



**BATMAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE**  
**DİN ve MEDENİYET ALGISI**

**HAZIRLAYAN**  
**Sait SOYSAL**

**DANIŞMAN**  
**Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ**

**BATMAN 2016**

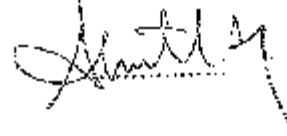
## TEZ ONAY SAYFASI

Sait SOYBAL tarafından hazırlanan "İkinci Yarı Şairinde DİN ve Medeniyet Algısı" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

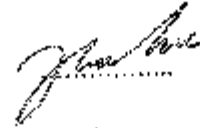
## Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Ahmet Tanyıldız (Başkanı)  
Dicle Üniversitesi Fen Edebiyatı Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı

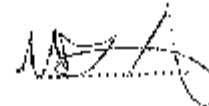
İmza



Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ  
Batman Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Mahir ZARİÇ  
Batman Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı



29/04/2016

Doç. Dr. Şule AYDIN TEKELTÖRK

Enstitü Müdürü

## ÖZET

İkinci Yeni hareketi getirdiği yenilikler bakımından Türk Şiirinde özgün bir yere sahiptir. İkinci Yeni Şiirinin öncü Şairlerinden Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'un Şiirlerinden hareketle yapılan bu çalışma, medeniyet ve din bağlamında bir değerlendirmeyi içermektedir.

Giriş dışında iki ana bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde Doğu ve Batı medeniyetlerinin İkinci Yeni Şiirine yansması, kent ve kentsel gelişiminin sonuçları, işçi sorunları, Şairlerin politik algıları, bilim, fen ve tarihe bakış açıları, metafizik boşluk, ilerleme düşünceleri gibi birçok konu ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise Tanrı kavramı, peygamber algısı, öte dünya düşüncesi, tasavvuf, varoluşçuluk, nihilizm, kriz kavramı ve dinsel kriz gibi kavramların İkinci Yeni Şiirine nasıl yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

İkinci Yeni hareketine mensup Şairlerin din ve medeniyet bağlamındaki düşüncelerinin tespiti, genel olarak anlam kapalılığı eleştirisi alan Şiirlerin anlamlandırılmasına katkı sağlayacaktır.

## ABSTRACT

The second new movement has a unique place in Turkish poetry. This study that has been based on Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan and Sezai Karakoç's poems who are leader poets of the second new movement includes many identifications and assessments about this poetry movement.

In the first part of the this study which consists of two parts excluding entrance have been addressed many of the issues such as reflectionon the second new poetry of the Eastern and Western civilizations, the results of the city and urban development, labor issues, poet's political perceptions, perspectives of the science and history, metaphysical space, the ideas of progress.

In the second part, religious arguments like the concept of God, the perception of the Prophet, the thought of the other world, existentialism, nihilism, the concept of the crisis and religious crisis, mysticism have been tried to identify how they reflect on the second new movement.

Determination of the thoughts of the poets under many different titles and reflection styles to their art will contribute to the meaning of the poems consisting of a closed structure.

## ÖN SÖZ

Edebiyat araştırmaları şair ve yazarların edebî anlamda ürünlerini incelemenin yanı sıra sanatçıların içinde yaratıldıkları toplumun düşünce, kültür ve felsefesinin de anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda dönemlerin edebî, siyasî, felsefî ve sosyal yapısını çözmede de bu eserler birer kaynak niteliğindedir.

Bireyin veya toplumun şekillenmesinde en belirleyici unsurlardan biri dindir. Din insanla birlikte ortaya çıkmış ve sürekli insanla birlikte değişmiş ve şekil almıştır. Din, bazen de insana ve topluma şekil veren en belirleyici unsurlardan biri olmuştur. İnançsızlık dahi bir inanç olarak algılandığına göre inanma veya hiçbir şeye inanmama gereksinimi bile din kavramının içersine alınabilir. Bu gereksinim, tek Tanrılı, çok Tanrılı ve pek çok şekilde varlığını sürdürmüş bazen insanın inancı şekillendirdiği bazen de inancın insanı şekillendirdiği bir yapıda süregelmiştir. Gerek birey gerekse toplum tarih boyunca iki büyük kurumun etkisi altında kalmıştır: Din (Tanrı) ve devlet. Çoğu zaman devlet denilen güç, dinî gücü açık veya gizli kendi gücü doğrultusunda kullansa da bireyde ve toplumda insanın kendi bedeninden tutun, düşünce dünyasına, aile ve akrabalık ilişkilerine, toplumsal yaşama, insanın ürettiği sanatsal yapıtlara ve devlet idarelerine kadar etki edebilecek tek şey, en büyük güç belki de ‘din’dir. Bu iki büyük gücün kimi zaman da birbirinin yerine kullanılmış olduğunu görürüz. Kral-Tanrı, ya da Tanrıçalar bunun göstergesi olabilir. Hıristiyanlıktaki İsa imajı veya Tanrı-oğul-kutsal ruh üçlüsü bu bağlamda değerlendirilebilir.

İnsanın, toplumun üzerinde etkisi hissedilen dinden Türk yazını da tarih boyunca, İslâm öncesi devirden Divan Edebiyatı’na, Tekke Edebiyatı’ndan Halk Edebiyatı’na, Cumhuriyet sonrası edebiyata kadar farklı oranlarda etkilenmiştir. Edebiyatımızda İkinci Yeni dönemi şairleri olarak adlandırılan şairler de bu etkinin dışında kalamamışlardır. Çünkü ekonomik ve toplumsal değişimler aynı zamanda dinî algıların da değiştiği dönemlerdir. Bu hareketin ortaya çıktığı dönem de Türkiye’de birtakım değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir.

Edebiyatımızda Cumhuriyet sonrasında da dinin etkisini farklı oranlarda da olsa hissetmek mümkündür. Türk yazınında 1950’li yıllar özellikle *Yedi Tepe*, *Papirüs*, *Pazar Postası*, *Köprü* gibi edebiyat dergileri etrafında gelişen yeni bir şiir anlayışının belirmeye başladığı yıllardır. Ortılığı kaplayan Garip hareketinin sıradan kopyalarına karşı oluşan bu hareket, aynı zamanda değişen siyasal ve sosyal ortamın, değişen üretim ilişkileri ve yaşam tarzının da ürünüdür. İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar gibi bu hareketin belirgin öncüleri arasında ismi zikredilen diğer bir önemli şair de Sezai Karakoç’tur.

Toplumların yaşadığı, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimlere göre yazında işlenen konuların veya biçimin değişmesi de doğaldır. Toplumun şairi, şairin de şiiri yoğurduğu düşünüldüğünde şair, içinde yetiştiği toplumun bir parçası olmaktan da kendini alamaz, ondan bağımsız olamaz. Sanatçıları en çok etkileyen veya bakış açılarını biçimlendiren unsurlardan biri de hiç şüphesiz inançlarıdır. Edebiyatımızda dinin şairlerin ve dönemlerin üzerindeki etkisini konu edinen birtakım çalışmalar yapılmıştır. Özellikle Divan şiiri ve halk şiiri üzerinde etkisi açık bir şekilde hissedilen dinî atmosferin Cumhuriyet sonrasında İkinci Yeni şairleri üzerindeki etkilerini ortaya koymak, bu dönem şairlerinin dine bakış açılarını ortaya tespit etmeye çalışmak, dinî terminolojiyi nasıl kullandıklarını şiirlerinden ve yazılarından da hareketle belirlemek, medeniyet ana başlığı etrafında toplumsal, siyasal ve sanatsal görüşlerini ortaya koymak, aynı dönem şairleri olmalarına rağmen bir konu ekseninde düşünce farklılıklarını tespit etmek bu çalışmanın esas amacını oluşturmaktadır.

Ele aldığımız şairlerin birbirinden farklı birçok konudaki görüşlerini ve bunların değerlendirmesini ihtiva eden bu çalışmamızın amacı Cumhuriyet döneminde özellikle 1950 sonrasında gelişen İkinci Yeni şiirinde dinin etkisini ve dönemin en önemli hareketi olan İkinci Yeni’nin önde gelen şairlerinin din ve medeniyete bakış açılarını yakalamak ve bunu şiirlerinde nasıl işlediklerini tespit etmektir. Bu çalışmada 1950 sonrası Türk şiirini etkileyen, günümüzde bile birçok genç şairin örnek aldığı İkinci Yeni şiir hareketinin önde gelen şairleri olan Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç’un din ve medeniyet ana başlıkları etrafında birçok konuya bakış açılarını tespit etme amacı güdülmüştür. Çalışmamızda şairlerin siyasal görüşlerinden, Tanrı

düşüncelerine, medeniyet algılarından öte dünya kavramına, gelenek hakkındaki fikirlerinden işçi sorunları ve kent hayatının yarattığı bireysel ve sosyal bunalımlara kadar birçok konu ele alınmıştır.

İsteyen her kişinin hemen her yerde rahatlıkla ulaşabileceği yetkin çalışmalar olduğu için bu çalışmada şairlerin hayat hikâyelerine ve edebî görüşlerine ayrı bir bölüm açılmamıştır. Tezin giriş kısmında 1954-58 arası ilk oluşumunu tamamlayan İkinci Yeni ile ilgili tartışmalara, fazla ayrıntıya girmeden değinilmeye, dönemin siyasal ve ekonomik durumu da göz önüne alınarak şairlerin bu dönemle ilgili düşüncelerine kısaca yer verilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın giriş bölümünde İkinci Yeni şiirinin belirmeye başladığı dönemin siyasî, sosyal ve edebî ortamından kısaca bahsettikten sonra Garip şiiri ve İkinci Yeni şiirinin genel özellikleri üzerinde durulmuştur.

Bu araştırmanın problemi insanın bireysel ve toplumsal hayatında tarihin her döneminde en etkin güç olan dinî olgunun Türkiye tarihinde siyasal, toplumsal ve edebî yönden kırılmaların yaşandığı 1950 sonrası, özellikle İkinci Yeni şairleri üzerindeki etkisini ortaya koymak, bu bağlamda İkinci Yeni şairlerinin din, toplum ve medeniyet algılarını, bu algılar arasındaki farklılıkları incelemektir.

Siyasî ortamın değişmesi, çok partili hayata geçiş, tarım toplumundan kent toplumuna geçiş ve bu geçişin getirdiği sorunlar, dinî algıdaki değişim ve bu değişimin İkinci Yeni şiiri üzerindeki yansımaları bu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır.

İkinci yeni hareketi içerisinde yer alan şairlerle ilgili tek tek birçok lisans, yüksek lisans ve doktora tezi yapılmış, haklarında birçok araştırma, inceleme kitapları yayımlanmıştır. Ancak sosyal, dinî, felsefî belirli kavramlar çerçevesinde bu şairlerin düşüncelerinin, karşılaştırmalı bir şekilde incelenmesinin ayrı bir önem taşıdığı muhakkaktır.

İkinci Yeni şairlerinin dinî, sosyal ve politik konulardaki dürüş ve görüşlerinin incelenmesi kendilerinin daha iyi tanınması imkânını sunmasının yanı sıra yaşadıkları dönemin şiir ve sanat anlayışlarına da ışık tutacağı açıktır.

Edebî eserler, sadece sanat yönü olan ve yalnız o vasıflarıyla değerlendirilebilecek eserler değildir. Bu eserler satır aralarında veya arka planlarında toplumsal, siyasal birçok ipuçlarını da barındırabilirler. Bu bağlamda günümüzdeki birçok şaire bile ilham kaynağı olan bu şairlerin bir de bu yönleriyle ele alınması İkinci Yeni hareketi konusunda bir açığı da kapatacaktır.

Genişçe bir araştırma, okuma ve incelemeyi gerektiren bu araştırmanın amacı, içeriğinde çokça dinî öğeler bulunan İkinci Yeni şiirinde konu, simge, sembol ve karakter olgularını bir de dinî öğeler açısından incelemektir. Araştırmamızın birinci bölümü dönemin politik ve edebî ortamına kısa bir bakış olanağı sunarken ikinci bölüm incelediğimiz şairlerin medeniyet algılarına ayrılmıştır. Üçüncü bölümü ise din algısı oluşmaktadır.

Türkiye tarihinde 1960 sonrası, birçok açıdan değişimlerin yaşandığı yıllardır. Siyasal ve toplumsal değişim, din ve dinî hayat açısından da bazı değişikliklere sahne olmuştur. Bu artışın tohumları büyük oranda 1950 sonrası atılmıştır. Medeniyet algısı, değişim, din, dinî hayat ve dinî terminolojinin dönem şairleri tarafından algılanma biçimi incelenmeye değer bir konu olmasına rağmen bu konuda yeterli çalışma olmadığı görülmüştür. Bu sebeple araştırma, tespit edildiği varsayılan bu akademik alana katkı sağlamaya yönelik bir bilimsel çalışma olmayı amaçlamaktadır.

Bunun yanında edebiyat/şiir toplumsal zihniyetin oluşmasında ve bunun yansıtılmasında etkili olabilen bir konuma sahiptir. Kültürel bir metin olarak şiir, toplumsal konu, olay, kişi ve sembollerin imaj ve imgeler seviyesinde algılanmasını kolaylaştıran bir işlev görmektedir. Dolayısıyla din ve dinî hayatın farklı unsurları da şiiri meydana getiren bu “kültürel sayfa” üzerinde kendisine yer bulmaktadır.

Ayrıca şairin toplumun aynası olduğu şiirin toplumu, toplumun şiiri etkilediği yani karşılıklı etkileşimin olduğu varsayıldığında dinî gerçekliğin şiire nasıl yansıdığı ve şair tarafından nasıl algılandığı ve bunun topluma nasıl aktarıldığı önem kazanmaktadır. Bu sebeplerle dinin ve dinî hayatın ve medeniyet yaklaşımının dönem şiirinde temsil edilme derecesi akademik bir bakış açısıyla incelenmeyi hak etmektedir.



Metinler incelenirken açıklamaların yanı sıra yapısal çözümlere de başvurulmuştur. Bir metnin açıklaması ile yapısal çözümlenmesi aynı şey değildir. Metnin karşısına geçip karşılaştırmalı bir etkinlik yapmadır. Çok katlı olan anlatıların bazen anlamlı bazen anlamsız yığınlarının arasından kesitler almak ve onları belli konular ve başlıklar etrafında bir araya getirmek ve bunlardan bir bütün oluşturmak, oluşturulan bu bütünü diğer şairlerin anlatılarından oluşan bütünlüklerle karşılaştırmak oldukça zor bir iştir.

Aldığımız kesitler (alıntılar) başlıklar altına toplanması bizim onları öyle yorumladığımız ve öyle düşündüğümüz için o başlığın altında yer almamışlardır. Metin kesitleri içerisinde bulduğumuz ipuçları, dil ve anlam çözümlenmeleri bize sınıflandırma konusunda kolaylıklar sağlamıştır.

Kesitlerin elde edilmesi kadar onların konular etrafında ayrıştırılıp, sonra tekrar toplanması, dağınık eylem parçacıklarının tutarlı bir bütünlük sağlamsı zorunluluğu çalışmanın en zor kısmını oluşturmaktadır.

Yapısal incelemede üç aşama vardır. Önce metinler okunur ve kesitle alınır. Böylece konular etrafında metinler karelere bölünmüş olur ve üzerinde çalışılacak parçalar elde edilir. Metni açma, ( özellikle şiirsel metinler) katmanlarını aralama yöntemi metnin başka kod'lara bağlanıp bağlanamayacağını tespiti ilk aşamadır.

İkinci olarak elde edilen parçaların dökümü yapılır. Yani daha önce belirlenen konular ve başlıklar etrafında bir kodlama işlemi de diyebiliriz buna. Kesitlere bir ad bulmak veya daha önce tespit edilen adlara uygun kesitler bulmak, metni bir ileti aracı olarak görmemizi zorunlu kılar. Ya da iletisi olan metinleri kullanmamızı gerektirir. Kesitleri alıcılara yani başlıklara yönlendirmek çalışmamızın ikinci aşamasını oluşturur.

Elbette ki iletiler asıl sahibinden sorulur, anlam yazarda gizlidir ve sonsuza açıktır, bizim onlara yüklediğimiz anlamları belki de şairler hiç o şekilde düşünmemişlerdir. Alıntılar ağı içerisinde okuyucuları belli "Son söz"lere yönlendirmek, metinlere bir de bu şekilde bakılabileceğini göstermek, bir anlamda onları ikna etmeye çalışmak yeni bakış açıları kazanmamıza da yardımcı olabilir.

Metinler arkasındaki anlamaya çalışmak, şair ve yazarlarımızı yeniden okumamızı, onları daha iyi tanımamızı sağlayabilir.

Son olarak da birbirinden ayrılmış, dağıtılmış, üst üste binmiş parçaların işlevlerini saptayarak aradaki bağlar kurulur ve bütüncelere ulaşılır. Yani yeniden bir düzenleme yapılır. Böylece metinlerarasılık denen ilişki yakalanmış olur. İncelediğimiz şairlerin belirlemiş olduğumuz konular etrafındaki düşüncelerini tespit etme ve bunları karşılaştırma imkanını elde etmiş oluruz.

İkinci Yeni şiir hareketi bilinçli başlatılan bir şiir hareketi olmadığı için hangi şairlerin bu hareket içerisinde değerlendirilmesi gerektiği de tartışmalı bir konudur. Hatta Sezai Karakoç, Edip Cansever gibi bazı şairler İkinci Yeni ile bir alakalarının olmadığını dahi dile getirirler. Cansever kendini değişen bir şiir anlayışının şairi olarak görür. Ancak aynı yıllarda yayımlanan bu şairlerin şiir kitaplarının benzer özellikler taşıması, dil ve üslupları, şiiri algılama biçimleri, birçoğunun şahsi arkadaşlıkları, siyasi görüşleri, poetik görüşleri bir çok araştırmacı tarafından bu şairlerin aynı hareketin içerisinde değerlendirilmesine neden olmuştur. İkinci Yeni dendiğinde aklımıza öncü şairler olarak İlhan Berk, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç gelir. Bu şairler ortak bir şiir akımı başlatmış olmasalar da eserlerindeki benzer yönler itibariyle yeni bir şiir anlayışının ortakları sayılmışlardır.

Bu şairler arasında tam bir fikir birliği olduğu söylenemez ancak gerek şiirlerinin benzer özellikleri gerekse ideolojileri ve bakış açılarının yakınlığı bu şairleri bir grup içerisinde değerlendirmemize neden olmuştur. Şematik olarak şairleri belirli kategorilere alma eğilimi gütmekten sadece inceleme kolaylığı olması açısından ve karşıt görüşler üzerinden çalışmamızı yürütmeyi amaçladığımızdan dünya görüşü olarak diğerlerinden ayrılan Sezai Karakoç'u da İkinci Yeni şairi olarak ele almayı uygun gördük.

Çalışmamda 'Algı' kavramını sıklıkla kullanmayı tercih ettim çünkü şiir aslında dünyayı bir algılama biçimidir. Şiir hakkında söylediğimiz her şey ancak birer yorum olabilir, hüküm olamaz. Araştırmamız için bu şairlerin şiirleri, yazıları, dergilerde yayımlanan söyleşileri, haklarında yazılmış kitaplar, araştırma ve tezler birer kaynak olarak görülmüş ve taranmıştır.

Çalışmam sürecinde değerli fikirlerini ve emeğini benden esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ'a teşekkürü bir borç bilirim.



## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	I
İÇİNDEKİLER .....	VIII
KISALTMALAR .....	X
GİRİŞ .....	1
Siyasî ve Edebî Ortama Kısa Bir Bakış (1938-1960) .....	1
Garip Şiiri ve İkinci Yeni Hareketi .....	7
Garip Şiiri .....	7
İkinci Yeni Hareketi .....	11
I. BÖLÜM .....	26
1.1. Medeniyet ve Medeniyetle İlgili Temel Kavramlar .....	26
1.2. İkinci Yeni Şiirinde Medeniyet Algısı .....	30
1.3. Farklı Medeniyet Örüntüleri .....	44
1.3.1. Batı Medeniyeti .....	44
1.3.2. Doğu Medeniyeti .....	56
1.4. Kent, Kentsel Gelişim ve İkinci Yeni .....	71
1.4.1. Mekânlar .....	96
1.4.2. Göç .....	114
1.4.3. Kente Karşı Köy/Doğa/Kır .....	122
1.5. İkinci Yeni ve Toplumsal Kurumlar .....	132
1.5.1. İkinci Yeni Şiirinde Politik Algı .....	132
1.5.2. İş ve İşçi Sorunları Karşısında İkinci Yeni .....	169
1.5.3. Merkezî Otorite ve Taşra .....	201
1.5.4. İkinci Yeni Şiirinde İlerleme Düşüncesi .....	231
1.5.5. İkinci Yeni Şiirinde Tarih .....	253
1.5.6. İkinci Yeni Şiirinde Bilim, Fen ve Teknolojik Gelişmeler .....	273
1.5.7. İkinci Yeni Şiirinde Ortadoğu .....	287
1.5.9. Medeniyet Bağlamında Gelenek ve Gelenekten Faydalanma .....	343
1.5.10. İkinci Yeni ve Toplumsal Tabakalaşma .....	365
II. BÖLÜM .....	404
2.1. İkinci Yeni Şiirinde Din/İnanç .....	404
2.1.1. Allah/Tanrı .....	418
2.1.2. Var Dünya/Öte Dünya/Ütopya .....	439

2.1.3. Peygamber .....	464
2.1.4. Varoluşçuluk.....	483
2.1.5. Hiçlik/Nihil.....	495
2.1.6. Kriz/Dinsel Kriz .....	502
2.1.7. Tasavvuf .....	516
2.1.8. Diğer Dinsel Unsurlar ve Kavramlar .....	525
2.1.8.1. Ayin .....	525
2.1.8.2. Çarmih.....	529
2.1.8.3. Kutsallık Kavramı.....	532
SONUÇ .....	536
KAYNAKÇA.....	544

**KISALTMALAR**

age : Adı geçen eser

ags : Adı geçen sayfa/söyleşi

agm: Adı geçen makale

agy : Adı geçen yayın

Ank : Ankara

bk. : Bakınız

C. : Cilt

Çev.: Çeviren

DP. : Demokrat Parti

Haz.: Hazırlayan

İst. : İstanbul

S. : Sayı

s. : Sayfa

TİP.: Türkiye İşçi Partisi

ty. : Tarih yok

vb. : Ve benzeri, ve bunun gibi

Yay.: Yayınları, yayınevi

YKY: Yapı Kredi Yayınları

## GİRİŞ

### Siyasî ve Edebî Ortama Kısa Bir Bakış (1938-1960)

Her edebî hareket biraz da içinde doğduğu ortamın bir ürünüdür. Sanatsal değişimler, toplumsal, siyasî ve ekonomik gelişmelerden bağımsız değildir. Tarihimizde Millî Şef dönemi, Atatürk'ün ölümünden Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 yılına kadarki İsmet İnönü dönemine verilen addır. Millî Şef dönemi, Atatürk döneminde temeli atılan ekonomik ve sosyal alandaki yeniliklerin sürdürülmek istendiği ancak demokratikleşme yolunda pek de yeterli adımların atılamadığı bir dönemdir. İkinci Yeni şairlerinin çocukluk yıllarının denk geldiği 1940'lı yıllar için Hilmi Yavuz: “*Cumhuriyet idarecilerinin gerçekten de kendilerini devletin üzerinde, devleti de halkın üzerinde bir hâkim-i mutlak telakki ettiği yıllar*” (Yavuz, 1999c, s.13) der.

İkinci Yeni şairlerinin çocukluk yılları İsmet İnönü dönemine denk gelir. İsmet İnönü dönemi (1938-1950) savaştan sonra halkın büyük umutlar bağladığı Atatürk döneminden biraz daha farklıdır. “*İnönü döneminde (Atatürk dönemindeki) coşku zayıflar; Atatürk dönemindeki devrimci ruh, yerini ikinci dünya savaşının yarattığı baskıya, tedirginliğe, yoksulluğa ve ideolojik tartışmalara bırakır*” (Karaca, 2013, s.74).

1950'lerde Milli Şef dönemine son vererek iktidara gelen Demokrat Parti, savaş sonrası yüzünü ABD'ye döner ve sağlanan kredilerle ekonomide kısmî bir rahatlama sağlar. Karayolları ve demir yolları ile köylerin kentlerle irtibatı sağlanır. Kırsaldan büyük kentlere göç ile birlikte tarım toplumundan sanayi toplumuna geçmenin de ilk adımları atılmış olur. Bununla beraber üretim biçimi değişir, sermaye sınıfı oluşur, kolektif üretimi ve kolektif yaşam biçimini benimseyen köylü insan tipi yerine bireysel yaşamı öncelikli gören kent soylu insan tipi yetişmeye başlar. Ancak sonraki yıllarda bir umut kaynağı olarak iktidara gelecek Menderes de halkın beklentileri karşılayamamıştır. “*Menderes elbet, Türkiye'nin ve İslâm âleminin beklediği, şuurlu, idealist bir kurtarıcı değildi. Ancak, ölüme mahkûm edilen ve yarım yüzyıldan beri eziklik, yokluk ve yoksulluk içinde kıvrandırılan*

*milletimizin maddeten ve bir parça da manen dirilmesi için çaba sarf etmiş ve bu sebeple halkın büyük çoğunluğunun sevgisini kazanmış bir liderdi*” (Karakoç, 1998c, s.49). Zamanla DP içerisinde de muhalif sesler çıkmaya başlar. Ekonomideki kötü gidişatın da etkisiyle öğrenci olayları da patlak verir. 27 Mayıs 1960 darbesi ile birlikte Menderes iktidarı son bulur.

Milli Şef ve DP iktidarı boyunca yaşanan en önemli toplumsal gelişme kırsaldan kente göç olur. Çünkü kent yaşamı ile birlikte üretim biçimi değişen bireyin algılama biçimi, bakış açısı ve ruh hâli de değişecektir. “*DP ile birlikte Türkiye’nin yaşadığı en önemli toplumsal değişmelerden biri, kentleşme ve kapitalleşmedir*” (Karaca, 2013, s.82). 1950’den sonra gelişen ticaret ve alt aracılık sistemi ekonomideki değişimin temelini oluşturur.

Öte taraftan İkinci Yeni’nin ortaya çıkış gerekçesini zorlamak, yani bunu tek bir gerekçeye bağlamak çok da doğru değildir. Turgut Uyar şiirimizdeki hiçbir yeniliğin gerekçesi ile birlikte ortaya çıkmadığına inanır. Uyar’a göre şiir kendiliğinden ortaya çıkar ve sonradan kendi devrine de uyum sağlar. Önce şiir kendini var eder ancak sonradan açıklanır. Mutlaka bir gerekçe arayacaksa bunu toplumsal, sanatsal itiyeye bağlamanın mümkün olduğunu düşünür. İkinci Yeni bir ideal uğruna bilinçli bir şekilde bir araya gelmiş şair ve yazarların başlattığı bir edebi hareket değildir. Ancak “*İkinci Yeni tepeden inme bir hareketin adı (da) değil, temelde Türk ve Batı şiirlerinin doğal bir itmesi ile ortaya çıkmıştır*” (Korkmaz, 2012, s.76).

Kentleşme ile beraber ortaya çıkan kapitalleşme beraberinde yeni sorunları da getirir. Kentsel hayata ayak uyduramama, kopma, toplumsal çatışma, ötekileşme, bunalım, kaçış ve yozlaşma gibi. Ruhi otomatizm aracı olarak sürrealizmden faydalanmaya çalışan İkinci Yeniciler (Neo-realistler) bu değişen ruh halinin sanata yansımalarını işlemeye çalışan şairlerdir.

İkinci Yeni şairleri bir yönleriyle de İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen ekonomik ve siyasal şartların doğurduğu kırsaldan kente göç neticesinde metropol hayatının ortaya çıkardığı karmaşık ruh halini dile getirmeye çalışırlar. Şiiri mesaj iletme kaygısından ya da ideolojik kalıplarından arındırma, yeni çağrışımlar, yeni imgelerle yeni insana uygun yeni bir şiir dili yaratmak gayesini gütmüşlerdir.



İkinci Yeni hareketinin önde gelen şairlerinin yazılarının ve şiirlerinin bir de din ve medeniyet perspektifinden bir arada değerlendirilmesi tek parti iktidarından sonraki düşünsel ve sanatsal iskeleti ortaya koyması açısından da önemlidir.

Toplum bilimi terimlerini, dinsel terimleri, bazen felsefî terimleri sıkça kullanan bu şairlerin din ve uygarlık algıları nasıldır, varsa bir kavgaları bunu nasıl anlamış ve nasıl anlatmışlardır? Gibi soruların cevaplarını bulmak bu şiir hareketinin daha iyi anlaşılmasını da sağlayacaktır. Çünkü bu şairlerin hemen hepsinde bir ‘varolanı beğenmeme’ söz konusudur ve bu şairler bunu değiştirmek istediklerinden işe önce imgeleri değiştirmekle başlarlar. Bu aynı zamanda bir varolan algıyı da değiştirme çabasıdır.

Cemal Süreya, edebiyat ve sanat dergilerini değerlendirdiği bir yazısında bir yandan da devrin kısa bir analizini de yapar ve konumuzla alakalı bir takım ipuçları verir.

*“Son kırk yılda edebiyatımızı götürmüş olan hemen bütün edebiyat dergileri, kimi zaman silik, kimi zaman belirsizmiş gibi de olsa, genellikle, toplum değerlerini savunmuşlar, eşitlikten, özgürlükten yana olmuşlardır. Elli yıllık evre içinde çıkmış 300 dergiden 270 kadarının ilerici planda yer alması da bu gerçeğin en önemli kanıtıdır. Edebiyat dergilerinin hemen hepsinde hayatın değiştirilmesi isteği görülüyor. Özellikle Cumhuriyet’in Onuncu Yılı’ndan sonra çıkan yayın organları böyle.(...) 1940’tan sonra ise kötümser bir havaya girildiği, İkinci Dünya Savaşı’nın bitiminde bu kötümserliğin büyüdüğü, 1950’den sonra bir inançsızlığa, bir nihilizme bittiği görülüyor.”* (Cemal Süreya, 2013b, s. 65-66) Süreya’nın sözüne ettiği bu karamsarlığın, kötü ortamın, inançsızlığın İkinci Yeni şiirine yansımaları da kaçınılmazdır.

İkinci Yeni’nin belirginleşmeye başladığı yıllar, dönem olarak, tek parti iktidarına karşı Demokrat Parti’nin sivil bir çıkış yakalamaya çalıştığı yıllardır. 1960’lar *“...ilerici, Sosyalist düşüncelerin kök bulduğu, gençler arasında yaygınlaştığı bir dönem olduğu kadar meşru sistemi sorgulayan, savunan ya da karşısına alan milliyetçi, İslâmci düşüncelerin de örgütlenmeye, seslerini duyurmaya başladıkları dönemdir”* (Cengiz, 2012, s.49).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devrim ile edebiyat arasında bir uyum görünse de aslında devrim ile gerçek edebiyatın arası zamanla açılmaktadır. Bu dönem şairlerini düşünce planında iki gruba ayırabiliriz. Halka yönelenler ve devrimin halka benimsetilmesi gerektiğini savunanlar.

Kırsaldan kente göç, göç sonrası yaşanan ruhsal çöküntü, İkinci Dünya Savaşı ve çekilen sıkıntı, bozulan ekonominin getirdiği sorunlar sanat alanına otoritenin baskısı olarak yansır. Dolayısı ile İkinci Yeni şiiri değerlendirilirken İkinci Yeni şiirinin doğduğu bu siyasal toplumsal ve ekonomik şartlar da göz ardı edilmemelidir. Ece Ayhan'ın ifadeleriyle söyleyecek olursak İkinci Yeni şairleri, “*CHP'nin altı oklu şairlerine, Prof. Etiketli şairlere, ya da öksüz belediye memuru şairlere, CHP'li Attila İlhan'lara, Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolculara*” (Ece Ayhan, 2013, s.15) karşı çıkmışlardır. Bu yüzden Ece Ayhan bu harekete ‘sivil şiir’ adını verir.

Mehmet Doğan 1968'de *Papirüs*'te kaleme aldığı “*Bir Bitmeyen Gelişim*” başlıklı yazısında dönemin atmosferini şu şekilde özetler: “*Büyük bir aldanıştan henüz uyanmış, özgürlük diyerek yönetim gücünü eline geçiren bir partinin özgürlükleri boğduğunu görüp bunun karşısına çıkacak ne entelektüel gücü ne de içinde mücadele edeceği bir örgütü bulabilmiş bir kuşağın, insani direnişe, tek açık kalmış kapıdan; sanat kapısından giriş hareketidir*” (Doğan, 1968, s.17).

Türk şiirinde 1940'lara gelindiğinde birbirinden farklı şiir anlayışına sahip birçok şairimizin olduğunu görebiliriz. Bir yanda lirizmin ağır bastığı şiirleriyle Necip Fazıl şiirde iç yapı ile dış yapının bal ve petek gibi iç içe geçmesi gerektiğini savunurken diğer yanda metafizik buhranlar geçirerek mistik şiirler yazar, kendi mücadelesini kendisi vermeye çalışarak Marksizm, sosyalizm, materyalizm gibi manevi değerlere karşı yönelen Batı kaynaklı ideolojilerin yaratacağı tahribatı da önlemeye çalışır.

Öte taraftan Beş Hececiler ve Milli Edebiyat geleneğini sürdürmeye çalışan şairler hece vezni ile ulusal konuları işlemeye çalışmışlardır. Diğer yandan ilk şiir kitabını 1920'lerde yayımlayan Nazım Hikmet, Mayokovski'den esinlenerek paralel kırılmalarla gerek biçim gerekse içerik olarak Türk şiirinde büyük yenilikler yapmıştır. Diğer yandan gerçeküstücülükten başlayarak birçok yeniliği denemeye

çalışan ve yeni şiirimize alaysamayı sokan şair olarak bilinen Ercüment Behzat Lav'ın da adı anılmalıdır. Bunların dışında Asaf Halet Çelebi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı o dönemde ismi zikredilmesi gereken önemli şairlerimizdendir. Bir de kendi çizgilerinde yürüyen ve 'Kırk Kuşağı' olarak adlandırılan toplumcu gerçekçi şairlerimiz vardır.

İkinci Dünya Savaşı devrimci edebiyatın tamamen etkisiz kalmasına neden olur. Devrimci edebiyat sol bir edebiyat görünümüne bürünür, varlığını bu şekilde sürdürür. Hem alabildiğine milliyetçi hem sosyalist enternasyonale angaje edilmiş bu Marksist çizgi 1950 sonrası 'Toplumcu' olarak varlığını günümüze kadar sürdürür.

Sezai Karakoç 1966'da yazdığı Devrimler ve Edebiyatımız adlı yazısında dönemle ilgili şunları söyler:

*“1950-1960 arası edebiyatı ise, ideolojik inanış ve davranışları yazar ve şairlerine bırakırken, genel olarak bir ahlak tutumu içindedir. Marksisti, gizli Hıristiyan'ı, eski Yunancısı, İslâm tutumunu taşıyanı, hepsi, gerek kendinden önceki edebiyata karşı, gerek genel gidişe karşı moralist bir eğilim içindedir”* (Karakoç, 2007b, s. 55).

Kırkılı ve ellili yıllarda geniş bir yelpazeye sahip Türk şiirinde, bu dönemde en büyük gürültüyü koparan ise 'Garip' şiiri olmuştur. Bir şiir hareketini doğru değerlendirebilmek için bir önceki hareketi iyi bilmek gerekir. *“Bütün sanatlarda da öyledir ya, şiir, galiba en çok şiir, kendinden öncesine bağlıdır. Bir şiiri, geçmişini bilmeden tanımadan hiç değilse bir öncesini bilip tanımadan, bulunduğu yerde değerlendirmeye kalkmak, büyük yanlışlara götürebilir insanı. Bu en çok, şiirin, durmadan değişen, gelişen, yenilenen bir yapısı olması yüzünden, her zaman bir öncekinden çıkan ve bir sonrakini etkileyen, biçimlendiren,hatta zorunlu kılan bir yapısı olması yüzünden. Tanzimat/Servet-i Fünun şiirini boğan Arapça- Farsça sözler, uydurma terkipler bilinmedikçe, Mehmet Emin'in,*

*'Sakın kesme yaş ağaca balta vuran el onmaz' Mısraının dil bakımından değeri anlaşılabilir mi?’* (Uyar, 2014b, s.311)

Türk edebiyatında Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a, Fecri Ati'ye, Millî Edebiyata ve Hececilere, Garip akımına ve İkinci Yeni Hareketine kadar her dönem

bir 6ncekinden kaynaklı olarak ortaya 6ıkmıştır. Her d6nemde bir 6nceki d6nemin etkisi veya karşı etkisi vardır. Bu y6zden İkinci Yeni Hareketini değerlendirebilmek i6in bir 6nceki d6nem olan Garip şiirinden s6z etmek gerekir.



## Garip Şiiri ve İkinci Yeni Hareketi

### Garip Şiiri

Eski şiire bir tepki olarak ortaya çıkan Garip hareketi üç ozanın etrafında gelişir. Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve 1945'te *Ulus* gazetesinin güzel sanatlar sayfasında kaleme aldığı "Gerçek Peşinde" başlıklı yazısıyla bu hareketi destekleyen Oktay Rifat. Bu üç arkadaş - ki Rifat ve Anday sonradan şiirlerini farklı kulvarlara çekmişlerdir- *Varlık* dergisi etrafında yeni bir hareketin öncüsü olmuşlardır. Bu şairler, Garip adlı kitapta bu şiir örneklerini topladıkları için harekete bu isim verilir. Orhan Veli düşüncelerini açıklayan bir önsözü de kitaba ekler. Ölçsüz, uyaksız, söz ve anlatım oyunlarından, şairanelikten uzak, halk diline yakın, yeni bir şiir anlayışını savunmuştur. "*Orhan Veli ve arkadaşlarının Garip adı verilen şiir telakkisini Cumhuriyet Döneminin ilk tipik edebiyat ürünü olarak algılıyorum. Cumhuriyet eski düzeni ( Osmanlı ) nasıl altüst ettiyse, onun şiiri de eski şiirin tüm dizgesinin altını üstüne getirdi. Cumhuriyetin yerleşik olmayan düzeni, keza yerleşik olmayan bir şiir telakkisinin önünü ve yolunu da açmış oldu*" (Özdenören, 2014, s.5).

Garip şiirini sevdiren belki de Orhan Veli'nin samimiyetidir ki hem Ahmet Oktay hem de Turgut Uyar bunun için -yorumu açık bir şekilde- "namuslu olma" ifadesini kullanır. Önceleri Oktay Rifat, Melih Cevdet ve Orhan Veli'nin birlikte başlattıkları bu hareketi sonraları sadece Orhan Veli sürdürmeye çalıştığı için belki de böyle bir ifadeyi uygun görmüşlerdir. Sonraları şiir anlayışında değişiklik olsa da Garip şiiri eski şiire tepki olarak ortaya çıkmış, mecaza, kafiyeye, sanatlı üslûba, sunîliğe karşı çıkmış; sanatlı ifadeler, söz ve anlatım oyunları bırakılmış, sıradan insanın günlük konuşma dili şiire sokulmuştur. Orhan Veli azınlığı oluşturan zümrenin değil çoğunluğu oluşturan halkın zevkini yakalama peşindedir. "*Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devriminin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde bu değişmeyen taraf: müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler. O insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler (...) Ama yeni şiirin istinad edeceği zevk artık ekalliyeti teşkil eden o 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” (Veli, 1998, s.26).*

Dikkat edilirse müreffeh sınıfların zevkine hitap etmeme ve sanatlı söyleyişten kaçma konusunda toplumcu gerçekçilerle aynı görüşleri savunmuş olsalar da sıradan insanın zevkini yakalama konusunda benzer tavır sergilemişlerdir. Ancak Toplumcular daha çok köy, kasaba ve kırsal kesim insanına yüzlerini dönerken, Garipçiler daha çok kentlerde varoşlara sıkışmış küçük insanın hayatına yönelmişlerdir. Yani insana toplumcular gibi ideolojik yaklaşmamışlardır. Ayrıca şiirlerinde mevcut düzeni değiştirme gibi mesajlar da görülmez. Garipçiler var olanı tespit etmekten ileri bir adımı hedeflememişlerdir. Toplumcular ise Marksist temellere dayanarak, insan toplum ve üretim ilişkilerinden hareket ederek şiiri daha politik ve ideolojik bir zemine oturmuşlardır. Garipçiler “...toplumsal sorunları yalnızca saptama düzeyinde kaldıklarından ve en önemlisi ideolojik bakış açısından uzak durmayı yeğlediklerinden Toplumcu Gerçekçi anlayıştan ayrılırlar. Ayrıca onların şiirinde toplumsal eleştiri genellikle nükte düzeyinde kalır; oysa Nazım Hikmet’in başlattığı toplumcu Gerçekçi şiirde egemen olan militanca bir sestir” (Karaca, 2013, s.76).

Orhan Veli 1945’te şiirlerinin ikinci baskısı için yazdığı ‘Garip İçin’adlı yazısında aradan beş sene geçtiğini ve düşüncelerinin değiştiğini, o yıllardaki tecrübelerinin ya da zaman içerisinde dilde meydana gelen değişikliklerle ortaya çıkan aradaki büyük farkın sorumluluğunun sadece kendi omzuna yüklenmemesi gerektiğini söyler. Buna rağmen birçok farklı şiir anlayışını benimseyen şair tarafından tepki görmekten kurtulamamıştır.

*“Orhan Veli tarzındaki şiir anlayışı, hemen hemen genel edebiyat anlayışı ve değerlendirilişi üstünde bir sulta kurma çabasında idi ve şiir ilkel manada bir esprinin kurbanı edilmek isteniyordu. Eski şiir alaya alınarak aşk, savaş, kahramanlık, ölüm ve topluma ait değerler basite indirgeniyordu, küçük bir nükte espri bütün bu oluşları çözmeye yetecek şekilde umumî bir kanı hâlinde yaygınlaştırılıyordu.*

*Bu nesle göre şiir, her yerde rastlanan, herkesin serüveni olabilen basit şeyleri anlatmalıdır. Yaşayıştta ve yüzeyde bulunduğuyla yetinmelidir. Derinleşmek bir şeye*

yaramaz. Şiiri, gönül ve duygu alanından çıkararak 'kafa işi' olduğunu savunan bu akım, beş duyguyu tutuşturan, somut tabiat ve hayat parçalarını ele aldı. Silik yaşamayı, büyük konulardan kaçınmayı, küçük tasa ve sevinçleri, şiirin başlıca temaları hâline getirmeyi bir marifet kabul eden bu ekol, köşeye oturmayı hedef olarak seçmişti” (Beysanoğlu, 1997, s.183).

Orhan Veli'ye en büyük tepkiyi Sezai Karakoç'un "neo-realizm", Muzaffer Erdost'un "İkinci Yeni" adını verdiği sanat anlayışı doğrultusunda şiirlerini kaleme alan şairler göstermişlerdir.

Kimi araştırmacı ve yazarlar tarafından İkinci Yeni'ci olarak gösterilen ancak İkinci Yeni ile aynı dönemde şiir yazmanın dışında hiçbir ortak noktasının olmadığını dile getiren Sezai Karakoç, Garip şiirini, şiirin bir süre deniz seviyesinde, sıfır düzeyinde yerde sürünmesi olarak görür. Garip hareketinde “Şiir (fevkalade) nin yaratılışı değil (alelade) nin anlatılışıydı” (Karakoç, 2007, s.29)der.

Yine de Garip şiiri Sezai Karakoç'un ifadesiyle devrinde 'savaş gibi güçlü bir şok' yaratır. Belki de Garip şiirinin çok sevilmesinin nedenini burada aramak gerekir.

Garip bir anlamda da yeni şiire bir avangart geçişin adıdır. “Modernizmin önemli öğelerinden biri olan avangart, geçiş sürecinin boyutlarını, şiddetini, keskinliğini belirlemesi bakımından kendini esasen üçüncü tutumda gösterir. Bir başka deyişle avangart, 'yeni'nin 'eski'yi saf dışı etme sürecinin bir yöntemler bütünüdür. Seçenek olarak sunulan yeni estetik kabullerin biricik sunum düzlemi olarak edebi eseri benimseyen ikinci tutum da büyük ölçüde başka, özgün ve öncü olmakla birlikte avangart, kendisine bir yaşam alanı bulma, giderek egemenliği elde etme çabasını hırçın, atak, ödünsüz bir çatışma ortamı içinde yürütmesinden ötürü üçüncü (Yeni) tutuma daha yakın durur” (Sazyet, 2010, s. 101).

Bazyet'e göre Paul Mann, avangart sanatı beş temel üzerine oturtmuştur. Buna göre avangart sanat ilk olarak yeni bir espri geliştirir. İkinci olarak bir karşı sanatı ortaya koyar. Üçüncü olarak bu karşı sanatı temellendirir. Dördüncü olarak bu karşı sanatın doyuma ulaşması beklenir. Son olarak da yalıtma, ayrıştırma adı verilen bir yeniden düzenleme söz konusu olur. Bu aşamalandırma biçiminin İkinci Yeni şiiri için de birebir uyduğunu söylemek mümkündür. Çünkü İkinci Yeni şiiri de yeni bir

esprî, yeni bir algılama biçimiyle ortaya çıkmıştır. Eskiye (Garip şiiri) karşı bir karşı duruş sergilemişlerdir. Sonra zamanla gelişmiş ve yazın dünyamızdaki yerini sabitlemiştir. Son olarak da İkinci Yeni adı altında ortaya çıkan ve çoğu zaman anlamsızlığa kayan kötü şiir örnekleri tutunamamış, zamanla kendiliğinden ayıklanmıştır.

İlhan Berk İkinci Yeni şiirinin kendinden önceki şiir anlayışıyla olan benzerlik ve karşıtlıkları şöyle özetler:

*“I)İkinci Yeni'nin kendinden önceki şiirde Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi, Necip Fazıl, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı da var. Ama bu şiiri İkinci Yeni kendisine tam karşıt bir şiir diye düşünmüyor. Niçin? Çünkü bu şiirde İkinci Yeni, dil anlayışında bir beraberlik bile buluyor. Bu, çok az da olsa, bir beraberliktir.*

*II) İkinci Yeni salt şiir anlayışında bu şiire karşı olmakla birlikte, yine bunda kendisine bir yakınlık bulmaktadır.*

*Öte yandan, İkinci Yeni'nin Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiirine karşıtlığı açıktır, nedenleri şöyle sıralanabilir:*

*1-İkinci Yeni'nin kendinden önceki bu şiir, anlama dayanan bir şiirdir. İkinci Yeni ise bu anlama karşıdır.*

*2- Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri konuşma diline dayanır, İkinci Yeni konuşma diline karşıdır.*

*3- Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri salt şiirden yana değildir. İkinci Yeni, salt şiirdir” (Aktaran Kolcu, 2010, s.145)*

Berk'in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere İkinci Yeni, Garip şiirine öncelikli olarak dil konusunda karşı çıkmaktadır. Çünkü İkinci Yeni şairleri şiiri bir kitle zevki olmaktan çıkarıp yeniden bir dil zevkine ulaştırmak isterler.



## İkinci Yeni Hareketi

İkinci Yeni ile ilgili tartışmalar önce hareketin ismi ile başlar, bu yeni eğilimin bir yenilik olup olmadığı, şiirimiz ileriye mi yoksa geriye mi götüreceği, harekete bir ‘akım’ denilip denilemeyeceği gibi konular tartışmalara neden olmuştur.

İkinci Yeni’nin önemli şairlerinden olan İlhan Berk “*İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir*” başlıklı yazısında bu hareketin bir akım olduğunu söyler ve akım kavramından ne anladığını da açıklar: “*Akım, yazılagelen bir şiirin bırakılması, başka türlü yazılmaya başlanması, hiç değilse, daha önceki gibi artık yazılmaması, o kadar. Ayrıca bu bütün ozanların bir ağızdan yazması anlamına da gelemez. Salt, daha çok, yeni kuşakların başka türlü yazmasıdır*”(Özpalabıyıklar, 2003, s.38).

Ece Ayhan gibi kimi İkinci Yeni şairleri bu harekete ‘sıkı şiir’, ‘sivil şiir’ gibi isimler de vermişlerdir. Ece Ayhan İkinci Yeni şiir hareketi için ‘sıçrama’, ‘Mutation (değişim)’ gibi isimler de kullanır. (Ece Ayhan, 2014b, s.26). Ece Ayhan’ın sivil olmaktan kastı şiirin ve şairin sahte samimiyetlerden uzak olması gerektiğidir. Ona göre sivillik devletin karşısında olmak değil tamamen devletin dışında olmaktır. Aslında Çanakkaleli Melahat bu sivillğin bir örneğidir. Melahat tanınmış bir genelev kadınıdır. Ece Ayhan’a göre İkinci Yeni döneminde şiir mutlak anlamda devletten kopmuştur ki sivil olma da bunu gerektirir. Sivillik devletin dışında olmak olduğuna göre Ece Ayhan’a göre Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Atilla İlhan gibi şairler bu sivil şiir tanımının dışındadır. İkinci Yeni bir parasız yatılı çocukların, yani taşranın hareketidir.

Cemal Süreya ise İkinci Yeni için -ortak bir programı olmadığından- akım kavramının doğru olmayacağını, kendisinin ‘Devinim’ kelimesini tercih ettiğini söyler. “*Hani birbirini tanımadan...gerçekten çok ilginçtir, hani bir akım nasıl denebilir?.. Şimdi ben, Turgut Uyar’ı devinim başladıktan 6 yıl sonra ilk kez görebildim. Ece Ayhan’la aynı fakülte çıkışlıyız, kendisiyle ilk yemeği 25 yıl sonra yiyebildim*” (Cemal Süreya, 2013c, s.193). Turgut Uyar da akım sözcüğünün doğruluğuna inanmaz.

Karakoç ise İkinci Yeni'ye "Yeni Gerçekçi Şiir" adını verir. Çünkü Orhan Veli şiiri ve Garip hareketi "Gerçekçi/realist" bir şiirdi. *"İkinci Yeni dedik (Birkaç dergide dedik) bir 'salt yaşama' şiiri (...) Realist, pragmatik, plüralist. 'Evrende insan' sözü bu şiiri özetler"* (Karakoç, 2007b, s. 35).

Tomris Uyar da "İkinci Yeni" adı ve hareketin hangi şairleri içine aldığı ile ilgili *Papirüs* Dergisinin 23.sayısında "Dergilerin Düşündürdüğü" başlıklı yazısında bu hareketin bir akım olarak değerlendirilemeyeceğini söyler: *"Akım'dan ne anlıyoruz önce? Herhalde sanat anlayışı, düşünce yapısı enine boyuna tasarlanan, sınıfları belirlenen, en önemlisi siyasal tutumu önceden kararlaştırılan bir kaçınılmaz çıkış. Garip, Türkiye ölçüsünde bir akımdı. Ama İkinci Yeni akım mı?"*

*Yani Ece Ayhan'ı, İlhan Berk'i, Cemal Süreya'yı, Turgut Uyar'ı, Ahmet Oktay'ı, Ülkü Tamer'i aynı akımın önde gelen adları olarak sayabilir miyiz? Nasıl sayabiliriz? Bir tek ortaklaşa özellikleri var: Garip şiirinin tıkanıklığını görmeleri, Türkçenin yeni olanaklarını araştırmak, şiire yeni bir öz kazandırmak, onu yeni imgelerle zenginleştirmek istemeleri. Ama bunu aynı doğrultuda gerçekleştirdiklerini söyleyebilir miyiz? Birbirlerine benzeyen şiirleri yok mu? Çok. Çok acemi şiirleri de var: bazen kıyasıya eleştirilebilecek, bazen sevilebilecek bir ortaklaşalık taşıyan şiirleri; yalnız bu, bir akımın bilinçli tutumundan değil aynı dönemde yazmaktan doğan bir özellik"* (Tomris Uyar, 1968, s.5).

İkinci Yeni şiirini gerçek anlamda temsil eden şairler kimlerdir? Hangi şairleri öncü olarak kabul etmek gerekir? Sezai Karakoç bu hareketin ne kadar içindedir? gibi birçok konuda tartışmalar yaşanmıştır. Örneğin Karakoç kendisini bu hareketin içinde görmezken onu İkinci Yeni içerisinde değerlendirenlerden biri de asıl kendisinin İkinci Yeni ile doğrudan bir ilişkisinin olmadığını söyleyen ve Karakoç'u, Cemal Süreya ile beraber İkinci Yeni'nin öncü şairi olarak kabul eden Ece Ayhan'dır:

*"İkinci Yeni akımı ya da serüveni, -işte ne denirse densin- başlangıçtaki ilk anlamıyla Sezai Karakoç ile Cemal Süreya'dır"*(Ece Ayhan, 2013, s.15). Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Cemal Süreya'yı İkinci Yeninin öncü şairleri olarak görürken Edip Cansever ve Turgut Uyarı da bir ara dönem şairi olarak görür. Sezai Karakoç ise İkinci Yeni şiirinin öncü şairi olarak İlhan Berk'i işaret eder: *"İlhan Berk, kim ne*

*derse desin bu yeni akımın önderi. En soyutçusu, en dildisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşçüsü, en yabancı, en yerlisi; kısacası bu şiirde “en” kelimesini kullanmak gereken her durumda İlhan Berk geliyor aklıma”* (Karakoç, 2007b, s. 37).

Asım Bezirci de bu şiir anlayışına bir akım denilemeyeceği kanaatindedir. Çünkü İkinci Yeni şiirinin belirgin özelliklerini her şair tümüyle gerçekleştirmez. Bezirci, tutarlı bir bütünlük oluşturmadıkları için ‘*Hareket*’ adını uygun bulur.

İkinci Yeni hakkındaki tartışmalar daha hareketin ilk yıllarında başlar. Zühtü Bayar, Asım Bezirci, Attila İlhan, Muzaffer Erdost, Mehmet Doğan gibi sanatçılar ve araştırmacılar farklı farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Oktay Rifat’ın yazdığı *Perçemli Sokak* önsözü İkinci Yeni’nin manifestosu olabilir mi? Bu hareketin bir kuramı var mıdır? Bu hareket bitmiş midir, bittiyse ne zaman bitmiştir, hareketin sınırları nerelerdir? Bu hareketin şiirimize etkisi olumlu mudur, olumsuz mudur? Yeni şiirin lokomotifini Karakoç mu, Süreya mı, yoksa İlhan Berk mi? Yeni şiir hareketinin içerisine hangi şairler dahildir?

Kimi kaynaklarda hareketin kuramcısı olarak Muzaffer Erdost’un adı geçse de Mehmet Doğan bu fikre katılamaz: “*Pazar Postası* dergisinde yazdığı yazılarla bu akımın kuramcılığını üzerine almış görünen ve bugün birçok kişinin de öyle gördüğü Muzaffer Erdost’un görüşleri daha o günlerde bile hiç de iyi bir kabul görmemiştir. Ne o tür şiirler yazan şairlerce, ne de akımın dışında kimselerce.” (Doğan, 1968, s. 14-15).

*Pazar Postası, Papirüs, Yeni Dergi, Yedi Tepe* gibi dergilerin etrafında gelişen İkinci Yeni hareketi şiire Garip şiirinin tam tersi bir noktadan bakar. Kolaylık yerine girift olma, biçime yeniden önem verme, şiiri bir anlatı sanatından çok bir görüntüye dönüştürme, alışılmış cümle yapısını bozma, yeni kelimeler türetme, yer yer mantık dışı dizeler, biçime daha çok dayanma, kapalılık, bir yönüyle gelenekten yararlanma bu şiirin belirgin özellikleridir.

İkinci Yeni şairlerinin ilk hareket noktası Garip şiirini eleştirmek olmuştur. Cemal Süreya bu konuda şunları söyler: “*Orhan Veli’nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini*

*büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Irmağın kaynağını daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi. Sivilleştirdi onu(...) ben Orhan Veli'nin şiirinde baştan itibaren çok büyük bir eksiklik, çok büyük bir hata buluyorum. Bu, bir görüş ayrılığı değil, anlayış farkı değil, şiiri temelinden tehlikeye düşürdüğüne inandığım bir şey. Şu:*

*Bilmem yanılıyor muyum, Orhan Veli büyük kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil, hep şiirlerinde vermek istedi; başka türlü söylersek, yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını daha ilk noktada engelledi. Bu yüzden yeni bir sanatın gizli, el değmedik olanaklarını kazanmaya pek fırsat bulamadı. Oysa yeni şiir eski şiirin tersi değil, çok daha başka bir şeydi. Yeni bir sanat girişimi kendi diyalektiği ile ve kendi açtığı alanlarda hareket etmeliydi; eski sanata karşı cevapları, tepkileri, yeni alanlardan kaldıracağı hasatla gerçekleşmeliydi. Orhan Veli bu yola giremedi asıl şiirini yazamadı” (Cemal Süreya, 2014b, s.114) Cemal Süreya, Orhan Veli'nin kavgasını büyük ve kutsal bir kavga olarak görür. Ancak Orhan Veli'nin hatası eski şiirle çok uğraşması, kendi sanatını kuracak fırsatı kaçırmasıdır. Yani yıkmakla çok uğraşmış ama yeniyi kurmaya da ömrü yetmemiştir. Eski şiirde ne varsa Orhan Veli'de o yoktur. “Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye”(Cemal Süreya, 2014b, s.115). Buradan hareketle diyebiliriz ki deyim yerindeyse Garip şiirinde ne yoksa İkinci Yeni şiirinde de o vardır.*

Dönem şairleri içerisinde dil konusuna en çok önem veren şairlerden biri olan Cemal Süreya, bir yandan yeni şiir örnekleri verirken bir yandan da yeni şiirin üzerine oturtulacağı bir geri planının da olması gerektiğine inanır: “Orhan Veli ile birlikte eskiyle olan gelenek bağı kopmuştur. Ancak, 1940 kuşağı şairlerinin hemen hepsi eski edebiyatı bilmekte, Osmanlıca üstüne kesin izlenimler taşımaktaydılar. Çattıkları, yıkmaya çalıştıkları bir gelenek vardı. Asıl kopuş bizim kuşakla başlamıştır. Bizim kuşakla şair, eski geleneğinden bütününü sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda dil devriminin girdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirmiş ya da ondan vazgeçmek zorunluluğunu duymuştur”(Cemal Süreya, 2013b, s.216-217).

İkinci Yeni bir yönüyle de isyan şiirdir. Geleneğe karşı, alışılmışı karşı, törelere karşı bir isyan. Ece Ayhan'ın 'biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük' sosyal ve ekonomik bir çarpışma ile birlikte sanatsal açıdan da gelenekle çarpışmanın ifadesidir. İkinci Yeni, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde en önemli duraklardan, geçiş dönemlerinden biri olmuştur.

İkinci Yeni, Garip hareketi gibi başı sonu belli, bir bildiri ile başlamış bir şiir hareketi değildir. Klasik bir akım olarak başlamasa bile, ilk ürünlerinin dergilerde (Pazar Postası, Yenilik, Yeditepe) görünmesiyle birlikte dönemin geçerli, alışılmış şiir anlayışında kesin bir değişikliğe neden olmuş bu hareketin bir başka özelliği ise, hala tartışılan bir hareket olmasıdır.

*“Türk şiirinde 1960’lardan bugüne çeşitli dönüşümler, değişimler geçirdiği hâlde, değişik şiirsel yönsemeler, şiir uçları belirlediği hâlde bunlar hep İkinci Yeni’nin gelişen poetikası içinde kalmış, İkinci Yeni’nin getirdiği olanaklardan kaynaklanmıştır. Bir başka deyişle İkinci Yeni’den sonra şiirimizde yeni bir kırılma görülmemiş, yeni bir dönemeç dönülmemiştir. Değişmeler, gelişmeler, evrimleşmeler olmuştur elbette ama, 1940’ların başındaki Garip, ya da 1950’lerin ortasındaki İkinci Yeni gibi bir kırılmadan, kesin dönemeçten söz edilemez”* (H.Doğan, 2010, s.101).

İkinci Yeni şiirini Garip şiiri ile birlikte sanatta meydana gelen şoku yeni bir şokla savma hareketi olarak da tarif edebiliriz. İkinci Yeni, şiiri Garip’in tam tersi bir noktadan ele alır. Yani kolay anlaşılacak, yüzeysellik yerine derinleşmek, bayağı laf etmek yerine yeni çağrışımlarla dilin imkânlarını alabildiğine zorlamak esas alınır olmuştur. Sezai Karakoç’un yaptığı benzetme ile söyleyecek olursak Garip şiirinde Laleli’den yola çıkan trenin varacağı son nokta Sirkeci’dir. İkinci Yeni’de ise şiir Laleli’den dünyaya doğu giden bir tramvaya bindirilir. Garip şiiri daha mahallî iken İkinci Yeni daha Batılı çizgiler taşır. Garip şiirindeki nükte İkinci Yeni’de Humour’a dönüşür. *“İkinci Yeni şiirinin iki yol açıcısı Edip Cansever ve Cemal Süreya, ‘Garip’ şiirinin Dil’den, Dünya’dan yola çıktığı için ister istemez sıradan ve yalınkat kalmış nüktecilğine, espri anlayışına karşı Dünya’dan çok Dil’den yola çıkan incelikli bir humour anlayışından gelmiş şairlerdir. İkinci Yeni’ye humour’dan geçerek varmış şairlerdir onlar”*(Yavuz, 1999c, s.20). Cemal Süreya ince seçkin espri, zeka

cambazlığı olarak tarif edilen Humour açısından Orhan Veli kuşağını zekaca olumlu fakat yoksul olarak görür.

İkinci Yeni, insanın hak, emek, ekmek meselelerinin dışında da meselelerinin olduğunun yeniden gündeme geldiği bir dönemdir. Batı şiirinin de İkinci Yeni'ye olan etkisi göz ardı edilmemelidir. Cemal Süreya *Pazar Postası*'nda Osman Mazlum adıyla yazdığı bir yazıda eski üstatların Batı'nın şiirini hep geriden takip ettiklerini ve şiirimizin hiçbir dönemde İkinci Yeni'de olduğu kadar Batı şiiriyle at başı gitmediğini söyler.

Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazısında biraz da şiirsel bunalıma bağlar. Garip şiirinin kötü kopyaları ile şiirimiz bir bunalıma girmiştir ve bu yenilik kaçınılmazdır. "*Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla başbaşa'yız*" (Aktaran Kolcu, 2010b, s. 9).

İkinci Yeni şiiri ve şairleri hem kendi dönemlerinde hem de sonraki dönemlerde çokça eleştirilmiştir. "*Yeni şiirin bir kaçış şiiri olduğu savı Demokrat Parti'nin o dönemde ilerici, devrimci kesimler üzerinde kurduğu baskı, bu baskıya karşı çıkan toplumcuların tutuklanmaları, gözaltına alınmaları, gördükleri zulüm, dergilerden uzak kalmaları gibi olgular göz önüne alınarak öne sürülür genellikle. Asım Bezirci kitabını bu temel üzerine inşa etmiştir. Ortada somut bir baskı vardır ancak yeniliği ileri süren şiirin bu baskıya karşı sanki söylenecek hiçbir sözü yokmuş gibidir*" (Cengiz, 2012, s.113).

Tabi bu dönemde İkinci Yeni'ye karşı yapılan formalist, manasız, konusuz, öz düşmanı, meselesiz gibi suçlamaları da değerlendirmek gerekir. Garip şiiri ile yere düşen sanat yıldızını yeniden göğe yükselttiklerini iddia eden İkinci Yeni şiirinin birinci yeni gibi yoz bir şiir olduğunu Attila İlhan söyler. Toplumcular İkinci Yeni şiirinin toplumsal konulara sırtını döndüğünü, şiiri politik alanın dışına çektiği için bir kaçış şiiri olduğunu dile getirirler. "*İkinci yeni falan diye adlandırılan dönemde, Batı kökenli, kökensiz şiir altın çağını yaşadı. Bu temelleme de ister istemez biçimde,*

*biçimde kaldı. Batı'nın tarihinden toplumsal ve ekonomik yaşamından yeşeren kendi şiiri bireyci de olsa, toplumcu da olsa özü biçimine uygun, kendi kuralları içinde tıkr tıkr işlerken bizimkinde iğreti imge süsleriyle ancak yapay bir biçim olabildi. Yaşam biçimindeki farklılık konuların özleşmesine olanak tanımadı. Biçim azgın atlar gibi aldı başını gitti ta anlamsızlığa kadar” (Akın, 2001, s.58-59). Şiirin yaşamdan çıktığını ve insanın toplumsal bir varlık olduğunu düşünen Gülten Akın toplumla kuşatılmış bir kişinin toplumdan yalıtılmış ürünler verebileceğine inanmaz.*

Gülten Akın, İkinci Yeni şiirinin toplumsal bir karşılığı olmadığını düşünür. *“Karşılıksız şiir karşılıksız çek gibidir (...) ne has ozanın eline yakışır, ne hayata yeniden dönebilecek gücü bulabilir kendinde’ (Akın, 2001, s.58). Ferhat Korkmaz ise İkinci Yeni Limanı Pazar Postası adlı çalışmasında İkinci Yeni’ye karşı yapılan bu eleştirilerin haksız olduğuna değinir: “İkinci Yeni hareketinin suçlandırıldığı ve baskı ortamı neticesinde sosyal konulardan kaçtığı yönündeki eleştiriler, esasında bir önceki dönemin ön yargısıdır” (Korkmaz, 2012, s.15) der.*

Bununla birlikte İkinci Yeni şairlerine en çok eleştiri toplumculardan gelir. Bir kaçış şiiri olduğu, insanları asıl davalarından uzaklaştırdığı, toplumsal ve siyasal olaylarla ilgilenmedikleri, salt şiire önem verip yurt gerçeklerini görmezden gelmeleri temel eleştiri noktalarıdır. Bu yeni hareketin Garip şiiri gibi apolitik bir akım olduğu söylenir. Bu iddiaların haklı yanları olmakla beraber dönemin siyasal baskı ortamı da bu düşüncelerin oluşumunda etkili olmuştur.

*Ant dergisi etrafında toplanan 60 kuşağı şairleri olarak bilinen, dönemin genç şairlerinden İsmet Özel, Atıf Behramoğlu, Süreyya Berfe vb. şairler İkinci Yeni şairlerini eleştirirler. Bu gençlerin “...sanat kaygısından çok politik kaygılardan yola çıkarken ileri sürdükleri şeyleri şöyle özetleyebiliriz:*

*Bugün Türkiye’de gerici bir edebiyat vardır. Bu gerici edebiyatın en tehlikeli temsilcileri 1950-60 arasında yazmış olup bugün hala etkinliklerini sürdürmekte olan gerici, dejenere, geleceğin bağımsız ve sosyalist Türkiye’sine ihanet içindeki bir kısım şairler- Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, İlhan Berk ve benzerleri - Türk halkının Emperyalizme karşı yürüttüğü mücadeleyi zayıflatmakta, ona set çekmektedirler. Onlar halktan kopmuştur; iyi birer sanatçı da olsalar bugün Türkiye’de yerleri yoktur. Yeni yetişen, bizden sonra yazmağa başlayan kuşakları*

*onların zararlı etkilerinden kurtaracağız. Bugünün genç kuşakları iyi, dürüst, sağlam bir edebiyata kavuşmanın özlemi içindedir. Çıkaracağımız 'Halkın Dostları' adlı dergi ile Emperyalizme ve tüm gericiliğe karşı bir kültür cephesi kurmak istiyoruz..."* (Doğan, 1970, s.4)

Asım Bezirci de İkinci Yeni'yi eleştirenlerdendir: *"Demokrat Parti'nin Anayasayı tebdil ve ilgaya yeltenen faşist iktidarına karşı İkinci Yeni şairleri hiçbir tepki göstermemişlerdir. Baskıya baş eğmişler tam bir kaçış edebiyatı yapmışlardır"* (Aktaran Karaca, 2013, s.131).

Mehmet Doğan İkinci Yeni'ye karşı takınılan bu acımasız tutumu eleştirir. Bu şiirin ortaya çıkmasının edebiyatımızı ancak zenginleştireceğine inanır. Yaşları gereği bu gençlerin zaten İkinci Yeni etkisi altında yetiştiğini ve bu tür sert bildirimler ile bir yere varamayacaklarını inanır ki İsmet Özel dışında o gençlerin hiçbiri o dönemde daha kendi şiirlerini bile kuramamışlardır.

Ece Ayhan 27 Ocak 1957'de yapılan ilk İkinci Yeni soruşturmasında *"Şiirden toplumsal fayda umanlar İkinci Yeni için faydasız şiir diyorlar. Bu şiir sizce faydasız mıdır?"* sorusuna şöyle yanıt verir.

*"Bana kalırsa, bugünkü şiire toplumsal açıdan bakarak 'faydasız şiir' diyenler, tutumbilimi yalnız okullardan ibaret sanıp bunların toplum yaşantısı içindeki yankısını 'sınıf kavgası' şeklinde görüp ve mutlaka bu okullardan (ister kapitalizm, ister anti-kapitalizm) birinin savunulması gerektiğine inanan 'yoğun cahil' kişilerdir.*

*Bu şiirin 'doğrudan' halka hitap etmemesi, 'doğrudan' halkı gıdıklamaması, kullandığı kendine özgü yöntemler yüzünden kolay kolay anlaşılmasa, kendini kolay kolay ele vermemesi, işe toplumsal açıdan bakanların bile 'faydasız şiir' yargısına varabilmesi için bir ölçü olamaz.*

*Şiir elbette toplumun birtakım verileriyle kurulur. Ama toplumun dahi insancıl bir yönü olduğu hiçbir zaman unutulmamalıdır"* (Ece Ayhan, 2013, s.10-11).

Etkin bir şiir anlayışını savunan toplumcu şairler tarafından İkinci Yeni şairleri pasif kalmakla suçlanır. 60'lı yıllar Arif Damar, Hasan Hüseyin, Nazım Hikmet, Ahmet Arif, Can Yücel, Hasan İzzettin Dinamo gibi şairlerin seslerini daha üst



perdeden duyurmalarına neden olur. 1960'lı yıllar öte taraftan Anadolu aydını ile büyük kent aydını arasında dengelerin yavaş yavaş kurulmaya başladığı yıllardır. 1960'tan önce Anadolu aydını bir bakıma kent aydınının gerisinden geliyordu ya da daha doğru bir ifadeyle büyük kent aydını öncü konumundaydı.

Cemal süreya kendilerini sürekli eleştiren toplumlara karşı şiiri şöyle savunur: “...niye sadece dava aracı niteliğiyle sınırlayalım onu” (Cemal Süreya, 2013c, s.23). İkinci Yeni şiirinin okunmadan, anlaşılardan saldırıldığını düşünen Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirini ve şairlerini eleştirenleri tek tek sıralar:

“Attila İlhan (asık suratlı bir parti ödüllü lekesi vardı altında), Ahmet Kabaklı, Suut Kemal Yetkin, Asım Bezirci (96'nın notu; genç Roni Marguelis'in geniş olanaklarına karşın şiir kültürü ve bilgisinin filisti ('filisten') darlığı ve özellikle zayıflığı beni hayretler içinde bırakmıştır), Refi Cevat Ulunay, Orhan Duru, Demir Özlü, Ahmet Oktay (sonradan İkinci Yeni güneş sistemine özgül olarak girdi), Abdullah Rıza Ergüven, Adnan Berk, Sabahattin Eyüboğlu, (bunu yıllar sonra öğrendim Vedat Günyol'dan 1988), Yılmaz Gruda, Tevfik Akdağ, Oxford'lu Tektaş Ağaoğlu, Halim Yağcıoğlu, Kemal Burkay, Mehmet Salihoğlu, Ö.F. Toprak, Metin Eloğlu, Can Yücel, Hüsamettin Bozok, Yaşar Nabi Nayır (Muzaffer Erdost, tersinden de olsa İkinci Yeni'yi ortaya çıkaran Yaşar Nabi Nayır'dır derdi aslında; Varlık dergisinde değil İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini yayınlamak, uzaktan bile o çekime giren şairlerin şiirlerini yayınlamazdı)... sudan bahanelerle ve ağır suçlamalarla saldırırken (ki D. Özlü, K.Özer, E.Öz, H.Yavuz, Ergin Ertem, çıkardıkları a dergisi'nde bize 'çürük yumurtalar' diyorlardı) İlhan Berk'in şiirlerinin dergilerde görülmesi bize ferahlık, moral verirdi. Onun Ayta başlıklı ilginç ve güzel yazısı belleklerden silinmeyecektir.

Kısacası, status quo'cular, Beyoğlu Baylan Pastanesinde yuvalanan gizli sağcılar bu yepyeni sözdizimini, istifi, o zamana dek gündeme aldırılmamış dil bilgisini, kakışımı, bakışsızlık'ı, bu Logaritmali Şiir'i, bu Riemann ya da Lobaçevski geometrisini nasıl da irkilerek yadırgamışlardı ama. İç suratları yıllar sonra su yüzüne çıktı”(Edebiyat Dergisi, Mart-Nisan 1997, sayı 4, s.50).

İkinci Yeni hareketini en çok eleştirenlerden biri de Attila İlhan'dır. İkinci Yeni'yi Adnan Menderes dönemi baskısının bir ürünü olarak değerlendirir. “Geçmiş

*gün demişim ki: ... 'Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın!' Söylerken işin şu tarafını düşünmüş müydüm, şüpheliyim: Birinci Yeni (Garip) 'sıcak' savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarının! 'Soğuk' savaş, 1960'lara kadar mı sürdü, aşağı yukarı bu Menderes'in iktidar süresidir.” (İlhan, 2004, s.7)*

Biraz da İsmet İnönü döneminin ekonomik politikalarını yüceltmek için Menderes dönemini eleştiren Attila İlhan'a göre İkinci Yeni, kapitalist sistemlerine yeni pazarlar arayan Amerika'ya sırtını dayamış Menderes hükümetinin toplumcuları ezmek için izlediği politikanın sanatsal ürünüdür.

Attila İlhan'ın yönelttiği İkinci Yeni'nin yoz, boş ve gerekçesiz bir kaçış şiiri olduğuna dair iddialarına Turgut Uyar cevap verir: *“İkinci Yeni'nin henüz bir gerekçesinin olmaması, yahut başlangıçta bir gerekçeyle gelmemiş olması, onun gereksiz bir şiir olduğunu değil, çok yaygın ve birden duyulan bir yenileşme ihtiyacı olduğunu gösterir. Kaldı ki İkinci Yeni'nin gerekçesiz olduğunu söyleyenler de yanılıyorlar bana kalırsa. Gerek başlangıcında, gerek daha sonra, İkinci Yeni üstüne yazılan yazılar, yapılan tartışmalar iyi niyetli bir kimseye İkinci Yeni'nin gerekçesizliğinden yakınan ozanlarımızın çoğu ,verdiklere cevaplara bakarsak, onun üstüne epeyce bilgili görünüyorlar. Demek gerekçesiz bile olsa, üstünde birçok ozanımız bu kadar konuştuğuna göre, İkinci Yeni, kimliği iyice belirmiş bir şiir. İkinci Yeni'nin bir gereksinmeye, hatta bir gereğe karşılık olup olmadığına gelince, şiirimizi böyle geniş bir ölçüde etkileyip değiştirdiğine göre, çok yaygın bir eğilimin sonucu, bir gereksinmenin karşılığı demektir” (Uyar, 2014b, s.308-309).*

İkinci Yeni şairleri 'anlam'ı büyük amaçlarından (toplumsal amaçlar) uzaklaştırıp rastlantıya bağladığı için de gerek toplumcuların gerekse Attila İlhan'ın yoğun eleştirilerine maruz kalırlar. *“İkinci Yeni Sirki(...), anlamı gerekli görmez, 'rastlantısallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavır takındılar mı 'soğuk' savaş onları desteklemeyecek de kimleri destekleyecek” (İlhan, 2004, s.11).*

Attila İlhan'ın eleştirdiği bir diğer konu da İkinci Yeni şairlerinin şiirde konunun mu, öz'ün mü, biçimin mi yoksa sosyal konuların mı öncelikli olduğu konusundaki tutarsızlıklarıdır. İlhan, şiiri salt biçim olarak değil ama en çok biçim olarak gören ama şairin toplumsal görevinden de kendisini bir türlü kurtaramayan bu şairlerin bir çıkmazda olduklarını düşünür. “*Cemal Süreya özcülerin dediğini ya anlamamış ya da anlatamıyor. Özcülerin biçime göre öze verdikleri öncelik sırası, aslında, şiirin oluşmasında gerçekten özün biçimden önce gelmesi ve biçimi tayin etmesi gerçeğine dayanıyor. Biçimi hor görmüyoruz. Büyütmüyoruz da, hakkını veriyoruz.*”

*Öz nedir? Cemal Süreya'nın iyice tanımlayamadığı bir terim bu. Bazı, öz konudur demeye getirmiş, bazı ideolojidir demeye. Bazen öz dedi mi fikir düzeni anlaşılıyor, bazen metod. Hangisi? İlkin bunda anlaşmak gerekmez mi? Bizim öz dediğimiz başlangıçta bir toplumsal ilişkiler düzenidir”* (İlhan, 2004, s.53). Sanat eserinde öz ile biçim arasında bir birleşim olması gerektiğini söyleyen İlhan, öz'den uzaklaştığı zaman şiirde anlamdan çok image'nin ön plana çıkacağını bunun sonucunun da gelişi güzel, rastlantısal bir güzellik olacağını düşünür. (İlhan, 2004, s.56)

İlhan Berk'in şiir serüveni de anlamdan imgeye doğru bir yolculuktur: “*1950'ye kadarki evremde anlamın her şey olduğunu, şiirin anlam üzerine kurulması gerektiğini düşünürdüm. Şimdi tersini düşünüyorum*” (Aktaş, 2001, s.10)

Şair şiirin tek bir anlama bağlanmaması gerektiğini, anlamın genişlemesi gerektiğini, bunun da ancak alışılmış çağrışımların yıkılarak yapılabileceğini düşünür. Ancak bu şekilde şiir canlı kalabilir ve tekrar tekrar okunabilir. Şairin savunduğu çokanlamlılık'tır. Dilde deformasyona gidilmesi gerektiğini düşünen Berk konuşma diliyle şiir yazılmasına da karşı çıkar.

İkinci Yeni şairleri içerisinde en çok eleştirilenlerden biri de “*Dünya şiiri artık eskisi gibi değil, şiir artık çok boyutlu; yani eski şiirleri okumak sıkıcı, iyi bir şair elinden geldiğince anlamdan uzaklaşmalı, kendi haline bırakmalı şiiri*” (E Dergisi, Kasım 2001, sayı 32, s.10) diyen İlhan Berk'tir.

7 Mayıs 1962 tarihli *Akis* dergisinde kendisi ve İkinci Yeni şairleri için şunlar söylenir:

*“İlhan Berk’in yazdığı ve şiir diye ortaya çıkardığı Galile Denizi abesle iştigalin en tipik örnekleri, manasızlığın manasızlığını gösteren eser kırıntıları oldular.(...) ‘Monşer şiire bak şiire’ diye reklamı yapılan ama sonuç olarak da gene sadece kendilerinin okudukları bir halka içinde eşi bulunmaz şairler olduklarını söyleyip buna en çok kendileri inananlardan birincisi ve başlıcası olan İlhan Berk son olarak, adıyla dahi acayip olan yeni bir kitap çıkardı. Dost yayınevi de, hangi akla hizmettir bilinmez, bu kitabı yayınladı. İlhan Berk’in yeni kitabının adı ‘Mısırkalyoniğne’dir.(...)”*

*Her türlü mesûliyet duygusundan kaçıp, edebiyatın gerçek fonksiyonunu gözden kaçırmak için türlü şaklabanlıklar yapan, sonra da bunlardan kendilerine bir pay çıkarmaya çalışan görünmez şair ve yazarlarının tipik temsilcilerinden biri olan İlhan Berk ve kitabı için söylenecek söz bulabilmek gerçekten zor. Eser 2.5 liranız var ve canınız da illa saçma ile, illa işe yaramaz ile uğraşmak istiyorsa, hiç durmadan bir Mısırkalyoniğne alın”*(*Akis* Dergisi, 7 Mayıs 1962, sayı 410, s.26).

İkinci Yeni Şairlerinin şiir anlayışlarına yöneltilen eleştirilere Cemal Süreya ile beraber İlhan Berk de yanıt vermeye çalışır:

*“Çoğunlukla eleştirmenler şöyle diyorlar:*

*‘İkinci Yeni, yeni bir şiir olsa bari; Batı’da kullanıla kullanıla posası çıkmış, hiçbir yeniliği olmayan, üstelik, salt bu şiirin bir aktarması olan bir şiire yeni demek için insanın şiirin ne olduğunu bilmemesi gerekir’*

*Dünya şiirini birazcık izleyenlerin diyeceği sözler değil bunlar. Edgar Poe, Bauadelaire, Mallermé, Valéry, çizgisi şiir anlayışıyla; Arthur Rimbaud ile Lautréamont’dan başlayarak Henri Michaux’ya, Dylan Thomas, e.e. cummings’e değin uzanan, usdışıcılık, gerçeküstücülük, gizemcilik, zor şiir diyebileceğimiz şiir anlayışı, bugün, Batı’nın iki büyük şiir çizgisidir ki, bu şiiri porsumuş diye tanımlamak, sözün en basit anlamıyla, şiiri anlamak için yaratılmamış olmak demektir bu olsa olsa, başka değil.*

*Yine bir kısım eleştirmenlerce de, İkinci Yeni toplumdaki kaçma'dır. Bu konuda, önce, toplumdaki ne anladıkları ya da kaçmaktan neyi murat ettikleri sorulabilir. Bir ozanın aşk'tan, eski çağlardan söz etmesi, yalnızlığı, bunaltıyı yeryüzüne yazmak istemesi, toplumdaki kaçma değil, toplumu anlamaya doğru gitmektir. Bu, gerçekten böyle de olsa, bu kaçış nedenleri düşünülecek olursa, bir çeşit toplumculuk değil midir? Ozanın bu kaçış duygusuna karşı gelmesi, önce, kendi kendine özdenizliğin ta kendisidir. İşte, asıl bu, bir sorumluluk, bir toplumculuk olamaz. Umutsuz bir dünyada, umutluluk bir sorun olamaz. Bu, ayrıca umutlu olmayı istememek demek de değildir. Sonra, ozan, biricik güzel işinin toplumda bir yeri olmadığını gördükten sonra, niçin mutlu olacaktır? Daha önemlisi, onun bu davranışı niçin bir kaçış diye anılacak da, toplumcu bir davranış diye anılmayacak, bunu hiç anlamıyorum” (Aktaran Kolcu, 2010, s.144).*

Mehmet Doğan hem Attila İlhan'ın hem de toplumcuların İkinci Yeni'ye yönelttikleri eleştirileri abartılı bulur. Bu şairler “...hiçbir zaman karşı kampa göçmemişlerdir. Hiçbir zaman sömürücü, insanı hiçe sayan, mutluluğu geniş kitlelerin ezilmesinde bulan bir düzenin sözcüsü olmamışlardır. Belki yürürlükteki düzeni yermemişler ama alkışlamamışlar da. Alkışlamak şöyle dursun içten içe onun gülünçlüğüne de göstermişlerdir” (Doğan, 1968, s.17-18).

Mehmet Doğan'ın ‘yaratımsız dönem’ dediği 1950-54 arası yılları dikkate almadan, İkinci Yeni şair ve yazarlarının şahsi görüş ve sanat eğilimlerini bilmeden ya da ülkede değişen kültürel, ekonomik, siyasal ortam gereği gibi incelenmeden İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını salt Garip hareketi'ne tepki olarak belirlemek elbette eksik bir değerlendirme olacaktır.

*“İkinci Yeni'yi baştanbaşa birinci yeniye karşıt saymak doğru olmaz. Çünkü ayrılıklarının dışında bazı yakınlıkları da vardır. Örneğin:*

(...)

*-Garip akımı gibi İkinci Yeni de gerçeküstüculükten az buçuk yararlanır.*

*-Garip akımı gibi İkinci Yeni de dizeci (mısracı) şiir'e karşı çıkar.*

*-Garip akımı gibi İkinci Yeni de gözlerini çokluk Batı'ya çevirir; modern şairlere (özellikle de gerçeküstüçülere) ilgi gösterir” (Bezirci, 2013, s.17).*

Toplumda, sanatta, ahlakta başkaldırının adı olan; infiali, düzensizliği, birbirini tutmazlığı ilke edinen Dadaizm'den de yararlanan İkinci Yeni'nin bazı şairleri bütün sanat kurallarına karşı çıkarlar. Özellikle de Ece Ayhan ve İlhan Berk. Artaud'un “*Usun ettiklerine bir son vermek*” sözünü kendi sanatlarında uygulamaya çalışırlar. Onlar için sanatsal kurallar gibi, ahlak, mantık gibi öğretiler de kurallar bütünüdür.

Gerçeklikten kaçış, ilkelerden kaçış, toplumsal değerlerden kaçış, bir anlamıyla İkinci Yeni hareketinin belirgin özellikleridir.

*“Gerçekten de İkinci Yenicilerden çoğu çevreden az ya da çok koparlar.(Bunda ideolojik bilinç eksikliği, yabancılaşıma duygusu, siyasal baskı ve kişisel korku da rol oynar). Toplumsal sorunlara, sınıfsal gerçeklere ve siyasal olaylara genellikle uzak kalırlar. Çoğu ya geçmiş çağlara, ya cinsel ilişkilere, ya çocukluk günlerine, ya da toplum dışı başka temlere sığınurlar” (Bezirci, 2013, s.45).*

İkinci Yeni hareketi edebiyatımızda çok tartışılmış, hakkında olumlu veya olumsuz birçok şey söylenmiş bir harekettir. Hıdır Toraman bu hareketi *Türk edebiyatının en büyük gösterisi* olarak tarif eder. “*İkinci Yeni Şiiri modern Türk edebiyatın en büyük gösterisidir. Yaratıcı cesaretle etiğin, estetikle cinselliğin, normatif olanla anarşist bakışın buluştuğu ve çarpıştığı bir sirk, bir arenadır. Bir açık hava okulu ya da örgütlü bir topluluk değil ama sivil yapıların sergilendiği bir Pazar. Varyete de diyebilirsiniz, soyu tehlike altında olan bir ateş ağacı da. Her tür gözbağcılık, cambazlık, gülünçlük bir bir dökülür sahaya, denge sanatının ustaları tarafından. Oyunlar, hünerler, asosyal davranışlar sergilenir; perdelemeler yapılır, kıskançlıklar, görmezden gelmeler, siyasî çekişmeler yaşanır; yeni savlar, görüşler atılır ortaya. Sahnenin dışındakiler sahneye inmiştir artık kader, devletin başkentinde, Anadolu'nun 'farklı uçlarını' bir araya getirmiş ve bu farklı uçlar arasındaki etkileşimler yeni bir şiir akımının doğuşunu hızlandırmıştır” (Toraman, 2013, s.64).*

İkinci Yeni şairlerinin ortak birçok yönlerinin olması ile beraber her birinin diğerinden farklı yönleri de vardır. Alper'e göre İlhan Berk dilini sürekli değiştirmiş,

ilginç, özgün imgeler yaratmış, genç bir şiir yazmıştır. Turgut Uyar ise Anadolu'yu yakından tanıma imkânı bulmuş, tahkiyeyi çok kullanırken lirik söyleyişten uzaklaşmamış, acıyı ve umutsuzluğu sürekli işlemeye çalışmış bir şairdir. Edip Cansever tragedyadan yararlanmış, insanın iç dünyasına, iç dünyasındaki çelişiklere, korkulara yolculuk yapmış ve bunu özgün imgelerle dile getirmiş bir sanatçısıdır. Mistik bir şiir yazan Karakoç ise toplumsal bilinci de belirgin olarak dışavurmaya çalışmıştır. Kendine özgü yepyeni bir şiir dili yaratmaya çalışan Ece Ayhan, resmî olan her şeyin uzağında kalmaya çalışan marjinal bir kimlikle “... *apolitik olandan politik olana varmıştır*”(Alper, 2008, s. 34-35).

Sonuç olarak diyebiliriz ki bir edebî hareket değerlendirirken hareketin geliştiği toplumsal yapı, sosyal, siyasî ve ekonomik şartlar mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. İkinci Yeni sunî bir hareket değildir. Gerek İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen dünyanın, gerekse Anadolu'da yaşanan değişimin biraz da doğal bir sonucudur. Doğal olarak ortaya çıkmış, İlhan Berk, Cemal Süreya gibi şairlerin elinde şuurlaşmış ve bir hareket hâlini almıştır.

İkinci Yeni şairlerin değil şiirlerin birbirleriyle tanıştığı bir hareketin adıdır. Türk şiirinde İkinci Yeni rastlantısal bir sıçrama hareketidir. İkinci Yeni şairlerinde de bir değişim isteği vardır ancak onlar toplumcular gibi halka dayanma yerine bireye yönelmişlerdir. İkinci Yeni hareketi kurulu düzenin desteğinde yeşeren bir hareket değildir. Toplumcular kadar aşîkar olmasa da onların da gerek siyasal gerekse dinsel dogmalarla sorunları vardır. İkinci Yeni şairleri muhaliftir ancak muhalifliklerini sloganik olarak dile getirmezler. İkinci Yeni şiirde us'un işleyişini kıran, şiirde öyküyü gizleyen ve ana omurgayı imgeye yaslayan bir şiirdir. Ancak bu imgeleme bilinenin aksine geliş güzel tesadüfî yapılan bir şey değildir. Bu yüzden toplumcuların yönelttikleri eleştiriler gibi İkinci Yeni şiirini ‘güdümlü bir şiir’ saymak mümkün değildir. Sadece İkinci Yeni muhalifliğini toplumcular gibi ekmek üzerinden değil sanat üzerinden sürdürür. Bu şiirler doğrudan siyasal telmihler barındırmak yerine kökende bazı ironik iletiler içeren şiirlerdir.

## I. BÖLÜM

### 1.1. Medeniyet ve Medeniyetle İlgili Temel Kavramlar

“Medeniyet” kelimesi Arapçadaki “Şehir” anlamına gelen “Medine” kelimesinden türemiş ve Türkçeye de geçmiştir. Medeniyet, şehirle ilgili, şehre ait, şehirleşme ve bir arada yaşayabilme seviyesine ulaşmış toplum olarak da yorumlanabilir. Medeniyet kelimesi “Şehir devleti” anlamında Yunancada “Polis” kelimesi ile karşılanır.

Medeniyet kavramı şehir kavramı ile bağlantılı olduğuna göre ihtiyaçlarını tek başına karşılamakta zorlanan insanlardan oluşan topluluğun bir arada yaşayabilme seviyesine erişmesine de medenileşme denilebilir. Bu bağlamda “Medeni insan” tabiri şehirleşmeye alışmış, toplumsal yapıya uyum sağlamış, göçebeliği bırakmış, yerleşik hayata ayak uydurmuş insanı karşılar. Medeniyetin en önemli unsuru toplumdur. Tek başına yaşayabilen insanın tek başına bir medeniyet inşa edebilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla medeniyet bir arada yaşayabilmenin ürünüdür.

*“Bazı bilim insanları uygarlığı, önemli eşitsizlikleri içeren bir toplumsal hiyerarşi ve iş bölümü oluşturmaya yetecek ölçüde artık-ürün üreten bir topluluk olarak tanımlamaktadır. Bu çok geniş kapsamlı bir tanımdır ve buna göre çoğu tarım toplumları ve çiftçilik ile hayvancılığı birleştiren Kuzey Amerikalı Kızılderililer bu kategorinin içine sokulabilir. Bazıları da uygarlığın kavramlarını daha ileri götürerek uygar topluluklar (avcı ya da hayvan besleyen) arasındaki temel farkın, aile ya da kabile bağlarının tersine, siyasi örgütlerin ya da devletin ortaya çıkması olduğunu öne sürmektedirler. Birçok uygarlık geniş bölgeleri yönetecek siyasi örgütlenmeleri oluşturmuş ve bazıları da büyük imparatorluklar ve krallıklar kurmuşlardır.”*(Tokuroğlu-Ersoy, 2012, s.20) Mezopotamya Uygarlıkları, Anadolu Uygarlıkları, Avrupa Uygarlıkları, Çin ve Uzak Doğu Uygarlıkları, Hint Uygarlığı gibi bir çok uygarlık adı sayılabileceği gibi İslam Uygarlığı gibi din bağlamında değerlendirilebilecek uygarlıklardan söz etmek de mümkündür.



İbn-i Haldun, Cemil Meriç gibi entelektüeller medeniyet kavramı yerine “Umran” kavramını kullanmayı yeğlemişlerdir. Ziya Gökalp ise medeniyeti “Hars”(kültür) kavramı ile eşdeğer görmüştür.

İnsan topluluklarını hayvan topluluklarından ayıran özelliklerden biri de insanın medeniyetler kurabilmesidir. Çünkü insan, medeniyetler kuran bir varlıktır. Uygar insan veya uygar toplum kent kültürüne ayak uydurabilmiş bir arada yaşayabilme merhalesine ulaşmış insan veya toplum demektir. Yani barbarlığın zıddı demektir uygarlık. Doğa ile mücadelesini bir derece de olsa kazanmış, iktisadî yapısını belli bir aşamaya getirebilmiş, sosyal sınıf bilinci oluşmuş topluluklara uygar toplum denir. Bu aşamaya ulaşmış bir topluluğun maddî ve manevî bütün ürünlerini barındırır bu kavram. Batı dilindeki karşılığı **civilisation**. Siyaset, din, ahlak, sanat, hukuk, felsefe gibi maddesel olanın dışında, düşünsel boyutu da kapsar uygarlık sözcüğü.

Server Tanilli *Uygarlık Tarihi* adlı eserinde bu kavramı şöyle açıklar: “*Uygarlık deyince, birbirinden farklı iki şey anlaşılır: Bir anlamıyla uygarlık, ‘doğal hal’in, ‘barbarlık’ın karşıtı olan bir durumu anlatıyor. Bu anlamda ‘uygar millet’, ‘uygar halk’ deyince, gelişme yolunda hayli ilerlemiş, ideal ölçülere pek yaklaşmış bir topluluk anlaşılmakta.*

*Kolayca fark edileceği gibi bir ‘değer yargısı’ taşımakta uygarlığın bu anlamı.*

*Bir başka anlamıyla uygarlık, bir halkı başka halklardan ayıran, onun özgün yanını ortaya koyan, yaşayış biçimlerinin, kullanılan aletlerin, çalışma biçim ve yöntemlerinin, inançlarının, düşünsel ve sanatsal faaliyetlerinin, siyasal ve sosyal örgütlenme biçimlerinin bütünü”(Tanilli, 2006, s.13).*

Hilmi Ziya Ülken ise Medeniyet konusunda Her medeniyetin bir değerler sistemi olduğunu düşünür. Bu değerler sistemi insanı diğer canlılardan ayırır. Ona göre medeniyetin temelinde inanma ve düşünme vardır. “*Herhangi bir medeniyet-gününün birinde -yeryüzünden silinse bile, kurduğu binalar, yaptığı eşya vasıtasıyla onun bir zamanlar nasıl bir inanç, düşünce ve hareket sistemine sahip olduğunu anlayabiliriz. Tıpkı kum üstündeki ayak izlerinden bir insan geçtiğini anlar gibi.*”

(Ülken, 1953, s.13) Uzakdoğu, Mezopotamya, Hint ve Akdeniz medeniyetleri gibi birçok medeniyetin temelinde animisme olan (kutsal değerlere inanma) dört kadım medeniyetten söz etmek mümkündür. Medeniyetlerin temelindeki inanç mythologiler şeklinde günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Betül Ahmet Cündiyye'ye göre ise medeniyet hem ürkütücü bir gerçeklik hem de insan türünün yarattığı en büyük başarıdır. Yazara göre bir medeniyeti ortaya çıkaran şey zaman, tarih, hareket, gelişme ve yakınmadır. Medeniyetler ilerlediği ölçüde vardır. İlerleme dinamiklerini kaybeden medeniyetler yok olacaktır. *“Medeniyeti ortaya çıkaran hareket doğal ya da otomatik (Kendiliğinden) bir hareket değil, beşerî bir harekettir”* (Cündiyye, 2012, s.19) Yazara göre varlık boşluğu kabul etmez. Var oluşunu tamamlayan medeniyetler sahneden çekilecek yerine yenileri bina olacaktır. Bu bir döngüdür.

Medeniyet kavramını Hint Medeniyeti, Yunan Medeniyeti, Mezopotamya medeniyeti gibi parça parça ele alabileceğimiz gibi Doğu-Batı medeniyeti şeklinde de ele alabiliriz. Hepsi de insana dair olduğu için bir ortak paydada “İnsanlık medeniyeti” olarak da ele alınabilir ki Karakoç'un bakış açısı daha çok bu şekildedir. Karakoç, bu insanlık medeniyetini Âdem ile başlatır. Kaynağını Tanrı'ya dayandırır ve onun bütün insanlığı vaz ettiğini düşünür.

*“Dünyanın geçirdiği kriz, ne siyasî, ne ekonomik, ne şu, ne bu...medeniyet krizidir. Öyle olunca da, elbet her alanda hakikî bunalımlar olacaktır.(...) Evet, kriz en kökten bir medeniyet krizidir. Medeniyetin ve insanlığın anlam ve ruh olarak yok olup olmaması meselesidir”* (Karakoç, 1999b, s.64-65).

Medeniyet denildiğinde akla gelen ilk kavramlardan biri **kültür**'dür. Medeniyetin somut yansımaları kültürü oluşturur. Başka bir ifade ile evrensel olanın, bütün insanlığa ait olan medeniyetin, dine, coğrafyaya, millete göre bölümlere ayrılmış hâli kültürü oluşturur. Medeniyet kültürlerin mücessem hâlidir. Rasim Özdenören, Hece dergisinin 215. sayısında çıkan ‘Edebiyatla Siyasa Arasındaki Bağlılaşım’ adlı yazısında kültür ve medeniyet kavramlarını şöyle bir örnekle izah etmeye çalışır:

Ona göre kültür kişisel düşünme ve davranış kalıplarının toplamıdır. Aynı zamanda gündelik yaşamımızın da pratik bir karşılığını oluşturur. *“Şöyle ki, kırsal*

*alanda elimizde bardak çanak gibi bir gerecimizin bulunmadığı bir ortamda su içmek istediğimizde avucumuzu çukurlaştırıp kaynaktan su içeriz. Eğer yörede taştan veya ağaçtan bir doğal çukur kap bulursak suyu o kabın içine doldurup içeriz. İşte o kabı ağaçtan veya kütükten elimizle yontup çıkarırsak bu gereç bir kültür ürününe dönüşmüş olur. İnsanın gündelik gereksinimine cevap veren onun elinden çıkmış birincil gereç kültür ürünüdür. Biz bu su kabını süslersek, süslemek için diyelim ki değerli madenler kullanırsak, bu takdirde elimizdeki kültür gereci uygarlık (medeniyet) ürünü halini alır” (Özdenören, 2014, s.3-4).*

Kültür kavramının dışında medeniyet kavramının ilintili olduğu ikinci bir kavram da **coğrafya**'dır. Coğrafyanın birey ve toplum üzerinde ve bunların şekillenmesinde önemli bir etkisi vardır. Coğrafi şartların insan üzerindeki etkisinden hareketle medeniyetin de, bir anlamda, coğrafyaya bağlı olarak şekillendiği söylemek mümkündür. Coğrafya insanı, insan toplumu, toplumda medeniyeti şekillendirir.

Toplumların Kültürel yapıları, örf ve adetleri, gelenek ve görenekleri, iktisadî ve ictimâî durumları hep coğrafi şartlarla da ilintilidir. Çünkü her uygarlık harita üzerinde bir yere sahiptir. Veya tersinden bir okumayla söyleyecek olursak her uygarlık aynı zamanda yaşadığı coğrafyayı da etkilemiştir.

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde Anadolu'daki küçük şehirlerden İstanbul'a, Mekke ve Medine'den Londra'ya, İsfahan, Şam, Semerkant ve Kudüs'ten Malezya'ya, Paris'e, Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar geniş bir coğrafya söz konusudur.

## 1.2. İkinci Yeni Şiirinde Medeniyet Algısı

Yeryüzünde farklı zamanlarda farklı topluluklar çeşitli medeniyetler kurmuşlardır ancak özellikle iki cihan harbinden sonra medeniyet dendiğinde aklımıza sadece Batı ve Doğu medeniyeti gelmektedir. Batı medeniyetini oluşturan halklar çoğunlukla Hıristiyan, Doğu medeniyetini oluşturan halklar ise çoğunlukla Müslüman olarak algılanır. Bu bağlamda medeniyet kavramı beraberinde zihnimizde din kavramını da çağrıştırmaktadır. Doğu ve Batı medeniyetleri konusunda aydınlar arasındaki tartışmalar da sürüp gitmektedir. Devrinde yaşanan bu tartışmalara kısmen de olsa Cemal Süreya da katılır.

**Cemal Süreya** 8 Nisan 1976'da yazdığı "Dünya kültürü, Batı Kültürü" başlıklı yazısında Batı aydınının artık ayrıcalıklı bir konumda olmadığına değinir. Çünkü Batılı Batı'nın dünyanın tek bilinci olmadığına farkına varmaya başlamıştır. "*Bir zamanlar aydınlıklar felsefesinin olanaklarıyla çıkışını ve yükselişini yapmış olan Batılı şimdi düşüncenin kendi karşısında olduğunu görüyor. Oysa kendisi de düşünmeye alışmıştır. Bu yönden, hem kendi çıkarlarından vazgeçmemeye, hem de bu çıkarlar doğrultusundaki düşüncesinin evrenselliğini dünyaya benimsetmeye çalışmaktadır*"(Cemal Süreya, 2013b, s.393).

Süreya'ya göre Batılı, insan kavramını kendine göre yapıyor ve burada tökezliyor. Batı için insan, sadece Batılı burjuvaziden ibarettir. Evrensel kültür Batı kültürü olmalıdır. Ve bütün dünya bunu savunmalıdır. Süreya'ya göre bu tavır insan gerçeğini açıklamaktan uzaktır. Batı sadece kendi medeniyetini topyekun bir insanlık medeniyetiymiş gibi göstermeye çalışmaktadır ki bu da haksızlıktır. Batı'nın ayrıcalığı uygarlığın doğal bir sonucudur. Her medeniyetin farklı oluşması da doğal sürecin bir sonucudur. "*Öyleyse, uygarlığın sürmesi için, ayrıcalıkların, insanlar arasındaki ayrımların da sürmesi gerekir. Batılının bu yoldaki büyük çelişkisi ise şu temel gerçeği nicedir gözden kaçırmasından doğuyor : 'Her sağlam düşünce zinciri bir şeyleri bozar.' Düşünce bugün Batılıdan yana değil. Başka insanlar da var artık.(...) Bütün olanakların, içinde buldukları 'başatlıklara' karşın, bir yenilgidir bu. Artık bir İngiliz düşünürü kalkıp Devletler Hukukundaki 'fiili işgal'i hukukileştiren 'debellacı' kavramını eskisi gibi salt İngiliz çıkarlarına uygun olarak ortaya atamıyor*"(Cemal Süreya, 2013b, s.393).

Şaire göre Türk aydını da artık bir değişim geçirmektedir ki Batılı aydının artık tek gerçeklik olmadığının farkına varmaya başlamıştır. Aydın, Batı'nın kültürü de sömürüye alet ettiğinin artık farkına varmıştır. *“Her kültürün, dünya kültürü olarak belirlediği yerler, bir de özel bir kültür olarak kaldığı yerler vardır. Dünya kültürü bizim de kültürümüzdür. Ama özel bir kültürü edinmek ya da özümlemek yolunda eskisi gibi benimseme zorunluluğu içinde değiliz. Rızı oluş değil artık bizimki. Seçme dönemine girdik”* (Cemal Süreya, 2013b, s.393). Cemal Süreya'nın şiirlerinde derinden de olsa bir uygarlık sorunu, bir Doğu sancısı hissedilir.

**Ece Ayhan**'a göre de Doğu medeniyeti ilk önce kavramlarını kaybetmiştir. Cemil Meriç'in *“Kamusu olmayanın namusu yoktur.”* Sözüünü hatırlatır tarzda: *“Neden Doğu'nun tarihinde kavramlara değil de sıfatlara, tek boyutlu sıfatlara çok düşülmüştür, düşülür?”* (Ece Ayhan, 2013, s.36) der.

Doğu açılmalıdır. Ancak Ece Ayhan'da bu açılım Karakoç'taki gibi kadim olana doğru değil devrime doğru bir açılım olmalıdır. *“Evet, açıl Doğu açıl! Doğu açılın, Doğu açılacak elbette (...) Halk kendi serüvenini kendi yaratmak üzere ırmak ağzlarında toplanmaya başlamıştır, deltalarda yatıyor çoluk çocuk. Şairler de şiirlerin denizlere döküldükleri bu yerlerde, ayakta. Irmaklar tersine akıtıldığı sabah, ayaklar baş olacak, başlar ayak, hangi kaynaklara gidileceğini biliyor halk. Ancak Rumun şuarası ölümün arkasından konuşur”* (Ece Ayhan, 2013, s.151).

**Sezai Karakoç**'un üzerinde en çok durduğu kavramların başında medeniyet kavramı gelir. Öyle ki neredeyse her yazısı doğrudan veya dolaylı bu konuya bağlanabilir. Karakoç medeniyet dendiğinde şunu anlar:

*“Diyelim ki insanların üç ideali vardır. Birincisi, doğruluk ideali. Bilim, bununla meşgul olur; hakikati arar. İkincisi, iyilik ideali. Ahlak bununla meşgul olur. Üçüncüsü, güzellik ideali. Sanat bununla meşgul olur. İşte bütün bu ideallerimizi gerçekleştirdiğimiz zaman, bir toplum olarak, ortaya gerek gözle görülür, gerek gözle görülmez eserler koyduğumuz zaman, ona bakan biri, ilim gözüyle bakan biri, bizim medeniyet dediğimizi görür, işte bu toplum medeni bir toplumdur veya değildir”* (Karakoç, 2003a, s.33). Şair insanın bütün yönelişlerini (aklî, ruhî, toplumsal ) medeniyet kavramı içerisinde değerlendirir. Bu da gösteriyor ki Karakoç insana, topluma ve onunla ilgili olan her şeye fikirlerinde, yazılarında ve şiirlerinde

hep bu medeniyet perspektifinden bakar. Karakoç'un bu medeniyet telakkisini göz ardı eden bir algılama biçimi eksiktir. Karakoç büyük resmi görme peşindedir.

Sezai Karakoç, "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiirinin birinci bölümünün sonunda "*Bana ne Paris'ten, Moskova'dan, Londra'dan, Pekin'den, Newyork'tan*" diyen şair bunların bir Kokakola (ABD) ve bir votka (Rusya) bardağında kaybolduğunu dile getirir. "Sen" diye bir hitapta bulunur. Bu "Sen" de bir uygarlıktır.

Karakoç İslâm uygarlığının düşüşünü fiziğe, teknolojiye, bilime ve ekonomik sebeplere bağlamanın yanı sıra asıl çöküntünün aşk ve şevki yitirmek olduğunu görür.

Sezai Karakoç toplumsal hayata medeniyet perspektifinden bakar. İnsanlık tarihi aynı zamanda medeniyetlerin de tarihidir. Şiirini de bu bakış açısıyla zenginleştirir. "*Sezai Karakoç'u II. Yeni şairlerinden ayıran bir diğer yanı da şiirindeki anlamsal zenginliktir. Bir medeniyet şiirini yeniden kurmasıdır özelliği. Ama has bir şiirdir yazdığı*" (Haksal, 2015, s.128).

Temelde iki medeniyet vardır onun için Batı ve Doğu medeniyetleri ve Karakoç'un yeri nettir.

"Halbuki ben Bay Fransız sizin gömleğinizi

Hatta Matmazel Nikol'un o kırmızı ipekli gömleğini

Hani etekleri şöyle kıvrım kıvrımdır ya

Bile giymek istemem istemeyeceğim

(...)

Hani sizin şu yüzü kurabiye bir bayanınız var ya

Beyaz ve yumuşak

Hani tepesinde ikisi kısa biri uzun üç tüy var

Onu siz başka yerlerden getiriyordunuz

Sayın Bayanınızın gözleri çakmak çakmak yanıyordu”

Siz ötekini Bay Yabancı gizli gizli öpüyordunuz” (Karakoç, 2001, s.47)

Karakoç medeniyeti “...insanlığın fizikötesi amacına varması için kurduğu yaşam tarzı ve gerçekleştirdiği tüm çevre olarak” (Karakoç, 2005a, s.10) tanımlar.

İnsan gibi, toplum gibi medeniyetlerin de kriz ve bunalım dönemleri olabilir. Sezai Karakoç bu konudaki düşüncelerini ‘Medeniyetimizin Büyük Krizi’ adlı yazılarında dile getirir. Bu yazılarda savunduğu düşüncelerin estetik yönünü ise şiirlerine yansıtır.

Karakoç bu yazısında Nasıl yıkıldık, neden çöktük, medeniyetimizi nasıl kaybettik, tekrar nasıl dirilteceğiz?..gibi soruların cevaplarını arar. Tıpkı cennetten dünyaya sürülme ile kriz’i başlayan insan gibi, toplum da medeniyet de kendi krizini yaşayacaktır. Medeniyetler de tıpkı insanlar gibi yorulur, yalnızlaşır, içine kapanır, üzeri tozlanır. Kriz dönemleri bir bakıma tozlarından arınma, kendine gelme dönemleridir. Yeniden canlanma, yeniden diriliş dönemleridir.

Şairin vahiy medeniyeti adını verdiği ‘Hakikat Medeniyeti’ daha peygamberin ölümünün hemen ardından bir kriz ile karşılaşır ve günümüzdeki büyük bunalım çağına kadar bu genişleyerek süregelir. Ancak her kriz dönemi insana ve topluma çıkış yolunu gösterecek zatları da beraberinde getirir. Mevlana gibi, Yunus Emre gibi, Hacı Bektaş gibi, ya da Gazali ve Muhyiddin-i Arabi gibi büyük zatlarn büyük krizler döneminde çıkmış olması elbette ki tesadüf değildir.

“Dostlarımız geldi hafif danslar geldi

(...)

Sen güldün Asya güldü hafif danslar geldi

Gel kalbini saat yap odamıza

Saatin içine kutsal sözler yaz

(...)

Güzel ve mağrur ve katil

(...)

Dostlarımız geldi sağlam izleri var karda

Yapacaklarının yapılabileceği iyi öğretildi onlara

Ve sağlam kutular içine koydular gölgelerini

Karışık bir ses teller üzerinde Londra” (Karakoç, 2001, s.72/73)

Yüzeysel, şekilsel bir Batı hayranlığını eleştirir. Yüzünü Batı’ya dönen Türkiye değil şairin isteği. Çünkü Doğu ölmemiştir. Doğu üstü tozlanmış bir elmas gibi içten içe parlamakta, asaletini, değerini muhafaza etmektedir. Doğu, Meryem eliyle ışıklı gölgesini, çocuk İsa’larıyla suya yansıtacaktır. O kadınlar, o çocuklar, o kızlar yüzünü hep aynı yöne dönecek ve aynı gölgeye bakacaktır. İsa, taşa nakşedilmiş Doğu medeniyetinin üstündeki tozu üfleyecektir.

“...medeniyetimizin esasını teşkil eden manevi değerler (...) duyuları aşan bir temele, bir inanış temeline dayanmaktadır. Fakat bu inanış manevi değerlerin istiklaline dokunan skolastik Ortaçağ imanına benzemez. Sanat,, ahlak, felsefe, hukuk, dil, iktisat, bütün değerler-medeniyetimizde- dinin hükmü altına girmeksizin ve kendi sahalarında müstakil olarak duyuları aşan manevi varlığa dayanmak zorundadırla” (Ülken, 1953, s.16).

Medeniyetimiz bir buhran yaşamış olsa da bunu atlatabilecek güçtedir. Manevî değerler maddî değerlerimizin alternatifi veya zıddı değildir. Günümüz dünyasında artık dünya-ahiret tezadı yoktur. Medeniyetimiz bedenden korkan ruh, dünyadan kaçan nefis, meddeden ürken mana yerine; bedeni idare eden aklı, dünyayı kuşatan ruhu, maddeye hakim mânâyı koyabildiği oranda yeniden dirilecektir.

Karakoç’a göre Doğu’yu canlandıracak olan Batı’nın yararası değil Yusuf’u tutan kuştur. O kuşu takip edersek o zaman gök sofrasının mucize annesini (Tanrı) bize kucak açmış bulacağız. Medeniyetimizi canlandıracak olan toplum, toplumu canlandıracak olan insan, insanı canlandıracak olan ruh, ruhu canlandıracak olan ise dış şartlar değil iç şartlardır. Medeniyet hakikat ile, hakikat ise yalnız Tanrı ile ayakta kalabilir. Elde kalan tek şey budur.



“Şam ve Bağdat kırklara karışmıştır  
Elde kala kala bir Mekke bir Medine kalmıştır  
O da yarım kalmıştır  
Ufala ufala ufala  
Bir pul olacak çarpık balıklar üstünde  
Belki bir toz bulutu  
İstanbul’a küflenmiş  
Bir Avrupa akşamı dadanmıştır  
Eski şehirlerin kimi göğe çekilmiştir  
Kimi yedi kat yerin dibine batmıştır  
Yavaş yavaş çiseleyen Babil’dir  
Lût şehri ansızın gelen gök şehridir  
Bardaktan boşanan İskenderiye’dir  
Isparta bir güz kırağısı Kudüs bitmeyen bir kış  
Roma her şimşek çakışında bir kere daha yakılır  
Atina’yı bir lodos çizer ufuklara  
Sonra birden silinir ters dönmüş bir fırtınayla  
Bir boğa rüzgarıyla sabahın lambası bir poyrazla  
Nuh şehri boğulmuştur  
O kurtaran geminin enkazı yoktur  
Çünkü o gemi ölmemiştir  
Bir şelale üstündedir sağdır dipdiridir

Bir yay gibi yeni bir çağa gerilmiştir

Bir tufan öncesinin telaşı içindedir

Üflenecek Sur için kulağı kırıktedir

Her deprem ölü bir şehrin öfkesidir

Zavallı bir diriliş girişimidir

Eski olan kendini yapmak için

Yeninin düzgün taşlarını devirir” (Karakoç, 2001, s.160/161).

Sezai Karakoç’a göre, doğru olan tutum ve yaklaşım şöyle olmalıdır; İslâm’ı bütün insanlığa sunduğu katkılar olarak ele almak gerekir, çünkü o, bir İslâm medeniyeti yaratmakla beraber aslında bütün bir insanlık medeniyetini de inşa etmiştir. Ve bu bilim, sanat, kültür ve edebiyatın temelinde yatan vahiy ile ilgilidir. İnsanlığı modern zamanın tufanından ancak bu düşünceyi yeniden diriltmek kurtarabilir.

“Ben her taşı beş yüz yıl önce konmuş

Bir camiye tutunarak buluyordum kendimi

Bir yağmadan böyle kurtarıyordum kendimi” (Karakoç, 2001, s.162)

Karakoç’a göre insan tufanını kendisi çağırılmış, kendisi hazırlamıştır. Nedir bu tufan? Ad ve Semud’u batıran, Nuh’un kurtardıklarını yok eden, Firavun saltanatını eriten bir fırtınadır. Babil’in bahçelerini darmadağın eden bir fırtınaya karşı durabilecek tek bir şey vardır, o da ruh medeniyeti:

“Üzüm kurusuyla açılmış oruç

Başına çığ yağmış namaz

Bu fırtınanın önünde

Bunlardan başkası duramaz” (Karakoç, 2001, s.167).

İnanan için zor da olsa bu tufandan bir çıkış yolu vardır. Çileli de olsa umut vardır. Tufanı veren Nuh'u da göreve çağırıştır, şair bilir bunu. Bu tarihsel bir süreçtir, her tufan döneminde Nuhtar da olacaktır.

Uygarlığı bütün insanlığın ortak ürünü ve ortak mirası olarak gören Karakoç'un algısında bu insanlık medeniyetinin yeni bir can suyuna (Bengisu) ihtiyacı vardır. Bengisu

“Biz bir Hızır'ız ama bin Hızır gibi

Biliriz yeryüzünde bengisu illerini

Namazda yürüyoruz ışıldayan meşalelerle

Oruçta aydınlığız İsa'yla Meryem'le

Kulağımızda hep Zebur düğünlere

Düşümüzde İncil şölenleri

Ufkumuzda Tevrat ülkeleri

Sina dağından yapraklar

Ve Kur'an ordusunu

Başkentlere götüren bir kumandan"dır (Karakoç, 2001, s.187).

Şaire göre bengisu, Tahrim Suresi'nde geçen “ki biz ona ruhumuzdan üfürdük” ayetindeki can veren ruhtur. Ruh-u ezeldir. Medeniyet insanın ürünüdür insan Tanrı'nın öyle ise bütün medeniyetler Tanrı'nın eserinin eseridir. Kur'an ordusu bütün insanlıktır. Yine Kur'an'da En'am suresinde ‘Ümmül kura’ şeklinde bir ibare geçer. Bu ibarenin bir karşılığı Mekke olabileceği gibi bir karşılığı da ana kent/başkent'lerdir. İnsanlığa can suyu Tanrı'nın sözüne yeniden kulak kesilmeyle verilebilir. Musa'ya şarapsız, tütünsüz metafiziği öğreten, Davut'un demirini eriten, Mısır'ın kapılarını açan, Hüdhüd'ü yedi kere uçuran ne ise can suyu da odur.

Meryem oğlu İsalara, Davudlara, Süleymanlara vardır tufan karşısında. İnsanlığı layık olduğu başkente onlar götürebilir. Âdemoğluna ateşin, suyun, güneşin değil Tanrı'nın Tanrı olduğunu yeniden hatırlattılar.

Karakoç peygamberlerin adıyla aslında insanlık tarihini de medeniyet tarihini de özetler. Hz. Âdem ile başlangıcı, Hz.Nuh ile kurtuluşu, Hz.Musa ile mücadeleyi, Hz.Yusuf ile umudu, Hz. İbrahim ile fedakarlığı, Hz. Süleyman ile hikmeti, Hz. İsa ile temizliği, ve Hz. Muhammet ile sevgiyi anlatır. Şaire göre İsrailoğlu insan bir koca kültürü, bir koca medeniyeti görememiş, onu anlayamamıştır. Altını altın bilmiş, gümüşü gümüş bilmiş ama elçiyi (Hz.Musa) anlayamamıştır. “*İsrail bir tarihi gece gezerek geçirdi*” (Karakoç, 2001, s.196). Ardından İsa gelmiş, beşikte konuşmuş, büyümüş konuşmuş, çivilenmiş konuşmuş ama Batı yine duymamış. Doğu ise konuşulanları biriktirmiştir.

“Günleri bıraktınız takvimle uğraştınız

Suyu özlediniz de aramadınız

(...)

Suyu arayan adam değil

Suyun aradığı adam ol sen de

Sen doğu olursan güneş sana gelecektir” (Karakoç, 2001, s.209).

“Batının fısıltısı içlerindeydi

Oğul önce gitmişti onlar da gidecekti

Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti

Bir Nuh olsa önleyecekti belki

Sular ama ta dağlara vurmuştu

Aldattı bir muştı onları

Çöktü kış erzakı gibi biriktirilen sabırları

Bir çağrı vardı ortalıkta ayağa kaldıran yatırları

Kaynadı birden Batı'da anne karnının suları

Kışın bakıştıydı çağırın

Ev yerleşmedi yeni yerine

Alışamadı kulak kuşkulu semt seslerine” (Karakoç, 2001, s.317).

Sezai Karakoç'un çok farklı şekillerde yorumlanabilecek bu dizelerini şairin kent ve kent insanına olan bakışını yakalamak veya daha geniş manada medeniyet algısının izlerini bulmak açısından da yorumlayabiliriz. Doğu uygarlıklarında bireyi, aileyi ve toplumu ayakta tutan annedir. Anne besleyendir, nakledendir, devamı sağlayandır. Şaire göre yıkılış evden başlamıştır. Evvel anne ölmüş, anne ölünce mutfak çökmüş, kilerler boşalmıştır. Sonra fareler doldurmuş kilerleri. Önce anne gitmiş ve her şey kirlenmiştir. Sular buruşmuştur. Kapıyı açan anne yoktur şimdi. Herkes kendi açmaktadır annesinin kapısını. Önce anne gitmiş ardından da oğul. Doğar doğmaz annesinin kulağına ayet okuduğu oğul da zamanla değişmiştir. Secde yiğidi annesini tanımamıştır. Yabancılaşmıştır. Oğul sıyrılmış hakikat kılıcına değil irinli akşamlara adanmıştır. Taha oğuldur. Mutsuz, soluksuz sınırı geçmiştir. Kardeşi geçmiştir sonra. Ve baba (medeniyetimiz) düşmüştür artık. Peki dönüştüğü şey nedir? Şaire göre bu bir kan çığıltısıdır.

“Yeni bir kitabın çıbanından

Yükseliyor yeni bir kan çığıltısı içimizde” (Karakoç, 2001, s.320).

Şimdi Taha kiralık evlerde (medeniyet) yaşıyor olsa da şair umudunu hiç yitirmez. Çünkü öz temizdir. Anne geri dönecek, çamaşırlar yeniden temizlenecek, oğluna kapıyı yeniden anne açacaktır.

“Biz sürekli oğuluz anne gider mi bizden

Köpük değil özüz biz baba bizde” (Karakoç, 2001, s.320).

İbrahim ile aydınlanacak Taha, Lut ile yeniden çile çekecek. İsa ile gök sofrasına oturacak. Derken yüzyıllar geçecek ve Taha çölün sesini yeniden ilan edecek. İrinlerinden temizlenen çocuğun alnını yeniden secde ağartacaktır.

“Taha anladı birden bunu

Çarpıklık şimdiki zamandan gelmiyordu

Yarasalar yok değildi elbet vardı

Ama şartlar değişse yaralar da susardı

Onları yaşatan özü bulmalı

(...)

Yüzünü birden geçmiş zamana döndü Taha” (Karakoç, 2001, s.347).

Karakoç’a göre medeniyetimiz şu an bir kriz halini yaşamaktadır. Bunu aşmanın yolu ‘öz’ ile ‘kabuk’u yani ruh ile ‘beden’i tekrar birbirine uyumlu hale getirmektir. Birinden birinin ihmal edilmesi, eksik bırakılması varlığı çürütür.

Şaire göre medeniyetimiz ideallerinden kopmuştur. “*Ruh ve madde arasındaki dengeyi yitirdiğimiz için medeniyetimizi krize soktuk ve bozuluşa imkân verdik. Ruhunu ön planda tutup maddeyi de onunla irtibatlı olarak önemsememiz gerekirken, ruh ve maneviyat adına maddeyi ihmal ettik. Sonradan da maddeciliğe saplanıp ruhu ve maneviyatı inkâr bataklığına sürüklendik*”(Karakoç, 1999a, s.91).

Şaire göre Doğu’nun çaresi bozulmayan özü bulmada yatar. Doğulu eskinin ne dediğine yeniden kulak kabartmalıdır. Hz. Yahya’nın sözlerini, Hz.İsa’nın sözlerini dinlemelidir. Ateşi tatmalıdır. Hz.İbrahim’i, yarılan denizi, parçalanan ayı, çölü, çöl ortasındaki Bedir’i yeniden gündemine almalı ve anlamalıdır. İnsan dirilmeli ve bedenine üfürülen nefesi yeniden hissetmelidir. Yeniden nimetler sofrasındaki yerini almalı, bal, zeytin ve narın tadına bakmalıdır. İsa’nın ölüleri diriltmesi gibi yeniden özünü diriltmelidir. Çünkü öz hâlâ temizliğini muhafaza etmektedir. Eğer öz dirilirse dirilen öz’ün üzeri yeniden et bağlayacak ve üzerindeki ölü toprağını silkecektir. Doğu tozun altındaki cevheri yeniden gün yüzüne çıkaracaktır. Ve Taha’nın yeniden

sesi değecek minarelerden minarelere ve yeni bir yolculuk başlayacaktır. Ana rahmine dönecek, yani ‘yaratılışa dönüş’ yolculuğu başlayacaktır.

“Ölüm bir sütun dikildi batıya

Doğum bir sütun dikildi doğuya” (Karakoç, 2001, s.358).

Taha yeniden okuyacak ve “yaratan rabbinin adıyla” yeniden şükredecektir.

“Hamd olsun dedi hamd olsun

Yeniden oldum hamd olsun

(...)

Bizi yaratana

Yeniden yaratana

Sonra tekrar öldürecek olana

Hamd olsun” (Karakoç, 2001, s.360).

Şairin bütün bir diriliş tezini aslında tek bir cümle ile de özetlemek mümkündür: “Yaratılışa geri dönüş.” Şair bundan çok umutludur ve bu umudunu hiçbir zaman da yitirmez.

“Sen engel olamazsın kış atlısı

Bahar gelince gülün açılışına

Karanlık kılıçların kırılır bir aydınlıkta

Dua gibi loş bir sabah aydınlığında” (Karakoç, 2001, s.381).

Aynı şiirin önceki mısralarında şair gül muştusunun peygamber sesi olduğunu söylemiştir. Alacakaranlıklardan, karabasanlardan kurtulup diriliş pazarına çıkmanın tek yolu o sese kulak vermektir. O sesi dinleyen insanlar yeniden uygarlıklarını, ‘gül uygarlığı’ nı canlandıracaklardır. Hz.İbrahim’in aradığı o’dur. Hz. Yusuf’un zindanına doğan ışık o’dur. Kudüs’ün sarnıçlarından çalkantılar taşıyan o’dur. Mısır’ın umutsuzluğunun çaresi de yine o’dur.

Karakoç'a göre artık slogan çağı bitmiştir, tanımların yenilenmesi gerekir. Batı 20.yüzyılı yıkım çağı haline getirmiştir. Bu harabeye karşı Doğu yeniden en eski kaynaklarına dönecek ve kitabe'yi öne çıkaracaktır.

*“Öbür medeniyetler her yönden kendisinden daha güçlü bir medeniyet geldiği için gençliğini yitirip tarihî hayatını tamamladı. Bir kültür, kendisinden daha etkili, insanı daha çok varoluş coşkunluğuyla dolduran yeni bir kültürle karşılaşınca kayboldu veya onun içinde eridi. Yapı iken yeni bir yapıda malzeme veya enkaz oldu. İslâm medeniyeti ise kendisini aşan bir medeniyet veya kültür hamlesi tarafından saf dışı edilmiş değil, henüz savaşını veren ve yaşayan bir realitedir.(...) İslâm bugün, Batı medeniyet ve kültürünün insanlığı büsbütün yok etmemesi için direniyor”* (Karakoç, 1996a, s.30). Karakoç medeniyetlerin çöküş nedenlerinden biri olarak ‘yaratılış’tan uzaklaşmayı görür.

*“Bir uçuruma fazla sarkan, içine düşebilir de. Duyguyu masal, masalı din yapan eski Yunan da, bu alışkanlığı sebebiyle insan fitratından, yaratılışından uzaklaştı ve bu uzaklaşış onun gerçek hayattan kopuşuna, hayattan kopuş da ölümüne yol açtı”*(Karakoç, 1996c, s.31). Tabiattan aşırı kopma, soyuta, mücerrete aşırı bağlanma yıkılmayı hazırlar çünkü fitratı bozar, yaratılışa uygun değildir. Bunun tersi de yıkımı hazırlar yani metafiziği tamamen unutup fiziğe/tabiiata aşırı bağlanma da fitrata uygun değildir. Karakoç günümüz dünyasında gelişen teknoloji yüzünden Batı medeniyetinin artık bir duygu medeniyeti olmaktan çok bir görüntü medeniyetine dönüştüğünü söyler.

Karakoç medeniyetimizin maddî çöküntüsünü manevî çöküntüye bağlar.*“Ruhun yücelme anlarında eriştiği vizyon dünyası ile, aklın deneyler sonucu yakaladığı görüntü çağlayanı arasında bir varoluş, kaynak ve doğuş birliği ve beraberliği yok. Tersine bir zıtlık var”* (Karakoç, 1996a, s.41).

Karakoç’un ilk etapta yapmak istediği aslında benimsenen ezici medeniyetin (Batı) altında kendini korumak ve şahsiyetini kaybetmemektir. Bütün insanlığın ortak problemi yeniden ruhu üstün kılacak bir medeniyet kurulup kurulamayacağıdır. Batı izm’leriyle insanlığa mutluluğu sunamamıştır. Ruhunu aç kalan insanlık, kendisini aç bırakan Batı medeniyetini birgün hesaba çekecektir.



Aydınlar arasında Tanzimat devrinden beri ya da onun çok öncesine dayanan bir Batılılaşma isteği vardır ancak o dönemlerin batılılaşma çabası -özellikle Tanzimat devrinde- muhafazakarlıkla paralel yürür. Yani Batılılaşma istenirken hiçbir zaman dinden bir kopma istenmemektedir. Oysa Cumhuriyet döneminin batılılaşma hareketi din ile bağları koparmakla işe başlar.

Sonuç olarak, İkinci Yeni şiirinde iki büyük medeniyet olarak Batı ve Doğu medeniyeti karşımıza çıkar. Gerek eski gerekse yeni dönemde, günümüzün laik ülkelerinde bile dinin uygarlıklar üzerinde önemli bir etkisi vardır ancak din bir uygarlık yaratır mı? Bu sorunun cevabı Karakoç'a göre evet, diğer İkinci Yeni şairlerine göre hayırdır. Uygarlıkların yıkılışını maddî sebeplerde ararken Karakoç daha çok metafizik gerekçeler gösterir.

### 1.3. Farklı Medeniyet Örüntüleri

#### 1.3.1. Batı Medeniyeti

Batı, Batı düşüncesi ve Batı sanatı şair, yazar ve aydınlarımızın da zihnini oldukça meşgul etmiştir. Tanzimat'tan sonra Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi sanatçılar Batı'nın işimize yarayacak doğru ve faydalı yönlerinin alınması, bilim ve tekniğinin alınıp kullanılması ancak bize ait olanın yani din ve geleneğin de muhafaza edilmesi gerektiğini savunurlar.

Doğu ve Batı kavramları Osmanlı Devleti'nin yıkılma sürecine girmesinden bu yana düşünce dünyamızı meşgul eden kavramlardır. Batı'nın gelişmesindeki arka planı bilmek, Doğu'nun geri kalış nedenini çözümlmek, yanlışlarla hesaplaşmak, örnek alma, taklit etme, etkilenmenin sınırlarını tespit etmek üzerine birçok şey söylenebilir.

XVII.yüzyıldan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan duraklama, gerileme ve çözüme sürecine karşın Batı'nın yaşadığı ilerleme, Doğu ve Batı arasındaki seviye farkının Batı'nın lehinde açılmasına neden olur. Reformcu padişah III.Selim, 1789'da tahta çıktıktan sonra 'dışarıdan esen rüzgarlar' hakkında kendisini aydınlatması için, -o zamanlar 'reisülküttap' denilen- Dışişleri Bakanı Atıf Efendi'den bir muhtıra ister. Büyük Fransız Devrimi'nin üstünden birkaç yıl geçmiştir henüz. Atıf Efendi'nin hazırlayıp padişaha sunduğu -ve metni bugün de elimizde bulunan- ünlü muhtirasında -özetle- şunları söyler:

*'Burada Voltaire, Rousseau adlı zındıklar ve onlardan beter ukalalar, peygamberlere sövmek, büyükleri zem etmek, bütün dinleri kaldırmak, Cumhuriyet ve eşitliği ima etmekten ibaret birtakım kışkırtıcı düşünceler yaymışlardır. Aslında – frengi hastalığı- gibi halkın beyinlerine işlemiştir. İşin garip yanı, halk da rağbet etmektedir bu tür düşüncelere. İşte, bunların etkisinde kalanlar, birkaç yıl önce bir fitne ve fesat ateşi tutuşturup çevreye yaymışlar, Allah korkusunu kaldırıp ar ve namusu mahvetmişler, Fransa halkını vahşi hayvan kıyafetine sokmaya çalışmışlar, bununla da yetinmeyip -her yerde kafadarlar sağlayarak- İnsan Hakları dedikleri*

*isyan bildirilerini yabancı dillere de çevirtip, milletleri hükümdarları aleyhine kışkırtmışlardır'* (Tanilli, 2006, s.22).

Fransız Devriminin temsilcilerini zındık olarak, Cumhuriyet ve eşitliği fesatlık olarak, özgürlüğü, insanı vahşi hayvan seviyesine indiren bir hastalık olarak, insan hakkını isyan olarak niteleyen bu satırlar Osmanlı aydınının Batı'ya bakışının özeti gibidir.

Doğu ve Batı uygarlığı olarak kast edilen şey aslında çok da soyut şeyler değildir. Batı uygarlığı denilirken daha çok 18. yüzyıldan sonra bilimde, fende, sanayide atılımını yapmış, belirli bir insan tipini yaratabilmiş iki önemli ülke aklımıza gelir; İngiltere ve Fransa..“*Avrupa uygarlığı, daha yaygın bir terim olarak Batı uygarlığı, Avrupa'da tarihin belli bir döneminde ortaya çıkıp gelişmesini yapmış belli bir sosyal sınıfın, 'burjuva sınıfının uygarlığı'dır*” (Tanilli, 2006, s.15). Doğu ise daha çok Ortadoğu, Uzak Doğu ve Afrika ülkelerini içine alan bir kavramdır.

Batı derken farklı kıtalarda farklı ülkeler olsalar da benzer ortak değerleri olan ülkeler kast edilir. Bunların çoğu da Hıristiyan ülkelerdir. Batı dendiğinde kıvılcık dünya diyebileceğimiz Rusya'dan Çin'e ve Avrupa ülkelerine kadar geniş bir coğrafya akla gelir.

Olaya din eksenli baktığımızda Batı Hıristiyan dünyasını -ki buna kapitalizmlerini kurmuş Çin gibi Uzakdoğu ülkeleri de dahildir- ifade ederken Doğu, İslâm dünyasının karşılığı olur. Batı uygarlığı maddî olarak kapitalizme, manevî olarak da Hıristiyanlığa bağlıdır. Fransa'nın dışında İtalya, İspanya, İsviçre gibi Batılı ülkeler laik değillerdir. Kendilerini Hıristiyanlığa bağlı hissederler ancak dinin doğrudan devlete bir etkisi yoktur. Yani dinlerini, doğrudan devlet sistemi içerisinde yaşamazlar. Oysa İslâm daha farklıdır. İnsana, topluma, dünyaya, devlete ait kurallar ve ilkeler koyar. Batı anlayışı bireycidir, Doğu ise bütüncü, Batı parçalayıcıdır, Doğu birleştirici. Batı ruhunda düşünce esastır, Doğu ruhunda gönül. Batı ruhu başkaldırıcıdır, Doğu ruhu teslimiyetçidir.

Sezai Karakoç, Batı'nın eleştirilmeden örnek alınmasını eleştirir. “*Osmanlı devleti çöktüğü zaman Batı'dan alınma, laik bir düzen katarıldı. Bu, Batı'yı hiç*

*eleştirmeyen, onu ideal, mükemmel bilen romantik bir düzeydi. Bugün bu düzen de her tarafından sızım sızım sızlamaktadır. Bu bakımdan, bizim mutlaka yeniden, kökten bir gözden geçirmeye gitmemiz lazımdır”*(Karakoç, 1996b, s.13).

Tanzimat neslini Doğu ve Batı arasında bir ara nesil olarak kabul edecek olursak edebiyatımızda Batı şiiri ve sanatı asıl olarak Servet-i Fünun döneminde etkisini hissettirir. Batılı imgelerle yüklü, millî olmayan, taklitçi, halktan uzak, sadece sanat kaygısı güdülen bu edebî hareketle birlikte aynı dönemde olup da farklı bir çizgi sürdüren bir de Mehmet Akif vardır. Servet-i Fünun neslinden sonra Edebiyat-ı Cedideciler de fikirde ve sanatta Batıcı çizgiyi sürdürürler. Bu arada ayrı bir isim dikkatimizi çeker Ahmet Haşim. İkinci yeni şairlerinin de en çok etkilendiği isimlerden biri de Haşim olur.

İkinci Yeni şiirinin belirmeye başladığı yıllarda da Batı ve Batı'nın etkisi tartışılan konulardan biridir. Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri de sanatsal ve fikirselsel olarak kurtuluşu Batı kaynaklı izm'lerde ararlar. Bu şairler özellikle Batı kaynaklı sol fikirlerin etkisinde kalırlar.

Karakoç ise, Tanzimat sonrası yaşanan ve cumhuriyet rejimi ile de tam anlamıyla hayata geçirilen Batılılaşma fikrinin de artık iflas ettiğini, yeni bir dirilişe ve yeni bir gözden geçirmeye ihtiyacımız olduğunu düşünür.

“*Güneşten yırtılan caz kavaldan akan gökyüzü*” dizesi **Cemal Süreya**'daki Doğu-Batı bileşkesinin/çelişkisinin güzel bir ifadesi olarak da yorumlanabilir. Şair de kendisini doğu ve batının bir bileşkesi değil asıl çelişkisi olarak görür zaten. Cemal Süreya Batı'dan etkilenirken Batı'yı eleştirir de. Onda Doğunun düşü Batı'nın estetiği ile hem sentezlenir hem çelişir.

“*Böylece coğrafya ile tarih, Doğu ile Batı, gerçek ile düş, efsane ile gelecek onun şiirinde kesişir. Cemal Süreya, Batı'nın gerçeğini alırken Batı'nın reddiyesini de almıştır. Orada Batı uygarlığının nesnel bir eleştirisini de bulmuştur. Naylonlaşan Batı'ya karşı hakiki şiirin direnişidir Cemal Süreya*” (Aktaran Perinçek-Duruer, 2008, s.376).

Sosyalist olduğunu dile getiren şair Batı'nın materyalizminden etkilenir ancak fitraten de Doğuludur. Doğu Perinçek, Cemal Süreya'nın düşünsel kaynaklarını üç

başlık altında inceliyor: Birincisi kendi gerçeğidir. Bir göçebenin hayatıdır bu gerçek. İkincisi, Mezopotamya'nın derinliklerinden gelen Ortadoğu kültürüdür. Cemal Süreya efsanesini ve düşlerini buradan alır. Üçüncüsü, Batı'nın materyalizmidir. Paris'ten alınan gerçeklik duygusudur, özgürlük tutkusudur ve emekçi değerleridir. Şairin bakış açısını bunlar besler.

Cemal Süreya kendi kuşağını ellerine Milli Eğitim Klasikleri verilmiş, Batı'nın düşüncesinin yalnız bir bölümü verilen bir kuşak olduğunu söyler.(Cemal 2013c, s.89). Cumhuriyet kuşağının ulus anlayışına dayalı bir eğitimden geçirildiğini de kabul eder. Batı'nın ilminden tekniğinden elbette ki faydalanmak gerekir ama “*geri kalmış ülkelerin ahmakça hayranlığı içinde bir tulsıma sarılır gibi değil*” (Meriç, 2010, s.191).

**İlhan Berk**'e göre ise Batılılaşmak bizim aslında ulus olmamızı engelleyen bir olgudur. Tabi ki Berk burda Batı kültürünün taklit edilerek bize ait olanın yitirilmesinden söz eder. “*Batılılaşmak, bizim yalnız ulus olmamıza engel olmakla kalmamış, bir sanatımızın yaratılmasına da engel olmuştur. Böyle demekle elbette Batı'yı suçladığım anlamı çıkarılmamalı. Tam tersine, bizim Batı deyince almamız gereken kavramı almadığımız, Batı'nın yorumunu yapamadığımız anlaşılmalıdır*”(Berk, 2014b, s.474).

**Turgut Uyar** ise Batı'nın bir ‘mutlak’ olarak örnek alınması gerektiği düşüncesinin, bunu kabullenme zorunluluğunun bir saplantı düzeyine ulaştığını ve bu saplantının da gelişmemiz önündeki bir engel olduğunu düşünür. Uyar'a göre Batı'ya, Batı uygarlığına ve Batı edebiyatına karşı sürekli yanlış tutumlar takınıyoruz. Batı'nın bilimi, teknolojisi, kültürü, toplumu ve insanı ile bir bütün olarak düşünülmesi gerektiğini vurgulayan Uyar bu düşüncelerini şu şekilde dile getirir. “*Batı'nın geliştirdiği bilimsel uygarlığı ve buna bağlı bütün öbür gelişmeleri, yanlış olarak Batı'nın edebiyatlarından ayrı düşünüyoruz. Edebiyatı bir bakıma oluştuğu ortamdan tecrit ediyoruz. Üçüncüsü: Batı edebiyatını, bir emperyalist düzen içerisinde geliştirdiğinden ötürü, bir bakıma kendi insanını verdiği için ayıplar durumdayız. Bu davranış bir bakıma, Rönesans'ı ve bütün hümanizmayı suçlamak, Batı'ya Doğu'nun katkılarını inkâr etmektir. Batı edebiyatının bugün vardığı yer kendi yapısı içinde bir zorunluluktur*” (Uyar, 2014b, s.480).

Uyar'a göre insanlığın bütün iyiliklerini Batı'dan, bütün kötülüklerini de Doğu'dan bilmek gibi bir saplantı içerisindeyiz. Batı aslında insanlığın topyekun geliştirdiği değerleri kendi tarihsel süreci içerisinde harmanlamayı başardığı için gelişmiştir.

Batı'da 'kavram' vardır Doğu'da 'mesel' (Ece Ayhan, 2013, s.92) diyen **Ece Ayhan** ise İlerlemenin, Batı'nın seviyesini yakalamanın ancak bilinçli bir aydın kesim ile mümkün olacağını düşünür. Şair, Türk aydınının gerçek manada aydın olmadığını savunur. "*Entelektüel, ki kesinlikle Türkiye'de yoktur*" (Ece Ayhan, 2013, s.27) der. Aydınımız kendini tanımadan Batı'yı tanımaya çalışmaktadır.

*"Tanzimattan bu yana Türk aydınının alın yazısı iki kelimedede düşünülüyordu: aldanmak ve aldatmak. Senaryoyu başkaları hazırlamıştı, biz sadece oynuyorduk"*(Ece Ayhan, 2010, s.53) Aldanmak farkında olunmadan ortaya çıkan bir durum olduğu için belki mazur görülebilir ama aldatmak bilinçli yapılan bir şeydir.

Sezai Karakoç ise Batı medeniyetine İslamî bir perspektiften bakar. Bazı aydınlarımızın dediği gibi "İslâm bir medeniyet üretememiştir." düşüncesinin tam karşısında yer alan şairlerden biridir. İslâm'ın bir medeniyet üretmediği algısını Hilmi Yavuz Türk aydınının zihninin batı tarafından işgal edilmiş olmasına yani Orientalism'e bağlar. "*Oryantalizm, modernleşme adı altında yapacağını yaptı ve sonunda Türk aydınının bilinç dışını kuşatıp zihnini bütünüyle esir alma başarısını gösterdi. Şimdi Batılı ve laik aydınlarımızın neredeyse tamamı, İslâm'ın, bilimsel ve felsefî düşünceye hiçbir katkı sağlamadığı safsatasını asla sorgulamadan kabullenmiş görünüyorlar. Oryantalizm, Avrupalılaşma veya modernleşme zannetme gafletiyle malül zihinler için İslâm'ı Batı'nın ürettiği ve Batı'ya ait sembollerle idrak edilen bir dine dönüştürdü. Avrupa, İslâm üzerindeki entelektüel tahakkümünü, bizzat Türk aydınlarının zihinlerini malzeme olarak kullanmak suretiyle inşa ediyor"* (Yavuz, 2010, s.201).

Karakoç için, Hilmi Yavuz'un dikkat çektiği bu zihni tahakkümden kendini kurtarmaya çalışan bir aydın ve şairdir diyebiliriz. Ona göre İslâm bize empoze edilmeye çalışıldığı gibi sadece birer haram-helal dengesinden ibaret değildir. İslâm aynı zamanda bir düşünce biçiminin, bir felsefenin, bir estetiğin ve bir medeniyetin de adıdır.

“*Gidiniz ve öteki yabancıları da beraber götürünüz*”(Karakoç, 2001, s.47). diyen **Sezai Karakoç**, Batılı ideolojiler yerine kurtuluşu dinde arayan İkinci Yeni şairidir. Çünkü kurtuluşu dinde arayanlara göre: “*Sağ, kovuğuna çekilmiş, münzevi, mazlum, mustarip. Sol ise eline tutuşturulan reçeteyi kekeleyor, manasını anlamadığı reçeteyi*” (Meriç, 2010, s. 54).

“Batının fısıltısı içlerindeydi

Oğul önce gitmişti onlar da gidecekti

Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti”(Karakoç, 2001, s.317).

Karakoç’a göre Batı bilinmeden Doğu’nun anlaşılması mümkün görünmemektedir. Şair, “...*insanlığın son beş yüz yılına damgasını vurmuş olması nedeniyle Batı medeniyetinin incelenmesini ciddi anlamda gerekli görmektedir. Sadece bir sosyolojik gözlem, bir durum tespiti olarak değil, çok uzun bir zaman diliminde ve geniş coğrafyalarda etkin bir medeniyet olduğu unutulmaksızın, Batı medeniyetinin bilinmesi ve sorgulanmasının hayati bir önem taşıdığını belirtir*”(Baş, 2008, s.29).

Ancak yine de aldanmamak gerekir çünkü şaire göre Batı’nın insanlığa sunduğu özgürlük, eşitlik, adalet, özgür düşünce hep bir aldatmacadan ibarettir. Bunlar bütün insanlığa dönük değil sadece kendileri için istedikleri değerlerdir.

Şaire göre Sosyalizm, Komünizm, Kapitalizm gibi Batı kaynaklı fikirler insanlığın yüzeysel hastalıklarına çare gibi gelse de derinlerdeki yaralar olduğu durmaktadır. Bütün bu Batılı fikirlerin arasında Karakoç asıl İslâm’ın yeteri kadar gün yüzüne çıkmadığını, çıkamadığını düşünür. Görünür gibi olmuş, biraz parlamış sonra tekrar sönmüştür. Kimi zaman harp ortamlarında toz duman içerisinde görünmez olmuş, kimi zaman üzerine sisler çekilerek bilerek görünmesi engellenmiştir. Kimi zaman da tersi olmuş, insanlık onu görmek istememiş, başını kuma sokmayı tercih etmiştir.

“Bir Nuh olsa önleyecekti belki

Sular ama ta dağlara vurmuştu”(Karakoç, 2001, s.317).

Batı medeniyetinin sadece maddeye dönük olması, metafizik temelden yoksun olması insanlığa mutluluk getirememiş olmasının başlıca nedenidir. Doğu Batı'nın medeniyetini kendi metafiziği ile birleştirebilir başka bir deyişle Doğu, Batı medeniyetindeki metafizik boşluğu doldurabilir. Ancak bu bir bakış açısını temelden değiştirme işidir. *“İnsanoğlunun gerçek manada huzuru için fizik-metafizik dengesinin yakalanması zorunludur. Ayrıca bu iki alan genel kabulün tersine son derece ciddi bir etkileşim içerisindedir. Alanın birinde sağlıklı bir durum söz konusu olduğunda bu doğal olarak diğerini de etkileyecektir. Karakoç'un endişe ve eleştirilerinin kaynağı tam da burasıdır. Batı'daki metafizik alandaki sorunlar zaman içerisinde fizik alanda da tahribatlar yapmıştır”* (Baş, 2008, s.32).

Karakoç'a göre Batı'nın bu metafizik temelden yoksun olmasını temelde İslâm karşıtlığı üzerine kurulmuş bir medeniyet oluşturma düşüncesinde aramak gerekir. Batı Doğu'yu anlama ve keşfetme yerine onu boğmuş, yok etme, öldürme eğilimine girmiştir. *“Aslında Karakoç, bütün bunların temelinde 'Batı ruhu'nun, her şeyi eninde sonunda 'ben'ine mal etmek isteyen tavrını görmektedir. Bir Batılı için 'ben'ine mal olmayan yok demektir. Ya da yabancı ve düşmandır”* (Baş, 2008, s.33). Bu düşmanlık insanlığın içinden çıkılmaz bir bataklığa saplanmasına neden olmuştur.

Ama yine de şair bir direnişin, bir karşı oluşun her zaman var olduğunu da bilmektedir. Şair, kimi yerde siyasî hareketleri, kimi yerlerde ruhî, manevî hareketler olarak, kimi yerlerde de toplumsal bir bilinç olarak bir kıpırdanma olduğunu da sezinlemektedir. Çünkü İslâm medeniyeti ölmemiş, antik uygarlıklar gibi müzeye kaldırılmamıştır. Kapitalist Batı ve Komünist Doğu bunun farkındadır. O yüzden, onu boğmak ve ışığı kökünden söndürmek isterler. Cemal Süreya veya İlhan Berk'in kurtuluş gibi gördüğü düşünceler Karakoç'a göre hakikatin tek kalan ışığını da kökünden karartma girişiminden başka bir şey değildir.

Ancak şaire göre bu çabalar boşunadır. Hakikat erenleri sabırla, çile ile o ışığı daha da parlatacaklar, mal edinme, makam kazanma, mülk biriktirme, köşeyi dönme gibi hırslarından kurtuldukça mutluluğa yürüyecekler; toplumu da o şekilde yönlendireceklerdir. Bölük pörçüklük bütünlüğe dönüşürse, Batı'nın içimize soktuğu



bütün kavramlar yeniden tanımlanırsa, ölmüş bulunan insanlığın yeniden canlanması da başlayabilir.

Karataş'a göre Sezai Karakoç şiirindeki önemli temalardan biri de Batı düşüncesi ya da içimizdeki Batıcılar ve Batı hayranlığıdır. Karakoç, tutucu ve bağnaz bir şair ve düşünce adamı değildir. Batı düşüncesinin bilmeceğine de karşı çıkmaz. Kendisi Batı'nın uygarlığını, düşüncesini, sanat ve edebiyatını iyi tanımıştır. Batı'da gelişen çağdaş şiirden de haberdardır. Ancak Karakoç'un kaygısı başkadır. O, Batı'nın çıkmazlarına, yanlışlıklarına, hakikati görmezden gelen kör çabalarına karşı çıkar. Karataş, Sezai Karakoç'un en çok da içimizdeki Batı hayranlarına hayıflandığını dile getirir. *"Batı düşüncesinin hakikate uzanan damarlarından, kaynağından ve özünden istifade etmeyi akıl edemeyip, insanı çok çabuk aldatabilecek bir albenili düşüncenin terinden ve kokusundan baygınlık geçirenler, gerçeği kabukta bulanlar; işte, şairin asıl eleştirdiği tipler ve tehlike arz edenler bunlardır. Rakı içen kadınları, çiçek yiyen kızların iyilikleri, günahları ve çeyizleri üzerine yemin edenler bunlardır"*(Karataş, 1998, s.338). Şairin siz, onlar, yabancılar diye sık sık hitap ettiği hep bu Batıcılar ve onların hayranları olanlardır.

"Benim ben ben Hızır

Çankıranım ben" (Karakoç, 2001, s.194).

Hızır (Doğu) boynundaki çanı çıkarmalıdır çünkü Karakoç'a göre Doğu-Batı çatışması temelde Hıristiyanlık-İslâm çatışmasına dayanır. Doğu ne kadar barışçıl davransa da Batı büyük bir öfke ve öç alma duygusuyla her fırsatta saldırmaktadır. Haçlı seferlerinden tutun, İstanbul fethine, Birinci Cihan Harbi'ne kadar yaşananlar hep bu mücadelelerin sonucudur.

Batı'nın birinci ve ikinci cihan harpleri ile paylaşmak ve yok etmek istediği Doğu yeniden diriliş aşamasına gelmiştir. Çin ve Hint Batı'yı üzerinden atmaya başarmış sıra Ortadoğu'ya, İslâm coğrafyasına gelmiştir. Bu savaş belki de hep devam edecek, hiç bitmeyecek bir savaştır. *"Coğrafyayı sömürgeleştirme, ruhu sömürgeleştirme...kapitalistiyle, komünistiyle Batıların bildikleri sadece budur"* (Karakoç, 2008, s.128). Ve asıl tehlike ruhun esaretidir. Onun için Doğu'nun dirilişi ruhtan başlamalıdır. Önce manevî bir fetihe ihtiyaç vardır.

Sezai Karakoç, Batılılaşmanın, bazılarının dediği gibi bir merhem, bir çare olmadığını, tam tersine asıl çarenin zaten bünyemizde bulunduğunu, bozuluş'a karşı yeniden bir ruh dirilişine ihtiyacımız olduğunu düşünür. Batı'nın zararlı izm'lerine karşı toplumun bağışıklık sistemini güçlendirmek gerekir. Ancak sağlam bir toplum bu zararlı etkilere karşı direnebilir. Şair, ruh ve madde arasındaki dengeyi kaybettiğimiz için medeniyetimizin geriye doğru gittiğini ancak bu dengenin kurulmasıyla tekrar ileriye doğru gitmenin mümkün olacağına inanır. Ona göre insanlık iki türlü yanlışlık yapmıştır. Ya Doğu'nun yaptığı gibi ruhu önemsemiş maddeyi unutmuş, ya da şimdilerde Batı'nın yaptığı gibi maddeyi kutsallaştırmış, ruhu ihmal etmiştir. Her ikisi de insanlık için yıkımdır.

Karakoç'un "Ötesini Söylemeyeceğim" şiirinde geçen "Bay Yabancı" Batı ve Batılı mahremiyetsiz, derinliksiz ve taklide dayalı bir hayat yaşayan insanları temsil eder. Ve hiçbir zaman bu ikisi (Doğu-Batı) bir araya gelemeyecektir.

Karakoç'a göre Doğu ve Batı arasındaki farklılıklardan biri de "Sorumluluk"tur. Ona göre Batılı özgürdür, özgür olduğu kadar da bencildir, hep kendini düşünür. Doğuluda ise *"sorumluluk sınırsızdır. Sorumluluk, onda, bir arabaya koşulmuş öküzün boynuna geçen bir boyunduruk gibidir. İnsan kafasını ve ruhunu kımıdatamaz. Sorumluluk doğuşla başlayan bir esarete dönüşmüştür. Gerçi Doğulu bunun farkında değildir. O bunu doğal hayat gibi görür. Atalarının koyduğu kurallar vardır. Sorumluluk öylesine yaygın ve öylesine kolektif hale gelmiştir ki 'haddini aşan zıddına dönüşür' kuralınca, göz ve kulağı kapatan körü körüne bir itaat ruhuna platform, doğal bir platform olmuştur. İnsanın sorumluluğunu oluşturmada en ufak bir katkısı yoktur. O bir kader gibi gelir ve insanın omzuna çöker.(...)*

*Doğu'nun Batı karşısında bu son yüzyıllarda yenilişi, bu sınırsız sorumluluk ya da artık sorumluluğun niteliğinin, kesinliğini kaybedişi, fazla yaygınlık yüzünden etkisini yitirişi ile açıklanabilir"*(Karakoç, 1998a, s.57).

Şaire göre aşırı yük Doğu'nun direnme gücünü kırmıştır. Batı düşüncesinde ise en basit örneğiyle günah çıkarmada olduğu gibi insan sorumluluk almaz. Ama o bunu bencillik olarak algılar ve her şeyi kendine hizmetkâr görür, bir ego hegemonyası kurulur. Güç 'esas' olmaya başlar. Sorumluluk yerine daha çok

özgürlük üzerinde durulur, onun alanları genişletilir. Birey barış veya uyum yerine kavgaya daha meyilli olmaya başlar.

Karakoç'a göre Batılının "Goethe'nin '*herkes evinin önünü süpürsün*' önerisini ancak ideal bir site için doğru görür Batılı. Yoksa herkes evinin önünü değil içini süpürür, dışını da başkasına süpürtür." (Karakoç, 1998a, s.58). Aslında Goethe Batı'da kimsenin evinin önünü süpürmediğini, herkesin kendisi ile meşgul olduğunu dolaylı bir biçimde söylemeye çalışır.

*"Nietzsche'nin 'Başkaları cehennemdir'" sözü batı insanının diğer insanlara karşı en ufak bir sorum taşımak istemeyişinin vecizeleştirilmiş deyişleridir."* Karakoç, 1998a, s.58).

Evet Batı'nın soğuk insanı sorumsuzdur. Karakoç'a göre Doğu ve Batı birçok konuda olduğu gibi bu konuda da uç'larda yaşamaktadır.

*"Sezai Karakoç'un sadece şiirde değil hemen bütün yazılarında analitik bir bakış vardır. Bir şeyi bir durumu çok yönlü görmemizi sağlar. Bu, bizim medeniyetimizin önemli unsurlarını öne çekerken bir yandan da Batı medeniyetini sorgular. Batı'nın açmazlarını belirtir ve insanlık için önemli olabilecek öneriler getirir. Hıristiyan ve Batı dünyasını uyarır"*(Haksal, 2015, s.59).

Ona göre Batı kendi geleceğini de karartmaktadır. Umut yine Doğu'dadır, yani İslâm coğrafyasındadır. *"Batı, yeni doğuşunu kapıyor. Bir dönemini kapatıp yeni bir dönemi açması imkânsız değilse de çok güç. Çünkü: her şeyden önce böyle bir yeni doğuş'un psikolojisinde değil Batı. O, elindekini korumaya ve yaşatmaya çalışacak...Batı'nın bundan sonraki tutumu, bir 'direniş' olabilir, bir 'diriliş' değil"* (Karakoç, 1999b, s.212). Şaire göre Batı altın çağını yaşamış ve durmuştur. Ahlakî, estetik, felsefî yükseliş sırası yeniden Doğu'dadır. Doğu'nun temelinde büyük bir gelecek potansiyeli yatmaktadır. O kaynak yeniden keşfedilecektir.

“Yaşatmağa değil

Öldürmeğe inanmış

Diriltmeğe değil

Söndürmeğe kanmış  
Bir takım eli silahlılar  
Seni de mutlaka seni de  
O sonsuz sükunet dünyasında  
O her kımıldanışın bir altın değer kazandığı cihanda  
Ürperttiler titrettiler sarstılar  
En sefil bir kapitalizm taklidi  
Ve komünizm ciridi  
Ruhumuzu canımızı kanımızı  
Eritip emdi, emdi eritti  
Bir oyun böyle başladı” (Karakoç, 2001, s. 650).

Karakoç’a göre oyun başladı ve bitti sanılıyor ama Batı yanılıyor oyun daha bitmedi. Umut dağlarından yeni bir muştu bekleniyor. İnsanlık ölümün kara sesine direnecektir. Kalanlardan umutlu olan şair gelecekte ürkmemektedir:

“Oyun bitmedi  
Bitti sanılan bu yerde  
Yeniden başlayacak  
İndi sanılan bu perde  
Yeniden açılacak  
Onların istediği gibi değil  
Kaderin istediği biçimde  
Kan seli olarak değil  
Gül sağanağı olarak

O anneler o sevgililer

Geri gelecekler

Ve o aydın o yiğit çocuklarını getirecekler

Senin kurşunla yaralanmış

Kana batmış gözlerini

Ruhlarından akan

Ak ve billur

Bir kevserle yıkayacaklar” (Karakoç, 2001, s.651).

Bu muştı ancak insanın sorumluluklarını yeniden hatırlaması ile yanabilir. Karakoç’a göre İslâm kişi ve toplumun sorumluluklarını belirleyerek yine orta yolu gösterir. Kişi kendine karşı, ailesine karşı, topluma karşı, milletine karşı, doğaya karşı ve Tanrı’ya karşı sorumludur. Ancak insan elinden geleni yapar ötesine de karışmaz çünkü onun sorumluluk alanı orada biter. İslâm enerjik ve dinamik bir teslimiyeti esas alır, miskin bir teslimiyeti değil. Herkes gücünün, bilgisinin yettiği kadar sorumludur.

“Ey Batı’daki mağaralar

Beni afyonunuz bağlasaydı da

Uyusaydım

Bu katı bu sert kente gelmeseydim” (Karakoç, 2001, s.175).

Çoğu yazılarında sadece Doğu’nun veya İslâm dünyasının hastalıklarına ve çözüm önerilerine değinmiş olsa da Sezai Karakoç aslında bütün insanlığa hitap etmeye çalışır. Medeniyeti de bütün insanlığın ortak medeniyeti olarak düşünür. Bu bağlamda şair Batı’nın her yönüyle karşısındadır, ancak bütün felsefesi, öğretisi kurum ve kuruluşlarıyla ona topyekun bir savaş açmıştır demek de doğru değildir. O, bir anlamda düşünceleri ile Batı insanının da içinde bulunduğu çıkmazlara bir muştı yakma çabasındadır. “*Karakoç’un görüşlerinde, dikkatlice okunmadığından olsa*

gerek, bu gerçek çoğu zaman gözden kaçmaktadır. Karakoç bazı kesimlerce en önemli niteliği Batı karşıtı olması gibi algılanmış ve öyle sunulmuştur. Karakoç bir entelektüel olarak Batı ile bir fikrî hesaplaşma yaşamış olabilir ve olmalıdır da. Ancak kritik tavrını hep yedeğinde bulundurmasına rağmen bu, düşmanlığa ve bağnazlığa dönüşmemiştir. Fransızca şiir de yazmıştır, Batı'daki pek çok hakikat yolcusuyla yan yana olmaktan da sakınmamıştır. O, kendi tabiriyle 'Batı mağduru olmaktan' sakınır"(Baş, 2008, s.42). Batı'nın inkâr edilemez değerleri de vardır, bir entelektüel, bir şair bunlardan yüz çeviremez. Ancak o, İslâm ruhunda Batı'nın müspet değerlerinin zaten var olduğuna inanır.

Sonuç olarak diğer İkinci Yeni şairleri de Batı'nın insanı yozlaştıran, yalnızlaştıran, mutsuz eden kapitalizm gibi düşüncelerine karşı çıkarlar ancak onlar Sezai Karakoç'un aksine kurtuluş ve çözüm yolu olarak yine Batı kaynaklı doktrinlere yönelirler. Karakoç ise kurtuluş yolu olarak Batı'nın bütün izm'lerinden uzak kalmayı önerir.

### 1.3.2. Doğu Medeniyeti

Doğu ve Batı kelimeleri günümüzde yer-yön adı olmaktan öte adeta iki uygarlığı veya iki dini temsil eden kavramlar olarak algılanır olmuştur. Doğu İslâm dünyasının adı Batı ise Hıristiyan dünyasının adı oluvermiştir. Bu kavramları alt dallarına ayırmak mümkün olduğu gibi kesin sınırlarını da çizmek zordur. Örneğin Çin, Hint, Japon gibi uzak doğu uygarlıkları Doğu mu sayılmalıdır yoksa Batı mı?

Ancak genel hatları itibari ile Batı kapitalist, sömürgeci, modern ve bir yönüyle de Hıristiyan ülkeleri (ki buna Rusya da dahildir) çağrıştırırken, Doğu, Asya'yı, İslâm coğrafyasını, Uzak Doğu ülkelerini çağrıştıran bir kavramdı. Ancak biz bu çalışmamızda bu konunun detayına girmeden Batı kelimesini Hıristiyan uygarlığı için, Doğu kelimesini de İslâm medeniyeti için kullanmayı tercih ettik.

Cemil Meriç Doğu ve Batı arasındaki kopmanın 1789'daki Fransız devriminden başladığını söyler. Meriç "Su Alan gemi" başlıklı yazısında 1789 devriminin hem Batı hem de Osmanlı için bir dönüm noktası olduğunu dile getirir: "Bu ülke 89'dan beri su alan bir gemi... Fransız İhtilali yalnız Batı feodalitesinin

*değil, ihtiyar Şark'ın da ölüm çanı. Osmanlı bir medeniyetin varlığını o zaman fark eder. Henüz ne imanını kaybetmiştir ne haysiyetini. Zirvelerden bakar diyar-ı küfre. Avrupa maddedir, kendisi ruh”(Meriç, 2010, s. 135).*

1789 devrimi Batı'yı ilerletecek Doğu'yu ise geriletecektir. Osmanlı'nın çağı yakalayamayışının nedeni de burada aranır. Yani ruh'u esas alıp maddeyi kaçırmışta. Kimileri de bunu onaylamakla beraber asıl ruhunu da kaybettiğini düşünür.

Müslüman Doğu'yu geriletken din midir? Meriç'e göre bu sorunun cevabı hayırdır. 'Din bir afyondur' sözü İslâm için de geçerli olabilir mi? Din Batılı için sömürünün, uyuşturmanın bir aracı iken Osmanlı için, bütün Doğu için uyanış vesilesi olmuştur. Çünkü iki din birbirine nerdeyse zıt insan modeli yetiştirir. Yani Osmanlı'nın zıddı Avrupa'dır. Avrupa devrimden sonra bu afyondan kurtulduğu için ilerlemiştir. Osmanlı ise bu irfan kaynağından uzaklaştığı için gerilemiştir. Dinden uzaklaşma iki zıt sonuç doğurmuştur. Onları ilerletmiş bizi ise geriletmiştir. “*Din Avrupa için bir afyondur bütün ideolojiler gibi. Avrupa'nın tarihi, bir sınıf kavgası tarihidir. Osmanlı için şuurdur din, tesanüttür, sevgidir*” (Meriç, 2010, s. 179).

Doğu geleneğe düşkündür Batı yeni'ye. Sürekli yeni şeyler, yeni akımlar, yeni düşünceler üretir, geliştirir. Doğu ise takip edemez bunları. Ayak uyduramaz, uydursa da ayağı uymaz bunlara. Tamamen yeniye odaklanmak veya bunun tam tersi olan yeniyi hiç görememek iki türü de bunalımı da beraberinde getirir. Önemli olan kalıcı olabilecek bir yeniyi bulabilmektir. Bir anda görünen, parıldayan, dikkat çeken ama sonra saman alevi gibi yok olan Batı'nın ideolojileri insanlığa hiçbir şey sunamamıştır. Ve hepsi çabucak birbirlerini saf dışı etmişler ve edeceklerdir.

“1960'tan önce Batı kültürünün bize sunulan bölümünü eleştirecek kanıtlardan yoksunduk. Kendimize bile Batı'nın bize bakılmasını istediği gibi bakıyorduk. Batı'nın bizde olmasını istediği bir kültür vardı.”(Cemal Süreya, 2013b, s.348) diyen **Cemal Süreya** oryantalist bakış açısını eleştirir. Son yıllarda yani 60'tan sonra Anadolu'da da artık aydınların yetiştiğini söyleyen şair büyük kentlerdeki burjuva aydın tekelinin kırıldığından bahseder. Bundan da memnun olur.

Cemal Süreya'nın şiirinde Batı'nın estetiği adeta Doğu'nun içtenliğiyle, düşleriyle birleştirilir. İki ayrı ırmak bir birikimde (Cemal Süreya) keşişmiş gibidir.

**İlhan Berk** ise 1993'te yayımladığı “Dün Dağlarda dolaştım Evde Yoktum” adlı kitabına gelinceye dek Doğu'yu, Doğu'nun felsefesini, metafiziğini ve şiirini ihmal etmesinin sebebini sahip olduğu Marksist ideolojiye bağlar. Çünkü Marksist ideoloji ruha değil maddeye dönüktür, metafizikten çok fizikle ilgilenir.

*“Ben, Dün Dağlarda dolaştım Evde Yoktum'a gelinceye kadar metafiziğe bakmadım. Metafiziğe beş senedir bakıyorum, büyük şiir görüyorum metafizikte. Ayrıca Doğu'yu, Doğu düşüncesini de reddetmişim. Doğu kültürünü görmezden gelmişim. Orada da büyük bir şiir olduğunu fark ediyorum. Behcet Necatigil ile bunu çok konuştuk. Doğu-Batı ikilemini biz çok acı bir şekilde yaşadık. Ben daha önce Marksist bir kültürle yetişmişim. Hep Marksist felsefeyi okudum. Dolap beygiri gibi önümü görmüyordum. Bunu çok geç gördüm”*(Aktaran Karaca, 2012, s.431).

Birçok şairde olduğu gibi İlhan Berk'in şiirlerinde de değişik evreler olabilir. Şairin Doğu medeniyetine ilgi duymasında 1964'te Paris'e gitmesinin önemli bir rolü olduğunu düşünür. Paris'te kaldığı yıllarda Berk denizden çıkmış balığın suyun farkına varması gibi, kendi kültürü üzerinde daha çok düşünme imkânını bulur.

*“Benim kuşağım için edebiyat demek Fransa demektir, yalnız onları okuyor onları biliyorduk. Oysa Paris, edebiyatın sadece Fransa olmadığını öğretti bana: bana kendimize, kendime bakmayı öğretti.(...) Ben Batılaşmak isteyen bir ülkenin, Batılaşmak isteyen bir şairiydim ve bu benim şiir tarihimin birinci evresiydi bir anlamda. İkinci evreyse, bu Batılı ozana karşı çıkmak, bir: Türk ozanı olmaktır”* (Aktaran Karaca, 2013, s.432).

Berk'in Doğu'yu fark edememesinin bir nedeni de içinde yetiştiği Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kültürel ve politik ortamdır. Osmanlı'yı inkâr eden Cumhuriyet kurucularının oluşturduğu atmosfer şairin kendi geçmişle olan bağlantılarını sağlıklı kuramamasına da neden olmuştur.

*“Doğu'da ve de her şeyde 'sıfatlar' biraz fazla değil mi? (Ece Ayhan, 2014b, s.39) diyen Ayhan'a göre ise Doğu'nun geri kalmışlığı soyutlamanın yitirilmesinde yani düşünmenin azalmasında ve tembelliğinde aranmalıdır. “O halde şairin*



*marjinal olmayı seçmesinde toplumun düzeysizliğinin de önemli bir payı vardır. Kirlenmiş, düşünmekten âciz bir çevreye girmektense 'dışarıda kalma' yı yeğlemesi, onun etikçi ve başkaldırıcı tavrının da göstergesidir” (Karaca, 2013, s.368).*

Şaire göre Doğu'nun geri kalmışlığını Batı'nın zulmüne bağlamak yerine daha çok toplumumuzun düzeysizliğinde aramak gerekir. Doğu ilk önce zamanı kullanma yetisini kaybetmiştir. “...ve Doğu'da bir süreç nedense hiç tasarlanmaz. Evet aşağı yukarı bütün Doğu'da süreç yoktur. Nasıl Çılgın Aşk, Roman, Portre, Ara Kurumlar, Bireysellik, İnsan Hakları, Belediyelikler...pek yoksa” (Ece Ayhan, 2013, s.9).

“Doğu'da düşünce kente girmemiştir -kent biliyorsunuz bir bakıma uygarlık demektir- evet böyle bir kemik gelenek var. Bugün 1989'da bile 'düşünce' asık suratı ve nobran görünüşü ile kırdı çadırda oturmayı sürdürüyor”(Ece Ayhan, 2014b, s.56). Şaire göre bunun nedenleri sorgulanmalıdır. Doğu'da kentleşmenin düşünceden önce gelişmesi, yani tarım toplumundan çıkan insanların kentleşme düşüncesine ermeden böyle bir olgu ile karşılaşmış olması düşüncenin kentlere girememiş olmasının bir nedeni olabilir.

Doğu ve Batı **Karakoç** düşüncesinin temel kavramlarından. Çünkü bu kavramlar onun medeniyet ve diriliş düşüncesinin, bakış açısının adeta temelini oluşturur. “Karakoç'a göre Batı'yu ve Doğu'yu bilmek, doğru algılamak ve yorumlamak son derece önemlidir. Çünkü Karakoç, bunlardan yola çıkarak insanın 'kendini' bilmeyi gerçekleştirebileceğine ve bu şekilde varoluşunu doğru yorumlayabileceğine inanır. Bu iki tarafı da ihmal edilmemesi gereken bir süreçtir. Çünkü Doğu'yu bilmek, kendini anlamlandırmak, kendinin farkına varmak anlamına geldiği gibi Batı'yu bilmek de kendini doğru ifade edebilmenin yolu olarak önem taşır. Şu an için önemli şudur ki, üstün konumda olan bir değer olarak Batı medeniyeti karşımızdadır”(Baş, 2008, s.28). Bu durumda Karakoç'un öncelikli hedefi Doğu veya Batı değil, insandır. Çünkü kabul etmesek bile güç Batı'nın elindedir. Dolayısıyla insanı, insanlığı, medeniyeti tekrar doğru zemine çekmenin yolu Batı'nın kendini düzeltmesini beklemekten veya o gücü kullanabilmekten geçer. Çünkü şu an için insanlığı yönlendiren onlardır. Doğu yönlendiren değil artık yönelendir. Ancak Doğu yine de kişilsiz bir şekilde Batılılaşmaktan kaçınmalıdır.

Karakoç'a göre Doğu'da olumsuz bir mistik hava hakim. Batı'dan gelen her şeyi doğru, faydalı ve kutsal görme mistisizmi. Doğulunun aşağılanma duygusunun bir sonucudur bu. Afrika ülkelerinde yer yer kıpırdanmalar oluyor bunu atabilmek için. Asya ise yorgun. Ama Asya tükenmiş değil sadece biraz dinlenmeye ihtiyacı var. İnsanlığın merkezi olan Asya yeniden dirilişin de merkezi olacak. Bunun için Doğu önce kavramalarını geri almalı, onları yeniden canlandırmalı. Böylece Müslüman Doğu Batı'nın kavramları ile düşünmekten kurtulmuş olacak. Karakoç'a göre diriliş düşüncesi sadece Doğu için değil Batı için de çareler içeriyor. Çünkü insanlık ya bütün dünyada dirilecek ya da yok olacaktır.

Amaç bir dünya uygarlığı oluşturabilmektir. Çünkü insanlığın bu hâle düşmesine neden olan Batı kaynaklı izm'ler bütün insanlığı hedef almaktadır.

Karakoç Doğu'nun artık kendini kaybettiğini Doğu ve Batı arasındaki mesafenin özellikle son yüzyılımızda gittikçe kapandığı kanısındadır. Bu gururlu Batı'nın Doğu'yu anladığından kaynaklanmıyor tam tersi Doğu'nun Batı'ya benzemeye başlamasından kaynaklanıyor. *“Aslında bugün giderek Doğu ve Batı arasındaki mesafe kapanıyor. Ne yazık ki, bu kapanış, şimdi sağlıklı gidiş göstermiyor. Daha çok Doğu'nun kişiliksiz bir biçimde Batılılaşması biçiminde oluyor”* (Karakoç, 1999b, s.19).

Şair her şeye rağmen Doğulu olmaktan utanmaz tam tersine gurur duyar *“Bir kere daha doğsam orda doğarım elbet / Batsam orda batmak isterim / Bir güneş gibi”* (Karakoç, 2001, s.374) der.

“Şiddetli kan davalarının ülkesi

Kadınlar büyütürler çocuklarını

Bir aşı vurur gibi şahdamarlarına

Göstererek öldürülmüş babalarının

Kanlı giysilerini” (Karakoç, 2001, s.373).

Karakoç bütün bunlara rağmen insanlığın kötüye olan gidişatını değiştirecek bireylerin Doğu'dan çıkacağına inanır. Güneş yine doğudan doğacaktır. Tabii eğer

“nükleer bir kıyamet insanlığı yine ilkelik çağına döndürmezse” (Karakoç, 1999b, s.20).

Batı'nın sahte reçetelerinin Doğu'nun bütün değerlerini tek tek yok ettiğini “Masal” şiirinde anlatır.

Birinci oğul Batı'nın Doğu'yla kurduğu ilk temastır. İslâm dünyasını tanıma fırsatı bulan Batı onun öğretilerini hayranlıkla karşılamıştır. Masmavi şafağın rüyasını aydınlatacak olan bu öğretilerdir. Ancak Batı bu öğretileri kendine mal eder yani birinci oğul öldürülür ve gizlice gömülür.

“Doğu’da bir baba vardı

Batı gelmeden önce

Onun oğulları Batı’ya vardı

Birinci oğul Batı kapılarında

Büyük törenlerle karşılandı

Sonra onuruna büyük şöenler verdiler

Söylevler söylediler babanın onuruna

Gece olup kuş tüyü yastıklar arasında

Oğul yarınki masmavi şafağın rüyasında

Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri

Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere

Baba bunu havanın ansızın kabaran gözyaşından anladı

Öcü alınsın diye kardeşini yolladı” (Karakoç, 2001, s.409).

Buradaki baba Osmanlı veya daha geniş anlamda bütün bir Doğu/İslâm medeniyeti olabilir. Her bir oğul (Bağdat, Şam, İstanbul) teker teker Batı'nın aldatıcı cazibesine kapılır. Batı'nın onlara yaklaşımı hep tüy gibi yavaş ve derinden olur. Batı zehrini masmavi bir şafak görüntüsünde sunar Doğu'ya. Batı zehrini o kadar yavaş

ve ustaca derk eder ki Doğu hiç uyanmaz. Masmavi şafak rüyaları geren Doğu'nun çocukları peş peşe batı'nın kurtarıcı gibi gösterilen bütün ideolojileri, bütün izm'leriyle öldürülür.

Şairin sembolik bir dille anlattığı bu etkileşimde sıra ikinci oğula gelir. İkinci oğul Batı'nın cazibesine (kıza) kapılır. Yıllarca peşinden koşar ama ona kavuşamaz. Bir rüzgâr bir büyü ikinci oğulu alır götürür. Baba ikinci oğlunun da öldüğünü hisseder. İkinci oğul da Batı'nın cazibesine kapılır ve sonunda kendini sivri uçurumlarda bulur.

Üçüncü oğul da Batı'ya varır, açlık derdine düşer, kardeşlerini unuttur. Batı'nın büyüü onu da kandırır. Yaşam tarzlarına ayak uydurur, kravat bağlamasını öğrenir. İşlerini büyütür, patron olur. Ama patron sansa da kendini aslında hala uşaktır. Uşaklık ruhuna iyice işlemiştir ama farkında değildir, çünkü kendini patron sanıyordu. Üçüncü oğul da gider Batı'ya. O da aç kalır, ezilir, yıkılır. Önce açlığını gidermeye çalışan oğul, sonra ölen kardeşlerini arayacaktır ama karnı doyunca onları unuttur. Batı'nın büyüü yine galip gelir. İş başından aşkın olan oğul kardeşlerini aramayı bırakır. Makamı yükselir, şef olur, o da kravat bağlar, patron olur ama hakikatte o da hala bir uşaktır, bunun farkında bile değildir.

Dördüncü oğul okur. O da kendi geçmişinden utanır, eskinin artık unutulması gerektiğine karar verir. Batı'nın fikrine kapılır. Batı bilginlerinin peşine düşer ve sonunda o da silinir.

Beşinci oğul bir şairdir. Gitmesi gerektiğini o zaten biliyordu, babasının git demesine gerek yoktur. Bu oğul, Batı'nın ruhunu sezmeyi başarır. Doğu'nun kaderini düşünür, büyük teorileri vardır. Geri dönecektir ama o da çölde yolunu kaybeder, geri dönmek isterken çölde ölür. Altıncı çocuktan sonra baba da ölür.

Sırada şansını denemek isteyen yedinci oğul vardır. O da bir şafak vakti Batı'ya erer. Batı'nın simgesi olan en büyük kentnin en büyük meydanında durur, kendini değiştirmesinler diye Tanrı'ya yalvarır. Tanrı ona ilham eder ve başlar bulunduğu yeri kazmaya. Başında toplananlara aldırılmaz, durmadan kazar ve kendini çukura gömer. Kalabalık büyüdükçe büyür ve oğul başlar konuşmaya:

Batılılar

Bilmeden

Altı oğlunu yuttuğunuz

Bir babanın yedinci oğluyum ben

Gömölmek istiyorum buraya hiç değişmeden

Babam öldü acılarından kardeşlerimin

Ruhunu üzmem istemem babamın

Gömün beni değiştirmeden

Doğulu olarak ölmek istiyorum ben

Sizin bir ek ama büyük bir gücünüz var:

Karşımdakini değiştirmek

Beni öldürseniz de çıkmam buradan

Kemiklerim değişecek toz ve toprak olacak belki

Fakat değişmeyecek ruhum

Onu kandırmak için boşuna çok dil döktüler

Açlıktan dolayı çıkar diye günlerce beklediler

O gün gün eridi ama çıkmadı dayandı

Bu acıdan yer yarıldı gök yandı

O nurdan bir sütuna döndü göğe uzandı

Batı bu sütunu ortadan kaldırmaktan aciz kaldı” (Karakoç, 2001, s.412-413).

‘Masal’ şiiri Karakoç’un Batı’ya bakışını en güzel özetleyen şiirlerden biridir. Ona göre Batı ve Batı’nın fikirleri cazibedar birer aldatıcılardır. Bunun karşısında yapılabilecek tek şey ruhu muhafaza etmek, bu değişimden koruyabilmektir.

“Masal şiiri, daha geniş bir bakış açısıyla Batı'nın Doğu'ya bakışı. Doğu'nun Batı gözüyle yorumlanması. Batı bakış açısında, Doğu içinde İslâm, çok belirgin bir motif değildir. Tarih içinde en büyük karşılaşmayı, İslâmla, Müslümanlarla yapmış olmalarına rağmen psikolojileri böyle. (...) her dönemde ve her toplumda yedi oğlun her birinden yansımalar bulmak mümkün. 'Diriliş' ise sadece Müslüman toplumların başarabileceği/başlatabileceği bir olgu. Yedi oğlun tükenişi ile ortaya çıkan bir sonuç. Yok olsalar da her bir oğlun bir payı var bu dirilişte. En azından bir deneyim ve malzeme olarak” (Bayraktar, 2013, s.14).

Karakoç, Doğu'nun kadim duruşunu “baba” sembolü ile ifade eder ki bu baba'nın Osmanlı olması muhtemeldir. Doğu kültüründe baba büyüklüğü, otoriteyi, gücü, güveni, geçmişi temsil eder. Oğullar ise İslâm ülkeleri olabilir.

“Malumdur Doğu efsane ve masallarında en küçük kardeşler -ki bu bir babanın ya üçüncü ya da yedinci evladıdır- hep akıllı olurlar ve ideal insan/hayırlı evlat tipini temsil ederler. Karakoç'un Masal şiirindeki bu babanın Batı'ya giden yedi oğlundan en küçüğü de böyle bir tiptir” (Karataş, 1998, s.310). Yedinci oğul kardeşlerinin düştüğü tuzığa düşmez, Batı'yı iyi bilir ve iyi anlar.

Sezai Karakoç, bu konuda şöyle der: “Bugünkü Batı uygarlığı tarihte eşi görülmemiş egosantrik mizaç ve tutkuyla, kendinden öncekilerden kalan değerleri adeta önce sterilize ediyor, paketliyor, ambalajlıyor, numaralıyor sonra da ellerin ve daha önemlisi gönüllerin eremeyeceği bir karantina odasına ya da alanına kapatıyor” (Karakoç, 1998a, s.22).

Çınar'a göre ise şairin bu şiirinde geçen Batı tarafından kandırılma, değiştirilme korkusunu şairin var olanı muhafaza etme düşüncesiyle beraber şahsi yaşamı ile de açıklamak gerekir. Ona göre Şair değişme korkusunu ürperti veren bir üslupla şiir sembolizmi içerisinde dillendirir. Çınar'a göre Karakoç, çağdaşlarının sağır ve duyarsız kalışını bir nebze de olsa eleştirmektedir.

“Batıya karşı gösterilmesi gereken tavır olarak salık verdiği bu tutumu, batılılaşmayı değillemeyen, oraya kucak açan ve dahası batıyı kible edinen biz çağdaş Türk toplumuna, şiirde sözünü ettiği münzevi kalma tutumu ile karşılamakta ve bu tutumunu genellemektedir. Çağdaşları ile iletişime geçmemesi şiir

*sembolizminde kendine yer bulan 'kandırılmak korkusu' olduğu yine aynı satırlarda ortaya çıkar. Şairin yaşadığı güven bunalımı onun, sosyal yaşamını da çevreleyen bir tutuma ad olacak kadar belirlediği kanısındayım. Zira onunla her iletişim çabası Karakoç kanadından, O'nu kandırmak çabası olarak algılanmaktadır” (Çınar, 2013, s.11-12).*

Batı'nın yaptığı bir çeşit eskiyi yıkmak, eritmek, çürütmek ve değiştirmektir. Oysa İslâm diğer uygarlıklara bir mezar kazmamış, onların özünü yani iyi yönlerini kendi değerleri içerisinde yaşatmıştır. Çünkü bütün uygarlıkların o saf özü aslında aynıdır. İnsanın ruhundan yani Tanrı'nın “Biz ona ruhumuzdan üfürdük” ayetindeki ruhtan türemiştir.

*“Çağımızın en korkunç tehlikelerinden biri de, toplumların değiştirilmesi, belli bir süre içinde, o, farkında olmadan bir başka tohum oluverip çıkmasıdır” (Karakoç, 1999b, s. 62). Bu değişim bir ilerlemenin sonucunda ortaya çıkan pozitif anlamda bir değişim değildir. Ya da zamanın getirdiği doğal bir değişim değildir. Şairin asıl kast ettiği 'Benzeşim'dir. Bu bir kıyafet değişimi değil mizaç değişimidir. Bir anlamıyla da yozlaşma. Özellikle günümüz teknolojisini de hesaba katarsak bu yozlaşmanın nedeni hızlı olduğu anlaşılır. İnsanların bilinçaltlarına şekil verme, algılarını değiştirme girişiminin adıdır bu değişim. Öze girme, öz cevheri çatlatma çabasıdır. Bunun çaresi Karakoç'a göre öze dönme, öze sarılma ve onu güçlendirmedir. Bu da onu, ancak, yeniden vahiy suyuyla yeşertmekle mümkündür.*

*“Bir Çin filozofunun bir sözü vardır ki, bir yanıyla başlı başına bir hayat, bir yanıyla da som, yekpare bir tarih felsefesidir. 'Başkasını bile zekidir, kendini bilen akıllıdır! Başkasını yenen kuvvetlidir, kendini yenen kudretlidir.' Batı yeni zamanların başından İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ki dönemde başkasını bilen ve başkasını yenendir. Yani zeki ve kuvvetlidir. Ama kendini bilmediği, dışı fazla dönük olduğu ve kendini yenmediği, fazla faydacı olduğu için, akıllı ve kudretli değildir. Doğu da, İslâm devletlerinin parlak dönemleri müstesna, dışını merak etmediği, bilmediği ve yenemediği için güçsüz kalmıştır” (Karakoç, 1997, s.13).*

Doğu ise bunun tam tersi maddeyi önemsemediği, fazla içe kapandığı için yenilmiştir. Şaire göre her iki durum da insanlığı mutsuz etmiştir. İki uç nokta çıkmıştır ortaya, ifrat ve tefrit. Asıl olan dengedir. İç ve dış, ruh ve madde, fizik ve

fizikötesi arasındaki dengeyi insanoğlu sağlamak zorundadır. Bu iki yön birbirine bağlıdır. Beden ve ruh bir kuşun iki kanadı gibidir biri olmadığında insanlık uçamaz. İnsan hayatı, aslında, hem içte hem dışta verdiği mücadeleden ibarettir.

Doğu, Batı'dan gelen her kavramı içine almış, ona sarılmış ve kendi yapısını bozmuştur. *“Batı'nın her işinde adeta bir hikmet, bir keramet arama saplantısına uğramıştır”*(Karakoç, 2007a, s.14). Özellikle Asya'nın miskinliği şairi düşündürür. Bu yorgunluğu Asya'nın sürekli bir savaş meydanı olmasına bağlar. Asya bunalmıştır, dinlenmesi gerekir.

Batı, Doğu'nun ruh tembelliği içerisinde olmasından istifade etmekte ve Doğu'yu ezmektedir. Bu durum Doğu'nun bunalımını daha da artırmaktadır.

Doğu'nun ilk yapması gereken şey Batı'nın kavramlarını bir elemeyden geçirmek olmalıdır. Ardından hayranlık gözlüğünü çıkararak Batı'yı doğru bir şekilde yeniden keşfetmesi gerekir. Özgürlük, eşitlik, bilim, hoşgörü, insancılık gibi kavramlardan başlayabilir. Batı kaynaklı bu düşüncelerin aslında çok da masum olmadıklarının farkına varmalı Doğu. Bunu fark ederse hayranlık büyümesi bozulacaktır. Şaire göre Doğu İç inancını canlandırılmalı, bağlar yeniden kurulmalı, geçmişte duyulan heyecan yeniden yakalanmalı ve bu çağa göre yeniden yorumlanmalı, yeni açılımlar kazanmalıdır. Güncel olanı yakalamalı, başından tekrar değil, insanlığın, bilimin geldiği noktadan zamanın ipini tutmalıdır.

Batı ise kavramları, kelimeleri eğip bükerek Asya ve Afrika'yı sömürmeye devam edecektir. Bu sömürüye karşı Doğu'nun gözünü açması gerekir.

Karakoç'a göre Doğu ve Batı'nın bu aşamadan sonra zihniyet olarak birbirine yaklaşması, yakınlaşması mümkün değildir. İki düşman, iki karşı taraf olmuşlardır tarihte hep olduğu gibi. Batı'nın yükselmesi bütün insanlı için bir tehdit iken, Doğu'nun yükselişi insanlığı kurtarabilir.

Karakoç Doğu ve Batı'nın sentezi fikrine de pek sıcak bakmaz. Çünkü iki medeniyetin fitratı, varlığı, olguyu algılama biçimi tamamen birbirinden farklıdır. *“Batılının, yüzyıllardır Doğulunun özünü değiştirmeye ve onun mistikliğini - kendisinin asla sahip olmadığı- yok etmeye çalıştığını belirten Karakoç, Doğu'nun pek çok yerinde kendi istediği tipte, egoya bitişik ve her türlü duygu, duyarlık, hayal ve*



*ruh desteğinden mahrum bir akıl varlığı doğurmayı da başardığı görüşündedir”*(Baş, 2008, s.63). Karakoç, bu değişimden rahatsızdır.

İki asırdır yüzümüzü Batı’ya döndüğümüzü söyleyen şair kudretli medeniyetler gibi artık kendimizi yenmemiz gerektiğini düşünür. Yüzümüzü yeniden kendimize, Asya’ya çevirmemiz gerekir. Asyalı, Doğulu olduğumuzu artık kendi kendimize bile itiraf edememe halinden kurtulmalıyız. Çünkü, Batı bir noktada artık durmuştur oysa Asya ve Afrika yeni aksiyonlara gebedir. İnsanlık için yeni kıpırdanırlar buralarda başlayabilir.

Batı karşısında Doğu’nun çağrısına kulak verilmelidir. Bu çağrı şifreleri çözen, bağlantıları kuran, insanı bozulmayana, değişmeye yönlendiren bu çağrı Tanrı’nın çağrısıdır. Peygamber ile gelir, yankılan yankılarına bütün insanlığa ulaşır. Karakoç buna “*Hakikat çağrısı*” (Karakoç, 1999b, s.156) adını verir.

Karakoç Doğu ile Batı’nın sentezi fikirlerine de inanmaz. Çünkü böyle bir sentez mümkün değildir. Ona göre önemli olan “*dışımızdakilerden haberli olarak, içimizdekini diriltmeye gitmek*” (Karakoç, 2003b, s.38) olmalıdır. Batı’nın ilmini, bilgisini, tekniğini bilmek ama onu kendi özümüzün dirilişi için kullanmak gerekir.

Şairin istediği “*ne doğunun mutlak ve mistik itaat prensibi, ne de Batı’nın sürekli muhalefet ve başkaldırı ruhu. İnsanların her türlü politik, ekonomik, sosyal gelişmelerine ve kurtuluş tertiplerine açık bir erdem düzeni*”(Karakoç, 2005b, s.50) bir denge sistemidir.

Hem Batı’nın hem de Doğu’nun yani bütün insanlığın içine saplandığı krizin nedenini Karakoç, sağduyularını yitirmelerine bağlar. Batı onu sadece akla bağlamış ruhu görememiş, Doğu ise onu ruha hapsedmiş akıl ile beslemeyi unutmuştur.

Karakoç, Batı’daki sağduyunun sadece akla bağlanmasını ruh-irade-düşünce arasındaki uyumun bozulması olarak algılar. Dolayısıyla da insan ruh ve davranışının uyumsuzluk ve çelişkiyle sarsılmasına sebep olmuştur. Bu uyumsuzluk ve çelişki sarsıntısı, toplum ve tarihe, ihtilal ve devrimler biçiminde yansımıştır.

“*Doğu sağduyusunda ise, duygu panteizmi, iradeyi ve düşüncüyü adeta sıfır düzeyinde durdurarak, durgunlaştırarak, insanı, sadece bir ‘itaat makinası’ haline*

*sokmuştur. Ata kurallarına bağlılık, aklın ve ruhun işlevini öldürmüştür Doğu'da. Batı'da, irade ve düşünce kendi başlarına buyruk, asi, başkaldırıcı yetiler olarak kimi zaman birbirleri ile çatışmışlar, kimi zaman da aşırılıkta birbirine yardımcı olarak, insanı, düşünülemez ruh uçurumuna yuvarlamışlardır” (Karakoç, 1998a, s.47).*

Karakoç'a göre vahiy, ruh, akıl, duygu ve düşüncenin aşırılıklara kaçmasını önleyen bir odak noktasıdır. Batı 'Tanrı öldü!' diyerek adeta bu denge noktasını kaybetmiş ve sağa sola savrulmaktadır. Bu yüzden insanlığın hala tek aktif sağduyusu, İslâm sağduyusudur. Kısacası Doğu ve Batı, her dönemde ifrat ve tefrit arasında sürekli gidip gelmiş, insanlık bir türlü kararını bulamamış, dengeyi koruyamamıştır.

Şair Batı'nın ruhsuz, eşyanın derinliğindeki sırdan habersiz, metafiziksiz, yaralayıcı ve yıkıp kavurucu emellerine karşı Doğu'yu uyarırken, Doğu'nun kendi içindeki tehlikelerde de haberdar olmasını ister:

“Zeytin ezmesi sergisi sonsuz bir asfaltta  
Bilyeler üstünde kayan otomobiller göçünde  
Bir halk gidiyor buradan bilinmeyen bir yere  
Hatıralarını savurarak sıcak bir rüzgarın küllerine

Ve haberci diyor ki n'oldu Bağdat

Nerde onu koruyan sur ve perde

İnsan ki yaşar eserde

İnsan nerde ve eser nerde

Devrilen her taş benim taşım

Yıkılan her ev benim

Benden yıkılıyor hepsi ben yıkılıyorum

Yıkılan benim

Ve haberci diyor ki: yıkılan benim

Taşta suda hurmada

Kuş boğazında

Otomobil tekerinde petrol zerresinde” (Karakoç, 2001, s.634).

Şaire göre bu halk, b toplum kendi dengesinden kaydırılmıştır. Bu temelden kayış bütün bütün Doğu toplumları için geçerlidir. Devrilen her taş, İslâm’ın medeniyet binasından düşmektedir.

Karakoç’a göre Doğu bütün bunları anlamak zorundadır. Ruhunu kıyamet aşısıyla damar damar canlandırmalı. İslâm halkı için umutsuzluk yoktur. Doğu gerçekleri görmelidir:

“Ve Irak ve İran’ın

Canım şehirlerine ağlayayım

Ölen kadınlarına ve çocuklarına ağlayayım

Avrupa’dan Rusya’dan Amerika’dan

Kan pahasına alınmış

Ölüm kusan silahlarla” (Karakoç, 2001, s.642).

Doğu halkları birbirini öldürmekten vaz geçmelidir. Susturmalı silahlarını ve ezan sesine kulak vermelidir. Afganistan, Afrika, Türkistan, Azerbaycan, Filistin, Şam ve elbette İstanbul o ezan sesi etrafında yeniden toplanmalıdır.

Sonuç olarak, Karakoç’un düşüncesinde Doğu, iyi ve doğrunun; Batı ise kötü ve yalanın sembolüdür. Doğu artık taklitten kurtulmalı ve yeniden taklit edilebilir olmalıdır. Batı’nın kapitalist ve Kuzeyin Komünist rüzgarlarına karşı Karakoç

düşüncesinin amacı Doğu'yu bu yıkıcı rüzgarların etkisinden korumaya katkı sağlamaktır. Bu rüzgarın asıl yapmak istediği ruhları köleleştirmektir. Şair de işe buradan başlar yani ruhu yeniden canlandırmanın yollarını arar. Bunun adını da diriliş hareketi koyar. Karakoç'a göre diriliş hareketi bir hakikat savaşıdır. Batı'ya ve Kuzey'e karşı maddî savaşı kaybeden Doğu şimdi asıl savaşı vermektir. Bütün insanlık da bu savaşa bağlıdır. Ya tamamen yok olacak ya da topyekun kurtulacaktır.

İncelediğimiz şairlerin hiçbiri de oryantalist bir bakış açısıyla Doğu'yu küçümsememiş tam tersine Batı'nın yanlışlarını ortaya koymuşlardır. Karakoç, Türkiye'nin Batılı anlamda geri kalmış görünse de Doğulu anlamda çok köklü, eski kadim bir tarihe ve kültüre sahip olduğuna inanır. Bu bağlamda incelediğimiz İkinci Yeni şairlerinde iki farklı eğilim ortaya çıkar. Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi sol bakış açısına sahip olanlar Türkiye'nin geri kalmışlığını Doğulu olmaktan kurtulamayışına bağlar ve kurtuluşu Marksizm ve sosyalizm gibi Batılı doktrinlerde ararken; Sezai Karakoç Türkiye'nin geri kalmışlığını Doğulu olduğunu unutmamasına bağlar. Böylece birbirinden farklı iki bakış açısına ulaşılmış oluyoruz. İktisadi, sosyal, siyasal ve kültürel anlamda sorunların neler olduğu ve bunların nasıl çözüleceği ile ilgili iki farklı eğilim karşımıza çıkıyor.

#### 1.4. Kent, Kentsel Gelişim ve İkinci Yeni

Kent, toplumsal yapının daha örgütlü ve hiyerarşik şekilde, belli bir yerde ve belli bir sosyal ve ekonomik yapıya ulaşmış yerleşim yeri olarak tarif edilebilir. Kentleşme kırsal yaşama göre sosyal örgütlenmesi daha karmaşık ve iç içe geçmiş bir yapılaşmadır. Kentleşmeyi doğuran tarımsal üretimin fazlalığıdır. Tarımsal üretimin fazlalığı tacir ve zanaatkar kesimin ortaya çıkışına ve varlıklarını çiftçilik yapmadan sürdürmelerine imkan sağlar. Zamanla çok çeşitli sınıflar ve uğraş alanları da ortaya çıkar. üretim fazlası ürünlerin ticaret yoluyla farklı yerlere nakledilmesi farklı kültürlerin ve toplumsal yapılarında tanınmasına imkan sağlar. Ekonomik yapıdaki değişim pek çok etkenle beraber zamanla kent olgusunu doğurmaya başlar.

*“20. yüzyılda kentlerin yapısında mekansal doku başta olmak üzere pek çok boyutta değişimler ortaya çıkmıştır. Sanayi ve yerleşim alanlarının kent çevresine taşınmasını ve kentin daha geniş bir alana yayılmasını sağlayan nüfus artışı, sermaye birikiminin yoğunlaşması ve teknolojik buluşlarla -telefon, elektrikli tramvay, metro, elektrikli asansör ve daha sonraları otomobil, kamyon gibi taşıma araçlarının yapılması- ile birlikte, 19. yüzyıl sanayi kentinden ölçek ve nitelik olarak çok farklı metropoliten yerleşmelerin doğuşu söz konusu olmuştur”* (Kaygalak, 2009, s.37)

Kent doğayı, fizikî dokuyu, insan ilişkilerini, sosyo kültürel yapıyı yönetimi etkileyen çok yönlü bir yapıdır. Kent modern dünyamızda insan topluluklarının en çok bulunduğu, bir arada yaşadığı alandır. Kentleşmenin geçmişi insanın yerleşik hayata geçişine kadar uzansa da günümüz manasında kentleşmenin, İngiltere’de başlayan, daha sonra Almanya, Fransa gibi Avrupa ülkelerine de yayılan sanayi devriminden sonra başladığını söyleyebiliriz. Tarım alanında insan gücünün azalması, şehirlerde insan gücüne olan ihtiyacın artması, farklı birçok iş kolu göç hareketini ortaya çıkarmıştır. Göç edilen kentlerde işçi sınıfı, iş bölümü, uzmanlaşma gibi yeni vasıflar ve toplumsal sınıflar oluşmuştur. Çalışmak için kente gelenlerin barınma sorunları yeni konut ihtiyacını doğurmuş, kente gelen insan daha önce köyünde bilmediği “kiralama” denilen bir sistemle karşılaşmış, zamanla çarpık kenar mahalleler oluşmuştur.

“Gerçekte kent, karmaşık bir toplum yapısının, bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine olanak sağladığı ve kendine özgü özellikleri bulunan bir yerleşim sistemidir” (Hout, Thalmann, Valbelle, 2000, s.33)

Kentleşmenin Batı’daki seyri ile Türkiye’deki gelişimi biraz farklıdır. Çünkü Batı’da kentleşme ticaretteki, üretimdeki, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerle paralel yürümektedir. Türkiye’de ise bu gelişmelerde dışa bağımlılık olduğu için yapısal bir değişim ve topyekun bir kalkınma sonucunu doğurmamıştır. Yani kentleşme ilerlemeden, sanayileşmeden çok daha hızlı olmuştur. Toplum kent kültürüne ulaşmadan, kentleşme somut bir şekilde daha hızlı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kentleşme ve nüfus değişimi hızlı, ilerlemenin temposu ise çok düşüktür. Bu yüzden modern kentler yerine bizim gibi gelişmekte olan ülkelerde büyük, kalabalık köy tipi kentler oluşmaktadır. Bu yüzden ülkemizdeki kentlerin en büyük sorunu planlama sorunudur. Barınma, çalışma, dinlenme, ulaşım alanları genellikle planlanmadan hizmete sunulmaktadır. Ülkemizde de artık iki farklı yaşam alanı oluşmuştur. Kent ve taşra.

Şehir ve taşra kelimeleri artık sadece topolojik yoğunlukları ifade eden kavramlar olmalarının yanı sıra medeniyet bağlamında da kullanılabilir. Medeniyet kavramı zaten şehirleşmeyi ifade eder.

Ülkemizde kentleşme hamlesi 1950’den sonra hız kazanmaya başlamıştır. Kentleşme üretim biçimi ile doğrudan ilgilidir. Daha önce nüfusunun % 15 gibi çok küçük bir oranı kentlerde yaşayan ülkemizde özellikle, 1950’den sonra sanayileşme, tarım alanında makinalaşma ve kısmî ekonomik kalkınma ile birlikte kırsal kesimden kentlere doğru bir göç de başlamıştır. Kırsaldan kente, oradan da metropollere doğru olan bu hareket sadece birer nüfus değişiminden ibaret değildir. Ekonomik, siyasal, toplumsal birçok değişim de bu nüfus hareketine bağlıdır. Bu nüfus hareketliliği kentlerin yapısında da geri dönülmez değişiklikler yaratmıştır.

“Toplumsal yaşamda özellikle 1950’den sonra görülen taşradan büyük kente göç olgusu da, kimi kırsal yapıların ve özelliklerin korunduğu kentlerin metropolleşme sürecine girmesi de, özgül durumlarda **şok** etkisi yaratan paradigma değişimlerine yol açtı. **Para ekonomisinin** doğrudan hissedilebildiği, daha doğru bir söyleyişle, varlığının ve yokluğunun yol açtığı maddî ve manevî sonuçlarıyla

*doğrudan yaşanabildiği metropol, insansal ilişkileri ve toplumsal bağlam içinde eklemlenen kültürel kodları inanılmaz bir hızla dönüştürdü.*

*İki önemli olgu vurgulanabilir bu noktada: Dayanışma, yardımlaşma gibi cemaatçi duyguların yitirilmesi ve açgözlü bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi. Bu bir. 1950'lerin ikinci yarısından sonra gözlenen siyasal ve toplumsal olayların 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül darbesiyle noktalanması ve ekonomik bunalımın süreğenlik kazanması. Bu iki” (Oktay, 2002, s.9).*

Kentleşme ile birlikte üretim biçimi, aile yapısı, iş bölümü, insanlar arası ilişkiler, suçla karışma oranları, güvenlik sorunları gibi birçok alanda toplumsal değişimler ve sorunlar ortaya çıkmıştır.

Kentleşme, bir anlamda sanayileşme, ekonomik kalkınma gibi görünse de bir anlamda da ezilme, tutunamama, dejenere olma, asimilasyon, kimliksizleşme, sömürülme gibi olguların da adı olabilmektedir. Kentler toplumların, medeniyetlerin simgeleridir aynı zamanda. Her millet kendi inanç ve düşünce yapısını ona yansıtır: *“Yunan sitesinde estetik, Roma sitesinde egemenlik, İslâm sitesinde erdem somutlaşmıştır”* (Karakoç, 2007a, s.204).

Ancak modern siteler (kentler), büyük metropoller, artık kendileri objeleşmiş ve insanı yutmuştur. *“Artık insanlar düşünmüyor kentler düşünüyor”* (Karakoç, 2007a, s.205). Kentler insanları, toplumları, medeniyetleri gölgeliyor artık, dev binalar, dev makinalar, insanın görünmesini engelliyor. Ve insan şimdi kendi yarattığı ‘dev’le boğuşmak zorunda. Bu dev tabiatı da darmadağın etmeye başlamıştır. Bu devin en güçlü silahı da hız.

İnsanların şekil verdiği kent zamanla insana topluma şekil vermeye, onu giyim kuşamından, ideolojisine, davranışlarına kadar biçimlendirmeye çalışır. Bu bağlamda *“kent, tam da bu gibi olgular dolayısıyla sadece biçimlenmesine yardım ettiğimiz mekân olmakla kalmaz, kimliklerimizi, kişiliklerimizi şu ya da bu ölçüde belirler de”* (Oktay, 2002, s.24). İnsan zamanla kentin bir parçası olurken bir yandan da onun kaotik yapısından korkar, kendini ondan muhafaza etmeye çalışır.

İlerleyen zaman ve teknoloji ile beraber gecekondular ile uydu kentlerin bir arada var olduğu yerleşim alanları haline gelen metropoller aynı zamanda tüketim

heveslerinin kışkırtıldığı ve çatışmanın da artırıldığı mekânlar haline dönüşür. İç göç sonucunda kendini şehirde bulan ve şehir dışındaki uydu kentlerin inşaatlarında çalışan alt gelir grubu işçiler akşam olduğunda gecekondularına sığınmak zorunda kalırlar.

*“Tarihsel kentleri olduğu gibi uydu-kentleri de kuran yapı işçileri, binalar tamamlandıktan sonra her zamanki gibi alt yapı hizmetlerinin çoğundan yoksun oldukları, her sağanak yağışın ardından sel baskınlarına uğradıkları, çöp yığınlarının ne zaman patlayacağı korkusuyla uykuya vardıkları gecekondulara dönerler.”*(Oktay, 2002, s.24).

Kültürel, siyasal, toplumsal açıdan ve kentleşmenin gelişimi açısından 1950 ülke tarihimiz için önemli bir dönüm noktasıdır. *“1950’den itibaren toplumsal yaşamın hem geliştiğini hem karmaşıklaştığını söylemek gerekir. Gelişme ve karmaşa kavramları, aslında kentleşme ve sanayileşme sorunlarıyla bağlantılıdır. Doğuş imgeleri ile çöküş imgeleri aynı anda devreye girmekte, kültürel yaşamı etkilemektedir. Farklı kültürel/siyasal ve felsefi içerimlere sahip olan yabancılaşma ve anomi kavramlarına ilişkin bütün somut olaylar ve sorunlar aslında ancak 1950’den sonra devreye girmiştir denebilir”*(Oktay, 2002, s.68).

1950’ye kadar CHP tarafından yoğun bir şekilde dayatılan ve empoze edilmeye çalışılan ideoloji ve baskıcı uygulamalar bir derece de olsa bu dönemde aşılmaya çalışılır. Siyasal alanın dışında toplumsal alanda, üretim ilişkilerin de önemli değişimlerin belirmeye başladığı yıllar 1950’li yıllardır.

Sürekli büyüyen, değişen kentler yaşayan bir organizmaya benzetilebilir. Bu organizmanın çeşitli düzeylerde Türk edebiyatına yansımalarının da olması kaçınılmazdır. Kent ve kentsel sorunlar edebiyatımızda özellikle romanlarda işlenirken şairlerin de bu meseleye duyarsız kalmadıklarını şiirlerinde değişik oranlarda bunu işlemeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Örneğin kentleşmenin ortaya çıkardığı birtakım sorunları, merkez-taşra ilişkisini şiirlerine yansıtan Faruk Nafiz’de, kenti devrimi gerçekleştirmek için bir harp meydanı gören Nazım Hikmet’te, onu varoluşsal bir simge gibi gören *Otel Odaları* ve *Kaldırımlar* şairi Necip Fazıl’da, alışılmış kent görüntülerinin uzağında bir görüntüye rastlamak



mümkündür. Kısacası kent Cumhuriyet sonrası şiirimizde de bir olumsuzlama ve çatışma alanı olarak algılanmış ve eserlerine yansıtılmıştır.

*“Kentlerde toplumsal farklılaşma kırsal olduğundan daha fazladır. Sınıf ve tabakalaşmanın yanı sıra, değişik inanç toplulukları da kırsal kesime göre çok daha iç içe bir hayat yaşıyorlardı. Kırsal kesimde köyler, dini ve etnik temellere göre kurulur. Böylece bir Müslüman (Türk) ve bir Rum köyü, bir Müslüman ve bir Ermeni köyü komşu olabilir, birbirleriyle ‘iyi komşuluk’ ilişkileri içinde yaşayabilirlerdi. Osmanlı’da kırsal kesimde durum böyleydi. Ama sonuçta bu kesimler ayrı ayrı yaşar ve ancak dini bayram veya düğün gibi özel olaylarda, biraz da resmi biçimde yan yana gelirlerdi. Kent hayatı ise, doğal olarak, kentte yaşayan herkesin bir araya gelebileceği, bununla karşılaştırılamayacak kadar çok fırsat yaratıyordu”* (Tokuroğlu-Ersoy, 2012, s.200)

İkinci Yeni şairlerinde ise bütün diyalektik çatışmaların yaşandığı, yalnız, karamsar bireylerin doldurduğu, **küçük insanların** tutunmaya çalıştığı, ölümün kol gezdiği kentler çıkar karşımıza. Bu şairlerin şiirlerine de duygusal ve pratik kopuşların yaşandığı yeni insan ilişkileri yansımaktadır.

*“Kentler İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde, huzurla yaşanan mutluluk mekânları olmaktan ziyade çatışmaya yol açan zorunluluk alanları olarak karşımıza çıkar”*(Kanter, 2013, s.23).

Şairlerin bu bakış açılarında ideolojik/politik aidiyetlerinin yanı sıra değişen dünyanın, değişen yaşam biçiminin ve toplumsal ilişkilerin etkisi de vardır. Doğal olarak kentleşme ile birlikte yaşanan çürüyüş, bozulmuş, yok oluş ve bir gün bunların değişeceği, değişmesi gerektiği düşüncesinin doğurduğu ütopyalar, iyilik ve kötülüğün birlikte barındığı iç içe geçtiği şiirler olarak karşımıza çıkar.

Bu şairler şiirlerinde –özellikle sosyalist ve Marksist olanlarda- modern kent haksızlıkların ve isyanın bilerek veya bilmeyerek yaşanan bireysel ve toplumsal dönüşümün yeridir.

Sezai Karakoç’ta ise bu çatışmalı gerçeklik yerine daha çok maneviyatçı bir bakış açısı sezilir. Diğerlerinde görülen başkaldırı yan onda teslimiyetçi veya nostaljik bir yöne dönüşür. Bu ayrılık yaşadıkları dönemin nesnel ve toplumsal

koşullarının zorlamasından çok ideolojik ayrılıktan kaynaklanır. Karakoç'un kent algısında kötü taraflar büyük oranda süzölmüş ve öyle aktarılmıştır. Ancak bazı şiiirlerinde o **kötü görüntü**'yü de yakalamak mümkündür.

Sezai Karakoç modern kentlerin kötü yönlerini ortaya koyarken ideal siteler olarak kültür ve medeniyetlere beşiklik yapmış Kudüs, Şam, Bağdat, İstanbul, Halep, Mısır gibi kentleri ön plana çıkarır. Kent olgusuna da medeniyet perspektifinden bakar. Karakoç'un düşüncesinde bir anlamda İslâm medeniyetinin önemli şehir merkezleri daha çok ön plana çıkar. Buna Mekke ve Medine'yi de dahil edebiliriz.

*“Burada dikkat çeken şey, imgesel dokunuşlarla bir şehrin bütün bir tarihinin çarpıcı bir şekilde gözlerimizin önüne getirilmesidir. Bu, bizim şehirlerin ruhlarıyla ilgili düşünmemizi sağlar. Şehirlerin ruhlarıyla o şehrin insanların ruhları aynıdır. Hemen her şehri simgeleyen bir durum söz konusudur. Bunlara bakarak şehirler hakkında bir kanaat edinmemizi sağlar bu dokunuşlar”* (Haksal, 2015, s.79).

Kentleşme olgusu, mafya, sermaye, patron gibi sömürü çarkına düşen küçük insanın dramı, kentin hem büyüleyici hem korkutucu yanına alışmaya çalışan taşradan göç eden alt tabakanın durumu, istihdam ve tüketim dünyasında tutunma mücadelesi, adaptasyon sıkıntısı, maddî ve manevî fırsatların insanları içine çektiği çıkmaz, aydınlık vitrinleriyle beraber asıl karanlık arka sokakları, kısacası bütün yönleriyle kent **Cemal Süreya**'nın şiiirlerinde bir imgelem olarak ortaya çıkar.

Ahmet Oktay'a göre kentler, karanlık, ürkütücü arzuların, doyurulmak isteyen cinsel beklentilerin, zenginlik hayallerinin merkezidir. Düşler orada kurulur ve orada yıkılır. *“Nazım Hikmet için büyük grevleri gerçekleştirecek olan proleteryanın doğacağı, büyüyeceği yerdir kent, sermayenin yoğunlaştığı, görülmez vantuzlarıyla emeği sömürdüğü merkezdir. Necip Fazıl içinse bireyi ürküten, yalnızlaştıran, yabancılaştıran, her şeyi gizemleştiren dışsal ve emici bir vakum, canavarı yaratıkların uzamıdır. Bu büyüleyici ve ürkütücü uzamla, gerçek anlamda 1950'lerden sonra karşılaşır şairlerimiz, yazarlarımız. Bu karşılaşmanın ekonomik/politik travmalarını da kültürel/tinsel travmalarını da bireysel düzlemde ancak bu tarihten sonra etinde kemiğinde fark eder”*(Oktay, 2002, s.11).

Ahmet Oktay'ın tarif ettiği bu travmaları etinde kemiğinde fark eden şairler daha çok İkinci Yeni hareketi etrafında toplanmış olan şairlerdir.

Kentleşme olgusu ile beraber çatışmalı sosyal ilişkiler, herkesleşme, objeleşme/nesleşme Cemal Süreya'nın şiirlerinde gözlemlenebilir. Şairin:

“Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır

Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları” (Cemal Süreya, 2014a, s.130)

Dizelerinde, şehirlerle birlikte bu devin (kent) pençelerine düşen insanlık birer objeye dönüşmeye başlamıştır. Çünkü İnsan, doğayı da kendine uydurmaya çalışan bir varlıktır olduğu gibi aynı zamanda da bulunduğu ortama, içinde yetiştiği topluma, doğaya uyum sağlayan bir varlıktır da.

“*Kent önceden verili'dir. Orada doğup büyümekte, yaşlanmakta ve ölmekteyiz. Yurttaş-birey, sadece eylediğinin farkındadır; güncelliktir onu kuşatan. Kentin geçmişten alıp getirdiği kodları da, yaşanan günün bağlamında oluşturduğu kodları da, dizgesel biçimde görmek için çaba harcamak gereğini duymaz genellikle. Burada, deneyimler düzeyinde bir doğaçlamadan (improvisation) söz edilebileceğini düşünüyorum.*

*Metropol karmaşıklığı, temposu, anonimliği ile, duygulara da davranışlara da ikonografik bir içerik kazandırır. Aşk yüzünden cinayet; bu sorun bağlamında en kolay anımsanabilecek örnektir. Birey, metropolün üyesidir elbet, ama yabancılaşmış izole edilmiş bir üye. Ekmeğini kazanmak kadar yaşamını sürdürmek de, yani toplumsal ilişkiler kurmak ve statü edinmek de sorunlu hale geldikçe, olanaksızlaştıkça, yurttaş-birey **polites** olma konumunu yitirmekte, anonim içinde erimeyi seçmektedir. **Uyumlanmanın** bir yoludur bu” (Oktay, 2002, s.187-188).*

Şehirleşme ile birlikte insan/eşya ilişkisi de değişir. Kırsal yaşamda hiçbir kıymeti olmayan eşyalar -şiirde geçen koltuk gibi- kentlerde adeta psikolojik objeler seviyesine ulaşır yani insan onlara bağımlı, onlarla bir bütün haline gelir, objelere daha çok anlamlar yüklenir. Psikolojik obje, insan için özel bir yeri olan, bir anlamda

olumlu veya olumsuz manevî değer içeren şeydir. Gittikçe yalnızlaşan insan adeta onlara bir ruh vermeye başlar. Kişi bu değer yüklemelerin farkında bile olmayabilir.

“Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de

Bir sen kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!” (Cemal Süreya, 2014a, s.134)

Şairin dizelerinde beton yığını haline gelmiş, estetikten uzak kentler olumsuzlanır. Her şeyin madde olarak algılandığı dünyamızda Mimar Sinanlara yer kalmamıştır artık. Modern dünyamızda Tanpınar’ın çok güzel tasvir ettiği eski kentler yoktur artık. “*Cetlerimiz inşa etmiyor ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil’de dua eder, Muradiye’de düşünür ve Yıldırım’da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder*” (Aktaran Özcan, s.115). Sinan’ın görünürde alçak kalması sebebi asıl o ruhun kaybedilmiş olmasıdır çünkü günümüz insanının değer ölçüleri de değişmiştir. Turgut Uyar’ın:

“Kan akıyor penceresi karanlık evlerden

(...)

Kentlerin kan üstüne kan yaması” (Uyar, 2014a, s.191)

dediği kent terörize yapısıyla ve hâkim unsur olma özelliğiyle zamanla insanı yutar ve sonuçta Sezai Karakoç da şehirler büyüyecek insan yitecek ve “*Kent bir tabuttur artık çivisi insan*” (Karakoç, 2001, s. 331) diyecektir. Birbirine sırt vermiş, yan yana dizilmiş evlerin yerini yüksek duvarlı, yanındakinden habersiz binalar almıştır kankentlerinde. Yüksek duvarlar yalnızlaşan, bencilleşen insanın simgesi olur. Değişen insan kendisiyle birlikte mekânı da değiştirir.

Cemal Süreya’nın şiirlerinde en önemli yeri tutan erotizmin dışında dikkatimizi çeken diğer bir öge de taşra (Anadolu) dır. “*Süreya’da taşra, zihniyetinin bazı unsurlarını taşır hem kişiliğinde hem şiirinde. Başlangıçta hiç de oralı gibi değildir ama Süreya ilk şiirlerinde bile bu zemini yakalar*”(Kahraman, 2011, s.90).

Cemal Süreya'nın şiirleri tarandığında büyük kentlerde yaşanan insan ilişkilerinin yanı sıra Anadolu'dan da şiir özneleri seçilerek bazen kentten kaçan bazen de tekrar kente dönen bir tutum sergilendiği görülür. *“Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'la birlikte, fakat onlardan daha farklı, daha fazla bir biçimde Anadolu'yla iç içedir. Her şeyden önce memurdur. Yurt dışına gidip gelmesine rağmen, birçok tanığın anlattığı gibi, gittiği yerlerde protokole bulaşmaya, kendi edebiyatçı dostlarıyla meyhanelere giden bir maliye müfettişidir. Paris'ten dönmüş, hemen ardından Doğu Anadolu'ya teftişe çıkmıştır. Hiç görmeden yazdığı “Kars” şiirine karşılık bu defa gördüğü Kars'ı anlatacaktır. Dolayısıyla şiirine Anadolu şehirlerinin girmesi kaçınılmazdır. “Mardin” şiirini yazacaktır. Fakat öylesi bir duyarlılığı da baştan beri taşımaktadır. Göçebe de bile bu imgeler şehri yoklar, yalar, sonra geri çekilirler”* (Kahraman, 2011, s.90). Büyük kentlerin ortaya çıkardığı bencil insan tipi, toplumsal çöküntü, azalan duyarlılıklar, bilinçsiz kalabalıklar Cemal Süreya'nın eleştirdiği konulardandır. *Şair Burkulmuş Altın Hali Güneşin* şiirinde büyük kent karşısındaki bunalımını çocuk/umut imgesi üzerinden aşmaya çalışan bir özne açısından dile getirir.

*“Bir çocuksun sen, bedeviler gibi ezberindeki şiirlerle bulmak zorundasın çölde yitirdiğin yolu; yeryüzü şenliğinin azımsanamaz bir parçasıdır yaktığın ateş, kıvrıldığı dönemeç, açtığın şemsiye, kucakladığın yaşlı ağaç; iyi çocuksun; tuhaf çocuksun; ağzını burnunu tıkasalar gözlerinle soluk alırsı; gözlerini bağlamaya kalksalar el ve ayak tırnaklarıyla; kalsiyum ve kalker destekler seni, yeraltı suları destekler seni*

*“Yırtılan ipek sesiyle*

*Bütün evler boşaltılmış, herkes dışarı dökülmüş, taşıtlar adam almıyor, sinemalar tıklım tıklım, sokaklarda insan başlarından bir nehir; meydanlarda insani tabaka görülmemiş bir çiçeğin taçyaprakları gibi”* (Cemal Süreya, 2014a, s.90-90).

Bu dizelerinde şair kitle psikolojisine değinir. Tek başına toplumda yer edinemeyen kişi kalabalık içerisinde silik bir şekilde var olmaya çalışır. Bu insanlar sadece bir yığın ve bir kalabalık oluştururlar. Birey kendisini grup içerisinde temellendirir.

*“Ve şehir. Ve Galata Kulesi (1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967’de Türkler tarafından sünnet edildi), binalarını çevresine toplamış, yaklaşmakta olan bir fırtınaya rahatça göğüs germenin yollarını arıyor, görüşmeler yapıyor: kavminin başında, ve en önde cehennem kapısını çalmaya hazırlanan bir Firavun gibi*

*yırtılan ipek sesiyle”* (Cemal Süreya, 2014a, s.90-92).

Kalabalıkla taşan coğrafya, kalabalıklar tarafından yok edilen bir mimari şairin şiirinde kendi kavminin sonunu hazırlayan Firavun imgesiyle verilir ki insanlık da yavaş yavaş kendi sonunu hazırlamaktadır. Hâkim olan her güç aslında şehirlere ilk önce zarar vermiştir.

*“Bugünün her şeyi modernizm tarafından programlanmış İstanbul’unda şaire göre, toplumsal ilişkiler de sadece geçici biraradalıklardan ibarettir. Şiirde boşaltılan evlerle ve dışarıya dökülen insanlarla ‘sürgün’lere/’göçebelik’lere göndermede bulunan şairin asıl vurgusu, tıklım tıklım sinemalara, sokaklarda insan başlarından oluşan nehre, meydanlardaki insanî tabakaya yani şehrin kalabalık görüntüsünün yol açtığı kargaşayadır. Yaşamla uzlaşmazlık arasında, hınçla ve karışık düşüncelerle güneşin burkulmuş halini gören anlatıcı özne, İstanbul’da gözlemlediği insanların birbirlerine karşı kayıtsızlaşmalarını, yığına dönüşmelerini ve kente nüfuz eden güçlükleri, ideolojik bir tınıyla hissettirir”*(Kanter, 2013, s.143). Cemal Süreya daha çok kentte var olan olguları gözlemlerken onda, Ece Ayhan’da görülen doğrudan kalabalığı suçlama tavrı yoktur.

**İlhan Berk** de diğer İkinci Yeni şairleri gibi kent olgusu üzerinde önemle duran şairlerimizden biridir. Şiirlerinde yer yer taşraya ait unsurlar olmasına rağmen İnsan, nesne ve mekân algısını genellikle büyük kentler bazında dile getirir. Mekânlar toplumsal ilişkilerin yansımaları olarak karşımıza çıkar. Onun şiirinde adeta insanlığın kirlenmişliği mekânlara yansır.

#### ÖLÜ KENT KORUYUCUSU

“Yıkıntı. Yıkıntı. Yıkıntı.

Ve delta çiçekleri.

Zaman çünkü

durur bir yerde

Değişene bırakır her şey

Yerini. Deniz

Böler çünkü batmış kenti

Sessizce.

Ve paraların yüzüne çıkar toprak

Ve iner Girit sığırı. Bulandırır

Burnuyla kusursuz denizi.

Kırışır alını rüzgarın. Ve çıkar

Düz teraslara” ( Berk, 2013a, s.169)

Berk “Ölü Kent Koryyucusu” şiirinde doğası bozulan kent eleştirisi vardır. Hırpalanmış, eskitilmiş İstanbul sokaklarından rahatsızlık duyan şair, kentlerin eski tarihsel kimliklerine yönelir. Çünkü var olan ona azap verir, o da mutluluğu şehirlerin bozulmamış eski hâllerinde arar. İlk kitaplarında, özellikle *İstanbul Kitabı*, şairin sosyalist ütopyağa bağlılığını dile getiren toplumsal gerçekçi şiirlerle karşılaşırız. Bu şiirlerinde karakterler kentte tutunmaya çalışan, yoksul, göç etmiş insanlar veya azınlıklardır.

*“1958 yılında yazdığı Galile Denizi ile toplumsal gerçekçi çizgi terk edilmese de geriye itilmesi söz konusudur. II.Yeni tavrı, şairi yaşanan kentlerden ‘eski kentlere’ yöneltir. Ancak eski kentlerin bir ‘im’ olarak ele alındığını görmekteyiz. Bu*

*dönemde tarihte kül olmuş kent devletlerinin: Babil, Fenike, Asur, Troya, Mısır, Efes vb. üzerinde ısrarla durmasını şöyle izah eder: 'Dünyada beni yalnız eski kentlerin ilgilendirdiğini yinelemeliyim. Yeni kentleri görmem bile.'* (E.Y.V.G.,s.170) (...) *Yeni kentte bulunan Berk eski kentlerin büyüğü güzelliğini ve sevimli çehresini örtük de olsa anlatmaya çalışır.(...) Atlas(1976), Kül (1980), Galata (1985) ve Pera'yla (1990) tekrar kente dönen Berk'te İstanbul'un merkezi mekân olarak seçildiğini görüyoruz"* (Özcan, 2009, s.109-111).

Berk'in şiirlerinde Anadolu'dan daha çok İstanbul vardır. İstanbul için: *ne kenttir bu yahu insanın içine işliyor* (Berk, 1992, s.32) der. Ona göre her şey orada başlar. İstanbul bir tutkudur onun için. Şair İstanbul'un sokaklarını gizlenebilecek mekânlar olarak görür. İstanbul sokakları, taşları, kaldırımları, küçük insanları, bitkileri, yapıları nesnelere ile Berk'in şiirlerinde yer edinir. Enis Batur'a yazdığı bir mektupta şöyle der: *"Sana her şairin bir kenti olmalı derim ya, ya da mahallesi, biliyorsun İstanbul benim"* (Berk, 2014b, s.43).

İstanbul kutsal mekânlarıyla da yansır Berk'in şiirlerine. Ancak bu şiirlerde İstanbul'un kutsal mekânları olarak camiler, medreseler, imaretler, yerine kiliseler, katedraller, daha çok işlenmiştir. Şair, mekânsal olarak da hâkim dinin ve kültürün mekânlarından çok azınlıkların kutsal mekânlarına ilgi duyar.

Tıpkı Edip Cansever veya Turgut Uyar gibi İlhan Berk de büyük kentlerin ara sokaklarına sıkışmış tipleri yansıtır şiirlerine:

“İnsanlar sokak sokak çarşı çarşı ev ev

İnsanlar sırt sırta omuz omuza verip durmuşlar

Boyunları bükük

Yorgun asabi kederli kindar

Yığın yığın olmuşlar hepsi köprüünün açılmasını bekliyor

Bir anda şehrin dört bucağına akacaklar

Bir anda iki ayrı kıtadaki insanlar gibi



Fatihliyle Beşiktaşlı sarmaş dolaş olacak”(Karakoç, 2001, s.15).

Şair bu kalabalık şehrin iki ayrı yakasından iki ayrı semt seçer ve bunları birleştiren köprüünün dışında ikinci birleştirici unsur da kederli oluşlarıdır. Berk’in “İstanbul” şiiri Yahya Kemal’in şehre hayran bakışından çok *Sis* şairi Fikret’in karamsar bakışını hatırlatır. Bu kalabalık şehir şair için

“Ölümün upuzun uzanıyordu kent / Taş ve kemik halinde / Yazgılı ölümün” (Berk, 2013a, s.173) kol gezdiği bir yerdir. Şairin İstanbul’a olan karamsar bakışı birçok dizesinde de kendisini hissettirir:

“Sen genç orospular ölü padişahlar frengiller şehri

Seni demir parmaklıkların arkasından seyrettim

Kıtlıkların hürriyetsizliklerin elinde gördüm

Her defasında daha yalnız daha kimsesiz daha fakirdin

Her defasında kinlerin kahrın elinde yapayalnızdın

Bir yanınla aç bir yanınla tok gördüm

Her seferinde gösterişsiz halkın büyük emeğin çalışan

insanlarıyla güzeldin” (Berk, 2001, s.31).

Şairin Marksist bakış açısı burada da kendisini hissettirir, çünkü bu kötü, bu karanlık şehri güzelleştiren bir tek şey vardır o da çalışanlar, işçileridir. Berk’in şiirlerinde dar sokaklarda, yaşamak için hayata tutunmaya çalışan şiir karakterlerine sıkça rastlanır. Onlar için

“Sanki bir can pazarı kurulmuştur

Uyuyan şehirleri evlerini Allah’ı satıyorlar” (Berk, 2001, s.17).

Şiirin devamında yer edinen demirci, yorgancı, bakkal, manav, marangoz, elbiseçi, kitapçı gibi küçük esnaflar da dâhildir bu can pazarına. Ancak bu küçük insanlar içinde buldukları durumu da kanıksamışlardır. Dünyaya sade çalışmaya ve cefa çekmeye geldiklerine inanmışlar, inandırılmışlardır.

“Şehirler içinde akıp giden yaşamları ve insanların hayat gailelerini mekân-insan bağlamında ele alan Berk, bilmediği/tanımadığı insanların yaşam kaygılarını ve toplumsal ilişkilerini dile getirir.(...) Şair şehrin dış görüntüsünü insanların sosyolojik ve psikolojik durumlarıyla bütünlediği gibi modern tüketimin ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği gündelik yaşamı, engellenen arzular ve nedensellik çerçevesinde değerlendirir”(Kanter, 2013, s.24-25).

**Edip Cansever** de ilk şiirlerinden itibaren kentte sıkışmış bireyin iç dünyasına eğilmeye çalışır. Kalabalık yerlerde insanları gözlemler. Kentlerdeki sokaklar, sokaklardaki kalabalıklar, kalabalıklardaki monotonluk, monotonluğun doğurduğu bıkkınlık Cansever’in dizelerine de sinmiştir.

Cansever’in şiirlerindeki şiir karakterleri veya anlatıcı özne daha çok ‘aylak özne’ adlandırabileceğimiz, adeta bir bohemi andıran öznedir. Gelişi güzel sokaklarda rastgele dolaşan özne, insan manzaralarını gözlemler, fiziksel gözlem ile iç âlemlerine dalar ve onları gün yüzüne çıkarır. Cansever, vitrin camlarına yansıyan küçük insanın yaşamına eğilir.

“Cansever’in İkinci Üstü kitabında sokakları yalnızlık hissiyle dolaşan anlatıcı öznelerin hepsi aynı birey gibidir. Bu kitaptaki şiirlerde sokak, her sınıftan insanın dış dünyaya açıldığı, insanları kucakladığı ve insanların bakma/görme edimiyle buluştukları gündelik yaşamın dökümünü içeren görüntü mekânlarıdır.(...) Kent betimlemelerinde Edip Cansever, sıradan insanların kent yaşamı içindeki akışlarını görselleştirdiği gibi insan manzaralarıyla bütünlediği kentin fiziksel görüntüsünü karanlık, ışık, yağmur, soğuk, yapraklar gibi unsurlarla okura sezdirir”(Kanter, 2013, s.50).

Görevi dolayısıyla Anadolu’dan Ankara’ya gelen, ve modern yapılaşmanın ortaya çıkardığı kaçma, bunalma, sıkılma, bıkkınlık gibi duyguları sık sık yazdıklarına yansıtmaya çalışan **Turgut Uyar**, *Arz-ı Hal ve Türkiyem*’de daha çok toplumcu bir çizgide gibi görünse de *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile kent ve kent sorunlarını şiirlerine daha çok yansıtmaya başlar. Şair “...bu süreçten itibaren kentleşmenin yol açtığı heterojenliği, yalnızlığı, bunaltıyı, sıkıntıyı, anomaliyi ve tedirginliği şiirlerinin hâkim teması olarak ele alır. Şiirlerinde kentleri kapitalist düşüncenin ürettiği/yönettiği bunaltıcı mekânlar olarak duyumsatan Turgut Uyar,

özellikle kentleşme sorunsalını hapishaneyi andıran bir yaşama maruz kalma ekseninde değerlendirir” (Kanter, 2013, s.26). Kentleşmenin birey üzerindeki etkilerine yönelir. Örneğin şair *Büyük Ev Ablukada* şiirinde kent hayatının birçok değerimizi yok ettiğinden yakınır. Yüksek yapılar insanı adeta abluka altına almıştır. Onların arasında yok olan bir şeyler var ama kimse bunların farkında değildir. Ve bu “*Yok olan önemli bir şeydi Allah kahretsin*” (Uyar, 2014a, s.188). İnsanı ve insanî değerleri yok eden bu şehri insanın kendisi kurmuştur:

“Bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevmedim

(Ekmek vardı tereyağı vardı söylemiştim bu önemlidir

Utanılacak bir şey yoktu kime anlatmalıyım)

Ben sevmezsem sevmek kimselerin elinden gelemez

Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına

Telefona sinemalara ve radyolara bir sürü kancık sevdalara

Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara

Yalana dolana itliklere keten elbiselere” (Uyar, 2014a, s.188)

Şiirde ekmek tereyağı ve sosisin birlikte kullanılması insanın modern kentlerde modern olanların içerisinde geleneksel olanı arama çabası olarak da yorumlanabilir. Ekmek ve tereyağı ile büyümüş taşralı çocuklar büyük kentlerde otobüse binmeye ve sosis yemeye zorlanır, mecbur bırakılır. Sevdası da telefona, sinemaya ve radyoya hapsedilir ve şair buna “kancık sevda” (Uyar, 2014a, s.188) der. İnsan kendi yarattığı bu kentte mutsuzdur.

Şair şiirin devamında kurtuluşu yine ekmek ve tereyağında bulur yani eskiye, doğaya, öze geri dönülmelidir. Asıl abluka zihinlerimizde başlamaktadır. Önce bakış açımız değişmelidir.

“Bak ben seni nereden 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)

Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim

Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla

Sen bir onu yap yeter bak göreceksin” (Uyar, 2014a, 189).

Turgut uyar bu şiirinde “...*kolektif tüketim sonucunda ortaya çıkan yalanları, itlikleri, keten elbiselere bağlı mutsuz alışkanlıkları ‘kancık sevdalar’ olarak nitelendirerek bireyi abluka altına alan metalar tarafından üretilen ‘yabancılaşma’ya ve ‘insansızlaşma’ya işaret eder. İnsanların tutsağı oldukları kent yaşamında şair, varlıkları ile bireylere kimlik kazandıran tutku/gösteriş aracı nesnelere sıralar. Şair, eşitsizlik ve güç olgularına özellikle modernliğin lüks tüketim maddeleri üzerinden göndermede bulunurken ‘sınıfsız bir toplumun’ ütopyik arzuları içindedir*”(Kanter, 2013, s.39).

Var olan ve insanı tüketen bu kentleri “**Kan Kentleri**” olarak niteleyen şair, mevcut kentlerden uzaklaşmak, kaçmak istediği yeni kentler tasarlar.

“Bu kırgın karanlığı bir ışıltım ilkin

Yeniden şehirler kuralım şimdikilerine benzeyen

Baştan başlayalım susamlara ekmeklere

denizaşırılarına sevmelere

Gidip dönelim

Belki bir yerde bir tohumda bir durumda belki

Belki o ses o yudum o yumuşak dөşekler yeşil yeşiller

Ben taş çekerim yılmam çamur kararım yol döşerim

Bakarsın göneniriz gidip dönelim

Ben yılmam taş çekerim çamur kararım ben

Senin de gürül gürül saçların var nasıl olsa” (Uyar, 2014a, s.131).

Şiirlerine “Kan Uyku”, “Kanlı Oyun”, “Kan Yazmak” gibi isimler de veren Turgut Uyar için kan önemli metafordur. Var olan kentler de onun gözünde kan kentleridir, kanla beslenir. “Kan Kentleri”nde şaire umut ve dayanma gücü veren yine kadındır. “*Cemal Süreya’nın şiirlerinde olduğu gibi kent yaşamı ve kadın arasındaki ilinti, dayanma gücünün kadın olarak gösterilmesiyle sağlanır*”(Kanter, 2013, s.42).

### KAN KENTLERİ

“Kan akıyor penceresi karanlık evlerden

Ölü kadınların üstüne tuğlaların üstüne

Denizse aydınlık ve incili mavili taşrada

Kana doğru ürkek en güzel yaban balıklar

Bu kandır akıttığımız sıkıntılı pazarlarda

Üst üste yergökyüzüne içki şişelerine

Kan içinde elleri ve öbür parmakları

Boşnak değil çocuklar dondurmacılarda

Mezarlı eyüplerde ve deniz kenarlarında

Sarışın kafaları ama analı babalı

Kan akıyor ahşap yapılardan sokaklara sokaklara

Mavi ülkeleri tatsız kısa pantolonlarda

Kan akıyor oluklardan öyle kan

Boyanır batmış gemiler perşembesi

Bir tesbih bir zımba bir yazı makinesi

Çektikçe böyle katil kralları” (Uyar, 2014a, s.191)

Şair hem bu şiirde hem de “Güneşi Kötü Evler”, “Meymenet Sokağı”, “Üçyüzbin” gibi şiirlerinde insanı yok eden bu kan kentlerine karşı pasif de olsa daima bir direniş halindedir. Rahatsızlık duyan bir adamın gözüyle baktığı kentten bahsederken reddeden, eleştirel bir üslup kullanan şair, insanın özünü yani insanın insanî yapısını yok eden bu kentlerden kurtulmak ister.

*“Turgut Uyar, şiirlerinde kentleri metaforik bağlamda ele alırken kente karşılık özellikle ‘kan’ imgesini kullanır. (...) Her zerresinden, oluklarından kan akıtan, bireylerin kanını emen, onları kendi gerçekliğine kurban eden, kesintisiz bir kan’a sürükleyen ve kanı kanla yamayan kentlerin doğurduğu trajiklikler, evlerin içine kadar sızarak ‘kuşsuz ve balıksız konsollu odalarda’ hayat bulur ve toplumun kaçınılmaz yazgısı olur. Zira farkında olmadan yaşamını tüketen kentli birey, her gün ölüme biraz daha yaklaşırken bilinçsizce kent yaşamı içinde kanını akıtır ve başkalarına kurban verir”* (Kanter, 2013, s.37-38).

“Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz

Kalabalık

Yorgun kalabalık, iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık

Biraz karışsam içlerine bir uysam biraz gülmesem

Ertesi gün kim bilir nasıl yaşarım” (Uyar, 2014a, s.126).

Kalabalık Turgut Uyar’ın şiirinde de olumsuzlanır. Kalabalık insanı yutan, onu pasifleştiren ve onu gizleyen bir gölge gibidir. Şair o gölgenin içine karışmaktan korkar çünkü kalabalığa benzeyeceğini düşünür.

**Ece Ayhan**’ın şiirlerinde ise kent “...özgürlüklerin engellendiği, iktidarın dayatmalarının hüküm sürdüğü ve marjinal bireylerin dışarıda bırakıldığı bir

*'umutsuzluk mekânı'dır. Bu bağlamda yaşadığı kentte bunalan şair, yeni ve özgür bir kent arayışı içindedir.(...) Kent başta çocuklar olmak üzere bireylerini tüketen bir canavara dönüşür'* (Kanter, 2013, s.56). "Çocukların Ölüm Şarkıları" şiirini yazan şair, bu şiirinde bir ölüm aracına dönüşen deniz imgesiyle adeta yıllar öncesinden yanı başımızda yaşanan bugünkü trajik durumu dile getirmiş gibidir.

"Bay banliyö treni de birgün

Unutcak elbet kaydırak oynamaları

Ötmeleri unuttuğu gibi horoz şekerinin

II

Denizleri kirletiyor şimdi

Boğulmuş arkadaşlarımın sesi

Ayağa kalkmış

III

Bugün Pazar

Babam sendikaya gitmiş

Ve yeryüzü kapalı

IV

Artık gözlerimden girme

Korkunç amca sarnıçlara

Selanik şimdi

Çok uzaklarda kalmış” (Ece Ayhan, 2014a, s.34).

Bu şiir, günümüzde de yaşanan göçmen sorununu, ülkelerindeki ölümden kaçan ve Avrupa'nın büyük kentlerine ulaşmaya çalışan ama oraya da alınmayan Suriyeli çocukların ölü bedenlerinin sahile vurmasını çağırıştırır. Yoksulluk her zamanda ve her yerde aynıdır. Bir umut olarak ulaşılacak istenen kentler ise aslında birer ölüm mekânizmasıdır. Bireyi cenderesine alır ve deniz gibi birden değil, yavaş yavaş yok eder.

Ayhan, “Kambiyo” şiirinde de kentlerdeki ekonomik yapının insanı nasıl değiştirdiğini ve zamanla onu nasıl tükettiğini sembolik bir dille anlatır.

“İstemiyorum biliyorsun  
geceleri kapkara düşünceli şapkasız  
birdenbire sokaklar arasında raslanmış bir kambiyo  
sterlinle dolarla lirayla biliyorsun istemiyorum

Sabahlara değin dövülmüş bir kadın  
öznel pencereler bir de kent dikkat ettinse  
neden böyle çırılçıplak olduğumuzu  
şimdi daha iyi anlıyorsun değil mi  
neden dövülmüş bir kadın

(...)

Bu gece de sen döv beni gizemsel bir caddede  
oruçluyum dövülmeden olmaz limon gibi ay  
bin yıldır şapkasız eve pencerelere dönemiyorum  
istemiyorum biliyorsun” (Ece Ayhan, 2014a, s.46).



Kambiyo, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde şöyle tarif edilir: “*Herhangibir yerdeki bir alacağın tahsili, bir borcun ödenmesi veya bir yerden toplanan para yerine geçen taşınabilir değerlerin başka bir yere aktarılması için yapılan işlem bedeli*” (TDK, 2015, s.1092) İcra iflas kanunuyla ilgili bir terim olan **Kambiyo** madeni ve kağıt para şeklindeki tüm yabancı ülke paraları ve bu paralarla ödeme yapabilen her tür hesap, belge, bono, poliçe, çek vb. parasal araçların tümüne verilen isimdir. Bir tür senet olan Kambiyo adını şiirine başlık olarak seçen Ece Ayhan, kentin acımasızlığını bir kadının sabahlara kadar dövülmesi ile dile getirir. Çünkü kadına verilen değer medenileşmenin ölçülerinden biri olarak kabul edilir. Bu kentte öznel pencerelerinde bencil insanlar yaşar. Onlarda dövizin karşılığı yine dövizdir. Şair “...ekonomik şartların yol açtığı mutsuz bir kent yaşamını betimler. Şaire göre kent; sokaklarında sterlinlerle, dolarlarla, liralarla dolaşıma giren ‘kambiyo’nun varlığını hissettirdiği, sabahlara kadar kadınların dövüldüğü, özneler pencerelerin görüldüğü ve çıplak bir gerçekliğin/yoksulluğun ve sürekliliğe dönüşen dövülme eyleminin var olduğu bir mekândır. Ekonomik dayatmaların varlığıyla görünür kılınan kent imgesi karşısında şair, bireylere zulmeden ve ‘mülkiyete ilişkin kötülük’le şekillenen bir düzeni sorgular”(Kanter, 2013, s.57). Ece Ayhan olumsuzladığı bu kente ayak uyduramadığını, onu benimseyemediğini ve onun bir parçası olmak da istemediğini “*bin yıldır şapkasız eve pencerelere dönemiyorum*” dizesi ile yansıtır.

**Karakoç**’a göre ise her kentin bir ruhu vardır. Bu ruh insandır. “*Şehrin anlamı ve ruhu, uygarlıkla çok yakından ilişkilidir. Onun yaşam ve ölümü, uygarlığın yaşam ve ölümüne çıkmaktadır*”(Baş, 2008, s.194). Kentler ruhlarını yani insanı kaybettikçe uygarlığını da kaybederler. Ya da tersi bir durum da olabilir yani uygarlıklar değiştikçe kentlerde değişir. Kent değişince insanı da etkiler, onu da değiştirir. İnsan kente biçim verdiği gibi kent de insana biçim vermeye başlar.

Diğer İkinci yeni şairlerinde olduğu gibi Karakoç’a göre de günümüzde kentler bozulmakta, doğa tahrip edilmekte, şehirler betonlaşmakta, kısacası ruhunu kaybetmektedir. Bunların başında da İstanbul gelir. En çok da İstanbul’daki bozulma üzer şairleri. Birçok medeniyetin yüzlerce yıllık hatırasını barındıran bu şehir, birçok şairin birçok şiirine de ilham kaynağı olmuştur.

“Batı insanı, evet ve onun taklitçisi bütün insanlık, gerçekte bir çıkmaza saplanmış durumda. Kent yapmaktan, endüstri kurmaktan, ideoloji üretmekten ve bu yeni ideolojiler doğrultusunda mit oyunları düzenlemeye kadar, inanç, düşünce, bilim, estetik ve davranış, bütün alanlarda, bir bataklığa, bir çıkmaz sokağa düşmüş durumda” (Karakoç, 2007a, s.206).

Karakoç’a göre bundan kurtulmanın yolu önce itiraftan ve kabullenmekten geçer. Yani insan yanlış yaptığını, en büyük yanlışının da Tanrıyı öldürmek olduğunu önce kabul etmelidir. Böylece işe kendi özünden, kendi vicdanından başlamalıdır. Çünkü yeni bir site (kent) ancak yeni bir ruhun ürünü olabilir. Son yüzyılımız kentlerin büyüdüğü ama insanın küçüldüğü bir yüzyıl olmuştur.

“Yirminci yüzyıl, insanın can havliyle kendini erimekten, eşya ve evren içinde kaybolmaktan kurtarma çarpınıslarıyla doldu. Hiçbir yüzyılda insan bu kadar telaşlı olmadı, bu kadar acele etmedi. Bu kadar çekingen, bu kadar cesur, bu kadar dehşetli, bu kadar zalim ve bu kadar mazlum olmadı” (Karakoç, 2009b, s. 14). Şair Tanrı düzenine aykırı her sistemin insanlık için bir hastalık olduğunu düşünür.

“Günah kadar çirkin

Ve Tanrı düzenine aykırı

Bir ur kocaman

Ölüm yayılıyordu ölüyordu gece bile

İşleyen makinalar kalmıştı yalnız

Ve onların kolları insanlar

Zalim kelimesinin gözbebeği

İnsan değil alet

Aletin aleti

Kör” (Karakoç, 2001, s.75)

İnsan önce alete şekil vermişti. Alet, zamanla insanın ihtiyacından doğan ama onu da en somut biçimde değiştiren obje oldu. Yalnızca bir işe yarayan belli bir biçimi olan bir nesne olmaktan çıktı. Özellikle modern dünyada artık insanın yerini almaya başladı. İnsandan fazla önem verilir oldu. Alet aynı zamanda toplumsal bir işlev de gördü. Üretim biçimini değiştirerek birçok şeyin de değişmesine yol açtı.

Karakoç, insanı tüketen bu devden (kent) üstün kurtarıcı olarak vahyi görür. Bireyi de toplumu da yeniden canlandıracak olan vahiydir. Çünkü Doğulunun hamurunu yoğuran Batının filozofları değil İslâm'ın peygamberleridir. *“İmanını kaybetmiş milletler, ilhamlarını da kaybederler. Biz tekrar tüm toplum olarak imanımıza dönmeliyiz”* (Karakoç, 2009b,s.38).

“Tanrı onlarsız değil

Ama onlar-Tanrısız” (Karakoç, 2001, s.77).

Sanayileşen kentlerin fabrika bacalarının dumanları altında nefes alamayan kent maddî sise gömüldüğü kadar, asıl manevi bir sisin içerisinde. Makine kendi insan tipini yetiştir, bu yeni insan da yeni bir yaşam alanı oluşturur. Küçüldükçe küçülen, bir balkon kadar küçülen bir yaşam alanıdır bu. Bir şehirde, bir sokakta evlerin ilk görünen yerleri balkonlarıdır.

“İçimde ve evlerde balkon

Bir tabut kadar yer tutar

(...)

Gelecek zamanlarda

Ölüleri balkonlara gömecekler

İnsan rahat etmeyecek

Öldükten sonra da” (Karakoç, 2001, s.81).

Karakoç'un *Balkon* şiiri 25 Ağustos 1957'de *Pazar Postası*'nın 33. Sayısında yayımlanır. Modern kentlerde balkon bireyin betondan boşluğa uzanabildiği tek alandır. Balkon adeta bireyin gün geçtikçe küçülen dünyasının sembolüdür. Ve insan

artık onu bile kaybetme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Şehirlerden, sokaklara, sokaklardan apartman katlarına, katlardan balkonlara sıkışan insan gittikçe cüceleşmektedir. Bu durumda ruhun bunalıma girmesi kaçınılmazdır. Ancak önemli olan o bunalımı bir çileye yani bir bilince dönüştürebilmek.

“Ey Batıdaki mağaralar

Beni afyonunuz bağlasaydı da

Uyusaydım

Bu katı bu sert kente gelmeseydim” (Karakoç, 2001, s.171).

Şairin bahsettiği kent doğuda bir kenttir. Hızır’ın içinden geçtiği bu doğu kenti o kadar çok bozulmuş, o kadar kendinden uzaklaşmış ki Batı’nın mağaralarının bile ondan daha iyi olabileceğini söyler. Batı’nın kentlerini de modern görüntüsü ile beraber bir mağaraya benzeten şair (Hızır), Batı’nın insanları uyutan bir afyona sahip olduğunu dile getirir. Hızır’ın içinden geçtiği kentin taşları hatıra yazılamayacak kadar kararmıştır.

*“Sezai Karakoç, çağın bunalımlarının birey üzerindeki olumsuzlayıcı etkilerini ve kutsal olandan uzaklaşıp seküler olana yönelmenin hoşnutsuzluğunu, ‘Hızırla Kırk Saat’ şiirinde medeniyet yolculuğuna çıkan Hızır aracılığıyla yansıtır. Şair, bu şiirinde, Hızır’ın gezdiği kentleri hem İslâmî açıdan hem de modernleşmeyle ortaya çıkan sekülerleşme ekseninde değerlendirir ve öyküleyici bir anlatım kullanır. Hızır kent yolculuğunu zamansal ve mekânsal geçişlerle gerçekleştirirken kentlerin dirilişini tarihî ve sosyolojik bağlamda ele alır”*(Kanter, 2013, s.64).

“Bir kente girdin

Bir kadını al onu yont yont anne olsun

Her kadın acıma anıtı bir anne olsun” (Karakoç, 2001, s.129).

Karakoç’a göre kentin asıl yok ettiği kadındır. Şair bunu “Hızırla Kırk Saat” şiirinin otuz ikinci bölümünde şu şekilde dile getirir:

“Yaklaştır kıyameti

Burda bir kadın ölmektedir

Uzaklaştır kıyameti

Burda bir kadın ölmektedir

Yaklaştır sesi

Burda bir kadın ölmektedir

Can vermektedir Galata Kulesi

Burada bir kadın ölmektedir” (Karakoç, 2001, s.258).

Kendi olmak isteyen insan öncelikle makinalaşmaktan kurtulmalıdır, öncelikli kurtarılması gereken de kadındır. Kadın kaslarını ve kanını emmek isteyen yarasalara savaş açmalıdır. Karakoç bu durumu “Taha’nın Kitabı”nda şöyle anlatır:

“Göze göz diş diş yaprak yaprak

Havada kollarını bıçak gibi açarak

Taha yürüdü yarasaların üstüne

Biliyordu kentten kendine bir fayda yoktu

Kent savaşı değil belki bir savaşı” (Karakoç, 2001, s.313).

Karakoç’a göre kentin kurtuluşu da vahiydedir. İlk görev yine aydına düşer. Bu savaşı kazanmak “...inançların güçlenmesi ve İslâm yaşantısının geri gelmesi, ancak ve ancak aydınların öncülü ile ve örgütlenişiyle, ruhun dirilişiyle, medeniyetin her cephede, inanç, ahlâk, estetik ve bilim yaşayışına kadar bütün boyutlarıyla yeniden canlanması suretiyle mümkün ve kalıcı olacaktır” (Karakoç, 1998b, s.72).

*Kent bir tabuttur artık çivisi insan* (Karakoç, 2001, s.331) diyen Karakoç’a göre doğasından kopan insan kendi tabutunu kendi hazırlamaktadır. Hiçliğin arafesindeki insanlık için şairin önerisi şudur:

“Getir bir esintiyi ey yel peygamberlerden

Kentlere doğru altın gibi akan çöllerden”(Karakoç, 2001, s.307).

Çöle inen nuru yeniden kentlere ulaştırmaktır kurtuluş yolu, yeniden insan, ruh, doğa ve medeniyet arasında bir uyum yakalanmalıdır. Kent yaşamının aldatıcı cazibesi ve öldürücü meşgalesinden insanın yüzünü yeniden kendine döndermek gerekir. Şair umutludur, son savaşı yine insan kazanacaktır. Kendisine karşı verdiği bir savaş olsa da. Çünkü “*İnsanlık, yine de özünde, ayağa kalkacak ilahî bir cevheri taşımaktadır*” (Karakoç, 1999b, s. 75).

“Tur’dan inen bir akıl

Miraç’tan dönen bir ruhla

Yeniden açıyorsun kapılarını kentin” (Karakoç, 2001, s.506).

Kent bir bakıma uygarlık demektir. Karakoç’un bazen kente metafizik anlamlar yüklediğini de görebiliriz. Çünkü ona göre en ulu şehir ruh şehridir, her ruh ayrı bir şehirdir. O şehri imar edecek manevi işçilere ihtiyaç vardır. Eğer imar edilmez ise yıkılmaya mahkûm bırakılmış olur. Yapılması gereken her bir ferdi kendi ruhunun işçisi mühendisi yapabilmek. Karakoç bu yapıya “Ruh Kurumu” adını verir. İçerde ruh şehri kurulmadan dışarıda taş şehirler kurmanın da bir anlamı yoktur.

#### 1.4.1. Mekânlar

İkinci Yeni şiirinde en çok karşımıza çıkan mekân imparatorluklara ve birçok farklı medeniyete başkentlik etmiş, geçmişten günümüze Türk şiirinde en önemli yeri edinmiş kadîm şehir İstanbul’dur. “*İkinci Yeni şairlerinin de uğrak yerlerinin ve şiir atmosferlerinin temeli, İstanbul üzerine kuruludur. İstanbul, İkinci Yeni şairleri tarafından sadece yaşanan zorunlu / fizikî bir mekân olarak değil aynı zamanda yaşamı farklı kılan estetik, tarihsel sosyal ve siyasî bir mekân olarak duyumsanır*”(Kanter, 2013, s.76). İkinci Yeni şairlerinin İstanbul’a olan bakışları Karakoç dışında, daha çok sorgulayıcı bir tavidir. Karakoç ve İlhan Berk’te ise İstanbul daha çok estetik yönleriyle İstanbul daha çok işlenmeye çalışılır.

İkinci Yeni şiirinde mekânsal algılar olarak büyük kentler, dar sokaklar, dinlere ait mabetler, en çok da modern zamanın ve teknolojinin adeta kişiyi tutsaklaştıran ve yalnızlaştıran evler çıkar karşımıza. Yalnızlaşma, yabancılaşma beraberinde büyük kent insanında eve kapanma eğilimini de güçlendirmiştir. Sokağa açılan kapı, balkon, pencere gibi eve ait ve insanla dış dünya arasındaki bağı sağlayan mekânsal parçalar bu şairlerin şiirlerinde çokça kullanılır. Bireysel dünya gerçeklikleri aidiyet duygusuyla daha çok ev dar-mekânında işlenir. Büyük kentlerin, kalabalık sokakların malı olmaya başlayan yeni bireyin kendine ait tek alanı artık evidir. Ev, bazen de kentten ve kalabalıktan kurtulmanın, sığınmanın, huzuru aramanın yolu olur.

İlhan Berk ve Cemal Süreya'da durum biraz daha farklıdır çünkü ev onlar için çocukluklarının mutsuz günlerini çağrıştıran bir mekândır. Parasız yatılı okumaya başlayan Cemal Süreya evinden ayrıldığı için üzülmemiş tam tersine çok mutlu olmuştur. Çünkü ev onun için, kardeşleriyle beraber üvey annenin eziyetlerine maruz kaldıkları bir mekândan ibarettir. Babasız büyüyen Berk'in durumu da pek farklı değildir. Bu durumda, şairler şiirlerinde adeta bir karşı durum geliştirerek başlarını yukarı kaldırır ve "Gökyüzü"nü şiirlerine çokça yansıtırlar. "Gökyüzü" ve "mavi" imgesine yönelirler.

Toplumsal tabakalaşma açısından bakıldığında ise özellikle yoksul evler, sıradan bir işçi veya memurun evi, geçim sıkıntısı ile boğuşan insanların büyük kentlerde tutunma mekânları olarak karşımıza çıkar. Evlere sinen yalnızlık, yoksulluk, bunalım bu şairlerin şiirlerinde duyumsanır.

*"Edip Cansever'in şiirinde evler, varoluşsal sorunlar yaşayan bireylerin huzur mekânları değil, sıkıntı, bunalım, kaçış ve büyük trajedilerin mekânları olarak karşımıza çıkar"*(Kanter, 2013, s.348). Şair bu durumu daha çok şiirlerine yedirdiği hikayeler ile verir.

Turgut Uyar ve Edip Cansever'in şiirinde evler, sınıfsal farklılıkların sembolik mekânları olarak karşımıza çıkarken bazen "yuva" imajı ile izlenen bu mekânlar yoksulların tevekküllerinin gündelik sığınaklarıdır. Ev, Uyar'ın şiirinde bazen de mutluluk veren kadınlarla birlikte olmayı sağlayan bir mekân olarak, haz verici durumların yaşandığı bir yer olarak karşımıza çıkar. Güneşi bile alamayan kötü evlerde bir de perde çekerek ışıkla aralarına mesafe koymak zorunda kalan büyük

kent insanının içine düştüğü yalnızlığı işlemeye çalışan Uyar ve Cansever'in şiirlerinde ev, bazen eşi ve çocuğuyla kendi dünyasında mutlu olmaya çalışan küçük insanı kuşatıcı bir mekândır.

Sezai Karakoç şiirinde ise ev, daha çok şairin çocukluk günlerinde duyduğu özlemi, mutluluğu, sıcaklığı yansıtan aynı zamanda birer eğitim yuvası işlevi gören mekân olarak karşımıza çıkar. Evi böylesine ısıtan, güzelleştiren muallimler ise annelerdir.

**Cemal Süreya**'nın şiirinde mekân algısı daha çok kadınla birlikte bir bütünlük oluşturacak şekilde algılanır. Mekânlar her durumda kadınla birlikte yaşam alanını doldurur. Bu bağlamda mekân bir arzu alanına dönüşür. Ona göre her yer sevgiliyle paylaşıldığı zaman güzeldir. Ancak Cemal Süreya'nın mekân algısını sadece tensel bir algı olarak daraltmak da yanlış olacaktır.

“Bir kilisenin üstünde

Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara” (Cemal Süreya, 2014a, s.25).

diyen şair kiliselerden camilere, türbelerden çeşmelere uzanır. Kadınlar her durumda en önemli karakterleridir ancak onları sosyal yapılarıyla bir bütün oluşturacak şekilde ele alan şair, toplumsal çıkmazlara, geleneğe, yaşanan acılara, dayatmalara, özgürlüğe, haksızlıklara da dokunur.

İstanbul Süreya için de önemli bir mekândır. Şair, “*Biz yeni bir hayatın acemileriyiz / Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor / Şiirimiz, aşkımız, yeniden* (Cemal Süreya, 2014a, s.112) diyen ve “*İstanbul'un tahrip edilen dokusunu ve çağın getirmiş olduğu kaygı yükünü diğer İkinci Yeni şairleri gibi endişeyle karşılayan Cemal Süreya'da da İstanbul, İlhan Berk gibi tutku mekânına dönüşür. Şair, İstanbul tutkusu, 'İstanbul'u nasıl da hor görmeye başlamışız. İşte buradan kaçmak, işte güneyde bir yerlere gitmek. Kendi payıma yapabilir miyim bunu? İstanbul'un bir parçası değil miyim artık? İstanbulsuzluk kadar bir tehlike olabilir mi?' cümlelerinde açıkça görülür. Bu bağlamda Cemal Süreya'nın şiirlerindeki aslı mekân, vazgeçmeyi göze alamadığı 'mekânsal bağımlılık' üreten İstanbul'dur*”(Kanter, 2013, s.135). İstanbul'a tutkuyla bağlı olan şairin şiirlerinde Dolmabahçe Camii'nin pencereleri bir “kilise tadı” taşır. (Cemal Süreya, 2014a,



s.100) Şair kutsal mekânların tümüne, inanç farklılığına bakmaksızın, aynı gözle bakar.

**İlhan Berk** 1947’de yayımlanan ilk kitabı olan “İstanbul”un ilk mısralarına gündelik yaşam içerisinde kutsal mekânlara yer vererek başlar:

“İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul’dasın

Havada kaçan bulutların hıştırtısı

Karaköy çarşısından geçen tramvayların camlarına yağmur

Yağıyor

Yenicami Süleymaniye arkalarını kirli bir göğe vermişler

Hiç kıvıldamıyorlar

Ayasofya elleriyle yüzünü kapatmış bütün iştahıyla ağlıyor” (Berk, 2001, s.15).

“*Sen büyük kederimizin şehri*” (Berk, 2001, s.31) diyen Berk’in mekânsal olarak İstanbul’da ilk dikkatini çeken mâbedlerdir. Ancak şair onların ihtişamı yerine bu mekânların arka sokaklarındaki kirliliğe dikkat çeker. Dinsel mekânların ara sokaklarında sırt sırta vererek tutunmaya çalışan boyunları bükük, asabi insanlar, yorgun yüzleriyle şairin dikkatini çeker. Hepsi dar, kapalı yerlerde sıkıntı içinde çalışan işçileri gizleyen mabetler hamalların, asık suratlı delikanlıların, kömür işçilerinin, tezgahtarların, yol amelelerinin görünmesini engeller.

“*Kentler, insanlar, özellikle de bu ikisi, bende baştan beri bitimsiz bir izlektir. Şiirim böyle bir atlasır. En büyük atlasım da İstanbul*”(Berk, 1987, s.10) diyen İlhan Berk, Galata’nın, Pera’nın topografyasını çıkaracak derecede mekâna önem verir ve “*ben bir mekân şairi miyim?*” (Berk, 1987, s.10) diye sorar. “*Atlas’ta Paris, Londra, Belgrad, Varna, Ankara gibi kentlerin ele alınma şekli de Galata ve Pera’yla benzeşir. Şairin amacı: kenti görsel kılarak, haritasını çizmek ve unutulmaktan kurtarmaktır*” (Özcan, 2009, s.119).

İlhan Berk’in şiirlerindeki kutsal mekânlar da diğer mekânlardan farksızdır, tuzaklarla dolu, olumsuzlanmış mekânlar olarak sunulur. Onlar, egemenlerin halkı

ezmek ve uyutmak için yaptıkları mabetlerden farksızdır. Kent mabetleri ile, ticarethaneleri ile, makineleriyle hep insanı yutma konumunda olan bir bütündür. İlhan Berk'in üç kitabının (İstanbul Kitabı, Galata ve Pera) açıkça gösterdiği gibi “..kent/metropol her zaman bir **kaybolma süreci** içinde algılanmıştır. O karmaşık, nesneleşmiş **totalite** 'nin yeniden kurgulanması, tümlüğü içinde algılanmasıdır söz konusu olan. Her yeni kent/mekân tehlikelidir, tuzakla doludur. Tramvay (o zamanlar ya da şimdi) ve otobüs durağında inersiniz ama sorduğunuz sokağı duraktakiler bilmez. Aradığınız eve ulaşmak için üç bakkala/esnafa başvurursunuz” (Oktay, 2002, s.207). Oktay'a göre İlhan Berk'te görülen bu şekildeki bir mekân algısı kaybolma, arama, bulma veya bulamama sürecidir. Bu insanı belirsizleştiren bir bakış açısıdır.

Ahmet Oktay, İlhan Berk'in *Pera* ve *Galata* eserlerindeki haritacılık anlayışını biraz da şairin sosyalist ütopyanın gerçekleşme umudunun azalmasından kaynaklandığını düşünür. *Pera* ve *Galata*'nın İstanbul Kitabı'ndan bu yönüyle de ayrıldığını dile getirir.

“İstanbul gibi metropolleşen, sürekli olarak **çelişkin** öğeler üreten kopma ve oluşma olgularını bir arada barındıran fetiş-mekânlarla tarihsel/kültürel ve toplumsal/siyasal atmosfer içine yerleşerek ilişkiye gelmeye uğraşan, dahası tümlüklü bir bakış (vision) arayan **entelektüelin** seçtiği iki davranış biçimi dikkat çekiyor: **Flâneur'lük** ve **Kartograflık** (haritacılık)

*Flâneur*, Baudelaire'nin kullandığı, Walter Benjamin'in içeriğini zenginleştirdiği bir kavram. Baudelaire, sözcüğü 'aylak' ya da 'avare' anlamında kullanıyor. Sözcük anlamı da böyle. Ancak Benjamin, söz konusu aylağın sadece dolaşmakla yetinmediğini, dolaşırken kapitalizmin gasp ettiği, yürürlükten kaldırdığı her şeyi (nesnelere, mekânları, davranışları vb.)belirlemeye, yeni yaşam biçiminin anlamını deşifre etmeye çalıştığını belirtiyor” (Oktay, 2002, s.191).

Berk'in Flâneur'ü andıran *Pera* ve *Galata* “..belirgin özellikleri olan anti-antropoformik içerikleriyle okuru sürekli şu soruya yöneltirler: bu tabelalar, yemek listeleri, gazete kesikleri, sokak ve insan adları nasıl bir yitip gitmeyi adlandırıyor? Yaşayan insanın sürüp giden yaşamı ile ve bu yaşamla geçip gitmiş yaşam arasında nasıl bir ilişkiyi dillendiriyor?

*Bir yitik ütopya ile bir mitos sanısı arasında sallantıda kalmamıza yol açan bu iki metinle İstanbul arasındaki mevcut zaman-aralığı'nı ve ideolojik çağırma-farklılığı'nı anlama çabası son derece önemli. Çünkü gerek içerikte gerekse biçimde yok olup giden öfke'nin yitiş nedenlerini ancak böylelikle kavrayabiliriz. Öfkenin yitimi belki de ütopyaya inancın azaldığını gösteriyordur”(Oktay, 2002, s.193-194).*

Şair kuşların özgürlük alanını sınırlandıran minarelerden rahatsızlığını da İstanbul şiirinde dile getirir.

“Kirliliği göğü minareleri kubbeleriyle

İstanbul'u ilk aydınlıkta görüyorsun

(...)

Minarelerine takılan bulutların sarhoş olduklarını şairler söyledi

Sualler tanzim edilir yaşamaya ait, sorulmaz.

Dört yanında Allah'a söve söve yaşanır” (Berk, 2001, s.29) diyerek dile getirir.

İlhan Berk'in mekân algısında İstanbul önemli bir yer tutar. Fakat şairin bazı şiirlerindeki İstanbul bazen bir kâbusu andırır. Her şeyin karmakarışık olduğu ve birbirine girdiği bu âlem bizde şehrin sadece kötü taraflarının ön plana çıkarıldığı intibâsını uyandırır. “Mavi gökyüzü ile pırıl pırıl bir denizin çevirdiği bu tarihi şehirde, Bizans, Osmanlı ve Lövanten dünyasının bütün döküntüleri bir medeniyet enkazı teşkil ederler. Eğri büğrü sokaklar, kasvetli evler, yıkılmış surlar, eski kiliseler, camiler ve sarayların arasında bin bir parçaya bölünmüş bir insan kalabalığı, boğucu bir hayatı devam ettirmeye çalışır. Her biri kendi yalnızlığına hapsolmuş bu insanlara biraz neşe veren, pencerelerden gördükleri bir gökyüzü veya deniz parçası ile karınlarını doyurmak ve cinsî arzularını tatmin etmektir. Şair sadece birkaç parçada bu medeniyet ve insan enkazının içinde geleceği yaratacak bir şeyin, kendi ifadesiyle ‘aşk’ın kımıldanmakta olduğunu söyler. Hayata bir gün o hâkim olduğu zaman, her şey değişecek, insanlar birleşecek ve karışıklığın yerini nizam alacaktır” (Kaplan, 2012, s.175-176). Mehmet Kaplan, Berk'in İstanbul'a bakışını bir kabus algısına, “Sis” şiirindeki Tevfik Fikret'in bakış açısına benzetir. Şairin bu kasvetli mekân algısını Marksist ideolojisine bağlar. Şair İstanbul'u

sevmesine rağmen ideolojisinden dolayı onun hep kötü yanlarını görür ve bunları dile getirir.

*“İstanbul’a ekalliyetlerle Lövantenlerin yaşadıkları semtlerden bakan bu Türk şairi, İstanbul’u bütün dünyanın hayran olduğu bir masal şehri hâline getiren camilerden, saraylardan, yalılardan ve temiz insanların yaşadıkları Müslüman semtlerden bahsetmez. Bunun tek taraflı bir görüş olduğunu söylemeye lüzum yoktur”* (Kaplan, 2012, s.175-179).

İlhan Berk’in şiirlerinde asıl yer edinen azınlıklara ait katedraller ve *“duvarlarında gümüş İsa’lar asılı kiliseler”*(Berk, 2001, s.19) dir. Onun şiirlerinde kollarının altında İncil ile kiliseye giden İstanbul kadınları vardır.

Berk’in İstanbul’a bakışı sadece mekânsal bir sınırlılık taşımaz, mekânlar sosyal hayatın içerisinde edindikleri gündelik formlarla ve toplumcu bir bakış açısıyla birlikte verilir. *“İstanbul’u kendi şiiriyle yeniden yazan İlhan Berk, İstanbul’daki küçük insanın nezdinde sosyal eşitsizliklere ve verili düzene başkaldırır. Kitaba hâkim olan düşünce, İstanbul’un sömürüye maruz kalması ve sınıfsal ayrışmayla kimliklenen halkın bu sömürü düzeni içindeki küçük evreninde yoksul bir yaşam sürme mücadelesidir. Şairi asıl üzen unsur, yirminci yüzyıldaki modern dünyanın ve kapitalist hegemonyanın dayatmalarının savaş yorgunu ihtiyar İstanbul’u çirkinleştirmesi ve aslî ruhundan giderek uzaklaştırmasıdır”*(Kanter, 2013, s.77).

Bütün İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde olduğu gibi **Turgut Uyar**’ın şiirinde de İstanbul en önemli mekân olarak karşımıza çıkar. İstanbul kadınlarla birlikte olma mutluluğunun ve aşkların mekânı olmakla birlikte yoksulluğun, haksızlığın, zulmün, sömürünün kol gezdiği bir alan olarak da Uyar’ın şiirlerine yansır. Onun mekan algısında güzellik ve kötülük iç içedir. *“İstanbul diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi kaotik bir mekân olarak karşımıza çıkar. Özellikle yoksulluk, bunalım ve kent yaşamının doğurduğu sıkıntılar ekseninde İstanbul’un değişen çehresini görüntüleyen Uyar, bütün olumsuzlamalarına rağmen ilk şiirlerinde İstanbul’un ürettiği bir yaşama arzusunu içinde taşır. “Bir Gün Sabah Sabah” şiirinde şair, İstanbul’un mekânla bütünleşen sosyal yapısını kadın/aşk bağlamında ele alır. Bu şiirinde mekâna Orhan Veli tarzıyla, halkın içinden çıkma bir yoksulluk ve duyuş*

*tarzıyla yaklaşan Uyar, sevdiği kadınla buluşmanın hayalini kurarken İstanbul'un çeşitli semtlerini yaşama sevincine ilişkin bir duyarlılıkla betimler*"(Kanter, 2013, s. 108).

İlk şiirlerinde küçük insanın küçük dünyasını işlemeye çalışan şair, Orta sınıfa mensup, geçim derdiyle meşgul bir sosyal sınıfın yaşam biçimine de dikkat çeker. Şairin bu algı biçimi *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na kadar devam eder. Bu eserinden sonra ilk şiirlerinde görülen garipvari tarz yerini daha belirgin bir İkinci Yeni algılama biçimine bırakır. Artık taşradan ziyade büyük kentler, kentleşmenin doğurduğu sorunlar, kuşatılmış yaşamını sorgulayan bireyler daha belirgin olarak karşımıza çıkar.

İlk şiirlerindeki karakterlerde gözlemlediğimiz tevekkül bundan sonra yerini yaşamı sorgulayan bir algıya bırakır. Turgut uyar Yâd şiirinde geçen:

“Seyrederdim göklerde her gün büyüyen ayı.

Ve kale duvarında yıkık mezarlıkları,

Bana korkunç bir devî hatırlatan kayayı.

Ve annemin taktığı mavi nazarlıkları”(Uyar, 2014a, s. 17).

dizelerinde mekânsal olarak, bir tarihî (kale) bir de dinî (mezarlık) alanı kullanır. Mekân bazen geri planında çok derin manalar barındırabilir. Örneğin kale burada bir medeniyet kalıntısı olarak kullanılmış geçmişin bir sembolü olarak algılanmış olabilir. Mezarlık ise insanın, insanlığın bütün bir serüveninin sonunun simgesi olabilir.

*“Yaşam şartlarının zorluğu ve İstanbul'daki bireylerin karşılaştıkları güçlükler, Turgut Uyar'ın benliğinde karamsar ve bezgin bir duyuş tarzına yol açar. Yaşamın doğurduğu bezgine yukardan bakan şair, kimseye yakışmayan bezginliğin kırmızı bir örtü gibi insanların üstünde kaldığını ifade ederken yenilgiye maruz kalma endişesiyle şikayet ve sitem içindedir*"(Kanter, 2013, s.111). Turgut Uyar ise düzen karşısında yenilen insanı “Yenilgi Günlüğü” şiirinde şöyle anlatır:

“hiçbir şeye hazırlıklı değildik

oyunlar oynandı, gökler kapandı, yenildik

ama şehirlere koyverdiler bir menekşeyi

bir menekşeyi

o zaman başından sezdik yenilgiyi” (Uyar, 2014a, 278).

Eşya karşısında, kent ve makine karşısında derin bir moralsizlik yaşayan şair, “*Toplum değişiyor, insan değişiyor, insanın yeri değişiyor, insan ilişkileri ve sorunları değişiyor*” (Uyar, 2014b, s.352) diyerek değişen insan ilişkilerini, değişen mekân algıları ile vermeye çalışır. Şiirde *Lut Gölü* ifadesi ile tarihsel bir mekâna göndermede bulunur.

“Yani kiliseden bozma camilerde

Yani askeriye deposu yapılmış” (Uyar, 2014a, s.207).

Dizeleri ile de değişen dinsel mekânlar ile değişen hâkim unsurların ilk önce sembolik mekânları değiştirmesine işaret eder. Nasıl zamanında Hıristiyanların mabetleri Müslümanlar tarafından camiye çevrilmişse, cumhuriyet döneminde de bunların bazıları askerî depolara, ahıra çevrilmişti. Tabi ki Uyar’ın burada böyle bir eleştiriyi dile getirdiğini söyleyemeyiz ancak bu mısralar yapılan bu uygulamaları da hatırlatır niteliktedir.

Turgut Uyar’ın kente bakış açısında da balkon önemli bir yer tutar çünkü balkon evlere sıkıştırılmış insanların dışarıya açılabilen tek mekândır. Menekşelerini büyütebilecekleri bir tek yer orası kalmıştır:

“Hiçbir şeylerim hep tamam olsa bile ben de beslerdim o me-

nekşeleri yem verir sular büyütürdüm şehre karşı iyi uzun

balkonlarda, özgürlüğümü mü, insanlığımı mı, ilkelliğimi

mi yaparlardı durup durup güvenle büyürlerken” (Uyar, 2014a, s.196)

iyi ki büyütürler o kadınlar o menekşeleri, onlar büyüttükçe betona sıkışan gökyüzünü görmek isteyenlerin umutlarını da büyütmüş olur o kadınlar.

İstanbul'da doğup büyüyen bir İkinci Yeni şairi olan **Edip Cansever**'in şiirlerinde de en önemli mekân olarak karşımıza ilk olarak İstanbul çıkar. Büyük kentlerin mutsuz, bunalımlı insanı Cansever'in şiirlerinde de belirgin olarak işlenir. Daha çok kaosun mekânı olarak karşımıza çıkan İstanbul ezilenlerin, ötelenenlerin, yaşama tutunmaya çalışanların çoğunlukta olduğu bir yer olarak algılanır. Sosyal trajedinin mekânı olarak batakhaneler, insanların ağlayıp durduğu köşeler, çıkara dayalı ilişkiler insanı ön plana çıkaran dış mekânlardır. İstanbul tahripkârlığın mekânıdır.

Bazı şiirlerinde “*Kentlerdeki düzene tepkiyle birlikte, memleket sevgisi bir arada sunulur. Nerede olursa olsun büyük kentlerde yalnızlığını duyumsayan şair, memleketine duyduğu özlemi de duyurma çabasıdadır. Bütün büyük kentlerde İstanbul, Marsilya, Tokyo’da, iyi kalpli, kötü kalpli, serseri, ekmek ve kadın peşindeki çoluklu çocuklu insanlar, kocaman fabrikalar, ay ışığındaki fahişeler, loş ışıklı eğlence yerleri modern kent fragmanlarıdır. İstanbul gibi büyük kentlerdeki gündelik yaşamı deneyimleyen şair, yaşamın mekânsallaşmasını verili sosyal ilişkilerin yol açtığı yalnızlıkla bütünler*” (Kanter, 2013, s.114).

Edip Cansever de acemilik ürünlerim dediği ilk şiirlerinden sonra kent insanının çıkmazlarını, yalnızlığını, mücadelesini, karmaşıklığını şiirlerine daha çok yansıtmaya çalışır. Kentleşme, nüfus hareketliliğini ve bir yaşam değişikliğini getirmesinin yanı sıra sefaleti de beraberinde getirir. Büyük kentler düşük ücretlerle çalıştırılan insanlarla doludur. Onların sırtından büyük kârlar elde edenler, yeni iş ve tüketim alanları açarlar, sermayelerini daha geniş alanlara yayarlar.

“Ben büyük şehirlerin kocaman caddelerinde yaşadım

İnsanlar iyi kalpli, kötü kalpli, serseri.

Ekmek peşinde, kadın peşinde, denizde

İnsanlar çoluklu, çocuklu.

Kocaman fabrikaları, ay ışığında fahişeleri

Sonra da loş ışıklı eğlence yerlerinde yaşadım.

(...)

Size duyurmak isterim büyük şehirlerde duyduğum yalnızlığı

Binlerce insanla haşır neşir olmuşken” (Cansever, 2013 s.46/47 ).

Kentlerde işçilerin zor şartlar altında çalışmak zorunda kalmaları örgütlenmelerini gerektirir. Marksizm gibi sol düşünceler gerek dünyada gerekse ülkemizde, kentlerde daha çok işçi sınıfı arasında daha kolay yayılma imkânı bulur.

“İşte bir tanrı evi, kimler ki geçerken uğruyorlar

Sonra çılgınlar gibi kalabalığa

Belki de yarı kalmış bir sergiye koşuyorlar

Yavaşça bir intihal” (Cansever, 2013a, s.219).

Edip Cansever, büyük umutlarla kırsaldan kente gelen, gelmek zorunda kalan insanların dramına şiirinin kapılarını aralar.

*“Lirik-dramatik bir şiir anlayışını savunan Edip Cansever, bu bileşimsel, dolayısıyla diyalektik form/tür içinde, modern insanın trajedisiyle dramını veya trajik dramını dile getirir. Dram beklenen ile gerçekleşen arasındaki özdeşliğin imkânsızlığını ve yaşanan hayal kırıklığını; trajik olan ise bir eylem/seçim sonrasında insani iki yüksek değerden birisinin yok olması durumunu ifade eder. Şair Cansever bağlamında insan, ister kapitalist isterse sosyalist olsun, var olan düzen içinde bir dramı veya trajediyi yaşamaktadır”* (Öcal, 2013, s.24-25). Ancak bu insanların trajedisi bir seçim sonucunda değil daha çok bir mecbur kalma sonucunda ortaya çıkmıştır.

Mekân algısı olarak, Karakoç’un “Balkon” şiirindeki kent insanının nefes alabildiği tek yer **Cansever**’in şiirinde pencere oluverir.

“En korkulu çağ bu, onu altımızdaki şehirlerden çıkarıyoruz

Küflü ev süsleri, geyik durmalı bir hayvan

Bizi bakmaya zorluyorlar ayrıca



Şimdi bir aydınlığı durduruyor

Beyazlar giyinmiş üç polis

Deli ediyor onları boşlukta

Bir pencere az

Bir pencere kaybola kaybola.”(Cansever, 2013a, s.116)

Doğan Hızlan, “Edip Cansever’in Şiirlerindeki Tipler ve Tipleme” başlıklı yazdığı bir yazıda şöyle der: “...varacağım ilk yargı, onun bir kent şairi olduğudur. Dili, tipleri, tiplerinin konumu, her dize ve her imge kentin şiiriyle çevirir bizi. (...)

*Şairin yarattığı tiplerin kutsal kitapları çağrıştıracak, ya da ondan alınma karakterler olduğunu bir dip notu gibi açıklamak isterim. Kutsallığı çağrıştıran tipler, gerçek yaşama gelirler ve kent dokusunun içindeki şiirsel kompartımanlara yerleşirler. Kent deyince İstanbul’u anlamamız gerektiğini biliyoruz. Çünkü seçtiği tiplerin yer alabileceği kozmopolit ortam ancak İstanbul’da var olabilirler. Çok dinlilik, çok ulusluluk, tiplere tarihi bir perspektiften bakış ancak bu kentte gerçekleşebilir”*(Hızlan, (?) s.69-70).

Edip Cansever, kent hayatına, modernleşmeye sosyalist bir bakış açısıyla bakar. O yüzden modern kent hayata tutunmak ve daha çok kapital biriktirmek, daha çok maddeye ulaşmak için yapılan koşuşturmadan ibarettir. Modern kent insanı duyarsız, bencil, yalnız, yabancılaşmış, kitlenin ferdidir. Şair her gün aynı şeyleri tekrarlayan bu toplum içine girmekten kaçınır. Sosyalist bakış açısında bireysellik yerine toplumsallık önemlidir. Kent hayatı ise biraradalığı, dayanışmayı, toplumsal mücadeleyi zayıflattığı için şair de bir anlamda bundan uzak kalmaya çalışır ama içine düşeceği durum yine yalnızlıktır. Yani şairin bu uyumsuzluğu ister istemez onu kaçtığı şeyin kucağına atar. Bu durum karşısında şair de yeni bir yol bulur ve yalnızlığı direnişe dönüştürmeye çalışır.

*“Kapitalizmin belirlemesindeki modern gündelik yaşamla özdeşleşmeyi ‘yaşarken ölmek’ olarak gören Cansever için direnişin önemli stratejilerinden birisidir yalnızlık. (...)*

*Bu durumda yalnızlık dolayımılayıcı olağan yaşama karşı güçlendirici bir direniş stratejisidir. Diğer durumda ise modern gündelik hayatı olduğu şekliyle kabul edip, yalnız kalmamak için ona şartsız katılmak, teslimiyetle yabancılaşma anlamını içerir zorunlu olarak. Dolayısıyla bireyin kendisini ondan ayırıp uzak tutması bedeli 'karanlıkta kalmak', 'ayrıntılarda yaşamak', 'alkolle ödünlemek' de olsa trajik bir seçimi, dolayısıyla umudu işaret eder. Bu bağlamda yalnızlık, umut dolu bir direniştir” (Öcal, 2013, s.158).*

Öcal, Cansever'in kalabalık ve patolojik kent yaşamına karşı direnişi dile getiren şiirleri, özellikle “*Kirli Ağustos*” başlıklı kitabında toplandığını dile getirir. Öcal'a göre şair bu kitapta yer alan “*Kül*”, “*Şahinin Kopardığı Elmas*” ve “*Bir Yitişten Sonra*” başlıklı şiirlerinde şair, daha önce olmadığı kadar sert bir şekilde yabancılaşmış bireylerden oluşan kentin kalabalığına karşı, bir isyanla nefreti dile getirmiştir.

*“Kent, ekonomik modelin dayattığı şartlar içinde öncelediği küçük ve gündelik ilgi ve çıkarının peşinde koşuşturan bunun dışında da esaslı hiçbir umudu olmayan insanların yaşama alanıdır. Egemen ekonomik model bu koşuşturmayı zorunlu kıldığı için bireyin bunu isteyip istememesi önemli değildir” (Öcal, 2013, s.152).* Kent yaşamında hayata tutunma, geçinme derdi gibi ekonomik zorluklar arasına sıkışmış bireyin ne olduğu ile ilgili düşünecek vakti bile yoktur.

Sonuç olarak şair bazen de kent hayatının doğurduğu olumsuz şeylere yeni anlamlar yükleyerek onları olumluya yani avantaja dönüştürmeye çalışır.

Edip Cansever, kapitalizmin doğurduğu kentleşme, kentleşme ile beraber yeni üretim ilişkilerinin doğurduğu yalnızlaşma, makineleşme (monotonluk), yabancılaşma gibi modernitenin olumsuz sonuçları üzerinde duran, düşünen ve bunu da şiirlerine yansıtan bir şairdir. Bu olumsuz sonuçlara karşı sergilediği Marksist/sosyalist karşı duruşun en açık bir şekilde ilk kitabı olan *Dirlik Düzenlik*'e yansıdığını söyleyebiliriz.

Şair kapitalist sisteme ve onun ortaya çıkardığı acımasız, bencil, vurdumduymaz, duyarsız insan modeline karşı tiksinti duyar. İnsana ve topluma karşı sorumluluk duygusu olan Cansever, siyasal toplumsal ve ekonomik durumla

ilgili görüşlerini Sezai Karakoç gibi derli toplu bir şekilde yazılarında dile getirmemiş olsa da yazdıklarının satır aralarından ve dünya görüşünden edindiğimiz ipuçlarıyla bir takım çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

**Ece Ayhan**'ın mekân algısında tarihî ve kutsal mekânlardan ziyade kahvehaneler, atölyeler, genelevler gibi kentlinin itilmiş, ötelenmiş mekânlarını bulmak mümkündür.

“Ey son taksitlerini yatıranların kentindeki okuyucu!

Her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı” (Ece Ayhan, 2014a, s.135)

dediği egemenler ile onların sömürdüğü bir mekân algısı hakimdir. Kent, bu çatışmanın yaşandığı irili ufaklı yerler ile doludur. Bu bağlamda Ahmet Oktay'ın Nazım Hikmet için söylediği şu satırları kent ve mekân algısı konusunda Ece Ayhan'a da uyarlamak mümkündür:

*“Nazım gerçekliğin çelişkin birliğini, toplumsal olanla özel olan, öngörülebilir ile öngörülemez arasında görece özerk ilişkiler bulunduğunu da göz önünde bulundurmaya başlamıştır. Kuşkusuz sömüren/sömürülen, yöneten/yönetilen ilişkileri temel belirleyici olarak kalmıştır. Ama ajitasyon ve propagandaya yönelik şiirlerinde ürettiği teknopastoral dünya, daha kırılğan ve insanal bir dünyaya dönüşmüştür. Sanatsal imgelem sadece demir putrelleri, makineyi, hızı, grevin mekânîk özelliklerini değil, işlikteki insanın ölümünü, yalnızlığını, hastalığını bireysel arzularını da kapsamaya başlamıştır”*(Oktay, 2002, s.66-67). Kuşkusuz Nazım'ın yaptığı ancak İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kaçındığı şey de **propaganda**dır.

Kent için *“insan onlara biçim vermiyor, onlar insana biçim veriyor adeta”*(Karakoç, 2007a, s.205) diyen **Sezai Karakoç** için de en önemli mekân İstanbul'dur. Onun için peygamber çıktığı şehirler, Şam, Bağdat, Kudüs gibi kutsal mekânlar önemlidir. O, bu mekânlara diğer şairler gibi birer arka plan dekorasyonu olarak bakmaz. *“...İslâm düşüncesi bakış açısıyla bakar. İnsanlığı bürüyen karanlıkları dağıtmaktır bakışı. Bunun için karanlığın ne olduğunu anlamak ve bilmek gerekir. (...) Coğrafyamızın önemli ruh merkezleri bulunmaktadır. Bunların başında da İstanbul gelmektedir. Sezai Karakoç için Diyarbakır da önemli bir merkez. Zülkifl peygamber makamı önemli bir makamdır”* (Haksal, 2015, s.61).

Kudüs, Cezayir, Fas, Şam, Bağdat gibi İslâm dünyasının, İslâm medeniyetinin kadim şehirlerini, günümüzdeki durumlarına bakarak hüznü ama umutlu bir dille işleyen Karakoç'un şiirlerinde önemli mekânlar olarak camiler karşımıza ilk çıkar. *“Karakoç'a göre cami sadece bir binadan ibaret değildir. İnanan kalplerin birbirine kaynaşmasından doğan bir kutsal varlık, kutlu bir bütündür. Duvarlar ve kubbeler bu bütünü Allah'la baş başa kalma anında eşyadan ayıran bir örtüdür. Camiler halk ruhunun sağlığını koruyan ilahi kuruluşlardır. Halkın ruhu her zaman caminin içinde gözcü ve bekçidir. Halkın, camileri koruma hassasiyetini burada aramak gerekir”*(Baş, 2008, s.375).

Karakoç'a göre kentler ve uygarlıklar arasında bir kan bağı vardır. Bu ikisi özdeşdir. Medeniyet ve şehir. Ama simgeler yani kentler artık parlaklığını yitirmiştir. Yine de şehirler onun düşünce sisteminde ve uygarlığı algılama biçiminde önemli bir yer tutar. Şehirler uygarlıkların fiziksel yansımalarıdır.

*“Sultanahmet, Süleymaniye, Beyazıt, Şehzadebaşı camilerine giriniz. Tapınak olarak da, mimari olarak da bunların ötesindeki medeniyet bütünü, kent parçası ve tarih anekdotu olarak da, sizi, gerçek insanlığın yüce katına ulaştıracaktır”*(Karakoç, 1999b, s.139) diyen Karakoç'un şiirlerinde geçen Yer altı Camii, Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı gibi dinî ve tarihsel mekânlar aynı zamanda geçmişin geleceğe mesajı olarak algılanır. Bu kutsal mekanlar herkesin koşması gereken ortak değer âbideleri olarak kullanılır. Batıya karşı Doğulu olmanın sembolleridir.

*“Şair, kendisini Batılı değerlerden dolayı çıkan fırtınanın etkisinden ve yağmadan kurtarmanın yolunu, her taşı beş yüz yıl önce konmuş bir camiye tutulmakta bulur. Zira artık söz konusu, kemirilen ve yavaş yavaş yok edilen bir kenttir”* (Kanter, 2013, s.64).

Karakoç mekânlara da medeniyet perspektifinden bakar. Ona göre Batı medeniyeti ve modern insan bir çıkmazdadır. Karakoç'a göre Batı insanı, ve onun taklitçisi olan bütün insanlık gerçekte bir çıkmaza saplanmış durumdadır. Kent yapmaktan, endüstri kurmaktan, ideolojiler doğrultusunda mit oyunları düzenlemeye kadar, inanç, düşünce, bilim, estetik ve davranış, bütün alanlarda, bir bataklığa, bir çıkmaz sokağa düşmüş durumdadır. (Karakoç, 2007a, s.206)

Karakoç da diğer İkinci Yeni şairleri gibi modernizmin ortaya çıkardığı kentler, kalabalık kentleşmenin doğurduğu insan tipi ve toplumsal yapı eleştirisinde bulunur. “Köşe”şiirinde kalabalıklardan kaçan insanın mutluluğunu sadece evine hapsetmek zorunda kalışı da hissedilir.

“Fabrika dumanlarında resmin

Kirli ve temiz haritaları doldurmuşsun

Hâtırasız ve geleceksiz bir iç deniz gibi

Aşka veda etmiş topraklarda durmuşsun

(...)

Evlerinin içi kabartma bahar

Köşelerinde keklik gibi bakıp duran saksılar

Halıları öpe öpe nakış yapar nakış gibi ayaklar

Siz söyleyin insan seve seve ölmez ne yapar

Köşelerde keklik gibi bakıp duran saksılar

Evlerinin içi yeni güllerden

Görülmemiş güneşleri görülmemiş gözlerine getiren

Sağ köşedeki entari sol köşedeki şapka

Beni katil suların ortasına bırakan

Katil sular güneşi gözlerinden götüren

(...)

Ben Leylâ gibi güneş doğarken uyanamam

Şehir gece gündüz benim içime uyur

Leylâ'yı götürüp Londra'nın ortasında bıraksam

Bir bülbül gibi yaşamasını değiştirmez çocuktur

(...)

Su akıyor birikiyor kan lekeleri

Kurtulsam diyorum bir eser buna engel

Öyle büyüyor öyle çoğalıyorsun

İstanbul kalmıyor

Hangi köşesinde huzur o köşesinde sen

Hangi köşesinde yeni çağlara uygun odalar

Ben bölünmez bir şairsem

Sen bölünmez bir anne

Bir çeşme" (Karakoç, 2001, s.53).

Şair modernizmin ve yabancılaşmanın, ki ona göre asıl olan ruha/fizikötesine yabancılaşmadır, ortaya çıkardığı ve şairin olumsuzladığı bakış açısı üzerinden düşünüldüğünde, kalabalık kentler karşısında huzursuzdur. Kanter, Karakoç'taki bu huzursuzluğu İstanbul üzerinden dile getirir.

*"Sezai Karakoç'un da İstanbul'a bakışı, huzursuz bir ruhun özlemleri üzerinden dillendirilir. Tüketimi yaygınlaştıran ve çoğaltan kentlerin sadece yapıları değil insanları da taşlaştırması/donuklaştırması, Karakoç'un kente ve kent insanına yönelik eleştirisinin ana sebeplerinden birisidir. Şair Köşe şiirinde saf ve masum bir sevgilinin izini sürerken modenleşmeye bulaşmamış bir sevgilinin/aşkın özlemini çeker. Aşka veda etmiş topraklarda duran sevgilinin resminin fabrika dumanlarında kirlenmesi, modernizmin olumsuz sonuçlarındandır"* (Kanter, 2013, s.145).

Karakoç şehirlerin içine düştüğü durumu hâliyle insana bağlar. İnsanın bu duruma gelmesinin nedeni de maddeyi öncelemesi ve madde ötesini unutmasıdır. Bu bir anlamda materyalizm eleştirisidir. Ruhunu kaybeden insanların oluşturduğu mekânların ruhu da kaybolacaktır. Dayanağını kaybeden insan/lık fabrika dumanları arasında sürüklenmektedir. Bu bulanıklık Batı kentlerinden başlamış ve yavaş yavaş bizi de kuşatmıştır. Buna örnek olarak “Kapalı Çarşı”yı gösterebiliriz. Medeniyet ruhunu kaybeden Kapalı Çarşı, manevî yönünü de kaybetmiş, sadece dövizlerin el değiştirdiği Batılı/kapitalist bir mekân olup çıkmıştır.

“Benim aynamı küçültüp büyüten onlar

Benim aynamı aynalıktan çıkararak

Kapalı çarşılarda içinde fikre ve gerçeğe

Neler neler etti anlarsın onlar

Şemsiyeler gibi

Felaketlerin en şakacasına açılıveren onlar

Kendi yastıklarına düşmesin

Dostlarının kadınları üstündeki gölgesi onlara anlat

Kapalı çarşılarda içinde

Aslanların ağaç kabuğuna yazdığı şiir

Kapalı çarşı içerisinde

Açık ve keskin yumuşak ve güzel Kur’an sesleri

Kapalı çarşı içinde kapalı rüya çarşıları

Kapalı çarşı içinde öfke ve af çarşıları” (Karakoç, 2001, s.61).

Peki bu çıkmazdan kurtuluşun bir yolu yok mudur? İnsanlık kendisini yok etmeye başlayan bu dev ’den (kent) nasıl kurtulacaktır?

Karakoç'a göre yapılması gereken ilk iş itiraf etmek. Yani hastalığın varlığını kabullenmek. Bu itiraf var olan durumun pişmanlığını ve geri dönme isteğinin kararlılığını içermelidir. Suçunu kabullenmeli insanlık ilk önce: “*Tanrı’yi unuttuğunu, kendini putlaştırmaya çalıştığını...*”(Karakoç, 2007a, s.207) itiraf etmeli.

İkinci aşama bir ‘tövbe’ aşaması olabilir. Sonra yeniden bir çile dönemi gerekir ve bu çile sonucunda doğacak bir diriliş nesli yeni şehirler kuracaktır ki Karakoç buna da “Diriliş Sitesi” der (Karakoç, 2007a, s.207).

Sonuç olarak, Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde görülen -özellikle İstanbul’daki- camiler, Osmanlı sütun başları, havralar, kiliseler, “*dinsel bağlamda bir sorunsallaşmayı değil, tarihsel metropolün İslâm-Osmanlı kimliğini vurgulamayı amaçlayan bir temalaştırmayı öngördüğünü söyleyebiliriz. Bu izleklerin modernleşme süreçleriyle bağlantılandırılmış görsel/estetik atıflar olmaktan öte bir amaç taşımadığını düşünüyorum*” (Oktay, 2002, s.228).

Oktay’ın ifadeleri ile söyleyecek olursak bu şairlerin şiirlerindeki kutsal ve tarihsel mekânlar dinsel bağlamda içeriksel ilgiyi değil, folklorik ve görsel etkiyi ön plana çıkarmaktadır. Şairlerin bu tavırları bir anlamda şiirlerinin iletilerini geçmiş zamanla, tarihle birleştirme arzusunun sonucudur.

Sezai Karakoç’un mekân algısında da ruh ve maneviyat, sosyalist/Marksist İkinci Yeni şairlerinde ise toplumsal çatışma ve isyan vardır.

#### 1.4.2. Göç

Bir yerden bir yere hareket, bireysel veya topluca yer değiştirme gibi anlamlarla karşılanan **göç** hadisesi daha çok ekonomik, politik veya sosyal temellere dayanan bir olgudur. Göç “*bireylerin ve toplulukların içinde yaşadıkları coğrafi mekân ve sosyo-kültürel çevreden ayrılarak başka bir coğrafi alana ve sosyo-kültürel çevreye girmesi olarak tanımlanabilir*”(Kurt, 2006, 149). Toplumsal bazda düşünüldüğünde iç göç ve dış göç olmak üzere iki türlü göç hadisesinden söz edilebilir. İç göç hadisesi ülkemizde gerek Avrupa’da gerekse diğer ülkelerde olduğu gibi daha çok kırsaldan sanayi şehirlerine, büyük kentlere doğru olan bir



hareketliliktedir. Kırsaldan kente göç ile değişen üretim tarzı, beraberinde değişen yaşam tarzını da getirmektedir.

*“İnsanlık tarihi boyunca yaşanan göçler, mekanda eşitsiz bir biçimde dağılmış ekonomik fırsatlardan yararlanma isteğinin bir sonucu olabildiği gibi ekolojik dayatmalar (doğal afetler) ya da devlet gibi sosyal bir otoritenin gündeme getirdiği sürgünler, mecburî iskanlar ve savaşlar nedeniyle de ortaya çıkabilmektedir”* (Kaygalak, 2009, s.9).

Göçü doğuran nedenlerin başında ekonomik nedenler gelirken bir de Türkiye gibi ülkelerde devlet eliyle, politik amaçlarla dayatılan bir zorunlu göç gerçeği vardır.

Göç bir anlamda da gelişen sanayi ile beraber ihtiyaç duyulan iş gücü pazarına emek girişini sağlama amacına dönük bir olgudur. Bu bağlamda birbirinden farklı göç etme nedenleri ve göç etme biçimleri karşımıza çıkar. Göç biçimlerini Petersen şöyle sınıflandırır: “İlkel, zorlayıcı (*impelled*), zorakî (*forced*) ve serbest/özgür göç” (Aktaran Kaygalak, 2009, s.11) İlkel göçlerde ekolojik faktörler, zorakî göçte devlet faktörü, isteğe bağlı göçte ise daha rahat bir hayat sürme isteği hâkimdir.

Göç gerek ekonomik, gerek demografik gerekse sosyolojik yapıda büyük etkiler yaratan bir yer değiştirme hadisesidir. Hem gidilen yeri hem de terk edilen yeri büyük oranda etkiler. Göç kimi zaman kırdan kente kimi zamanda kentten kente doğru gerçekleşir. Göç veren yerler iş gücünü kaybeden, genç nüfusunun bir kısmını dışarı veren böylece üretim kapasitesi düşen yerlerdir. Göç alan yerlerde ise artan iş gücüne karşılık istihdam yetersizliği, eğitim ve sağlık imkanlarına olan talebin artışı, konut ihtiyacı gibi bir çok sorun ortaya çıkabilir. Nüfusun üretken kısmının başka bir yere intikali sermayenin de ister istemez o bölgeye kaymasına neden olur. Böylece yerler veya bölgeler arasında ekonomik anlamdaki farklılık pergeli degittikçe açılmış olur.

Türkiye’de de yaşanan köyden kente göçün birey ve toplum hayatında yaratacağı değişiklikleri, sebep olacağı sorunları Prof. Cavit Orhan Tütengil kısa bir yazısıyla şöyle özetler:

*“Köyün iticiliği'nin ağır bastığı, 'olanaklar/rahatlıklar ve umutlar' dünyasını simgeleyen 'kentin çekiciliği'nin de yer aldığı 'köyden kente göç', bir 'geçiş' döneminin bunalımlarını yaşayan 1970'ler Türkiye'sini bütün boyutlarıyla gözler önüne seren, çok yanlı bir olaydır. Sanayileşme ile at başı yürümeyen, sağlıksız, başka bir deyişle 'demografik' nitelikleri ağır basan az gelişmiş kentleşmemiz, kırsal bunalımın kente taşınmasının ötesinde bir oluşumu ortaya koymaktadır: Bu oluşum 'köylü'lerin 'kentlileşmesi' olarak adlandırılabilir” (Tütengil, 1975, s.226-227).*

Tütengil, yaşanan değişimi daha çok ekonomik sebeplere bağlar. Kırsaldan kente göçenler önce mevsimlik veya geçici olarak kentlere yerleşmiş, daha sonra bu yerleşme sürekli hale gelmiş köylü-işçi tipi ortaya çıkmıştır. Sürekli yerleşmeye dayalı 'ne köylü ne kentli' veya yarı köylü yarı kentli diyebileceğimiz yeni kuşaklar, yaşanan köyden kente göç olayında 'geçiş' dönemini oluşturmuştur. Bu geçiş döneminden sona yeni bir toplum yapısı karşımıza çıkacaktır. Tütengil bu yeni toplum yapısını ana hatlarıyla şöyle sıralar:

*“1. Toplumsal tarihimizde ilk kez nüfusumuzun çoğunluğu 'Köy' yerleşmeleri yerine 'kent' yerleşmelerinde oturacaktır.*

*2. Sanayi ve hizmetler kesiminde çalışanların oranı büyük bir artış gösterecektir.*

*3. Laik düşünce, rasyonel dünya görüşü, iş bölümü ve uzmanlaşma, yatay ve dikey örgütlenme bizim toplumumuzun da temel öğeleri olacaktır.*

*4. Kırsal kesimlerde yeni bir düzenleme ve iş organizasyonu zorunlu hale gelecektir.*

*5. Demokratik yönetimin koşulları yaratılmış bulunacaktır.*

*6. Toplumumuz başka toplumlara öykünme dönemini geride bırakarak, yeniden yaratıcı ve yapıcı olma niteliklerini kazanacaktır.*

*7. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş aşaması tamamlanacak, devlet-yurttaş ilişkilerinde sevgi egemen olacaktır” (Tütengil, 1975, s.226-227).*

1975'te yapılan bu tespitlerin pembe kısımlarının gerçekleştiğini söylemek zordur. Zaten İkinci Yeni şairlerinin göç konusunda üzerinde durdukları da daha çok köyden kente göç eden insanların yaşadıkları travmalar, tutunma çabaları, yaşadıkları değişimdir.

Sanayi tipi üretim tarzının gelişmesi ile büyük metropollere göç etmek zorunda kalan kitle metropolün yapısında da değişikliklere neden olmuştur. Geleneksel yaşam alışkanlıklarını büyük kentlerde de sürdürmeye çalışan kitle şehirlerin demografik yapısında değişiklik yarattığı gibi sosyal ve kültürel yapısında da birtakım değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. *“Metropollerle daha küçük kentler arasında olduğu gibi, bizzat metropollerin içinde de İbni Haldun'un söz konusu ettiği türden bir 'bedevî' ve 'hadarî' ayrımı gerçekleşmiş bulunuyor artık. Metropollerde iç göç sonunda oluşan kırsal nüfus, önceki yaşam pratiklerini, örf ve adetlerini büyük ölçüde korudukları ve kültürel bağlamda bir alt bölge oluşturdukları için, büyük kentin daha eski yerleşikleri (hadarîleri) tarafından küçümsenmekte, bilinen deyimiyle 'maganda' diye çağırılmaktadırlar. Ayrıca, yine iç göç sonunda metropole gelmiş ve kentin önlerine serdiği fırsatlardan yararlanmayı bilerek ait oldukları kırsal kesimlerin davranış kalıplarından kopmayı başarmış bir yeni zenginler grubu ise yeni ve eski yerleşikler arasında bir tampon kesim oluşturmuş durumdadırlar”* (Oktay, 2002, s.25-26).

Metropol hayatına gerektiği gibi adapte olamayan kesim eski adetlerini muhafaza etmeye çalışarak kentin yıkıcı etkisinden korunmaya, kendini muhafaza etmeye çalışsa da çatışma ortamından da uzak kalamayacak olan bir tabakayı oluşturur ki Ahmet Oktay bunu **iç taşra** kavramını ile izah eder.

Göç hadisesi **Cemal Süreya**'yı daha çocukluğunda yakalar ki onun göçü zorunlu bir sürgünlük halidir. *“Göç... Göç'ü yazmalıyım, evet. Göçler...Kalın kalın akan...”* (Cemal Süreya, 2013a, s.418) diyen Cemal Süreya için göç kavramı kendi hayatındaki sürgünlükle başlar. *“Bir yük vagonunda açtım gözlerimi”* diyen Cemal Süreya belki de göç olgusunu şiirlerine en güzel şekilde yansıtan İkinci Yeni şairidir. Çünkü kendisi de bunu bizzat yaşamıştır.

Sürgünlük, kişinin ait olduğu yerden, kökünden zorla koparılması ile başlar. Bu koparılış sonucunda kişide karşı koyma, var olandan neferet etme ve onu

değiştirmeyi isteme, öfke gibi ruhsal durumlar da ortaya çıkabilir. Yerinden edilmek, göçe zorlanmak, istenmemek, tehlikeli görülme ve bunun hak edilmeyen bir muamele olduğu düşünmek bir anlamda karşı suçlama tepkisini de doğurur. Bu durumda çatışma, baş kaldırı ortaya çıkar. Bu durumla çocukluk yaşlarında karşılaşan Cemal Süreya'nın dizelerinde bu psikolojinin izlerini görmek mümkündür.

Doğu Perinçek, 2000'e *Doğru* dergisinde, 14 Ocak 1990'da Cemal Süreya'nın ölümü üzerine yayımlanan *Cemal Süreya ile Gezinmeler-I* başlıklı yazısında Cemal Süreya'daki sürgünlük kavramını, şairin dizelerine yaptığı göndermelerle şöyle yorumlar:

*“Uçurumda açan çiçek. Çiçekler uçuruma sürgün. Yurdumsun ey uçurum! Sürgünlerin yurdu. Kavimler kapısı. Tanrım, siz şu uzun Anadolu'yu çocukluk günlerinizde mi yaratınız? Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar. Kuşlar, 'nereye gidiyon kuşları'. Kuşlar uçmaya sürgün. Kuşlar göçmeye sürgün. Göçebe! Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.*

*Pülümür'den bir sürgün gelir bizlere. Bak gözlere! Bilecik istasyonunda uzayan tren yollarının hüznüyle ve sürgünün korkusuyla yüklü. Daha yedi yaşında Türkçeye sürülen şair. Türkçeye sürülen yağmur. Sürgün halinde yağmur. Yağmur halinde sürgün.” Cemal Süreya'nın şiirleri ve Yunus Emre, ne güzel yağıyorlar Türkçeye.” Kavimler kapısında Kürt yağmuru. O yıllarda ülkemizde çeşitli hükümlerle yetmiş iki dilden ikisi yasaklanmıştı: İkincisi Türkçe. Birincisi? Fırat suyu bütün bir bölgeyi takma adlarla dolanmak zorundadır. Sürgündeki ırmak.*

*Sürgündeki şair, şiirdeki sürgün. Şiire sürgün olan şair. Ey sürgün! Bir tek bunun için sevebilirdim seni. Cemal Süreya'ya sürgün olan şiir. Ey şiir! Bir tek bunun için sevebilirdim seni”* (Perinçek, 1990, s.7).

Perinçek'e göre sürgünlük Cemal Süreya'yı şair yapan ilk olaydır. Şairin ötelenmişlik hissi birçok dizesine yalnızlık olarak yansımıştır.

“Ey sevgili yalnızlık

Senin günübürlük sokaklarında

Dopdolu bir öğle

Bir kuş serpintisini, ölümün

Canevine sürgün götürüyor” (Cemal Süreya, 2014a, s.50).

“Ülke”şiirinde “*Sen yüzüne sürgün olduğum kadın*”(Cemal Süreya, 2014a, s.48) diyen şair umut olarak yine kadını görür. Kadın anne olandır, bir şeyleri değiştirecek olandır, karanlığın içerisinde mavi olandır

Göç olgusu çocukluğunda Yunanlılar tarafından evlerinin yakılışını yüksek bir yere çıkıp izlemek zorunda kalan **İlhan Berk**'in şiirlerine de yansımıştır. *Çağrılmayan Yakup*'ta baştan sona yabancılaşma olgusu hâkimdir. “*Yakup, toplum tarafından itilmiş, horlanmış, uzaklaştırılmış, bir insanı simgeliyor sanırım. Böylece topluma, insana, kendine yabancılaşmış bir tip olarak çıkıyor karşımıza.*

*Cadı Ağacı*'ndaki otobüs sürücüsü de Yakup gibidir. ‘*Dökümcü Niko ve Arkadaşları*’ şiirindeki tipleri de az çok Yakup’la karşılaştırabiliriz. ‘*Pesüs*’ şiiri ise doğaya yabancılaşmanın öyküsüdür” (Yazko Edebiyat,1982, sayı 18, s.137)

“*Aç İstanbul tok İstanbul’a doğru taşınıyor*” (Berk, 2001, s.30) diyen İlhan Berk’e göre göç sonucunda açlıktan kursakları ufalmış çocuklar, elleri şiş kadınlar, hep birbirlerine tutunmaya çalışırlar, ne kadar mümkünse o kadar. (Berk, 2001, s.30)

Kent ve kentselleşmenin sorunlarının dışında göç olgusu, taşra, ve taşradan kente göç mekânsal olarak da “*sayılara vurdular bizi haydi kalk*” (Uyar, 2014, s.411) diyen **Uyar**'ın şiirlerinde önemli bir yer tutar. “*Turgut Uyar, ‘Taşra Sıkıntısı’nın şairidir. Vüs’at O Bener’in hikayeleri, Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri ne ise Turgut Uyar’ın şiirleri de odur. Hikayede, sinemada ve şiirde birbirinin karşılığı olan, üç ‘acemi usta’dır onlar. Taşra sıkıntısını, neşeli ve bungun, hikayeye, sinemaya ve şiire getirenler onlardır demeden önce, şehre getiren onlardır demek gerekir. Turgut Uyar’ın hemen tüm eleştirmenler tarafından ‘büyük kentin ve kent insanının yalnızlığı, bunalımı ve sorunlarını dile getiriyor’ biçiminde değerlendirilen şiirlerinde, kentin yaşadığı, kentte yaşanan bir kasaba/taşra sıkıntısı okunur çoğu zaman*” (Akbayır, 2014, s.24-25).

Turgut Uyar şiirinde, modernleşme ve sanayileşmenin doğurduğu kentlerde iç göç sonucu yaşanan çarpık yerleşme, yaşanan kültürel değişimin doğurduğu ruhsal

çatışma, yalnızlaşma, gecekondularda yaşanan yoksulluk, işsizlik, dejenerasyon bireysel ve toplumsal bazda ele alınır.

Kentli bir şair olan Turgut Uyar şehir ve taşrayı şiirlerinde birbirinin parçaları olarak işlemiştir. Ortak nokta ise her ikisinde de şairin dile getirmeye çalıştığı umutsuzluk, karamsarlıktır. “Acıyor” şiirinde “*En başta mutsuzluk elbet / Kasaba meyhanesi gibi / Kahkahası gün ışığına vurup da / Ötede beride yansımayan*” (Uyar, 2014a, s. 548) diyerek mutsuzluğu, en başta zikreder. Göç sonrası yaşanan sıkıntılar bu şiire de yansımıştır.

*“Bu şiirdeki hayat, artık hayat olmayan bir hayattır. Dövülmüş, işlenmiş, dönüştürülmüş bir hayat... Büyük yazıcıların, söz gelimi Kafka'nın yapıtlarına sinmiş olan ruh, biraz da taşranın şölende, sevinçte, coşkuda bile kederini terk etmeyen ruhu değil midir? Hayatlarına, yapıtlarına, şehirlerine taşıdıkları bu ruhtan, karamsarlıktan, koyu yazıdan ve şiirden kurtulmanın beyhude bir çaba olduğunu hep bilerek yazmışlardır. O kederin koyu gölgesini yazının üzerinde her zaman hissetmek ve ondan kurtulmak yerine, o sıkıntıdan, o kederden, yani taşradan gizli gizli beslenmeyi tercih etmişlerdir.*

*Turgut Uyar'ın taşrası; coğrafyayla, mekânla sınırlı olmayan, yalnızlığın sıkıntıyla çarpılıp çoğaldığı bir duyusu, uzaklaşmakla, terk etmekle geçmeyen bir üsluptur.*

*Gayet kısır ve nankör bir ilham sahibi olduğunu düşünür. Şiir onun için geriye atılması imkânsız bir ihtiyaçtır. Yazmasa da şiir duyarak yaşayacağını düşünür”* (Akbayır, 2014, s.24-25).

Şair, bürokratlar, politikacılar ve patronlar için sadece sayılardan ibaret olan insanlardan “Acının Tarihi” şiirinde kan içinde adamlar diye söz eder ki kan umutsuzluktur. Çare ise direnmektir:

“Direnmek hep direnmek

Devam etmek adına” (Uyar, 2014, s. 426).

Acının büyük coğrafyası ise göç edilen kentlerdir. Çılgılığı uzun süre içinde kalan kalabalıklar hep acının coğrafyasına göç eder aslında. Acıdan kaçıp daha

büyük bir acının içine yol aldıklarından bile haberleri yoktur. Üstelik orada herkese de yer vardır. Çukurova’da, şehirlerde, duvar diplerinde, gecekonduarda hep acının bu kutsal sütü emilir.

“ve her köşe bir tuzaktır

birer darağacıdır her meydan saati” (Uyar, 2014, s. 427).

İç göç sonucu yaşanan sıkıntılar **Edip Cansever**’in şiirlerine de sinmiştir. Kırdan kente göç, sanayileşme süreci ile beraber kentlerdeki toplumsal, ekonomik ve siyasi yapıyı değiştirmiş kentleşme ile beraber modern şehirler ve kapitalleşen bir toplumsal yapı ortaya çıkmıştır. Yoğun nüfuslu yerlerde iki yapı (taşra/kent) karmaşık bir şekilde iç içe geçmeye başlamıştır. Kentleşme kimi zaman büyüklük, heterojenlik, bütünleşmeye varmış olabilmenin yanı sıra çatışma, ayak uyduramama, yoksulluk, adaletsizlik, kötüye kullanma, kayıtsızlık, aile değerlerinin kaybolması, baskıcı yönetim anlayışı ve buna duyulan öfke, farklılaşma gibi birçok sorunları da beraberinde getirmiştir. Sadece durumsal bir olay değil bir olgu olarak kentleşme ve suç arasında paralel bir artış söz konusudur.

“Ben büyük şehirlerin kocaman caddelerinde yaşadım

İnsanlar iyi kalpli, kötü kalpli, serseri.

Ekmek peşinde, kadın peşinde, denizlerde

İnsanlar çoluklu, çocuklu.

Kocaman fabrikaları, ay ışığında fahişeleri,

(...)

Siz duyurmak isterim büyük şehirlerde duyduğum yalnızlığı

Binlerce insanla haşır neşir olmuşken”(Cansever, 2013, s.46).

Edip Cansever de göç sonrası kırdan kente gelen insanın yaşadığı bireysel ve toplumsal çatışmaları şiirlerine yansıtır. Özellikle şiir-öykü-tiyatro gibi türler arası geçişin bir örneğini ortaya koyduğu *Tragedyalar*’ında bunalım, varoluşsal sıkıntılar, karamsarlık, yozlaşma önemli bir yer tutar.

Göç özellikle İstanbul'un yapısını ve kültürel dokusunu bozmuştur ki **Sezai Karakoç** en çok bundan rahatsızlık duyar. İstanbul bu bilinçsiz kalabalığı derleyip toplayamamış sonunda kendi dokusunu kaybetmiştir. Kalabalık kenti kendine benzetmiştir. İstanbul her şeyden önce manevi yönünü kaybetmiştir. O artık devletin, hâkimiyetin adaletin simgesi değildir.

*“Sezai Karakoç'un şiirlerinde hâkim unsur, özünü kaybeden ve yeni bir kimlikle varlığını görünür kılan İstanbul'un yaşadığı değişim ve bundan duyulan rahatsızlıktır. Şair, medeniyetlerin hatta dünyanın başkenti olan İstanbul'un bir uçtan bir uca işportacı pazarına, Çingene panayırına dönmesinden ve haramiler mağarasına çevrilmesinden hoşnutsuzdur”* (Kanter, 2013, s.208).

Sürgünlük kavramı ise Sezai Karakoç'ta dinsel bir alt yapı içerir. “Senin kalbinden sürgün oldum ilkin” diyen şair için asıl sürgünlük ademin cenneten sürülmesi ile başlayan ve insanlığın dünya serüveninin adı olan yolculuğun adıdır. Sürgünlük mistik bir anlama bürünür. Yaratıcısına verdiği sözü tutmayan insan dünya ile cezalıdır ve bir gün asıl yurduna dönecektir.

Sonuç olarak göç olgusu İkinci Yeni şairlerinde daha çok bireysel ve toplumsal trajediler bağlamında ele alınır. Göç veren yerlerde yaşanan sıkıntılardan çok göç alan büyük kentlerde yaşanan sıkıntılar bu şairlerin şiirlerine daha çok yansımıştır.

### **1.4.3. Kente Karşı Köy/Doğa/Kır**

Kapitalist sistemin giderek beton yığını haline getirdiği kentlere hapsediği insanı kurtarmanın bir yolu olarak sunulan doğa, İkinci Yeni'nin marksist- sosyalist şairleri tarafından sığınılacak bir unsur olarak algılanır. Doğa bu anlamıyla kentin alternatifini olarak sunulduğu gibi insanın varoluşsal değerlerini yeniden hatırlaması olarak da algılanabilir. İnsanın doğa karşısında güçlü bir konuma gelmesi makine ve teknoloji ile doğanın boyunduruk altına alınması insanın fitratını da bozmuştur. Bu bir anlamda yabancılaşmadır. Bu yabancılaşma İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde farklı yönleriyle işlenir.



Kente karşı doğayı ön plana çıkarma bir anlamda gelişmiş kapitalist ülkelerin doğanın kirlenişi karşındaki vurdumduymaz tavrına bir eleştiri olarak da yorumlanabilir. Çünkü Marksist ideolojide çevre, tartışılan önemli konulardan biridir. “*Ekolojiyi yeni icat edilmiş bir konu gibi gören çoktur. Öte yandan çevreye , yoksulları acımasızca etkileyerek ve onları sömürgeleştirecek şekilde zarar verdiği fikri 19’ uncu yüzyılda Karl Marks ve Frederick Engels ‘in çalışmalarında dile getirilmişti*” (Foster, 2012, s.23) İkinci Yeni şairlerinin de özellikle sosyalist ideolojiyi benimseyenlerinin bu durumdan haberdar olduklarını da varsayabiliriz. Marksist ideolojide insan doğanın bir parçasıdır. Dolayısıyla toplumda meydana gelen değişimler doğayı da etkileyecektir. Foster kapitalizmden sosyalizme geçişte doğayla ilişkinin önemli bir yer işgal ettiğini söyler. (Foster, 2012, s.27) Ona göre ekoloji devrimin vazgeçilmez bir bileşenidir. Bunu kapitalist ekonominin zamanla insanı doğaya yabancılaştırmasına tepki olarak da algılamak mümkündür.

Kentleşme ve sanayileşme birçok sorunu da beraberinde getiren bir olgudur. Foster bu sorunları şu şekilde özetler: “*Şehir ve köy ayrımı, toprak bozulması, endüstriyel kirlilik, çarpık kentleşme, işçilerin sağlığının bozulması, yetersiz beslenme, toksik atıklar, parselleme, kırsal yoksulluk ve izolasyon, ormansızlaşma, insan kaynaklı seller, çölleşme, susuzluk, bölgesel iklim değişiklikleri, doğal kaynakların tükenmesi, enerji korunması, entropi, sanayi atıklarının geri dönüştürülmesi ihtiyacı , türler ve çevreleri arasındaki karşılıklılık, aşırı nüfusun tarihsel koşullardan kaynaklanan sorunları, kıtlık sebepleri, bilim ve teknolojiadaki rasyonel istihdam sorunu*” (Foster, 2012, s.28)

İkinci Yeni şairlerine göre de insanı dünyaya yabancılaştıran kapitalizm ve onun değerleri sorgulanmalıdır. Bu sorgulama bir anlamda insanın yeniden toprakla, yeryüzüyle bir bağ kurma ihtiyacının sonucudur.

İkinci Yeniden önce Millî edebiyata yönelen şairler tarafından da kır, doğa işlenmeye çalışılmıştı ancak İkinci yeni şairlerinin hececi veya Halk edebiyatı şairlerinden farkı kır’ı, kırsal yaşamı kent yaşamının bir protestosu olarak ele almalarıdır.

Kırsaldan kente göçün büyüttüğü metropollerden memnun olmama eğilimi kimi şairlerde bir kaçış ögesi olarak kent canavarına karşı yeniden kırı ön plana

çıkarma eğilimi olarak da karşımıza çıkar. Bunu bir çeşit protesto olarak değerlendirmek gerekir. Örneğin ‘beton’ içerisinde bunalan İkinci Yeni şairleri de şiirlerinde deniz, orman, toprak, su, dağ gibi doğaya ait kelimeleri sıkça kullanırlar. Bunu pratik olarak ‘doğaseverlik’ olarak yorumlayabileceğimiz gibi asıl ‘beton sevmezlik’ olarak yani bir karşı tepki bağlamında ele almak gerekir.

Bu bir anlamda da şehrin gürültüsünden pastoral’ın sessizliğine sığınma çabasıdır. Bu anlamda kır veya taşra nostaljik bir geri dönüşü de imler. “*Çünkü pastoralı üreten somut koşullar bugün bulunmamaktadır. Makineli tarımın girdiği bir kır, artık o biçimde algılanmaz elbet. Üstelik pastoralın zaten kırsal kesim insanının değil, kent insanının düşlerini, aldanişını yansıttığı kesin. Özellikleri, nesnelleştiriliş biçimi ne kadar değişirse değişsin, pastoral her zaman kent yaşamının nimetlerinden yararlanan ama uygarlığın sorunlarından kaçıp kurtulma eğilimini yansıtan kentliye özgü ülkücü bir tavrı ortaya koymuştur*” (Oktay, 2002, s.114).

Ahmet Oktay’a göre bu asıl sınıf çelişkilerinden arınmış bir kırsal yaşama duyulan özlem olarak yorumlanmalıdır.

“*Gerçekten de feodal ilişkilerin çözülüp eski düzenin yıkılmasından sonra her toplumsal ütopya bir doğaya dönüş düşüncesini de içermiştir.(...) Bu türden sanatsal ürünlerde şeyleşmemiş insan ilişkilerine gönderme yapılmak istendiğine inanılabilir. Ama kapitalist ekonomi tarafından önbelirlenmiş bir toplumsal kuruluştaki, doğa ve kır betimlemelerine yaslanan sanatsal ürünlerin bu türden bir işlevi gerçekleştirdikleri ya da gerçekleştirebilecekleri kolayca söylenemez*” (Oktay, 2002, s.114-115).

İkinci Yeni şairleri de değişen üretim biçimiyle ortaya çıkan büyük kentlerin doğurduğu insan ilişkilerinden duydukları rahatsızlığı, bir anlamda ilgilerini değişmemiş olana, en doğal olana kaydırarak dile getirmeye çalışırlar. Bu bir anlamda da şeyleşme’ye karşı duyulan bir ihtiyaç olarak yorumlanabilir. Ancak Oktay yeni insanın bu ihtiyacını giderebilmesinin bile toplumsal sınıfla alakalı olduğunu dile getirir. Oktay’a göre modern zamanlarda doğanın kendine ait unsurları, dağı, doğası, denizi, suyu artık satın alınan birer metâyâ dönüşmüştür. Kent insanı ancak satın alarak onlardan yararlanabilir. “*Ama böylece doğayı olduğu*

*gibi yaşamıyor insan. Onunla olmuyor. Ona bütünüyle ya da geçici bir biçimde sahip oluyor. Üstelik bu sahiplenme apaçık bir sınıfsal içerik yansıtıyor. Doğaya gerçek anlamda yerleşebilenler egemen sınıf(ların) üyeleri. Alt gelir gruplarının ve işçi sınıfının üyelerinin doğaya çıkabilmesi, bütün bir yıl en temel gereksinimlerinden tasarruf yapmasıyla ya da borçlanmayla olanaklı. Ama bu koşullarda bile ancak pansiyonlara sığabiliyorlar. Doğayla birliktelikten söz edilebilir mi burada? Yaz boyu binlerce, on binlerce kişinin arasında böylesine bir birliktelik olanaklı mı? Doğayla bütünleşme denen, aslında turizm sanayinin üretip beslediği tatil ideolojisi'nin zorunlu kıldığı pratikten başka bir şey değil”(Oktay, 2002, s.117-118).*

Freud'a göre insanı özgürleştirdiği söylenen uygarlık aslında insanı özgürleştirmemiş tam tersine insanın esaretini artırmıştır. “Bireyin özgürlüğü uygarlığın armağanı değildir. Her ne kadar o zaman birey pek de onu savunma durumunda kalmadığı için büyük kesimiyle hiçbir değeri yoktuysa da herhangi bir uygarlık var olmadan önce özgürlük en fazlaydı. Uygarlığın gelişimi özgürlükte kısıtlamalar getirmiştir ve adalet hiç kimsenin bu kısıtlamalardan kaçmamasını ister.”(Freud, 2004, s.263) İkinci Yeni şairlerinin doğaya sığınışı bir anlamda uygarlığın yarattığı bu esaretin farkında olmalarının sonucudur. Bu bir anlamda da var olana karşı pasif bir isyandır.

Doğaya dönüş köylülüğü önermek de değildir, şehrin çatışma ortamından, yaşanan şiddet siyasetinden sıyrılma uzaklaşma isteğidir. Kırsal kesime, doğaya yönelen şairler bir başka dünyanın var olabileceğini ortaya koymaya çalışırlar ancak Ahmet Oktay'a göre bu da bir aldanıştır. “Çünkü yürürlükteki koşullarda, o koşullar içinde ‘mutlu bir yaşam’ ne köylü ne kentli için olanaklıdır. Üstelik somut bir kentten kıra kaçış değildir söz konusu olan. Kentlilik koşullarının maddi/pratik reddedilişini görmeyiz burada” (Oktay, 2002, s.129).

Oktay'a göre kıra sığınma insansal bir duyguyu dile getiriyor olsa da pratikte bir karşılığı yoktur, bu yüzden de bu bir aldanımdır. Bu sadece kentte sarsılan insanın kırdaki güçlenme eğiliminden ibarettir. Oktay'a göre şairlerdeki bu eğilim toplumsal, siyasal olaylardan kaynaklanmaktadır. Türkiye'deki baskı ve şiddet olaylarının artmasına paralel olarak bu kaçma eğilimi de gerek resim gerekse şiirde artmaktadır.

Doğaya dönme bir anlamda kendini güvene alma, mutluluğu, huzuru orada bulma eğilimi olarak da anlaşılabilir. Ancak yine de **İlhan Berk** “*metropolün kargaşası karşısında da, siyasal ve kentsel şiddet karşısında da kırsal alana, pasturale çekilmez. Eagleton’un ‘metropolde uydurulan mit olarak nitelediği pastoralde telafi ve teselli edici bir yan aranabilir elbet. Ama İlhan Berk, kırsal kesimi romantize etmek ve doğada dinginlik aramaktansa, belli ölçüde bir insansızlaştırma’yı (dehumanization) göze alarak metropolün haritacısı, kayıtçısı olmayı tercih eder*” (Oktay, 2002, s.197-198). “Ölü Deniz”, “Su”, “Yaralı Toprak”, “Ot”, “Doğabilim”, “Liman”, “Deniz”, “Poyraz”, “Lodos”, “Duru Su”; özellikle *Atlas*’ta topladığı “Yeryüzü”, “Dağ”, “Gökyüzü”, “Su”, “Orman”, “Ova”, “Üç Mevsim”, “Kış”, “Su Çocuk Çimen” adlı şiirlerde şairin kentten uzak kalma isteği, tabiata yönelme düşüncesi belirgin olarak hissedilir. Şair bu şiirlerde pastoral bir gözle doğal olana yönelmez, daha çok doğal unsurlar insan ile bütünleştirilir.

#### DOĞANIN GİZLİ TARİHİ

Doğanın çalışmasını gördüm. Devinimi ve değişimi

Tarihi gibi halkların, doğan yaşayan ölen

Dağıta dağıta kendini

(koyup öncelliğini ve sonrasızlığını)

Gördüm su yürüyor, yeniliyor kendini

Gördüm harlı, âsi

Büyüyor

Gördüm de dedim: Bu ırmak doğan benimle.

Bu dümdüzlük, katılan ne doğana, ne büyüyene.

Bu acı, koyan biçimini tuza ve taşa.

Gördüm en büyük yasacı doğa

Gördüm doğada her şey insandan yana” (Berk, 2013a, s.199).

Şair doğayı tabiatperest bir bakış açısıyla bir anlamda yaratıcı konumuna yükseltir ki ona göre doğa ilk olandır yani öncel olandır ve ondan sonrası da olmayacaktır. “Çember” şiirinde

“Çünkü biz sadece

Maviler çalıyoruz doğadan

Elimiz değdi mi bir nehir kıyısını

Bir yüzük taşının parlamasını çalıyoruz” (Cansever, 2013a, s.153) diyen **Edip Cansever** bencilleşen insanın doğayı yok edişine/çalmasına da değinir. Doğadan çalmanın karşılığı betonlaşmadır. *“İkinci Yeni şiirinin poetikasını benimsemiyle doğaya ait düzenin makineler ve beton binalarla tüketilmesine karşı bir tavır sergileyen Cansever, “Yerçekimli Karanfil” kitabındaki “Yangın” şiirinde verili dilin imkânlarını zorlayarak ontik kaygılarla kuşatılmış bir kent görüntüsü çizer”* (Kanter, 2013, s.52).

#### YANGIN

Dışarı çıkıyorsanız dikkat! Çiçeklerle karşılaşmayın

Ya da koklamayın onları, iyisi mi, yüzünüzü örtün

Şapkanızla

(...)

Bir gün çok yürürseniz dikkat! Sinekler şehirde kalıyor

Bütün taşıtlar paslanıyor ayrıca

Pencereli yıldız, misafirli oda; bol bol öttürüyorsunuz onları

Çünkü kırlara çıkıyorsunuz, şemsiyenizi bırakın ayıp!

Bana parmağınızdaki çiçeği gösterin” (Cansever, 2013a, 98).

Kırlara çıkan, doğa ile iç içe olan insanın modern dünyaya ait olan bir nesneyi (şemsiye) yanında bulundurmayı ayıp karşılayan şair “*Bütün taşıtlar paslanıyor ayrıca*” dizesiyle de tabiata ait olmayan, beşerî olan her şeyin aslında bir gün çürümeye yüz tutacağını vurgulamaya çalışır. “*Bana parmağınızdaki çiçeği gösterin*” dizesiyle de insanlığı asıl mutlu edecek şeyin doğaya uyum sağlamak olduğuna dikkat şeker.

**Turgut Uyar**, şiirinde ise doğa-kent karşıtlığı ve kente karşı bir alternatif olarak kır’ın ön plana sürülme düşüncesi daha çok bir modernizm eleştirisi olarak da yorumlanabilecek olan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda göze çarpar.

#### “BAHAR BAŞLANGICINDA DÜŞÜNCELER

Şimdi Palandöken’de çoban Ahmet’in

Tabanlarının üç metre altında,

Sessiz bir bahar başlamaktadır.

Yol bulmuş da, kar suları toprağa

İnce bir sevda gibi işlemektedir.

Böcekler tohumlar kıvır kıvır

Akdeniz’de, meyve bahçelerinde

Çocuklar erikleri taşlamaktadır” (Uyar, 2014a, s.39).

Şair bu şiirinde şiir karakteri olarak kentin ortaya çıkardığı dejenere insan tipi yerine ayaklarının altında baharın yeşerdiğini hisseden, doğa ile daha içli dışlı Çoban Ahmet’i seçer. Şairin bozulmamış olana duyduğu özlem çocukluk dönemine olan özlem olarak karşımıza çıkar.

“O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinde ise anlatıcı, insan olduğunu, bir köy evinde hiç tanımadığı insanlara karşı duyduğu yakınlık ve onlarla beraber içtiği bir sıcak çay ile hisseder.

“Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün

Atım yoruldu, ben yoruldum.

Şimşekli, fırtınalı bir ikindi

Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde

Baharhev köyünde indim..

Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı

Birbirimizi yıllardır tanırcasına

Kuruduk, çay içtik, muhabbet ettik

Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta

İnsan olduğuma gizli gizli

Bir sevindim bir sevindim..” (Uyar, 2014a, s.41).

Şair bencilleşen modern kent insanına karşı elindekini hiç çekinmeden paylaşan fakir köylüleri ön plana çıkarır. Şairin kır ve kır hayatına, Anadolu'nun küçük insanına yöneldiği diğer şiirler olarak “Turnam Seninle”, “Turnam”, “Bir Gün Bırakmayacağım”, “Bir Sessiz Gecedem Turnam”, “Turnam Bir Devir Çalsak Felekten”, “Turnam Bir Ay Doğar Pasın'dan”, “Kantar Köprüsü Destanı'ndan”, “Öteyi Beriyi Omuzluyorum”, “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir” sayılabilir.

**Sezai Karakoç** ve diğer İkinci Yeni şairlerinin kent algılarındaki farklılığı belirleyen temel unsurun dünya görüşlerine dayandığını söylemek mümkündür. Ortak noktaları ise, hepsinin de var olan ve insanı, insanî değerleri yok eden kentlerden duyulan rahatsızlıktır. Karakoç'a göre kaybolan insanlık ruhu fizikötesini kaybettiği sürece doğanın bir parçası olmaktan da uzaklaşacak ve hiçbir zaman medeniyetler inşa edemeyecektir. Her iki bakış açısına göre de insanlık kendi sonunu, kendi kıyametini hazırlamaktadır. Bir şeyler yapılmalı, bir şeyler değişmelidir. Karakoç'a göre de insan doğasına yani fitratına dönmelidir. Kentleşme arttıkça doğal olandan koparılan, asfalt ve kalorifer bacaları arasında yaşamaya

mahkûm edilen insanın mutsuzluğu da artacaktır. Hayat mücadelesi içinde çırpınan insanı bekleyen tek şey sadece karmaşa ve koşturmacadır.

Karakoç dışındaki şairler kent karşısında doğaya yönelirken Karakoç kentlerdeki eski ruhu inanç boyutuyla diriltmeyi amaçlar. Şair bu bakış açısıyla şehirleri maneviyata olan katkılarıyla değerlendirir. Ona göre manevî ruhunu kaybeden şehirler sadece insanı boğan beton yığınlarından ibarettir. Bu tür kentlerin insanlık medeniyetine de hiçbir katkıları yoktur. Karakoç da var olan durum karşısında huzursuzdur ama Karakoç kurtuluşu doğaya sığınmakta aramaz.

*“Karakoç’un huzursuzluğu, İlhan Berk’in, Turgut Uyar’ın, Ece Ayhan’ın ve Edip Cansever’in huzursuzluğundan farklıdır. Huzursuzluğun kaynağı söz konusu şairler için kent olsa bile bu durum, Karakoç’ta İslâmî kaygılardan, yozlaşan, çürümeye yüz tutan insanlık değerlerinden ve erozyona uğratılan manevî değerlerden doğar. Karakoç’un huzursuzluğu, İslâmî dirilişle, İslâm vahyinin bilincine ermekle ve iman seviyesindeki ‘kendini gerçekleştirme’ ile son bulacaktır. Diğer İkinci Yeni şairlerindeki sekülerizmin yerini, Sezai Karakoç’ta İslâm’ın öğreği ‘hakikat kentleri’ alır. Nitekim Karakoç kent olgusunu, sistematize ettiği diriliş bilinci ve geçmişin İslâm kentlerinin kültürel kodlarının bugüne taşınması ekseninde ele alır. Karakoç’un şiirlerinde de kent genellikle betonlaşmanın hâkim olduğu, fizyonomisi bozulmuş ve insanların birbirine yabancılaştıkları bir mekân olarak ele alınmakla beraber şair, özellikle kentlerin dinsel olandan uzaklaşarak seküler olana yönelmesinin eleştirisini sunar”*(Kanter, 2013, s.61).

Karakoç var olandan kaçmak ve şikayet etmek yerine var olanı aslî şekline yani doğal olana yeniden nasıl döndürebileceği üzerine düşüncesini bina eder. Onun için, bozuk olandan kaçmak yerine doğal olanı bozmamak önemlidir. Bu da ancak varlığa, tabiata, eşyaya bakış açımızı değiştirmekle mümkündür.

Kanter’e göre Sezai Karakoç, İslâm medeniyetinin sadece dinsel kodlarını değil aynı zamanda kültürel, sosyal kodlarını da şiirine işlemiştir. *“Bir yanıyla geçmişe dönük bir kültürelliği yansıtan şair, diğer taraftan da modernizmin eleştirisini dinsel kodlar üzerinden yansıtır. Şiirinin atmosferini sadece İslâm medeniyetlerinin uzak geçmişte kalan mekânlarıyla değil aynı zamanda yakın dönemlerin modern kentlerinin çürüyen değer yargılarıyla da kurar. Özellikle İslâmî*



*referanslara odaklanan şair, insanlığın dirilişini; çürümeye yüz tutan, aslı benliğinden uzaklaşan kentlerin özlerine/İslâmî temellerine yeniden kavuşmalarına bağlar. Diriliş neslinin kentleri kurtarmasını öngören ve buna dayanak sağlayacak önerilerle şiirinin yapı taşlarını kuran Karakoç, medeniyetler çatışmasını bu açıdan değerlendirir. Şair altı bölümden oluşan 'Ayınlar' şiirinde, modernizm, kent ve İslâm medeniyetlerinin ana referanslarına imgeler aracılığıyla göndermelerde bulunurken diğer İkinci Yeni şairleri gibi doğanın tahribata uğratılmasına karşı eleştirel bir söylem geliştirir. Ancak bu söylem, İslâmî kodları barındırdığı gibi seküler olanı ötelemeye yönelik İslâmî perspektifle şekillenen poetik tavrı içerir” (Kanter, 2013, s.69-70). Sezai Karakoç’u diğer İkinci Yeni şairlerinden ayıran nokta da burasıdır. Ona göre insanı değiştirmeden ne toplumu, ne medeniyeti ne de doğayı kurtarmak mümkündür. İnsanı değiştirmenin yolu da onun yüzünü yeniden yaratıcısına döndürmektir.*

Sonuç olarak diyebiliriz ki İkinci Yeni şairlerinin hepsinde doğa güzel olandır, insan asıl oraya aittir. Nesneleşmeden kurtulmanın bir yolu da -eğer mümkünse- doğaya yani öze dönmektir. Beyaz badanalı evler, mor salkımlı balkonlar aslında hep eskiye duyulan özlemi, yeniye duyulan nefreti imler. Gündelik yaşamın ağırlığından kurtulma, içinde yaşanılan kötü dünyadan uzaklaşma isteğinin ürünüdür. Bir anlamda daha insansal olduğu düşünülen doğanın ön plana çıkarılarak kapitalist karanlık düzene dikkat çekme de amaçlanmış olabilir. Bu, aynı zamanda doğaya uyum sağlamak yerine onu kendine uydurmaya çalışan ve doğal olanı bozan yeni insandan tikslenme duygusudur.

## 1.5. İkinci Yeni ve Toplumsal Kurumlar

### 1.5.1. İkinci Yeni Şiirinde Politik Algı

İnsan, yaşam tarzıyla, fikirleriyle, kavgalarıyla, ideolojisiyle bir bütündür. Bir şairin eserlerini fikirlerinden, siyasal tavrından ayrı düşünmek mümkün değildir. Fikir olarak sağcı olan bir şairin eserlerinde sol bir bakış açısının hâkim olduğu düşünülemez. Siyasî duruşunu eserlerine kimi sanatçılar az kimileri çok yansıtırsa da sanatçıların bakış açısı, hayatı algılama biçimi mutlaka kendini ele verecektir.

Sanatçıların politikaya bulaşmaları, siyasî bir duruş sergilemeleri ya da Türkiye’de ve hemen her yerde politikacıların şiiri, edebiyatı her dönemde kullanmaya çalıştıkları bilinen bir gerçektir. İdeolojiler siyaset ve kurumsal aygıtlarla kendini kabul ettirmeye çalıştığı gibi şiir, sanat ve edebiyat aracılığı ile de ruhlara sirayet etmeye çalışır. Özellikle şair ve yazarlar bir yandan bu ideolojilerin perçinlenmesi için çalışırken bazen de bir karşı duruş sergileyerek bazı ideolojilerin en büyük düşmanları olmuşlardır. *“Siyaset her yerdedir; saf sanat ve düşünce alanlarına ya da tarafsız nesnellik veya aşkın teori alanına kaçmak mümkün değildir”* (Said, 2013, s.35).

Günümüz modern dünyasında yönetim biçimi çoğunlukla ‘halk demokrasileri’ denilen yönetim şeklidir. Atatürk tarafından kurulan CHP, 1945’lere gelindiğinde *“Bir yandan ezilen, baskı altında tutulan halk kitlelerinden, bir yandan da sermaye kesiminin büyük bir çoğunluğundan, özellikle de uluslar arası kapitalizmle ortaklık içindeki büyük sermaye kesiminden, tüccardan, tarımcıdan, sanayiciden gelen tepkilerle karşı karşıyadır.*

*Bu tepkilere İkinci Dünya Savaşı sonrasında totaliter rejimlerin yıkılışı ve demokrasilerin üstünlüğü de eklenmiştir. Türkiye, 1945’te uluslararası kapitalizm ve yerli ortaklarının da isteğine bağlı olarak, kapitalist dünyanın bir parçası olma, giderek Amerika ile sıkı ilişkiler kurma yolundadır.*

*Kuruluşundan itibaren CHP içinde uzun süreden beri devam eden ikili yapı, 1945’te artık çatlama noktasına gelmiştir. Demokrat parti işte bu çatlamanın*

*sonunda, dışa bağımlı büyük ticaret sermayesinin ve toprak sahiplerinin temsilcisi, siyasal örgütü olarak doğar, gelişir ve 1950’de iktidara gelir”* (Tanilli, 2006, s.424).

Cumhuriyetin ilanından 1945’e kadar Türkiye siyasetine hâkim olan güç olarak karşımıza askerler çıkar. Bu durum, yani asker-sivil bürokratların hâkimiyeti, iç ve dış dinamiklerin çok partili hayata geçişi zorunlu kıldığı yıllara kadar devam eder. Tek parti iktidarının ardından gelen Demokrat Parti dönemi de 27 Mayıs darbesi ile sona erer. 12 Mart, 12 Eylül derken Cumhuriyetin ilanından sonra ülkemizde de resmen uygulanan parlamenterizm nerdeyse her on yılda bir yapılan askerî darbelerle sürekli kesintiye uğramıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Doğu ve Batı Avrupa ülkelerinde imparatorluklar ve krallıklar yerini demokrasilere bırakırken bizde de çok partili hayata geçiş İkinci Dünya Savaşı sonrasına rastlar.

Ülkemizde özellikle Tanzimat’tan sonra -çünkü Tanzimat aydınları hem birer devlet adamı hem dönemin ünlü sanatçılarıdır- İttihatçılar, Cumhuriyetçiler, toplumcular, dindarlar... vs düşünüldüğünde adeta her siyasal dönem, her fikir, her ideoloji kendi şiirini, kendi şairlerini de beraberinde getirmiştir. İkinci Yeni döneminde de şair ve yazarların hemen her dönemde olduğu siyasal ortamlardan çok da uzakta olmadıklarını söylemek mümkündür. Her siyasal dönem adeta kendi şairlerini yaratmıştır. *“Her dönem kendi görüşüne ve çatışmalarına uygun siyasal şiiri sunmuştur. Hatta Tanzimat’tan bu yana uzayan şiirimizde, şairin siyasal işlev taşıması açısından, bir gelenek kurulduğunu bile söyleyebiliriz. Bu işlev bazen şiirde görünür bazen de şairin hayatında”* (Süreya, 2014b, s. 49).

İkinci Yeni’nin kapalı üslûbu, halk dilinden ve alışlagelen mantıktan kaçışı ve şiiri meydanlardan kitlelerden uzaklaştırması özellikle sosyalist-toplumcu ve gelenekçi çevrelerin tepkisini çekmiştir. Ancak bu Şairler de politikanın dışında değillerdir. Bu konuda Sezai Karakoç, *“Aldanmamak lazımdır. Harun Reşit ya da Kanuni devrinde yaşamıyoruz ki, şair sadece şairliğini, bilim adamı da bilim adamlığını yaparak düzenin devamını sağlamakla yetinilsin. Bugünkü gidiş, şairin de, bilim adamının da ölümüne doğru bir gidiştir. Bu nedenle idealist düşünce ve sanat adamları ve her türlü aydın kişi milletin ve ülkesinin hizmetine koşmalı, günlük politikanın âleti olmadan toplumu tufeyli politikacıdan kurtarmalıdır”*

(Karakoç, 1999a, s.144) der. Kendi siyasî görüşü ve düşüncesi için şiiri kullananların aksine Karakoç siyaseti de kendi ideali için bir basamak olarak, bir araç olarak görür.

İdeoloji ve şiir kavramları birlikte düşünüldüğünde genellikle iki türlü şair tavrı ortaya çıkar: iktidar yanlısı olanlar ve muhalif olanlar.

**Cemal Süreya** 2 Temmuz 1966 tarihli *Papirüs* dergisinde “*Çağımızı da, şiirinin, düşüncenin ve millet için adeta cephede çarpışırçasına birbirinden ayrılmayacağı bir çağ olarak düşünürüm. Bu sebeple de sadece şiir yazmakla yetinmiyorum. Sanat, düşünce ve toplum faaliyetini birbirinden ayırmıyorum. Sanat ve düşüncelerim, toplum faaliyetlerime ışık tuttuğu gibi, toplum faaliyetlerim de, inanıyorum ki, düşünce ve sanat verimliliğimde geliştirici bir rol oynayacaktır*” (Süreya, 1966, s.66) diyerek aslında bir şekilde de İkinci Yeni şiirinin siyasal anlamda pasif, toplum dışı bir şiir olduğunu söyleyenlere de bir cevap vermiş olur.

Cemal Süreya'nın “*Şiir anayasaya aykırıdır.*” (Cemal Süreya, 2014b, s.275) sözünü, yeni çağrışımlarla yeni bir dil yaratarak, var olan şiir anlayışını kökünden değiştirmeye çalışan İkinci Yeni şiir anlayışının bir özeti gibi yorumlamakla beraber, siyasal bir tavır alış olarak da yorumlamak mümkündür. Çünkü şairin bu sözü söylediği yıllar (1961) Türkiye’de ulus-devlet konseptinin sorgulanmaya, sol-sosyalist düşüncenin yayılmaya, İslâmî ideolojinin yeniden gün yüzüne çıkıp tutunmaya başladığı yıllara tekabül eder.

“*Anayasaya aykırılık her kesimde farklı çağrışımlar yapmaktadır. Yazı başlığı dönemin ruhunu kaşımaktadır. Yazı alışılmamış sözlerle başlar. ‘Tabiat ahlaki kovuyor. Nerde bir ahlak türemişse, orda tabiatla ahlak çatışma halinde.’ Bu sözlerin muhatabı devrimcilerdir. Sol literatür kıyısından berisinden bilinmektedir. Gelişen şehir hayatı kır ve kasaba ahlakıyla çatışmaktadır. Gençler devrimci duygularla ve düşüncelerle başkaldırmaktadır. Türkiye’de üniversiteler özgürlüğün rüzgarıyla yelkenleri şişirmiştir. Yazının tarihi 1961’dir zira ve bu tarih yeni bir anayasanın da doğum yıllarıdır*” (Cengiz, 2012, s.49-50).

Şair bir cümlesi ile mevcut düzenden rahatsızlığını, var olan değer yargılarını benimsemediğini, şiirini oturttuğu temel bakış açısını ortaya koymaktadır. Şiir var olanla **çatışan** bir bakış açısının ürünüdür. Şuara Suresi 224. Ayette geçen *Onlara*

*ancak sapıklar uyar*” İfadesine, bir anlamda farkında olmadan, Cemal Süreya, *anayasaya aykırılık* sözü ile yaklaşmıştır. (Ki Cemal Süreya Kur’an’daki bu ayetleri eleştirmişti) Var olan değer yargılarına karşı çıkmaya, yerleşik inancı eleştirme “**Var olandan sapma**” olarak yorumlanabilir. Kısacası sapmanın buradaki anlamı olumsuz değil olumludur.

Cemal Süreya da var olan, dayatılan düzenin dışında (sapmış) bir adamdır. Cemal Süreya Erzincanlı Kürt-Alevi kökenli bir ailenin çocuğudur. 6 yaşına kadar orada yaşamıştır. Ailesi Dersim olaylarından sonra sürgüne gönderilir.

“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi

Firavunun ekinlerini yöneten Yusuf da

Arkadan yırtılmış gömleğiyle

Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi” (Süreya, 2014a, s.81).

diyen şair annesi, babası, iki küçük kız kardeşiyle birlikte Bilecik’e gönderilir. “*Cemal Süreya’nın bütün hayatını etkileyecek, şiirini besleyecek bir dönemin başlangıcıdır bu yolculuk. Bir doğum anıdır*”(Perinçek-Duruer, 2008, s.24). Bilecik’e geldikten altı ay sonra annesi dördüncü çocuğunu doğururken ölür. İki üvey annesi olur. İlki Esmâ adında zalim bir kadındır. Şair bir şiirinde ondan “*Saçından tutup kız kardeşimi / Kuyuya sarkıtan kadın*” diye bahseder. Süreya parasız yatılı okula gönderilir ki şair bunu bir kurtuluş olarak görür. 1954’te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İktisat bölümünü bitirir. Müfettişlik görevlerinde bulunur. İlk şiirleri mülkiye dergisinde yayımlanan ve “*Şairin siyasal olaylara duyarsız kalması beklenemez*” (Cemal Süreya, 2013c, s.117) diyen Cemal Süreya’nın sanatsal duyarlılığının şekillenmesinde içinde yetiştiği aleviliğin, sürgünlüğün, ötekileştirilmenin nasıl etkileri varsa siyasal duruşunda da etkileri söz konusudur.

Sürgünlük Cemal Süreya’nın hayatını derinden etkileyen ilk olaydır. Çünkü sürgünlük “*sadece aileden ve aşına mekânlardan uzakta amaçsızca dolaşmaktan öte bir şeydir, aynı zamanda kendini hiçbir zaman evinde hissetmeyen, etrafına hiç uyum sağlayamayan, geçmişe yatıştırılmaz bir acıyla, bu güne ve geleceğe ise buruklukla*

*bakan biri, sürekli toplum dışı biri olmak anlamına geliyordu. Sürgün fikri bir cüzzamlı, toplumsal ve ahlakî anlamda bir parya olmaktan duyulan korku ile bağlantılı olmuştur her zaman”* (Said, 2013, s.53).

Cemal Süreya da bu sürgünlük psikolojisi ile büyümüş ve belki de ömrünün sonuna kadar bunu üzerinden atamamıştır. Sürgünlük duygusu insanı ne tam geçmişinden kopmasını sağlayabilir ne de tam olarak bulunduğu yere adapte olmasına imkân tanır. Sürgün ne kopabilmiş ne de yeniye bağlanabilmiştir.

*“Cemal Süreya, şiirin yaşamdan ya da toplumdaki kopuk olmasını düşünemez. Ona göre ‘hayatın güncelliğidir, hayatın gazetesidir şiir’ Siyaset şiir ilişkisi de böyledir. Her sanat yapıtı az ya da çok siyasal bir anlam içerir.(...) Bütün bunlar, Süreya’nın toplumdaki kopmaya karşı çıktığını, okuru önemseydiğini gösterir. Ancak o, şiiri yalnızca bir davaya araç eden toplumcu politikayı kabul etmez. Ona göre şiir, bir dava ya da ideoloji ile sınırlandırılmaz”*(Karaca, 2013, s.363-366).

Ancak o toplumcu bir şair de değildir. İki şiir anlayışı arasındaki farkı şöyle özetleyebiliriz: Toplumcu şairler için öncelikli ve önemli olan ‘dava’dır, muhtevadır, şiir bu davanın kitlelere ulaşmasında ancak bir aracı sanattır. İkinci Yeni şairleri için ise öncelikli olan şiirdir. Ancak şiir ve şair, içinde yetişme ortamı buldukları toplumdaki da bağımsız ve uzak değildir.

Karaman’a göre Cemal Süreya hayatı boyunca hiçbir zaman doğrudan politik yazı yazmamıştır ama şiirinde politikayla yakın durduğunu göstermiştir. Portrelerinde bir çok politikacıya yer vermiş olması da bunu gösterir. *“Böyle bir kavrayışla Süreya 12 Mart askerî darbesine giden yoldaki bütün siyasal heyecanının bir gözlemcisidir. Uzak atışlarla siyaseti şiirine taşımaya başlar.(...) Politikadan çok sosyolojiye yakın, politikayı sosyolojinin içine yerleştiren bir yaklaşım. (...) (Şiirini) politik ve katı bir eleştiriye dönüştürmez, öyle bir eleştiriyle özdeşleştirmez. (...) Şiirdeki politikanın o dönemin hızlı ve hırslı bir politik şiir yazan, gene İkinci Yeniden hareket etmiş İsmet Özel, Atıf Behramoğlu gibi ozanlarda görüldüğü şekliyle ifadeleşmesine olanak vermez. İmgenin potansiyelini politika üretmek için yeterli sayar. Ötesine geçmeyi anlamsız, belki de şiir dışı bulur. Bu bakımdan Süreya’nın şiiri şiirselde kalır. Asla politik olana dönüşmez. Bunu politikleştirdiği yerde de ihmal eder. Bu bakımdan Ece Ayhan’ın şiirindeki politikten bile çok daha uzak bir*

*noktadadır. Ece Ayhan'ın şiiri belki de politik ama sosyolojiden uzak, Cemal Süreya'nın şiiri politikaya mesafeli ama sosyolojiyle iç içe bir şiirdir. Süreya, poetikanın politika için yeterli olduğunu saptamıştır bir defa” (Kahraman, 2011, s.95-97).*

1989'da *Yeni Yaprak* dergisinin 9. sayısındaki bir şiirinde geçen şu iki dize yazıldığı dönem düşünüldüğünde dikkat çekicidir.

“Kürtler yalan söylemek zorunda

Arnavutlar doğru..”(Cemal Süreya, 2014a, 297)

Her sanat eserinin belli bir siyasal tavır da içerdiğini düşünen Süreya, Kürt olduğunu ömrünün son zamanlarına kadar saklamak zorunda kalır ve Kürtçe için de “*Yakındoğu'nun dallı İspanyolcası*”(Cemal Süreya, 2014a, 169) der. Nursel Duruer de *Kitaplık* dergisi için hazırladığı *A'dan Z'ye Cemal Süreya* adlı çalışmasında şairin ömrünün sonuna kadar Kürt ve sürgün olduğunu saklamak zorunda kaldığını yakın çevresine bile bundan pek söz etmediğini söyler. (Duruer, ? s.47) Bunu çocukluğundan beri, belki de kendisine öyle tembih edildiği için, saklayan şairin tabii ki siyasal bir söylem için şiir yazdığını söyleyemeyiz ama çıkış noktası olarak siyasal bir algıdan bağımsız veya uzak olduğunu da söylemek mümkün değildir.

Cemal Süreya “Kısa Türkiye Tarihi IV” şiirinde:

“O yıllarda ülkemizde

Çeşitli hükümlerle

Yetmiş iki dilden

İkisi yasaklanmıştı

“İkincisi Türkçe” (Süreya, 2014a,169)

derken birincisinin Kürtçe olduğunu tahmin etmek güç olmasa gerekir. Şairin gerek politik gerekse sanatçı kişiliğinin oluşmasında içinde yetiştiği kültürünün etkisi göz ardı edilemez.

Cemal Süreya'nın da Ece Ayhan gibi karşı olduğu ideolojilerden biri de **milliyetçilik**'tir. Ona göre ulusalcılık bir *Yumuşak G vitamini*'dir. (Cemal Süreya, 2014a, s.177) Ulusalcılık, olmayan vitamin faydasını, olmayan bilgiyi, tutmayan ideolojiyi simgeler.

Süreya, Cumhuriyetin ilk yıllarında (1946'lara kadar) edebiyatımıza yansıyan milliyetçiliğin köklerinin aslında meşrutiyete kadar gittiğini söyler: "...her şeyi *Söylev'e göre yorumlayan, sınırlı, dar ama güvenli görülen bir ülkücülük kendi şiirini Behçet Kemal Çağlar'a yazdıracaktır. Yurt güzellemelerine dayanan bu ülkücülük tarihten yoksun bırakılmış bir coğrafya üstünde Anadolu'yu övgülerle kavrar, bir kendine güvenin, daha doğrusu böyle bir isteğin kanıtları getirilmek istenir. Çağrışımında yakın geçmiş yok sayılır, belki de bu yüzden, uzak, ama çok uzak bir geçmişle bağlar 'edebî' planda abartılır, sıkıştırılır. Aslında bu ülkücü tavır meşrutiyet sonrasındaki tavrın bir uzantısıdır*" (Cemal Süreya, 2013b, s.40).

Cemal Süreya'ya göre bu şairler (İkinci Yeni şairleri) gökten bilinmeyen şeylerin kendilerine ifşâ edildiğini söyleyip insanları aldatan din ehlini de eleştirirler. Gökten bilgi aldıklarını iddia eden aldaticılar, süslü sözlerle, mecazlar ve teşbihlerle aldatırlar. Buna da din adını verirler. Aldananlar ise zayıflardır. Doğaüstü bilgi ve yeteneğe sahip olduklarını iddia edenlere güvenerek bu zayıflıklarından kurtulacaklarını düşünürler. Bu zayıflığı kullanan öte dünya elçileri de yöneticilerle birlikte insanları sömürmenin yolunu bulmuş olurlar.

Cemal Süreya, 2 Temmuz 1966 tarihli *Papirüs* dergisinde kaleme aldığı 'Sağcıların Çıkmazı' başlıklı yazısında sağcıları ve din eksenli bakış açısına sahip olanları eleştirir: "*Türk sağcısı, Batı karşısında Asyalı, Sosyalizm karşısında Batılı görünmek isteyen garip bir ikilemin içindedir. Eskiden cahil olduğu için çelişkilerinin farkında değildi. Bugünlerde bu çelişkiyi sezmekte ve bu durum onu öfkeye ve yalana itmektir. İpin ucunu kaçırmaması biraz da bu yüzdendir*" (Cemal Süreya, 2013b, s.66).

Cemal Süreya halkın değerlerini kullanarak gücü elinde bulunduranlara karşı tavır alır. "*Şairin siyasal olaylara duyarsız kalması beklenemez. Zaten okuduğumuz her şiirin altında bir yeni hayat, bir yeni dünya özlemi vardır.!*" (Süreya, 2013a, s.174) der.



1989’da kaleme aldığı ve *Yeni Yaprak* dergisinde çıkan ‘‘Hükümet’’ şiirinde şöyle der:

‘‘Bu hükümet  
Pir Sultan’a pasaport vermiyor,  
Onu anladık.

Yunus Emre’ye de  
Basın kartı vermiyor,  
Onu da anladık.

Ama bu hükümet  
Ferman çıkarmış  
Karacaoğlan’ı

Otobüse bindirtmiyor (Cemal Süreya, 2014a, s. 299)

Sanki bu şiirin devamı olan bir dizeymiş gibi Ece Ayhan da *Biletçi ile tartışıyor Karacaoğlan* (Ece Ayhan, 2014a., s.129) der.

Karacaoğlan bir halk şairidir ve bu şairler için de halkın simgesidir. Yunus ise daha çok İslâmî bir simge, Pir Sultan ise muhalif bir simge olarak düşünüldüğünde bu sistem, bu devlet ve bu hükümet (Anavatan Partisi iktidarı dönemi) bunların tamamına karşıdır.

Süreya’ya göre şiir düzenle buluştu mu aslî vazifesinden çıkmış, şiir hüviyetini kaybetmiştir. Şiir her zaman sistemle çatışma durumunda olmalıdır. ‘‘Ülkemizde büyük çoğunluk yalnız kendi çıkarı adına ve başkalarının zararına dindar ve dürüsttür’’(Cemal Süreya, 2013a, s.45) diyen Cemal Süreya her zaman sosyalist bir Türkiye özlemi içerisinde yaşar, bunu kendisinin ve şiirinin tutkusu olarak görür.

Batıcı düşünce ile sosyalist düşünce arasındaki farklardan biri de demokrasiye bakış açılarıdır. “*Batı uygarlığı demokrasiyi ‘parlementerizm’ ve çok partili bir rejim biçiminde anlar ve uygulamaya çalışırken; sosyalist uygarlık onu, işçi sınıfının ülkelerine hizmet eden ‘tek partili’ bir rejim biçiminde anlamakta ve uygulamaya çalışmaktadır*” (Tanilli, 2006,s.18). Ancak sosyalist ülkelerin de kendi aralarında savaşmaları şairi bir kez daha hayal kırıklığına uğratar.

1917’den sonra Rusya’daki ihtilâlin sonucunda Batı kapitalizmine karşı yeni bir blok oluşmaya başlar. Burjuva sınıfına karşı emekçilerin iktidarını savunan bu ideoloji kısa bir sürede ülkemizi de etkilemiştir. Cemal Süreya da kapitalizm ve emperyalizme karşı sosyalizmi savunur. Sosyalist bir muhalefetin içerisinde aktif olarak yer almasa bile sosyalist olduğunu dile getiren Süreya’nın, sosyalist düşünceyi kimi toplumcu şairler gibi açık bir şekilde şiirlerine yansıttığını söylemek çok da mümkün değildir. Sosyalizmden ne anladığı, nasıl yorumladığı üzerine de çok şey söylememiştir. Ancak şairin bu ideolojisi şiirlerinin genel atmosferine sinmiştir.

“Çünkü millet hayınları Ankaralarda

Çünkü İzmirlerde, Çünkü İstanbullarda

Çünkü başka yerlerde memleketin

Kanına girdiler masum gençlerin” (Süreya, 2014a, s.288) diyen şair ne olursa olsun ideolojiler adına insanların, gençlerin öldürülmesine karşıdır. 1960’ta *Papirüs*’te yazdığı bir şiirde de şöyle diyecektir:

“Kavat derebeyleri yüreksiz bolu beyleri

Hırsızlar, yüzde oncular, kumar erleri

Cebren ve hile ile haklarımızı alan

Zulmü ve alçaklığı yöneten murdar üçgen

Türkülerini duyuyor musunuz nice derin

Yakılmış çoban ateşiyle dağlarda

Karanlığı tutuşturup bir köşesinden

Geceyi gündüze çevirenlerin” (Süreya, 2014a, s.189)

Bu üçgen, Politikacı-patron-sendika üçgenidir. Bunlara karşı insanların yapması gerekenler, yan yana gelmek, el ele vermek, bir ağızda birleşmek, çoban ateşi etrafında toplanmak olmalıdır. Şaire göre işte o gün murdar üçlüyü Tanrılar bile kurtaramayacaktır. Şair umudunu korumaktadır. Ancak umudun yeşermesi verilecek mücadeleye de bağlıdır.

Ciddi bir muhalefetin sosyalist düşünsel gelenek içerisinde derin kökleri olduğunu düşünürsek kendisini sosyalist olarak tanımlayan Cemal Süreya'nın alışılmış manada sosyal alanda etkin, aksiyoner bir sanatçı olmadığını söyleyebiliriz. Hiçbir yazısında da, derli toplu bir Sosyalizm savunmasına da rastlanmaz. Ancak bazı yazılarında, kendisiyle yapılan röportajlarda birkaç paragraflık değinmeler bulabiliyoruz.

“1931 yılında doğdum. Annem çok küçükken öldü. 1948’de Dostoyevski’yi okudum. O gün bugün huzurum yoktur”(Cemal Süreya, 2013c, s.40) diyen Cemal Süreya'nın bireysel konulara, aşk, erotizm ve mizaha yönelmesi onun toplumsal ve politik olaylardan uzak kaldığı şeklinde yorumlamamalıdır. “II.Yeni şairlerinden bireyci tutumları yoğun olanlar vardır ancak Cemal Süreya'nın insanın bireysel duyguları, tutkuları güdüleri, bilinçdışı çatışmalarını ‘bir psikolog gibi’ fark etmesi ve şiirlerinde işlemesi onun toplumsal olanla ilgilenmediği anlamına gelmez. O kendisini toplumcu sayan birçok şairden daha toplumcudur. Yazdığı yazılar, yaptığı çeviriler de bunu destekler. Toplumsal olanla ilgili birkaç alıntı: Ortadoğu şiiri şairin olgunluk dönemi şiiridir ve baştan sona insanın acısını, sorunlarını, çaresizliğini, kısıtılmışlığını, bireysel çatışmalarını, toplumcu bir bakışla anlatır” (Alper, 2008, s.84).

Özellikle 1966-73 yılları arasındaki şiir ve yazılarında şairin toplumcu yönü daha bir hissedilir olmuştur. “Şair aşk, erotizm, ironi ve humor gibi ana damarı gitgide zenginleştirirken, artık toplumsalcı tavır ve humor duygusu apayrı bir şiir vücuduna doğru dönüşmektedir. Düz anlatımcılık da Süreya şiirine yer yer girmeye başlar. Erotizm ve toplumsalcılık bir arada öyle bir yoğrulur ki ‘Beni Öp Sonra Doğur Beni’, çok daha gelişkin bir şiirsel düzlem olarak belirginleşir. ‘Sevda Sözleri’ ve ‘Ortadoğu’ adlı bölümlerle birlikte, Süreya'nın Ortadoğu algısı, bu kültür

ve coğrafyayla kurduğu köprü bambaşka anlam dünyasıyla ortaya çıkan şiirin ilginç parçalarına dönüşür. Aşk, artık bir tutkuya, bir sevda'ya dönüşmektedir. Sevda, tüm çok boyutlu birikim ve şiir tavrının parçasıdır. “Ortadoğu'nun acısı, yaşama tarzı, yaşadığı trajedi şairin sevdasının sembolleridir. Papirüs'te yayımlanan bu şiirler izlendiğinde, dikkate değer nokta, kitapta daha önde olan ve ağırlıklı, 1968 ve 1969'da yayımlanan ‘Sevda Sözleri’ başlığındaki şiirler, kitapta ardından gelen ‘Ortadoğu’ adlı uzun bölüm ve şiirden daha sonra yayımlanmıştır. Yani ‘Göçebe’ kitabının ardından öncelikle ‘Ortadoğu’ şiirleri yayımlanmıştır. Biz de, bu şiir yayınlarına bakarak ‘Ortadoğu’nun, şairin bir temel şiir sorunsalı olarak gündemine geldiğini varsayıyoruz” (Kahyaoğlu, 2011, s.69).

Yaşanan toplumsal trajedi Cemal Süreya'nın bu şiirlerine sinmiştir. Görüldüğü üzere İkinci Yeni şiir anlayışını en iyi yansıttığı söylenen bir şairin toplumsal meselelere hiç de uzak olmadığı aşikârdır. Ancak onu, toplumcu şairlerden ayıran özellik birincil olayın konu ve tema değil yine de dil olmasıdır. Savaş ve savaşın doğurduğu açlık, susuzluk, ölüm, işkence dil ve estetik kaygının içine sindirilir. Toplumsal bir tema Cemal Süreya şiirinin ana omurgasını oluşturan aşk, erotizm ve humorla iç içe işlenir. “Açlıkla aşkın sarsılmaz köşebendi”(Cemal Süreya, 2014a, s.81) dizesi bu tavrın bir özeti gibidir.

“Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kaseyle içerler” (Cemal Süreya, 2014a, s..130) diyerek ulusalcıları da eleştiren Cemal Süreya sosyalist bir şairdir. Ancak kendisini ve şiirini sosyalist bir Türkiye için görmesine rağmen şairin bu yönü belki de bilinçli olarak süreç içerisinde görmezlikten gelinmiştir.

“Şiirinde çoğu zaman olgular hem kendisi hem de kendisinden daha fazlası olarak yansıtılmıştır. Bu nedenle de Cemal Süreya şiiri çoklu anlamları ve çoklu bakış biçimini zorunlu kılar. Buna bağlı olarak da şiirindeki esneme hiçbir zaman iktidar merkezinden değildir ve yine şiirindeki pratik her durumda iktidar talebinden uzaktır. Bu diyalektik bir yöntem ve yönelmedir. Çünkü iyi bir sanat adamından, özelde şairden beklenen, bir sanat ürününde yazdıklarıyla değil, yazmadıklarıyla duyumsatabilmesidir ideolojik duruşunu. Ayrıca böyle bir yol alış ideoloji ile estetik arasındaki yer yer zor ve soğuk ilişkiyi de kırarak, yerine şiir-toplum, şiir-toplumsallaşma kavramlarını içkinleştirecektir. Bu bağlamda Cemal Süreya şiirinin

*politikle olan ilişkisini estetiğin -şiiirsel olanın- öncülüğünde anlamlandırmamız gerekecektir. Estetiğin inşa ettiği, düzenlediği, biçimlendirdiği bir 'insancıl içerikli' söyleme sahip çıkmaktır bu da'* (Şimşek, 2011, s.130-131).

Cemal Süreya solcudur ama gariptir ki bu ülkede solcular da ulusçudur. Bundan uzak duran Cemal Süreya da Ece Ayhan gibi Attila İlhan'ı ve dayatılan ideolojiyi eleştirir. *"Türkiye'de sosyal realizm hiç olmadı. Attila İlhan'ın getirdiği sosyal realizm Atatürkçülüktür"*(Cemal Süreya, 2013c, s.137) diyerek solcu görünen ama aslında ulusalcı olanları da eleştirir. Şair bunların yaptığının sadece bir çeşit slogan edebiyatı olduğunu düşünür.

Cemal Süreya, bazen Turgut Özal'a intihar etmesini tavsiye edecek kadar da politikaya ilgi duyar. Portrelerini (99' Yüz) politikacılardan seçer. Politik değerlendirmelerde bulunur ve bunu da şiirlerine yansıtmaktan çekinmez.

Cemal süreya'nın, Kasım 1989'da yayımlanan *Yeni Yaprak* dergisinin birinci sayısının kapağında yayınladığı şiiriyle, Cumhurbaşkanı onun deyiimiyle "reysizcumhur" seçilmesi üzerine Turgut Özal'a yaptığı teklif şöyledir:

"ülkemizi sizden,

sizi de kendi özel sıkıntılarınızdan

kurtarmak için

arkadaşım Muzaffer Buyrukçu'yla

bir önerimiz var:

intihar etmelisiniz!

ben ve buyrukçu bu konuda

dostça omuz veriyoruz size.

gelin, halkın önünde,

üçümüz birlikte intihar edelim.

yer: kadıköy eski iskelesinin önü,

günü ve saati siz saptayın.

ülkemiz sizden kurtulsun,

biz de bir işe yaramış olalım” (*Yaprak*, Yıl 1, S. 11, 1989)

Cemal Süreya, Özal dönemini de eleştirir. Onu iş adamlarının, patronların görevlendirdiği bir lider olarak görür. “*O ve temsilcisi olduğu kimseler, dünya ekonomik bunalımından Türkiye’nin payına düşeni kitlelerin sırtına yüklerken, bu arada beş on holdingi de zengin etmenin yolunu açıyorlar*”(Cemal Süreya, 2013c, s.89). Şairin 1984’te söylediği bu cümle aslında her dönemde ülkede yaşanan bir durumun özetidir. Sıkıntılar Sürekli halkın omuzlarına yüklenir, arada birileri zengin edilir.

Cemal Süreya sadece şiirin gelişmesi için dahi olsa kapitalist düzene karşı çıkılması gerektiğini düşünür: “*Kapitalist gelişim ile şiirin gelişimi arasında bir ters orantı olduğu kanısındayım. Kapitalist toplumlarda şairin önü tıkanmıştır; öyle ki en kapitalist toplumda en çok tıkanmıştır*” (Cemal Süreya, 2013c, s.44).

Cemal Süreya dinî terminolojiyi şiirsel bir malzeme olarak kullanır. Oysa Karakoç, insanı, bireyi, toplumu ve medeniyeti yerli yerine oturtmak için gerekli bir düşünsel alt yapı malzemesi olarak kullanır bu terminolojiyi.

Bir şeylerin değişmesi gerektiğini düşünen Cemal Süreya göre de en önemli görev aydına düşmektir. Ona göre “*aydın kişi, ‘Çabası egemen sınıfça suç sayılan kimsedir.’ Yani eleştiren bir kimsedir aydın*” (Cemal Süreya, 2013c, s.57).

**İlhan Berk**’in hemen bütün eserlerinde politik bir yan vardır ancak bu durum değişik oranlarda karşımıza çıkar. Şair bazen eylem alanına dönük bir dil kullanılırken bazen sadece görüntü düzeyinde kalır. Ahmet Oktay, İlhan Berk’in ilk kitabı olan “*İstanbul Kitabı*”ndaki siyasal ve tepkisel yanın “*Galata*” ve “*Pera*”da arka plana saklandığını dile getirir. “*Galata*” ve “*Pera*’da üretim süreci tümüyle

*dışlanmamıştır ama, emek dünyasına ilişkin öğelerin birer seyir nesnesi hâline getirildiği kesindir.(...) Sınıfsal, siyasal olay, öteki görüntülerin arasına sıkışmıştır. Eylem olarak değil, yazı olarak **görülür** ve **geçilir**.(...) Yürüyen, bağırان, oturan grevcileri görmeyiz. Yürüyüp gittiğimiz yolda, kalabalığın arasından, her biri kentin rutin yaşamının üyesi olan ve gündelik pratikleri kanıksamış bulunan **ötekiler**'in arasından geçerken bakış alanına giren bir yazıdır gördüğümüz. **Düşünceye dalmaya** (contemplation) bile yol aç(a)mayan alelade bir görüntü. Toplumsal, sınıfsal olan bir anda **dekoratif** olana dönüşmüştür” (Oktay, 2002, s.196).*

İlhan Berk, “Galile Denizi”nden sonra, daha önce yayımladığı ve onun toplumcu gerçekçi çizgisini yansıtan, “Türkiye Şarkısı”, “Köroğlu”, “Günaydın Yeryüzü” için onların şiir olmadığını söyleyecektir. Galile Denizi’nden sonra şair, toplumsal, ideoloji ile yüklü şiiri bir tarafa bırakır. Ancak bu, şairin Marksist dünya görüşünden koptuğu, ideolojisini de bir kenara bıraktığı şeklinde anlaşılmalıdır. Sadece sanatsal açıdan toplumsal şiiri artık yeni bir kavrayışla, yeni bir dille, yeni imgelerle, yeni bir üslupla dile getirmeye başlamıştır. Berk, bundan sonra değişen Türkiye ile beraber toplumdaki aşk, bunaltı, yalnızlık, gibi temalara daha çok yönelmiştir diyebiliriz.

İlhan Berk, şiirde katı düşünceye, daha doğrusu düşünce merkezli, ideoloji merkezli şiire karşı çıkar. “*Düşünen şairler gibi düşüncesi olmayan şairler de var: Ahmet Haşim’in, Dranas’ın, Dağlarca’nın, Necatigil’in düşüncesi yoktur, şiirleri vardır. Elbette düşünce şiirini yadsımıyorum, olsa olsa felsefeye, felsefe yapmaya karşıyım şiirde*” (Berk, 2014b, s.78).

Aslında Berk, düşüncenin hâkim unsur olmasına, yani şiirin önüne geçmesine karşıdır. İdeolojilerin şiiri ve şairi sınırlandırdığını düşünür. Örnek olarak da Nazım’ı gösterir. “*Nazım düşünceleriyle büyümüştür, şiirini onlar büyütümüştür ama o düşünceleri onun daha da büyümesine engel olmuştur*” (Berk, 2014b, s.79). Nazım’ın yaptığının şiirimiz için büyük, ama dünya şiiri karşısında küçük olduğunu söyler. Berk’e göre Şairin düşünceleri olabilir ama şair ideoloji kısıtlamasına da girmemelidir.

“*Türkiye’de şair yalnızdır. Yaşamı da bir protestodur*” (Berk, 1987, s.11) diyen İlhan Berk toplumcu şairlerin dediği gibi sosyal meselelere de uzak kalmamış,

sadece şiirinin değişik dönemlerinde toplumsal meseleleri farklı oranlarda ve farklı bir üslupla sanatına yansıtmıştır,

Ancak Mehmet Kaplan, İlhan Berk'in gerçeküstücü değil aslında toplumcu bir şair olduğunu söyler:

*“Şairin anlatış tarzı gerçeküstücülere has serbest çağrışım metoduna çok yakındır. Fakat hemen söyleyelim ki, İlhan Berk, esas itibariyle gerçeküstücü değildir. Ondan bu akımın başlıca kaynağını teşkil eden şuuraltından gelme unsurlar, rüyalar, hayaller ve mitler yoktur.(...) Hayata bakış tarzı, esas itibariyle toplumsal gerçekçilik olan İlhan Berk, aynı görüşe sahip başka şairler gibi daha önce düz ve açık şiirler yazdıktan sonra, kendisini yenilemek için gerçeküstücü teknikten faydalanmayı düşünmüş ve eski şiirlerinin havasına tamamıyla zıt olarak, ilk bakışta anlaşılmaz, kapalı bir üslupla yazmaya başlamıştır. Fakat, bunlarla telkin etmek istediği hayat görüşü, toplumsal gerçekçiliktir”* (Kaplan, 2012, s.175).

Mehmet Kaplan'a göre, İlhan Berk'te zaman içerisinde değişen dünya görüşünden, temalardan ve bakış açısından çok üslup ve biçimdir.

Dünya görüşünde Marksçı olduğunu dile getiren İlhan Berk de Ece Ayhan gibi dine bakışını ve siyasal tavrını bir cümle ile özetlemiştir. Marksist ideoloji dinin uzağında, akli esas alan, maddeyi birinci öncelik yapan, toplumsal yapıları ve sorunları ekonomik nedenlere bağlayan, sınıf çatışmalarının sonucunda ortaya çıkmış bir dünya görüşüdür.

İlhan Berk de ilk dönemlerinde sanatını toplum ve siyasal tavrı için kullanan bir şairidir. Sosyalizm'in her şeyin eşit paylaşılacağı bir ülke vaadine o da kapılır. Fakir bir hayat süren Berk de Cemal Süreya gibi burjuvaziye ve burjuva saltanatına karşı öfke duyar.

Ahmet Oktay'a göre şair özellikle “İstanbul Kitabı”nda tarihe göndermeler de yaparak sosyalist ütopiyayı sürekli canlı tutmaya çalışır. *“Dikkatini yönelttiği ekonomik/toplumsal yapılanmalar sürekli biçimde ‘aç İstanbul’un tok İstanbul’a doğru taşındığını’ vurgular. Mitik değil politik biçimde algılanan olaylar, tümüyle açığa vurulamayan, dillendirilemeyen bir protesto, bir kıyam isteğini duyumsatırlar:*



*şairin aklından 'daha kederli, daha kinli, daha söylenmez' sözler geçer"*(Oktay, 2002, s.209).

Garip şiirinden de izler taşıyan ve daha çok Anadolu insanının konu edinildiği *Arz-ı Hal ve Türkiye'm*'i 1948-54 yılları arasında Posof ve Terme'deki görevi sırasında kaleme alan ve mesleği gereği askerlerle, resmi ideoloji ile daha içli dışlı olan **Turgut Uyar**, öğrenim hayatını askerî yatılı okullarda tamamlamıştır. O dönemin siyasal ve toplumsal olaylarından olsa gerek şair bu eserlerinde dünya görüşünü biraz daha fazla hissettirir. Ancak şairin genellikle başkaldırıcı, politik görüşünü tamamen ortaya koyucu, toplumcuları çağrıştıracak bir şiir anlayışı yerine daha çok bireyi merkeze alıcı, Anadolu insanın küçük dünyasına eğilmeye çalışan bir bakış açısı dikkatimizi çeker. Bir anlamda insanı çirkin politikadan yalıtarak ele almaya çalışır.

Turgut Uyar olaylara ideolojik pencerelerden bakmak yerine daha çok insanî boyuttan bakar. *"1968'de Yokuş Yol'a adlı şiirinde, savcıların gözünden kaçan 'Kürdistan' sözcüğünü kullanır. O dönemde Kürdistan sözcüğü hiçbir şiirde yoktur. Bu sözcük 1970 sonrası Ece Ayhan şiirinde de geçmiştir"* (Akbayır, 2014, s.44)

*Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan / eşkıyalar kanar kötü donatımlı askerler kanar* (Uyar, 2014a, s.449) *diyen* Uyar'a göre bu devlet eşkıyaya da askere de zulüm etmektedir. Ona göre, devletin zulüm etmediği ise ancak hain olanlardır, ancak Uyar yine de suçlayıcı bir tavır takınmaktan kaçınır.

“sen hainsin hasan, hasan sen

ölüler evlerden morga

morgtan mezarlıklara giderken

hasan

kendini mavi sanıp

masmavi sanıp

mavinin uzak bir kıyısında

büyük gürültünün tam ortasında

hasan sen

açların kanı pompalarla çekilirken.

(...)

ölülerin de gözleri vardır hasan

beyaz da çirkin olabilir

(...)

sen hasan

sen hasan

senin hiç başka işin yoktur

mutluluktan başka

mutlu ol hasan” (Uyar, 2014a, s. 496).

Kimdir hâin olanlar, kahramanlar kim? Ülkenin talanına ses çıkarmayan, zorbaya karşı durmayan, mazlumunu korumayan haindir. Sömürücüler, doların avukatları, politikacılar ve el çırpıcıları haindir. Tersî kahraman. Düzmece hikâyelerle milleti uyuşturan hikâyeciler, büyücüler hâindir. Tersî kahraman. Zorbalar hüküm sürerken gülenler, ölülerin yanında kendini mavi sananlar haindir.

Şair tek adam zihniyetine de karşı çıkar:

“ama en geçerli söz

(1)Numaranı söylediğidir

Türkiye’de ve Dünya’da” (Uyar, 2014a, s. 573).

Türk solu uzunca bir süre askerî darbelerden, ordudan medet ummuştur. Nitekim Turgut Uyar da 1984’te yayımladığı “*Dün Yok Mu*” kitabına aldığı “Bakın Artık” adlı şiirinde 1980 darbesini öven dizeler kaleme alır:

“bakın artık terör bitti  
 ne tüfek kaldı ne tabanca  
 bir uzunluk halinde her şey  
 her şey uyumla buluşuyor bir bakınca  
 soygun bitti kıyım bitti  
 ölüm bitti  
 (...)

ama bak terör bitti

ölüm usulca çekildi aramızdan” (Uyar, 2014a, s. 614).

Ancak şair askeri darbeye de yine insanî boyuttan bakar çünkü bir nebze de olsa gençlerin ölümü artık kesilmiştir. Uyar darbe sonrası yaşanan kısmî sükûnete dayanarak ihtilâli överken Cemal Süreya ne olursa olsun darbeleri tarihimizdeki kara lekeler olarak ifade edecektir. (Cemal Süreya, 2013b, s.253)

Uyar’ın şiirlerinde hep bir yaralanmışlığın izlerini görmek de mümkündür. Şair, ezilenlerin, yoksulların tutunmaya çalışanların duygularını da yakalamaya çalışır. Ancak politik bir amaç peşinde değildir çünkü Turgut Uyar’a göre, “*şiirin günümüzde bir yaptırım gücü yoktur. Büyük siyasal ya da toplumsal olayların, değişimlerin sürükleyicisi olmaktan uzaktır*”(Akbayır, 2014, s. 88).

Turgut Uyar siyasal tavrını mümkün olduğu kadar şiirin uzağında tutmaya çalışan bir şairdir. Uyar “Borges’ten bir alıntı yaparak konuşur: ‘*Ben bir anti Peroncu olarak ülkemde çok takibata uğradım, çok acı çektim, sırasında peşimden polis eksik olmadı, işimi kaybettim ama hiçbir zaman bunu şiirlerime yansıtmadım. Çünkü dürüst bir vatandaş olmak başka bir şeydir, şiir yazmak, öykü yazmak başka bir şeydir. Yani bu ikisi birbirine karıştırılmamalıdır*”(Akbayır, 2014, s. 47-48).

Akbayır’a göre Turgut Uyar’ın eylem adamı olarak yapacağı şeyler vardır. Ancak şair olarak o, inandığı dünya görüşünü yaygınlaştırmak uğruna şiirini değiştirmez. O ayrı bir yerde durur, şiirde yapmak istediği şey çok önemlidir onun

için. Slogan şiirden nefret eder. Akbayır, İkinci Yeni şiirinin çok da anlaşılmasını biraz da buna bağlar çünkü kitle slogancı şiire alıştırmıştır. Onlar bunun cezasını çekmişlerdir. Onların şiirleri bu yüzden politik görülmemiştir. Bu, büyük bir hatadır. Dikkatli okunduğunda, onun şiiri politik bir şiirin nasıl yazılabileceğinin iyi örneğidir.

*“Milan bir solcu, bir gerilla...’Böyle bir hareketin içinde olmak ister.*

*Muhalif yapıda doğmuş insanlardan biridir, birçok sanatçı gibi. Yani ileride herhangi bir şekilde iktidarı ele geçirecek zorba bir güç için; yani şimdilik uzak bile olsa ileride iktidara geçmesi olası bir güç için savaşmak istemez. Daha çok, bir düşünce için savaşmak ister. Bu düşünce en azından ‘sömürüye engel olmak’ gibi kaba hatlarıyla ‘insanın mutluluğuna engel olacak her şeyle savaşmak’ anlamına gelebilir. Şiirinde nihilist bir yan vardır. O yüzden belki dünya görüşünü belirli bir yere oturtamaz; ama, en yakınında yine de komünizmi görür. Haziran 2013’teki Gezi Parkı Direnişi’nde Turgut Uyar’ın dizeleri dillerde, pankartlarda, duvarlarda, duraklarda birer slogan olarak yer alır”(Akbayır, 2014, s. 47-48).*

## TÜRKİYEM

Seni boydan boya sevmişim,

Ta Kars'a kadar Edirne'den.

Toprağını, taşını, dağlarını

Fırsat buldukça övmüşüm.

“Sen vatanımsın, ekmeğimsin

Duyduğum, bildiğim zafersin yıllarca..

Zonguldak'ta 63 numara

Nazlı sahiller Akdeniz'de.

Sevdasın cigerlerimde parça parça

Yari kalmış dileğimsin...”(Uyar, 2014a, s.37)

Acı, umutsuzluk ve hüznün Turgut Uyar şiirinin belirgin özelliklerindedir. Uyar’ın dünya görüşü Anadolu insanının, kırsaldan kente göç eden ve sokak aralarında tutunmaya çalışan küçük insanın etrafında şekillenir. Cemal Süreya, İlhan Berk ve Ece Ayhan’a göre politik tavrı daha belirsiz olan şair *Türkiye’de* şiirinde de olduğu gibi adeta savaşın her türlüsüne karşıdır. Bütün ülkeyi boydan boya sevgiyle kucaklamaya çalışır.

**Edip Cansever** de politik duruşu ve benimsediği dünya görüşü ile solcu, Marksist, materyalist bir çizgide yer alır. Edip Cansever, İlhan Berk, Ece Ayhan gibi sol düşünceli şairler olmalarına rağmen toplumcular gibi hiçbir zaman aktif birer eylemci olmamışlardır.

*“Hem bir tüccar hem de diyalektik materyalist ve Marksist bir aydın olan Cansever, lise yıllarında bilinçli bir şekilde yaptığı bu seçime, yaşamının sonuna kadar sadık kalmıştır.(...) her halükarda devrimci olan bu mantıktan türeyen düşünceyle hayata ve şeylere baktığı için düşünce-yaşam birlikteliğine kesin ifadelerle vurgu yapan Cansever, benimsediği dünya görüşünü savunan Türkiye İşçi Partisi’nin bir üyesi ve bu partinin ‘Sanat Kolu’ temsilcilerinden birisidir aynı zamanda. Diyalektik düşünceyi umut olarak gören Edip Cansever’in bu siyasi oluşumla ilişkisini anlatan bir yazısı olmadığı için, onun partiyle ilişkisini dolaylı kaynaklardan öğrenebiliyoruz ancak”* (Aktaran Özcan, 2009, s.176).

Edip Cansever’in bazı şiirlerinin satır aralarında politik söylemlere rastlanabilir. Örneğin şairin *“Sizi biz şımarttık bu kadar / Şişirdik göklere çıkardık* (Cansever, 2013, s.51) dizeleri sevgiliye hitap gibi görünse de düzen ve sistem eleştirisi olarak da yorumlanabilir ki şair bu şiirine Halkın Görüşü adını vererek aslında politik bir söylem geliştirdiğini de vurgulamaya çalışır.

Değişen dünya ile birlikte değişen Türkiye’de de insanların algısı 1950’den sonra değişmeye başlar. Sanayileşme ile birlikte madde, dünya, kapital daha bir önem kazanır. Cansever, *“Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü”*nde de sağduyu ile işi olmayan, tarihle, mantıkla, bilgi ile, cebirle ilgilenmeyen kişilerin toplumda gerek parasal yönüyle gerekse politik vasıflarıyla göklere çıkarılmasını eleştirir.

“Varın duyurun artık birlikte sesinizi

Duyurun acınızdan yeni bir soy yaratmanın

Doyumsuz, sonsuz, o eşsiz görkemini

Daha işiniz bitmedi öykünüz sona ermedi” (Cansever, 2013, s.293).

“Şairi sorumlu insan olarak tanımlayan Cansever’e göre, sanatçı seçmiş, seçiminden dolayı da gerçek özgürlüğü tadabilmiş kişidir. Gerçek sanatçıyı “politikanın dışında kalmayan kişi” olarak gören Cansever’e göre, sanatçıyla politikacı ilişkisi, politikacının sanatçıyla ve sanatçının politikayla ilişkisi olmak üzere ikiye ayrılır” (Öcal, 2013, s.108). Sanatçı politikadan uzak kalmamalı ama egemen politikanın da uzağında durmalıdır.

Edip Cansever şiiri toplumdan, toplumsal olaylardan ve politikadan uzak bir şiir değildir. Metin Celal, “Varlık” dergisinin 2006 yılı mart sayısında “Edip Cansever; Bir Büyük Yalnızlık” başlıklı yazısında Cansever’in şiirlerinde aslında toplumla da yüzleştiğini, onun sorunlarını da kendi sorunları gibi dert ettiğini ve bu yönüyle de değişik dönemler arz etse de onun şiirinin politik yönü de olan bir şiir olduğunu dile getirir. 12 Mart askerî darbesi, düşünen insana uygulanan terör ve yıldırma politikaları şairin pek yakınındadır artık. Böyle duyarlı bir şairin zulme tanıklık etmemesi, yaşananları şiirine yansıtmaması olanaksızdır. ‘Özlem ki tutkunluktur bir başkasının özlemine’ der. ‘Yalnızlık sevmesini bilmeyenlerin icadıdır’ der. Umut, özlem, gelecek, sonsuzluk, yaşamın lezzeti, sevgi gibi kavramlar girer şiirine, ‘biz’ diyerek konuşur, ‘insandan insanlığa’ seslenir.

“Öyleyse bırakın bu yalnızlıkları

Bu umutsuzlukları bırakın kardeşler

Göreceksiniz nasıl

Güller güller güller dolusu

Nasıl gül kokacağız birlikte

Amansız, acımasız kokacağız

Dayanılmaz kokacağız, nefes nefese” (Cansever, 2013a, s.622).

Ancak Edip Cansever, diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirini günlük politikanın dışında tutmayı da başarabilmiş bir şairdir. Şair şiir ile siyasetin ayrı alanlar olduğunun farkındadır. Bu yüzden onda açık bir siyasal söylem bulunmaz. Ancak bu durum politik olaylardan tamamen uzaklaştığı şeklinde de yorumlanmamalıdır.

Askerî darbelerin etkisini o da yüreğinde hissetmiştir. Bu bakış açısına göre içerik olarak başa, *Dirlik Düzenlik*'teki günlerine dönmüş gibidir şair. “*Bence, sadece dönemsel bir havadır bu. Daha sonra 1980’lerde yayımlanan ve yine o dönemin aynası olan Eylülün Sesiyle’deki şiirlerde göreceğimiz gibi... Şiir toplumuyla birlikte politize olur. O nedenle de bir ara dönemdir ya da ‘yorulan şiirin ayak diremesi’ ama bu ara dönem uzun sürmez*” (Celal, 2006, s.40).

Cemal Süreya'nın şiirlerinde olduğu gibi Cansever'in şiirlerinde de siyah insana zulüm eden beyaz adam eleştirisi dikkat çekicidir. “Tah Tah Tah” şiirinde geçen “*Bay siyah ırk düşünüyordu, nereden bu beyaz*” (Cansever, 2013, s.217). dizesi; *Yangın* şiirinde geçen “*En kemikli tarafla zencileri döversiniz*” (2013, s.100) dizesi şairin haksızlığa olan öfkelerini dile getiren dizelerdir. Ve şair direnmek ister.

Cansever'in şiirlerinde dikkatimizi çeken diğer bir nokta da dinsel eleştiridir. Din kitapları ile nükleer denemeleri yapan kişileri bir kategoride değerlendiren şair, “Koro” şiirinde “*Ey Papa XXXIII. John, ey bütün din kitapları, nükleer denemeler*” (Cansever, 2013, s.289) dizesiyle para ile durmadan değişen insanlara karşı eleştirilerini yönlendirir. Papa XXXIII. John ırza geçme, adam öldürme ve dinsizlikle suçlanmış sonra da papalıktan azledilmiş Bologna'ya sürgüne gönderildikten sonra orada da bakire kadın, dul ve rahibeleri de ihtiraslarına kurban gittiği söylenen bir din adamı sembolüdür. Bütün bunlara karşı şiirin ilk dizesinde “*Direnmek elinizdeydi*” diyen şair mücadelenin ancak birlikte yapıldığında bir sonuca ulaşacağını düşünür.

Edip Cansever, şiir karakterlerini, bilerek veya bilmeyerek kapitalist sisteme ayak uydurmuş ve nesneleşmiş birey dramı ile kendisini karşıt mücadelenin içinde

bir özne olarak gören sosyalist bireyin umudunu, sıkıntısını ve mücadelesini dile getirecek kişilerden seçer.

*“Cansever, dramatik kısa şiirlerinde, verili düzene direnerek kendisini gerçekleştiren Sosyalist öznenin trajedik dramıyla umudunu şiirleştirir. Umut en kısa ifadesiyle insanı belirleyen şey; Sosyalizme duyulan inançla, söyleşme üreten kapitalizme karşı duyulan tiksintidir. Umut, gücünü dünya görüşünden alan kişiliğe, her türlü acıyla hüznü rağmen ödün vermeden sahip çıkmaktır. Umut, kapitalist bir ‘şimdi burada’ yı, yani yanlış yaşamı, doğru yaşamaya çalışmaktır. Umut, şairin kısa şiirlerinde trajik bir dramın birimi olan direniş, acı/hüzün, dostluk, aşk ve yalnızlık olarak dışlaşırken bunun gibi konu ve temalar ise trajik dramı kapsayan umudun birimidir, onu işaret eder.*

*Kısa şiirlerinde umudu somutlayan Cansever, uzun şiirlerinde ise ‘bozuk’, ‘çürük’ ve ‘hasta’ olduğunu düşündüğü bir düzeni içselleştirmiş insanların yabancılaşmasıyla umutsuzluğunu dile getirir” (Öcal, 2013, s.27.*

Sonuç olarak bir bütün olarak eleştirilerini dile getirmeyen ve dünya görüşünü açıkça ortaya koymamış bir şair olan Edip Cansever’in şiirlerindeki satır araları dikkatle okunduğunda aslında nasıl bir algıya sahip olduğunun ipuçlarına ulaşılabilir.

*“Şiir ve düşünce ya da düşünce ve şiir birbirlerine sırlıslam aşıklar gibi kenetlenmişlerdir” (Ece Ayhan, 2014c, s.19) diyen Ece Ayhan’ın şiirini de politik tavrından, siyasi duruşundan ayrı düşünemeyiz. 1992’de yazdığı ‘Bir Sivil Şairin Ölümü’nde: “Ee. Bir sivil şair kocayınca Kemalistler ürürmüş derler” (Ece Ayhan, 2014a, s.236) diyerek aslında sivillğin tam olarak iktidarın dışında bir şey olduğunu vurgular. Çünkü Ayhan’a göre sivil şair veya sıkı şair devletin hem dışında hem de karşısında olmalıdır. İlk önce düşüncede sivil olmalıdır şair. Bu yüzden Ece Ayhan “Şiirimin iktidara gelmesini istemem”(Ece Ayhan 2012a, s.20) der.*

“Evet, bir şiirde dizgi yanlış olabilir!

Ama, baba düşüncede? Asla!” (Ece Ayhan, 2014a, s.238)



diyen şair “*Kötülüğün koyuluğundan iyiliğin açıklığına*” (Ece Ayhan, 2014a, s.152) doğru giden bir yolun olması gerektiğine inanır. Oysa şimdi “*gazete değiştirince bile düşünce değiştirenler oluyor*”(Ece Ayhan, 2013, s.117) der.

“Belki de kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk

Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından (Ece Ayhan,2014a, s.128)

Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim

(...)

Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim” (Ece Ayhan,2014a, s.131)

Ece Ayhan’ın şiiri biraz da yalınayak çocukların şiiridir. Sistem ve toplum tarafından dışlanmış, itilmiş, suçlanmış, yurtlarda büyümüş, orta ikiden okulu bırakmış, tüzüklerle çarpışmak zorunda kalan çocukların şiiridir. Ece Ayhan “...toplumun düzeysizliğini gözünü kırpmaksızın eleştirmektedir ama İkinci Yeni içinde toplumsal sorunları en çok irdeleyen, toplumsal yapımızı en çok sorgulayan da odur. Aslında insan ve toplum onun şiirinin odağında yer alır” (Karaca, 2013, s.369).

Ayhan’ın şiiri kimi zaman da azınlıkların, göç eden insanların, çocukların, tüzükler ile çarpışan insanların şiiridir:

“Koparılmış kürt çiçekleri, hatırlayarak amcalarını

Azınlıkta oldukları bir okulda bile, sorarlar soru

(...)

Açık kalmış atlası, deniz taşmıştır, darılmasın Fırat ama

Hayatın orta öğretmeni sustu, dondu gülmeleri çocukların

Bir cenaze töreninde daha ölümü karşılamaya götürüleceğiz

Efendiler! Eşekler susabilirler

Ne yani çocuklar hiç gülmeyecek mi?” (Ece Ayhan, 2014a, s.132)

Ece Ayhan’ın İkinci Yeni Şairlerinin -kendisinin ilk siviller dediği- Demokrat Parti iktidarına da karşı olduklarını söyler. “*İkinci Yeni Akımı şairleri, özellikle işi başlatanlar, ‘parasız yatılılar’, yani Cemal Süreya ile Sezai Karakoç 1950 mayısında iktidara gelen bu ilk sivillere kesenkes karşıydılar*” (Ece Ayhan, 2013, s.23). Çünkü onların da daha öncekilerden yani İttihatçılardan, Cumhuriyet kurucularından ve tek tek partiden pek bir farkı yoktur. Tek farkları üniformalarıdır. Onlar askerdi bunlar sivildir. Ancak ideoloji ve zihniyet olarak hepsi birbirinin devamıdır.

Şaire göre, İttihatçılardan sonra Cumhuriyet döneminde ve sonrasında da yazın dünyasında değişen pek bir şey yoktur. Devlet liderlerine methiyeler yazan bir kesim vardır. Ece Ayhan bu edebiyat çevresini küçük bir tarikata benzetir. (Ece Ayhan, 2013, s.63) Osmanlı’da Bektaşî tekkeleri ne ise bunlar da laik Cumhuriyet için odur. Şair buna da “*Batı Tekkesi*” adını verir. (s.64) Bedri Rahmi Eyupoğlu’ndan Attila İlhan’a, Yakup Kadri’den Halide Edip’e, Ahmet Hamdi Tanpınar’a kadar o tekkenin birçok müdavimleri vardır. Bütün bunların dışında Cemal Süreya, Sezai Karakoç gibi doğru ve dürüst “Uç Beyleri” de vardır. “*Ben şiirde olduğu kadar ‘düşünce’de de sınır çarpışmalarında yanayım*” (Ece Ayhan, 2013, s.73) diyen şair uç beylerinden yana tavır alır.

1967’nin mayıs ayında yapılan bir soruşturmaya verdiği yanıtta Türkiye’de kendine solcu diyenlerin gerçek manada solcu bir tavır sergilemediklerini, sağcılardan da çok bir farklarının olmadığını dile getirir. “*Bunların bana kalırsa gerçek bir sol düşünceyle hiçbir ilişkisi yoktur. Onlar kendi vehimlerinin ve yüreklerinin sağda oluşunu açıklıyorlar. Gizli sağcılar! Sağdan işittiğimiz sözlerin benzerlerini ve hatta daniskasını onlardan işitiyor*” (Ece Ayhan, 2012a, s.79).

Ece Ayhan kendisiyle yapılan bir söyleşide “*niçin yazıyorsunuz?*” sorusuna “*Hakkımı aramak için çiziktiriyorum*” (Ece Ayhan, 2013, s.9) der. Öfkeyle de olsa “*Hakkı’mızı, Hak’kı arıyoruz*” (Ece Ayhan, 2013, s.24) Bu yüzden resmi ideolojinin uzağında durur hep “*Rengi sarı bir devletin kiralık bodrum ya da çatı katlarında oturmuştuk*” (Cemal Süreya, 2013c. s.167) diyen Cemal Süreya’yı hatırlatır.

“Her yakın zulmün küçük hisseli ortağı

(...)

Zulme karşı hadisler derleyen baba ve

Koşarlı aynalarıyla oğul (Ece Ayhan, 2014a, s.135).

Türkiye’de sağın ve solun içinin boşaltıldığını söyleyen Ayhan’a göre bu coğrafyadaki handikaplı sorunlardan biri de dayatılan ulusalcılıktır.

Ece Ayhan, “yazı ve söyleşilerinde sürekli, iktidarlarca gizlenen, örtülen, çarpıtılan her gerçekle savaş halindedir. Verili olan her şeyden ‘kuşku’ duymak, asıl gerçeği bilmek istemek, otoritenin belirlediği -ki bu genellikle egemen edebiyat anlayışı ve tarih olur- karşı çıkmak; hatta onu yıkmak, Ece Ayhan’ın poetikasının en belirgin özelliğidir”(Karaca, 2013, s.255).

Sonuç olarak Ece Ayhan’a göre politika bir tema değildir. Politika şairin yapması gereken haksızlığa karşı bir duruştur ki Ayhan bunu şairliğin birinci şartı olarak görür. Şair dünyaya merkez’den (iktidar) değil merkezin çok uzağından bakmalıdır. Türkiye’de her kötülüğün altında aslında bir kötülük topluluğu vardır ve insan onların bir parçası olmaktan uzaklaşmalıdır. Ayhan’a göre Türkiye’de halkın menfaatine yönelik bir politika yoktur. Kötülük toplumunun iktidara getirdiği bir kötülük yönetimi var. Ayhan, davasını divana bırakmak istemeyen bir şairdir. Bir şeyler söylemek isteyen, söyleyecek sözü olan bir şairdir.

1954 yılında *Komünizme Hücum* adlı bir dergide bir iki yazı yayımlayan **Sezai Karakoç** siyasal görüşleri bakımından da diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı bir tutum sergiler.

Ankara’nın 1960 baharının sancılı günlerinde *Diriliş* dergisini çıkarmaya başlayan şair darbe olduktan sonra 1 Temmuz 1960’ta yedek subay olarak askere alınır. Kapitalizm eleştirisine özellikle 1950’den sonra gelişen ikinci bir kesim şair ve yazarlar da katılır: İslâmcı kesim. Siyasî anlamda ve İslâmcılık özelinde edebî bir kesimin daha çok gün yüzüne çıkmaya başladığı dönem bu tarihten sonradır. Safların daha netleşmeye başladığı ve Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşanan baskı ortamının dağılmaya başladığı yıllardır bu yıllar. Cumhuriyet sonrasında Akif’in ve Necip

Fazıl'ın başlattığı sağ, muhafazakar, İslâmcı ve kısmen de Batıcı çizgiyi bu tarihten sonra sürdüren kişinin Sezai Karakoç olduğunu söylemek abartı sayılmamalıdır.

“Aklanamam belki ama kaçmadım

Bir ömür boyu sorgu sorgu sorgu

Bilmeceye karşı savaştım adım adım

Bilinmeyene karşı bin bir kurgu

Bin bir yarışa karıştı adım” (Aktaran, Karataş, s.87).

Karakoç siyaseti de asıl çözülmesi gereken bilmeceyi çözmede bir araç olarak görür. “*Karakoç şiiri adanmış bir şiirdir. Bir dava için çırpınan, sadakat gösteren insana adanmıştır şiiri. Bir arayıştır bazen, bazen bir karşı duruş. (...) Kültür dünyamızın farklı renklerinin girdiği kalem kavgasında rengi çok belli olmasına rağmen, taraf olmamayı becerebilmiş bir yalnız adam, bir ıssız nehir gibi kendi debisi ve yatağında sonsuza yürüyüşünü, sakinliğini ve ritmini bozmadan halen sürdürmektedir*” (Çınar, 2013, s.10).

Bir ülkenin tarihi biraz da siyasî partiler tarihidir. Osmanlı döneminde ortaya çıkan Yeni Osmanlılar, İttihat Terakki gibi siyasî oluşumları saymazsak parlamenter sistem açısından siyasî partiler biz de Cumhuriyet sonrasında toplumun karşısına çıkmıştır. 1950'ye kadar devam eden tek parti dönemi, 1950'den sonra CHP içinden çıkan DP ve daha sonra sürekli darbelerle şekil almış bir siyasi tarihi olan Türkiye'de modern anlamda, Batılı, demokratik bir politik işleyişin olduğunu söylemek zordur.

Karakoç'a göre demokrasi, şu an için, insanlığın kullanması gereken en iyi rejimdir. Komünizme, diktatörlüklere, tek partili kukla yönetimlere nazaran daha iyi bir sistem geliştirilinceye kadar kullanılabilir. Katılımcı demokrasi şimdilik en iyisi ama “*onu hakikat ve erdem içeriğiyle beslemek, yüce değerlerle beslemek.*” (Karakoç, 1999b, s.196) gerekir.

Diğer birçok şair ve yazar gibi Sezai Karakoç da siyasetin dışında kalmamış bu konudaki görüşlerini gerek gazete ve dergilerde çıkan yazılarında gerekse eserlerinde

dile getirmiş hatta kendisi bizzat siyasî bir parti kurmuştur. Çünkü o aydın kesimin ülke idaresine yön veren siyasî oluşumun uzağında kalamayacağını savundu.

*“Sezai Karakoç’un düşünce alanının odak noktasını, İslâm kültür ve medeniyetinin, İslâm toplumlarının yeniden canlanması, gelişip serpilmesi oluşturur. Bir başka deyişle şair, İslâm dünyasının düşünce, bilim, edebiyat, sanat, ekonomi, iş ve hareket yönünden dirilmesinin gereği ve şartları üzerinde durur. Bunu topluca DİRİLİŞ diye niteler. Diriliş eski medeniyetimize ait değerleri hayata geçirmeyi ve onun aydınlığında çağdaş bir kişilik meydana getirmeyi amaçlar. Aynı zamanda bu düşünce, Batı ile bütünleşme sürecinde oluşan fikrî değişimlerin bir eleştirisini de kapsar.*

*Karakoç dirilişi, İslâm’dan ayrıldıktan sonra ona yeniden dönüş olarak da kabul eder. Görüş ve düşüncelerini yaymak için Diriliş dergisini yayımlar. Konuyla ilgili yazılarını çoğunlukla şu kitaplarında toplamıştır” (Beysanoğlu, 1997, s.191-192).*

Düşüncelerinin sadece teoride kalmaması için Karakoç bir de 1990 yılında “Güller Açan Gül Ağacı” amblemiyle Diriliş Partisi’ni kurmuştur. Bu parti, 19 Mart 1997’de, üst üste iki genel seçime mazeretsiz olarak girmediği için kapatılmıştır. Diriliş Partisinin devamı niteliğindeki Yüce Diriliş Partisi, 2007 yılında kurulmuştur.

Diriliş düşüncesinin siyasi ayağını oluşturacak olan Partinin tüzüğünde, partinin kuruluş gerekçesi açıklanır. Parti tüzüğünde Batı’dan alınan sistemin gözden geçirilmesi gerektiği, siyasi yönetim ve toplumsal kurumlar açısından da toplumun ruhuna uyum sağlanması gerektiği vurgulanır. Halk ruhu baskı altındadır, aydın ile halk ruhu birleştiği anda milli irade tecelli edecektir. Demokrasi bir zümrenin veya azınlığın diktatöryası olmamalıdır. Halkın duyguları politikacılar tarafından istismar edilmemelidir. Halkın ruhuna uyum sağlamaya başladığı sürece demokrasi de yerleşmeye başlayacaktır. Parti tüzüğüne göre Batı’dan alınan ve yapımıza tam uyum sağlamayan kurumların alternatifleri üretilmelidir. Batı’da işleyen kapitalizm ve sosyalizmin kurumları toplumumuza uyum sağlamamaktadır. Yeni bir ilhamla kendimize en uygun modeli aramak zorundayız.

Asıl devrimin bir düşünce devrimi, bir ahlak devrimi, bir ruh devrimi olması gerektiğini savunan Karakoç düşüncelerinin halka da ulaşması için bir bakıma parti kurmayı bir görev olarak görür. Toplumun durumuyla fiili olarak da ilgilenmeden sadece konuşmak bir işe yaramayacaktır. Tabi Karakoç “Parti ve Biz” adlı yazısında bu siyasi partiyi bir amaç uğruna araç olarak gördüğünü ve bu yüzden kurduğunu söyler. (Karakoç, 1999, s.50) Vatandaşın kendisini yönetecek oluşumlarla ilgilenmesini bir hayat memet meselesi olarak gören Karakoç bazı kesimlerin sürekli idare edilen konumdan kurtulması gerektiğini artık idare eden olmaları gerektiğini düşünür. “Partiye evet particiliğe son” sloganını benimseyen şair düzgün, milletiyle ve onun istekleriyle uyumlu bir partinin sürekli krizden krize panikten paniğe sürüklenen ülkemizin ihtiyaçlarından biri olduğuna inanır.

Kurduğu Diriliş Partisi'nin diğer partiler gibi “para partileri” ve “meşhur adam” partilerinden olmadığını söyleyen şair: “*Milletimizin iki yüz yıldır doğum sancısını çektiği partidir söz konusu olan. Yoksa para babalarının ya da kaşarlanmış politikacıların kurduğu bir parti değil. Taptaze, yeni, yıpranmamış, genç ve idealist bir atılımın toprağa düşen tohumu olacaktır partimiz*” (Karakoç, 1999, s. 59) der.

“*Halkın sorumluluğunu üzerine almak kolayca ve hiç düşünmeden girişilecek iş değil*” (Karakoç, 1999b, s.183) diyen Karakoç, siyasete şahsî çıkarları için girenleri eleştirir. Siyaset millet için yapılır, önemli olan milletin çıkarlarıdır.

Şaire göre politikacılar, ön görüleri yüksek, ileriye gören, milletin ruhundan, beklentilerinden haberdar olan ve siyasetin çirkin cazibesine kendini kaptırmayacak kadar erdemli kişiler olmalı. Şahsî için bir şey istememeli, bir hizmet elemanı olmalı, kendini halktan üstün görme, millete tepeden bakma hastalığından da kurtulmalıdır.

Karakoç'a göre politika tek gerçek oymuş gibi içine d alınacak veya hiç yokmuş gibi görmezden gelinecek bir şey değildir. Politikaya ne boğazına kadar saplanmalı insan ne de ondan uzak kalmalı. İnsanın asıl görevi önce kendisini, sonra ailesini, çevresini, milletini geliştirmeye çalışmak olmalı. İnsan elinin uzağındaki şeylere çok vakit harcıyıp asıl yapılması gerekenleri ihmal etmemelidir.

Politikacıların da hataları olabilir ama zihniyet olarak hiçbir zaman şahsî çıkarlar toplumun çıkarlarının önüne geçmemelidir. Oysa günümüzde bunun tam

tersi, bütün milletin çıkarlarını şahsî makam ve saltanatına feda edebilecek insanlar politikayı yürütmektedir. Onlara karşı mücadele etmek için de yine siyasetle uğraşmak gerekir.

Şaire göre politikacılar için en büyük tehlike köşe başlarını tutan şarlatanlardır. Bu tipler sırtlan gibi her dönemde onların etrafında dolaşır, düşüş zamanlarında ise karşı tarafta hemen yerlerini almışlardır bile. Bunlar sürekli üremekte ve asıl doğruların yapılmasına da engel olmaktadır. Bunlar toplumu yiyip bitiren asalaklardır. Bu asalaklar yüzünden neyin doğru neyin yanlış olduğu hep birbirine karışır.

Politika halka açık olmalıdır. Yönetim denetlenmelidir, ancak burada da denge iyi kurulmalıdır. Halkın her şeyi doğrudan öğrenmesinin de sakıncaları olabilir. Bazı şeyler gizli olabilir ancak bunlar açık rejimi gölgeleyecek düzeyde olmamalıdır.

Bizde partilerin sürekli dışarıdan ithal ideolojilerle kurulduğunu düşünen Karakoç siyasî politikaların toplumun istekleriyle uyumlu olması gerektiğini savunur. Bir siyasî parti milletini iyi tanımalı, onun tarihini iyi bilmeli bunu iyi yorumlamalı, zamanı iyi okumalı ve ileriye görmeli, bir planı ve programı olmalıdır. Çünkü halkına uyum sağlayan partileri olan milletler gelişebilir. İdarecileri ile arasında derin uçurumlar olan milletler sürekli aldatılır, güvenini kaybeder, geleceklerinden de umutsuz olurlar.

*“Siyasi partiler millet-devlet uyumu için alternatifler ileri sürdükleri ölçüde yararlı, bu uyumu gözetmeyen, hatta bozmaya çalışan sistemlerin sözcüleri oldukları nispette zararlı olurlar. Partiler, teorik sistemlerin milletlere uymayan yanlarından vazgeçmedikçe, halka ilerleyiş yolunu açamazlar. Halkın uzun vadeli ihtiyaçlarını göz önünde tutmadan, cazip, fakat içi boş teklif paketleriyle politika arenalarında görünmeleri, bir milletin talihsizliğinin en somut örneği sayılsa yeridir”* (Karakoç, 1999, s.32).

Şaire göre siyasi geçmişimize baktığımızda ne CHP, ne DP, ne AP ne de sonradan ortaya çıkan diğer siyasi partiler bu uyumu sağlayamadıkları gibi milletin de büyük umutlarını sürekli söndürmüşler, güvenlerini kırmışlardır. Sürekli halkın dini sevgisini kullanan bazı oluşumlar iktidara geldiklerinde hiçbir zaman özgür

düşüncenin önünü açmamışlar, toplumun asıl ihtiyacı olan İslâm aydınının doğmasına fırsat vermemişler, Batılı anlamda işleyen bir demokrasinin oluşumunu engellemişlerdir. O yüzden halk ile devlet (siyasi partiler) arasında çatışmalar ülke tarihimizde hiç eksik olmamış, asker sivil çatışması, mezhep çatışmaları, çeşitli toplum kesimleri arasındaki çatışma her dönemde toplumumuzun birinci problemi olmuştur. Halk sürekli, ortaya çıkan yeni liderlere umut bağlamış ama her seferinde de hayal kırıklığına uğramıştır. Aydınlar da bu noktada sorumluluklarını yerine getirmemişlerdir.

“Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı

Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim

Bunu bana söylemediniz” (Karakoç, 2001, s.177).

Şaire göre bunu söylemeyen, halktan gizleyen “yeşil sarıklı ulu hocalar”dır yani aslında aydınlardır. Hocalar bildikleri halde doğruları halka söylememişlerdir. Her güç, her erk yanında bu yeşil sarıklı ulu hocaları alarak sistemlerini din eksenli pekiştirmeye çalışmıştır. İbrahim’in putları nasıl yıktığını öğretmediler ulu hocalar.

“Cezayir’de atların

Gördüğünü kimse görmedi

Kimse bu ölümlerle

Cezayirli gibi

Ölmedi” (Karakoç, 2001, s.85)

Asıl savaşın bir hakikat savaşı olduğuna inanan Sezai Karakoç hakikate uyanları sağcılar; karşı çıkanları da solcular şeklinde ayırır ve bildiğimiz Batılı anlamdaki bu kavramları kendince yeniden yorumlar ve devam eder: “İşte bu anlamda sağcıyım. Batılı anlamda sağcılık, solculuktur benim gözümde. Ya da solculuktan farksızdır. Kapitalizm, benim gözümde solun bir yüzü, komünizm de öbür yüzüdür. İnsan olan derim tükürsün ikisinin de suratına. Kapitalizmin kendi ilkelerine ters düşen bir yapı oluşturmasına tepki olarak doğan Marksizm, kısa zamanda, insan adına çıktığını unutmuş, öğretisini yaşatmak uğruna, kitleleri



*ezmenin dev dinamosu haline gelmiştir”* (Karakoç, 2007a, s.188) diyen Karakoç bir kurtuluş reçetesi olarak ortaya konan Komünizm ve Marksizm’in ağır sanayinin ve onun doğurduğu silahlanmanın bir parçası olduğunu düşünür. Hepsinin de sonu insanlık için felakettir. Hepsi de zalim doktrinlerdir. Oysa:

*“İnsanlığa gerekli olan, denenmesi felaketle bitecek ütopyalar değil, saf gönlün, arı zihnin ve yüce ruhun getirdiği, bağdaştırıp sistemleştirdiği, gerçek bilimin onaylayacağı ve sağlıklı toplum sezgisinin benimseyeceği, gerçeğin güvencesi düşlerdir”*(Karakoç, 1999b, s.55).

Karakoç’a göre solcular, gerek başkalarını sömürmeleriyle, gerek insanların muhtaç oldukları gerçek barışı doğrudan doğruya veya dolaylı olarak yıkmakla toplumların çürümesine, insanların red ve isyanın pençesine düşmelerine sebep olurlar. Kin ve öç tohumunu ekerler. Silahları propagandadır. Ne kadınlara, ne yaşlılara, ne yoksullara, ne öksüzlere acırlar. Gözlerini kan bürümüştür.

Sezai Karakoç’a göre gerçek sağ ise Kur’an’da tanımlanmıştır. Kur’an’da, sağcılar, Allah topluluğu, solcular da şeytan topluluğu olarak, sağcıların topluluğu ulu topluluk, solcu topluluk da uğursuz topluluk olarak vasıflandırılmıştır. Diriliş, uğurlu, iyilikçi topluluğu gerçekleştirme yoludur (Karakoç, 2005b, s.13).

Görüldüğü gibi şair sağ ve sol kavramlarını Batı’daki anlamlarından biraz farklı adeta red ve inkâr kutupları gibi yorumlar. Temel faktör olarak siyasal duruşu, ekonomiyi, sınıf mücadelesini değil, temel faktör olarak inancı alır.

Sezai Karakoç, Kuran’da Vakıa suresinde geçen: “Kıyamet koptuğunda kimini alçaltacak ve kimini yükseltecek olan o hadisenin yalan olmadığı ortaya çıkacaktır (ayet 1-3). Ey insanlar! yer sarsıldıkça sarsıldığı, dağlar ufalandıkça ufalanıp da toz duman haline geldiği zaman, siz de üç sınıf olursunuz (ayet 4-7). İyi işler işlediklerini belirtmek için, amel defterleri sağdan verilenler; **ne mutlu o sağcılara!** (ayet 8) Kötülük işlediklerini belirtmek üzere, amel defterleri soldan verilenler; **ne yazık o solculara!** (ayet 9) şeklindeki ayetlere dayanarak kendisinin de sağcı olduğunu söyler. (Karakoç, 2001, s.533-534)

Bünyesinde birtakım tehlikeleri barındırır da Batı’nın getirdiği ideolojiler arasında yine en iyisinin demokrasi rejimi olduğunu düşünen Karakoç’a göre

diktatörlükler; aristokrasi, oligarşi, faşizm, komünizm, Marksizm gibi sistemlerin çok daha tehlikelidir. Karakoç, İslâm devlet rejimi ile demokrasi arasında paralellikler kurar (Karakoç, 1997, s.61). Örneğin parlamenterizm ve şura birbirine benzetilebilir ama aynı değildir. Ona göre parlamenterizm şûranın Batı'daki daha teknikleşmiş bir hâlidir.

Ancak Batı öğretisi ile İslâm öğretisi arasında çok büyük farklılıklar da yok değildir. Demokrasilerde yöneticiler halka karşı sorumludur İslâm yönetim tarzında halkın da sorumlulukları vardır, demokrasilerde başkaldırı bir sonuca ulaştığında meşru görülür ama İslâm'da başkaldırı daha en başından meşrudur.

Sezai Karakoç özellikle 1960'tan sonra aydınlarımızın tarihî vesîkalar arasına sadece geçmişi övmek veya ona sövmek için eğildikleri ama asıl meselemiz olan medeniyet konusuna dikkatleri çekmediklerini düşünür. Ona göre doğru bir politika belirleyebilmek için özellikle İslâm medeniyetini bütün yönleriyle ele almak, değerlendirmek ve doğru sonuçlar çıkarabilmek gerekir. Bu tavır, politikamızı, tarihe bakışımızı, bilim, sanat ve kültür anlayışımızı tümünden etkileyecek bir tavidir. Bunun dışındaki bütün mücadeleler ağacın gövdesindeki hastalığı görmeyip dallarıyla uğraşmak gibidir.

Sezai Karakoç, *“Varlığa, topluma, bireye ilişkin öneri ve referanslarında olduğu gibi, sanata ilişkin tanım ve yorumlarında da asıl belirleyici, İslâm'dır”* (Karaca, 2013, s. 257).

Karakoç politik duruşunda da İslâm'ı referans olarak alır. Ona göre Türkiye'nin topyekun, millet olarak, ümmet olarak bir fikir birliği içerisinde olamayışında asıl büyük bir hata vardır. Bu durum bütün İslâm ülkelerini bir çıkmazın içerisine sürüklemiş, her ülkedeki iç mücadeleleri körüklemiş ve onları zayıf düşürmüştür. Karakoç'un politik düşünceleri sadece ülkemizi değil bütün İslâm coğrafyasını da ilgilendiren düşüncelerdir. Bu coğrafyanın kalbi de Türkiye'dir.

*“Karakoç'un politikaya yaklaşımında da ahlaki önceleyen bir tavır hakimdir”*(Baş, 2008, s.156). Çünkü adil bir devlet yönetiminden yana olan Karakoç, politikanın bilgiye, ahlaka ve davranışa yönelik bir otorite olması gerektiğine dikkat

çeker. Politikayı şahsî çıkarın dışında tutan, ona ahlakî bir gözle bakan rejimler uzun ömürlü olabilir. Aksi bir politika anlayışı sadece bir baskı aracı olabilir.

Şair dinin gericilik, akıl dışılık, bağnazlık olarak algılandığı bir dönemde, dini bu ithamlardan kurtarmak, Batı kaynaklı sol düşüncelerin adeta yeni keşfedilmiş gibi ortaya attığı adalet, eşitlik, hürriyet gibi kavramların zaten dinin özünde mevcut olduğunu ortaya koymak, özellikle Cumhuriyet sonrasında hayatın dışına itilmek istenen dini yeniden hayatın içine çekmek düşüncesiyle hareket ederek, siyasal görüşlerini de bu eksen etrafında şekillendirir.

*“Sezai Karakoç bütün eserlerinde İslâm medeniyeti merkezli bir bakış getiriyor. İlk eserlerinden itibaren bu böyledir. Düşünceye ilişkin ilk eserleri bu temel vurgu üzerine oluşuyor. İslâm'ın Dirilişi, Hızır'la Kırk Saat Mesnevisi, Yazılar I, II, III, İslâm adlı eserlerinin ilk baskıları 1967 yılındadır. Bu eserlerin tamamı, dönemin karmaşasında İslâm düşünce aydınlığına götüren ufuk açıcı ve kavram oluşturunca, yerleştircidirler. Çünkü zihnen dağılmış olan bir toplumun toparlanması gerekmektedir”* (Haksal, 2015, s.154).

Şaire göre ölüm sularında can çekişen bütün Doğu'nun ilacı, öncelikli olarak amaçta bir fikir birliğini sağlamaktan geçer. Türkiye kurtulursa İslâm dünyası, İslâm dünyası kurtulursa Batı dahil bütün insanlık kurtulacaktır. Şair buradan aydına bir sorumluluk yükler ve bu sorumluluk duygusunu insanın ‘şahdamarı’na benzetir.(1999b,s.70) Sorumluluk ego'nun zıddıdır. En başta aydınlar, sonra liderler, sanatçılar, topluma yön verebilecek diğer kişiler bu sorumluluk duygusunu üstlenmelidir. Çünkü yükselen milletlerde hep böyle olmuştur. Toplum çökerten ise liderlere yol göstermesi gereken aydınların kendi toplumlarına yabancılaşmalarıdır.

İkinci sorumluluk ülkeyi yöneten liderlere düşer. Karakoç doğru kişiler tarafından doğru yönlendirmeyen ülkemizdeki liderlerin asıl sorunlarının bir yandan da ahlak sorunu olduğunu söyler:

*“Liderlik her şeyden önce, üstün ahlaklılığı gereksinir (...) politikaya ahlakî hâkim kılan rejimler, uzun ömürlü olmayı garantilemiş rejimlerdir. Ahlakın yıkıldığı ya da geçer akçe olmadığı politik ortamlarsa çarçabuk kokuşan ve toplumu fesada*

*veren, anarşi ve teröre yol açan, bölünmeyi ve parçalanmayı hızlandıran zihin mikro-organizmalarının ürettiği, bataklık benzeri alanlardır”* (Karakoç, 1999b, s.73).

*“Hele bizim geldiğimiz çağda, sanatçı kişiliğini dolaysız toplum görevi kişiliğinden ayırmak mümkün değildi”* (Karakoç, 1996b, s.9) diyen Sezai Karakoç, politik duruşu, toplumsal görevi ve yaptıklarıyla kendisini Mehmet Akif’in bir devamı olarak görür: *“Mehmet Akif, biten bir dönemin son savaşçısıydı, bizler de başlayan bir dönemin ilk savaşçılarıyız”* (Karakoç, 1996b, s.10) diyerek politikadan, güncelden uzak kalamayacağını da dile getirir. Sadece düşünmüş olmak için düşünmediğini, düşüncelerini toplum için ortaya koyduğunu söyler:

*“Ben milletimin hayat ve memat günlerinde, şiirimle, düşünce çalışmalarım ve politik atılımımla aynı kişiliği sürdürdüğüm inancındayım”* (Karakoç, 1996b, s.9) diyerek toplumların kritik dönemlerinde şair ve yazarların insiyatif almaları gerektiğini düşünür. Şair sadece bir duygu adamı değil, aynı zamanda bir düşünce ve aksiyon adamı olmalıdır.

*“Politika insana ve eşyaya, imanı naksetme eylem ve direnişi demektir gözümde”* (Karakoç, 2005b, s.19) diyen Karakoç politikayı asıl inancının bir aşaması olarak kullanmak ister.

*“Çıkardığım dergilerde, bütün yazdığım yazılarımda bir davayı savunmuşumdur. Bu sırf teorik, bir felsefi problemi çözmek şeklinde ortaya konulmuş bir dava değildir. Bir toplumun hayat-memat davasıdır”* (Karakoç, 1996b, s.11).

Öte taraftan politika, Karakoç’un düşüncesinde bir dava değil davaya giden yolda bir araç olarak algılanır çünkü ona göre asıl dava peygamberlerin getirmiş olduğu hakikat davasıdır:

*“Bir toplumda, politika, kendi alanının dışına taşmış, diğer bir deyişle araç olmaktan çıkıp amaç olmaya yüz tutmuşsa o toplum için tehlike çanları çalmaya başlamış demektir. Eski Yunan, Kartaca, Roma ve İslâm tarihinde bozuluşun şaşmaz ölçüsü olarak gözlemlenmektedir bu. Ağır kriz, çağlarında, politika, başlangıçta her derdin çaresi gibi kendini ileri sürmüştü, fakat, kısa bir zaman sonra ortalığı toz duman eden bir anarşi ve terör bulutuna sarmalanarak, ters bir tepkiyle, normal alanını da yitirmiştir”* (Karakoç, 1998a, s.98).

Politikanın her yere sirayet ettiği, insanların tek hakikat oymuş gibi onu gündemden indirmediği toplumlar metafizik düşünceyi ikinci plana iten toplumlardır. Öyle bir toplumda, ahlak, saflık; düşünce, aptallık; din, ilkelik olarak algılanır. Şiir bile piyasa ürünü olmaya başlar, tüketime yaradığı ölçüde faydalıdır. Şairlerin bile şiir adına liderlere methiyeler döşediği böyle toplumlarda düzen gittikçe bozulur. Bunun farkına varanlar ise soyutlana soyutlana politikanın sisi arasında görünmez olurlar, silikleşirler. Toplum, şairin ifadesi ile, “*yabancı gıda haplarıyla beslenmeye*” (Karakoç, 1998a, s.99) başlar. Toplumsal yapı yavaş yavaş çözülür, çürür ve dökülür. Beklenen son bellidir: ölüm.

Karakoç’a göre toplumu ilerletecek olan yalancı politikalar değil, politikanın arka plana iterek görünmez kıldığı değerlerdir. Asıl toplumun ruh sağlığını kaybetmesine neden olan ve yalan üzerine dönen politika ilk savaş açılması gereken şeydir. Bu da ilk önce aydının görevidir.

*“Bu düşünceler, bir toplum için geçerli olduğu gibi, insanlığın sarsılış çağları için de geçerlidir. İnsanoğlunun yeniden kendini bulmasında, yani yeni bir ruh dirilişinde, politik, ekonomik ve teknik ağın maddî duvarını aşması, materyalizmin kısırlaştırıcı etkisinden sıyrılması, bugüne değin, ortaya konulan metafizik, ahlak, bunları da içine alarak din ve kültür planında, yaşayan değerlerin yeni bir derleniş toparlanışından yeni bir ufuk çıkarması, zaruretlerin zarureti gibi kendini hissettirmektedir”* (Karakoç, 1998a, s.101).

Cemal Süreya, İlhan Berk, Ece Ayhan’ın Batı kaynaklı ideolojileri daha çok insanlık, eşitlik, emek, adalet, hürriyet gibi kavramları Anadolu’ya uyarlamaktan ibarettir. Karakoç göre ise milletimizin fitratına ters olan Batı’dan ithal ideolojileri, yerli kültüre, inanca, ahlaka ve sosyal yapıya uydurmadan savunmaya çalışmak veya halkı bu fikirlere adapte etmeye çalışmak, sonuç vermeyen, faydasız hatta zararlı uğraşlardır. Çünkü ona göre “*Halkın sinesine inmemiş ve halkça benimsenmemiş bir medeniyeti ancak kuvvet, cebir ayakta tutabilir*” (Harpat, 1962, s.4).

Siyasal iktidarlardan yana olma veya karşı olma ikileminde şiiri *resmi şiir* ve *gayri resmi şiir* olarak ikiye ayırarak olursak sonuç olarak diyebiliriz ki İkinci Yeni şiiri *gayri resmi* bir şiirdir.

Politik duruşları açısından baktığımızda, baskılara yönelmiş siyasal iktidarlara karşı oluş, mevcut sistemin uzağında veya dışında kalma ortak noktalarını oluşturur.

Bu şairler Modern topluma karşı eleştirel davranmakla birlikte yalnızlaşan bireyi şiirlerinin merkezine alırlar. Dilde oyuna, sese ağırlık verirler. Bu şairler, dünyadaki diğer çağdaşları ile ortak kaygıyı yakalamaya çalışarak bir anlamda Batı şiirini yakalamayı arzu ederler. Sezai Karakoç'un dışındaki şairler, politik söylemleri açık açık söylemek yerine rastlantısal bir söylemi daha çok tercih etmişlerdir. Karakoç'un dışında şiirde rastlantısal bir anlamı savunan bu anlayış; şiirin yalınlığını, basitliğini, dış dünyanın küçük sokak aralıklarına indirgeyen toplumsalcı yaklaşımlara karşı olan ısrarcı tutuma karşı şekillenmiştir. Bu şiirin kendine sosyal bir görev biçmediğini söyleyemeyiz. Gerçi toplumcu-gerçekçiler gibi açıktan yapılmaz bu. Ama yine de bu şairlerin ideolojileri, siyasal duruşları, şiirin merkezine koyulan bireyin dünya sorunlarına kafa yoran bakışları eserlerine yansımıştır. İnsan ilişkilerine müdahale ve bu ilişkilerin değişimi, cinsellik, özel yaşamlar ve siyasal tavırlar adeta harmanlanarak şiire sokulur. Ancak bu şairlerin şiirlerinde açıktan toplumsal iletiler, sloganlar, kuru öğütler yoktur.

### 1.5.2. İş ve İşçi Sorunları Karşısında İkinci Yeni

Kentleşme ve sanayileşme ile beraber ortaya çıkan işçi sınıfının yaşam mücadelesi artan kapitalleşme ve üretim ihtiyacı ile birlikte daha da zorlaşır. Daha fazla para kazanma isteği olan sermaye sahiplerinin en az girdi ile en çok kâr elde etme düşüncesi beraberinde çalışan kesimin de daha çok ezilmesini getirir. Fazla çalışma, kötü çalışma koşulları, iş kazaları, düşük ücret, kötü beslenme gibi sorunlar zamanla işçilerin de karşıt bir tepki geliştirerek örgütsel bir güç oluşturmalarını zorunlu kılar.

Ancak işçilerin üretim araçlarına ve gerekli sermayeye sahip olmayışı onları uzun vadede kendi emeğinin kölesi yapar. Bir anlamda işçi aslında kendi emeğinin sonucunda, yani üretimin sonucunda ortaya çıkan gücün kölesi olmaya başlar. Marks bunu ‘yabancılaşma’ kavramı ile açıklar.

Marks’a göre “*insan kendini ne kadar Tanrı’ya verirse kendisinde o kadar az şey kalır. İşçi de hayatını nesneye vermektedir ve böylece hayatı kendisinin değil nesnenin olmaktadır. Bu bakımdan, ne kadar çok çalışırsa, elinde kalan o kadar azalmaktadır.(...) İşçinin kendi ürününe karşı yabancılaşması, yalnızca emeğinin bir nesne haline gelmesi, bir dış varlık gibi görünmesi demek değildir; emeğinin kendisinden bağımsız, kendisinin dışında var olması, işçinin karşısına özerk bir güç gibi çıkması da demektir. İşçinin nesneye verdiği kendi hayatı onun karşısına yabancı ve düşman bir güç gibi dikilmiştir*” (Fromm, 1971, s.26).

Emek karşısında yabancılaşma, zamanla doğa karşısında yabancılaşmaya, sonra da insan karşısında yabancılaşmaya dönüşür. Kendisine ve doğaya yabancılaşmanın diğer bir sonucu da topluma yabancılaşmadır. Bu bir anlamda insanın kendinin dışında, kendi türüne de yabancılaşmasıdır.

Yabancılaşma karşısında Marks’ın çözüm düşüncesi de şudur: İşçi kendi emeğinin denetim gücünü de kendi elinde bulundurmalıdır. Böylece ürünün, kapitalin, nesnenin insan üzerindeki hâkimiyeti de kırılmış olur. Buna günümüzden

Hollanda'yı örnek olarak gösterebiliriz. Hollanda'da tarım üreticilerinin %80'i kendi ürününü direkt tüketici ile buluşturabilmekte, kendi ürününü kendi pazarlayabilmektedir. Yani sermaye tüccarda değil direkt üreticide toplanmaktadır.

Göç iş ve işçi sorunlarını da etkileyen bir olgudur. Artan nüfus oranı ile birlikte istihdamı da yeteri oranda artıramayan ülkelerde işsizlik sorunu ortaya çıkmaya başlar. Bu da iş gücü piyasasının da niteliğini bozan, vasıfsız işçilerin sayısını arttıran, ücret dağılımını işçi aleyhinde değiştiren bir sonuç doğurur. İstihdam oranı ile birlikte hizmet sektörünün de gelişmesi gerekir. Kısacası göç, domino taşlarının birbirinin etkisiyle peş peşe düşmesi gibi bir çok yapıyı da derinden etkileyen bir olgudur.

İşçinin kendi emeği ile yine kendisinin karşısına çıkan bu özerk gücün adı sermayedir. Sermaye sınıfını yöneticiler, askerler, politikacılar ile işbirliği yaparak alanlarını daha çok genişletmeye çalışan patron sınıfını oluşturur. Egemen sınıfın işçi sınıfı ile olan mücadelesi Türkiye'de de özellikle 1960'tan sonra yükselmeye başlar. Ancak işçi sınıfının mücadelesi 1980 darbesinden sonra tekrar kesintiye uğrar. Sendikalar ve grev hakkı yasaklanır. 1989 baharında büyük işçi olayları ve büyük grevler yaşanır. 1990'da Zonguldak'ta yaşanan Grizu patlaması ve 68 işçinin ölümü olayların daha da büyümesine neden olur. Türkiye gündemine bu dönemden sonra artan bir şekilde bir iş ve işçi sorunu oturmaya başlar.

Tanilli'ye göre Türkiye'de Cumhuriyet'le beraber, sosyalist hareket büyük engellerle karşı karşıya gelir. Çünkü, Batı'nın 'çok partili' demokrasi anlayışını yürekten hiçbir zaman benimsememiş olan Türk burjuvazisi, Cumhuriyetin kuruluşundan başlayarak, 'sol'a kalın bir duvar çekme çabası içinde görünmüştür hep. Tanilli bunun nedeni olarak Türk burjuvazisinin kendi güçsüzlüğünü görür.

*"Türk burjuvazisi, kendi güçsüzlüğünün ve ülkenin 'sol'a, sosyalizme, kayma potansiyelinin her zaman bilincinde -en azından- sezişinde olmuştur. 1945 yılından başlayarak 'çok partili' yaşama geçilirken, sosyalist düşünce ve hareketin de siyasal yaşamda yerini alması beklenirdi. Bu yolda gelişmeler de olur. Ama hemen arkasından yasaklamalar gelip bastırır bu gelişmeleri. 1950-1960 yılları arasında, siyasal yaşamın kapıları, yalnız egemen sınıf ve zümrelerin düşünce ve*



*örgütlenmelerine açıktır. Bunun sonucu olarak, siyasal plandaki çatışma da yalnızca onlar arasındaki bir çatışma olup çıkar” (Tanilli, 2006, s. 430-431).*

Sol’a karşı örülen bu duvarda 1961’den sonra çatlama olur.: 1961 yılında, Türkiye İşçi Partisi kurulur. Böylece sosyalist-marksist hareketlerin Türkiye’deki faaliyetlerinde bir canlanma olur. *“Sendikacılık hareketi içinde de -Amerikan sendikacılık anlayışının yanı sıra- devrimci sendikacılık anlayışı doğmuş ve gelişmeye başlamıştır. Geçmişe oranla çok büyük hız ve yaygınlık kazanan ‘sosyal uyanış’ içinde- işçi sınıfı başta olmak üzere- çeşitli emekçi kesimler, iktisadî ve demokratik istekler, giderek siyasal amaçlar doğrultusunda hareketlenerek, burjuvazi ile öteki ortaklarına karşı mücadeleye girişir.*

*1961-1971 yılları boyunca burjuva iktidarlar, bu gelişmeye karşı çareler aramışlardır. 12 Mart 1971’den başlayarak, çatlağı gidermek çabaları yoğunlaşmış ve sertleşmiştir. Türkiye İşçi Partisi kapatılmış, sosyalist hareket tasfiye edilmek istenmiştir. Ne var ki, 14 Ekim 1974 seçimlerinin sonuçları, bu girişimlere -geçici de olsa- bir son verir” (Tanilli, 2006, s. 431).*

İşçi sınıfının Türk romanı, Türk tiyatrosu veya şiirinde görülmeye başlaması Cumhuriyet sonrasına rastlar. Türk şiirinde amelelik gibi kaba işçiliğin dışında, bir sosyal sınıf olarak iş ve işçi sınıfı sorunların ilk olarak, şiirini sosyalizmin ve komünist bir devrimin hizmetinde gören Nazım Hikmet’te belirgin olarak, özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda, görülmeye başlandığını söyleyebiliriz. Tarım işçilerinin, fabrika işçilerinin, emeğin şiirini yazar Nazım. Çünkü sosyalist veya Marksist doktrinde devrimin temel dinamiğini emek sınıfı oluşturur.

1940’li yıllarda Nazım’ın şiirlerinden etkilenen ve kırk kuşağı olarak bilinen toplumcu şairler de bu konuya eğilmişlerdir. İşçilerin yaşamlarından sıradan kesitler, verdikleri yaşam mücadelesi, makinaların dişleri arasında verdikleri hayata tutunma çabası bu şairlerin şiirlerine yansır.

Toplumcu şairler kadar açık bir şekilde olmasa da bireysel trajediler bağlamında veya ezen sömüren düzene karşı duyulan öfke bazında iş ve işçi sorunları İkinci Yeni şairlerinin yazı ve şiirlerine de yansımıştır.

### 1.5.2.1. Üretim Biçimi

Bir ekonomik sistemde sanayi ve tarım üretim kesimini diğerleri hizmet sınıfını oluşturur. 1950'den sonra ülkemizde tarımsal üretim yavaş yavaş yerini sanayi üretimine bırakmaya başlar. Ancak günümüzde bile sanayi üretimi 'yapım sanayi' yerine daha çok dışa bağımlı 'tüketim sanayi'si görünümündedir. Politik uygulamalar sonucu sanayileşme İstanbul, Ankara, Bursa, Kocaeli, İzmir gibi birkaç ile yığılmış, ülkenin bölgeleri arasında sanayileşme açısından büyük bir uçurum meydana gelmiştir.

Ülkemizde toptan bir sanayileşme çabasından söz etmek mümkün değildir. Bölgeler arası uçurum iç göç hadisesini, o da toplumsal ve kültürel bir çok sorunu beraberinde getirmiştir. Türkiye bugün bile sanayileşmiş değil ancak yarı sanayileşmiş bir ülkedir. Teknolojiye dayanan dinamik sanayi dalları denilen alanlarda Türkiye'nin hala dünyaya pek bir katkısı yoktur. Dolayısıyla Türkiye yarı kapitalist bir ülkedir.

*“**Kapitalizm**, özel girişimcilerin elinde biriken kârın, daha fazla kar sağlamak amacıyla yatırıldığı bir üretim, dağıtım ve ticaret sistemi olarak tanımlanabilir. Temel özellikleri arasında özel girişim, piyasalarda rekabet ve kâr için iş yapma bulunmaktadır. Kapitalist sistem genelde işçilere ücret ödenmesini içerir. Bu ücretin düzeyi, işçilerin yarattıkları değere değil, iş gücü piyasasında işçiler arasındaki rekabete bağlıdır”* (Tokuroğlu-Ersoy, 2012, s. 223)

Torna tezgahları, maden işçileri, kamyoncular, çiftçiler, kısacası, sermaye sahiplerinin yumruğunu yemiş acısı boğazında, kederleri ve öfkeleriyle birlikte, makine uğultusundan sesleri duyulmayan insanlar İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de vardır. Bastırılmış, sömürülmüş, kısıtlanmış, dışlanmış insanlar toplumcu şairler kadar olmasa da özellikle sol ideolojiye sahip Cemal Süreya, İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde daha çok görülür. Bu şairlerin şiirleri bu açıdan bakıldığında bir anlamda bir sınıf şiiridir.

Ancak kurtuluşu, kalkınmayı sanayileşmede gören ve *Türkiye işçi sınıfına selam* gönderen Nazım *makinalaşmak* isterken İkinci Yeni şairleri makinaların dişlileri arasında yok olan küçük insanın dramını bulmaya çalışırlar.

Makinalaşmak mülkiyetin de dönüşümüne neden olmuştur. Mülkiyetin dönüşmesi Ali Şeriatî'ye göre dini de etkilemiş ve sosyal yapıyı da değiştirmiştir. Mülkiyet insanlar arasındaki kardeşlik ve sevgiyi; iki yüzlülük, bencillik, çıkar ilişkisi, sömürü, düşmanlık ve katliama dönüştürmüştür. (Aktaran Kılıç, 1992, s. 30) Makine dini, dili, ırkı, rengi farklı olan bütün insanları adeta tek kategoriye indirgemıştır. Makinalaşma, sürekli daha fazla üretim ve kâr düşüncesi insanı sadece tükenten bir hayvana dönüştürürken, üretici kesim olan işçilerinde daha fazla ezilmesine neden olmaktadır.

İş ve işçi sorunu **Cemal Süreya**'nın şiirlerine yoksulluk, sefalet, güç hayat koşulları olarak yansımıştır. Aç kalmak, çalışmak, ezilmek, horlanmak gibi duygular arasında sıkışan bireyin yaşam karşısındaki mücadelesinin izlerini şairin dizelerinde hissetmek mümkündür.

“Sizin, yani onların hayatlarına

Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar

Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde

(...)

Allahlar, yani yine yanıldıkları...” (Cemal Süreya, 2014a, s.35)

Bu dizelerde şairin çarşıda, pazarda alınıp katlanan, cebe konan Allah'tan kastının para olduğu anlamak güç değildir. Sosyalist bir Türkiye özlemi içerisinde olduğunu dile getiren Cemal Süreya kapitalist düzenin parayı, makinayı, birer Tanrı konumuna yükseltmesini dile getirir. Tekniğin bu muazzam ilerleyişi karşısında insanlık panikliyor. Değerlerinin sarsılmasına engel olamıyor. Makine: “*İnsanlık, tekniğin sebep olduğu yeni bir panik dönemini yaşıyor günümüzde. Makinanın, ağır sanayinin doğurduğu bunalımdan sonra, insanlık, birdenbire, ilerlemiş araçların bütün hâlindeki etkisi altında bir ay çekimine uğramış, bir büyüyle çarpılmış gibi, binlerce yıldan beri sahip olduğu değerlerinin hallaç pamuğu gibi atıldığı zannı*

*içinde kavruluyor”* (Karakoç, 2007a, s. 77). İşçilerin hayatlarına Kapital sahipleri, sendika patronları gibi birçok ilahlar giriyor.

Cemal Süreya ve Ece Ayhan’ın bir kurtuluş olarak gördükleri Marksist ideolojide üretim ilişkilerini incelemek ve iş bölümünü bilmek bir topluluğu tanıyabilmenin birinci şartıdır. Bu üretim biçimleri ve iş bölümleri sabit olmayıp sürekli değişen ilişkilerdir. Toplumsal sınıfları yaratanlar da asıl bunlardır. Marks ve Engels toplumun temelini üretim ilişkilerine dayandırır. Ekonomik alt yapının bütün üst yapıları etkilediğini; din, ahlak, hukuk, siyaset, sanat gibi bütün üst yapıların aslında alt yapıya göre değiştiğini ileri sürerler. Üst yapılar zamanla sanki kendiliğinden değişiyormuş gibi görünse de aslında tabanın değişmesinin bir sonucudur. İnsanlığın esaret, kölelik, çiftçilik, ücretlilik, gibi bütün evrelerinde aslında üretim biçimleri değiştiği için üst yapıları da değişmiştir.

Kapitalist dönemde de asıl çatışma ekonominin temeli olan sermayeyi elinde tutmak isteyenler ile emek gücünün sahipleri arasında çatışma söz konusudur. Sosyalist ekonomi ve üretim biçimine göre Proleterya (işçi) insanca yaşayabilmek için emeğinin karşılığını isterken sermaye sahipleri de bu hakları vermemek ve daha fazla kâr elde edebilmek için çatışırlar. Sermaye sahibi güçlüdür. Politikacıyı, din adamlarını, askeri, basını, hukuk sistemini elinde bulundurur. Kendi sömürüsü için bütün bunları kullanır. Emek gücünün bu güçlü yapıya karşı hakkını alabilmesi çok zordur.

Sosyalizm ve komünizm bu mücadele üzerine kurulmuş düşünce sistemleridir. Mülkiyetin kişilerde olmasını önlemek, üretim araçlarını sermaye sahiplerinin elinden alıp işçilere vermek yapılacak ilk devrimdir. Üretim araçlarına da sahip olma sayesinde iktisadî bir bolluk hayali kurulur. Bu bolluk pembe bir rüya olarak herkesin emeğine göre dağıtılır. Hükümetin de görevi değişir: “...*hükümet insanların yönetimini bırakıp, üretimin yönetimini üzerine alır*” (Tanilli, 2006, s. 186) böylece Sosyalizm’den bir üst aşamaya yani Komünizm’e geçilir.

Cemal Süreya “Bun” şiirinde kapitalizm eleştirisini dile getirir ve yine kadını ön plana çıkarır. Şair, kadını meryemsiyerek yüceltirken kapitalin kendi gözündeki değersizliğini de dile getirmiş olur.

“Elim geçiyor aptaldan

Kapital

Elim mi çiçek mi bilmiyorum

Bir elim bir çiçek mi açılan

Çekingeng mahzun açılan bunu bilmiyorum

Ama üst üste yenildiğime göre

İskambil oynuyorum garanti

Max Jacob papazı ablasından sev.”(Cemal Süreya, 2014a, s.37)

Max Jacob Paris’te bohem hayatı yaşayan Fransız Sürrealistlerdendir. 1917’de “Zor Külâhı” adlı şiir kitabıyla ünlendikten sonra bir kiliseye kapanıp kapıcılık yapmaya başlar. Katolik olmasına rağmen Yahudi olduğu sanılarak 1944’te Drancy Toplama Kampı’na gönderilir ve orada da ölür.

Max Jacob üne ve paraya kavuştuktan sonra ruhbanlığı seçerek bütün bunları reddeder. Kapitalin yani paranın bir önemi yoktur artık onun için. Kapitalin insanları renklerinden dolayı bile olsa ayırtırdığını, insanları birbirine düşürdüğünü şair şiirin devamında dile getirir.

“Adı Meryem değil sadece Dorothy Lucy

Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan

Zenciler zenciler iki okka zencefil” (Cemal Süreya, 2014a, s.37)

Şair insanları sadece üretime olan katkıları ve sermayeye olan verimlilikleri açısından sınıflara ayıran patron sınıfına karşı da öfke duyar, onların karşısında yer alır, çünkü onlar acımasızdır.

“İçlerindeki sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir

Özellikle kedilere ve köpeklere karşı iyice duygusaldırlar iki

gözleri iki çeşme

Öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı

bilmezler,

(...)

Sorulardan korkarlar;

Yine de yanıtları hazırdır her şeye:

...dığı gibi, ...mekle birlikte, ...na karşın;

Olasılığa tanrı gibi taparlar da olağandan ödleri kopar,

(...)

Kimi sözler onlar için kullanılır. Saygın, ünlü, şahane” (Cemal Süreya, 2014a, s.134)

Üretim biçimi toplumsal ve kültürel yapıyı da etkileyen en önemli faktörlerden biridir. Örneğin ilk çağ uygarlıklarının dayandığı köleci üretim biçimi o toplumda köle kültürünün doğal karşılanmasını da beraberinde getirmiştir. Üretim biçimi, yönetim biçimlerini de etkiler. Feodal yönetim biçimi, sosyalist yönetim biçimi veya kapitalist yönetim biçimi toplumu da kendi değer yargılarına göre yönlendirmektedir.

Şair “İşte Tam Bu Saatlerde” şiirinde üretim biçiminin ve kapitalin doğurduğu düzene yönelik eleştirilerini dile getirir. Makine çarkları arasına sıkışmış işçiler günde 8-10 saat aynı işi yapmak zorunda kalırlar. Sermayedar için o insanlar makinaların dişlilerinden farksızdır. Bir diş kırıldı mı yerine yenisi monte edilir ama çark hiçbir zaman durmaz.

“Buğdayın parayla değişildiği

Paranın ekmekle değişildiği

Ekmeğin tütünle değişildiği

Tütünün acıyla değişildiği

Ve artık hiçbir şeyle değişilmediği acının.

O sokaklarda.

Saatler yağmuru gösteriyor,” (Cemal Süreya, 2014a, s.69)

Süreya'nın şiirinde tere batmış, dumana gömülmüş, patronun ezmeye çalıştığı, yasaların sıkıştırdığı; kini, aşkı, kafa tutması ve çaresizliği ile işçiler vardır.

Ülkemizde de özellikle 1950'lerden sonra üretim biçiminin değişmesi beraberinde birçok değişimi de tetiklemiştir. Göçler sonucu metropole gelen taşra insanı şehir hayatına adapte olma sürecinde birçok aşamadan geçmiştir. Maddî ve manevî tüketim ekonomisi içerisinde bir yer edinmeye başlamışlardır. Taşra insanı, kılık kıyafetinden, dünya görüşüne; müzik zevkinden dine bakışına kadar birçok değişim geçirir. Bir yandan da değişen üretim ve tüketim tarzı bu insanlara kendi gerçeklerini dayatmaya başlar. Mağaza vitrinleri taşra insanın yeni hayallerini süsler. İstikrarsızlık gittikçe maddeleşen yeni insanın en büyük korkularından birini oluşturur. Çünkü ister patron olsun ister işçi iki kesim de ücrete bağlıdır. Ahmet Oktay bu ortak yöne **ortak-yaşarlık** kavramını karşılık bulur. Oktay'a göre bu ortaklık tüketimi tamamen içselleştirmiştir. *“İstikrarsızlık, ekonomik ve siyasal düzeyde genişlemekte ve içselleşmektedir. Bireysel maddî-manevî konular ve kaygılarla arzular ve nesnelere bir ortak-yaşarlık içindedir”* (Oktay, 2002, s. 29). Oktay'a göre bu içselleşme bireyi doğal görünebilmek için daha çok çalışmaya ve daha çok koşuşturmaya itmektir.

Yeni üretim tarzı her sosyal tabakaya göre tüketilebilir bir lüks sunmaktadır. Ve böylece kapitalizm toplumun her kesimini kendi çarkı içerisinde çevirmeyi başarabilmektedir.

**İlhan Berk** Marksist bakış açısıyla İlk kitabı olan *İstanbul Kitabı*'nda işçi ve işçi sorunlarını şiirlerine yansıtmıştır.

“Sarı uzun yüzlü cesur işçiler

Dört köşe halinde veya dağınık bir şekilde durmuşlar

Hiç konuşmuyorlar

Benim onları birer birer çalıştıkları yerlere götürüp bıraktığım

olmuştur

Hepsi dar kapanık yerlerde, sıkıntılı işlerde çalışanlar

Hepsi deli gibi severler yaşamayı” (Berk, 2001, s.15).

Bu düşünceler işçi ve emek merkezli düşüncelerdir. Şair bu cesur işçileri ve hayatlarını aslında çok iyi tanıdığını “*Benim onları birer birer çalıştıkları yerlere götürüp bıraktığım / olmuştur*” dizesiyle dile getirir. Şair bu dizeyle adeta kendisini de onlardan biri gibi gördüğünü sezdirir. Şair onlar gibi olmayı istese de “*Onların akıllarından geçeni bilmek isterdim*” (Berk, 2001, s.15) dizesiyle aslında bunu pek de başaramadığını dile getirir.

Dikim evlerinde çalışanlar, kömür işçileri, mağaza tezgâhtarları, yol ameleleri, vapur işçileri, hamallar, ırgatlar, kayıkçılar, hepsi sarmaş dolaş bir yaşam mücadelesi vermektedir. Şair kendisini de onların içine katar.

“Bütün fakara sokaklarda kalabalık halk mahallelerinde

Durgun ve düşünceli yüzleriyle onlar vardır” (Berk, 2001, s.18).

Yine de hayata tutunmaya çalışan bu işçiler dünyaya çalışmaya ve cefa çekmeye geldiklerine de inanmışlardır. Bu küçük insanlar her yeredir. Hepsi de yaşamak derdi ile boğuşurlar. Yine de zayıf, sert bakışlı, halim selim bu insanların yüzlerindeki neşe ve cesaretleri şairi umutlandırır.

Şair *dörder beşer sofralara oturmuş peynir, ekmek, karpuzla karınlarını doyuran* (Berk, 2001, s.21) bu işçilerin arasında yürür. Berk özellikle *İstanbul Kitabı*’nda dünyayı ve insanları işçilerin doldurduğu sokaklardan ibaret görür. İstanbul açlığın ve mücadelenin şehridir. “*Hepsi iyi şeylere hasret*” (Berk, 2001, s.25) insanların şehridir.

Marksist düşünceyi benimseyen İlhan Berk de işçi sınıfının yanında yer alır. Şaire göre “*dün de yönetenler halk değildi bugün de yönetenler halk değildir. O halde kırdan doğanın ezdiği insanın, kentte de ezilmesine müsaade edilmemelidir. Kaldı ki bu insanlar, emekleriyle yeni dünyayı kuracak olan işçilerdir. Şimdi onlara toplumsal hayatın şefkatli eli olan Sosyalizm’i bir kurtuluş reçetesi olarak sunmak*



*gerecektir.(...) Sosyalizm'e giden yol 'sosyal/kirlenme'den geçer; anlayışından hareket eden Berk, mevcut manzarayı şuurlu bir şekilde kirleterek, onun çirkin yüzünü göstermek ister”(Özcan, 2009, s.180).*

“Bu şiir kömür kokar

Kapkara buram buram kömürdür

(...)

Elleri kocaman yürekleri ufacak

Toprağın üstünde koca bir akrep gibidir

Çocuklar çöp gibi

(...)

Bu şiir kömür kokar

Bu şiirde ölüm iki kaş arasındır” (Berk, 2001, s.57-59).

Dizelerinde olduğu gibi İlhan Berk bazı şiirlerinde de kömür ocaklarında çalışan maden işçilerinin dünyasına eğilmeye çalışır. Bu insanlar bütün fakirliklerine rağmen sofralarında herkese yer açabilen kocaman elleri olan insanlardır. Yürekleri küçük elleri büyüktür onların çünkü onların yürekleri de ellerine yansır.

İlhan Berk, “Şairin Kanı”nda “Ne mi yapmalı şiir?” diye bir soru sorar ve verdiği cevabın bir bölümünde şöyle der:

Şiir “*akşamları işçilerin evlerine girmeli, onlarla sofraya oturmalı, kadınlara beyaz güller armağan etmeli, yeni çayırları sulamalı, Allah'la ölümlü yarenlik etmeli*” (Berk, 2013b, s.141) Berk, işçiye, emekçiye eğilmeyi şiirin gereklerinden biri olarak algıladığını dile getirir. Şiir onların da hakkıdır.

İşçiler, işçilerin dramı, Almanya'ya göç gibi temalar **Turgut Uyar** ve **Edip Cansever**'in şiirlerine de tema olarak yansımıştır.

“Ben üç kişi biliyorum

Ben bir ekmekle tuz biliyorum

Bir de aşk biliyorum” (Uyar, 2014a,s.173).

diyen Turgut Uyar, yaşam karşısında verilecek olan emeği yüceltir. Üretimde emek yerine rantın yüceltilmesine karşı bir duruş sergiler. Toplumsal bir hassasiyet duyan şair *Sen / Bir şehir çocuğuymuşsun, /Dev makinaların gıdası olmuş kanın.* (Uyar, 2014a, s.29) diyerek de üretim için harcanan insanın trajedisine dokunur. “Bu Şiir”de şiir işçiliğini maden işçiliğine benzeterek ciğerleri pahasına yaşam mücadelesi veren insanların yaşamına da bir göndermede bulunur.

“Kömür ocaklarında en güzel yaşta

Ciğerlerin bahasına ekmek parasıdır” (Uyar, 2014a, s. 649).

Benzer durumlara **Edip Cansever**'in şiirlerinde de rastlamak mümkündür. Şair “Mendilimde Kan Sesleri” şiirinde, şiir karakteri olarak seçilen özne memleketini terk etmek istemeyen ama hayat şartlarının onu göç etmeye zorladığı kişidir. Şiir karakteri memleketini terk etmek istemez çünkü ona göre “*insan yaşadığı yere benzer/ O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer/ Suyunda yüzen balığa/ Toprağını iten çiçeğe/ Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine/ Konya'nın beyaz/ Antep'in kırmızı düzlüğüne benzer*” (Cansever, 2013, s.616) Buna rağmen o, gitmeye mecburdur.

“*Sorumlu, duyarlı özne için pek çok maddî-manevî olanağa sahip olan, ancak onu işletecek yeterli tekniği, teknolojisi, en önemlisi de onu insanca yönetecek bir 'yönetimi' olmayan ülkenin durumu, bu ülke insanının geçimini temin etmek için Almaya'ya işçi olarak gitmesi, acı veren bir durumdur. Mendilimde Kan Sesleri şiirinde şair 'Dağılmış Pazar yerine benzeyen' memleketin durumu karşısında çaresizliğin sebep olduğu hüznü dile getirir*”(Öcal, 2013, s.180).

“Ah güzel Ahmet Abim benim

Gördün mü bak

Dağılmış Pazar yerlerine benziyor şimdi istasyonlar

Ve dağılmış Pazar yerlerine memleket

Geçmiyor içimizden hüzünlenmek bile

Gelse de

Öyle sürekli değil

Bir caz müziği gibi gelip geçiyor hüzün

O kadar çabuk

O kadar kısa

İşte o kadar” (Cansever, 2013a, s.619)

Şairin toplumcu, bakış açısı bu şiire de yansır çünkü ona göre gülmek “*Bir halk gülüyorsa gülmektir*” (Cansever, 2013a, s.616) “*Dağılmış Pazar yerine benzeyen memleketin imkânlarının bir sınıf tarafından sömürülmesi, ‘bin kişinin üretip bir kişinin’ o emeği sömürmesi, memleketin merkeze uzak bölgelerinin yoksul kalışı, özellikle Doğu Anadolu’nun bu anlamda ihmal edilişi, sorumlu ancak düzen karşısında çaresiz bireyi hüznü sevk eder. Sosyalist düzende insanların özgürce kendilerini gerçekleştirip eşit ve kardeşçe yaşayacaklarına inanan Cansever için verili olana çaresiz katlanmak zorunda oluş, acıdır*” (Öcal, 2013, s.181).

Şaire göre bu durum sadece bizim ülkemiz için değil bütün dünyada ezilen halklar için de aynıdır. Bu yeni dünyanın yarattığı yeni bir düzendir.

“İşte bu yeninin yenisi insan;

Dizilmiş kutu,

Bükülmüş teneke,

Alüminyum dükkan” (Cansever, 2013, s.111).

Max Frisch’in o ünlü “*İş gücü bekliyorduk insanlar geldi.*<sup>1</sup>Sözünden hareketle söyleyecek olursak kapitalist sistemlerde işçiler insan olmalarından önce iş gücüdürler. Ancak şair yine de umutludur, bir şeylerin yapılması gerektiğine inanır:

“Bilmezlikten gelme Ahmet Abi

Umudu dürt

Umutsuzluğu yatıştır”(Cansever, 2013, s.619).

“Devrimci ümidini kestiği için yaşarken onu göremeyeceğini düşünen birey için, burada ve şimdi, acı, bunalım ve sıkıntıyla dolu ve katlanılması gereken bir sürece dönüşür. Sonrası Kalır şiirinde Cansever, yaşadığı zaman diliminden adeta istifa eder gibi konuşur, ‘sonrası kalır’ der. ‘Sonrası kalır’ ifadesi, umutsuzluk dolu olan şimdi geçer, umutlu bir gelecek kalır demektir ve geleceğe duyulan inancı işaret eder”(Öcal, 2013, s.193).

Cansever’de de diğer İkinci Yeni şairleri gibi insanı sömüren sistemin eleştirisini görmek mümkündür. Emeği sömürülen işçiler, onların sömürülmesini sağlayan politikacılar, polisler, yargı mensupları, bürokratlar hep bu sistemin ayaklarıdır.

Farklı bir dünya görüşüne sahip olan **Sezai Karakoç** ile diğer şairler arasında benzer noktalar yakalamak mümkündür. O da sanayileşme ile beraber ortaya çıkan makineleşmenin insana mutluluk getirmediği kanaatindedir. “İşleyen makinalar kalmıştı yalnız / Ve onların kolları insanlar” (Karakoç, 2001, s.76).

Karakoç’a göre kapitalizm insanı makinenin bir parçası haline getirmiştir. Önemli olan ne olursa olsun çarkın dönmesi makinenin işlemesidir. Karakoç’un bu dizesi Marks’ın “fabrikasyonda işçiden bağımsız, cansız bir mekânizma vardır ve işçi bu mekânizmanın canlı olan tek parçasıdır.”<sup>1</sup> sözünü hatırlatır. Şair zalim kelimesini makine için kullanır.

“Alnında ter birikmiş

Ekmeğini kendi

Elinden devşirmiş

---

1.(Aktaran, Fromm, Yeni Dergi, Temmuz 1971, Sayı 82, s.28)

## İşçiler

### Sabır yapıkları

Günaydın” (Karakoç, 2001, s.270) diyen şair diğerlerinde olduğu gibi emek sahibini selamlar, çalışan insanı yüceltir. Ancak onun da eleştirileri olacaktır:

*“Karakoç, Batı'nın en özgün taraflarından biri olan teknolojiye ve beraberinde getirdiklerine de eleştiriler getirmektedir. Hâlâ gelişen sanayi devrimi ile kurulan fabrikalarda her geçen gün insani endişelerden tamamen uzaklaşmaktadır. Fabrikalardaki çalışma şartları işçiyi ezmiştir. Hatta Karakoç işçilerin çalışma şartlarının savaş esirlerine bile yapılamayacak bir muamele tarzı olduğuna ve Batı'nın bunu kendi insanına yapmaktan çekindiğine dikkat çekmektedir”* (Baş, 2008, s.56).

Karakoç diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak, iş-işçi, emek-sömürü, hak-zulüm gibi kavramlara da daha çok inanç ekseninde yaklaşır. Sol, materyalist, maddeci düşüncenin literatürünün, toplumsal çatışmanın, mücadelenin ana eksenini oluşturan kavramaların temel faktör olmadığını ancak bu düşüncelerin bunları sanki en temel faktörler bunarmış gibi gösterdiğini söyler. (Karakoç, 2005b,s.14)

*“Ekonominin bir amaç değil, bir araç olduğuna inanıyorum. İnanç, düşünce ve sanatın ekonominin değil, ekonominin, inanç ve düşüncenin aracı ve sonucu olduğuna inanıyorum...”*

*Erdem sitesinin bir işçisiyim. Bu sebeple kapitalist veya komünist siteler gibi zulüm sitelerini yıkmak borcumu hiçbir zaman unutmuyorum. Şeytanın kentini darmadağın etmeye ant içmişim. Kızıl ve kara ile sembollenen sistemlerin esaretlerinden insanlığı kurtarmaktan, mazlum ve masum kardeşlerimi bu kölelikten azad etmekten daha büyük bir vazife ne olabilir?*

*Anarşizm, terörizm, benim sistemimde yer bulamaz. Nihilizm de ancak bu insanlık düşmanı eylemlerin felsefesini teşkil edebilir. Bunlara karşın, inançlıyım, barış ve düzen yanlısıyım. Savaşım ancak bunlar içindir. Gerçek barışın sağlanması için en savaşçıdan daha savaşçıyım. Gerçek düzenin kurulması için en radikalden daha radikalim”*(Karakoç, 2005b,s.14).

Karakoç'un 'diriliş kenti'nde de işçiler, çalışanlar vardır çünkü ona göre diriliş toplumu'nda insan dünya için de çalışmalıdır. *“Dünya, onun eli altında bin bir açıdan optimal verime kavuşan bir tarla olur. O, dünyayı dünya olarak ele almakla da yetinmez. Dünya da bir misyon sahibidir. Ancak bu misyonuna ve misyonun kıvamına, Tanrı'nın halifesi insanın elinde hamur gibi yoğrularak kavuşur. Eşya ve tabiat, insan emeğiyle, transandantal anlamına kavuşur. Bu yüzdendir ki, öbür dinlerin rahiplik anlayışına yer yoktur İslâm'da”* (Karakoç, 2005b, s. 50-55).

Karakoç'a göre İslâm çalışmanın, ekonominin değerini yeterince ortaya koymuş bir dindir. Çalışmayı ibadet olarak tanımlayan bir din ağır sanayiye ancak hakikat medeniyeti sayesinde insanın lehine kullanılmasını sağlayabilir.

*“Nasıl ki hafif kültürle ağır sanayi olmaz. Onun için, ruhunu Allah'a teslim etmiş olan Müslüman, ibadetin ağır ve kalifiye elemanı olduğu gibi, onun topluma ve tarihe dönük yüzü olan sanayiye ve tarımın sayı ve para diliyle ifadesi olan ekonominin ağır gönüllüsü ve işçisidir.*

*İslâm ekonomisinde, kişinin hür teşebbüs yetisini körelten devletçiliğe yer olmadığı gibi, tröstlerin doğumuna sebep olan tekelleri özel sektöre kapitalizmine de yer yoktur. Öldürücü rekabet, yalana dayalı reklamcılık, devleti içten zapteden kapital saltanatına olduğu gibi, kişiyi, devletin, bir partinin, dolayısıyla bir grup insanın kölesi haline getiren , aşksız, şevksiz bürokrasinin ağında çürüten, propagandanın uşağı haline getiren, proleterya adına ilâhlaştırılarak insanı makinanın bir vidası mesabesine indiren, madde gibi, robot gibi, kompitür gibi kullanan, ona daha çok istatistiki açıdan bakan, onu insanlık onurundan yoksun eden, insanlığı hayvan sürüsü gibi düzenlemeyi ve sömürmeyi hedef alan ve planlayan komünizme de ruhuyla sonsuzca uzaktır İslâm'ın ekonomik düzeni”* (Karakoç, 2005b, s. 50-55).

Baş'a göre Sezai Karakoç, kapitalizmi eleştirmektedir. Yoksa çalışmayı, üretimi, ekonomiyi eleştirmemiştir. O, sadece ekonominin bir araç olması gerekirken tek, mutlak hakikat oymuş gibi algılanmasını eleştirir. *“Karakoç, kapitalizmin, insanı değil, ekonomik gelişme ve eşyayı temel kabul etmesini eleştirir. Kapitalist sistem, tekniğe ve kütle halinde istihsale (üretim) dönüktür. Kapitalizmin bütün gücü ve isteği üretimin kümülatif artışı yönündedir”*(Baş, 2008, s.171-172). Böylece Kapitalizm de üretim ve tüketim birbirini tamamlayan iki ideal olmuştur. Üretimin

paralelinde tüketim özendirilmiş, tüketim arttıkça üretim artırılmış, arada olan üretim elemanlarına yani işçilere olmuştur.

### 1.5.2.2. Üretim Biçimi Olarak Tarım

Makinalaşma ve sanayideki gelişmeler daha yavaş bir hızda da olsa tarım sektörünü de etkiler. Kentler ile köyler arasındaki kopukluk vasıtalar sayesinde azalmış, kültürel etkileşim hız kazanmıştır. Feodal dönemin devamı olan büyük toprak sahipleri, ağalar, aşiretler makinalı tarıma geçmeye başlamış, bu da artan iş gücünün büyük kentlere göç etmesine neden olmuştur. Küçük ve orta ölçekli işletmeler yavaş yavaş geleneksel tarımın yerini almaya başlamıştır. Kooperatifler kurulmuş, küçük küçük de olsa örgütlenmeler başlamıştır. Üretilen ürünlerin fiyatları devlet tarafından belirlenirken özel sektör de serbest bırakılmıştır.

Türkiye’de iktidarların her dönemde belirli kesimlerin, yani egemen sınıfların, kontrolünde olduğu düşünülür. 1950’de geniş halk kitlesi tarafından büyük umutlarla iktidara getirilen Demokrat Parti ilk iş olarak Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu’nu rafa kaldırır. Toprak ağalarını korumaya çalışır. Hazine arazilerini fakir köylünün değil büyük toprak sahiplerinin hizmetine sunar. Gittikçe fakirleşen köylü çareyi göç etmekte bulur.

1946’da doğmaya başlayan Demokrat Parti *“Halk yığınlarının geniş ilgi ve desteğini görmesine karşın, özünde ‘halka karşı’ bir harekettir. Çünkü, çıkarları geniş halk kitlelerinin çıkarları ile zıtlaşan sınıf ve zümrelerin sözcüsüdür.(...) Ticaret ve maliye burjuvazisinin sözcüsü olarak ortaya çıkan Demokrat Parti, toplumdaki en geri ve kapitalizm öncesi kesimlerle yani tefeci, ağa, şeyh ve dinci ideoloji ile bağdaşlıklar kurarak, onların sömürü ağı içindeki geniş halk yığınlarını çevresinde toplar ve 14 Mayıs 1950’de iktidara gelir”* (Tanilli, 2006, s.345).

1950 sonrası yaşanan iyimserlik havası Demokrat Parti’nin baskıcı anlayışı ile birlikte yerini karamsarlığa bırakır. *“1950 sonrasında barış, özgürlük ve umut üstüne kurulmuş savaş yıllarının anti-faşist söylemiyle eklemlenmiş olan bu iyimserlik havası ve yaşama sevinci, buğday fiyatlarının yükselmesine yol açan Kore Savaşı*

*konjonktürünün Türkiye'ye sağladığı ekonomik düzelme sürecinin teklemeye başlamasıyla birlikte yerini kötümserliğe/karamsarlığa bırakmaya başlamıştır. Özellikle görece durumları iyice sarsılan kent emekçileri ve memurlar açısından. Ne var ki kent kendini henüz yeterince öne sürmemektedir imgesel düzeyde. Başlıca neden kent proleteriyasının güçsüzlüğüdür. Tam da bu yüzden, sınıfsal çelişkiler, sömüren/sömürülen, iyi/kötü kavramlarının daha net biçimde görülebildiği inancıyla ya da böyle bir varsayımın kırsal alana yerleşerek anlatılmıştır. Tarihi değiştirme gücüne sahip özne, nesnel koşulların olgunlaşmamışlığı dolayısıyla bu gücünü kentte belli edemeyince yazarlar köye yönelmişlerdir” (Oktay, 2002, s.71-72).*

Millî mücadele yıllarını müteakip toplumcu, Marksist, Sosyalist yazar ve şairler eserlerinde köy, köylü ve köy hayatına yönelirler. Merkez yerine taşra edebiyatımıza daha çok girmeye başlar. Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, Cevdet Kudret, Faik Baysal, Abdülhak Şinasi Hisar, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi yazarlar köy ve köylü gerçeğini roman ve öykülerinde işleyerek ‘Köy Edebiyatı’ diyebileceğimiz yeni bir anlayışın temsilcileri olmuşlardır.

Şiirde ise hececi, şairlerden sonra İkinci Yeni şairlerinin de özellikle ilk şiirlerinde daha farklı bir bakış açısıyla taşra hayatına yöneldiklerini söyleyebiliriz. Onlar sınıf mücadelesinden çok küçük insanın bireysel yaşamını yakalamaya çalışırlar. Bu biraz da kentte yaşanan siyasal baskıdan biraz da olsa kurtulma, uzaklaşma çabasıdır. Turgut Uyar’ın taşraya yönelmesi, İlhan Berk’in mitolojiye sığınması, Karakoç’un diriliş hayali var olandan kurtulma çabasının ürünüdür.

Öğretmenlik yaptığı yıllarda Anadolu’nun değişik yerlerini de görme imkânı bulan **İlhan Berk**, taşra kökenli bir şair olarak taşrayı özellikle ilk şiirlerinde işlemiştir. Özellikle *Türkiye Şarkısı*’nda geçen “Tohum”, “Kilim”, “Massey Harris”, “Ayrığın Yüreği”, “Bir Dağın Kederi”, “Kızılırmak”, “Çarık”, “Güneyde Bir Orman”, “Yukarı Fırat”, “Karanlık Ova”, “Toprak Sürülüyor” gibi şiirlerde köylü gerçeğini yansıtan karakterler vardır. Örneğin “Massey Harris” şiirinde köye giren traktörün, makinelerin köy yaşamı ve insan ilişkileri üzerinde yarattığı değişim işlenir.



“Massey Harrisler topraklara ve insanlara baktılar sevindiler.

Yüzleri gülecek diye düşündüler,

Toprağa ve insanlara doğru yürüdüler.

İnsanlar bakakaldılar.

Bir acayip kuştular Massey Harris’ler,

Memleketimin göğünde.

(...)

Ekmek demek varlık demektî,güneş demekti, yağmur demekti,

Her şey demekti yani

Yani yazın bayılıp kalmamak

Kışın donmamak

Yani ölmek demek”(Berk, 2001, s.128)

Ancak hiç de beklendiği gibi olmadı. Tam ters bir etki yarattı traktörün köye girişi. El emeğine dayanan işlerin daha kolay olacağı düşünülürken köylünün var olan işlerinin de kaybedilmesine neden oldu. Ve traktör:

“İnsanların karısını, kızını, öküzünü alan şeydi

Daha çok oydu

Halbuki peşin sevinerek bakmıştı insanlar

Massey Harris’lere

(Ama şimdi)

Massey Harris’ler gurbet demekti:

İnsanı üşüten bir gökyüzü, yavan bir su, kel bir dağ demekti.

Tavuksuzluk, köpeksizlik, hayvansızlık demekti.

Ve her şeyden önce bu demekti.

Yani toprağı yok bilmek

Yani topraksız, köpeksiz, yaşamak

Küçük yüreğine anasının, karısının yüzünü koyup

çıkmaq demek

Massey Harris'lerin gözü dünyayı görmüyordu

Dünya neydi ki zaten?

Topraklar, topraklar, topraklardı

(...)

Sonra insanlar, insanlar, insanlardı

Daha çok da onlardı

Her yerde topraklardan çok onlar vardı

Burada da Massey Harris'ler onları bulmuşlardı” (Berk, 2001, s. 128-129)

Büyük umutlarla köye sokulan traktör fakir köylünün işini kolaylaştıracağı düşünülürken onların hayatlarının alt üst olmasına neden olur. En çok da insanı vurmıştır traktör. Köyünde bile tutunamayan kitleler şehirlere göç eder.

Köyünde ırgat olanların şehre göçtüklerinde işçi olmaları gibi İkinci Yeni şairlerinin şiirleri de adeta onların yaşamlarını takip eder. Bundan sonra büyük kent insanının yaşamlarına yönelmeye başlarlar. İster taşra ister kent hayatı olsun onların karşı çıktıkları hep sömürüdür. Köyde feodal yapıyla, ağayla mücadele eden insanlar kent hayatında da patronlarla mücadele etmek zorunda kalırlar. Bu şairler toplumsal gözlemcidir.

İlhan Berk'in “Massey Harris” şiiri Talip Apaydın'ın 1956'da kaleme aldığı *Sarı Traktör* romanının şiirsel karşılığı gibidir. Romanın kahramanı Arif ne yapıp edip büyük hayaller ve umutlarla babasına bir traktör aldırır. Arif traktörü köye

getirecek olan trenin yollarını gözler, makinanın her şeyi değiştireceği her şeyin daha güzel olacağı günlerin hayalini kurmaktadır. Hatta Arif traktörü mü yoksa Emine’yi mi daha çok sevdiğini düşünecek kadar sevdalıdır traktöre. Orda da sonuç beklendiği gibi olmaz. *Sıcak, aydınlık, kardeş, dost bu gökyüzüsüz / Kaput bezsiz kalmak demektir* (Berk, 2001, s.130) traktör. Ve bunu ilk kadınlar anlamışlardı, gurbet vardı adamlara. Kadınlara, çocuklara da adamsız yaşamak vardı. Odalara, evin karıncalarına bir ıssızlık, bir ağlamalık, vardı. Tavuklara, köpeklere... öyle de oldu.(Berk, 2001, s.130)

İlhan Berk 1953’te yayımladığı “Otuz Sekiz Pare Köy” şiirinde de özellikle dönemin romanlarında da işlenen genel anlayışa uyarak köylüyü, köy gerçeğini, köylü sorunlarını, yoksulluğu tema olarak işler.

“Biz otuz sekiz pare köyün insanları

Genç, ihtiyar, çoluk çocuk

Yaz kış bir gömlekle

Yaz kış, yalnız, fakir, kimsesiz” (Berk, 2001, s.132)

Şaire göre köylünün yoksulluğu doğal bir durum değildir çünkü bire bin veren toprağın çocukları çalışmaktadır ama yine de fakir kalmışsa arada birilerinin elleri ceplerine girmiştir, çalınmıştır kazançları. Çukurova’da, Tarsus’ta, Mersin’de; pamuk, pirinç, buğday tarlalarında çıplak ayaklarıyla çalışan insanların boş kursakları toprağın suçu olamaz. Ancak onları topraksız bırakan büyük mülk sahiplerinin ve tüccarların suçu olabilir.

“Su var, gençlik var, heves var

Toprak yok

Tohum var, sapan var, öküz var

Toprak yok” (Berk, 2001, s.143)

İlhan Berk, “Karanlık Ova”, “Yukarı Fırat”, “Toprak Sürülüyor”, “Kör Halit’in Bulutu”, “Tohum” gibi şiirlerinde de hep köy gerçeğini tematik olarak işler.

Topraksız köylünün durumu, sahihsizliği, fakirliği, **Turgut Uyar**'ın bazı şiirlerine de yansımıştır.

“Tohumluk mısırlar,cılız inekler

Uykuları ya buluttan ya sudan

Altıncı çocuğun adı Yeter'dir...”(Uyar, 2014, s. 66)

Tarım klasik tarımdır. Çok çocuklu yoksul ailelerin babadan kalma usullerle yaptıkları bir üretim çeşidi Uyar'ın dizelerine yansır. Umutları ya Allah'a kalmıştır, ya buluta, ya da suya. Yani yağmura. Hem üretici, hem eş, hem ana olan kadının o toplumdaki yeri belli ve sınırlıdır.

“Kır Damalın nüfus kütüğünde

Dursun oğlu Rezzak diye kayıtlıdır.

(...)

Rezzak on dokuz yaşındadır,

Bir kış kömür ocaklarında,

Bir kış inşaatlarda amele” (Uyar, 2014, s. 651)

Kalbi erkekçe sevdalarla dolu Rezzak yaşam mücadelesini sürdürmek zorundadır. Ancak Rezzak “Hayatı böyle bilmiş” bahtından da şikayet etmez. “Rezzak”, “Malatyalı Abdo”, gurbete çalışmaya giden “Molla” hep benzer hayatlar yaşarlar. Yaşamak derdi boyunlarına asılmış, fakirlik, parasızlık ile gurbette geçirilen hayatlardan ibarettir bu insanlar. Onlar, işsiz günlerinde aç kalacak çocukların babalarıdır onlar.

“Ufaklığımdan korkuyorum yaşarken;

Bu vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları

Gemiler buğday alır demir boşaltır.” (Uyar, 2014, s. 69)

Çiftçiyi toprak sahibi yapacak 1945 yılında kabul edilen Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu ile tarım kesiminde egemen sınıfın gücü kırılmış olsa da toprak ağalarının etkisi köylü üzerinde devam eder. Küçük memur, işçi, emekli gibi halk yığınlarının yanında çiftçiler, köylüler de hiçbir zaman Cumhuriyetin nimetlerinden faydalanmamışlardır. Ancak **Karakoç** yine de umutludur.

“Damlardan damlara koşuşulur

Uyurgezer gibi konuşulur

Bağrıslır bir kabus çitinden

Atlanır kan davalarının tel örgüsünden

Tarla kavgalarından

Suların pay edilemeyişinden” (Karakoç, 2001, s.246)

Bu şartlar altında da hayalleri vardır insanların, kadınların, alçak damlarda toplaşan genç kızların, baharın gelmesini onlar da bekler, onların da gençlik sandıkları vardır. Hayalleri için kimi terk eder yurdunu, bir duman gibi fabrikalara konarlar, kentlere yerleşirler.

“Petrolde el yüzün yıkanmasından

Tüter buhurdanı şiddet işçisinin

Bir geyik karnında kanında erir bir haydutun tüfeği

Bir haydutun kanında yeşerir jandarmaların yiğitliği

Sel alır dağdan indirir bizi

Üstümüz boyalı aş kırmızısı çamurla

Eşkıya dürbününde görünürüz ama

Aramıza yağmur girer

Borçluyuz hayatı ansızın gelen bu yağmura

Aslanı usandıran

Asılanı ıslatan bu yağmura

(...)

Baba düşünüyor” (Karakoç, 2001, s.224)

“*Evet kapitalizm insanları patron-işçi diye ayırıp fakiri zenginin kölesi yapma felsefesi, en azından bizim bölgemizde, İslâm bölgesinde revaç bulmaması gereken bir zulüm zihniyetidir. Şimdi İslâm ülkelerinde buna özeni var*” (Karakoç, 1999a, s.28) diyen Karakoç Batı ile mücadele edebilmek için de ağır sanayi hamlesini gerçekleştirilmesi gerektiğini ancak sistemimizde, onlarda olduğu gibi bir ekonomik ilişkiler ağının olmamasının gerektiğini düşünür. Gerçek İslâm’da ekonomik durumlara veya iş hayatındaki pozisyonlara göre bir ayırım olamaz. İslâm’ın mülkiyeti helal kılması kimseyi kimseden üstün kılmaz çünkü, o, üstünlüğü maddeye göre değil fazilete göre ayarlamıştır. Ancak kapitalizme meyl etmeye başlayan İslâm toplumlarının bu ilkeyi yeniden hatırlamaları gerekmektedir. İslâm ruhu esas alır ama maddeyi de ihmal etmez. Alt sınıfların, işçinin, emekçinin de kurtuluşu şaire göre yine İslâm’dadır.

Karakoç teoride işçi sınıfının hâkimiyeti olarak gösterilen, aslında işçi sınıfını sadece kullanan bir diktatörlük olarak gördüğü Komünizm’i de kapitalizmle bir tutar. Bu ideolojide de işçi sadece makinanın bir çarkından ibarettir. Yine ayrıcalıklı olan birileri vardır. Komünizm’de de “*kapitalizm’de de durum pek farklı değildir. İşçinin işçi olması, insan olmasından önce gelir. Yönetimler, demokratik görünümümlü de olsalar, aslında, belli bir ekonomik gücün idaresindedirler. Ekonomi kralları geride durur, arka plandan idare ederler, genellikle pek orta yere çıkmazlar. Kitleye gelince, onların görevi, önceden tespit edilmiş, seçenekleri iyiden iyiye belirlenmiş ve sınırlandırılmış uygulama projelerini onaylamaktan ibarettir. Böylece onları idare etmek kolaylaşır. Çünkü; onlar kendi yönetimlerini kendileri seçmiş zannederler ve bununla övünürler*” (Karakoç, 2005a, s. 32).

Kapitalizm ve Komünizm’in yanında şair kavimci millet anlayışlarını da zararlı bulur ve eleştirir. Pantürkizm gibi ırka dayalı sistemlerde ne eşitlik ne de özgürlük vardır. Onlar kendilerine bahşedildiği kadar düşünür ve ancak o kadar özgür

olabilirler. Bütün bu insanlık dışı düzenlerin ortak noktası hep işçinin, emekçinin, yoksulun ezilmesidir. Bunların hepsi ortadan kalkmalıdır.

Fabrikayı mescitten ayrı görmeyen, onun bir uzantısı gibi gören Sezai Karakoç'a göre kişilerin, işçinin, üreten sınıfın, hakkı tam olarak ancak İslâmî bir ekonomi modelinde verilebilir. Allahsız, ahlaksız, etik olmayan, kültürsüz bir ekonominin ideolojisi ne olursa olsun insanlığı ne hale getirdiği ortadadır.

Diriliş sitesinin ekonomi düzeninde faiz yoktur. Onun tam tersi olan zekat vardır. Tabiat tahrip edilmeden yer altı ve yer üstü zenginlikler kullanılacak, devlet yönetim mekânizması olarak adaleti sağlayacak, sermayeye yol gösterecek, kurum ve kuruluşlarıyla halkına hizmet edecektir.

*“Ne rahiplik, ne materyalizm. Ne kapitalizm ne de komünizm. Her an ibadet ruhu içinde sürekli ve metotlu bilim ve tecrübeyle donanmış, kahramancasına İslâm düzenini, ruhî, sosyal, kültürel ve ekonomik planda gerçekleştirme şuuru! İşte, çağın fatihleri olarak bir sosyal dayanışma düzeni oluşturulacaktır. Sosyal adalet, kardeşlik müesseseleri kurulacaktır. Tekke fedakârlığı, tarikat hizmeti ve fütüvvet ruhu, yepyeni bir biçimde kültür ve ekonomi alanında doğurilmaya çalışılacaktır.(...)İşte benim amentümün kültür, ekonomi ve sosyal plandaki ilkeleri”* (Karakoç, 2005b, s.57).

İşçi haklarını, sermaye ve mülkiyet sorunlarını çözecek olan diriliş nesli *“mülkiyeti putlaştıran, kapitalizmin sarıldığı bu kavramı, kayıtsız şartsız bir statüye kavuşturan ‘mülkiyet kutsaldır’ kuralının boşluğunu ortaya dökceği gibi, onu ters tarafından putlaştıran komünizmin sahte mülkiyet düşmanlığı da teşrih masasına yatıracaktır”* (Karakoç, 1998a, s.88)

Mülkiyetin ancak alın teri ile kutsal olabileceğini yeniden gündeme getirecek olan nesil haramdan korunmak şartıyla her hak arayışının da arkasında olacaktır. Ancak mülkiyetin, sermayenin bir araç olduğu bilincindeki insanlar işçinin alın terinin karşılığını verebilir.

Para, özgürlük, hak, adalet, eşitlik ancak yeni bir ahlaki düşünce ve inanç anlayışıyla birleştirilirse bir anlam kazanabilir. Emek sahibini ezen, Allah'ı inkâr eden, maddeyi, kapitali putlaştıran, insanı köle gibi gören düşünceler ve bu düşünce

insanları, bütün insanlığı boğmaktadır. Diriliş tüm bu iyi düşünceleri soysuzlaştıran maskelerin atılma girişimidir.

*“Diriliş akışı, bu yolun ta kendisidir. İslâm uygarlığının en köklü imandan, en temelli ahlaktan, en sıhhatli düşünceden ve en ölçülü insancıl davranıştan kaynaklanan yeni açılımın adıdır.(...) Dostluğun, kardeşliğin, vefanın, sıdkın, sadakatin, özverinin, tümüyle Allah’a yakın olmanın dirilişi. Sonluluk içinde sonsuzluğu tatmanın, ölümlülük içinde ebediliği sezmenin, fanilik içinde bakîlikten bir soluk almanın, geçicilik dünyasında kalıcı dünyadan bir atmosfer doğurmanın adıdır”* (Karakoç, 1998a, s.89).

Sezai Karakoç ekonomik nedenlerden kaynaklanan çatışmaların ve işçi sorunlarının ancak İslâm’ın ekonomik sisteminde çözülebileceğini düşünür ve bu konudaki düşüncelerine de ilk baskısı 1967’de yapılan *İslâm Toplumunun Ekonomik Strüktürü* adlı eserinde tafsilatlı bir şekilde anlatır.

Karakoç’a göre İslâm ülkelerinde günümüzde uygulanan ekonomik sistemler batı kapitalizminin sadece bir taklidinden ibarettir ve onların İslâmî hiçbir tarafı da yoktur. *“Bu metod ise, her şeyden önce sosyal hayatın öbür alan ve görüşleriyle iktisadi yaşayış ve batının tecrübesinden doğmuş kavramları doğu ve İslâm deneyine uygulama gibi içinden çıkılmaz bir kavram ve realite kopuşuna sebep olmuş ve olmaktadır”* (Karakoç, 1977, s.7).

Şaire göre İslâm’ın sunduğu ekonomik model hiç de ütöpik ve uygulanamaz bir model değildir. Bu sadece bir peşin hükümdür. Asıl akıldan uzak olan Müslüman bir topluma İslâm dışı bir ekonomik modelin uydurulmaya çalışılmasıdır. İslâm’ın iktisat anlayışı, ahlakla, inançla, sosyal olaylarla iç içedir. Böylece o, orijinal bir doktrindir.

Şaire göre İslâm’ın ekonomik modelini kimilerinin yaptığı gibi sosyalist ekonomi modeli ile bağdaştırmaya çalışmak da yanlıştır. Bu iki doktrinin de kapitalizm karşıtlığından kaynaklanan bir ortak noktası olabilir ama İslâm’ın diğer bütün öğretilerini inkâr edip, göz önüne almayıp sadece ekonomik bazı ilkelerini ele alıp sosyalizm ile ortak noktalar bulmaya çalışmak hatadır. Şaire göre bu, İslâm’ı sosyalizm müjdecisi gibi gösterme çabasından başka bir şey değildir.(1977, s.9)



İslâm birbirinden bağımsız bir değerler bütünü değildir. Şaire göre böyle bir eğilim İslâm'a Batı gözüyle bakma çabasının bir ürünüdür.

*“Halbuki İslâm, Batı medeniyetinden ayrı bir medeniyet olarak ele alınmadıkça gerçeğine varılamayacak bir realitedir. Kavramları, tanımları, deneyleri yine kendinden çıkarılabilir. Batı sınırlamaları ve muhtevalarıyla İslâm realitesinin üzerinde yapılacak soyutlamalar, İslâm'ı değil ancak Batı doktrinlerinin İslâm'ı nasıl gördüğü ve gösterdiğini tespitte yarar. Kapitalizmi tutan yazarların İslâm hakkındaki görüşleri, sadece, kendi doktrinlerinin görüş gücü için bir ölçü olur. Sosyalist ve komünist yazarlar için de durum aynıdır. İslâm'ın iktisat sistemini ise, ancak, İslâm düşünürleri ve iktisatçıları ortaya koyabilir”*(Karakoç, 1977, s.10).

Şaire göre İslâm'ın ekonomik doktrinleri kendi içyapısı içerisinde bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Geri kalmışlık, az gelişmişlik, gelişmekte oluşluk gibi ölçüler Batı'nın değer ölçüleridir.

Karakoç, Marksist dünya görüşüne sahip diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı düşünür. Ona göre emperyalizmin kapitalizmi kadar sosyalizmin veya komünizmin ekonomik modelleri de savaşılmaları gereken doktrinlerdir.

Şaire göre İslâm'ı Batı'nın iktisadî modellerine uyarlamak yerine tam tersini yapmak gerekir yani bu konuda İslâm Batı'dan değil, Batı İslâm'dan faydalanmalıdır. Çünkü Batı'nın insanı ve insanlığı ne hale getirdiği ortadadır. Tekrar bir kurtarıcı gibi ona sarılmak sadece yaşanan çöküşü hızlandırmaya yarayacaktır.

Kapitalist sistemde ezilen, sömürülen, üreten kesim; çiftçi, işçi gerçek manada hakkını ancak İslâmî bir iktisat modelinde alabilir. Çünkü İslâm çalışmayı, üretmeyi, alın terinin hakkını vermeyi de bir ibadet sayar. Alınının teri kurumadan işçinin hakkını vermeyi öğütler, sermayenin tek elde toplanmasını zekât yoluyla engeller, tarım arazilerini atıl bırakanların, işlemeyenlerin arazilerini elinden alıp işleyene vererek bir anlamda üretimi daim kılar. İslâm sadece tek cepheden bakarak bir sistem düzenlemesine gitmez. Olaya işçi açısından baktığı gibi işveren açısından da bakarak ücretli ile girişimci arasında dengeyi sağlar. Birinin teşebbüsünü desteklerken diğerinin sömürülmesini önlemeye çalışır.

İslâm ülkelerinin bugün içinde buldukları durum kapitalist sisteme angaje olmaya çalışmalarının bir sonucudur. Ancak bugünkü İslâm toplumunun bir derece yok olmasını önleyen de yine İslâm'ın ilkelerinin az da olsa hala toplumda yaşıyor olmasıdır.

Karakoç'a göre İslâm ülkelerindeki bugünkü ekonomik yapı İslâm'ın ilkelerinden kopuktur. İslâm'la bugünkü yapı arasında bir ilgi vardır ama bu, sanıldığı ve iddia edildiği gibi, İslam bizi geri bırakan bir faktör değildir. Ancak şair umutludur. Çünkü Batı'nın bütün yüklenmelerine rağmen tam anlamıyla bir yok olma söz konusu değildir. *“İslâm'ın bugüne de uzanan müsbet ilkelerini hesaba katmadan bugünkü yapıyı da anlamak mümkün değildir demek istiyoruz. İctimai ahlâkın oldukça zayıflamasına rağmen patronun tam ezici olmaması, işçinin öçten kıvranan Batı proleterleri gibi davranmaması, tefeciliğin kasıp kavurur bir duruma gelmemesi, servet farklarının artmasına rağmen sınıf çatışmalarının beklenen ölçüde olmaması gibi durumlar da, Batı toplumuna göre, İslâm'ın mutlu zamanlardaki ekonomik yapı gibi tamamen spesifik bir karakter gösterir. Bugün İslâm toplumunda, dinî yasağın, tefeciliğin etkisini azaltmadaki rolünü yaklaşık matematik ve istatistikî ifadesinin tespiti için en ufak bir çalışma yapılmadığı gibi, bugün verilmekte bulunan zekatların gerçek yıllık toplamları ve bunun servet farklılığından doğan gerginliği ne derece yumuşattığının yine yaklaşık olarak rakamlarla tespit edilmesi yolu nedense düşünülmemiştir. İslâm'ın ekonomik etkisini inceleyecek durumda bulunan ekonomistlerin bu faktörleri de hesaba katarak teorilerini kurlmaları gerekir”* (Karakoç, 1977, s.14-15)

Diğer İkinci Yeni şairlerine göre Karakoç'un bu söyledikleri övülecek değil aslında eleştirilecek durumlardır. Çünkü şairin saydıkları Batılı anlamda gerçek bir sınıfsal mücadelenin önünü tıkamakta bu yüzde de devrim gerçekleşmemekte veya gecikmektedir. Çünkü bu şairlerin hayalini kurdukları Marksist devrim ancak bir sınıf mücadelesinin sonucunda gerçekleşebilir.

Ekonomiyi de metafizik temellerle açıklamaya Karakoç, iktisadı biraz da **ebedîlik** kavramı ile açıklamaya çalışır. *“İslâm bazı Marksist ve kapitalist ekonomistlerin sandığı gibi sadece bir inanış da değildir. Bir ekonomi anlayışı,*

*tutumcu ve çevresini de alan bir dünya görüşü, yaşayış ve medeniyet tarzıdır”* (Karakoç, 1977, s.16).

Şaire göre Marks’ın teorileri, kurmaca bir romandaki dünya ile ilgili ve realiteden uzak bir teoridir. Ancak belli bir toplumda, sadece belli bir zaman diliminde, bazı sınırlılıklar içerisinde gerçekliği olabilir. Yoksa bütün bir insanlığı her zaman diliminde değiştiremez. Liberalizm, kapitalizm, komünizm ve sosyalizm gibi sistemler, değişik varyasyonlarla bütün insanlığı sömürmek için icat edilmiş sistemlerdir.

İslâm ise kısa bir süre kullanılacak sonra olmadıysa terk edilecek bir iktisadî sistem öngörmez. Katı, uygulanamaz, işçiyi sömüren, insanı üreten bir makineye çeviren bir sistem de değildir. Karakoç’a göre günümüzdeki İslâm ülkelerindeki ekonomik sistemlerin çöküşü, İslâmî uygulamaların değil tam tersi onu tam olarak uygulamayışlarının bir sonucudur.

İslâm kapitalizmdeki gibi sermayenin tek elde toplanmasına engel olduğu gibi gelişmemenin, bireysel farklılaşma ve teşebbüsün de önündeki engel olan sınırsız mülkiyet edinme hakkının da karşısında olmuş, bir anlamda dengeyi sağlamıştır. Sezai Karakoç ve diğer İkinci Yeni şairlerinin bu mevzuda ortak noktaları ise kesin bir kapitalizm karşıtlığıdır, ancak çözüm yolu olarak gösterilen komünizm ve Marksizm’e gelince düşünceler farklılaşır, hatta çatışır:

*“Kapitalizme göre, mülkiyet, mutlak anlamda tek kişiye aittir. Her kişi kendi başına malı ele geçirdikten sonra da, başkasının gölgesini bile ondan uzak tutmak ister. Bunun ‘başkaları cehennemdir’ görüşünden en ufak bir farkı yok. ‘cennet benim ve başkaları cehennemdir’, işte kapitalizmin ana felsefesi; işte, güçlünün güçsüzü ezmesinin ve işte proleteryanın doğuşuna meydan verilmesinin ve işte emperyalizme kadar varan sömürmenin temel felsefesi. (...) Komünizm de ise cehennem bizzat insandır. Değil topluma tek insana bile güven yoktur. Ona hiçbir eşya (mal) bırakılmaz. Komünizm diliyle mülkiyeti reddederken, kalbiyle mülkiyeti o kadar yüceltiyor ki, tek insanı ona layık ve ona sahip olmaya ehil görmüyor. Komünizmde insan tek başına bir birim değildir. Bir birimin bir unsurudur ancak. İnsan, kendisi karşısında olsun, toplum karşısında olsun, eşya karşısında olsun,*

*adeta bir varlık, şahsiyet ifade edecek kadar olsun bir bağımsızlık hakkına sahip bir varlık değildir.*

*Kapitalizmde, bir eşyayı, bir tabiat parçasını, bir malı ele geçiren insan, bir nevi o eşyanın, o tabiat parçasının Tanrısı olmuştur. Artık, o eşya üzerinde, o kişiden başka kişinin, başka bir gücün hakkı yoktur. (...). Bu felsefenin temelinde, Tanrı-tanımsızlık yatmaktadır. Eşya, başlangıçta, sahipsiz ve hak sahibi olmayacak bir kitle, bir hacimdir. İnsanlar, bir nevi küçük eşya ilahları olarak çarpışır ve kim o eşyayı ele geçirirse, o eşya onun olur. Yani eşyaya göre insanlar, politeist bir eşya dininde küçük ilahlar tablosudur. Bu ilahlar Çin Tanrıları gibi sadece şer getirirler, zarar verirler, şerrinden korkulacak Tanrılardır. Eşyanın ise bir itici gücü, bir red hakkı yoktur. Onun kaderini mülküne geçiren insan çizer. Böylece, mülk edinmeyen insansa, kapitalizme göre, bir nevi insan da olamıyor. Ve zamanla kapitalist o tür insanı da, eşya gibi görmeğe, ondan da, eşyadan faydalandığı gibi faydalanmaya başlıyor. Eşya nasıl tek taraflı bir hak konusu, kendinin hiçbir hakkı olmayan bir köle ise, eşya sahibi olamayan insan da köleleştirilmek, eşya statüsüne tabi tutulmak isteniyor” (Karakoç, 1977, s.29-31).*

Komünizmde ise esas olan üretimdir, insan **fire**'dir. İnsanın mutluluğu için şart koşulan üretim zamanla insanı esir almaya, insanı sadece bir üretim aracına dönüştürmeye başlamıştır. Her iki sistemde de insan, yenilen, yutulan, tüketilen varlıktır. Kapitalizmde Tanrılaştırılan para ve eşya komünizmde üretimin Tanrılaştırılmasına dönüşür.

İslâm'ın eşyaya ve insana bakışı ise daha farklıdır. “İslâm, gerek insana gerek eşyaya baksın, Allah'ı, insanın da eşyanın da yaratıcısı yaşatıcısını asla unutmaz. Mutlak anlamda eşya da, insan da ona aittir. Mülk mutlak anlamda sadece O'nundur” (Karakoç, 1977, s.32). İnsan ise o mülkün sahibi değil ancak emanetçisi olabilir. O mülkü istediği gibi de kullanamaz, deyim yerindeyse, **hayırlı** kullanmak zorundadır. İkincisi de mülkiyet insana bir statü, toplumsal, sınıfsal bir ayrıcalık sağlamaz. İnsan sahip olduğu mülkte öbür insanların da hakkını gözetmekle de yükümlüdür, elindekinin bir kısmını paylaşmak zorundadır. Ancak kendisi için zarurî olanı da edinmek hakkıdır. Kimse de o mülke müdahale edemez.

*“Müslüman’ın mülk edinisinde ve ona tasarruf edişinde, daima asıl mülk sahibini hatırlar ve hatırlamak zorundadır. O’nun izniyle, O’nun yeryüzündeki halifesi olarak O’nun koyduğu kurallar içinde bir şey edinir, bir şey sarf eder. Bir şeyi toplar veya dağıtır, bozar, yapar veya değiştirir”* (Karakoç, 1977, s.32).

Hatta İslâm’a göre insan, bitkilerden, hayvanlardan, doğadan da gelişigüzel faydalanamaz, onları istediği gibi tasarruf edemez. Onun da bir ölçüsü, onların da bir hakkı vardır. Oysa diğer ekonomik doktrinlerin hiç birinde bu tür ahlaksal ilkeler yoktur ve insan bütün bu tasarruflarından edindiği mülklerden yeri ve zamanı geldiğinde de Allah yolunda vaz geçmek zorundadır.

*“Demek ki, İslâm toplumunda, ne komünizmdeki gibi, tek kişiyi, mülkiyet hakkına ehil ve layık görmemek, yani insana güvensizlik vardır; ne de kapitalizmdeki gibi insana Allah’ı unutturan mutlak mülkiyet hakkı tanınmıştır. İslâm insana bir mülkiyet hakkı tanımıştır ama, bu hakkın üzerinde, Allah’ın hakkı birinci sırada gelmektedir. Mülkiyet hakkı, kullanma usul, sınır ve gayesiyle birlikte tanınmıştır”* (Karakoç, 1977, s.34).

İslâm’a göre insanın mülk edinme hakkı vardır ancak sınırsız bir tasarruf etme yetkisi yoktur. İslâm mülkiyet hakkıyla beraber kişiye ödev ve sorumluluklar da yükler. Sosyalizm ve Marksizm’de kutsal olan insan değil mülkün kendisidir. Oysa İslâm insanı arzın halifesi ilan ederek ona en büyük hakkı ve değeri vermiştir.

*“Böylece madde üzerine konmuş bir hak olan mülkiyet hakkına, ondan ayrılmaz bir şekilde ruhî, öteye ilişkin, ulvî bir tutum karışmıştır. Müslümanın mülkiyet hakkı, kapitalizmin mülkiyet hakkından apayrı bir anlam taşır. Müslüman bu hakka sahip olmakla elinin altında bulunan mülkü, herkesten daha çok Allah’ın buyruğu yönünde idare etmek ve kullanmak, manevî faydasını maddî faydasından üstün tutmak, her tasarrufunda Allah’ın korkusunu taşımak şartları içinde kendisini bilir”* (Karakoç, 1977, s.37-38).

Karakoç’a göre işçi sorunlarının temelinde yatan daha çok kazanma, sermayeyi katlama, daha çok biriktirme düşüncesi yani daha mülk edinme düşüncesi ancak İslâm öğretileri ile aşılabilir. Ona göre eşya, mülk ilahî yolda bir vasıta olmalı, asıl maksat olmamalıdır.

Karakoç'un değindiği diğer bir konu da Marksist düşüncenin üzerine kurulduğu sermaye-emek çatışmasıdır. Karakoç'a göre İslâm evde altın ve para biriktirmeyi yasaklayarak, faizin her şeklinin önüne geçerek, paradan para kazanma düşüncesini reddederek sermayeye, emeğe ve üretime dönük olduğu müddetçe izin vermiştir. Bu şekilde sermaye aslında emeğin hükmü altına girecektir. Böylece *“sermayeye tanınan hak, emeğe tanınmış bir hak olur. Böylece de emek, alanını genişletmiş bulunur. Oysa, sermayeye, emekten bağımsız bir hak tanımak, ikisini rakip hale koymaktır ki, bu karşılaşmada kaybedecek olan emektir. Çünkü: emekler, kişi kişi parçalanmış üniteler demektir. Sermaye ise birbiri üstüne yığılarak artan bir çığ gibi kümülatif bir büyüme imkân ve özelliğini taşır”* (Karakoç, 1977, s.45).

Karakoç'a göre bu durum emeğin sermayeye başkaldırısını da doğuracaktır ki bu durumda da bu kez emek sermayeye zulüm edecektir (Komünizm). İslâm ise bu konuda da dengeyi sağlar sermayenin sürekli üst üste yığılmasına ve tek elde toplanmasına engel olur. Çünkü zekat şimdiki kapitalist sistemlerdeki vergilendirmelerde olduğu gibi sadece kardan alınan bir vergi değildir. Ana paradan da alınır. İslam emeğe yönelmesi koşuluyla sermayeye izin verir. Onun ötesini yasaklar.

*“Faiz yasağı peşin bir önleyici, zekat buyruğu sonradan tashih edici ve ayarlayıcı bir faktördür. ‘Allah ticareti helal, faizi haram kılmıştır.’ Açık nassı ile, İslâm'a özgü ekonomik yapının temel prensiplerinden biri ortaya konmuştur. Kapitalizmde hem ticaret hem faiz helaldir. Sosyalizmde ise hem ticaret hem faiz yasaktır. İslâmsa ayrı bir ekonomik sistem olarak, ticareti helal, faizi haram kılmıştır. Ticareti helal sayarak sosyalizmden, faizi haram sayarak kapitalizmden ayrılır. Biri insanın tabiatını görmezlikten gelen, öbürüyse insan tabiatına kontrol ve sınır koymayan bu iki aşırı ekonomik sisteme karşılık, insanın köklü içgüdülerine bir ölçü içinde, alan açan bir sistem geliştirmiştir İslâm. Mutluluk da zaten ancak böyle sağlanır”* (Karakoç, 1977, s.47).

Sonuç olarak diyebiliriz ki kedinin içindeki fare yakalama dürtüsü nasıl hiçbir zaman yok olmayacaksa insan da bir birini tüketen varlık olmaktan hiçbir zaman kurtulamayacaktır. Cemal Süreya ve İlhan Berk'te mutluluk sosyalizmin ekonomik sisteminde aranır ve bu şairlerin şiirlerinde byu bakış açısı hâkimdir. Turgut Uyar'ın

umutsuzluğu biraz da buradan kaynaklanır. İnsan bugün nasılsa yarın da öyle olacak. Karakoç ise daha idealisttir. İnsanlık değişmelidir, ama nasıl? Bizim için, İslâm toplumları için vahyin yeniden gündeme alınması ile bu mümkündür. Önemli olanın makine değil insan olduğu gerçeği yeniden canlandırılmalıdır. Değişim bilgidedir. Öncelik mutlak bilgidedir. Mutlak bilgidен uzaklaşan insan özünden de uzaklaşır, canavarlaşır. Karakoç'taki idealizm Uyar ve Süreya'da ancak bir iyimserlik düzeyinde kalır.

### 1.5.3. Merkezî Otorite ve Taşra

#### 1.5.3.1. İkinci Yeni ve Merkezî Otorite

İkinci Yeni şairleri her türlü otorite ile çatışan şairleridir. Karakoç dışındaki şairler Tanrısal otorite ile dahi çatışırlar. Ancak bu başlıkta ele alacağımız konu düşünsel, ruhsal ve toplumsal baskıdan çok siyasal erk'tir. Şiir ve iktidar öteden beri birbiri ile ilişkili olan kavramlar oluşmuşlardır. Edebiyat tarihimize baktığımızda bu konuda üç türlü duruş dikkatimizi çeker. Siyasal erk'in arkasında duran şair ve yazarlar, erk'in karşısında olan ve onu yıpratmak, yıkmak için didinen şairler. Bir de her iki alanda da olmayıp daha çok uzak kalmayı tercih eden, deyim yerindeyse pek suya sabuna dokunmayan şair ve yazarlar vardır. Bu tartışma bir anlamda saray şiiri olarak tabir edilen Divan şiiri ile halk şiiri arasındaki ayrıma kadar da derinleştirilebilir. Ancak özet olarak birbirine zıt iki anlayıştan söz etmek mümkündür. Siyasal erk'in yanında olma veya ona karşı olma.

İkinci Yeni şairleri de Cumhuriyetin ilk yıllarında görülen ve iktidarı destekleyen hececi/ulusalcı bir anlayış yerine iktidar ile çatışan bir şiir anlayışını benimsemişlerdir. Ancak onların çatışmaları toplumcu şairler gibi alenî, sloganik düşünsel anlamda örgütlü bir çatışma değildir.

*“İkinci Yeni, Tanzimat sonrası Türk şiirinde otoriteyle gerçek anlamda yüz yüze gelen ve ona karşı açıkça uzlaşmaz bir tavır takınan, otoritenin koyduğu ilkelere*

*savaş açan Cumhuriyet sonrasında ilk büyük avangart şiir hareketidir denebilir”* (Karaca, 2013, 281).

Karaca bu ifadelerinde sanatsal ve şiirsel otoriteyi kastetmiş olsa da onun sözlerini İkinci Yeni şairlerinin düşünsel ve siyasal otoriteye karşı olan tavırları için de kullanabiliriz. İkinci Yeni, Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan toplumcu Marksist şairlerden sonra siyasal erk’le çatışan ikinci büyük şiir hareketidir.

Taşra; İstanbul, Cumhuriyetle birlikte de Ankara ve İstanbul dışındaki bütün Anadolu için kullanılan bir kavramdır. Egemen erk’in dışındaki alan olarak da ifade edilebilir. Bu kavram kırsal yaşamın, köylü olmanın karşılığı olarak da kullanılabilir.

Cumhuriyetten sonra merkez-taşra çatışması İstanbul dışındaki Ankara’ya taşınmıştır. Osmanlıdan beri süregelen bu çatışma değişik yoğunluklarda günümüze kadar gelmiştir. Halkın istek ve beklentileri ile merkezî otoritenin yaptıkları birbiriyle pek örtüşmemiştir.

**Cemal Süreya** ya göre merkezî otoriteye karşı tavır alması gereken birinci kişi aydın’dır. Çünkü *“Aydın kişinin işlevinde, temelde, siyasal sayılabilecek çok zaman da yüzde yüz siyasal bir tavır (başkalarının, toplumun yazgısıyla ilgilenen bir tavır) vardır. Aydın kişi çabası egemen sınıfça suç sayılan kimsedir”* (Cemal Süreya, 2013c, s.57).

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı

Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm

Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu

Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (Cemal Süreya,2014a, s.19)

Şaire göre bu “namussuz çağda” merkezin dışında yer alan aydınlara ihtiyaç vardır. Aydın Erk’in karşısında olan kişidir. Tarih boyunca zaten sağ her zaman iktidardan yana olmuştur. Öyle ise aydın sol’da duran kişi olmalıdır. *“Hemen bütün aydınlardan sol’da toplaşmaları bir rastlantı değildir”*( Cemal Süreya, 2013c, s.58) Ancak gerçek aydın -Ece Ayhan’ın sivil dediği aydın- hangi düşüncede olursa olsun her durumda haksızlıklara karşı eleştirisini sürdürebilen kişidir.



Cemal Süreya da diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirin erk'e karşı olması gereken bir sanat olduğunu düşünür. Sembolik bir ifadeyle söylenecek olursak onlara göre şiir *jandarmanın yanında değil eşkıyanın yanında* olmalıdır. Dindar, Cemal Süreya'nın tutumunu çocukluğuna kadar indirerek, onun, babası dahil, her türlü otoriteyi temsil eden kişilerle tekinsiz bir mesafe içinde olduğunu dile getirir. (Dindar, 2015, s.5)

Şairin birinci özelliği kurulu düzene karşı oluşudur. *“Şiir doğası gereği olarak kurulu düzenlerin gereğiyle çatıştığından, kurulu düzenleri yıkmak isteyenler, siyasal amaçları uğrunda şiirin biriktirdiği değerlerden de yararlanmışlardır”* (Cemal Süreya, 2013c, s.59). Tabi bu yararlanma, deyim yerindeyse, devrime kadar sürer. Ancak devrimden sonra bertaraf edilmesi gereken ilk kişi yine şair olur. İlk onlar aferez edilir çünkü artık yeni bir otorite kurulmuştur. Şiirin ve şairin serüveni böylece sürer gider.

Cemal Süreya düşünsel ve siyasal anlamda daima açık açık otorite ile çatışan değil ama onunla bağdaşmayan bir tavır takınır. Şair, Yahya Kemal ve Nazım Hikmet üzerinden kendi tavrını ortaya koyar: *“Söz Türk şiirinde otorite-şiir ilişkilerine geldiğinde ise, Süreya özetle Yahya Kemal'de siyasal yükün dolaylı olarak bulunduğunu; ancak bir anı defterine dayanarak görkemli bir duyguyla Cumhuriyeti yadsıdığını, Nazım Hikmet'e değin uzayan Türk şiirinin CHP tüzüğüne ve Mustafa Kemal'in Nutuk'unun kısa yorumlarından ibaret olduğunu, kısacası Nazım Hikmet'e değin Türk şiirinde siyasal erk'e tabi bir tavrın olduğunu ileri sürer. Hatta Nazım Hikmet dışında kalan Cumhuriyet şiirinin 1940'lara değin 'devrimci olmaktan çok onaylayıcı bir nitelik' taşıdığını söyler”* (Süreya, 2013c, s.59).

Bütün bunlar Cemal Süreya'nın, Türk şiirinin *“Nazım Hikmet'e değin siyasal otoriteye baş eğen, onunla çatışmayan, hatta onaylayan bir tavır takındığına inandığını göstermektedir”* (Karaca, 2013, s.286).

Yeri gelmişken belirtelim Nazım Hikmet'in otoriteye karşı oluşu konusunda Ece Ayhan çok daha farklı düşünür. Ayhan'a göre İsmet İnönü, Nazım Hikmet'in Nazım da İsmet İnönü'nün yerinde olabilirdi. Alaattin Karaca da, Süreya'nın Nazım hakkındaki düşüncelerinin tartışmalı olduğunu dile getirir. (Cemal Süreya, 2013, s.286) Karaca'ya göre Nazım'ın başkaldırısı otoriteye, egemen politikanın dünya

görüşüne değil yalnızca egemenlerin siyasal tutumudur. Yani Nazım'ın özünde merkezi otorite ile bir problemi yoktur.

Mehmet Kaplan “*Cemal Süreya da Türkiye’de birçok Marksistler gibi toplumun kurulu nizamının, jandarmanın değil eşkıyanın tarafını tutar*” (Kaplan, 2012, s.242) diyerek onun tavrını kısaca özetlemiş olur.

Suzan Nur Başaran “*Şaire Giydirilen Gömlek*” başlıklı yazısında merkezileşme ve otoriteye karşı tavırları konusunda şairleri üç gruba ayırır: “*İlki burjuvazinin/merkezin/otoritenin içinde doğup hak ettiğinden fazla değer görenler, ikincisi merkeze eklemlemeye çalışıp bunda başarılı olanlar veya başaramayanlar; sonuncusu ise merkezin uzağında durup ona karşıt olanlar veya sessizce köşesinde kalıp okurun kendisine ulaşmasını bekleyenler*” (Başaran, 2015, s.81). Bu ayrıma göre İkinci Yeni şairlerinin üçüncü grup şairler arasında yer aldıklarını söylemek mümkündür.

Merkezi otorite ile problem yaşayan şairlerden biri de **İlhan Berk**'tir. 1952’de çıkan “*Günaydın Yeryüzü*” adlı kitabı dolayısıyla Komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle 34 yaşında, 142. Maddeye muhalefetten yargılanır.

“*Ağır cezaya verdiler beni. Kitap o zaman Yeditepe’de yayımlanmıştı ve ben Kırşehir’de Fransızca öğretmeniydim. Bu dava yüzünden kalkıp İstanbul’a gittim. Avukatım Burhan Apaydın’dı ve dava başladığında gelmemişti. Ben girdim. Reis çok babacan bir adamdı. Bilir kişiden de ikisini hatırlıyorum, birisi Nurullah Kunter, öteki Sulhi Dönmezer, üçüncü ne yazık ki yok aklımda. Bunlar kitabın ‘proleteryaı ayağa kaldırdığını’ söyleyen uzun bir rapor hazırlamışlardı. Eğer bir rastlantı olmasa çok ağır bir ceza yiyecektim yani. Rastlantı şu: bilirkişi raporundan sonra reis, ‘ne diyorsun oğlum’ (ya da oğlum değil ona yakın bir şey) diye sormuş, ben de o sıralar Adana sel felaketinden esinlenerek yazdığım şiiri okuyarak : ‘Efendim ben memleketimi sevmesem böyle bir şiiri yazar mıydım?’ demiştim ki Burhan Apaydın girdi içeri ve ‘Dava çoktan bitmiştir, çünkü zaman aşımına uğramıştır’ dedi ve kitaptaki tarihi gösterdi. Meğer Yeditepe’de basılan kitap altı ay sonra basın masasına gittiği için zamanaşımına uğramış bizim dava. Böylece kurtuldum... şimdi tabii laf bir yana o üç kitap da Marksist kitaptır, doğrusunu söylemek lazım” (Akataran Özpallabıyıklar, 2003, s.35).*

İlhan Berk gibi İkinci Yeni şairlerinin çoğu sosyalist, marksist düşünceyi savunmalarına rağmen Nazım Hikmet gibi, siyasal anlamda merkezî otoritenin hışmına uğramaktan bir anlamda kendilerini korumuşlardır. Tarık Özcan bunu söylediklerini Nazım Hikmet gibi sloganik söylememelerine, imgesel bir dil kullanmalarına bağlar.

*“İlhan Berk dönemin şartları içerisinde, sanatını sosyalizmin yayılması hususunda en akıllı şekilde kullananlardan biridir. Şiir sanatının simgeye dayalı söyleyiş tarzını seçmesi bir iki mahkeme hariç kendisini mahkûm olmaktan kurtarmıştır. Şuurlu bir şekilde ideolojisini, göze batmadan söylemiştir. İstanbul Kitabı’yla kentteki işçi sınıfını bilinçlendirmeye çalışan Berk, Türkiye Şarkısı ve Köroğlu’yla da köylüye sosyalist bilinci aşlamak için çalışır. Böylece ülke genelinde işçi-köylü işbirliği kurulacak, mevcut düzen yıkılacaktır”* (Özcan, 2009, s.192).

Marksist mücadelede işçi-köylü işbirliği önemli bir aşamadır. Taşradaki ezilenler ile kentlerdeki ezilenler, ezenlere karşı fikir birliği ve iş birliği içerisinde olmalıdır ki sömürü düzeni değişebilsin. İlhan Berk de bu konuda Ece Ayhan ve Cemal Süreya gibi düşünür. Sivil şiir ve sivil şair *“kurulu bütün düzenlere karşı çıkar”* (Berk, 2013a, s.398).

Siyasal anlamda merkezî otoritenin karşısında olmaya çalışan İlhan Berk, sanatsal anlamda da otoritenin uzağında kalmaya çalışır: *“Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki, o da başlangıçta izlediği toplumcu gerçekçi politikayı, kişiselliği ortadan kaldırdığı, birağızdanlığa düştüğü, koro halinde bir şiir yazdığı için terk etmiştir. Bu terk edişte de bir düşünsel otoriteye, kuralları önceden belirlenmiş bir şiirsel otoriteye, alışılmış şiir anlayışına başkaldırı vardır.(...) Şair hayır diyen insan olduğuna göre, her türlü otorite ile çatışması veya otorite tarafından dışlanması kaçınılmazdır. Berk aslında şiirin tüm iktidarlara karşı olduğu düşüncesindedir.(...) Burada bir konunun altını özellikle çizmek gerekir. İlhan Berk, iktidar deyince Toplumcu Gerçekçiler gibi yalnızca siyasal iktidarı, bu erkin halk üzerindeki toplumsal baskılarını anlamaz. Ona göre iktidar, şairi yönlendirmeye kalkışan, onun kişiliğini silmeye çalışan her türlü erk’tir. Bu erk, siyasal olabileceği gibi, düşünsel, zihinsel, sanatsal veya dilsel erk de olabilir”*(Karaca, 2013, s.282).

“Aldı Çiçekçi Çingene Kadın”, “Galile Denizi” ve “Bel Canto”da olduğu gibi İlhan Berk’in şiirlerinde merkezî otoritenin dışladığı bir kesim olarak azınlıklar karşımıza çıkar. Berk, gözlemlerini yazılarına ve şiirlerine aktarır. Örneğin Pera’da konuşulan Keldanî veya Süryanî diline dikkatimizi çeker. Azınlıkların durumları genellikle aşk duygusuyla süslenerek işlenir. Bazı şiir karakterlerini de, İlya Avgiri, İlyadis ve Eleni gibi, azınlıklardan seçen şairin kiliseleri mekân olarak çok işlemesi de bir anlamda merkezî otoritenin Türk-Müslüman-Sünni tutumuna bir karşı duruş olarak algılanabilir. Şair bu şekilde bir anlamda var olanın, dayatılanın uzağında kaldığını ilan etmiş olur.

*“Şiirinde azınlıkları özne olarak alan ve onların yaşamsal dairelerine, yalnızlıklarına ve yabancılaştırılmalarına dokunan İlhan Berk, İstanbul’un azınlıklardan ayrı tutulmasına ve onların yok sayılmasına karşı bir tavır geliştirir”* (Kanter, 2013, s.96).

İkinci Yeni hareketi Ankaralı bir harekettir. Çünkü Pazar Postası Ankara’da çıkmaya başlar. Ancak hemen hepsi parasız yatılı olan İkinci Yeni şairleri taşralıdırlar ve taşralı kalmayı da tercih etmişleridir. Hatta Ece Ayhan, merkezî otoritenin uzağında kalmayı şairliğin öncelikli gereklerinden biri olarak algılamıştır.

Merkez-taşra ayrımı sadece mekânsal bir ayrım değil aynı zamanda otorite ve halk olmak üzere iki bakış açısının da adıdır. Adeta İki ayrı edebiyatın da ayrımıdır. *“İlhan Berk’in, Oktay Rifat’ın, Melih Cevdet Anday’ın, Behçet Necatigil’in önemleri de buradan gelmektedir. Kendilerine ait olan şiiri 1940’larda olduğu kadar; 1950’lerde de, 1960’larda da, her zaman merkezin dışında tutabilmişlerdir”*(Turan, 2004, s.51).

**Turgut Uyar** da şiirsel aykırılık ve merkezin yanında değil uzağında kalma konusunda diğer şairlerle aynı yerde durur. Fakat siyasal anlamda, merkezî otoriteye karşı oluş konusunda diğerleri kadar net bir tutum sergilemez. Uyar şiir hakkındaki düşünceleri bakımından otoriteye karşı olmakla beraber siyasal tavır bakımından Cumhuriyet sonrası rejimi onaylayan, bazen de onu öven bir tutum sergiler.

*“Buna rağmen onun şiirlerinde de kentleşme, sanayileşme ve kapitalistleşmeyle bunalan insanın yazgısına ve kirlenen dünyaya içten içe, sessiz bir protesto*

*duyulur.(...) Turgut Uyar belki de çaresizliğin farkında olarak otoriteye saldırmayı düşünmez, duygulanır ve çağın kirlenmesine ağıt yakmayı yeğler”* (Karaca, 2013, s.283).

Babası asker, kendisi de bir askeri memur olan Turgut Uyar’ın şiirleri tarandığında bazı şiirlerinde, insanî bir duyarlılıkla, merkezden, otoriteden, hatta askerî darbelerden yana tavır aldığını görürüz.

“Göge baktım yerli yerinde

Haydutlar dalavereciler yerli yerinde

Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle

İyi dedim içim rahatladı

Düzen bozulmamış dedim sevindim” (Uyar, 2014a,s.188).

İncelediğimiz İkinci Yeni şairleri içerisinde Atatürk üzerine şiirler yazan tek şair Turgut Uyar’dır. Bir anlamda Uyar bu tavrıyla merkezî otoritenin ve iktidarın tarafında yer alır. Bu tavır “*İktidar ile şiir bağdaşmaz. Zira iktidar nötralize eder. Sivil şiir resmî kültürde yer alamaz. Zaten askerî şiire alışılmış bu ülkede. Ben kendi payıma şiirimin iktidar olmasını istemem*” (Ece Ayhan, 2012a, s.18) diyen Ece Ayhan’ın tam tersi bir tavidir. Bunun sebebini de belki de Turgut Uyar’ın kendisinin de babası gibi asker olmasında aramak gerekir.

Cevat Akkanat da “İkinci Yeni: Statükonun şiiri (mi?)” başlıklı yazısında *Korkulu Ustalık*’taki bazı yazılarından hareketle Turgut Uyar’ın resmî ideoloji ile olan ünsiyetinden bahseder. “*Turgut Uyar’ın resmî ideoloji ile ilgili yargılarını net olarak ortaya koyan ilk yazısı kitabın 91. Sayfasındaki ‘Devrimleri Sevmek’ başlıklı metindir. Uyar’ın, A.Turgut imzasıyla yayımladığı bu yazı 10 Kasım 1957 tarihli Pazar Postası’nda yer almış. Pazar Postası bilindiği gibi İkinci Yeni hareketinin hayat bulduğu dergidir. İlgili yazıda Turgut Uyar, günün anlam ve önemine binaen, genel atmosfere hâkim olan yargılara has bir nitelik taşıyan düşüncelerini dile getirmiş. Yazıda yer yer İnkılap Tarihi öğretmeni üslubuna yaklaşması ise ayrıca belirtilmelidir.*

*Turgut Uyar'ın resmi ideoloji ile aynı noktada bulunduğu bir başka yazısı 'Dil Sorunu' başlıklı metnidir. Forum dergisinin Temmuz 1960 tarihli 151. sayısında yayımlanmış olan bu yazıda 27 Mayıs 1960'tan sonra yeniden aydınlığa, diriliğe kavuşan sorunlarımızdan biri olan dil sorunu üzerinde durmaktadır. 27 Mayıs darbesinin hemen sonrasında yazılan bu yazıda Turgut Uyar, egemen ideolojiye net bir şekilde bağlılığını sergilerken, yıllardır söylenegelen cümleleri tekrar etmekten de bıkmamış görünmektedir. Bunu bir alıntı ile görünür kılalım: 'Bize göre dilimizin gelişmesine, arılaşmasına ilk önemli saldırı 1950 seçimlerinin hemen ertesinde, ezanın Arapça okutulmasına izin verilmekle başlar.'*

*Turgut Uyar'ın resmî anlayışla örtüştüğü satırlara, Türk Dili dergisinin 1 Nisan 1968 tarihli 199. Sayısındaki 'Dergilerde' başlıklı metinde rast gelinir. Burada, dil bağlamında resmi anlayışa aykırı tutum sergileyenler yargılanır" (Akkanat, 2012, s.121-122). Akkanat'ın tespitlerinden de anlaşıldığı üzere Turgut Uyar, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç gibi diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine merkezi otoritenin uzağında değil az da olsa yanında yer almıştır.*

**Edip Cansever**'in şiirlerinde de verili olanı reddeden ve bunun sonucu olarak da sistem tarafından dışa itilmeye çalışılan bireyin dramı vardır. Bu durum bir dramdır çünkü. Sisteme ayak uyduramayan, daha iyi bir dünya hayali kuran bireyler sistemin gazabına da katlanmak zorunda kalırlar.

*"Şüphesiz, diyalektik materyalist birey için, verili olanla özdeş/uyumlu yaşamak kişisiz kalmakla, mecazî anlamda ölmek demektir. Uyumsuz olmak ise umutlu olmak veya seçilen dünya görüşüne sadakatle bağlı kalmaktır. Şiirlerinde 'ben' anlatıcılar, bu ikinci olanağı seçip olumlarken uyumluluk durumu ise zorunlu olarak olumsuzlar. Dolayısıyla şairin kısa şiirlerinde, ben'ler ister bu dramatik yapı belirgin olsun isterse olmasın bu seçimi yaptıkları için, Cansever, her şiirinde seçmiş olduğu dünya görüşünü, yeniden üretip onaylar"(Öcal, 2013, s.29).*

Edip Cansever, kendisi gibi solcu olan ama askeri darbeleri öven Turgut Uyar'ın aksine darbelerin yarattığı umutsuzluğa karşı bir duruş ve direniş sergiler.

*"Cansever'in direniş/karşı koyuş, konu/temalı şiirlerini kendi içinde ikiye ayırmak mümkündür. Birinci grup şiirlerinde şair siyasal-toplumsal modernitenin*

*sonuçlarına; mesela, yabancılaşıma, dolayısıyla şeyleşmeye, nicelleşmeye, bencillik olarak anlaşılan bireycilikle sorumsuzluğa, sevgisizlikle iletişimsizliğe, patolojik kent yaşamıyla onun ilgi ve çıkar avcısına dönüşen insanına, kalabalıklar arasında yitişe veya herkesleşmeye, uniform yapısıyla akla, umutsuzluğa karşı duran birey öznenin direnişini ifade eder. İkinci grup şiirlerinde ise 1971 askerinin neden olduğu umutsuzluğa karşı bir direnişi sergiler”(Öcal, 2013, s.121).*

Turgut Uyar’ın övdüğü askerî darbelerden Edip Cansever çok muzdariptir. *“Cansever’in şiirlerinde, 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül vb Türkiye’deki siyasî olayların da etkisi vardır. Ancak o, şiirlerinde siyasî hususları genel olarak açıkça işlemez”(Karabulut, 2013, s.278).*

Oğuz Öcal, Edip Cansever üzerine yaptığı doktora çalışmasının başlığında şair için *“Antagonist”* sıfatını kullanır. Antagonist kavramı, kurguda ana karakter’in dışındaki karşı karakter demektir. Felsefi anlamda ise kapitalizmin veya egemen düşüncenin beraberinde muhalif düşüncüyü de doğurması olarak yorumlanabilir. Özellikle Marks’ın kullandığı bu terim kapitalizmin zulmünü arttırdığı sırada kendi antagonistlerini yani karşıtlarını yarattığı şeklinde algılanır. *Karşıt etkin* olarak da tarif edilen bu kavrama göre kapitalizmin karşıtı sosyalizmdir. Öcal da hazırladığı çalışmada Cansever’in bir antagonist dünya görüşü sergilediğini kanıtlamaya çalışır.

Edip Cansever’e göre politikacı ve sanatçı ancak aynı amaca, aynı ülkeye hizmet ettiğinde -ki bu devrim ülkesi olmalıdır- anlaşılabilir, bir araya gelebilir. Aksi durumda sanatçı her zorluğa katlanmalı ve sistemin dışında, uzağında hatta karşısında yer almalıdır.

*“Sanatçı kurulu düzenin yöneticileriyle uyumsuz olduğu durumlarda, karşı koyan kişidir. Bu durumda sanatçı var olanla uyummadığı için, düzen tarafından ‘hor görüle’bilir. Bunun için de o, toplumun temsilcisi olamaz. Düzen değişip şairin istediği şartlar oluştuğunda ise şair, politikayla uyum içinde olacaktır. Böyle bir durumda ise şairle politikacı, aynı idealler için mücadele edeceğinden, ayrım sadece uzmanlık ayrımı olacaktır. Politikacı, bu durumda, sanatçıyı denetleyebilir. Sanatçının politikayla ilişkisi diyalektiktir. Ona göre sanatçı, politikanın hem içinde hem dışındadır.(...) Yine ona göre sanatçı, politik baskılardan korkup politikanın dışında kalmayı yeğleyebilir. Bu durum risklidir. Çünkü dışında kalmak, sanatçıyı*

*bencil bir bireyciliğe götürebilir. Eğer sanatçı insanî ve yüceltici yanına inanıyorsa politikanın içinde yer almalıdır.(...) Cansever, şiirin politika karşısında özerk olmasını, daha iyi bir ifade ile hem politik bağlılığı olmasını hem de bağlılık içinde özgür olmasını ister, bileşimi savunur ”(Öcal, 2013, 107). Cansever baskı sistemine karşı bir anti-duruş sergilemeyen sadece baskılardan korktuğu için politikanın uzağında kalmaya çalışan sanatçının şair vasfından uzak olduğu kanaatindedir. Çünkü sanatçı kendini ve toplumu yüceltici kişi olmak zorundadır.*

Edip Cansever’de de Ece Ayhan’dakine benzer soyutlanma, yalnızlık, sistemin bir parçası olmamak adına, “burada ve şimdide” olmak adına kabullenilir.

Burada ve şimdide olmak Cansever için, ayrıca ‘gizli burjuva’ ve ‘dönek’ olmamak, dolayısıyla seçilen dünya görüşüyle onun diyalektik materyalist felsefesine, perspektifine sadık kalmaktır. Varolan karşısında çaresiz kalmak, ancak duyarsız kalmamaktır. Acıyı, sıkıntıyı, bunalımı yaşamak, yaşamı böyle de olsa kabul etmektir.

İkinci Yeni şairleri içinde otoriteye karşı en net tutumu sergileyen **Ece Ayhan**’dır. Otoriteyi ‘sarışınlar’ olarak ifade eden sanatçı, ‘karaşın’ diye kendi karşıt kavramını geliştirir. Yönetimi çok büyük bir çete olarak gören şaire göre sanatçı bu sarışın zümreye veya sarışın düşünceye karşı durmalı, karaşın bir duruş sergilemelidir. Türk tarihinde asırlardır süregelen “*Kutsal devlet*” anlayışının tam tersi bir noktada duran Ece Ayhan, bu tavrını hayatı boyunca sürdüren bir şairdir. “*Kimse kalkıp da devletin biz insanlara kambur olduğunu belirtmiyor*” (Ece Ayhan, 2012a, s.20) diyen Ece Ayhan’a göre Merkezilik aynı zamanda ‘keyfilik’ demektir. Ve bu Osmanlı’dan kalma bir gelenek olarak günümüze kadar da çeşitli oranlarda varlığını sürdürmektedir. Örneğin “*Sultan Süleyman alabildiğine ‘kanunsuz’ olduğu için düz-halk onun bu temel niteliğini tersine çevirerek kendisine ‘kanunî’ sıfatını takmıştır*” (Ece Ayhan, 2013, s.41)

Kan dökerek halkı korkutan bu devlete karşı gerçek bir entelektüel haktan, hukuktan, eşitlikten yana tavır almalıdır.

“*Biraz öfkeli de olsa bence haklar aranmalıdır. Hakkın ve hukukun her anlamıyla bulunmadığı böylesi bir ‘kötülük toplumu’nda yaşamış olsak da*” (Ece



Ayhan, 2013, s.34). Ayhan merkezî otoriteye karşı yapılacak şeyin ilk önce marjinalleşmek olduğunu düşünür. Marjinallik ‘olmadık’, ‘beklenmedik’ girişimlerde bulunmak; pislik, hödüklük, hapçılık, alkoliklik olarak algılanmamalıdır. Oysa marjinallik soylu manasıyla hükümetle, gerek toplumsal gerekse siyasal merkezi otorite ve zihniyetle ilişki kurmamaktır. Bunların dışında şairin deyimiyile Uç’ta kalabilmektir. Şairin kötülük toplumu dediği bu yapıdan ancak böyle kurtulmak mümkündür. “Bir kez ‘marjinaller’, sözcüğün tam anlamıyla ‘dürüst’ ve ‘doğru’ insanlardır. Ve herhangi bir ‘kötülük dayanışması’na girmeye tenezzül dahi etmezler” (Ece Ayhan, 2013, s.35). Ayhan, kötülük toplumunu merkezleşmiş, otoriteleşmiş, “örgütlenmiş sorumsuzluk” olarak tarif eder (Ece Ayhan, 2013, s.43) Bu örgütlenmiş sorumsuzluk’ta, bu kötülük dayanışması’nda gerçek manada marjinal olmak da çok zordur. “İnsan topluluğu olduğu bile kuşkulu bu kalabalıkta nasıl marjinal olunabilir ki”(Ece Ayhan, 2014c, s.78). Çünkü şaire göre marjinal, ancak insan haklarının olduğu uygar toplumlarda ortaya çıkabilir.

Şair de bu ‘örgütlü sorumsuzluğun’ dışında kalmak zorundadır. Ece Ayhan’a göre örneğin bir Attila İlhan “*Halk Partisi ödülüyle lekeli*” (Ece Ayhan, 2013, s.44) duruma düşmüştür. Gerçek sivil şairler ise Cemal Süreya, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi şairlerdir. Çünkü onlar Cumhuriyet ile yaralanmış kişilerdir, bu yüzden merkezî otoritenin asla ödüllendirebileceği kişiler olamazlar. Şaire göre, bir azınlık zulmünden ibaret olan yönetime karşı pasif kalan çoğunluğu da eleştirir. Halbuki ülkenin asıl sahibidir cumhurdur.

“Biliyorsunuz bugün de (1987) Jön Türkler, yani ‘Laikler’, nereden bakarsanız bakın iktidardadırlar. (‘iktidar’ı burada sizlerin düşündüğünüz gibi ‘hükümet’ anlamında almıyorum, almam da) ... Biraz daha açarsak; bizde laikler gizli dindardır, dindarlar da gizli laik” (Ece Ayhan, 2013, s.56). Laiklerin gizli dindar oluşunu Türkiye’de sağ ile solun aslında birbirinden çok da farklı olmadığına bağlayabiliriz. Çünkü bu ülkede sol adına ortaya çıkanların hiç de demokrat olmadıklarını, alabildiğine mutaassıp ve milliyetçi olduklarını görebiliriz.

“Devlet dersi zorunlu bir derstir” (Ece Ayhan, 2014c, s.65) diyen Ayhan’a göre geçek bir sivil şair de ister sağ, ister sol, ister dindar olsun bu merkezî otorite tarafından uç’laştırılan şair olabilir. Yoksa Yahya Kemal gibi her iktidar döneminde

gözde tutulan şairler değil. Ece Ayhan Yahya Kemal'in ölümü üzerine şunları söyler: “Ona devlet töreni yapılmasın da kime yapılsın ki. Çünkü Yahya Kemal ideolojik olarak başlangıcından bu yana hiçbir yere ve yana kıpırdamamıştır. Taş gibi. Yatağında durur” (Ece Ayhan, 2013, s.56). Zaten devlet de marjinal düşünürler değil “uysal ve uslu bendeler ister” (Ece Ayhan, 2013, s.59).

Dolayısı ile Ayhan gerçek anlamda sivilliğin henüz çok uzağında olduğumuzu düşünür. Merkezî otorite farklı ideolojilerle de olsa hala hakimiyetini sürdürmektedir. “Sivillik kavram olarak da kavrayış olarak da bizim topluluğa gelmedi, daha yeni yeni ve yavaştan yavaştan giriyor eh biraz aramıza” (Ece Ayhan, 2012a. s.18). Sivillik devletin, otoritenin uzağında olmak yani devler yerine insanı esas kılmak, bir anlamıyla da genel toplumsal algının dışında olmaktır. Şairin yazarın bakış açısının da bu olması gerektiğini savunur. Bir anlamda düşünürün kamerasının durduğu yer iktidarın en uzağında yer almalı. Yoksa şairin sivil olmaktan maksadı askeri olanın zıddı değildir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi birçok şairin aslında “hükümet şairi” olduğu (2012a, s.21) dile getiren Ece Ayhan aynı şekilde sol cenahtan da bir örnek verir. Ayhan’a göre sosyal demokrat kokartını takanların ki kendisi bunlara ‘sosyal bürokratlar’ der- (52) göklere çıkardığı bir de Nazım Hikmet vardır ki onun Kemalist Cumhuriyet ile aslında hiçbir problemi olmamıştır. “Nazım Hikmet şiirinin bilinenlere ve tekrar eden görüşlere karşın, gerçekte sepet gibi gevşek örülmüş bir Cumhuriyetle temelde, herhangi bir sorunu olmamıştır”(Ece Ayhan, 2013, s.61) Oysaki gerçek sivil şairler “Cumhuriyetle yaralanmış” şairlerdir ve onlar sosyal demokratlar/bürokratlar tarafından da görmezden gelinenlerdir.

Ece Ayhan belli bir çerçeveden -ki o da hâkim iktidar gözüdür- Anadolu’ya ve insanımıza bakılmasına karşı çıkar. “Türkiye yalnız Çamlıca’dan görülmemeli. Kibariye, Çanakkaleli Melahat, Roza Eskenazi, Kandıralı ve Arkadaşları, Erköse Kardeşler, Ağır Roman...da var”(Ece Ayhan, 2014c, s.9)

Ayhan’a göre merkezî otoriteye sırtını dayayanların, kaleminin mürekkebini onlardan alan şair ve yazarların halkı için söyleyecek bir sözlere olamaz. Çünkü onlar da aslında “...hep iktidardadırlar. Ya da en azından iktidardaki geniş mezheplilerle

*ve meşreplilerle senli benli, içli dışlı bir 'kötülük dayanışması' içinde değil midirler?"* (Ece Ayhan, 2014c, s.7)

Bunların içerisine Ece Ayhan, İslâmî çizgideki şair ve yazarları da dâhil eder. Onlar için beyinlerine sürülen lekeyi “*misvakla filan çıkarmaya kalkmasınlar.*” der. Ve bunların İslâmlığı da yaralayan, ilkel ve barbarca düpedüz cinayet işlemiş olduğunu, hiçbir kurnazlık ve lafin bunu kapatmayacağını dile getirir. (Ece Ayhan, 2014c, s.8)

Şair, merkezî otoriteyi temsil eden İsmet İnönü ile Nazım Hikmet arasında düşünce de hiçbir fark olmadığını düşünür: “*Belki tarihte olamaz ama düşünce de olabilirler. İsmet İnönü ve Nazım Hikmet yer ve konum değiştirebilirler. Ve Nazım Hikmet Cumhurbaşkanı ve İsmet İnönü de hapiste olabilir! Sanıyorum ki Nazım Hikmet'in şu kadar yıl hapislerde yatması Kemalistler arası bir iktidar anlaşmazlığının sonucudur*” (Ece Ayhan, 2013, s.62).

Ece Ayhan'ın gerek şiirlerinde gerekse yazılarında üzerinde durduğu kavramlardan biri de Uç'talık kavramıdır. Eserlerinde marjinaler- iktidar, merkez-uç ikilemleri yansır eserlerine. İktidardakilere karşı çıkar marjinalerin yanında yer alır. Merkeze sırtını döner uç'lara ulaşmaya çalışır.

Şairin her türlü otoritenin karşısında bulunması konusunda Ece Ayhan ve diğer şairlerle aynı düşünceyi paylaşan **Sezai Karakoç** ise Ece Ayhan'dan farklı olarak tek taraflı bir düşünceye karşı çıkar. Çünkü diğer şairler otorite kavramının içerisine dinsel otoriteyi de dahil ederken Karakoç bu noktada onlardan ayrılır. Karakoç erk'e daha geniş anlamlar yükler.

“*Onun yazılarında otorite, belli bir ideolojik güç, hükümet veya siyasal erk anlamında değil de çağın, insanlığı ezen egemen tüm güçleri, egemen güçlerin insanlığı aldatmak ya da onlara hükmetmek için kullandığı her türlü bilimsel teknolojik, ideolojik araç ve insanları kısıp alan propaganda ağı anlamında kullanılır. Bu bağlamda şair ve şiir, saydığımız çağcıl egemen güçlere karşı hep uyanık olmak zorundadır*”(Karaca, 2013, s.292). Bu açıdan Karakoç diğer şairler gibi uç'ta yani sarışın olmayan bir şairidir.

Ancak siyasal tutumuna bakıldığında onda ne merkezî otoriteye itaat ne de her şeye alabildiğine karşı olma tavrı görülür. Bununla beraber siyasal anlamda özellikle de Osmanlı konusundaki bazı düşüncelerinde merkezî otoriteyi savunan ifadelere de rastlanır. İmparatorluğu, saltanat sistemini eleştirmeyen hatta onaylayan bir tutum takınır. Daha çok Cumhuriyet sonrası eleştirir. Bu yönüyle de diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır.

Ona göre özellikle aydın kesim merkezî otoriteyi eleştiri imkânına sahip olmalı. Oysa ülkemiz iki yüz yıldır bu eleştiri hürriyetinden mahrumdur.

*“Bu toplumda yaşıyoruz. Bu ülke bizim ülkemizdir. Bu millet bizim milletimizdir. Bunları düzeltmek için gece gündüz çalışmalıyız. Yoksa kendimizi çevremizden, toplumdaki soyutlayamayız. Kendimizi toplumdaki, çağdan, zaman ve mekândan dışlarsak bundan zarar göreceğiz olan biz oluruz, başkaları değil. Milletimizin düşmanları bunu isterler. Ve bin dereden su getirerek, bizi faaliyetten, çalışmadan, diyalogtan alıkoymaya çalışırlar.*

*‘Siyaset kötüdür’ diyerek devlet ve toplum işlerini başkalarına bırakmamızı isterler. Biz hep idare edilen olarak kalalım isterler. Oysa siyaset bir araçtır. Onu amaç edinmemek şartıyla, insanın kendi amacı için kullanması zorunluluğu vardır. Biz kullanmazsak başkaları kullanır ve biz de göz göre göre olumsuz gelişmelere sadece seyirci kalırız. Statükoya razı olmak, her şeyi olduğu gibi kabul etmek, olan’a kendini uydurmak elbet tasvip edilir bir davranış olmaz. Ama, bunun tam zıddı, her şeyi reddetme, yani sadece tepkide bulunma, fakat yeni bir çözüm getirmek için hiçbir çaba sarfetmeme de kabul edilecek bir tavır olamaz” (Karakoç, 1999a, s.147).*

Karakoç “Siyaset ve Devlet” başlıklı yazısında ideal bir birey-devlet ilişkisinden bahseder. Fert-devlet ilişkisinin çok dengeli olması gerektiğini savunur:

*“Normal bir devlette, siyaset devlet içindir (...) uzun vadede güçlü millet güçlü devlet demektir. Güçlü devlet de güçlü millet. Demokraside kişi hak ve özgürlükleri önemlidir. Ama bu anarşi ve devlet yıkımına gidecek çapta düşünülmemelidir. Kişinin devlete karşı bir hakkı vardır. Bu hakka devlet önem verdiği ölçüde, millet güçlenir. Milletten güçleniş ise yine devletin güçleniş demektir. İnsan onuru için bir hak olan özgürlüğü, devletin gücünü sarsacak, dışa karşı durumunu zayıflatacak*

*şekilde kullanamaz kişi. Bir denge gerekli, devlet, siyasi partiler ve fertler arasında. Devlet, kişilere ve partilere doğal ve toplumsal özgürlük ve gelişme hakkını tanımalı; buna karşılık, kişiler ve siyasi partiler de, devleti ve toplumu en az kendileri kadar düşünmelidir”*(Karakoç, 1999b, s.207-208).

Burada sorulması gereken önemli sorular vardır: Kişinin hakkını en başta devlet çığniyorsa, kişiye özgür düşünmeve gelişme hakkını tanımıyorsa, onu yasaklara boğuyor, özgürlüğünü elinden alıyorsa, yani bizzat devletin kendisi zalimse kişi bu durumda ne yapacaktır? Karakoç'ta bu sorunun cevabı yoktur.

1970 ve 80'lerdeki sokak olaylarında Karakoç solcuları suçlar ve olaylara sağ merkezli bakar: *“Hükümet eylemlere karşı kesin ve kararlı davranmalı, ama bunda da, eylemleri fiilen oluşturan asıl merkezleri hedef almalıdır”*(Karakoç, 2003b, s.20) diyerek sol düşüncüyü anarşi ve terör ortamının temel müsebbibi olarak görür; iktidar boşluğunu, **devlet otoritesinin zayıflığını** eleştirir.

Karakoç'un düşüncelerinde dinî bakış açısının yanında millî bir taraf da vardır. Ancak onun millî bakışı Uyar'ın millî bakışından farklıdır. Karakoç'ta devlet otoritesini mübarek gören, yücelten bir anlayışla karşılaşılır. Oysa Cemal Süreya ve Ece Ayhan ise tamamen sistemin dışında ve karşısında bir duruş sergilerler.

Sol ideolojinin temelinde, özünde otoriteye karşı bir duruş var iken sağcı olduğunu dile getiren Karakoç kendi sağcılığının farklı olduğunu anlatır: Batılı anlamda sağcı *“Düzenden memnundur, statükocudur. Değişiklik istemez. İktisadî bakımdan da en iyi durumdadır. Zengindir; büyük mülkün sahibi sağcılardır”* (Karakoç, 1997, s.115). Karakoç'un sağcılığı dindar olmasından kaynaklıdır sadece. Çünkü hem Doğu'da hem Batı'da solcu dine karşıdır. Ekonomik olarak, yaşantı olarak zengin değildir: *“Türkiye'de sağcıyı solcudan ayıran inançlı olmak-inkârcı olmak, sabırlı olmak-sabırsız olmak, geçmişe saygılı olmak-saygısız olmak, yerli költürcü olmak-yabancı költürcü olmak gibi ruh farklarıdır”* (Karakoç, 1997, s.116). Bu ruh farklılıkları ve merkezî otoriteye karşı tavırları dikkate alındığında Karakoç bariz bir şekilde sağcıdır.

Sezai Karakoç Cumhuriyetin erken dönemindeki merkezileşmeyi, yetkilerin tek elde toplanmasını ve merkezi otoritenin baskılarını eleştirir: *“Türkiye Osmanlı*

*devletinin yıkılışından sonra, şartların zorlamasıyla, görünüşte değilse de, esasta militer, ya da yarı militer, yarı bürokrat-aydın yönetimi dönemini yaşadı uzun süre. Sonra, iç ve dış şartların zorlamasıyla, demokrasi deneyimine girdi. Daha sonra da, açık veya gizli, içten dıştan tahriklerin de karıştığı, halk, bürokrat aydın ve militer düzen isteklerinin karşılıklı yarışması, çatışması, ikili, üçlü anlaşmaları gibi, çeşitli kombinezonlar dönemine ayak basıldı. Tarih, felsefe, bilgelik, edebiyat yönetici için lüks ve fantazi sayıldı. ‘Çarıklılar’la’ ‘şartlanmış aydın’lar kavgası sürüp gidiyor, yarı legal, yarı illegal düzeyde. Halk kimi zaman seyirci, kimi zaman kavga ayırıcısı, kimi zaman hakem, kimi zaman da bizzat kavgaya karışıcı bir tutumda. Böyle bir atmosferde, dış, zamanı çok elverişli bularak, bilhassa gençlik çevrelerine terör ve anarşinin tohumlarını serpmesini bildi. Bir mayın tarlası gibi bir ortam. Kimi zaman, bilmeyerek, biri bir mayına basıyor ve bir patlamaya sebep oluyor. Kimi zaman da döşenmiş mayınlar ayıklanırken patlıyor. Arkasından politika esnafının birbirini suçlaması. Aşağı yukarı, bu tuluat böyle devam edip gidiyor” (Karakoç, 2003b, s.46-47).*

Şair, Osmanlı’nın devlet yönetim biçimini yüce bir yönetim olarak vasıflandırır: *“Kaç kere tekrar ettik, gene tekrar edelim. Tekrar, bu Millet’in ve Devlet’in geçmişinde bulunan yüce yönetim ilkelerine dönmek günü gelmiş geçmektedir. Herkes, Devlet’i kendi üstünde bilmelidir. Halk da, devlet adamları da, bürokrat aydınlar da. Ancak bu devletin putlaştırılması, yani komünizmde veya faşizmdeki gibi, devlet önünde kişinin hiç sayılması anlamında bilinmemeli. Devlet derken, onu yöneten kişiler değil, prensipler ve idealler anlaşılmalıdır”* (Karakoç, 2003b, s.46-47).

Şaire göre Türkiye’nin sorunu da topyekün bütün bir halk tarafından kabul edilmiş bir ortak ilkeler ve prensipler bütünü olmamasıdır. Halkın ortak bir ülküsü, ortak bir amacı yoktur.

Dikkat çeken diğer bir nokta da Ece Ayhan, Cemal Süreya gibi sosyalist, şairlerin yücelttiği başkaldırı ve isyanı Sezai Karakoç’un devlet otoritesi adına anarşi ve terör olarak nitelemesidir. İki zıt bakış açısı burada da karşımıza çıkar.

Karakoç sosyalistler veya Marksistler gibi sadece ekonomik temele dayanan, tek görevi ekonomik faaliyetleri düzenlemek olan bir devlet anlayışına karşı çıktığı gibi tek bir ırka dayalı milliyetçi bir devlet anlayışına da karşı çıkar.

*“Devlet, gözümdede sadece bekçi-devlet, ya da sadece bir ekonomik kuruluş, yani kooperatif-devlet, ya da bir ırkın veya sınıfın hegemonyasına dayanan ırk veya sınıf devleti değil, ya da bütün amacı sınıflar arasında bir denge sağlamaktan ibaret devlet, politik devlet değildir.(...)Benim inandığım devlet her şeyden önce bir ülkü, ideal, bir idea devletidir. İslâm ideası veya ideali devleti”* (Karakoç, 2005b, s.47-48).

Sezai Karakoç, ırka dayalı bir devlet yönetimine karşı çıkar. İslâmî esaslı bir devlet yönetimini savunur, Osmanlı yanlısı bir tavır sergiler.

### 1.5.3.2. Taşra

Merkezin karşıtlığı olarak **Taşra** kelimesi kullanılabilir. Dış, dışarı gibi anlamlara gelen taşra daha çok millî mücadele sonrasında edebiyatımıza girmiştir. *“Türk şiirinde, Anadolu’ya/taşraya yönelim, özellikle Milli Edebiyat ve erken Cumhuriyet dönemindeki Anadolu duyarlılığını yansıtan ‘milli romantik duyuş tarzıyla’ ve ‘milli ideolojiyle’ şekillenen eserlerle belirginlik kazanır. Bununla birlikte modernizmin ürettiği yeni yaşam biçimleriyle merkeziyetçi yönelimlerin ve kentsel düzenlerin girdabında boğulan şairler, mekânsal sınırları genişleterek üretimin merkezine, tabiata ve Anadolu coğrafyasına yönelirler”*(Kanter, 2013, s.221).

Edebiyatımızda daha çok İstanbul mekan olarak işlenirken ilerleyen dönemlerde merkezin dışındaki Anadolu Türk şiirinde daha çok yer edinmeye başlayacaktır. İkinci Yeni şairleri de bu durumun uzağında kalmamışlardır.

Merkezi Otoritenin uzağında kalmaya çalışan bir şair olarak karşımıza çıkan **Cemal Süreya**’da Anadolu/taşra şairin gözlemleri sonucu şiirlerine de yansır. Çocukluğu alevi bir kültürün ortasında geçen ve erken yaşta sürgünlük psikolojisi de yaşayan şairin taşraya dair öğelerin bulunduğu şiirlerde kültürel zenginlikler, yoksul

insanların sıkıntıları, geri kalmışlık dikkatimizi çeker. “Yüreğim Yaban Argosu”, “Göçebe”, “Kars”, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”, “Kaçak”, “Di Gel”, “Kişne Kirazını ve Göç” gibi şiirlerinde Anadolu’ya yönelen şair, bazen sosyal eleştiri yaparken bazen de taşra insanının ihmal edilmişliğine yalnızlığına hüznüne eğilmeye çalışır. Şairin görmeden Paris’te iken yazdığı “Kars” şiiri ve diğer şiirlerinde geçen Porsuk, Kızılırmak, Mardin, Dicle gibi taşraya ait unsurlar daha çok kadın etrafında şekillenen mekânlar olarak karşımıza çıkar.

“Öyle güzel ki ölürüm artık

Beyaz uykusuz uzakta

Kars çocukların da Kars’ı

Ölüleri yağan karda

Donmuş gözlerimin arası

Sen küçüğüm sımsıcak

Ne derler ona – bu kızakta

Boyuna türküler yakıyorsun ya

Sanki her türküden sonra

Hohlasan gök buğulanacak

Anla ki her durakta

Yok sınırları aşkın

O iyi yüzlü Tanrı

Beklesin dursun bizi

Kurduğumuz rahat tuzakta

Nasıl olsa yine bir gün



Döneriz bu yollardan geri

Senin bir elinde bir mendil

Öbüründe kuş sesleri” (Cemal Süreya, 2014a, s. )

Şairin taşraya yöneldiği şiirlerinde de aşk ve kadın ön plana çıkartılır. “*Cemal Süreya, geçim sıkıntısı ve coğrafi şartların zorluğu karşısında susmakla ağlamak arasında kalan kadınların çektikleri çilelere vurgu yaparak asıl memleket olarak Anadolu’yu işaret eder. Bu bağlamda şiirde yaşamın ağır yükünü omuzlayan kadınlar aracılığıyla bu coğrafyanın terk edilmişliğine ve yoksun bırakılışına yönelik sosyal bir eleştiri söz konusudur*”(Kanter, 2013, s.249). Kar altında, donmuş beyaz bir mekân tasavvuru Anadolu’da yaşanan iklimsel sıkıntılara da işaret eder.

### GÖÇEBE

Dedelerin yüzlerinde erozyon

Silip götürmüş bütün evetleri

Annelerinse ağızlarında hiyeroglif

Babalarınca ağustoslar atasözleri

Amcalarınca avdan boş dönüyor elleri

Teyzelerse elleriyle yargılıyor gök güzelliğini

Ablalarınca boyunları soru işareti

Ağabeylerse utançlarından Emrah

Sıralanmışlar su boylarına

Bıçakla soyuyorlar kelimeleri

Ya suya giden küçük kızlar

Onlar

Tıpkı o kuşlar gibi

Uçan daha bir süre

Sonra da vurulduktan

Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri

Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi

Şu son dönemecini de aşınca gecenin

Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil

Bu ağartı ancak yürekle karşılabılır

Bütün iş orda işte, ordan usturuflu geçmesini bil

Tutsaksan ellerini sıvışır gibi zincirlerinden

Ve balyozla vursalar mısralarına

Soylu bir demir sesi yükselir

Soylu büyük ve mavi bir demir sesi

Ellerim egece yatısına çağrılmış

Ve

Telaşsız görünmeye çalışan bir Kafka gibi

Yüzüm giyotine abone” (Cemal Süreya, 2014a, s...)

Göçebe şiirinde de görsel unsurlar ile sosyal unsurları iç içe işleyen şair Anadolu’yu mezarın doğurduğu bir çocuğa benzeterek bir yandan yaşanan acılara

göndermede bulunurken bir yandan da ‘çocuk’ imgesiyle barındırdığı umudu dile getirmeye çalışır. İdeoloji kısılcasına girmeden Anadolu gerçeğini dile getirmeye çalışan şairin şiirinde kültürel, sosyal ve tarihsel kodlamalar dikkat çekicidir.

Çocukluğu taşrada geçen **İlhan Berk**, Anadolu’yu daha çok anıları ile birlikte işler. Marksist bir şairdir Berk ve Marksist düşüncede köy ve köyde başlayacak bir hareket feodaliteyi sarsması açısından önemlidir. Berk’in de bu düşünceden etkilendiğini söylemek mümkündür. Anadolu insanının yoksunluğunu, çaresizliğini, ezilmişliğini dile getirmeye çalışan şair, acılı ve kederli bu dünyaya karşı adeta kendini sorumlu hisseder. Berk’in bu hassasiyeti daha çok ilk şiirlerinde görünür.

Şair, “Kilim”, “Türkiye Şarkısı”, “Çarık”, “Otuz Sekiz Pare Köy”, “Kör Halit’in Bulutu”, “Koroğlu”, “Gökova”, “Ot”, “Deniz Eskisi” gibi şiirlerinde Anadolu’da yaşanan afetler, kıtlıklar, yaşam zorlukları, zulüm ve başkaldır yer yer destansı bir üslupla işlenir.

## KİLİM

Sabahın içinde bir Sivas kilimi

Pembe pembe gülüyordu

Almış parıltısını nehirlerin ırmakların

Pul puldu

Ovada pamuk ovada tütün ovada iğde

Onsuz karanlıktı

Onsuz bir yalnızlık çocukların gözlerinde

Bakınca görülürdü

Dünya güzelim mavisini karışmalıydı bütün kilimlere

Bütün kilimlerde yaşamalıydı”(Berk, 2001, s.111).

Şair Anadolu’yu yine taşraya ait en belirgin simgelerden biri olan kilimle anlatır. Şiirde öz, ruh Anadolu’nun kilim kabuğunda şekillenir. Şairin bu şiirde hissettirdiği umut “Bir Dağın Kederi” şiirinde yerini karamsarlığa bırakır.

“Ben fakir bir milletin dağı

Mümkün olduğu kadar insanlara yakın

Mümkün olduğu kadar insanların.

Bir güneş altında ellerim, kollarım, ayaklarım

Bir kara kuru insanlar üstümde

Bir bakarsın alabildiğine uzayan gökyüzü

Susuz, küçük, fakara dağ köyleri

Bir yağmur altında bütün vücudum” (Berk, 2001, s.113)

Bir dağın gözünde olayı anlatan anlatıcı basık damlı evlerde, kahvelerde yaşayan, geçinmek için gündeliğe giden, tarlada çalışan insanları gözlemler. Onların gözünde dünya sanıldığı kadar aydınlık değildir. Şair kaybettiği umudunu “Güney’de Bir Orman” şiirinde yeniden yakalar.

“Bir buğday büyüyorsa şimdi Türkiye’de

Yeminle aşkla büyüyor

...

Şimdi Güneyde bir yonca büyüyorsa benim gibi

Daha iyi bir hayat için büyüyor” (Berk, 2001, s.126).

Kentlerden çıkıp doğaya yönelen Berk’in şiirlerinde daha çok dağlar, ormanlar, denizler, ovalar, ağaçlar, tepeler, gökyüzü yer almaya başlar. Varlık alanı daha çok doğal unsurlarla doldurulmaya çalışılır.

**Turgut Uyar** mesleği gereği, Anadolu’yu tanıma imkanı bulmuşken Ece Ayhan ve İlhan Berk gibi diğer şairler de kendi istekleriyle, mümkün olduğu kadar merkezin (Erk) dışında ve uzağında kalmayı tercih etmişlerdir. İlk şiirlerinde sosyal bir yaklaşımla Anadolu ve Anadolu insanına yönelen Turgut Uyar, görevi dolayısıyla yakından görme imkânı bulduğu kırsal kesim insanının sıkıntılarına, terk edilmişliğine, çaresizliğine değinmeye çalışır. Halk şiirinin lirizmini de hatırlatan ilk şiirlerinde (*Arz-ı Hal* ve *Türkiye’ m*) kalabalık kentlerin uzağında kalmış, doğallığını daha kaybetmemiş, mekânlar karşımıza çıkar. İnsan ilişkilerinin daha sıcak olduğu bu yerler bazen masalsi bir tarzda hikâyeye edilir. Bütün yoklukların yanında umudu, doğallığı, bakırlığı, saflığı, huzuru da barındıran bu mekânların yerini daha sonraki şiirlerinde kentler alacaktır. İlk şiirlerinde şiir kahramanları olarak da daha çok fakir köylüler, mintanı ve çarığı ile çobanlar, işçiler vardır.

“*Turgut Uyar’ın mısralarında Anadolu iki şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan birincisinde Anadolu, sevilen, özlenen, hayranlık uyandıran, huzur/dinginlik veren dekoratif bir mekân olarak şiirselleştirilir. Diğer şekliyle Anadolu, yoksulluğun, imkânsızlığın hüküm sürdüğü bir çaresizlik ve sıkıntı mekânıdır*” (Kanter, 2013, s.237).

“Kantar Köprü Destanı’ndan”, “Bir Anadolu Vardır”, “Garip Anadolu’mun Dağları”, “Rüzgar”, “Köy Yine Kendi Rüyasındadır” gibi şiirlerde sürekli taşraya yönelen şair kent-taşra, devlet-eşkıya, ezen-ezilen ikilemi ile kırsal kesim insanının dünyasına eğilmeye çalışır.

Benzer durumlar **Edip Cansever**’in “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”, “Su Altında Kanat Çırpan Üveyik”, “Mendilimde Kan Sesleri” gibi şiirlerinde de karşımıza çıkar. Merkezî otoritenin uzağında kalan bir bakış açısıyla Anadolu’ya

yönelen şair, taşrayı daha çok ön plana çıkarır. Şair, üretken bir tevekkülle çalışan kırsal kesim insanına olan inancını yansıtır.

Prof. Dr. Ali İhsan Kolcu Cansever'in "Geleceğin Şiiri" adlı yazısını değerlendirirken şöyle der:

*“Edip Cansever, şairi toplumdan sorumlu bir figür olarak görür. Durmadan değişen toplumun bir tanığı olarak görevi susmak değil bu değişimi eserlerine aksettirmektir. Bir tür fildişi kule ya da kendi köşesine çekilmek değildir. Toplumsal bunalımı değil kendi bunalımını anlatan şair figürüne karşı çıkan Edip Cansever bunun yol açtığı biçimcilik ve biçim arayışını da doğru bulmaz. Bu durum toplumda yabancılaşmayı doğurmaktadır. Ahmet Haşim kendi toplumuna yabancı ve toplumun da yabancılaştırdığı bir şairdi. Garipçiler şairle toplum arasındaki engelleri kaldırmışlardı. İkinci Yeni şairleri bu engelleri yeniden ve bu kez daha muhkem olarak inşa etti. Divan şiiri gibi kendi çalıp kendi söyleyen şairler zümresi oluşturdu”* (Kolcu, 2010d,36).

Anadolu'nun içinde bulunduğu olumsuzluklar, savaş sonrası bölgede yaşanan sefalet, fakirlik, yoksulluk, ihmal edilmişlik değişik oranlarda da olsa İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine de yansımıştır. *“İkinci Yeni şairleri Anadolu'yu metruk, bir kenarda bırakılmış bir mekân olarak gördükleri gibi Anadolu'nun kendine özgü karakteristiğini mekân-insan ilişkisi bağlamında sezdirirler. İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya Anadolu'yu, ideolojik bir tarzda ele alırken Anadolu insanının yaşam mücadelesini gözler önüne sererler. Turgut Uyar'ın ilk dönem şiirlerinde Anadolu, hem hayranlık uyandıran bir peyzaj hem de yoksul bırakılmış bir mekân olarak betimlenirken şair İkinci Yeni serüveniyle birlikte Anadolu'ya huzursuz bir algıyla yaklaşır. Sezai Karakoç'ta ise Anadolu hem hayranlık uyandıran görüntüsüyle hem de İslâmî duyarlılığın yeşerdiği metafizik bir mekân kimliği ile duyumsatılır”*(Kanter, 2013, s.266).

İslâmî bir bakış açısına sahip İkinci Yeni şairi olarak değerlendirdiğimiz **Sezai Karakoç**'un dinî bakış açısı taşra konusunda da devam eder. Diğer ikinci Yeni şairlerinden farklı olarak taşrayı diğer İslâm coğrafyalarına ait şehirlere kadar genişletir. Bunun en güzel örneğini “Taha'nın Kitabı”ndaki şu dizelerde bulabiliriz:

“Kudüs’ü Mekke’ye taşıyacak bir deve bulsam

Dicle’de savursam onu Fırat’ta yıkasam

Kızılırmak toprağında kına sürsem saçlarına

Sakarya’yı zincir gibi şakırdatsam

Bardak bardak sunsam Porsuk’u Kevser gibi

Refref gibi uçuracak zemzem sunsam” (Karakoç, 2001, s.307)

Şair Anadolu’yu İslâm coğrafyasının geri kalanından ayrı tutmaz çünkü ona göre İslâm coğrafyası tek bir medeniyetin birleştirdiği ortak bir mekândır. Şair Anadolu insanında yaşayan İslâmî ruhu, mütevekkil duruşu da diriltmeye çalışan bir umudu içinde barındırır.

*“Anadolu kökenli bir şair olan Sezai Karakoç, Anadolu’yu diğer şairlerden farklı olarak İslâmî duyarlılık ve İslâm medeniyeti açısından ele alırken zaman zaman otobiyografik unsurlar kullandığı gibi, Anadolu’nun dinsel tarihine, kültürel belleğine, zihin dünyasına ve dinamik sosyal yaşam manzaralarına yönelir. Şair, Anadolu’nun İslâm medeniyetlerine duyarlılığını yansıttığı şiirlerinde geçmiş, bugün ve geleceği ‘biraradalıkla’ geniş bir zaman dilimine yayar ve bu zaman diliminde ‘diriliş’ fikriyle gezinir. Anadolu insanının bilinci/sorumluluk duygusu, İkinci Yeni’nin Sezai Karakoç dışındaki şairleri tarafından mekânla/toprakla kurulan aidiyet ilişkisi ve ideolojik bir düzlem üzerinden yansıtılırken Sezai Karakoç, İslâm medeniyetinin yeşerdiği/beslendiği mekân olarak Anadolu’ya yaklaşır ve Anadolu’yu bu özellikleriyle resmeder”*(Kanter, 2013, s.258).

Karakoç, “Karayılan”, “Karaçay’ın Türküsü” gibi şiirlerinde taşraya ait yaşam biçimini kültürel ve dinsel değerleri, politik kaygılara, ideolojik göndermelere düşmeden dile getirir. Şair Anadolu’nun kültürel değerlerini, inançlarını, şiirlerinin dize aralarına yedirmeyi başarır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: İncelediğimiz İkinci Yeni şairleri şiirsel ve politik anlamda anlamda merkezi otoritenin, egemen düşüncenin karşında dururlar.

Birkaç istisnai durum dışında egemen düşüncenin değerlerine ve doğrularına karşı çıktıklarını söyleyebiliriz.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerine göre bireyin gelişmesi için, hem sanatsal hem siyasal anlamda otoritenin zayıflaması gerekir. Onlara göre, Türkiye’de merkezi otorite bütün gücünü korumaktadır.

Türkiye’de devletçilik, kapitalizmin zıddı olan bir sistem olarak düşünülmemiş; tersine kapitalizmi geliştirici bir güç olarak ele alınmıştır. Düşüncelerinden de özellikle Cemal Süreya, ve Ece Ayhan’ın (kısmen de Sezai Karakoç’un) merkezileşme ve otorite konusunda da Türkiye’deki klasik düşünceden ayrı düşündüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Merkezi otoritenin dışında değil aynı zamanda ona karşı olma konusunda da birbirlerine yakın bir duruş sergilediklerini görürüz. Ancak Ece Ayhan onlardan daha açık ve sert bir tavır takınır. Resmî tarih ve ideolojiye şiir ve düşünceleriyle sataşır. Turgut Uyar ise bu gruptan farklı bir tavır sergileyerek merkezi otoriteden yana bir tavır sergiler.

Sezai Karakoç ise yazılarından çıkardığımız sonuca göre özellikle 1970-80 yılları arasında yaşanan anarşi ve terör ortamı, Güneydoğu sorunu, Hıristiyanların misyonerlik faaliyetleri, ileride karşımıza çıkabilecek su sorunu gibi meseleler nedeniyle merkezî otoritenin yanında yer almıştır.

İkinci Yeni şairlerinin Anadolu’ya yönelmelerinde ise daha önceki şairlerin aksine millî bir duyarlık yoktur. İzlenimci bir bakış açısıyla bu şairler, Anadolu’nun mekânsal ve kültürel zenginliğini şiirlerine yansıtmaya çalışırlar. Taşra bütün İkinci Yeni şairlerinde adeta kente karşı sunulan doğal bir alternatif olarak ön plana çıkarılırken çoğunlukla bireysel ve toplumsal bazda yaşanan bir takım sorunlar bağlamında Anadolu bu şairlerin şiirlerine de yansır.



### 1.5.3.3. Sansür

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde darbe ile kesilen dönemlerin, bu dönemlerde yaşanan baskı ve sansürün yarattığı bireysel, toplumsal, siyasal trajedilerin özel yansımalarına rastlamak mümkündür.

Sansür çeşitli kavramların, yayınların, düşüncelerin, yazıların kimi kesimlerce kayıt altında tutulma çabasıdır. En çok da otoritenin kendini korumak amaçlı başvurduğu bir savunma yöntemidir. Gerçekleri izleme, ifade özgürlüğünü engelleme, halkı istenen taraf ve fikirlere yönlendirme amacıyla Türkiye’de iktidarlar tarafından kullanılmıştır. Temel amaç algıları istenilen tarafa yönlendirmedir. Sansür Osmanlı Devleti’nin özellikle son döneminden miras alınarak, Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950 sonrasına, darbeler döneminden günümüze kadar Türk yazar, aydın ve şairlerinin maruz kaldığı sıkıntılardan biridir: “*TRT belli bir egemen kesimin beyin yıkama makinesi haline getirilmiştir*” (Cemal Süreya, 2013c, s.94) diyen Cemal Süreya özellikle basın yayın üzerindeki ve yayınevleri vasıtasıyla edipler ve yazarlar üzerindeki sansürden muzdariptir.

Demokrat Parti’nin ilk yıllarında basın yayın üzerindeki sansürü azaltması çok kısa sürmüş ekonomik sorunlar, iktidar hakkındaki yolsuzluk iddiaları, karaborsacılık, adam kayırmacılık...vs yüzünden tekrar baskı ortamına dönülmüştür. Muhalif gazeteler gazetelerini basacak kâğıt bulmakta bile zorlanmışlardır.

İkinci Yeni şairlerinin kendilerini ispatlamaya başladıkları dönem de sansürün yoğun yaşandığı bir dönemdir.(1954-65) 27 Mayıs darbesi ile Demokrat Parti dönemine son verilirken Milli Birlik Komitesi, yürürlükteki basın kanunu kaldırmış olduğu halde yönetimin muhalif gördüğü kişiler üzerindeki baskısı da sürmüştür. Darbeler düşünceye çullanma dönemidir” diyen Ece Ayhan, 1980-82 arasında kardeşim diye hitap ettiği Akif Kurtuluş’a yazdığı mektuplarda yer yer askerî darbenin olumsuz sonuçlarını değerlendirirken yakındığı konulardan birini de sansür oluşturur. “*Bu korkunç, ilkel ve ayıp bir şeydir, sansürü bir yazarlık da yaratsa hiçbir nedenle o sansürü kimse bana iyi gösteremez*” (Ece Ayhan, 2011, s.22). Şaire göre yazarlardan başlayan bu illiklik ve çirkinlik dalga dalga bütün topluma da dağılacaktır. “*Kaypak kaçamak güreşmiyorum*” (Ece Ayhan, 2011, s.23) diyen şair

eleştirilerini açıkça dile getirir. Gazeteler, dergiler ve medyanın uyguladığı sansürün dışında yayınevleri aracılığı ile şair ve yazarlara uygulanan sansürü de eleştirir. Bu sansür anlayışı şairin şaka yollu “*Şişli Terakki*” (Ece Ayhan, 2011, s.23) dediği ve İttihat Terakki zihniyetinin bir devamı olarak gördüğü Cumhuriyetçiler uygulamaktadır.

Bu sansür karşısında sessiz kalan yazarları da eleştirerek “*Siz yazarlar onursuz nasıl yapılabiliyorsunuz (...) kesinlikle yazıyorum ki şairlerin, yazarların, eleştirmenlerin %95'i gerçekten onursuz yaratıklardır, insanlığa aykırı bir şeyi yapabilirler, yapıyorlar, yapmışlardır*” (Ece Ayhan, 2011, s.44) der.

Turgut Uyar “*ama bak terör bitti / ölüm usulca çekildi aramızdan*” (Uyar, 2014a, s.614) dizeleriyle darbeyi (1980 darbesi) överken, Ece Ayhan darbeler sonrası yaşananları, darbelerin getirdiği toplumsal çöküntüyü, ileri derecedeki işsizliği ve iktisadî bunalımı eleştirerek bir karşı duruş sergiler. “*Bugüne kadar geçirilen en kötü günleri yaşıyoruz*” (Ece Ayhan, 2011, s.44) der. Şair, bir adam (Kenan Evren) için bir anayasa çıkarılmasını, koca bir ülkenin o adamın isteklerine göre şekil almasını, yazarların da bunları eleştirmek yerine alkış tutmalarını içine sindiremez. Eli kalem tutanların bu tutumu, şairi bazen karamsarlığa, umutsuzluğa da düşürdüğü görülmektedir. “*Bireysel ve toplumsal acılar bana vuruyor çok (...) Biliyorum acımasız, kim kime dumduma bir toplumda bir şeye yaramaz bu yazdıklarım*” (Ece Ayhan, 2011, s.56). Şair bu yüzden düşüncelerinin asıl ağırlığını şiirlerine yansıttığını söyler. (Ece Ayhan, 2011, s.58).

İlkellik, toplumda paraya verilen önem, nesnellik yerine katı bir bağnazlık, gittikçe derinleşen ve yazarlar da dâhil hiç kimsenin umurunda olmayan bir toplumsal çatlak karşısında şairin gittikçe öfkelenildiği görülür. Böyle bir toplumun bütün bir değer yargılarına karşı olduğu hatta bu topluluğa insan toplumu bile denemeyeceğini dile getirir. (Ece Ayhan, 2011, s.70)

**Edip Cansever** de diğer şairler gibi özgürlükten yanadır. Özellikle askerî darbeler sonrası yaşanan sansür ortamına tepki gösterir. Sindirilen, korkutulan bireyleri şiir karakterlerine de yansıtır. Şair “Dostlar” şiirinde yaşatılan baskıya karşı duyduğu öfkeyi ve bu öfkenin de er geç bir şeyleri değiştireceğini, bir sonuç doğuracağını düşünür:

“Üstelik biliyorsun da

Öfkeliyiz, öfkeyse sonuçtur er geç (Cansever, 2013a, s.596)

“Bu şiirde geçen ‘öfke’ ibaresi, şaire göre, susturulan, çaresiz kalan bireyin kanalize edemediği nefretini ifade eder. Şüphesiz darbenin bir sonucu olan öfke, özgürlüğün tutsaklığa ödediği bir diyet, aynı zamanda ütopyik düzene duyulan sevginin bedelidir” (Öcal, 2013, s.166). Cansever kanın, çatışmanın durmasını sağladığı için askerî darbeyi kabullenen Turgut Uyar’ın tersi bir davranış sergiler. Ona göre darbe umudu kırmış, umutsuzluğu hâkim kılmıştır. Ama şairin devrimci umudu her zaman canlıdır.

“Sana her zaman söylüyorum, senin yüzünde gülmek var

Bakınca bir yaşama ordusu çıkıyor aydınlığa

Bir çiçek geliyorsun yer altı çevresinden

Bir kartal gidiyorsun çıplağın ayaklarla

Şimdi bir pembeyi kovuşturuyor

Omzundan yukarıya üç kişi” (Cansever, 2013a, s.116)

“O, özgürlükleri kısıtlayan, insanları fikirlerinden dolayı fişleyip kovuşturan düzene karşı da direnen bir şairdir. Öyle ki özgürlüğün kısıtlandığı bu düzende, insanlar aşklarını bile, özgürce yaşayamamaktadır. ‘Kaybola’ şiirinde şair, söz konusu özgürsüzlüğü, muhtemelen polis tarafından takip edilen sevgililerin yaşadıkları tedirginlik etrafında izah etmeye çalışır”(Öcal, 2013, s.133-1349. Sevgili bir çiçek gibi gelir ve bir kartal gibi gider. Bir pembeyi kovuşturan üç polis anlatıcı özneyi deli eder. Bu şiirde sevgi ezilmişlerin katında en geniş, en güzel olan şey olarak tarif edilir. Üç polis sevgililerin içtiği üç yudum çaydan da rahatsız olur. Şair bu şiirinde sevgiyi sürekli takip edilmesi gereken, baskı altında tutulması gereken bir şey olarak betimler.

**Ece Ayhan**’ın sansür karşısındaki eleştirileri ve itirazları belli bir gruba, bazı yazar ve şairlere ya da bir iktidara yönelik değildir. Eleştirdiği daha çok, ifadelerindeki sertliğe bakarak “Kötülük dayanışması” dediği toplumun asıl

kendisinedir. Ece Ayhan sistemin dışında olmakla kalmaz, sisteme karşı da çıkar: *“Benim bir şiirim vardı. Devlet ve Tabiat’ta yayımlattığım zaman yayıncı o zamanki koşullar nedeniyle ismini değiştirmemi rica etti. Şiirimin ismi ‘Kürt Çiçekleri’ydi. ‘Açık Atlas’ koydum”* (Ece Ayhan, 2014c, s.65). Şairin şiirinin adını değiştirmek zorunda kalması dönemin sansürüne takılma korkusu olarak izah edebiliriz.

1960’tan sona *Yeni İstanbul*’da düzenli yazılar yazmaya başlayan **Sezai Karakoç** da 1960 darbesinin yarattığı baskı ortamından etkilenir. Biraz da memur olmanın etkisiyle yazı yazmakta zorlanır.

*“Ben memurdum, sıkıyönetim vardı. İnönü başbakandı, C.H.P iktidardaydı. Bu durumda uzun boylu, memur olarak yazı yazmamız mümkün değildi gazetede”* (Aktaran Karataş, 1998, s.88) diyen şair yine de bu gazetede yazılarını Karakoç imzasıyla yayımlar. Bu yazılar *“Farklar”* adıyla daha sonra kitaplaştırılmıştır. Karakoç sansür dolayısıyla *“Se-Ka”*, *Yeni İstanbul*’daki bazı yazılarını *“Mehmet Yasin”* gibi takma adlarla yazmak zorunda kalır. Zafer Karip, Mehmet Leventoğlu gibi isimlerle şiir ve yazılar yazmıştır. Zaten şair de 1965’te kendisini sınırlayan memuriyetten ayrılmak zorunda kalır.

Şairin 17 Ekim 1967’de *İslâm’ın Dirilişi* adlı kitabı mahkeme kararıyla toplatılır. Eserin toplanma gerekçesi laikliğe aykırı bulunmasıdır. Karakoç *“İslâm’ın Dirilişi”* ve *“Yazılar”* adlı kitaplarından dolayı ceza da alır. Ertelenen cezaları 1974’te genel af ile ortadan kaldırılır. *“Yazılar” kitabı toplanıyor, bu eserle ilgili davalar açılıyor, mahkemeler ve yargılamalar ile mahkûmiyetler oluyor. Bu eserin ilk yazısı ‘Din’ başlıklıdır. İl cümlesi de ‘Allah’ın indinde din İslâm’dır.’ Eser bu temel vurgu ile açılanır. Çünkü dönem veya oluşturulan düşünce ortamı, din dışılık üzerinedir. Bunun için din kavramının açıklanması önemli ve zorunludur. Bunun etrafındaki bütün kavramlar da buna göre şekillenir”*(Haksal, 2015, s.154-155).

Karakoç da özellikle 1960 sonrası baskısı iyice hissedilen sansürü eleştirir: *“Geçtiğimiz haftalarda (1991 yılı) televizyonda Demokrat Parti ile ilgili Demir Kırat adlı bir belgesel izlendi. 27 Mayıs ihtilâlinde bu yana adeta bahsi yasaklanmış olan Demokrat Parti devri, ilk kez ekrana gelmiş oldu. 1950-60 arasını kapsayan bu dönem adeta hiç yaşanmamış gibi bahsi yasak konulardandı okullarda, basında ve TRT’de. Bunu yasaklayan bir kanun yoktu. Ama sanki ‘sakın bu devri*

*hatırlatmayın, halk bilmesin' diyen, kesin, gizli bir buyruk vardı"*(Karakoç, 1998c, s.46) diyerek sansürün aslında çoğu zaman kanunsuz bir şekilde uygulandığını, hiçbir yasal dayanağının da olmadığını dile getirir. İnönü ve CHP'nin, İhtilâlcilerin basın yayın üzerindeki baskısını, birçok gerçeğin tersine çevrilerek halkı kandırmak için gerçekmiş gibi yansıtılmasını da eleştirir.

Karakoç'a göre ise büyük gazete ve dergilerin, yayınevlerinin, televizyon ekranlarının siyasî tutumlarının yanı sıra gerçek edebî ürünlere de sayfalarını ve ekranlarını kapamış olmaları yazın hayatımızı da kısırlaştırmaktadır. Çünkü sansür yüzünden özellikle 1950'den sonra basın ve yazın dünyası daha çok yozlaşmış ve tüketim sanatı üzerine işlemeye başlamıştır.

*"Eskiden bir roman, önce gazetede tefrika edilirdi. Yahya Kemal'in şiirleri de gazetelerde çıkardı. Gazetelerde edebî makalelere ve tenkitlere rastlanırdı. Edebiyatçıların adı günlük gazetelerde sık sık geçirdi. Mizah dergilerinde onların fıkraları, esprileri, karikatürleri yer alırdı. Şimdi, edebiyat, sitemizden kovuldu. Televizyon ses sanatçılarında, sporculara, artistlere ayrıntılı bir şekilde yer verirken, bir edebiyatçıya bir kanalda birkaç dakika ayırmayı iltifat sayıyor. O kayırdığı edebiyatçılar da kim? Belli bir kesim"* (Karakoç, 2000b, s.9).

Sonuç olarak toplumcu şairler tarafından şiiri, sosyal ve siyasal alanın dışına çekmekle suçlanan İkinci Yeni şairleri de özellikle askerî darbeler sonrası iktidara gelen yönetimlerin baskısından doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmişlerdir. Yazılarında bu baskı ortamına en sert tepkiyi gösteren şairler ise Ece Ayhan ve Cemal Süreya'dır.

#### **1.5.4. İkinci Yeni Şiirinde İlerleme Düşüncesi**

Ortaçağın en büyük imparatorluklarından biri olan Osmanlı İmparatorluğu homojen bir yapıya sahip olmayıp çok uluslu ve çok dinli bir imparatorluktur. Birçok kültürü bünyesinde barındıran imparatorluğun yükseliş grafiği 16. yüzyıldan sonra düşmeye başlar. 17. yüzyılda çöküş hızla sürerken yapılan savaşlarda sürekli yenilen ve ağır antlaşmalar imzalamak zorunda kalan imparatorluk yöneticileri bu durumun

nedenlerini araştırmaya ve Batı'nın bu üstünlüğünün nerden kaynaklandığını ortaya koymaya çalışmışlardır.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar Türk milletinin muasır medeniyetler düzeyine ulaşması için ortaya konan reçetelerin en önemlisi Batılılaşma ve İslâmcılık ideolojileridir.

Batılılaşma hareketi öyle birkaç yazıyla ya da birkaç kitapla geçirilebilecek bir hadise değildir. Bin yıllık kökleri olan bir milletin topyekün kabuk değiştirdiği, deyim yerindeyse ekseninden çıkıp yeni bir rota çizmeye başladığı bir dönemdir. Lale devrinden bile başlatacak olursak neredeyse 300-350 yıllık bir serüvenden söz ediyoruz. Bütün bir kültürü, sosyal yapıyı, dünya görüşünü, sanatını, kurumlarını, kanunlarını değiştirme olayı da zaten öyle bir kaç yılda olabilecek bir hadise değildir.

Batılılaşma fikrinin kökenini ıslahat hareketlerinin başlangıcına götürmek mümkündür. I.Meşrutiyet Batılılaşma hareketinde bir dönüm noktasıdır. Batıcılar çoğunlukla fikirlerini *İçtihad* dergisinde savunurlar. Ancak garpçıların tam bir fikir birliği içinde oldukları da söylenemez. İslâm devletinin her şeye rağmen toparlanabileceğini söyleyenler de vardır her şeyimizle Batılılaşmamız gerektiğini söyleyenler de. Batıcılara göre nur, garplılaşmaktadır çünkü ondan başka medeniyet yoktur. Garpçılar bu konuda ikiye ayrılırlar.

Abdullah Cevdet gibi gülü ve dikeniyi her şeylerini alalım diyenler. Celal Nuri ve arkadaşları gibi Batı'nın yalnızca tekniğini alalım diyenler. Batıcılar da Tanzimat'ı destekler ama onlara göre İslâmiyet gelişmenin önünde engeldir. Bu fikirlerinin önemli bir kısmını Cumhuriyeti kuran kadro fazlasıyla uygulamıştır.

Tabiki bütün bu değişim edebiyat sahasına da yansımıştır. Batılı hayatı geri kalmış Osmanlı'ya taşıma eğiliminin, ordu eğitim ve devlet kurumlarındaki değişimin Tanzimattan sonra edebiyatımızda da yayılmaya başladığı bilinen bir gerçektir. Bu çalışmalar Batı'dan neler alınması gerektiği ile ilgili biraz da el yordamıyla yapılan çalışmalar olarak karşımıza çıkar. Garplılaşma hareketini genel olarak toplumumuzda özel olarak da edebiyatımızda bireyin belirmeye başladığı bir dönemin başlangıcı olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır. Bu dönem saray için, padişah için, devletin devamı için var olması gereken toplumun, özelde de şairin,

artık sadece kendisi için var olmaya çalışacağı bir dönemin ilk tohumlarının serpiildiği dönem olarak ele almak gerekir.

Osmanlı Devleti'nin son döneminden Tanzimat'a dönemine, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet dönemine halkımızın içinde bulunduğu psikoloji umut ve yeniden diriliş psikolojidir. Çağdaş medeniyet seviyesine nasıl ulaşacağımız her dönemde tartışılmıştır.

Şairlerin de rüyaları vardır. Bu rüyalarıyla hem kendilerini hem de toplumu rahatlatmaya çalışırlar. Hepsinin de ortak noktası mevcut durumdan duyulan hoşnutsuzluktur. Ülkemizin ve tüm Doğu'nun içinde bulunduğu yıkıntı, sarsıntı, düşüş, çöküntü her dönemde şair ve yazarların üzerinde kafa yordukları önemli problemler olmuştur. Bu görüntüyü ilerleyen bir görüntüye çevirebilmek için fikirler ortaya koymuşlardır.

Kimi şairlerimiz sosyalist, Marksist bir düzen ve toplum özlemi duymuş; kimi çöküntüyü dine bağlamış, dinin bizi geri bıraktığını, ondan kurtulamadığımız için ilerleyemediğimizi ileri sürmüş, kimi de tam tersi asıl dinden uzaklaştığımız için çöktüğümüzü, dine yeniden sarılırsak ilerleyeceğimizi düşünmüştür. Kimisi de geri kalmışlığımızı gerçek manada aydın yetiştirememize bağlamış bunun sebebi olarak da ırki istidatsızlığımızı görmüştür.

İkinci Yeni şairlerinin de bu konuda farklı fikirleri vardır. Cemal Süreya, İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi şairler Sosyalizm gibi Batılı fikirleri kurtuluş reçetesi gibi sunarken, Turgut Uyar sol ideolojilerin yanı sıra bilim ve teknikte ilerleyişten yanadır. Sezai Karakoç ise Cumhuriyetin ilk yıllarına dönüşün artık mümkün olmayacağını, problemin daha derinde olduğunu, bir medeniyet çöküntüsü yaşandığını, her alanda topyekun bir tedaviye ihtiyaç olduğunu düşünür. Avrupa'nın Rönesans'ı gibi bir atılım yapmak şarttır. Düşünce, inanç ve estetik yönünden bir tazelenme gerekir ancak bu tazelenme zaten hastalığın sebebi olan Batılı düşüncelerle olmayacaktır. Marksizm ve komünizm gibi düşünceler ona göre hep birer aldatmacadan ibarettir.

Tümünün ortak noktası ise ilerleme konusunda en birinci sorumluluğu aydına/entelektüele yüklemeleridir. Cemil Meriç, entelektüeli şöyle tarif eder:

“Gerçek entelektüel önce ülkesinin haklarını, düşman bir dünyaya haykırmakla görevlidir. Yani rüşeymi bir hakikat taşıyan, şu veya bu sınıfın ideolog ve demagogu olmamak, ülkesinin bütününi bütün ülkelere karşı müdafaa etmek” (Meriç, 2010, s. 60). Bu bir ütopya bile olsa Meriç’e göre aydın her hal-ü kârda hakikati haykıran kişidir.

Geri kalmışlığımızı bilim ve teknolojiyi yakalayamayışımıza bağlayanlar olduğu gibi dine bağlayan aydınlarımız da olmuştur. Ancak Cemil Meriç gibi bazı aydınlarımıza göre de din bir milleti geri bırakmamış ve Müslümanlar çağdışı olsa bile İslâm dini hiçbir zaman çağ dışı olmamıştır. İslâm dünyası ne zaman dininin bozulmamış özüne sadık kalmışsa terakki etmiştir. “Çağ-dışılık ithamı, iftiraların en alçakçası, en abesi. Aynı çağda muhtelif çağlar vardır. Çağdaşlaşmak neden Hıristiyan Batı’nın putlarına prestij olsun? Bu kendi derisinden çıkmak, kendi mukaddeslerini inkâr etmek ve peşin peşin köleliğe razı olmak değil mi?... Biz apayrı bir medeniyetin çocuklarıyız; düşman bir medeniyetin, bambaşka ölçüleri olan, çok daha eski, çok daha asil, çok daha insanca bir medeniyetin”(Meriç, 2010, s.99).

Sosyalist bir Türkiye özlemi içerisinde olduğunu açıkça dile getiren **Cemal Süreya** kurtuluşu sol ideolojilerde arar. Sosyalist ilkelere göre ülkenin yeniden dizayn edilişi, ulusal kurtuluşun gerçek manada gerçekleştirilmesi, işçi hareketlerinin güçlenmesi, anti-emperyalizmin yayılması şairin bu konudaki temel fikirlerini oluşturur.

Bu konuda da Sezai Karakoç ile düşünceleri zıttır. Karakoç kurtuluşu din’de görürken Marksizm veya sosyalizmde din hoş karşılanmaz çünkü bu ideolojiler Batı’da zaten dine karşı verilen savaşların sonucunda ortaya çıkmıştır. Din bu ideolojilerle uzlaşmaz. Bu yüzden bunlar, dini devletin işlerine bulaştırmayan laik ideolojilerdir ancak bu tür ülkelerde dikkati çeken gizliden de olsa devletin din aleyhtarı her türlü propagandayı desteklemesi veya bunu bizzat yürütmesidir. Din bireylerin şahsına ait özel bir yaşam alanı olarak kabul edilir. Bu ideolojilerde kişi yoktur, önemli olan kişi değil toplumdur. Doğan her bir çocuk anne babasından önce toplumun malıdır.

Cemal Süreya’nın kurtuluş olarak veya ilerlemenin koşulu olarak gördüğü sosyalist düşüncede de en önemli görev yine aydına düşer. Şair Ocak 1978’de



*Oluşum*'da kaleme aldığı "Aydın Kişinin Temel İşlevi" başlıklı yazısında entelektüeli şöyle tanımlar:

*"Nedir aydın kişinin temel işlevi? Düşünmek, kafa yormak mı? Bu konuda söylenmiş çok söz var. Genellikle aydın tanımıyla temel işlevi birbirine bağlı olarak ele alınmakta, tanım o işleve bağlanmak istenmektedir. Aydın, uzun süre kafa çalışması yapan biri olarak tanımlanmıştır. Onu, 'ekmeğini kafa çalışması yaparak kazanan biri' olarak tanımlamak isteyenler de çıkmıştır. Ancak bu öğeye dayanarak yapılan tanım aydını, özellikle de onun işlevini ortaya çıkarıcı bir açıklık taşımıyor. Çünkü doğrudan doğruya kurguya, felsefe 'jimnastiğe dayanan, nesnelere ve öbür insanlardan sıyrılmış, bu yüzden insana ilişkin köklerden kopmuş' kafa çalışmaları da vardır.*

*Sartre bu konuda ilginç bir saptama getiriyor. Kafa çalışması yapanlar içinde bir ayırım yapıyor. Ona göre, yüksek memurlar, özel girişim sahipleri, mühendisler, atom bilginleri, hekimler ve öğretmenler de sürekli bir kafa çalışması içindedirler; ama onlar bu çalışmalarından ötürü aydın (entelektüel) sayılamazlar; bu nitelikleriyle, olsa olsa 'pratik bilginin teknisyenleri'dirler. Aydın kişinin işlevinde, temel siyasal sayılabilecek çok zaman da yüzde yüz bir siyasal tavır (başkalarının, toplumun yazgısıyla ilgilenen bir tavır) vardır. Şöyle tanımlıyor Sartre aydın kişiyi: 'Çabası, egemen sınıfça suç sayılan kimse...'*

*Yani eleştiren kimse, atom bilgini, yaptığı kafa çalışmasının sonuçları üstünde, ya da toplumun sorunları konusunda hiç düşünmüyorsa, aydın bir kişi değil, sadece bir atom bilginidir"* (Cemal Süreya, 1978, s.45)

Aydın kritik zamanlarda topluma yol gösteren kişidir. Ülkemizin asıl problemi şairin sözünü ettiği gerçek manada aydın kişilerin yokluğu veya azlığıdır.

Cemal Süreya'nın çıkardığı *Papirüs*, şairin ideolojisi doğrultusunda kendi döneminin sosyalist düşüncesinin de yansıdığı bir dergi olur. *Papirüs*, 27 Mayıs'ın getirdiği özgürlük havasında ve canlı bir fikir ortamında yayına başlar.

*"Türkiye bir değişim içinde. Marksist kitaplar, sosyalist ülkeleri tanıtan, onların mücadelesini aktaran devrimci romanlar yayın dünyasının çehresini değiştirmiş. Sosyalist fikirler her alanda bir dalgalanma yaratmış, egemen kültüre*

*karşı alternatif bir kültür gelişmeye başlamış. Marksizm, bir emekçi seçeneği olarak sınırlı da olsa toplumun gündemine girmiş. Sosyalizm, meclis kürsüsünde gazete köşelerine kadar her yerde konuşuluyor.*

*Bu süreç düşünen, okuyan, yazan, konuşan insanların çoğaldığı, daha geniş kesimlerin siyasal mücadeleye katıldığı bir süreçtir.*

*Papirüs de, 'toplum değerlerini savunan, eşitlikten, özgürlükten yana, doğrudan doğruya ideolojiye bağlanmasa da düzenin değişmesinden yana' bir dergi olarak yerini alır. Yüzünü bu insanlara döner" (Perinçek, Duruer, 2008, s.202).*

Tanıımı bile yapılamayan şiirin, canlı bir varlık olduğunu poetikasında dile getiren **İlhan Berk** yine de şiirden umutludur. Savaş da dahil şiirin bütün kötülüklerin, pisliklerin, üstesinden geleceğine inanır.

Toplumcu gerçekçi bir bakış açısına sahip olan İlhan Berk de "*Herkesin mesut olacağı, parlak bir istikbalin geleceğine inanır*" (Kaplan, 2012, s.175). Toplumcu gerçekçilik sanatçıya toplumsal görevler yükleyen, aslında Marksist ideolojinin bir yansımasıdır. Sanatçı toplumun yetiştirdiği bir insan olduğuna göre onu yaptı da toplumdan bağımsız olamaz yani onun eseri de bir anlamıyla toplumun ortak bir ürünüdür. Çünkü her sanatçı doğrudan veya dolaylı içinde yetiştiği toplumun bir aynasıdır. Sanatçının da topluma karşı görevleri ve sorumlulukları vardır. Ancak İlhan Berk de diğer İkinci Yeni şairleri gibi, bunu devrimci kahramanlarla değil daha çok küçük insanın dünyasına girerek şiirlerine yansıtır. Onlarıki ideolojik yanı mümkün olduğu kadar minimize edilmiş, dil ve sanat yönü ön plana çıkarılmaya çalışılan bir şiirdir.

**Ece Ayhan**'ın ilerleme anlayışında da en önemli görev yine aydına düşer. Ancak ülkemiz gerçek manada ileriye görece, topluma yön verecek, onu yönlendirecek aydınlardan da mahrumdur. Şerif Mardin, İdris Küçükömer gibi istisnaların dışında bu topraklarda aydın yetişmemiştir. Ayhan'a göre aydının birinci özelliği erk'e karşı olmasıdır. "*Entelektüel (ki kesinlikle Türkiye'de yoktur) anlamda 'aydın'; 'yukarı'da , 'iktidar'da olamaz! Gibi geliyor bana. 'İktidar'ın temellerine ve örülen duvarlara aykırıdır bu. Dediklerim özellikle 'Doğu nobranlığı' için daha geçerli... Bizim burada ele aldığımız 'aydın' herhalde 'devlet işlerine ortak'*

*bulunmayan ‘insan’dır...Benim bildiğim aydın grubun içinden konuşmaz! Hele her şeyiyle sınımsız bağlı olduğu ekürisinin içerisinde yüzüyorsa, hiç konuşmamalıdır... Bence ‘aydın’ın yalnız değil ‘yapayalnız’ bırakılmış olması söz konusudur. Ve en azından 30-40 yıl sürecek” (Ece Ayhan, 2013, s.27).*

Ayhan’ın aydın tanımı Edward Said’in aydın tanımını ve ondan beklentilerini çağırır. “Gerçek entelektüeller en çok, metafizik tutkunun, çıkar gözetmeyen adalet ve hakikat ilkelerinin etkisiyle yozlaşmayı mahkûm ettikleri, zayıfları savundukları, kusurlu ya da baskıcı otoriteye meydan okudukları zaman kendileri olurlar” (Said, 2013, s.23). Said’e göre şair, aydın bir enformasyon sanayinin kiralık çalışanı olmamalıdır.

Aydın zayıf olanların, temsil edilemeyenlerin yanında yer almalıdır. Egemenlerce ‘karanlık kişi’ olarak anılmalıdır. Ancak bu karanlık kişiler çoğaldıkça bu ülkede bir şeyler değişebilir. Gerçek aydın egemenlerin dışında durur. Daha doğrusu aydın egemenlerin tahammül edemediği kişidir. Ece Ayhan’a göre aydın marjinal olmalıdır. Peki kimdir marjinal? “Hükümetle, iktidarı yakalayanlarla hiçbir biçimde ilişkisi olmamış” (Ece Ayhan, 2013, s.34) kişidir.

Cemal Süreya gibi Ece Ayhan da ilerlemenin, kurtuluşun Marksizm’de olduğuna inanır ancak “Ece Ayhan’ın Marksizm’i hem gerçekliğe yaklaşımında, ekonomiye ve finansa tanıdığı öncelikte, bununla bağlantılı olarak tarihsel bakış açısına verdiği önemde, hem de çağdaş burjuva devletine karşı siyasal bir duruşun öne çıkmasında belirir” (Soysal, ty., s.9). Buradan hareketle Ece Ayhan’ın politik duruşunun sadece bir anti-kemalist çizgiyi eleştirmek şeklinde özetlenmesi yanlış olacaktır. O halk ve iktidar karşıtlığını biraz daha evrensel boyutuyla ele alır. Ece Ayhan’a göre gelen birçok yönetimin aslında bir öncekinden pek de bir farkı yoktur ve bunların bu ülkeye hiçbir faydaları da olmayacaktır.

Cemal Süreya İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın kurtuluş ideolojisi gibi gördüğü Marksizm, materyalist yani maddeci bir temele dayanır.

“Maddecilik evrendeki tek özün ‘madde’ olduğunu ve bütün varlıkların maddeden türediğini ileri süren bir dünya görüşü. Bu genel anlamda maddecili, her türlü gerçekliğin tek özünün düşünce (idea) olduğunu ileri süren ‘düşüncelilik’in

(idealizm) zıddı oluyor. Maddecilik felsefe tarihinde 19. Yüzyıla gelinceye dek 'mekânist' bir yoruma tabi tutulur: madde bizim dışımızda, bizim düşüncelerimizden bağımsız ve ezeli olarak var olan bir şeydir; ama ancak dış etkilerle değişen hareketsiz bir nesnedir.

Marksizm'in maddeciliği böyle değildir: Marksizm'e göre madde, bizim dışımızda, bizim düşüncemizden bağımsız ve ezeli olarak vardır; ama sürekli bir hareket, bir devinme içerisindedir de. Hareket, maddenin bir var olma biçimidir; hiçbir yerde, hiçbir zaman hareketsiz bir maddeye rastlanmamıştır. Bu hareket gerek uzayda, gerek moleküllerin titreşimi olarak ısıda ya da çekim akımlarında; çözümlenme ve bileşim olarak kimyada, canlı yaratıklarda sürekli olarak vardır. Maddesiz hareketi kavrayamayacağımız gibi, hareketsiz madde diye bir şey de düşünemeyiz. Karşıt akımların, güçlerin çarpıştığı bir alandır madde. Bu çarpışma sonunda karşıtlar yeni bir bireşime varırlar. İşte 'diyalektik' diye de, bu harekete, bu çarpışmaya ve karşıtların bireşimine varmalarının incelenmesine denir" (Tanilli, 2006, s. 179-180).

Maddenin ezeli olarak var olması İslâm düşüncesinin zıddı demektir. Burada önemli olan maddenin hareket halinde olup olmamasından çok maddenin ezeli varlık olduğu düşüncesidir. Çünkü İslâm düşüncesinde ezeli olarak var olan yalnız Allah'tır. Onun dışındaki her şey sonradan bir şekildir veya terkiptir.

**Edip Cansever** ve **Turgut Uyar** da Cemal Süreya, İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi bireyin ve milletin kurtuluşunu Marksizm'de bulur. Ancak Edip Cansever "Güçsüzdüm isteksizdim kötülüklerle ölümle adamlarla güçsüzdüm savaşmaya"(Aktaran Korkmaz,2014, s.335) diyen Turgut Uyar gibi çok da karamsar değildir, bir şeylerin değişeceğine inanır. Sosyalist devrim gerçekleşince haksızlıklar bitecek, sömürü düzeni değişecek ve her şey güzel olacaktır. Cansever şiirlerinde modern insanın kriz ve bunalımlarına çokça eğilmiş olmasına rağmen bu değişim umudunu da sürekli canlı tutmaya çalışan bir şairdir. "Bu halde umut, insanı, gelecekte belirleyen şeydir. Şair için bu sosyalizmdir. Daha dar manada kapitalist demokrasiye, daha iyi bir yaşam ve ülke için kötü olduğu düşünülen bir düzene karşı eleştirel mesafede durmak; devrim gerçekleşene kadar benimsenen dünya görüşü ile onun değerlerinden ödün vermemektir. Umut, Cansever için, temel sonuçları

*kapitalizm ile küreselleşme, sanayileşme, silahlanma olan siyasal ve ekonomik moderniteye karşı olmaktadır aynı zamanda. Söz konusu karşı oluş, teknikle medeniyetin reddi değil, onların kapitalizmle birleşerek ortaya çıkardığı sonuçlara karşı oluştur; kapitalizmle birlikte araçlaşan akla karşı, aklın bütünlüğünü savunmaktır” (Öcal, 2013, s.119)*

Edip Cansever, “*seçip üstlenmiş, diğer bir ifadeyle kapitalist düzende sosyalist olarak var olmayı tercih etmiş bir aydındır” (Öcal, 2013, s.121).*

Türkiye tarihinde de iktidarlar sürekli ütopyalar vaat ederler, egemenler tarafından yeni Türkiye, sosyalist marksist Türkiye, yeni Osmanlıcı Türkiye gibi bir şeylerin ileride hep daha güzel olacağına dair bir umut algısı yaratılır. Halkta özellikle 1950 sonrası yaratılan umut “...*sanatsal/siyasal ütopya*ya ait olan ve bu özelliği dolayısıyla sürekli ertelenmesi gereken **mutluluk** düşüncesi ve beklentisi, ideolojik figür olarak tam da Türkiye'nin kendini demokrasiye geçtiğini sandığı tarihsel anda devreye girmiştir” (Oktay, 2002, s.68). Turgut Uyar da Cumhuriyet sonrası yaşanan devrimlerle yaratılmaya çalışılan ulus-devlet ideolojisi ile her şeyin düzeleceği düşüncesindedir.

Turgut Uyar'ın tavrı bir dönem “*makinalaşmak istiyorum*” diyerek kurtuluşu makinalaşmada, sanayileşmede gören Nazım Hikmet'in tavrının zıddıdır. Makinalaşmak insanı mutsuz etmiş, yabancılaştırmış, değersiz kılmıştır. Makinanın öne çıkarılması insanın geri plana itilmesi sonucunu doğurmuştur. Kurtuluş doğaya, doğal olana kaçmaktadır ve insan mutlaka geri dönmelidir.

Makinalaşmak beraberinde sanayileşmeyi, sanayileşmek de kentleşmeyi getirmiştir. “*Bu bağlamda şair, sadece kendi yaşamı üzerinden değil aynı zamanda insanlık adına da kederini ‘sebepli kavgalarını’ ve umutsuzluğunu vurgulayan bir söylem geliştirir. Daha sonraki şiirlerinde de kullanacağı ‘sebepli umutsuzluk’ imgesiyle şiirini kuran Uyar ‘binlerce yıllık macera’ ifadesiyle, kentleşmeye giden sürecin başlangıcından ve uygarlık maceralarından duyduğu memnuniyetsizliği dışa vurur” (Kanter, 2013, s.28).*

**Sezai Karakoç** da şairin, aydının toplumun özellikle zor günlerinde öncülük etmesi gerektiğini düşünür. Şair, ön görüleri yüksek, geçmişini iyi bilen, gelecekteki

tehlikeleri hisseden, sözlerini ona göre ayarlayan, toplumunu ikaz eden; sürekli ağlayıp, sızlayıp sadece şikayet etmekle yetinmeyen, şahsî acılar ve bunalımlarla birlikte yok olmayan, toplumunu iyiye, güzele ve gün ışığına doğru yönlendirmeye çalışan kişidir.

*“Şairler, toplumların bunalımlı dönemlerinde, olağanüstü dönemlerinde seslerini yükseltmek zorundadırlar. Sezai Karakoç, iyice denetlendikten sonra, bu sese kulak verilmesini ister. Eğer denetlemeden şairin sesine kulak verirsek yanılabiliriz. Çünkü şair, eğer kayıtsız şartsız bir doktrine bağlanırsa; belki de gözü kapalı bağlanır. Bu sebeple, her şair izlenmez ve sesine kulak verilmez. Çoğu kez aldandığını, yanıldığını anlayan şair susar. Ama toplum bundan habersiz kalır”*(Karataş, 1998, s.456).

Bu bağlamda diğer İkinci Yeni şairlerinin yanıldığını düşünen Sezai Karakoç’a göre kurtuluşu Marksizm’de veya sosyalizmde görenler hastalıklarımızın asıl kaynağı olan Batı’ya çoktan teslim olmuşlar demektir. Onlar bataklıktan şifa bekleyenlerdir. Şair, *“Geçici bazı zamanlarda geçerli olabilecek bazı basit hakikatleri, kısır idrakiyle, her zaman ve mekânda geçerli ebedî hakikatlermiş gibi sıralayarak bir milletin son kurtuluş hareketini önlemeye çalışan ve bunu da marifet sanan bu gafiller, bir gün içine daldıkları bu korkunç yanılgıdan uyanma nedir bilmeyecekler mi?”* (Karakoç, 2008, s. 149) diye sorar.

Sezai Karakoç toplumsal ilerlemeyi öncelikle Müslümanların bir fikir birliğini sağlamalarına bağlar. Maddenin tahakkümünden kurtulmuş, metafiziği yeniden keşfetmiş bireylerden oluşacak diriliş nesli ortak bir amaç etrafında bir araya gelebilirse ilerleme olabilir. *“Bin yıllık ömrüm olsa, ömrüm boyunca konuşmam ve yazmam nasibimde varsa, hep Müslümanların birleşmesinden, bir araya gelip şuurlu birliklerini oluşturmasından bahsederim. Bundan bıkmam ve yılmam. Çünkü bundan daha büyük bir dava bilmiyorum, tüm faaliyetim İslâm savunmasıdır”*(Aktaran Karataş, 1998, s124) diyen şair bütün bir İslâm coğrafyasının ilerlemesinden yana düşüncelerini ortaya koymuş, savunmuş ve yayılmasına çalışmıştır.

İkinci Yeni şairleri içerisinde ideallerin bu denli savunan, onları derli toplu ve açık bir şekilde ortaya koyan, bunun için çalışmalar yapan, parti kuran, konferanslar veren başka bir şair yoktur.

Şair işe bir bilinç oluşturma ile başlar, ona göre önce din ve İslâm hakkındaki yaratılmaya çalışılan olumsuz düşünceler değişmelidir.

Karakoç da “*İzm’ler insan idrakine giydirilen deli gömlekleridir*”(Meriç, 2010,s.189) diyen Cemil Meriç gibi Batı’dan gelen hiçbir izm’in masum olmadığını söyler. O da Meriç gibi “*Biz ki nass’ı mukaddesler diyarından kovduk... Avrupa’nın ictimai ve siyasi mitosları karşısında bu apışıp kalmak, bu kendini küçük görmek, bu papağanlaşmak niçin?*” (Meriç, 2010, s.190) diye sorar.

Bütün bu Batı kaynaklı izm’ler Sezai Karakoç için zulmün değişik isimlerdeki varyasyonlarıdır. Marksizm’de insan, insan değil sadece makinede bir çark, o çarkta bir dişlidir. Batı kaynaklı hiçbir düşünce insana insan olma hakkını vermiyor. Kurtuluş kapısı olarak gösterilirler, ama hepsinde de insanlık görünmeyen bir gazabın kurbanıdır. Ortak noktaları cennet kılığında sunulan cehennemler olmalarıdır. “*Kapitalizm ve komünizm ifritleri, denizlerin dibinde, gökyüzünde ve yeryüzünün tamamını kaplayacak şekilde, damları, hava kabarcıklarını ve toz zerrecelerini bile denetleyici bir saltanat kurmuşlar*” (Karakoç, 1999b, s.311). Pragmatik çıkarlara dayalı, metafizik derinlikten yoksun bu görüşler insanlığı kurtuluşa götüremez, götürmedi de zaten.

“Bilirim bilirim İncil’den yola çıktınız

Ama yolu çabuk şaşırdınız” (Karakoç, 2001, s.311).

Sezai Karakoç’a göre Batı yolunu şaşırmıştır. kurtuluş olarak gösterilen Marksizm Batı’nın biçimciliğe karşı ortaya çıkmış ama o, insanın özünü daha çok tahrip etmiştir. “*Batı felsefesi, bir yandan özden uzaklaşmış, tam bir biçimciliğe dönüşmüştür. O kadar ki, biçimciliğin en son çizgisinde öz tasarlamakta. Öte yandan da özcülük adına baş gösteren Marksizm, insanlıkta düşünce ve hikmetin kaynağını kurutmak gibi bir kültür ve medeniyet yıkıcılığı ve yok ediciliğini içinde taşımaktadır. Batı bugün için Marksizmi kullanmakta ve politikasına alet etmekte. Bir parça uyanmaya başlayan ülkelere Marksizmi sokarak onların gerçek uyanışını, ilim, düşünce, sanat ve edebiyatta dirilişini, gerçek ve ciddi çalışmalarını böylece sabote etmektedir. Çünkü: Marksizm bir nevi entelektüel hastalığı gibi gelişme çağında*

*insanı bir saplantıya götürmekte ve sayıklama içinde durdurmaktadır”* (Karakoç, 2007a, s.26)

Karakoç biçimciliği şekle önem verip özü kaybetme olarak tanımlar. *“Her medeniyet, durağanlaşmasında, biçimciliğin etkinsini görüyorum. Özcülüğün ikinci plana düşüşünü. Kurtuluş, bu akışı tersine döndürmekle başlar”*(Karakoç, 2007a, s.115) diyen Karakoç’ a göre biçimcilik özün zayıflamasından, ruhun pörsümesinden doğar. Ayrıca ‘Öz’cülük biçimi ihmal etmek de değildir. Dinin bütün şekilleri, ritüelleri de aslında biçim gibi görünse de öz’e dönüktür. Aksi takdirde *“aşk özünden soyutlanmış ayin bir büyüçülük biçimciliğine dönmüş demektir”* (Karakoç, 2007a, s.116). Şaire göre işe başlanması gereken nokta da tam burasıdır: aklı, zihni, kalbi, biçimden öze çevirmek.

Şaire göre dine afyon diyen Marksizm’in asıl kendisi insanları körleştirmektedir. Kapitalizmle beraber ortaya çıkmış ve onunla beraber yok olacaktır. Şair ikisine de *“Şeytansı sistem”* (Karakoç, 2007a, s.27) der. İkisi de insanlığın kurtuluşu falan değil yok edicisidir.

*“Karakoç, çağımız ideolojilerinin çok ilginç bir çelişki içinde olduklarını tespit etmektedir. Bu ideolojiler, her şeyden önce bir insan eseri olduklarını unutmaktadırlar. Öyle ki Tanrı’yı inkâr eden bu ideolojiler, bir yandan da vahiy gibi işlem görmek istemekte, yanılmazlık ve insanlığın son kuramı olma iddiası taşımaktadırlar”* (Baş, 2008, s.184). Oysaki ideoloji insan yapmaz, insan ideolojiyi üretir. Dolayısıyla bunların mutlak doğrular olması mümkün değildir.

Marksizm’de diğer materyalist ideolojiler gibi insanın sadece madde ile kaim yönüne, yani cismanî boyutuna önem verir. Karakoç, Marksizm’in insana bakışını şu şekilde özetler:

*“Ruhu bir muz gibi koparılıp atılmış, dinin yerini jimnastik almış, Tanrı’sına madde, kilisesine parti ikame edilmiş, dünya hakkındaki bütün fikri laboratuvarında imal ve kendine klişeler halinde telkin edilmiş, öte dünya ve hesap vermek inancından habersiz, görünmeyen bir el tarafından günü gelince fabrikaya veya savaşa sürülen, öldüğü gün yarım kilo fosfor veya iki kilo gram suni gübre değeri olan insan”*(Aktaran Baş, s.185).



Karakoç'un Marksizm'e ait bu insan tarifi aynı zamanda bilim ve tekniğe boğulmuş modern dünyadaki insanın değeri olarak da yorumlanabilir.

“Taha yürüdü yarasaların üstüne

Biliyordu kentten kendine bir fayda yoktu

Kent savaşçı değil belki bir savaştı” (Karakoç, 2001, s.313).

Savaşçıyı yaratabilmek ilerlemenin birinci şartıdır. Bu ruh savaşçıları da yeni bir çağ yaratacaklardır. Karakoç'un “Diriliş Nesli” dediği bir bakıma Âsım'ın şehit neslinin devamıdır. Şaire göre ruha geri dönmek, oradan alınacak ilhamla çağı yeniden yakalamak, inanç dünyasını düşünce dünyasına bağlamak gerekir. Bu inancı düşünceye tabi kılmak değildir. Düşünce ve inanç arasındaki uyumun yeniden sağlanması demektir. Pozitivist bir bakış açısıyla inancı, bilimle, akılla, fayda ile açıklama şeklinde yorumlanmamalıdır.

*“Diriliş, Karakoç'un öznesi 'İslâm' olan, inanç, düşünce, ruh, ve duyarlılığın yeniden yorumlanarak yapılandırılmasını hedefleyen bir uygarlık tezidir. Karakoç'un düşünce dünyası veya sistemi, 'diriliş' kavramının muhtevasını oluşturma sürecidir. Bu süreç Karakoç'un çok ciddi ve geniş bir yelpazede okuma, biriktirme, eleştiri ve süzme dönemlerinden geçmiş özgün bir üretime dönüşmüş bir düşünce yolculuğudur”* (Baş, 2008, s.242).

“Yeniçağ ve yeni zaman

Geldi ve geçiyor aman

Kurtulur ona yapışan

Kurtulur ona yapışan

Kurtulur yeniye koşan” (Karakoç, 2001, s.314).

Sezai Karakoç, Cemil Meriç'in: *“Tefekkür vuzuhla başlar, kurtuluş şuurla”* (Meriç, 2010, s.53) sözünü destekler nitelikte önce yeni bir bilinçlenmenin gerekliliğine inanır. Karakoç'a göre çare İslâm dünyasının yeniden kendini bilmesi, kendi kültürümüzün derinliğine, enginliğine ulaşması tüm insanlığın da yüzünü

güldürmek için gereklidir. Fizikötesinden beslenen bir kaynağa yönelmeli insan. Bu kaynak insanın ve toplumun aklını ve ruhunu doyurmalı. Şaire göre Batı akli önemsedi gönlü unuttu; Doğu da tersini yaptı. Akli ve ruhu birlikte ilerletecek yeni bir ilhama ihtiyacımız var. Bu yeni ilham akli ve ruhu pas, pis, toz ve sislerinden arındırabilir. Aksi takdirde zaman geçtikçe nükleer silah yarışına giren ülkeler, ilerlediğini düşünen insanlık aslında gerileyecek ve bunun farkında bile olmayacaktır. Karakoç dirilişin insanlık için büyük bir ölüm kalım mücadelesi olduğunu düşünür. Hem de insanlığın son ölüm kalım mücadelesi:

*“Ruhta diriliş, düşüncede diriliş, duyarlıkta ve gönül zenginliğinde diriliş, ahlakta ve davranışta diriliş dönemine girmeliyiz. Tek tek ve toplum olarak”* (Karakoç, 1999b,s. 32). Karakoç’a göre de bu yolda ilk sorumluluk yine aydına düşer. Aslında yeni bir mesajla gerek yoktur. Mesaj zaten ortadadır, aydın onu yeniden okumalı, yeniden anlamalı, yeniden yorumlamalı ve asrın idrakine sunmalıdır. Böylece sorumluluğunu yerine getirebilir. *“Bir toplum sorumluluğa duyarlı insanların topluluğu olduğu sürece yükselir ve yücelir, sorumluluktan kaçanlar fazlalaştıkça da düşer, geriler”* (Karakoç, 1999b,s. 35).

“Üzüm kurusuyla açılmış oruç

Başına çığ yağmış namaz

Bu fırtınanın önünde

Bunlardan başkası duramaz” (Karakoç, 2001, s.167).

Karakoç’a göre kutsal kitaplar artık sadece birer sembol olarak duvarda yer edinmektedir. Yaşamdan soyutlanmış, sadece biçimciliğe hapsedilmiş, öğretileri unutulmuş, belirli günlerde sadece lafzen okunmak için duvardan indirilir olmuştur.

“Her evde kutsal kitaplar asılıydı

Okuyan kimseyi göremedim

Okusa da anlayanı göremedim” (Karakoç, 2001, s.175).

Karakoç’a göre kurtuluş kutsal kitapların duvarlardan indirilmesine, okunup anlaşılmasına ve hayata aktarılmasında gizlidir. *“Öğretmeseydim duvarını devirerek*

*yoksulu kurtarmayı/Çıkartabilir miydi Musa” (Karakoç, 2001, s.203) diyerek duvarları yıkmanın, insanlığı kurtarmanın asıl duvarlardaki kutsal kitaplarda saklı olduğunu söyler. Karakoç’a göre ilerlemenin birinci şartı yeni kadroların yetişmesidir. Bunların başında da politik kadro gelir. “Halkımızın iyi niyetini sürekllice sömüren, zerre kadar utançtan nasibi kalmamış, dili ile gönlü arasındaki ilgiyi tümüyle yitirmiş, siyaseti halkı kandırmak ve aldatmak şeklinde anlayan, para sahiplerinin hizmetinde çalışmayı bir marifet zanneden, politikayı zanaat ahaline getirmiş, siyaset dünyamızın demirbaş tiplerinden hala bir umudun kaldı mı diye sormak, haykırarak sormak istiyorum, dünyanın en yüce gönüllü olan milletimize” (Karakoç, 1999a, s.108).*

“Evrim günlük sularla

Devrim irinle kanla

Bizse diriliş gözlüyoruz

Bengisu bengisukayna ve çağla” (Karakoç, 2001, s.189).

Öncelikle siyasette ve idarede daha sora yavaş yavaş her alanda bir değişime ihtiyaç vardır. Yeni kadrolar ve yeni zihniyetle, örümcek bağlamış bu eski kadroların düşüncelerinden arınarak, ahlakla, tek maksadın şahıs olmaktan çok millet olması düşüncesiyle işe başlamak gerekir. Bu bir devrim değil yavaş yavaş gerçekleşecek bir evrim olmalıdır. Bu evrim, bu şarap ilk damlasını ruha damıtmalıdır. Karakoç’un diriliş insanı aslında hayali veya ütöpik bir varlık değil, her insanın içinde bulunan ve zamanın kirine bulaşmış öz insandır. Diriliş insanı, o bozulmamış öz’ün ortaya çıkarılmış halidir.

*“Diriliş insanı bir fantezi, bir lüks ya da bir hayal değil, insanlığın çıktığı yörüngeye oturması için beklediği hakikatçi insan prototipidir. O gelecektir. Çünkü: tarihin olduğu kadar, fizikötesinin de zaruretidir onun gelmesi. Çünkü o gelmediği takdirde gelecek olan, alt-insan’dır, insan dışı’dır” (Karakoç, 1999b, s.93)*

*“Sezai Karakoç, diriliş kavramını, sosyolojik bir açıklama modeli olarak çağımız toplumlarını etkilemiş iki görüşün, evrim (evolüsyon) ve devrim (revolüsyon) in karşısına, tabiatı, toplumu, tarihi yorumlayış tekniği olarak çıkarmıştır. Diriliş*

yani 'tarihi-sosyolojik görüş' bu iki öğretiyiyle düşünsel boyutla mücadele ederek yeni bir akım olarak ortaya çıkar" (Kirenci, (?), s.27). Sezai Karakoç bu iki Batılı doktrine karşı yerli bir tez geliştirir. Bu bir anlamda vahyin özünden çıkarılmış, ölü hücreleri yeniden canlandırma düşüncesidir.

Karakoç'un kurtuluş olarak gördüğü diriliş insanını Nietzsche'nin üst-insan'ına benzetebiliriz. Üstinsan, (Almanca Übermensch) Nietzsche'nin geliştirdiği, yapıtlarında kullandığı ve özellikle *Böyle Buyurdu Zerdüş* adlı kitabında açık bir şekilde tanımladığı felsefi terimlerden birisidir. Nihilizm ve güç istenci kavramlarıyla ilişkili bir kavramdır. Nietzsche, İnsanötesi'ne şöyle nidâ eder:

*"Altedin bugünün efendilerini, ey kardeşlerim, şu küçük insanları: onlar Üstinsan için en büyük tehlikedirler. Ey yüksek insanlar, alt edin küçük erdemleri, küçük kurnazlıları, kılı kırk yaran özenmeyi, karınca gösterişini, acınası rahat düşkünlüğünü, en büyük çoğunluğun mutluluğunu. Boyun eğmektense, umutsuzluğa düşün daha iyi. Bugün yaşamayı bilmediğiniz için, ey yüksek insanlar sizi seviyorum doğrusu. Siz en iyi böyle yaşarsınız da ondan... Yürekli misiniz ey kardeşlerim!... soğuk canlara, katırlara, esriklere yiğit demem ben. Korkuyu bilen, ama onu yenende vardır yürek; uçurumu gören, ama gururla bakanda.*

*'İnsan kötüdür' beni avutmak için böyle diyorlardı bütün bilge kişiler. Ah, keşke bugün de doğru olsa bu! Çünkü kötülük, insanın en iyi gücüdür. 'İnsan daha iyi ve daha kötü olmalıdır' böyle öğretirim ben. En kötü üst insanın en iyisi için gereklidir"*(Nietzsche, 2000, s.337-338).

Ben size üstinsanı öneriyorum diyen Nietzsche, insanı alt edilmesi gereken bir ara tür olarak görür. Nietzsche şöyle devam eder:

*"Bütün varlıklar şimdiye dek kendilerinden öte bir şey yaratmamışlardır: peki siz bu büyük yükselişin inişi olmak ve insanı alt edecek yerde hayvanlara dönmek mi istiyorsunuz? İnsana göre maymun nedir? Gülünecek bir şey, ya da acı bir utanç. İnsan da tıpkı böyle olacaktır üstinsana göre: gülünç bir şey ya da acı bir utanç. Solucandan insana dek yol aldınız ve sizde çok şey daha solucandır. Maymundunuz bir zamanlar ve şimdi bile insan, maymundan daha maymundur. Bakın size üst insanı öğretiyorum. Üstinsan yeryüzünün anlamıdır.(...) Bir zamanlar Tanrı'ya karşı işlenen günah en büyük günahı ama Tanrı öldü, onunla birlikte öldüler o günahlar da"*(Nietzsche, 200, s.28-29). Arada çok büyük farklılıklar olmasına rağmen Sezai

Karakoç'un diriliş insanını da beklenen örnek model olması açısından üstinsan'a benzetebiliriz.

“Namazın ta kendisi gül şarabı

(...)

Şaraba karşı bu şarap” (Karakoç, 2001, s.384).

Secdeden başlamayan bir evrimin kalıcı olamayacağına inanan şaire göre ancak o şaraptan yudumlayan insan ayağa kalkar. Baba sunmalı bu şarabı çocuğuna ve uyanmalı çocuk ashab-ı kehf misali uykusundan, gözlerini *gül uygarlığına* (Karakoç, 2001, s.386) açmalı.

“Yine de suç benimdir onların değil benim

Karanlıkları delen bir ışık olamadım” (Karakoç, 2001, s.439).

Batı'nın bütün ideolojileri *mahkumluğu bir başka mahkumlukla* (Karakoç, 2001, s.487) değiştirmekten ibarettir. Kurtuluş tekrar toprağa basmakta, yani öze dönmektedir.

“Toprağı fazla terk ediyoruz artık

(...)

Özüne aykırı devinmelerle” (Karakoç, 2001, s.492).

Şaire göre insanoğlu yapay cennetler yarattı. Ülkeler fethetti, otomobiller, uçaklar, trenlerle ayaklarını yerden kesti, dünyayı aştı öte dünyalara ulaştı ama mutlu olmadı. Çünkü insanlık “...ölümden bir sis içindedir”(Karakoç, 2001, s.494) belki de hiçliğe doğru yol alıyor. Aldanışlar furyası insanın etrafını sarmış, onu diri görünümlü mezarlar hükmüne getirmiştir. Uyum ve birlik bozulmuş, insanoğlu toprak ve ruh uyumunu yeniden sağlamak zorunda, yoksa hiçbir ilerleme onu mutlu edemeyecektir.

“Bildi seher avidır iyileştiren bütün hastaları

Bir kurban gibi sebil eden putları

İçerde boşanıyor gümüştten zincirler belki

Bir karaca sürüsü geçiyor bir dağdan sanki

Evet kapının ta yanında Taha

Bir muştı ummakta bir ses hala” (Karakoç, 2001, s.331).

Şaire göre Taha'nın beklediği kurtuluş muştusu ancak vahiy olabilir. Çöle inen vahiy, kurtuluş muştusu arayan “*vaktin kölesi insan için, cehennem dalından kopsun diye*” (Karakoç, 2001, s.531) bir yol açar. Bir yıldız olur, ilk sarılışı sunar. Çünkü “*sevgi(dir) genel ve tek kurtuluş rengi*” (Karakoç, 2001, s.584)

“*Evet, insanoğlu yeniden samimi duygularını bulmak ve ideal bir dünya imajına kavuşmak için realitenin sınırlarını zorlamak istiyorsa, dinin kapısını çalmak ihtiyacında demektir. Rahipsiz, maskesiz dinin. Hileyi, ikiyüzlülüğü, samimiyetsizliği reddeden, bünyesiyle bağdaştırmayan dinin. Zalimlerin değil, mazlumların, mağdurların, kurbanların yanında olan dinin*” (Karakoç, 1999a, s.107).

Karakoç'a göre yeni bir dünya kurabilmenin diğer bir şartı da sevgidir. Çünkü: “*Yüreğinde aşk ve sevgi taşımayan insanlar yeni bir dünya kuramazlar*”(Karakoç, 2007a, s.153). Şiddet, öç yıkıcıdır, yapıcı olamaz. Yapıcı olan sevgidir. Sevgilerin en büyüğü ise Tanrı sevgisidir. Onun sevgisi olmazsa onun yerini putlar alır. Sevgisini hatırlamadıkça insanlık için kurtuluş da yoktur.

Edward Said'in “*İçerdiği çok sayıdaki farklılığı ve görüş ayrılığını yok sayarak ‘Tek yol İslâm’ demek, İslâm'ın büyük farklılıklar gösteren yorumlarından hiç söz etmemek entelektüelin rolü değildir*” (Said, 2013, s.48) sözüne dayanarak Karakoç'un ilerleme anlayışı da eleştirilebilir. Şairin bahsettiği İslâm hangi İslâm'dır? Tek biçimli olmaktan çok uzak, bünyesinde neredeyse birbirine zıt çok farklı anlayışlar ve yorumlar barındıran bir din sadece vahye dayanması yönüyle bütün insanlığa bu diriliş ışığını nasıl yakacaktır?

Karakoç ideolojik ya da mezhepsel yaklaşımlardan çok insanî duyarlılıkla olaya bakar. Siyasal hırsla yapılan yorumlardan çok zamanın ve zamanın gereklerinin yeni bir ictihâtla vahye uydurulması gerektiğini savunur.

“Çocukluğumda öğretmişti annem

Aldanışı aşmayı

Köprüden düşmemeyi

Saçaklarda kolaylıkla gezmeyi

Yılan zehrini çatlamış dudaklarla emmeyi

Soygunda soyulmamayı

Uçaktan düşülse de ölmemeyi

Büyüyü fark etmeyi bayındır bilgilerden

Bir kelimeyle

Ulu bir kelimeyle

Yüce bir isimle” (Karakoç, 2001, s.242)

Kişiyi de halkı da kurtaracak olan, aldatıcıları kovacak olan, zamanın sürekliliğinden insanı halas edecek olan, kapıya gelen can tahsildarlarının gözünü bağlayan hep o yüce isimdir. Ancak o isimle biter kan davaları. Suların pay edilmeyişi, Batı’dan gelip kentlere konan çarıkları ancak o yüce isim durdurabilir.

Şaire göre ilerleme, kurtuluş dini zamanın dışlileri arasında eritmek değil tam tersine çağı ona uydurmaya çalışmaktır. *“Onun en önemli hedeflerinden biri, kendi uygarlığının; yani inandığı, hakikat olarak benimsediği ve ta özünden kavrayarak ruhuna ve hayatına geçirdiği, tüm insanlık için de niyet ve arzu ettiği İslâm medeniyetinin; tam anlamıyla; yaşadığımız çağa yansımadır; yani onu çağa uydurmak değil, çağın ona uyması için çalışmaktır”*(Karataş, 1998, s.125).

Karakoç’un ilerleme anlayışını şu maddelerle özetleyebiliriz:

- 1.Yeni bir ilhamla İslâm medeniyetinin üzerindeki tozları aralamak.
- 2.Doğurganlıklarla kültür ve medeniyeti yeniden yeşertmek.
- 3.Bilimi, edebiyatı, sanatı, düşünceyi geliştirmek.

#### 4.Sosyal adaleti din temelli ayarlamak.

Şaire göre hastalıklarımızı da doğru teşhis etmek gerekir. Başımızı kuma gömmemiz faydasızdır. Bunu yapacak olan da aydındır. Gerçek bir aydın ilk önce öz eleştiri yapabilmelidir ve bunu da oryantalist bir bakış açısıyla değil bir Doğulu gibi yapmalıdır. Şairin ilerleme anlayışını kendimizi bilmek, geçmişi bilmek, Doğu ve Batı'yı bilmek ve geleceği de ön görmek şeklinde özetleyebiliriz.

“Bir Tanrı mahkûmunu arar

Suyu arayan adam değil

Suyun aradığı adam ol sen de

Sen doğru olursan güneş sana gelecektir

Sen kuşluk olursan kuş sende ötecektir

Sen kuyuda oturacak bir ders taşı bulursan

Bir kabri dışından oyan yontan değil

İçinden insan biçiminde kışkırtan olacaksın (Karakoç, 2001, s.209)

Bizi suyu isteyen olursak Tanrı bizi unutmayacak ve rahmetini gönderecektir, biz karanlıktan çıkmayı istersek o bizi tutup kendi ışığına doğru çekecektir, biz dirilmeyi isteyen olursak bizi diriltmeye ayağının tozuyla bir peygamber gelecektir bizi diriltmeye.

Sonuç olarak incelemeye çalıştığımız İkinci Yeni şiirinde, arasında Turgut Uyar ve Edip Cansever belirli bir duruş sergilemedikleri için bir tarafa bırakılacak olursa ilerleme anlayışları bakımından iki farklı eğilim göze çarpar. Kurtuluşu Marksizm ve Sosyalizm’de arayan İlhan Berk, Cemal Süreya ve Ece Ayhan insancıl yaklaşımlarla, dinlerdeki salt kardeşlik düşünceleriyle, öte dünya ve Tanrı korkusuyla, bu ülkenin veya insanlığın temel sorunlarının çözülmemeyeceğine inanırlar. Çağdaş dünyanın sorunları ancak çağdaş dünyanın yöntemleri ve silahlarıyla çözülebilir.



Eskiye dönmek, zaten ölmüş olan eskiyi yeniden canlandırmaya çalışmak bir yanlıdır, faydasız bir uğraştır. Onlar, eskiyi suçlayan, onun üstünü örtmeye çalışan bir tavır sergilerler. Yapılması gereken bütünüyle ondan kurtulmaya çalışmak, güzelliğin ve doğruluğun yeni anıtlarına bakmaktır.

Kurtuluşu **devrimde** gören diğer İkinci Yeni şairlerinin karşısına Sezai Karakoç, **Diriliş** ile çıkar. “*Evrin günlük sularla / Devrim irinle kanla / bizse dirilişi gözlüyoruz / Bengisu bengisu kayna ve çağla*”(Karakoç, 2001, s.189) diyen şaire göre ‘Tek yol devrim’ değil tek yol diriliştir. Diriliş yeniden oluş’tur. Yeniden oluş düşünceyi, duyarlılığı, davranışı, hakikatin yeniden yoğurmasına razı oluşla başlar. Hakikate teslim oluş, yeniden oluşun asıl şartıdır. Diğer şairlerin düşüncesi bunun tam tersidir. Onlara göre kurtulmak için önce bu teslim oluştan kurtulmak gerekir. Onların bel bağladığı Batılı izm’ler de ilk önce Tanrı’dan kurtulmak gerekiyordu.

Karakoç ise eskinin içerisinde bozulmayan, ölmeyen, bir öz olduğunu düşünür. Elimizden düşürmüş olmamız onu terk etmemizi gerektirmez. Eğilip zaten bizim olanı yeniden yerden kaldırıp, üzerindeki tozu temizlememiz gerekir. O değişmeyen öz vahiy öğretisidir.

Sadece bizim değil bütün insanlığın içinde bulunduğu durum, bunalım, çöküntü zaten Batı’nın yeniden kendini bulması ile etrafına saldırdığı sarsıntının ürünüdür. Şimdi bir kurtuluş gibi yeniden ona sarılmaya çalışmak yersizdir. Değişen neydi, Doğu ve Batı arasındaki denge neden bozulmuştu bu tabi ki incelenmelidir ama ona teslim olma yerine biz kendi sıçrayışımızı kendimiz nasıl yapacağız diye düşünmek gerekir.

Metafizik varsayımların da hâkim olduğu Karakoç’ta Hakk’ın hükümran olacağı bir dünya tasavvuru vardır. Haksızlığın, ızdırabın, bunalımların, krizlerin son bulacağı sevginin doğruluğun, asaletin önem kazanacağı bu diriliş ülkesine ancak yeni bir nesil ile ilerlenebilir. Bu nesil ilhamını vahiyden alacaktır. Bu tuhaf, bu iğrenç dünyanın başkaca değişme şansı da yoktur. Dünyanın bu kokuşmuşluğu, acımasızlığı nasıl insanın eseri ise onu değiştirecek olan da yine insandır. Ama hangi insan? İnsanın alacağı sorumluluk noktasında Karakoç ile diğer şairler arasında benzerlikler yakalamak mümkündür. Ancak Karakoç insanın kurtuluşunu saf din’de

görür. Diğerlerinin ise böyle bir çare sunabildiklerini söylemek mümkün değildir. Çünkü onlara göre din de baskının, eşitsizliğin bir aracı olarak kullanılmaktadır.

Kimilerine göre de Karakoç'un bütün bu anlattıkları Neruda'nın "Anlatalım" adlı şiirinde dediği gibi sorunlara "Gelinciklerle bürünmüş metafizik bir çözüm" den ibarettir. Yani gerçeklikten uzak, uygulaması olmayan ve hiçbir zaman da olmayacak olan güzel hayallerden ibarettir. Onlara göre bu zorbalığa, faşizme, sömürüye karşı tek yol vardır: savaş.

Her iki algı biçimine göre de dünya bozuk ve kusurludur, değişmesi gerekir. Bu değişimin nasıl olacağı ile ilgili Karakoç ütöpik de olsa ortaya bir reçete koymayı başarır. Diğerleri ise sadece bir durum tespiti yapmakla yetinirler. Belki de duydukları bu ızdırap karşısında ortaya bir şey koyamamaları eserlerinde melankolik, umutsuz, hüznü bir etkiye sebep olur. Gidişatın kötülüğünden insanı suçlar ve mahkûm ederler.

Her iki bakış açısının da ortak tarafı ilerleme için en temel şartın hürriyet olmasıdır. Çünkü bilirler ki Avrupa'yı Avrupa yapan da hürriyettir.

Turgut Uyar ise bu kusurlu dünyanın değişip değişmeyeceği konusunda pek umutlu sayılmaz. Son derece karamsardır, gelecek konusunda herhangi bir hayali, ön görüşü yoktur. Karakoç ise yeni bir bakış açısı, bu bakış açısının yetiştireceği yeni bir insan tipi (diriliş nesli) ve bu neslin inşa edeceği, yeniden canlandıracağı vahiy medeniyetine kadar umutlarını devam ettirir.

Sezai Karakoç'a göre hem ülkemiz, hem Müslümanlar hem de tüm insanlık bir karanlık içerisindedir. Bu karanlığa mahkûm değiliz ama yaratılışımız, tabiatımız, ruhumuz bozulmuştur. Suçumuzu ancak tabiatüstü bir güce yeniden yüzümüzü dönerek affettirebiliriz.

İncelediğimiz diğer İkinci Yeni şairlerine göre de bir karanlığın içerisindeyiz. Ancak kurtulmak tabiatüstü bir varlığa da ihtiyacımız yoktur, akla, bilime, tekniğe kısacası insana güvenmek yeterlidir. İncelediğimiz şairlerin hepsi de zorbalığa, adaletsizliğe, kapitalizme karşı olma noktasında ortak fikir sergilerler ancak sosyalizmin toplumumuzun dertlerine çare olacağı fikrine karşın Karakoç bu düşüncenin sömürülen kesimlere hiçbir şey sunmayacağını, dünyadaki örneklerinin

de gösterdiği gibi sadece sömürenin değiştiğini, sosyalizmin sadece ütopyacı bir öğreti olduğunu düşünür.

Karakoç'taki geçmiş özlemini asr-ı saadete kadar götürmek mümkündür, ancak o geleceğin düşünüyü de kurar. Diğerlerinde ise geçmişe bir özlem hissedilmez. Cemal Süreya daha eşit, daha adil, sosyalist bir ülke hayal eder. Ece Ayhan zorbalığın son bulduğu, erk'lerin yerle bir olduğu, sivilliliğin her yere hâkim olduğu bir ülke düşler. Turgut Uyar, İlhan Berk ve Edip Cansever de şimdi'den muzdariptir ancak onların bariz, somut bir gelecek hayalleri yoktur.

### 1.5.5. İkinci Yeni Şiirinde Tarih

İkisinin de ana konusu insan ve insanın yapıp ettikleri olan edebiyat ve tarih arasında kopmaz bir ilişki vardır. Her şair ve yazar birçok farklı birikimlerden, mitolojiden, farklı sanat dallarından, dinden faydalansa da biraz da kendi zamanının insanıdır. Yani sanatçı asıl kendi zamanının tanığıdır. Tarihî olaylar edebî eserlerde doğrudan yer alabildiği gibi metinler arasında veya yazarlarının bakış açılarında izlerini sezdirebilir.

Edebî yapıtların tarihten ve tarihsel olaylardan bağımsız olduğu düşünülemez. Her edebî yapıt bir yönüyle de müellifinin tarihe ve tarihsel olaylara bakışından izler taşıyan birer vesika gibidir. Poetik açıdan tarihe bakışlarını açıkça yansıtmaları da İkinci Yeni şairlerinin de yakın tarihe, mitolojilere veya Osmanlı tarihine bakış açılarını söyleşilerinden, yazılarından ve şiirlerinden sezinlemek mümkündür.

İkinci Yeni şairlerinin yaşadığı dönem incelendiğinde belki de tarihimizin en çalkantılı yıllarında çocukluklarını geçirdiklerini, tek parti iktidarından sonra eserlerini yayınlamaya başladıkları yıllardaki toplumsal ve siyasal olayların ülke tarihimizdeki en karışık dönemlerinden birini oluşturduğunu, her on yılda bir yaşanan askerî darbelere, yaratılan baskı ortamına doğrudan veya dolaylı maruz kaldıklarını, Marksizim, sosyalizm gibi emeğin, sermayenin paylaşımı üzerine kurulu Batılı ideolojilerin yanı sıra İslâmcı ideolojinin, şair ve yazarlarının daha fazla taban

bulup gün yüzüne çıkmaya başladıkları bir dönemde eserlerini var etmeye başladıklarını görürüz.

Bununla beraber İkinci Yeni şairlerinin toplumsal ve siyasal meselelerden uzak kalmak için tarihin derinliklerine yöneldiğini düşünen araştırmacılar da vardır.

*“Asım Bezirci 2.Yeni Olayı adlı yapıtında İkinci Yeni şairlerinin çevreden ve toplumdaki kaçışının en önemli göstergelerinden biri olarak şiirlerinde tarihe, geçmiş çağlara ilişkin temlere sığınmalarını sayar”*(Karaca, 2013, s.420).

Gerçekten de İkinci Yeni şairlerinde İlhan Berk özellikle mitolojiye, Ece Ayhan daha çok meşrutiyet dönemine ve yakın tarihle hesaplaşmaya, Sezai Karakoç İslâm tarihine ve daha çok Osmanlı tarihine yönelir.

İkinci Yeni şairlerinin tarih algıları incelendiğinde karşımıza farklı algılar çıkar. Bir yanda geleneksel-İslâmî bir çizgide olan ve Osmanlı tarihinden İslâm tarihine kadar uzanarak sanatsal ve fikrîsel ilhamını oradan alan Sezai Karakoç, diğer yanda Cumhuriyet kurucularının yeni bir toplum yaratma düşüncesinden ödün vermeyen kadrolarının çalışmalarına sıcak bakmayan, aykırı ve ayrık bir tutum takınan Ece Ayhan, resmi ideolojiye adapte olmayan ancak onunla çatışmak da istemeyen İlhan Berk ve Cemal Süreya; öte tarafta belki de asker olması münasebetiyle dayatılan ideolojiyi en çok benimsemiş olan Turgut Uyar vardır.

Beyhan Kanter, İkinci Yeni şairlerinin tarihe olan bakış açılarını mekân algısı üzerinden (İstanbul) şöyle özetler:

*“İkinci Yeni şairleri, İstanbul’u tarihsel dokusundan soyutlamadıkları gibi Sezai Karakoç istisna tutulursa özellikle Osmanlı’yı suçlayıcı ve yargılayıcı bir tavır benimserler. Bu yaklaşım tarzıyla Bizans tarihini olumsuzlayan, Osmanlı’yı ise olumsuzlayan bir poetik duruş sergilemekten çekinmezler. Nitekim İstanbul aracılığıyla tarihle hesaplaşan ve İstanbul’un tarihsel tabakalarını mekân-insan bağlamında ele alan İlhan Berk, savaşların kısacasında kalarak topallaşan hatta körleşen İstanbul’un yorgun ve hareketli geçmişinin izini şiir dili aracılığıyla sürer”* (Kanter, 2013, s.176).

Ece Ayhan'ın tarihe bakışı ise daha serttir. Osmanlı'dan nefret eden Ayhan, daha marjinal bir duruş sergiler. O her alanda (ahlaksal, dinsel, siyasal) dayatmalara karşıdır. “*İstanbul’da yaşananları betimleyen Ayhan’ın İstanbul algısında da İlhan Berk’te olduğu gibi geçmişe özlem söz konusu değildir*” (Kanter, 2013, s.197).

Tarih anlayışı hakkında derli toplu yazılar kaleme almayan **Cemal Süreya**'nın şiirlerinde ve yazılarının satır aralarında tarihî meselelerle ilgili ipuçları vardır.

“Alfabe ihraç eden Fenike’yi

Alfabe ithal eden Ankara’yı.. (Cemal Süreya, 2014a, s.106)

Süreya'nın “Bir Kentin Dışarıdan Görünüşü” şiiri tarihsel bir eleştiri gibidir. Fenikeleşmemek sembolü ile dilde sanatta ilerleyemeyen Osmanlı'nın eleştirisi yapılır. Fenikeliler bugünkü Latin alfabesinin temelini atan medeni bir toplumdur. Şaire göre biz onlar gibi kendi dilimizi, kendi dilimize yetecek bir alfabe, oluşturmak yerine günümüzdeki birçok şeyde olduğu gibi dışarıdan ithal etmeyi yeğledik.

“Büyük suları sadece karpuz soğutmaya kullanıyorlar

Fatih Sultan Mehmet gemileri karadan yürüttü ya

Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bu gün” (Cemal Süreya, 2014a, s.76)

İronik bir dille şair tarihinden habersiz bu kaçkın tipini, eğitim sistemini, üretim biçimini eleştirir. Artaud'tan, Mallerme'den, birkaç şey okumuş, İngilizce sadece saymayı bilen, şoför edebiyatına önsöz olacak sözlerin sahiplerini eleştirir.

“Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de

Bir sen kaldın alçak ey Sinan Usta!” (Cemal Süreya, 2014a, 134)

Cemal Süreya'ya göre Osmanlı Devleti'nin Bizans'tan bir farkı yoktur çünkü ikisi de feodalitenin ürünüdür. İstanbul'da iki feodal yapı kesişmiştir. Şair, Osmanlı'yı öven Sezai Karakoç'un aksine yönetimden/ yukarıdan aşağıya doğru bir bakış açısı yerine; halktan yukarıya doğru bakmayı tercih eder çünkü ona göre

Osmanlı'nın ihtişamı halkın ihtişamı değil sarayın ihtişamıdır. Osmanlı'nın dört bir yanda hüküm sürmesi şairi ilgilendiren bir konu değildir ki o olaya Celali İsyancı penceresinden bakmayı tercih eder.

### VAKİT VAR DAHA

Elif Lam Mim. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi

Bulanık atmosferin içinde gözlerim sınımsız;

Yeldeğirmeni'nden denize sarpa sararak inen bir sokakta.

Vakit tamamdır diyorum. Ve sokağın sesi

(...)

Evlerden çadırlardan toplananlar bini buldukça

Padişahın önünde törenle uçuruldu kelleleri.

Geceyi bir dert gibi geride bırakan Yahudiye

Gündüz de tırnaklı hayvanların eti haram edildi

(...)

Genç Osman annesinin rahmini çekip üstüne

Adı burgaçlara yazılsın diye bekledi.

Ve Sinan düdenlerde olsun diye ölümü

Kurduğu her yapının temelini suya indirdi

Düşmanına ilerlerken tuhafça gülerdi

Koroğlu'nun sırtında üst üste dokuz dombay derisi.

Ve kaçarken yılan sokmuş orman perisi

Gözleriyle izledi sessizce erkeğini

Deve, devenin üstünde tabut, biri çekiyor deveyi

Üçü de Ali: deve, deveyi çeken ve tabutun içindeki,

Çılgın gibi koşuyorum köylerden şehirlere

Başını kayalara vura vura ilerleyen bir insan seli” (Cemal Süreya, 2014a, s.100)

Şairin tavrı İlhan Berk, Ece Ayhan gibi Osmanlı Devleti’ni olumsuzlayıcı bir tavidir. Alevi bir kültür içerisinde yetişen Süreya’nın Sünnî Osmanlı Devleti’ni eleştirmesi Ali ismini ön plana çıkarmasıyla somutlanır. Şaire göre feodaliteye karşı çıkmak isteyenler ne vakit bir araya gelse bunu isyan olarak gören yönetim derhal kelleleri koparır. Anlatıcı özne bir şeylerin bir gün değişeceği umudunu da her bölümün sonunda tekrar eden “*vakit var daha*” dizesi ile ortaya koyar.

**İlhan Berk**’in “Çivi Yazısı” ve “Otağ”da daha çok mitolojiyle ve Ortadoğu tarihi ile ilgilendiği görülmektedir. “Çivi Yazı”nda Berk’in dikkatini çeken İlk Çağ tarihidir. Şairin bu şiirlerinde Fenike, Asur, Mısır medeniyetlerine ait unsurlara rastlanır.

“Biz şeydik görmedik güzel trenleri Argos’ta, uyanır karanlıkta

çay içerdik

İç içe odalardı Babil ihtiyar denizlere çıkardı köy Yahudileri,

Yahudi Mordakay

En uzun beyaz Asur tüccarlarına Pers prenslerine, birlikte İs’e

iner vergi verirdik” (Berk, 2001, s.253)

Teb krallıkları, Babiller, Truva, Asurlar, Mısır Medeniyeti, Cenevizler, Venedikler, Fenike Uygarlığı, İskitler, Akadlar, Çin’deki en eski kentlerden biri olan Urga’ya kadar bir çok eski uygarlıklar şairin Çivi Yazısı’ndaki şiirlerinde yer edinirler.

Çivi yazısındaki şiirlerinde şiir karakterleri olarak da mitolojik isimleri kullanan şair, Firig krallarına, Menelas'tan, Truvalı Helen ve Paris arasında yaşanan aşka, Asur tüccarlarına, Yunan mitolojisinde Odysseus'un sadık köpeğinin adı olan Argos'a kadar göndermeler yapar.

Karaca şairin bu tavrını özellikle mitoloji ve ilk Çağ tarihine yönelmesini, şairin bulunduğu çağdan hoşnut olmamasına ve daha çok şairin yaşadığı çağdan ayrılma isteğine bağlar. “Şair, yaşadığı olaylar ve çevreden sıkıntı duyduğundan veya onlarla ilgilenmek istemediğinden eski çağlara sığınıyor olmalıdır” (Berk, 2013, s.421)

Şairi eskiye yönelten biraz da şair için eskinin şiirsel malzeme ile dolu olmasıdır. Berk de hem dil, hem kültür hem de bilgi bakımından o malzemedен faydalanmak ister.

İlhan Berk'in tarih anlayışı millî bir tarih anlayışından çok Marksist bir tarih anlayışıdır. O yüzden milliyetçi eleştirmenler veya araştırmacılar tarafından eleştirilere maruz kalır. Örneğin Mehmet Kaplan, İlhan Berk'in *Galile Denizi*'nde yer alan “Balad” şiirini tahlil ederken onun mekân algısından, tarihe ve İstanbul'a bakışından da söz eder ve birtakım eleştirilerde de bulunur. Şairin İstanbul'u anlatırken İstanbul'un Türklerden önceki tarihine yönelmesini, Rumlardan, azınlıklardan bahsetmesini eleştirir.

“Bazı şiirlerinde adeta Bizans Devleti'nin yıkılmasına üzüldüğü hissölanan yazarın, Türk tarihi karşısında almış olduğu tavır, diğer Marksist şairlerde olduğu gibi menfidir”(Kaplan, 2012, s.179).

“İstanbul Türklerin öz malıdır öz kalacaktır” (Kaplan, 1978, s.252-253) gibi ifadeler kullanan Kaplan'ın bu ifadelerinden İlhan Berk'in tarih anlayışını eleştirdiğini söylemek mümkündür. Onun şiirlerinde Bizans'tan, İstanbul'da yaşayan eski Rumlardan, Ermenilerden, azınlıklardan kiliselerden bahsetmesinden rahatsızlık duyar.

“Berk tarih konusunda da ‘Tarih tenkittir’ diyerek ön yargılı bir tavır takınır. Kentlerin tarihinin yönetenlerin tarihi olduğunu belirtir. Marksist bir tarih anlayışı ile: İstanbul Kitabı'yla, Galile Denizi ile İstanbul'un şahsında Osmanlı tarihine



*yönelik bir dizi suçlamada bulunur. Marksist tarih anlayışından etkilenen Berk, milli kültür kaynaklarımız yerine batıya yönelir. Tanzimat'tan beri süregelen aydınımızın doğuyu yeni yetiştiği kaynakları reddeden ve küçümseyen bu tutumu, Berk'te de mevcuttur.(...) Berk'te halkı sevimli, yöneticiyi kötü gösteren bir tarih anlayışı ile karşılaşırız. Ona göre; gerçek tarihi halk kuracaktır” (Özcan, 2009, s.121-123).*

Tarık Özcan da İlhan Berk üzerine yaptığı araştırmada Mehmet Kaplan'dan cesaret alarak, onun, tarihe bakışını eleştirir.

*“Berk'in Anadolu'nun Türklerden önceki tarihine önem verdiğini görmekteyiz. Galile Denizi, Çivi Yazısı, Otağ ve Mısırkalyoniğne'de eski kent devletlerinin tarihine sevgi ile eğildiğini görmekteyiz. Atlas'ta da Ankara'yı anlatırken Roma tarihine kadar uzanır. Yani onun dalgıçlığı bir düşünce derinliğinden kaynaklanmaz. Yaşanılan mekânın belli zaman dilimlerini atlayarak derinlemesine incelemekten kaynaklanır”(Özcan, 2009, s.127-128)*

Özcan bunu düşünce eksikliği, şairin kendi ulusunun tarihine kapılarını kapaması olarak ifade eder ve İlhan Berk'i *“tarihimizi karalayan ve lanetleyen bir şair”* (Özcan, 2009, s.127) olarak tanımlar. Ona göre sadece İlhan Berk değil Marksist eğilimli bütün İkinci Yeni şairleri yabancı kültürlerle düşkün ve hayrandırlar.

Halbuki İkinci Yeni şairleri şiiri salt şiir olarak yani milletler üstü olarak ele alırlar. İlhan Berk de kentlerin halihazırdaki durumlarından çok mitolojik geçmişlerine yönelmeyi yeğlemektedir. Onu bir ırka dayalı kentlerden ziyade Orta Çağ kentleri daha çok ilgilendirir.

Berk'in *“Ezra Pound gibi milliyetçiliği, T.S.Eliot Hristiyanlığı ön plana çıkaran şairlerden etkilenmesine rağmen milliyetçiliğe ve dine önem vermediğini”* (Özcan, 2009, s.168) dile getiren Özcan, İlhan Berk'i tarih konusunda milliyetçi davranmadığı için eleştirir.

Berk Osmanlı Devleti'nin tarihini sarayın tarihi olarak görür ve Cemal Süreya'da olduğu gibi ona göre de Osmanlı'nın ihtişamı da sarayın ihtişamıdır halkın değil. Halkın durumunu saray ehlinin pek de umurunda değildir.

“Bu başa bu yaşa gelinceye dek

Şöyle dursun yollar

Şöyle dursun dağlar taşlar

Kursağımız söylesin

Merak edilmedi ne yiyip içtiğimiz

Bütün hikaye malumdur

Bir lokma padişah ekmeği yoktur” (Berk, 2001, s.44).

Berk’e göre savaşlardan, vergilerden, fermanlardan bıkan halkın derdi sarayı pek de ilgilendirmemiştir. İlhan Berk Osmanlı’nın ihtişamından, fetihlerden, imparatorluğun büyüklüğünden, milliyetçi duygularla, haz alarak bahseden bir şair değildir.

“Bu ülkede

Dert insan başınadır

Reaya mısın

Derdin bini bir parayadır” (Berk, 2001, s.44)

Şairin, “Bir Halk Aydınlanması Notları” şiiri hem tarz ve üslup hem de hissettirdiği duygular açısından, bizlere, Nazım Hikmet’in “Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedrettin Destanı” şiirini hatırlatır.

“Tam yüz bir köy, kasaba saydım

Bitap serilmiş, upuzun

Şimdi melûl mahzun

Gayrı ot yediklerinin resmidir” (Berk, 2001, s.41)

Şair için saraydan çok Osmanlı’da yaşanan halk isyanları önemlidir. Örneğin “Celali haşeratından” İzoli Kürdî kabilesinden Çomar Bölükbaşı’ndan bahseder.

“Celali haşeratındanım

Camili minareli şehirleri bilmem.

Altın ve gümüş sahanlarda yemek yemedim

Adamlarım fakara kimselerdir

Benim başım, canım, kanım yoldaşlardır.

Yüzleri rahat yastığı görmemiştir.

Cihan başlarına dar olup

Celali olmuşlardır” (Berk, 2001, s.40)

Kemal Tahir'in “*Yadıçınar Yaylası*” adlı romanında da adı geçen Çomar Bölükbaşı Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde de sözünü ettiği Vanlı bir destan kahramanıdır. Halk arasında kahraman, devlet nezdinde ise besmelesiz bir eşkıyadır. Söylenceye göre Gürcü Nebioğlu, İstanbul'u talana giderken Celalilerin arasında Çomar Bölükbaşı da vardır.

Şair de onu bir masal kahramanına, Köroğlu'na, Bedrettin'e benzetir. Şair Celalileri halkın umudu olarak görür. Umut ise yine halktır.

“İşte hep yanı sıra

Hürriyeti, ekmek, hava, su gibi

Aziz bilmiş kardeşlerim

Spartaküs, Katilina, Mara!

Bu minval, bu üslup üzere

Neler beklenmez ki insanoğlundan.

Sen ümidi kesmemelisin sade

Reayadan bereyadan” (Berk, 2001, s.43)

Berk, Marksist bir bakış açısıyla resmî terminolojinin hilafına bu olayı şiirselleştirir. Çünkü onun bakış açısında ne olursa olsun erk'e karşı yapılan her şey kutsaldır.

Berk ulusallık kavramına da uzak durur. 19 Eylül 1965'te “*Dost*” Dergisinin düzenlediği ulusal edebiyat açikoturumunda “Ulusal edebiyat” kavramının yerleşmemiş, oturmamış toplumlarda kullanıldığını dile getirir. (Uyar, 2014b, s.473) Her edebiyat içinde yaşadığı ulusun çizgilerini taşır ancak sanatı, şiiri bir ulus düşüncesi ile sınırlandırmak Berk'e göre yanlıştır.

Sonuç olarak İlhan Berk çeşitli eserlerinde tarihe özellikle Osmanlı Devleti'nden önceki tarihe, kimi zaman da İlk Çağ tarihine yönelmiştir. Özellikle büyük kentlerin halihazırdaki durumundan hoşnut olmayan şair, medeniyetlerin ilk, saf hallerine yönelmeye ve şiirlerine de bunları yansıtmaya çalışır. Tarihe ve tarihsel olaylara, daha önce pek bakılmamış bir gözle bakmayı tercih eder. Ancak Ece Ayhan gibi tarihle bir hesaplaşmaya girişmez.

**Turgut Uyar** birkaç yazısında ve bazı şiirlerinin satır aralarında daha çok yakın tarihe eğilir. İkinci Yeni şairlerinin yaşadıkları ilk dönem Osmanlı geleneğini inkâr eden Türkiye Cumhuriyeti'nin Batılı, çağdaş bir ülke olma yolunda yeni bir toplum oluşturma mayasının tutturulmaya çalışıldığı bir dönemdir. Geçmişle hesaplaşma, yeni bir toplum yaratma ideolojisi ile birçok resmi görüşün ortaya atıldığı bir dönemde, yeni tarih teziyle çatışma halinde olanların İkinci Yeni şairlerinin yanı sıra bu ideolojiye uyum sağlayan şairi de vardır: Turgut Uyar. Osmanlı devrini eleştiren Uyar, Cumhuriyet devrini de yüceltir.

Bu yeniye geçişin en çalkantılı dönemlerinde yaşayan, demokrasiye tam olarak geçememenin sancılarını yaşayan İkinci Yeni şairleri içerisinde belki de ideolojik anlamda sisteme en çok adapte olan şair Turgut Uyar'dır.

“Sonram bir paşa geldi “Kalk” dedi.

Kalktım karşısında selama durdum

Dağlar taşlar selama durdu

Aldı beni arkasına götürdü

(...)

Sana hepimiz yürekten inandık

Büyük adam, ölümsüz Paşa

O hazin marşlar, o şarkılar

O toz dumana karışmış yalnayak günler

O dağlara taşlara sinmiş eşsiz macera...

-Yaşa Mustafa Kemal Paşa, yaşa... (Uyar, 2014a, s.83)

Turgut Uyar'ın 10 Kasım münasebetiyle 1957'de *Pazar Postası*'nın 44. Sayısında kaleme aldığı "Devrimleri Sevmek" adlı yazısı özellikle yakın tarih hakkındaki birçok düşüncesinin ipuçlarını barındıran kısa bir yazısıdır.

*"Atatürk'ün türlü büyük yönleri içinde, devrim anlayışı, devrimleri gerçekleştirmekteki cesaret ve gücü, kısaca devrimciliği en büyük yönüdür sanırım. Çeşitli dinsel inançlara, körü körüne inanmış her türlü aldatılmalara, her türlü dinsel kışkırtmalara eğilimli, siyasal örgütü iyice düzenlenmemiş, bütünlüğü sağlama bağlanamamış bir ülkede, yani ülkemizde, yani 1924 yılında hilafetin kaldırılmasını, hilafeti kaldırmayı göze alan cesaret düşünün. Her şeyin bir anda elden çıkması mümkündü. Gerçi onun devrimlerin gerçekleştirilmesinde gösterdiği büyük cesaret, her şeyden önce ulusun sevgisine, şaşmaz güvenine dayanıyordu.(...)"*

*"Onu sevmenin lüzumu artık tartışmasız ulusal bir gerçek değerine varmıştır. Bu sevgi, ölümünden bu yana iç ve dış türlü olayların, türlü toplumsal hareketlerin ikazı ile hatırlattıklarıyla, kendi kendine gelişmiş, büyümüş, sağlamlaşıp yerleşmiştir. Dokunulmazlık hâlini almıştır hatta. Ona, onun kişiliğine, anılarına, onun yaptıklarına yönelen herhangi bir tecavüz, derhal ulusal bir kırılma genişliği almaktadır" (Uyar, 2014b, s.91-93)*

Turgut Uyar bu konuda Atatürk sevgisini şairliğin de bir şartı olarak görür. "Onu sevmeyen onu anlamayan Türk ozanı bulunamaz" (Uyar, 2014b, s.225) der. Atatürk şiirlerinin hep sıradan olduğunu da dile getirirken aslında ona duyulan yasin

çok büyük olmasından dolayı şairlerin yoğunlaşamadıklarından güzel şiirlerin de yazılmadığından söz eder. (Uyar, 2014b, s.226)

Turgut Uyar, ulusal bir tarih bilincinden yanadır. Ulusallığı, “*ulusal özün, tarihî bir önemde ve bir coğrafyada, araştırılması, tespit edilmesi ve çevresi ile doğa ile ilişkilerinin yeniden değerlendirilmesi, davranışlarının çağdaş belirtilerinin anlamlandırılmasında buluyorum. Bunun da tek yöntemi şüphesiz ulusun tarih boyunca sürüp gelen davranışlarını bilmek, bütün bu davranışlar içinde sürekli çizgiyi bulmak, bir çeşit tarih bilincine sahip olmaktır*” (Uyar, 2014b, s.472-473) der.

Doğrudan doğruya Cumhuriyet ideolojisi ve resmi tarih anlayışına cephe alan **Ece Ayhan** ise kronolojik bir tarih bilgisinden çok sorgulayıcı bir tarih anlayışının benimsenmesi ve öğretilmesinden yanadır. Tarih geçmişe methiyeler düzme değil, geçmişle hesaplaşma, geçmişten dersler çıkarma amacı gütmelidir.

Ece Ayhan “*Tarih ve şiir-tarih ilişkisini, tıpkı diğer konularda olduğu gibi, etikçi, marjinal bir bakış açısıyla ele alır. İktidara yönelik eleştirilerini daha çok tarih dolayımında dile getirir*”(Karaca, 2013, s.422).

Ece Ayhan, iktidarların empoze etmeye çalıştığı resmi tarih söylemlerini eleştirir. Ancak şaire göre herkes bu karşı duruşu da başaramaz. Sadece gerçek sivil şairler bunu deneyebilir. Çünkü “*tarih, kimilerinin dediği gibi, ‘devletçe tutuklanmış kültürdür’ Ayhan bu tümcedeki ‘tutuklama’ sözü yerine ‘denetleme’ ya da ‘göz altında tutma’ sözünü önerir. İşte bu nedenle herkes tarihe sorgulayıcı bir gözle bakamaz. Çünkü bu, iktidara karşı çıkmayı ve onunla çatışmayı göze almak demektir*”(Karaca, 2013, s.423).

Ece Ayhan’ın tarih düşüncesinin özünde geçmiş övülmemeli tam tersine kötülenmelidir. Bu, toplum için daha faydalıdır.

Ece Ayhan’a göre bütün Osmanlı tarihçileri sarışındır üstelik sarışınlar üzerine yazarlar, yazıyorlar. (Ece Ayhan, 2014b, s.9) Sarışınlıktan neyi kastettiğini ise 1992’de yazdığı bir yazıda şu cümleler ile açıklar: “*Sarışınlar iktidar’da, yukarı’da bulunan sarışınlar yani...Tarih, devletçe tutuklanmış kültürdür deniyor genelde. Ama buradaki ‘tutuklama’ yerine; ‘denetleme’ ya da ‘göz altında tutma’ denilseydi daha yerinde olurdu bir gerçeklik açısından*” (Ece Ayhan, 2013, s.46).

Tarihimiz için “uzun sıkıcı ve çarpıtılmış bir tarih” (Ece Ayhan, 2014a, s.245) diyen “Ece Ayhan’ın tarihe verdiği önem onun maddeci, devrimci, kısacası Marksist esimli bakış açısıyla bağlantılıdır...İdeolojik tarih anlayışlarının karşıtıdır Ece Ayhan’ın tarihe yaklaşımı. Tarih, gerçekliğin karmaşık ve derin tabanıdır” (Soysal, ?, s.45).

“Bilirsiniz ya da bilmezsiniz, öz çocuklarını boğduğu için herhalde, görkemli olduğu söylenen geçmiş, hele bir imparatorluksa, içinde taşıdığı hüsnü kuruntuyu, gerçekte sevmekten, güzel uzunken kırpılmış kısa kirpikli sana büründürerek, bir tarikat anlaşmazlığınsan Nusaybin’e, bir tahttan indirilerek Selanik’e, bir eprimekten İskenderiye’ye sürgünlere gönderilmiş, kafası ipek kılıçla kesilmiş, tuğraları alçılarla örtülmüş, çocuk padişahların ilk kaymaktabağı kanuni esasileri...” (Ece Ayhan, 2014a, s.148) olmuş insanların tarihidir Osmanlı tarihi. Buna rağmen Cumhuriyet uluları pişkindir. Peşini bırakmaz geçmişin çünkü onsuz köklerinin olamayacağını farkındadır. Dangalaklar kafalarının kayıtlarını yanık saraylara yaptırmaya alışmışlardır (Ece Ayhan, 2014a, s.148)

Ece Ayhan bir yandan Cumhuriyeti ve Cumhuriyet kurucularını öven öte yandan Osmanlı geleneğinin devamı gibi davranan çelişkili bakış açısına sahip sanatçıları da eleştirir.

“Biz dragomanların cumhuriyetinden de öte, bir yetkinliğe doğru, temelin getireceği düzayak tertemiz çivit badanalı avadanlıklı bir cumhuriyete çalışırken bu sefineye de ne oluyor? ... Her delikanlı cumhuriyet -bundan gönenmeliyizdir- yaşıtı kızlarla çağdaşı arkadaşlarıyla meşrebine göre düşüp kalkacaktır, gerekirse kılıç kında yakalanacaktır. Cumhuriyetin en korkunç günahları dahi imparatorluğu ilgilendirmez (Ece Ayhan, 2014a, s.149).

Ece Ayhan Cumhuriyeti de eleştirir çünkü Cumhuriyet devrinin Osmanlı Devleti’nin bir devamı olduğunu ve aralarında pek de bir farkın olmadığını ikisinin de karanlık olduğunu düşünür. “Osmanlı imparatorluğu ile cumhuriyet hem temelde hem ayrıntıda iki kaşık gibi iç içe ve birbirlerinin peşinde değil mi?” (Ece Ayhan, 2014b, s.33)

Ece Ayhan tarihçinin “*alabildiğine gözü kara ve nesnel*” (Ece Ayhan, 2013, s.42) olması gerektiğini söyler. O düz-tarih anlayışına ve düz-tarihçilere karşı çıkar. Peki kimdir düz-tarihçilik? “*Olguları, olayları ve oluşları pek de kurcalamadan (iktidarın dışında kalınmayarak) irdelemeden ve (otopsi yapar gibi neşterle) deşmeden olup bitenlere bakmaktır*” (Ece Ayhan, 2013, s.46).

Ülkemizde tarihin devlet eliyle yazıldığı, Cumhuriyet döneminde de Nutuk’un yıllarca tarih kitabı ve resmî tarih tezi olarak okutulduğu bilinen bir gerçektir. Ece Ayhan’a göre bu durum hem tehlikeli hem de aldatıcıdır. Tarihçi bazı şeyleri göze almalıdır. Erk tarafından dışlanmaktan korkmamalıdır, o bedeli ödemek zorundadır aksi takdirde bu “*örgütlenmiş sorumsuzluktan*” kurtulmak çok zor olacaktır. “*Çok padişahlı bir Cumhuriyetin tersi olarak ‘tek’ padişahlı Osmanlı İmparatorluğu...*” (Ece Ayhan, 2013, s.117) arasında pek de bir fark yoktur.

“*Tarih benim kafamı daima kurcalar, kurcalamalı, kurcalayacaktır.*” (2012a, s.11) diyen Ece Ayhan’a göre bu ülkede devletin tarihi ile milletin tarihi adeta ayrı işler ve ayrı yazılır. Yine 1992 yılının Ağustos ayında “Nokta” dergisinde çıkan yazısında devlet ve toplumun sürekli birbirine ters düştüğünü, Osmanlı’dan bu yana önceliğin hep devlete, saraya verildiğini, ancak artık önceliğin toplumda olması gerektiğini dile getirir.(Ece Ayhan, 2013, s.52)

Ona göre düşüncelerimiz gibi tarihimiz de merkezin tarihidir. “*Bizim bin yıllık tarihimizde askerî önder ile sivil önder hep tek kişide birleştirilmiştir; ‘merkez’dekilerin taşradan toprak edinmesi bile yasaklanmış ya da en azından çok zorlaştırılmıştır. Her şeyin başkenti İstanbul’dur... İçi geçmiş tarih hocalarının aksine gerçekte Yeniçeri Ocağı kapatılmamıştır. Esas duruş yalnız kent değiştirdi o kadar*” (Ece Ayhan, 2014c, s.5).

Şaire göre Cumhuriyet döneminin sadece adı Cumhuriyettir, Cumhuriyet eskinin devamından ibarettir. Değişen sadece isimdir. Şairin yapması gereken ilk işi bu ‘esas duruş’a karşı çıkmak olmalıdır. Bu sivillığın, sivillik de şairliğin olmazsa olmazıdır.

**Sezai Karakoç**’un tarih algısının, özellikle Osmanlı dönemine ve yakın tarihimize bakış açısının daha farklı olduğunu söyleyebiliriz. İncelediğimiz diğer



İkinci Yeni şairlerinin aksine Karakoç tarih konusunda Osmanlıcıdır. Osmanlıyı kutsar. “*Osmanlı İmparatorluğu adını verdikleri devletimizin asıl adı, Devlet-i Aliyye (yüce devlet) idi. Hiçbir zaman ne hedefleri, ne yapısı itibariyle imparatorluk denebilirdi ona. Baştan sona her kuruluşunda İslâm insanının devlet anlayışını gerçekleştirmek düşünce, inanç ve heyecanı görüliyordu*” (Karakoç, 1996c, s.36)..

Alaattin Karaca, Osmanlı’yı yüceltme konusunda Sezai Karakoç ve Yahya Kemal’i karşılaştırırken şöyle der: “*Yahya Kemal muhteşem bir uygarlık tarihi olan Osmanlı tarihini, bütün ihtişamıyla mummyalarken, o, yalnızca tespit kalma, bu uygarlığı çağa yeniden egemen kılmayı amaçlar. Şiirlerinde bu uygarlığın sesini ve motiflerini dönüştürmeye çalışması da bu çabanın ürünüdür*” (Karaca, 2013, s.427).

Ece Ayhan’ın aksine Karakoç “*tarihe hesaplaşılması, sorgulanması gereken bir olgu olarak bakmamakta, daha doğrusu konuya bu açıdan yaklaşmaktadır*” (Karaca, 2013, s.427). Karakoç tarihten ziyade topyekun bir medeniyet sorgulamasına girişir.

Osmanlı dönemini savunan ve onun yıkılışını iç yenilenmesini başaramamasına bağlayan Karakoç özellikle Cumhuriyet dönemi sonrası yaşanan toplumsal kaosun bir sebebi olarak da geçmiş ile olan bağların koparılmasını gösterir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yenilik adına yapılanları, inkılapları eleştirir: “*Cumhuriyet kurulduğunda, dine ve geçmişe o denli hor bakılmasa, geçmişten gelen müesseseler yıkılmayıp ıslah edilselerdi, biçim sevdası yerine öze dönme tutkusu ön plana geçseydi, ülke millet dirilir, İkinci Dünya Savaşı sonrasında da, devlet Ortadoğu’da tek hâkim bir birliğin kurucusu olurdu. Ama ne yazık ki bu da mümkün olmadı*” (Karakoç, 1999a, s. 123).

Osmanlı devlet yönetimini (saltanat) bile İslamî olarak niteleyen Karakoç da Ece Ayhan gibi İttihatçılar karşıdır. Ancak Ece Ayhan aynı zamanda Osmanlıya da karşıdır. Karakoç’un İttihatçılara karşı oluşu ise tamamıyla Abdulhamit sevgisinden kaynaklanır

Karakoç Cumhuriyet rejiminin Osmanlı’nın devamı olma fikrini reddettiğini, eskiyi toptan inkâr ettiğini Batılı da olamadığı için birçok sıkıntının da yaşandığını dile getirir.

*“Osmanlı devletinin yıkılışından sonra kurulan devlet, sadece ‘var olma’yı ana amaç edinmişti demiştik. Arkası sonra gelecekti. Arkası sonra geldi, ama, bu, gelen, ne yazık ki bin yıllık devlet ve millet geleneğine uygun yeni bir açılım yerine, onu terk edip, Batılılaşma denen akımın denemesine girişiliş oldu. Bu girişim, halkın içine kapanması ve aydın kadroyu kendi haline bırakması şeklinde bir oluşuma dönüştü.*

*Ancak 1950’den sonra, çok partili düzen ve ekonomik kalkınma girişimi, halkın bu pasif atitudünde bir değişim, devlet ve toplum yapısında ‘Batılılaşma’nın yapısında yaptığı değişimlerin gözden geçirilmesini, yeniden devlet ve millet geleneğinin diriltilmesini, çağın şartları içinde devlet ve millet kaynaşmasının yeniden sağlanmasını gerektiren bir oluş yolu açılmış bulunuyordu.*

*Fakat, böyle bir otokritik, restorasyon ve geçmiş-gelecek köprüsünü yeniden kurma çalışmasına bütün genişliğiyle girişecek, bütün derinliği ile bunu gerçekleştirecek bir kadronun yokluğu, demokrasi dönemimizin dramı oldu”* (Karakoç, 2003b, s.38).

Şaire göre Osmanlı Devleti’ni yükselten ve ona altın çağını yaşatan dönemlerde dikkatimizi çeken en önemli şeylerden biri aydın portresinin millet portresine uyumlu oluşudur. İdareci, aydın, sanatçı ve halk arasında fikirsel bir uyum vardır. Bu uyum bozulduğu için Osmanlı Devleti gerilemiş ve yıkılmıştır.

Değişik milletleri ve kültürleri bünyesinde harmanlayan Osmanlı yıkıldıktan sonra yeni kurulan devletin geçmişi tamamen inkâr etmesi toplumda manevi bir boşluk ve çöküntü meydana getirmiştir. Halbuki Karakoç’a göre yeni devletin yapması gereken *“Osmanlı devletinin devamı olduğumuzu kabul edip ona göre geçmişten kalan meseleleri teker teker çözmeye”* (Karakoç, 1999, s.7) yolunu tutmak olmalıydı. Böylece bu toplumsal bunalımı daha az zararla atlatabilirdik. Oysa Cumhuriyet kurucuları bilinçli olarak bunun tam tersini yapmışlardır. Kökünden koparılan Doğulu bir millettten Batılı bir ulus devlet çıkarma amaçları toplumun dejenerasyonuna neden olmuştur. Bu yanlış bakış açısı devlet ile toplumun sürekli çatışması sonucunu doğurmuştur.

*“Devletle millet arasında uyum olmadığı takdirde, toplum hayatında rahatsızlıklar baş gösterir. Milletle devlet, vücutla elbise gibi birbirine uygun düşme*

*mecburiyetindedirler. Dar gelen elbise vücut için bir işkence, bol gelen elbise ise üstten baştan dökülen fuzuli bir yükür. Bunun gibi, milletle uyum sağlayamayan devlet eninde sonunda bir değişim geçirmek zorunda kalacaktır. Bu değişim yok olamaya kadar da gidebilecek bir değişimdir.*

*Milletin devlete zorla uydurulmaya çalışılması, vücudun elbiseye uydurulmaya çalışılması gibi, akıl almaz, saçma, sağlıksız bir tutum, bir davranıştır. Asıl olan milletin dışarıdan getirilmiş bir devlet modeline uydurulmak için zorlanması değil, toplumun ihtiyaçlarına ve karakterine göre vücut bulmuş, şekillenmiş bir devlet modelini ortaya koymaktır” (Karakoç, 1999, s.31). Yani devlet yukarıdan aşağıya doğru halka, topluma şekil vermek yerine aşağıdan yukarıya doğru toplumun istek ve ihtiyaçlarına göre kendisi şekil almalıdır ki gelişmiş toplumlarda da hep böyle olmuştur. Millet ile devleti, halk ile aydını aynı amaca hizmet eden topluluklar gelişme göstermişler bu uyumu sağlayamayan milletler de geri kalmışlardır.*

Şüphesiz Karakoç’un burada kast ettiği devletin, toplumun bir anlık isteklerine göre sürekli değişmesi değil tarihten gelen ortak bir yapıya, ortak bir amaca uyum sağlamasıdır. Devlet ve toplumu birbirine bağlayan ve besleyen iç-ana arterler temiz olmalıdır. Yani bütüne ait derin bir bakış açısı uyumundan söz eder. Öbür türlü tepeden inme devlet anlayışı sadece çatışmayı, krizi ve kaosu körükler.

Tarihi doğru bir şekilde yorumlamak, gerçekleri görmek, geçmişin yükünden ve sorumluluğundan kaçmak yerine onu iyi değerlendirmek, onu omuzlamak yıkılışın bugün bile devam ediyor olmasını engelleyebilirdi.

Bir ulus devlet yaratma projesi Karakoç’a göre hem kendimizin hem de tüm İslâm dünyasının sonunu hazırlamıştır.

*“Cumhuriyet dönemi, tüm geçmişi inkâr ederek, sözde yeni bir toplum ‘yaratmak’ işine girişti. Oysa, bu, tarih açısından da, sosyoloji açısından da mümkün olmayan bir ham hayaldi. Devrimler kısa vadede kadroları değiştirir, ama ruhları değiştiremez. Kadroların değişmesi sebebiyle, toplumun değişmesi hızlanabilir. Fakat, uzun boylu bir oluşumun sonucunda gerçekleşecek ‘ruh değişimi’ için devrim ortamı, elverişli bir ortam değildir. Hatta böyle bir ortam, böyle bir oluşumu*

*mahvedebilecek tohumları yapısında taşır. Ruhun muhtaç olduğu sükûnet, hasreti çekilen bir geçmiş zaman değeri gibi nadir bir cevher sayılsa yeridir.*

*Bu şekilde sözde 'ideal' bir dünya kurmak için, realiteye ve tarihe gözümüzü kapadık. Birinci Cihan Savaşı'nda, tıpkı bizim gibi yenilgiye uğrayan ülkeler, bir kez daha dirilip sonra yıkıldıkları, sonra tekrar dirildikleri halde, biz, hayal aleminde, ilerlediğimiz ve yeniden doğduğumuz düşüncesiyle avunup durduk. Bu iddia objektif bir iddia değildi. Halk yoksul, ülke fakirdi. Geçmişten kopmuş, gelecekte hiçbir ümidi olmayan bir ülkeydik...*

*Manevî alana gelince, yürekler acısı bir durum, gözle görülür, elle tutulur bir halde. Osmanlı Devleti'nin toplum yapısı adeta baltayla parça parça edilmiş ve yerine özentiden öte bir şey konamamıştır”(Karakoç, 1999, s.8-9).*

Karakoç'a göre Cumhuriyet dönemi yarım demokrasilerin, yarım yamalak onarımların ötesine geçememiş, bu dönemde 'manevi kaos'u ortadan kaldıracabilecek bir yenilik ortaya konmamıştır. Kendi alanlarında ilerleyen birbirinden çok farklı birçok farklı grup ortaya çıkmış, topyekün bir ortak bakış açısı geliştirilememiştir. Ortak bir bakış açısı ve ortak bir ideali yakalayamamış hiçbir toplumun ayağa kalkamayacağı da muhakkaktır. Bu idealler Cumhuriyet kurucularının yaptıkları gibi gerçekleşmesi mümkün olmayan idealler olmamalıdır. Tarihi bir realizme dayanmalı, ayakları yere basmalıdır.

Karakoç'un bu düşünceleri Turgut Uyar'ın Cumhuriyet hakkındaki düşüncelerinin tam zıddıdır. Karakoç Ortadoğu'nun bugün içinde bulunduğu hale gelmesinde Cumhuriyet kurulduğunda yapılan yanlışların dolaylı etkilerinin önemli olduğunu iddia eder. Cumhuriyet kurucularının büyük işler yapmış gibi anlattıkları aslında başarı falan değil yıkımdır.

Karakoç'a göre tarih aslında dinlerin ve peygamberlerin tarihidir ve o tarih insanların yaşamlarında dengeyi kurabilmeleri için ibretlik hikâyelerle doludur. Öbür türlü milletlerin, devletlerin tarihi hep birbirleriyle mücadele etmenin, çarpışmanın, savaşmanın tarihidir. Oysa peygamberlerin tarihi hep birbirini destekleyen, birbirini açıklayan ve bütün insanlığa yol gösterecek olayların tarihidir. İnsanlığı ideale yaklaştırmak için önemli bilgi ve anekdotlarla yüklüdür. İnsanı savaşlarla yüklü bir

tarihin bunalımından veya yanıltıcılığından ancak bu gerçek tarih kurtarabilir. Kahramanların (peygamberler) tarihi insana güven verir, umut aşılar, bir gün her şeyin değişebileceğini öğretir ve insana şunu öğütler: “*Korkma, sen gerçeksin. Kuşkulanma kendinden, sağlam görülen nice türedi ideolojiler çürüyecek, çürük diye yerilen sen, sapasağlam kalacaksın*”(Karakoç, 1999b, s. 97).

Karakoç Cumhuriyet yönetimini ve devrimlerini öven Turgut Uyar’ın aksine devrimlerin milletimizi köklerinden kopardığını ve cumhuriyeti kuran kadronun da bunu bilinçli bir şekilde yaptığını iddia eder. Örneğin, 1988’de Mısırlı romancı Necip Mahfuz’un Nobel Edebiyat Ödülü’nü alması üzerine yazdığı bir yazıda, bir çok alanda Mısır’ın Türkiye’den daha iyi ve ileri bir durumda olduğunu söyler. Bunu da Mısır’ın yazısını, dilini, alfabesini muhafaza etmesine, Ezher gibi geleneksel eğitim kurumlarının dejenere olmamasına bağlar. (Karakoç, 2000, s.8)

Karakoç’un tarih anlayışında bir fetih düşüncesi hakimdir ancak şaire göre bu ‘macera’ kavramı ile karıştırılmamalı, bir yerleri ele geçirme, her yere hâkim olma, işgal etme şekilde yorumlanmamalıdır. Ona göre Müslüman özellikle zamanın maddî ve manevî bir fâtihi olmalıdır. Fetih daha çok soyut bir önem taşır. Zamanı anlama, sırları çözme, gizlere ulaşma, ruhu yeniden fethetme, keşfetme şeklinde yorumlanabilir. Asıl zafer kazanma da budur. Tersine dönmüşleri yeniden düz hale getirmek, yitik olanı bulmak, solanı canlandırmak, kuruyanı yeşertmektir.

Yoksa fetih, ırk, coğrafya, siyaset ayrımı yaparak bir yerlerden bir yerlere kadar uzanmak değildir. Fetih ruhta bütünleşme, düşüncede bütünleşme, amaçta bütünleşmedir. Şairin diriliş düşüncesinin bir ayağı da budur. Karakoç’a göre Müslümanlar bu manevi ‘fâtilik’ duygusunu kaybettikleri için Batı’nın çeşitli ideolojileri vasıtasıyla üzerlerine basan postallarına bile alışır hale gelmişlerdir. İslâm coğrafyası tahlil yeteneğini yitirmiş, gücünü kaybetmiş, istikametini şaşırılmış bir vaziyette sağa sola yalpalamaktadır.

Gençlere geçmişlerini öğretmek gerekir ki her gelen yeni nesil o silsilenin bir halkası olmayı başarabilsin. Ama bu günümüzde öğretilen tarih anlayışından daha farklıdır.

*“Karakoç, yeni yetişen nesle tarihin anlam ve ilişkisini kavratmak noktasında oldukça hassastır. Gençlere bugün kadar geçmişi de öğretmenin son derece önemli olduğunu belirten Karakoç, bunu geçmişle övünmeleri için değil, kendilerini tanımaları, kendilerine güven duymaları ve yollarını seçerken geçmişin tecrübelerinden faydalanabilmeleri için yapmak gerektiği üzerinde durmaktadır”* (Baş, 2008, s.204).

Geçmiş anlamadan iyi bir gelecek idealine varılamayacağını bilen şair tarih düşüncesini de dinî temellere dayandırarak peygamberlere kadar götürür. Çünkü ideale en çok yardımcı olacak bilgileri yine onlarda bulmak mümkündür. *“Karakoç, din ve tarih arasındaki ilişkiye kendine özgü bir yorum getirmektedir. Karakoç, tüm dinler arasında İslâm kadar tarihle, vakıyyla mahrem bir rabita kurmuş başka bir din olmadığını savunur”* (Baş, 2008, s.208). Hz.İbrahim’in, Hz.Musa’nın, Hz.İsa’nın ve Hz. Muhammed’in öğretisi sadece belli bir yer, belli bir kavim ve belli bir zaman dilimine münhasır değildir. Geçmiş ve gelecek bütün bir tarihi kuşatır. Hitap da bütün insanlardır. Bu bağlamda Karakoç için tarih bir anlamda dinler tarihidir.

*“Sezai Karakoç ilk şiirlerinden başlayarak son şiirlerine kadar, hem önceki kuşak şairlerinden ve hem de kendi kuşağından farklı bir yol tuttu. Bir yandan statik zaman çerçevesi içinde tarihe, özellikle İslâm tarihine yönelirken, diğer taraftan kuvvetli bir dinamizmle metafizik dünyaya doğru açıldı. Karakoç Cumhuriyet döneminde bir dili âdeta yeni baştan harekete geçirerek mazi ile koparılan bağları en modern şekilde yeniden kurmaya, düşünce ve duyuş şeklimizi değiştirmeye ve tarihimizin rönesansı olmaya değin adım attı”*(Beysanoğlu, 1997, s.181).

Sezai Karakoç da Necip Fazıl gibi İslâm tarihinin veya Osmanlı tarihinin Batı merkezli kaynaklar nezdinde okunmasına karşıdır. Karakoç da Necip Fazıl gibi İslâm dünyasının uyanışında tarihe önemli bir rol yükler. (Korkmaz, 2016, s.284) Sonuç olarak bazı şiirlerinde şimdiki zamandan çıkıp geçmişe bir yolculuk yapılan Sezai Karakoç’un tarih algısında Osmanlı övülürken özellikle Cumhuriyet sonrası yakın tarihimizle bir hesaplaşma dikkat çekicidir.

İncelediğimiz şairlerin hepsi de bir tarih şuurundan yanadır. Bu bilinç, duygu ve duyarlılıkla milletlerin geleceği öngörebileceklerini düşünürler. Öncelikle karanlık tarih anlayışından kurtulmak gerekir.

Uyar ve Cansever’de karamsarlık ağır bassa da İkinci Yeni şairlerindeki genel tavır ‘geçmiş’i olumsuzlama, ‘hal’i değiştirme ve ‘gelecek’ hayali kurma esasına dayanır. Bu bağlamda Sezai Karakoç’ta ise tersi bir tavır dikkat çekicidir. Onda ‘hal’ kötülenirken ‘geçmiş’, özellikle de Osmanlı tarihi övülür. Karakoç’ta ‘*eski günlere duyulan bir özlem*’ vardır ve bu özlem asr-ı saadete kadar geriye gider.

Sezai Karakoç hayalini kurduğu, adeta ütopyası diyebileceğimiz diriliş ülkesinin gerçekleşebilmesi için Müslümanların mutlaka bir tarih şuuruna sahip olmaları gerektiğine inanır. Çünkü ona göre hastalıklarımızın sebeplerinden biri de zaman ve tarih şuurunun yitirilmesidir. Karakoç’a göre Müslümanlar tarihlerini unuttular, zamanı da kaçırdılar.

Ayrıca bu şairler tarihi şahsiyetlerin isimleriyle, peygamber isimleriyle veya mitolojik göndermelerle, mekânsal adlarıyla tarihsel süreci kişilerde veya isimlerde cisimleştirmeye çalışırlar.

### 1.5.6. İkinci Yeni Şiirinde Bilim, Fen ve Teknolojik Gelişmeler

Hakikate ulaşmanın yollarından biri kimine göre din ise diğer bir yolu da akıldır. Ancak aklın muhakemesi sonucunda doğan bilim ile dinin kuralları, normları birbirinden farklı alanlardır. Bilimi din ile açıklamak nasıl mümkün değilse dini bilimle açıklamak da gerekmez. İkisinin alanları ayrıdır. Buna kimileri “çifte hakikat doktrini” der.

Cemil Meriç Batı’nın seküler aklı ile Doğu’nun vahiyle yoğrulmuş aklının da farklı olduğunu düşünür: “*İslâmiyet, akıl’la Batı’nın rasyonalizmini aynı şey saymaz. Akıl tevhit inancına götüren mütevazi bir köprüdür, bu inançtan ayrıldığı gün ister istemez dalalet bataklığına saplanacaktır*” (Meriç, 2013, s.92). Çünkü rasyonalizm beşer idrakini aşan her şeyi reddeder.

İslâm insana İrade- i cüz’iye’yi vererek en başından insanı sınırlandırır. Ne kadar ileri giderse gitsin külli olanın karşısında o cüz’idir. İnsan önce doğa karşısında sınırlandırılır ki bu her şeye sahip olamayacağına işaret eder.

Ancak gelişen teknoloji ile beraber “*Şimşegın artık zarar vermemesi bana yetmez. Ben şimşegi başka yöne çevirmek istemem. O benim için çalışmayı öğrenmelidir*” (Nietzsche, 200, s.339) diyen Nietzsche'nin ön görüşleri doğrultusunda insanlık doğaya hükmetmek için çalışmaya devam etmektedir.

Rönesans sonucunda kilisenin baskısından kurtulan Avrupa'da özgür düşünce, onun sonucunda da bilim gelişmeye başlamış, skolastik görüş yıkılmış, insan ayrı bir önem kazanmaya başlamış, bilim ve teknikle beraber ekonomik gelişme hızlanmış, refah seviyesi yükselmeye başlamıştır. Dinin aydınlar ve halk üzerindeki etkisi azalmış, dinî bilgi zamanla güvenilirliğini iyice kaybetmeye başlamıştır. Bu dönemdeki gelişmeler belki de günümüz Batı dünyasını doğurduğu için ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönemde skolastik baskıdan kurtulan akıl sonucunda gelişen bilim, coğrafi keşiflerle birlikte ekonomik anlamda da güçlenmeye başlayan Batı Doğu'yu da daha fazla keşfetme olanağı elde etmiştir. Matbaanın bulunmasıyla da bütün bu gelişmelerden geniş kitlelerin haberdar olması sağlanmıştır. Ve bütün bunların sonucunda Batı, özellikle, geliştirdiği savaş teknolojisi sayesinde Doğu'ya karşı üstünlüğünü ilan etmiştir. Bilim Batı'da ve Doğu'da iki farklı etki yaratmıştır. Bilim ve teknikteki seviye farkı Batı'nın gurura, Doğu'nun ise aşağılık duygusuna kapılmasına neden olmuştur.

Bilimsel bilgi sayesinde dini bilgi zayıflamış, bilim, dini sadece gökleri ilgilendiren bir öğretiy haline getirmiş, reel hayatın dışına savurmuş veya alanını sınırlandırmış, onu sembolik bir ritüele hapsedmiştir. Bugün din konusunda Doğu'nun içine düştüğü tehlike de bundan farklı değildir.

*“Rönesansın ilk dönemlerinden itibaren Batı'nın din ile ilgisi zayıflatılmış, ancak büsbütün koparılmamış veya koparılamamıştır. Batı, dini sorgulamak veya toptan İslâm'a teslim olmak yerine baştan savma kabilinden ona dar bir alan bırakmış, onun insanlığa zarar veren yanlarından kurtulmak istemiştir. Bir bakıma iletişim koparılmış, din kendi kabuğuna çekilirken hayat tamamen dünyevî bir niteliğe bürünmüştür”* (Baş, 2008, s.44).

Bilim mutlak hakikat olarak mı algılanmalı yoksa insani bir amacı, bireysel ve toplumsal değişimi sağlamada bir araç mı olmalıdır? Bilimsel Gelişmeler insanı



mutlu mu etmiştir yoksa onun yalnızlığını mı artırmış ve doğaya kendine ve topluma daha da yabancılaşmasına mı neden olmuştur?

**Cemal Süreya**, bilim ve teknolojide yaşanan gelişmelerin geleneksel öğretileri yok ettiğine inanır. *“Uzay olayı dini yok etti. Dindar bir kişi değilim; ama uzay olayı ideolojileri de küçülttü. Hatta insanlık kavramını da. Bunun bunalımını yaşadım. Bugün onarmaya çalışıyorum kendimi”* (Cemal Süreya, 2013a, s.174) der.

Rasyonalite İkinci Yeni şiiri düşünüldüğünde önemli bir kavramdır. *“Rasyonalite, bilimsel düşünce ile bir ve aynı şey değildir. Mitolojinin de, büyüünün de, dinin de bilimsel düşünce ile temelli hiçbir ilişkisi olmasa bile, rasyonel olmadıkları söylenemez”* (Yavuz, 2010, s.65). Çünkü onlarında kendi karşıladıkları gerçeklikler vardır. Bu da din, bilim dışıdır derken akıl dışıdır demek olmuyor. Örneğin Turgut Uyar Marksist İkinci Yeni şairlerine nispetle biraz daha sezgicidir. Bu onun akıl dışı veya bilim dışı olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Karaca'ya göre Turgut Uyar, *“Akılla birlikte bazı güzel değerlerin yok olduğunu; hatta aklın insanı bencillığe ve çıkarıcılığa sürüklediğini düşünmekte, şiirde aklın ve mantığın karşısına sezgiyi koymaktadır”*(Karaca, 2013, s.274).

“Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta

Her şey naylondandı o kadar

Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı”(Uyar, 2014a, s.113).

Güneş artık denizlerde değil asfaltta batıyor, insanın mücadelesi artık doğa ile değil makine dişlileriyle, laboratuvarlarla. Ama aşklar olduğu sürece şair de umudunu yitirmeyecektir.

“Hiçbir şey umurumda değil diyorum

Aşktan ve umuttan başka” (Uyar, 2014a,s.114).

İnsanı yeşerten, insanı büyüten ve insanı umutlandıran şey sevgidir, hangi çağda olursa olsun. Çünkü insanın *“Neonlar ve teoriler ısıtamaz yanını yöresini”* (Uyar, 2014b, s.114).

“Şehirler. Yolları boyunca dükkanlar açtık,

mostralar düzdük

Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan

O bizi dövüp sövemiye acemi, haydi yufka

yürekli Tanrılar katına” (Uyar, 2014a, s.173).

Seyahat ve ulaşım imkânlarının hızlı gelişimi öteki dünyaların, o güne kadar farkına varılmayan insanların, ya da ‘ötekilik’ kavramına sokulan hayatların fark edilmesini sağlar. Bununla beraber bu mısralarda bilimin artık tek mutlak hakikat olduğu modern dünya eleştirisi vardır. Tanrı’dan kurtulmak isteyen insanın bilimi Tanrılaştırması tehlikelidir.

“Tarihlerle, Bilimlerle, Kalabalıkla savaşıyorum.

Büyük tapınaklar kuruyorum. Kara taştan. Kalın

arabalar koşuyorum

Kendim girip tek başıma tapınıyorum. Yaralarımı sarıyorum” (Uyar, 2014a, s.173).

Ancak Uyar’ın kaçıışı veya kurtuluş yolu Karakoç’ta olduğu gibi fiziğe karşı fizikötesine, maddeye karşı ruha dönük değildir. Çünkü Tanrı fikri de onun için sadece bir hayalden ibarettir.

“Artık sana attığım temeller tutmuyor.

Çünkü sen hiç yoksun. Hiç olmadın” (Uyar, 2014a,s.173) der.

Bilim ve teknolojinin bu denli gelişmesi bir yandan da insan ilişkilerini etkilemiştir. Eski temellerin hiç biri artık tutmamaktadır. “20. yüzyıldaki savaşlar, ekonomik bunalımlar, ahlakî ve manevî çöküşler vb. sebepler, modern hayatın oluşturduğu sıkıntılar, insanın iç ve dış dünyasında büyük çatışmalara, bunalımlara girmesine, yalnızlaşıp yabancılaşmasına sebep olur. Birey kendi oluşturduğu teknolojinin esiri olur ve öyle bir an gelir ki adeta hiç’leşir” (Karabulut, 2013, s.277).

Bilim ve teknolojinin yabancılaştırdığı, hiçleştirdiği bu insan **Edip Cansever**'in şiir karakterleri olarak da işlenir. Örneğin Lusian ve Stephan karamsar, yalnız, yaşam karşısında güçsüz ve isteksiz karakterler olarak karşımıza çıkarlar.

Cansever'in şiirlerinde görülen belirgin özelliklerinden biri de 'yabancılaşma'dır. "Yabancılaşmanın temelinde kişinin toplumsal ilişkilerini minimuma indirilmesi, dış dünyadan uzaklaşması, sosyal ilişki kuramaması vardır"(Karabulut, 2013, s.295). Yabancılaşmayı hızlandıran şey ise teknolojiadaki gelişmelerdir.

Kişinin çevresine, topluma ve kendisine yabancılaşmasının bir nedeni de, günümüz dünyasını da göz önüne alacak olursak, kapitalist dünya düzeninin yanı sıra bilim ve teknikteki ilerlemedir.

Cansever'deki yabancılaşma algısını Sezai Karakoç'taki ruhun, mutlak ruha (Tanrı) karşı olan yabancılaşması gibi algılamamak gerekir. Karakoç'ta insan asıl öz'den koptuğu için önce Tanrı'ya sonra topluma sonra da kendisine karşı yabancılaşmıştır.

Cansever'de ise bu durum daha çok insanın doğal yapısından uzaklaşması, doğal çevresinden kopması olarak algılanır. O biraz da Marksist bakış açısıyla bunu sosyolojik olarak üretim biçiminin değişmesi ile beraber ortaya çıkan modernizmin bir sonucu olarak görür.

Edip Cansever teknik ile medeniyetin geldiği noktayı değil, tekniğin akli esir alışına, araca dönüştürmesine, insanı makineleştirmesine ve hissizleştirmesine karşı yani modernitenin olumsuz sonuçlarına karşıdır. "Modernite bilindiği gibi, reform ve rönesansla başlayan, Fransız Devrimi, Sanayi İnkılabı gibi gelişmelerle yapılanan, aklın ve bilimin ışığında Ortaçağ'a ait kalıntıların yerine yeni olanın konulduğu bir süreçtir. Sözü edilen hadiseler etrafında gelişen ve yapılanan modernite, 19. ve özellikle 20. yüzyılda projesini gerçekleştirmeye devam eder. Hatta bu son yüzyılda, evrenselleşmeye yüz tutar. Akılla bilimin çağı olarak da nitelenen modernite insan yaşamı için pek çok kolaylık getirmiş olduğu gibi, somut insanla, insan yaşamında tezahür eden pek çok olumsuz gelişmeye de sebep olur. Kapitalizmin evrensel bir sömürüye dönüşmesi, aklın araçlaşması, savaşlar, silahlanmanın artması,

*sanayileşme, birey olmanın bencillğe dönüşmesi vs. modernliğin ilk bakışta dikkati çeken olumsuz tezahürleridir” (Öcal, 2013, s.119-120).*

Tek mutlak olarak aklın hâkim olduğu bir dünyada yalnızlık, bencillik, yabancılaşma, bunalım kaçınılmaz hastalıklar ortaya çıkacaktır. Yani çağın hastalıkları biraz da bilimin, aklın sonucudur. *“İnsan, ne kadar bilinçli olursa olsun araçlaşan akıl, hem kendisini yapılandırıp sürekli yeniden ürettiği hem de bireyde içselleştiği için, yabancılaşma bir zorunluluktur” (Öcal, 2013, s.160).*

Edip Cansever, *“Kapitalizmle birlikte amaç olmaktan çıkıp sömürünün bir aracına dönüşen akıl gibi, araçsal akılla işbirliği yaparak daha iyi yapılanan normallik standardının da karşısında durmaya çalışan bir aydındır” (Öcal, 2013, s.119-120).* Çünkü şaire göre normallik kapitalizmin yarattığı standart uyusuk beynin karşılığıdır. Sistem uyuşturamadıklarına da anormal yaftasını takar.

Karakoç dışındaki materyalist, Marksist, İkinci Yeni şairlerinin ideolojilerindeki çelişki de bu noktada ortaya çıkar. Aklı ve maddeyi esas alan, fizikötesini inkâr eden ideolojilerin ortaya çıkardığı insan modelinden rahatsızlık duyarlar; buna karşı tepki geliştirirler ancak kurtuluş olarak gösterdikleri Marksizm ve sosyalizmin öğretilerinin de bu bağlamda kapitalizmden çok da farklı olmadığını göz ardı ederler.

Günümüzde bile sosyalist veya komünist ülkelerin aynı zamanda kapitalist ülkeler de olduklarını görmek hiç de zor değildir. Kapitalizm evrensel bir sömürü düzeni ise bu ideolojiler de yerel veya bireysel birer sömürü düzenidir. Sonuç olarak insan için değişen pek de bir şey yoktur. İnsanı bir metaya dönüştüren kapitalizme tepki olarak doğan sosyalizm veya Marksizm de insanı sadece üretkenliği ile değerlendiren ve onu bir makinenin dişlisinden ibaret sayan, katı ekonomi üzerinden okuyan ideolojik sistemlerdir.

Bu şairlerin bu ideolojileri bu denli benimsemelerini biraz da yaşadıkları çağın koşulları ile değerlendirmek gerekir çünkü İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı ve geliştiği dönemlerde bu ideolojiler ülkemizde de taban bulmaya ve yayılmaya başlayan fikir cereyanlarıdır.

**Ece Ayhan**'a göre ise bırakın bilimsel olmayı bu toplumda düşüncenin kendisi bile yoktur. *“Düşünce yavaş yavaş ve sürekli olarak Batı'ya kaymış, meşrutiyet siyasal düşüncesinde de (olduğu gibi) kap kacak gibi dışarıdan getirilmiştir.(...)Ona göre bu topraklarda düşünce bir türlü arınmamış, temizlenmemiştir.(...) Ayhan'a göre toplumun 'algı ortalaması' da çok düşüktür. Çoğunluk hiç düşünme, araştırma, kuşkulama gereği duymadan, kestirmeden gitmeyi seçmekte, her alanda insana büyük yanlışlıklar yaptıran ve içinde belli bir kurnazlık da bulunduran bu algı ortalaması, toplumun gelişmesine büyük bir engel oluşturmaktadır”*(Karaca, 2013, s.367).

**Sezai Karakoç**, Batı'da Rönesans'la gelişen bilimin dini ortadan kaldırmadığını ancak Hristiyanlığın akla ve mantığa uymayan yönlerini ortaya çıkardığını düşünür. *“Sezai Karakoç, Rönesans'ı insanlık tarihinde yeni bir dönemin açılması olarak değerlendirmekte ve önemli bulmaktadır. Bunu inkârın yersiz olduğunu belirten Karakoç, söz konusu çağın temel niteliğinin 'bilim çağı' olmakla birlikte bilimin tek başına yükselen bir olgu olmadığını dile getirmektedir bu süreç içerisinde”*(Baş, 2008, s.42). Ona göre din, insan ve toplum nazarında arka plana itilmiş gibi akışını sürdürmektedir.

*“Bilim, Rönesans sonrası Batı medeniyetinin temel karakteristiğini etkileyen en önemli kavramlardan biridir. Hayatın her alanına kendi rengini veren Batı medeniyeti, bilim kavramını da yeni bir renk ve anlamda yorumlamıştır. Karakoç bu yorumlamaların çok sağlıklı olmadığını, pek çok kavramda anlam kaymaları olduğunu düşünmektedir. Bilim de bu eğilimin etkisinden kendisini kurtaramamış bir kavramdır”* (Baş, 2008, s.91).

Karakoç'a göre bilim de mutlak hakikati aramada ancak bir araç olabilir. Ona göre, Yeni Çağ'da tek ve mutlak hakikat olarak kabul edilen bilim de ancak vahiy ile birleştiğinde insanlık için gerçek anlamda faydalı olabilir. Hakikat bilimin tekelinde değil, bilim hakikatin kontrolünde olmalıdır. Tersine bir durum günümüzde de olduğu gibi, bilimi putlaştırır. Üstelik *“bu yaklaşım bilime bir ket vurma veya onu sınırlandırma değil onun yozlaşmasını önleyici hayati bir tedbirdir”*(Baş, 2008, s.93).

Karakoç'a göre Batı Hristiyanlığın dogmalarından kaçarken bilimin dogmalarına kapılmıştır. *“Batı ruhu, bu kez bilime mutlak gözüyle bakan çağdaş mistiklere dönüşmüştür”* (Baş, 2008, s.42). Bir araç olması gereken bilim mutlak hakikat olarak kabul edilir olmuştur. Oysa bilim, bugün mutlak olarak gördüğü bilgiyi yarın inkâr etme özelliğine sahiptir.

Karakoç, bu zamanın materyalist bir çağ olduğunu, insanların artık sadece maddeye göre sınıflara ayrıldığını, materyalizmin altın çağını yaşadığını, sanki bu bakış açısı ezelden beri varmış ve sonsuza kadar da kalacakmış gibi görüldüğünü dile getirir. Zamanımızın en büyük hastalığı da budur. Yani maddeciliğe dayanmak: *“Materyalist, Tanrı'ya, ruha, öteye, öteki hesaba ve öte yaşantısına inanmaz. Ölüme karşı kördür, mezarlıklara karşı hissizdir. Kısacası materyalist ruhsuzdur. Fizikten ötesine akli ermez. Gayba ait en ufak bir sezgisi yoktur. Fark etmez ki o çok güvendiği fiziği, daha ölmeden ölümün etkisine girecektir. Rengi solacak, yüzü kırılacak, gözleri görmeyecek, elleri tutmayacaktır bir gün”* (Karakoç, 1999b, s.200).

Fiziğin, bilimin gücü sınırlıdır. Zamanın geçişi, eskime, yıkımlar, çöküşler karşısında aslında çok da acizdir. Bilim denilen Tanrı, sadece, aciz olan insan aklının ürünüdür. Bilim, teknolojiyi, eşyaya tapınmayı, maddeyi Tanrılaştırmayı doğurmuştur ki modern insanın hastalığı da budur. Ruhun derinliklerine ulaşamaz o, oranın ürpertisini hissedemez, kalbin titreyişini anlayamaz. Bilim vicdanın sesini duyamaz, çünkü asıl hayat rengini ve soluğunu anlamaktan uzaktır.

*“Kopya karbon kağıt çağını yaşıyoruz”* (Karakoç, 1999b, s.200) diyen Karakoç'a göre bilim birçok nimetler de sunar insanoğluna ama insanı hiçbir zaman mutlu edemez. Hakikat değildir o, hakikatin 'kurma'sı olabilir. Kabukla uğraşır özü göremez, bilimin gerçekleri 'gölge' olabilir 'asıl' olamaz.

Doğu da bu çağın verilerinden uzak kalmaz. Materyalizm, İslâm dünyasını da artık tamamen kuşatmış durumdadır. Karakoç'un bilim ve İslâm konusundaki tavrı da diğer şairlerden farklıdır. İslâm bilim ve ekniğin yıktığı diğer dinler gibi değildir. Ona göre İslâm, bilimi, özgür düşünmeyi hiçbir zaman ihmal etmemiş, tersine buna çok büyük önem vermiştir. Ancak din geri kalınca, düşünce de geri kalır, bilim de geri kalır, toplum da insan da geri kalır.

*“Tekniğin ilerlemesi Doğu ve Batı'nın arasındaki duvarları yıkmıştır. Bu yıkım başlangıçta Doğu uygarlıklarının aleyhine olmuştur. Hatta hemen hemen çoğunun temelden tükenişine yol açmıştır. Ama bugün, giderek Batı uygarlığını da sarsmaya başlamıştır”* (Karakoç, 2007a, s.46).

Bilim ve teknik sınırları, engelleri ortadan kaldırdığı için Batı, Doğu'yu daha yakından tanıma fırsatı bulmuş, mutlak uygarlığın kendisi olmadığını da görmüştür. Teknik, bilim adeta insanlığı tek bir dünya uygarlığına doğru götürmektedir. Karakoç'a göre bilim bugün için, insanlığa, faydadan çok zarar vermektedir. Daha doğrusu insanlığın zararına kullanılmaktadır. Ona göre bilim, *“...adalet yerine zulmün, ruh yerine nefsin, akıl yerine zekanın, iç gerçek yerine görüntünün, vahiy ve rahmanî ilham yerine şeytanî ilhamın buyruğundadır.”* (Karakoç, 2007a, s. 47)

Mistik Sezai Karakoç ve Marksist, materyalist diğer İkinci Yeni şairleri arasındaki bakış açısı ayrılığı bilim, bilimsel bilgi, madde, madde ötesi gibi konularda da hissedilir. Bu ayrılık bir anlamda da gerçekliği algılama biçiminden kaynaklanır.

*“Karakoç'un aradığı eşyanın ötesindeki gerçekliktir. O halde şair, mistik bir gerçeklik anlayışına sahiptir. İkinci Yeni'lerden ayrı tutulacaksa tam da bu yüzden ayrı tutulmalıdır”*(Karaca, 2013, s.261). Bakış açılarındaki bu temel ayrım mutlak bilgi, gerçek bilgi konularında da görülür. Diğer İkinci Yeni şairlerinin bakış açıları varlığın, eşyanın görünen (madde) boyutu ile sınırlıdır. Çünkü materyalizm ve Marksizm eşyanın madde ötesini kabul etmeyen ideolojilerdir. Dolayısıyla bu bakış açısı arasındaki ayrım onların sanatlarına da yansımacaktır. Karakoç'un neredeyse bütün şiirleri bir metafizik gerçeklik etrafında döner. Diğer şairlerde ise daha çok duyuşsal gerçeklik ağır basar.

*“Bilindiği gibi gerçekliği iki türlü tanımlamak mümkündür. İlki yalnızca beş duyu, deney ve gözlemler sonucunda ulaşılabilen sonuçlardır. Buna duyuşsal gerçek de denebilir. Bu durumda beş duyu, deney ve gözlemlerle kanıtlanmayan olgu ve nesnelere, gerçek kabul edilemez. Söz konusu gerçeği kavramada akıl ve mantık önemli araçlardır. İkincisi ise, beş duyu ile kavranabilenlerin ötesinde ancak sezile, kalple kavranabilen şeylerdir ki buna da metafizik gerçek adı verilebilir. Metafizik gerçeklik anlayışı, gerçek bilgiye ulaşmada akıl ve mantığın yeterli olmadığını*

*savunur*” (Karaca, 2013, s.266) Bu konu şairlerin diğer olaylara, dine, tarihe, topluma, dünya görüşüne de etki eden çok önemli bir konudur.

İkinci Yeni şairleri gerçeküstücü bir yaklaşımla akıl ve mantık ötesi bir gerçekliğe ulaşmak istemiş olsalar da onların varmak istedikleri hedef hiçbir Sezai Karakoç’taki gibi metafizik, ruhsal, mistik bir hedef olmamıştır. Onlar daha çok düşsel olanda, bilinç dışında yani alışılmışın dışında bir gerçeklik ararlar ama aradıkları bu yeni gerçek de yine maddeye dönüktür, fizik ile sınırlıdır. Yani onların yapmak istedikleri akıl ve mantığın dışında yeni bir akıl ve mantık yaratımıdır. Karakoç’taki gibi mutlak akla (Tanrı) doğru bir yolculuk yoktur

Bu bağlamda Sezai Karakoç’a göre bilim veya teknik ancak ilâhî mesajın buyruğuna verilirse insanlık için faydalı olabilir, ancak o şekilde çağın bunalımlarına ilaç olabilir. Aklı aşkın, fiziği aşkın bir kaynaktan beslenmelidir.

Şaire göre insanlık sanayi devriminin doğurduğu bunalım makinalaşmadır, şimdi ise bilim ve tekniğin doğurduğu yeni bir bunalımla karşı karşıyadır. Teknoloji karşısında bir panik havası yaşanmaktadır, ilerlemiş tekniğin bütün hâlindeki bir baskısı söz konusudur.

Teknoloji, şimdiye kadar bölgeler içerisinde hapsedilen bunalımların tüm dünyaya yayılmasına neden olmuştur. Adeta, ekonomik, sosyal, ruhsal krizler artık küresel boyutlarda yaşanmaktadır. Teknik, diğer yandan, bunalımların artık sadece aydın kesime mahsus olma özelliğini ortadan kaldırmış, tüm topluma sirayet etmesine neden olmuştur. Sarsıntıların yıkıcı etkisi daha geniş kitleler tarafından hissedilir olmuştur. “...teknik yenilikler sürekli olarak düşünce ve inançların sarsılması yönünde gelişir ve bu gelişme bir devamlılık kazanırsa, uzun sürede panik etkisi gerçek bir metamorfoz etkisine dönüşebilir” (Karakoç, 2007a, s.79)

Karakoç İslâm’daki ‘bilginin yitik mal’ olması düşüncesiyle Batı’nın ilminin ve fenninin karşısında değildir. Ancak bu Doğu’nun ruhunu da bozmamalıdır. Yani onu dönüştürmek gerekir. O düşünceler yorumlanmalı, ruhumuza aykırı olanlar ayıklanmalı, hikmet gözü ile bakma elden bırakılmamalıdır.

Karakoç, İslâm medeniyetinin bilime önem vermediği fikrine de karşı çıkar. “Belki de medeniyetler tarihinde İslâm medeniyetinde olduğu kadar hiçbir



*medeniyette insanlar bilime değer vermemişler, aşkla ve şevkle sarılmamışlardır. Müslümanların, kadınlardan da bir hayli olmak üzere kabarık sayıda bilgini, her alanda gece gündüz demeksizin çalışmışlar, sönmüş olan bilim sevgisini tazelemişler, hayat şevkini yenilemiş ve diriltmişlerdir.*

*İslâm dünyası kendi değerlerine karşı yabancılaşmıştır artık. “Turistik Mevlana çağını yaşıyoruz Tanrım! Kur’an okuma yarışması çağı! Kur’an-ı kerimin insan ve insanlık için çizdiği ilahî medeniyet çizgileri ilgilendirmiyor kimseyi. Bu çağ, kamburunun altında çökmek üzere. Bu içi irin dolu hamuda hiçbir deve dayanamaz. Materyalizm artık okyanusları bile kokuşturabilecek bir çapa yükseldi. İnsanları köleleştiren komünizm ve kapitalizm, ruhun kemiğini kıracak dereceye geldi. Böyle giderse bırakalım Nietzsche’nin üst-insan’ını, al-insan çağına gireceğiz. Robot insana yaklaşırken, insan da robota yaklaşıyor” (Karakoç, 1999b, s.204).*

Fakat bir zaman geliyor, bu aşk ve şevk sönüyor, çıkar ve karşılık ummaksızın girilen bilim çalışmaları duruyor, tekrar ve taklit dönemi açılıyor, mevcudu muhafaza psikolojisi hâkim oluyor. Buna karşılık, aynı dönemde, bilhassa dünya ilimleri adına Batı’da bir aşk ve şevk dönemi açılıyor. (Karakoç, 1999, s.240) Karakoç’a göre bu geri kalış ve ileri gidiş karşılıklı değildi. Yani insanlıkta toptan bir bakış açısı değişikliği olmuştur. Sanki insanlığın toptan bakış açısı hakikat âleminden dünyaya kaymıştır, fizikötesinden fiziğe dönmüştür. Büyük büyük hükümdarların saltanatlarını bırakıp sûfi oldukları çağ artık yoktur. Dünya lüksünü bir tarafa bırakan insan gitmiş yerine alabildiğine bunu yaşamaya çalışan insan gelmiştir.

Bir şeyleri artık yakalayamayacağını düşünen Müslüman toplumu da ya bilimden tamamen vaz geçmiş ya da dünyaya tapmaya başlamıştır. Bu tamamen bir çöküştür. Ya rahiplik gibi bir bakış açısına kapılmışlar ya da kapitalistleşmişler.

Evet İslâm bilime önem vermiştir ancak bugünkü Batı’nın Bakış açısıyla değil. Çünkü Tanrı’dan kurtulmak isteyen Batı sonunda fiziği Tanrılaştırmıştır. “Vahiy gerçekleri dışında bir takım dogmalar icat etmek, insanoğlunun bir tür sapkınlığıdır. Din, tabiatı icabı, mahiyeti gereği dogmalara sahiptir. Konusu mutlaklık ve alanı fizikötesi olduğundan, onun değişmez ilkeleri ‘nas’ları bulunacaktır. Ama sözde pozitivizme dayandığını, bilim kaynaklı olduğunu iddia eden doktrinler birtakım

*dogmalar ortaya atarlarsa, gülünç taklitçiler olmaktan öteye geçemezler”*(Karakoç, 1999, s.219-220)

Fizikötesinin reddi peşin olarak insan aklının mutlaklaştırılması demektir. Karakoç’a göre metafizik ile beslenmeyen Batı’nın bilimi doğal olanı, yani ilahî olanı bozmuş, sonsuz bir inançla sadece akla sarılmıştır. Bu da bir paradoks doğurmuştur çünkü akıl adına yapılan çoğu şey yine aklın çok uzağındadır. Batı Hıristiyanlığın ve rahipliğin akıl dışı fantezilerinden ve öğretilerinden kurtulabilmek için bu kez de aklın ilahlaştırılması yoluna saptı. Akıl, aynı zamanda tek başına *“soyut, mutlak, kendi başına var ve kendine yeter evrensel güç olarak kabul edildi”* (Karakoç,1998a, s.36).

Hıristiyanlığın geleneksel öğretilerine tepki olarak doğan bu öğreti aslında insanlığı da yeni tutsaklıklara mahkûm etmekteydi.

Sezai Karakoç’a göre *“Akla inanışın doğurduğu tabii hukuk nazariyesi ve onun ekonomideki yansımaları liberalizm, insanları köleleştiren emperyalizmin batağına saplanıp kaldı”* (Karakoç, 1998a, s.37). Batı bu fikirlerle vicdanını, merhametini ve sağduyusunu kaybetti. Doktrinleri bir bir iflas etti.

Doğu da bunlardan çok uzak kalabilmiş sayılmaz. Ancak doğu bu şokları atlatmak zorunda çünkü bilimin makinalaştırdığı insanlığa bir vicdanı olduğunu hatırlatabilecek yine Doğu’dur. Karakoç’a insanlık yeniden duyarlılığını keşfetmeli, sağduyusuna güvenmelidir. Ancak bu şekilde aklın boyunduruğundan kurtulabilir. Ancak Batı’nın negatif akli ve bilimi de bunu sürekli sabote etmek isteyecektir.

Şaire göre sağduyu akılla değil ancak ruhla elde edilebilecek bir melekedir. Ruhun doğrudan muhatabı da vahiydir. Vahyi, Karakoç bir özgürlük olarak görürken diğer şairler akli özgürlük dini esaret olarak görürler.

Vahye bağlılık insanı bugün doğru dediğine yarın yanlış diyen fiziğe, tekniğe, akla, sebeplere, tabiata, içgüdüye bağlılıktan kurtarır. Onun düşüncesinde sayısız acizliklere bağlı olmaktansa bir tek güçlüye bağlı olmak yeğdir.

Vahiyle beslenmeyen, desteklenmeyen akıl tek başına ezilip büzülen, bozulan, bozan, karıştıran, sapmalara uğrayan bir akıldır. Bu akıl insana ve topluma bir sağduyu kazandıramaz. Bugün insanlığın en büyük ihtiyacı ise bu sağduyudur.

Bilim sürekli değiştiğine göre bilimin doğrularına mutlak doğrular olarak tapınmamak gerekir. Çünkü “*Maddeye, maddeyi insanoğlunun ruhunu hiçleştirme madeni gibi işletme arzusu da sönmeğe mahkuûm bir hevestir*” (Karakoç, 2008, s.48). Bugün doğru bildiğimiz bir şey bir süre sonra anlamını yitirebilir. Karakoç’a göre Batı’nın bilim ve teknikte böyle ileri gitmesi insanlığı mutlu etmek yerine sorunlarının daha da içinden çıkılmaz bir hal almasına neden olmuştur. “*Batı medeniyeti dediğimiz, Eski Yunan’a dönüşten hız alarak maddeye ve tabiata sarılmak suretiyle insanın mutluluğunu sağlama denemesi, yani Rönesans çıkışı artık gücünün son sınırlarına varmış ve yapacağı gerçek anlamda bir atılım kalmamıştır.*”

*Gerçek anlamda bir atılım diyorum. Çünkü: Batı, teknikte bugünkünden daha da ileriye gidebilir, yeni buluşlar ve uygulamalarla insanlığı zaman zaman şaşkınlığa ve hayranlığa sürükleyebilir, ama bunların hiçbiri insanlığın kaderi bakımından gerçek anlamda bir atılım değildir*” (Karakoç, 1996c, s.44). Bütün bu gelişmeler insanın gözünü, bedenini maddî ihtiyaçlarını doyurabilir belki ama şaire göre zamanın hastalığı bu değil, asıl ruh açlığıdır. Bilim ve teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin ruhu aç yeni insan topluluğunu mutlu etmeye yetmeyecektir.

Karakoç’un ‘Diriliş’ düşüncesinin bir ayağını da bilgi seferberliği oluşturur. Diriliş nesli hem geçmişin hem de zamanının bilgilerini, Doğu’nun Ve Batı’nın öğretilerini iyi bilmelidir. Karakoç bunu da mücadelenin kültür ayağı olarak görür. “*Çocuktaki merak, dikkat, inceleme, birleştirme, bağlama melekelerini yok eden, zekayı körelten, muhayyileyi söndüren, yüreği karartan ölü bilgilerin bombardımanından, peşin hüküm papağanı türeten taklitçi ezbercilikten kurtarıcı bir kültür seferberliği...*” (Karakoç, 1996c, s.44)’nden söz eder.

İslâm dünyası bu kültür seferberliğini başlatmadan kurtulamaz. Öncelikle hayatla, realiteyle bağdaşmayan bir sürü gereksiz bilgi yığınının kurtulmak gerekir. Sonra ilkokuldan üniversiteye kadar topyekun bir yenileşme hamlesine ihtiyaç vardır.

Sezai Karakoç'un bilim ve teknoloji karşısındaki tavrı İslamî bir bilime ihtiyaç var diyen Glyn Ford'un tavrına benzemektedir. Glyn Ford, "Müslüman Toplumlara Hangi Teknoloji" başlıklı yazısında görüşünü şöyle açıklar:

*"Batı bilimi, çevrenin yok olması, kaynakların sömürülmesi, hayata yabancılaşıma ve dünya çapında bir intiharın bekleyişini getirdi. Batılı bilim ve teknolojinin daima yansıtmak zorunda olduğu değerler, kazanmanın maddeci değerleri, durulmayan ve kontrol edilmeyen bir büyüme ve Darwinci bir rekabettir. Yoğun, geniş kapsamlı ve oldukça merkezileşmiş, tek kelimeyle insanlık dışı teknolojinin yaratılması konusunda bir kaçınılmazlık vardır. İşte bu sebeple İslamî bir bilime ihtiyaç duyuyoruz. Bu, geçmişte, uyum, düzen ve dengeye önem veren; Müslümanların, tabii güçleri çevre içerisinde kullanan, insan yeteneğinden maksimum düzeyde faydalanan, doğal ortamı minimum derecede rahatsız eden teknolojileri benimsemelerini sağlayan İslamî kozmolojiden doğmuştur"* (Aktaran Kılıç, 1992, s. 73)

Bilim ve teknikte ilerlememize engel olan, bize en büyük darbeyi vuran, geçmişle bağımızı kuran, o muazzam mirastan faydalanmamızı sağlayacak olan yazımızı terk etmemizdir.(Harf inkılabı) Böylece geçmişi olmayan, geçmişi olmadığı için de geleceği olmayan şimdiki zamana sıkışmış, tarihinden habersiz, geleceği öngörmekten uzak insanımızın beyni yıkanmış bir topluluk olduğunu söylemek gerekir. "Birtakım kişilerin tekerlemelerini veya tek parti sloganlarını felsefe veya din gibi benimsemiş bir nesil..." (Karakoç, 1996c, s.69) yaratılmıştır.

Karakoç'a göre bütün bu sakatlıkları yeniden onaracak bir eğitim sistemine ihtiyaç vardır. Slogan yerine gayesi 'hakikat' olacak bir sistem. Çünkü Batı'nın maddeci sularında yıkanmış, şüpheye dayalı, inkâr ve tedirginlik ile karışık bir sistem bahsedilen diriliş neslini yetiştiremez.

Mistik bir şair olan Sezai Karakoç, bilimin, düşüncenin, aklın rolünü de yadsımaz: "Düşünce çok yöne açılma özelliği taşıdığı için, bir yanıyla cezbe, bir yanıyla duyguya, bir yanıyla da sezgiye açılır kanaatindedir Karakoç. Bu konudaki bazı fikirlerini yeri gelmişken zikrederim: İnsan melekelerinin tam orta noktasında duran, hepsine açık ve hepsinin de birbiriyle ilgisini sağlayan bir melekedir düşünce. Düşüncenin merkezinde de bilim çekirdeği yer alır. Düşünce, bilimi doğuran ve onun

*etrafında bir hale gibi duran bir 'zihin yemişi'dir. Öte yandan düşünce, hayatın seviyesini de yükseltir. Düşünce, adeta, iç güdülerin üstüne yükselmemiz için 'göklerden gelen bir çağrı gibidir'* (Karataş, 1998, s.127).

Düşünceyi geliştiren şey ise ancak hürriyettir. Baskının olduğu yerde düşünce gelişemez. Düşünce gelişmediğinde bilimle ilerleme sağlanamaz. Bilimle ilerleme sağlanmadığında da çağı yakalamak mümkün olmaz. Ancak inançsız bir düşünce de kısa zamanda yolundan çıkabilir ki çağdaş dünyanın geldiği nokta ortadadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Sezai Karakoç dışındaki şairler, akılı yüceltirken Karakoç, vahyi yüceltir. Bu, akılı yok sayma, bilimi hafife alma şeklinde yorumlanmamalıdır. Karakoç'un düşüncesinde mutlak olan akıl değildir. Akıl ancak mutlak olanın (Tanrı) ışığında değer kazanabilir.

Karakoç için asıl dayanak inançtır. İnançla beslenmeyen bir akıl değildir. Batı'nın inançsız akılı ile vardığı nokta ortadadır ve artık bütün insanlığı tehdit edecek boyuta ulaşmıştır. İncelediğimiz diğer İkinci Yeni şairlerine göre ise esas olan akıldır ve bilimsel akıl her şeyin ölçüsü olmalıdır. Bilimin ve teknolojinin gelişmesinden kaynaklı bireysel ve toplumsal sorunların varlığı konusunda ise şairler arasında bir fikir birliği olduğundan söz edilebilir.

### **1.5.7. İkinci Yeni Şiirinde Ortadoğu**

Batılılar genel anlamda kendi medeniyetlerinin dışında kalan coğrafyaya Doğu demişlerdir. Ancak zamanla Asya, Afrika ve Avrupa'nın kesiştiği üçgene Ortadoğu denmiştir -ki bu coğrafyada yaşayan halkların büyük bir çoğunluğu Müslümandır- Çin, Japonya, Kore gibi çoğunlukla Budist halkların yaşadığı coğrafyaya da Uzak Doğu adını vermişlerdir. Bu bölgeler sadece fizikî oluşumlara göre değil, dinsel, siyasal ve toplumsal oluşumlara göre de verilen adlardır. Günümüz dünyasında milletlerin, toplumların başına gelen hadiselerin tohumları çok önceden atılır. Karakoç'a göre Orta Doğu'nun bugün içinde bulunduğu hal daha Birinci Dünya

Savaşı'nda hazırlanmış ve uygulamaya konmuştur. Ve biz “ *henüz Birinci Dünya Savaşı'nın aktüalitesi içindeyiz. Onu yaşıyoruz*” (Karakoç, 1999b, s.181).

Karakoç'a göre Ortadoğu adı verilen coğrafyadaki bugünkü kargaşa Osmanlı'nın son dönemlerinden beri temelleri atılan ve iki dünya savaşı ile de zirveye ulaşan bir kargaşadır. Böyle bir problemin izalesi de uzun yıllar alacaktır. Savaş sonrası kurulan sunî devletçikler Batı'nın yağma politikasını kolaylaştıran aygıtlardan ibarettir. Ancak bu deprem, özellikle de sebep oldukları ruh depremi Batılılara da yaramayacaktır. Onlar da bir bataklığa saplanıp kalacaklardır.

Ortadoğu ve Afrika Türk şiirine Cumhuriyet sonrası dönemde daha çok girmeye başlar. Türk şiirine Ortadoğu'nun girişini, özellikle 1950 sonrası gündemi meşgul etmeye başlayan İsrail-Filistin meselesine şairlerin duyarsız kalamayışı ile ilişkilendirmek de mümkündür. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine de bu coğrafyalar. bazen tarihî, bazen dinî boyutuyla bazen de modernizm karşıtlığı ve sadece imgesel boyutuyla yer edinir.

*“İkinci Yeni şiirinde Ortadoğu, bu huzursuz coğrafyada yaşanan olayların imgelerle sezdirilmesiyle yer edinir. Ortadoğu'nun kutsallık içeren tarihsel geçmişini ve coğrafi imkânlarını dillendiren İkinci Yeni şairleri, imajlar arasında duyurdukları bu mekânın yazgısına da özellikle ‘mağdur edilen halkın’ yaşam mücadeleleri ekseninde değinirler”*(Kanter, 2013, s.283).

İkinci Yeni şairleri Ortadoğu coğrafyasını çoğunlukla Anadolu'nun bir uzantısı olarak görmüşler ve bir anlamda yakınlık duymuşlardır. Bu şairlerin duyduğu bu yakınlığın bir nedeni de Batı'ya duyulan öfkedir. Batı bu coğrafyanın sadece yer altı ve yer üstü kaynaklarını sömürmekle kalmamış aynı zamanda insanî ve kültürel değerlerini de asimilasyona uğratmıştır.

*“Cemal Süreya, bu coğrafyayı modernizm ve gelenek çatışması bağlamında ele alarak, medeniyetin doğduğu yer olarak düşündüğü Ortadoğu'nun tarihini ve bugününü karşılaştırıp çeşitli imgeler üzerinden anlatır. Ortadoğu'nun içinde bulunduğu olumsuz şartları dile getiren şair, geleceğe dair ümitlerini bu coğrafyanın tarihinden gelen güç sayesinde ortaya koymaya çalışır. Turgut Uyar ise modernizmin neden olduğu bunalımı anlatırken bu coğrafyaları kaçış yeri olarak anlatır. Edip*

*Cansever ve İlhan Berk'te ise Ortadoğu ve Afrika yine modernlik karşıtlığının bir yansıması olarak şiire girerken bazen kendi kişisel intibaları, hatıra ve hayalleriyle bu coğrafyalar arasında imgesel bağlar kurulur. Şiirde bu coğrafyalara en çok yer veren şair ise Sezai Karakoç'tur. Onun şiirlerinde, bu coğrafyalar, din, tarih, kültür ve gelenek merkezli bir yaklaşımla ele alınır. İslâm dünyası için çok önemli bir coğrafya olan Ortadoğu Sezai Karakoç için aynı zamanda kültürü ve insan zihnini şekillendiren en önemli etkidir. Bu bağlamda onun şiirinde bu coğrafyalar, eski-yeni dönemlerin zıtlığı ve bu zıtlığın neden olduğu bunalımı yansıtacak biçimde de kendilerine yer bulurlar”(Kacıroğlu, 2011, s.1).*

**Camal Süreya'nın** şiirinde Ortadoğu garip bir kıtadır. Zulümlerin, işgallerin, savaşların eksik olmadığı bu garip kıta çoğu zaman güçlü ülkeler tarafından işgal edilmiş ve sömürülmüştür.

Cezayir, Fas, Tunus, Arabistan gibi coğrafyaların veya şarklılar, mağribî denilen o coğrafyalarda yaşayan insanların İkinci Yeni şiirinde, Sezai Karakoç dışındaki şairlerde daha çok şiirsel imge düzeyinde kullanıldığını, asıl toplumsal meselelerin bu imgeler arkasına gizlendiğini söylemek mümkündür.

Sürgünlük psikolojisi Cemal Süreya'nın şiirlerindeki coğrafyanın daha bir biçimlenmesine neden olmuş olabilir. Hayatın içinden tarihe, tarihin içinden bugüne uzanabilecek bu şiirde varoluşsal trajediler bulunur. Ortadoğu insanın olduğu yerde kaotik bir ortam vardır ve Ortadoğu bu kaotik ortamın en çok yaşandığı coğrafyadır.

*“Cemal Süreya'nın Ortadoğu ve Afrika'ya karşı yoğun bir ilgisinin olduğunu söylemek gerekir. Bu ilginin hem kültürel hem de politik sebepleri vardır. Ayrıca onun ilk planda bireyselmış gibi görünen şiirinin anlam katmanlarına bakıldığında toplumsal siyasal konuların yer bulduğunu söylemek mümkündür.(...) Politik ve kültürel ilginin kaynaklarından birincisi, Cemal Süreya'nın kendini Ortadoğulu bir şair olarak görmesi ve aynı zamanda Anadolu'yu Ortadoğu'nun doğal bir uzantısı olarak ele almasıdır.(...) Cemal Süreya'nın Ortadoğu ve Afrika'ya duyduğu ilginin ikinci nedeninin ise ideolojik olduğunu söyleyebiliriz. Bu da şairin antiemperyalist düşüncesidir”(Kacıroğlu, 2011, s.184).*

## ORTADOĞU

## II

Savaştan da kırıandan da olsa

Veremle de sıtmayla da gelse

Lacivert bir çingiraktır ölüm

Patlar sarnıçların eski suyunda,

Kapaklanmış bir at resmi çizer

Havaleli çocukların kulaklarına.

Ve avcıdır amansızdır coğrafya,

Oyuklar halinde yitmişliğidir

Yüzyılların bıraktığı iz taşta.

Hangi taraftan esse rüzgar

Zonklatır, sonra ortaya çıkarır

Kayalıklara sıkışmış bir tarihi,

Bir isyanı, bir dostluğu, bir yenilgiyi” (Cemal Süreya, 2014a, s. 107)

Cemal Süreya, savaşın, kanın, göz yaşının ve bütün dinlere ait kutsal mekânların bulunduğu Ortadoğu'nun bitip tükenmek bilmeyen çilesini ve umudunu işlemeye çalışır. “*Ortadoğu*” şiirinde şarkın tarihsel, kültürel ve toplumsal yapısını, zenginliğini ön plana çıkarmaya çalışır. Ancak Batı'nın sloganları artık bizi de etkilemektedir. Ortadoğu medeniyetlerin tarihi olduğu kadar savaşların, kıyımların, isyanların da tarihidir. Ortadoğu dendiğinde akla gelecek ilk kelimelerden biri de **hüzün**'dür. Şairin hüznü şiirin devamında kardeşin kardeşe vurduğu hançer'de somutlanır. “*Cemal Süreya Ortadoğu şiirinde bu coğrafyanın tarihinden gelen kaderine ve hüznüne ait durumları verirken, bu coğrafyanın ölümle kurduğu ilişkiyi bir alinyazısı olarak ele alır. Ölümler, salgın ve kıyım bu coğrafyanın hem mazisine hem de şimdisine aittir*”(Kacıroğlu, 2013, s. 188).



Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan Cemal Süreya'ya göre Ortadoğu'yu kurtaracak olan söz veya dua değil eylemdir. Eleştirilen ise yine Batı'dır. Ancak Ortadoğu halkları da üzerlerine düşen yükümlülüğü yerine getirmediği için sorumludurlar. Aksi takdirde onları bekleyen kaçınılmaz sonuç yine sömürülmektir.

*“Süreya daha ilk kitabından itibaren küçük de olsa, bir Ortadoğu algısını bazı şiirlerinde hissettirmeye başlar. Bu algı, ‘Öp Beni Sonra Doğur Beni’ de yoğun bir yükseliş yaşar ve bu kitapta şiirinin ilginç bir parçası, kaynağı olur. Kitaptaki ‘Ortadoğu’ adlı bölüm, bizce sürecin kaçınılmaz bir sonucudur.*

*Bu tavır, değişik bir toplumsalçı özenin tezahürüdür. Bunda 1960'ların ikinci yarısıyla birlikte yükselen, değişim ve dinamiklerle, dünyadaki siyasal hareketliliğin de payı çoktur. Süreya bu süreçte önemli bir toplumsalçı kimliği, şiir tavrından ödün vermeden zenginleştirmeye başlamıştır”*(Kahyaoğlu, 2011, s.64).

Ancak Cemal Süreya'nın sözü geçen kitapta Ortadoğu'ya ilişkin çok açık mesajlar yoktur. Olayın merkezinde yine aşk ve kadın vardır. Ortadoğu'ya ait unsurlarda arka planda hissedilir. Onun şiirlerinde daha çok Ortadoğu'nun bir parçası olan Anadolu vardır.

*“Bu kitap şiirinde toplumsalçı duyarlılık bir nebze hissedilmektedir. Ama, ağırlıkta olan daha çok bireyin yalnızlaşma, yabancılaşma duygusunun bir sorgu alanına geçtiği süreçtir”* (Kahyaoğlu, 2011, s.67).

“Biz kırıldık daha da kırılırız

Doğudan Batıya bütün dünyada

Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer

İki ciğer Arasında bağlantı kurar

Büyür, bir gün, zenginleşir orada

Çünkü Ali'yi diriltten iksirde saklı

Hasan'a sunulmuş ağuda.” (Cemal Süreya, 2014a, s.113)

Şairin ‘kardeş’ düşüncesi ‘Doğulu’ olmakla, mağduriyetle veya bir anlamda mekânla/coğrafya ile ilintilidir. Oysa Sezai Karakoç’taki kardeşlik dinsel temele dayanan daha çok ‘ümme’ bilinci etrafında şekillenen, Mehmet Akif’i çağrıştıran bir kardeşliktir. Ortadoğu-IV’te, Ortadoğu’nun tarihinde ve bugünündeki kavim çatışmaları, kardeş kavgası, Alevilik gibi toplumsal ve kültürel öğeler vardır.

*“Şiirdeki öznenin burada söyledikleri, bir öz-eleştiri ve Ortadoğu halklarının modernleşmeyle birlikte uğradığı bilinç kaybını veya eksikliğini vurgulama olarak alınabilir. Ayrıca modern hayat tarzına yabancı olan bir kültürün, içine düştüğü ikileme dikkat çekilirken diğer taraftan da eski ve yeni hayat arasındaki geçişin niteliği üzerinde durulur”(Kacıroğlu, 2011, s.187).*

1967’de *Papirüs*’te yayımlanan “Ortadoğu” şiir dizisinde 1960 sonrası değişen Türkiye’nin de küçük bir portresi de çizilir. Türkiye yeni bir dönüm noktasından geçmektedir ve kırk yıl süren dinamikler yeniden kırılmaya başlamıştır.

“Biz kırıldık daha da kırılırız

Ama katil de bilmiyor öldürdüğünü

Hırsız da bilmiyor çaldığını

Biz yeni bir hayatın acemileriyiz

Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor

Şiirimiz, aşkımız yeniden

Son kötü günleri yaşıyoruz belki

İlk güzel günleri de yaşarız belki

Kekre bir şey var bu havada

Geçmişle gelecek arasında

(...)

Biz kırıldık daha da kırılırız

Doğudan Batıya bütün dünyada” (Cemal Süreya, 2014a, s.112)

Şairin Ortadoğu halkları için ‘biz’ ifadesini kullanması kendisini de o coğrafyanın bir parçası saydığının göstergesidir. Şaire Ortadoğu geçmişle gelecek arasında kurulan bir köprüdür.

**Turgut Uyar**’ın kent ve modernizm eleştirisi olarak Ortadoğu’ya ait unsurların yer aldığı kitabı ise *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’dır. “Dünyanın En Güzel Arabistanı’nda iki temel mesele üzerinde durulur. Birincisi dinin, geleneksel ahlakın ve bunları yeniden üreten kurumların birey üzerindeki baskısı, ikincisi ise kentleşmenin, büyük kent yaşamının, modern uygarlığın ürettiği şok sarsıntısı ve rahatsızlıktır.

“Adamlar asılmış adamlar kurutulmuş

Ne uzun gemiler bunlar ne uzun sular

Ne uzun eller aklımızda duruyor

Deniz kıyısında en uzak denizlerin unutulmuş

denizlerin kıyısında

Susuzum karnım aç

Bütün gecelerimi ayırdığım

Aklıma düştükçe uykularımda

Beni yandan yana döndüren mutsuzluk” (Cemal Süreya, 2014a, 148-150)

Unutulmuş denizlere gitme isteği büyük kentten kaçışın, yaşanan değişimi benimsemeyişin imgesi olarak algılanabilir. Kentleşmenin yarattığı mutsuzluk şairi ilkelliğe yönelir. İlkellik Arabistan ile sembolize edilebilir. “*Adamlar kadınları alıp Arabistan’a götürürlerdi balkonlu evlere koyarlardı gündüz işlerinde güçlerinde onların evlerde beklediğini düşünüp hazırlanırlardı onları kucakları, çocuk yaptırırlardı onlara / Bunları bilince kolayca atıyorum süegün krallar gibi umrumda olmuyorlar. Ellerini kapı tokmağına bağlayıp kırbaçlıyorum/ O yıkıntuları boğuntuları mutsuzlukları kırbaçlıyorum / Biliyorum çünkü o çin bahçeleri o en eski*

*zamanlarda/ - Adamlar kadınları alıp Arabistan'a götürürlerdi/ Dünyanın en güzel Arabistanına"*(Uyar, 2014a, s.153) Görüldüğü üzere şiirdeki özne büyük kentlerde karşılaştığı mutsuzluktan kurtulmanın yolunu Arabistan'da/Ortadoğu'da bulur. Mutluluğun ölçüsü ise şair için kadınların mutluluğudur.

Fas, Cezayir, Filistin gibi Ortadoğu'nun ünlü şehirlerini şiirsel mekân olarak kullanan Turgut Uyar, daha çok şiirsel bir arka plan bağlamında, otantik birer unsur olarak bu coğrafyadan faydalanır.

**Ece Ayhan**'ın Ortadoğu'ya bakışında da daha çok insanî durumlar ağır basar. Antikapitalist bir duruş sergileyen şairin emperyalizm nefreti burada da karşımıza çıkar. Ece Ayhan bu bağlamda da eleştirel bir tavır takınır. *"Ortadoğu'da insan kendisiyle buluşmaya gitmiyor da bin yıldan beri kendini aldatıyor"* (Ayhan, 2012a, s.20) Yani insan hala önemsenmiyor. Bireyden çok din, mezhep, devlet kutsanıyor. Onlar büyüdükçe insan küçülüyor.

"Gizli Yahudi", "Kudüs Fareleri", "Arapların At Koşturmaları", gibi şiirlerde Ortadoğu'ya ait unsurlara yer veren şair yer yer duruma tersten bakarak Karakoç'taki Filistinli birey yerine Yahudi'yi ön plana çıkarır. Onun için önemli olan insanların dini, ırkı değil yaşadıkları sıkıntı ve mağduriyettir.

*"Zaman zaman yazıp dururum; tarihi, dünyada ve özellikle bizim bu pürtüklü gözüken ama temelde uslu Ortadoğu coğrafyasındaki tarihimizi, bugüne kadar hep sarışınlar yaza gelmiştir, iktidar'da, 'yukarı'da, bulunan sarışınlar yani."* (Ece Ayhan 2013, s.46) Ece Ayhan'a göre diğer Ortadoğu ülkelerinde yaşananlar Türkiye'de yaşananlardan pek de farklı değildir. "Sarışın sömürü" her yerde aynıdır. Bu bağlamda Ece Ayhan ile Sezai Karakoç'un ortak bir yerde kesiştiklerini söylemek de mümkündür ancak bakış açılarındaki farklılık temelde devam etmektedir.

## KUDÜS FARELERİ

Dördüncü konuşmamızda

(ben neredeyim?)

isa'dan önce bu kentte

bir karınca taciri

Günahkar bir hayalet için  
(biraz ölüm)

uyuk kemiğiyle acı çekecek  
saraylarında

Beşinci konuşmamızda

(anlatmak diye bir şey yoktur burada)

arsenik götüren bir uşak  
efendisine

Vebalı gecelerden

(makasla kesilmiş sarı bir ay)  
kurtulacaklarına  
inanırlardı

Biz vaktinde ölmüş olduğumuz için

(satranç taşları gibi)

kireçlerden korkmuyorduk

bir de Kudüs fareleri

bir de Kudüs fareleri

Bir öyle fareler

bir öyle fareler” (Ece Ayhan, 2014a, s.39)

Ece Ayhan’ın şiirinde de Ortadoğu hastalıklarıyla, vebayla, ölümlle, batıl inanışlarla birlikte ele alınır. Ölümün mutlaklığı ve ona teslimiyet Doğu halklarının

karakteristik özelliği olarak sunulur. “*Ortadoğu coğrafyasında büyük veba salgınları olmuştur. Ayrıca üstü kapalı bir biçimde ‘Kudüs fareleri’ ve ‘veba’ hastalığı ilişkisi, Haçlı seferleriyle de bağlantılı düşünülmüş olabilir. Birinci ve üçüncü Haçlı seferlerinde meydana gelen veba salgınları binlerce Haçlı askerinin ölümüne neden olmuştur. Şair, ölüm-veba ve Kudüs fareleri arasında böyle bir ilişki kurarken coğrafyanın tarihine de bir dikey geçiş yapmış olur*”(Kacıroğlu, 2011, s.191). Bu şiirde Mutlaklık (ölüm), kutsallık (Kudüs) hangi inanç ekseninde olursa olsun salgın, hastalık ve ölüm olarak düşünülmüş de olabilir.

“Gizli Yahudi” şiirinde ise dağlamak, işkence sözlüğü, kükürt kokusu, gömülmek, hıçkırmak, lağımlardaki fareler, kömürleşmiş ceset gibi işkenceyi anımsatacak sözcükler ile Yahudilerin çektikleri eziyetleri çağrıştıracak unsurlar, şiirin başlığı ile bir bütün oluşturacak şekilde kullanılır. Şair Ortadoğu’da dışlanan, kendi öz yurtlarından kovulan, katledilen Yahudi’nin penceresinden bakmaya çalışır. Sürgünlük, katledilmişlik, mağduriyet şairin onlarla yakınlık kurmak istemesine neden olan faktörlerdir.

**Sezai Karakoç**’a göre iki türlü medeniyet vardır. Biri tüm insanlığa hitap eden evrensel medeniyettir, diğeri ise daha özel uygarlıklara dönük tarihsel medeniyetlerdir. İlki Âdem’den başlar ve insanlık var oldukça devam edecektir, yani bütün insanlığın ortak malıdır. İnsanlık medeniyeti asıl olandır ve tarihsel olanın temelini oluşturur. Roma, Grek, Mezopotamya, Hint, Mısır gibi yaşamış ve yok olmuş medeniyetler bu insanlık medeniyetinin yan kollarıdır. Bütün bu yan kollar iç içe geçmiş ve birbirlerini etkilemişlerdir.

Karakoç için asıl olan insanlık medeniyetidir ki o buna “hakikat medeniyeti” der. Değişmeyen ve her daim ayakta kalacak olan hakikat medeniyeti vahiy eksenslidir, vahye dayanır. Alt medeniyetler bazen ilerler, bazen geri kalır, bazen fetret dönemleri olur ve bazen de yok olurlar ama hakikat medeniyeti değişik varyasyonlarla sürekli hayattadır. Bu hakikat medeniyetinin coğrafi olarak merkezi de Ortadoğu’dur.

“*II.Yeni şairleri içinde Afrika ve Ortadoğu’yu daha çok ideolojik bir bağlamda ele alıp işleyen şairlerin başında Sezai Karakoç gelmektedir. Bu ideolojik ilişkin bir*

*Doğu/Batı, biz/onlar veya sömüren/sömürülen zıtlığı içerisinde şekillendiğini söylemek gerekir. Bu anlamda, Sezai Karakoç Afrika, Ortadoğu ve Asya'yı da içine alan geniş bir coğrafyayı aynı kültürün ve dünya görüşünün şekillendiği coğrafyalar olarak tasarlar. Onun şiirinde bu coğrafyalar, tarihsel ve kültürel değerlerinin yanı sıra Batı karşısı bir dik duruşun ve bir dirilişin ortaya çıktığı coğrafyalardır”* (Kacıroğlu, 2011, s.198-199).

“Yazın Dicle kıyılarındaki kuma

Gömülen eşekten daha çok ne var

Göldürecek çocukları

Görmezlikten gelecek babaları

Eşek kurumuş bir Dicle'nin yankısı gibi

Bütün bir Ortadoğu demektir” (Karakoç, 2001, s.193).

Ortadoğu Müslüman Doğu'nun merkez noktasıdır. Karakoç Ortadoğu'nun bu şekilde parçalanmışlığını Batı'dan ithal edilen milliyetçilik fikirlerine bağlar. Tek millet, tek dil, anlayışı Ortadoğu'nun yani merkezin dağılmasına neden olmuştur. Milliyetçilik fikri Hıristiyan âlemi için faydalı olmuş iken İslâm âlemi için zararlı olmuştur. Onlar ayrıldıkça güçlenirken İslâm dünyası ayrıldıkça zayıf düşmüştür. “Çok dil, çok ırk, çok âdetin bağrında kaynaştığı millet fikrinden tek dil, tek ırk, tek folklor, tek gelenek ve görenek özellikli millet kavramına gitmek, geriye gidiş demektir” (Karakoç, 1999a, s. 88).

“I.Dünya Savaşı oldu olalı, Türkiye bir Ortadoğu ülkesi olduğu halde, Öbür Orta Doğu ülkelerine sırt çevirmiştir. Tabii ve tarihi çevremizden, yani jeopolitik çevremizden kendimizi kendi elimizle koparmışız. Şimdi biz, bir ağaçken koparılarak başka bir ağaca, Avrupa ağacına asılmış bir elma gibiyiz. Asıldığımız ağacın elmalarını canlı, sağlık fişkırır bir durumda görüyoruz da, gittikçe kurumamıza akıl erdiremiyoruz. (...)Türkiye, Ortadoğu ve İslâm ülkeleri, yitik cennetini arayan insan psikolojisi içindedir” (Karakoç, 1996c, s. 48) diyen Karakoç'a göre acı ve suç sürekli

birbirini üretir bugün Ortadoğu'da olan da budur. Biz Batı'nın tohumunda yoktuk. Batı'nın kökünde rüya görmüş değiliz. Formumuzu Avrupa amorfundan almadık. Avrupalı olarak çiçek açmadık.

*“Protoplazmamızda Avrupa özü yok; dokumuzda Greko-Latin ve Hıristiyan çizgileri yok.(...) Ve utanıyoruz. Bugün bir Afrikalı, bir zenci, Afrikalı ve zenci olduğunu söylemekten utanmıyor. Biz, kazıldıkça eser fıskıran medeniyetler harmanı üç büyük dünya dininin berrak kaynağı, Ortadoğulu olduğumuzu itiraf ve kabul etmekten, bizi çırılçıplak görmüşçesine utanıyoruz.(...) Gerçek ve yeni, sağlam ve tabii bir yaşayışa başlayabilmemizin ilk şartı, yeniden Ortadoğulu olmamız”* (Karakoç 1997, s. 22-23).

Şair, Birinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin, bir Ortadoğu ülkesi olduğu halde sanki değilmiş gibi ona sırt çevirmesini eleştirir ve İslâm ülkelerinin mevcut kötü durumlarının temel nedenlerinden biri olarak da bunu görür. Çünkü bu durum Türkiye ile beraber diğer İslâm ülkelerinin yeniden dirilmesine de mani olmuştur.

*“Şimdi biz, bir ağaçtan koparılarak başka bir ağaca, Avrupa ağacına asılmış bir elma gibiyiz”* (Karakoç, 1997, s.22) der. Oysa asıldığımız, tutunmaya çalıştığımız ağacın meyveleri gibi değiliz, o ağaç (Batı ağacı) onları besleyebilir ama Ortadoğu'yu kurutacaktır. Çünkü aşı tutmaz, kök salamayız, aynı gövdeden beslenmedik, öylece bir dala yapışmış yaşamaya çalışıyoruz. Şekil olarak ne kadar benzersek benzeyelim özümüz farklı, tohumumuz o ağaçtan değil. Karakoç'a göre Cumhuriyet zihniyeti bizi hem asıl ağacımızdan, kökümüzden koparmış hem de tutunacak yeni bir gövde bulamamıştır. Öylece ortada kalmış durumdayız.

Şair yeniden yeşermenin yolu olarak meyvenin asıl gövdesine, yani özünü, tohumunu barındıran Doğu ağacına yeniden dönmeyi gösterir. Ancak bu şekilde yeniden toprağa doğru kök salabilir. Kök ve öz birbirine uyumlu olmalı, birbirini beslemelidir. Türkiye'nin bu durumu diğer Ortadoğu ülkelerini de yerinden sarsmıştır. Çünkü Türkiye onların da âdeta birleştirici bir hamurudur. Hamur yok olunca onlar da sağa sola savrulmaya başlamışlardır. Sonuçta bu şahdamarın o bedene yeniden bağlanması gerekir.



Karakoç'a göre Batı ne zaman güçlenmiş ise insanlık da o zaman kötü duruma düşmüştür. Aynı şey Çin, İran ve Rusya için de geçerlidir. Bu devletler ne kadar güçlenmişse diğer milletler o kadar ezilmiştir. Bu zulümlere karşı direnenler ise hep Ortadoğu'dan çıkmıştır. Ortadoğu denen yer aslında İslâm coğrafyasının adıdır. İslâm'ın merkez noktasıdır. Bu yüzden Karakoç'a göre "*İnsanlığın dirilişi, Ortadoğu'nun dirilişi ile doğru, Avrupa'nın dirilişi ile ters orantılıdır...Ne zaman Ortadoğu ve Müslümanlar dirilmişse insanlık da dirilmiş, ne zaman ezilmişse insanlık da ezilmiştir*"(Karakoç, 1996c, s. 50-52).

"*Hıristiyanlık millet fikrinden çok fert ve cemaat fikrine yakın ve yatkındı...Doğuda ise durum çok farklıydı*" (Karakoç, 1999a, s.88) diyen Karakoç'a göre Batı'nın yaydığı millet (nation) fikri Doğu'da yapıcı değil çözücü, ayrıştırıcı ve zayıflatıcı bir etki yaratmıştır. Şair İslâm'ın merkezi dediği Ortadoğu'nun dağılımını da bu fikre bağlar. Kurtuluş ise bu coğrafyanın çok dilli, çok kültürlü, çok renkli, çok ırklı, çok milletli yeni bir düşünceye daha doğrusu eski düşüncesine dönmesinde gizlidir. Coğrafi olarak mümkün görünmese de en azından fikren, ruhen ve gaye olarak da bir bütünlük, birliktelik sağlanmalıdır.

"*Müslümanlar tüm yeryüzünde bir araya gelip askerî, ekonomik, kültürel ve tarihî birliklerini kurmazlarsa, parça parça, ufak ufak üniteler halinde kalırlarsa, esaret, eziliş ve sefalet onların alın yazısı olur ; bu durumda hiçbir zaman kızıl, kara, sarı emperyalizmin pençesinden kurtulamazlar. Hep köle, hep sömürülmüş kalırlar*" (Karakoç, 1999a, s.93). Şairin kara emperyalizm dediği kapitalizmdir kızıl ve sarı olan ise Rusya kaynaklı komünizm, sosyalizm ve Marksizm'dir. Onun düşüncesinde bunların hepsi de bizim için aynı derecede tehlikelidir. Hepsinin de maksadı birdir.

Karakoç'a göre Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan sembolik İslâmi devletlerle Batı ve Avrupa Ortadoğu'yu tamamen boyunduruğu altına almış ve sömürmeye başlamıştır. Kuveyt'in işgali Irak'ın durumu bunun en basit örnekleridir. Bu Ortadoğu'nun kaynaklarına, özellikle de petrolüne el koyma mücadelesidir.

Bir Ortadoğu ülkesi olarak Türkiye'nin bundan uzak kalması mümkün değildir. Bu tehlike de yeni bir diriliş hamlesini ve yeni bir politik anlayışı zorunlu kılmaktadır.

Sezai Karakoç'a göre bütün insanlığı kurtaracak olan diriliş ışığı yeniden Ortadoğu'da yanacaktır. Ona göre Batı'yı kurtaracak olan Doğu; Doğu'yu kurtaracak olan da vahiydir. Şaire göre İslâm birliği, düşünce bazında dahi olsa ilk Ortadoğu'da sağlanmadığı sürece bir şeylerin değişmesini mümkün değildir. "Alın Yazısı" veya "Ötesini Söylemeyeceğim" gibi şiirlerinde olduğu gibi Tunus ve Cezayir gibi yerlerin Batı tarafından sömürülmesine göndermelerde bulun şair, "Kış Anıtı", "Sepet", "Kutsal At" gibi şiirlerinde de Ortadoğu'nun içinde bulunduğu duruma dokunmaya çalışır. Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerine göre bu coğrafyanın bir gün kaderinin değişeceği konusunda daha umutludur.

Karakoç'un şiirlerinde Şam, Bağdat, Cezayir gibi emperyal güçlerin sömürüsü altında şekil değiştiren yerlerin yanı sıra, şairin umudunu hâlâ ayakta tutan Mekke ve Medine de vardır. Sezai Karakoç, bu tür kadîm bir geçmişe sahip olan yerleri diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak simgesel bir arka plan olarak değil inandığı dinin içinde yeşerdiği bir tarih ve kültür atmosferi olarak kullanır.

Sonuç olarak Ortadoğu coğrafyasına da hükmeden bir imparatorluk olan Osmanlı İmparatorluğu'nun bir devamı olan Türkiye ile Asya ve Afrika ülkeleri arasında dinsel, kültürel ve tarihsel derin bağlar vardır. Cumhuriyetin ilanı ile beraber her ne kadar çok uluslu bir yapıdan bir ulus devlet yaratılmaya çalışılmış olsa da halklar arasındaki duygusal ve kültürel yakınlık sürmektedir.

Özellikle 1948'den sonra İngiltere ve ABD destekli Filistin topraklarında bir Yahudi devleti kurulması ile Türk toplumun gündemini de sürekli işgal eden bir Arap-İsrail mücadelesi daha belirgin bir hal almaya başlamıştır. 1950'den sonra ortaya çıkmaya başlayan edebiyatımız da bu yaşanan siyasal ve toplumsal meseleden uzak kalamayacaktır.

Ortadoğu, simgeci, toplumdan uzak olmakla sürekli eleştirilen İkinci Yeni şairlerinin gerek şiirsel gerekse politik bağlamda uzak kalamadığı bir coğrafyadır.

Ancak bu konuda Sezai Karakoç'un şiir ve yazılarındaki açık söylem diğer İkinci Yeni şairlerinde yoktur. Onlar güncel ve toplumsal meseleleri daha kapalı bir anlatımla daha çok insan ilişkileri bağlamında dile getirmeye çalışmışlardır. Onların bakış açılarını etkileyen şey daha çok kapitalist, emperyalist Batı karşısında Marksist, sosyalist bir duruş sergilemektir. Ortadoğu ve Afrika halklarıyla din kaynaklı bir birliktelik veya yaklaşma Karakoç dışındaki şairlerin yazılarında ve şiirlerinde pek de hissedilmez. Sezai Karakoç'taki dinsel birliktelik Cemal Süreya'da daha çok coğrafi birliktelik olarak, bir kimlik meselesi olarak karşımıza çıkarken; Edip Cansever ve Turgut Uyar ve İlhan Berk'in şiirlerinde ise daha çok ferdi meselelerle şiir karakterlerine yansıttıkları Doğu- Batı karşıtlığı şeklinde kendini göstermiştir. Ece Ayhan'da ise Ortadoğu konusunda asıl dikkatimizi çeken anti-emperyalist bir tavidir.

#### **2.1.5.8. İkinci Yeni Şiirinde Metafizik Boşluk**

Şairlerin, yazarların veya düşünen herhangi bir insanın medeniyet algısını, bakış açısını belirleyen unsurların başında mutlak hakkındaki algısı gelmektedir.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin özellikle inanç ve Tanrı konusunda yaşadıkları gelgitler, bir yaratıcı gücün varlığını bazen kabul etmeleri bazen de onu bir hiç olarak görmeleri şiirlerine metafizik bir boşluğun hissedilmesine de neden olmaktadır.

Mutlak olan hiçbir şeyi kabul etmemek, hiçbir şeye bağlanmamak, hiçliğe sığınmak ve onu kabul etmek insanın bazen farklı alanları sığınma yeri olarak görmesine neden olabilir. Bu şairlerin Tanrı fikirlerinin olmayışı veya ona şüpheli yaklaşımı, insanı varlığın merkezinde telakki etmelerine neden olur. İnsan dışındaki her şey ise bir boşluktur ve bu tabiatın bir gereğidir. Varlığı yerli yerine oturtamayan bu şairlerin felsefi manada huzursuzlukları, varlığı açıklayamayışları ve hayatın zorlukları karşısında sığınabilecekleri iki şeyden biri, kimi şairlerin şiirlerine haz ve mutluluk veren bir obje olarak yansıyan kadın ve cinselliktir.

Sezai Karakoç da ise böyle bir sığınma veya uyuşma ihtiyacı yoktur çünkü onda mutlak olanı bulmuş olmanın verdiği bir iç huzur vardır. Ona göre insanın bedeni, duyguları arzuları hep gelip geçicidir. Asıl olan kalıcı olanı bulmaktır ki o da ancak Allah olabilir.

Freud, mutsuzluğun, acının üç şeyden kaynaklandığını söyler: “*Doğanın üstün gücü, kendi bedenimizin güçsüzlüğü ve aile, devlet ve toplum içindeki insanlarla karşılıklı ilişkileri ayarlayan düzenlemelerin yetersizliği ilk iki kaynak açısından yargımız çok fazla duraksayamaz. Bizi bu acı kaynaklarını tanımaya ve kaçınılmaza boyun eğmeye zorlar. Doğaya hiçbir zaman tümüyle egemen olamayacağız ve bizim kendisi de bu olgunun bir parçası olan bedensel organizmamız her zaman uyum ve başarı için sınırlı kapasitesi olan, geçici bir yapı olarak kalacaktır. (...) Üçüncü kaynağa, acının toplumsal kaynağına gelince tutumumuz farklıdır. Onu hiçbir zaman kabul etmeyiz*” (Freud, 2004, s.253). İkinci Yeni şairlerinin de hayat karşısındaki hoşnutsuzluklarını bu üç nedene bağlamak mümkündür. Kendi bireysel yaşamlarındaki hoşnutsuzluklar, doğa karşısında güçlenen insanın ve toplumun özellikle kent yaşamında içine sürüklendiği mutsuzluk ve bozuk bir yönetim ve dünya düzeni karşısında duyulan ideolojik rahatsızlık bu şairlerin sıkıntılarının da temel kaynaklarını oluşturur. Bunlara dördüncü bir madde olarak belki metafizik boşluğu da eklemek gerekir. Metafizik boşluk gelişen bilim ve teknoloji ile birlikte genel bir uygarlık sorunu olarak da genişletilebilir. Ancak Sezai Karakoç’u yine bu sınıflandırmanın dışında değerlendirmek gerekir. O, bakış açısını fizikötesine çevirmiş bir şairdir.

#### **1.5.8.1. Bir Sığınak Olarak Kadın ve Cinsellik**

Kadın İslâmiyet öncesi dönemden günümüze kadar Türk şiirinde işlenen en önemli temalardan biridir. Destanlar döneminde tek amacı dünyanın hâkimi olmak olan ve savaştan savaşa koşan kahramanlara birer lütuf olarak sunulan ve genellikle soyun devamını sağlayan anne olarak tasvir edilen kadın, savaşçı güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Klasik şiirimizde ise aşk meclislerinde okunan gazellerin gerçeklikten uzak, hayal ürünü, soyut varlıkları olarak tasvir edilir. Sürekli aşığa acı ve ızdırab veren merhametsiz kadın, ulaşılamaz olandır. Kadın nazlıdır, rakip ve âşığı daima karşı karşıya getiren kadın gerçek yaşamdan kopuktur. Sevgili, hükümdar konumundadır, ulaşılması gereken bir hedeftir, sevgili bir birey değil genel bir kabulden ibarettir. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi Türk şiirinde de kadının tam anlamıyla, gerçek bir varlık olarak, sosyal hayattaki konumuyla birlikte şiire konu olduğunu söylemek zordur. Fatma'nın dışında sevgilinin yine doğru düzgün bir adı yoktur. Uzaktan uzağa âşık olunan sevgili, divan edebiyatındaki kadar edilgin olmasa da yine aşkın bir öznesi değildir.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde de “kadın Nazım hikmet’e kadar değişmez. Evin içine inmez şair, kadını bireyselleştirmez. Bütün şairler adeta aynı kadına âşıktır. Bir imgenin ötesine geçmeyen kadın, bir puzzle’ın parçaları gibi bir araya getirilmeye çalışılır. Her parçası başka bir güzeldir. Bütünü ise soyuttur. Kadını idealize ve estetize etme çabaları bu dönemde de sürer.

Şiirimizde kadının ‘birey’leşmesi ve sosyal yapı içinde kendine yer buluşu Nazım Hikmet’le başlar. Her ne kadar bu durumu Orhan Veli kendi döneminde vermeye çalışmışsa da onun şiiri Nazım’ın şiirine oranla daha apolitik ve sınıfsal kaygılardan uzak kalmıştır. Nazım Hikmet şiirinde kadını idealize etmekten kaçır. Yaşamın içinden çıkan kadın, bütün yönleriyle kendini gösterir. Karısının veya sevgilisinin adını çekinmeden şiirine koyar. Kimi zaman Piraye’ye, kimi zaman Münevver’e, kimi zaman da Vera’ya yazar”(Özmeral, 2007, s.50-52).

Kadının sosyal konumu, kadın ve cinsellik, kadın ve eşitlik gibi sorunlar, birçok dönemde olduğu gibi İkinci Yeni şairlerince de üzerinde durulmuş konulardır. Marksist veya dinî bakış açısı, feminizm gibi reformist ideolojiler bu dönemde de gündeme gelmiştir.

Modern dünyada kadının bir dejenerasyon veya uyuşturma aracı olarak görülmesi erotizmin ülkemizde de devlet eliyle yaygınlaştırılması sonucunu da doğurmuştur. “Özellikle 12 Eylül darbesinden sonra erotik/pornografik söylem neredeyse resmi destek görmüştür”(Oktay, 2002, s.13). Bu bağlamda Türk sinemasında görülen erotizm furyasıyla beraber, İkinci Yeni şairlerinin de alışılmışı

kırma adına bazı şiirlerinde yasak ilişkilere, erotik tasvirlerle yönelmeleri biraz da içinde yetiştikleri zamanın ve kuşağın ürünüdür. Oktay bu durumu zamanla ‘*hazcılık ideolojisinin içselleştirilmesi*’(Oktay, 2002, s.14) olarak algılar. Kadın hak, emek, eşitlik söylemlerinin unutturulmak istendiği kitlenin depolitize edilmesinin aracı olarak kullanılmıştır.

Bu bağlamda kadın İkinci Yeni şiirine iki temel boyutuyla yansımıştır. Birincisi değişen dünya düzeninde sosyal, ekonomik tabakalaşmada bir birey olarak yer almaya çalışan kadın, ikincisi de daha çok cinsel boyutuyla bir kaçış ve haz odağı olarak ele alınan kadın. Bununla birlikte İkinci Yeni şiirinde işlenen sadece **kadının bedenidir** demek de yanlış olacaktır. İkinci Yeni şiirinde işlenen **kadının hakikatidir** demek daha yerinde bir değerlendirme olacaktır.

Edebiyatımızda cinselliğin bu kadar özgürce şiire sokulması konuşulması, tartışılması İkinci Yeni şairlerinin (Karakoç dışında) en belirgin özelliklerinden biridir. Dinsel baskılar, gelenek-görenekler, toplumsal kurallar, edebiyat ve şiir geleneğimiz bu çok önemli olguya özgürce yaklaşılmasını engellemiş olsa da İkinci Yeni kuşağı şairlerde alkol gibi kadının da şairlerin bir sığınağı olduğunu, üzerinde en çok durdukları konulardan biri olduğunu ve bunu da şiirlerine değişik şekillerde yansıttıklarını söyleyebiliriz. Turgut Uyar’ın “*Bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum*” dizesi bir anlamda da varoluşun psikolojik baskısının bir ifadesidir. Bu dizelerde bir çeşit metafizik baskı hissedilir. Şairi kadına ve alkole sığınmaya iten belki biraz da bu metafizik baskıdır. Özellikle İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar’da “*cinsellik özgürlük olgusuna karşılık gelir*” (Kanter, 2013, s.40).

İkinci Yeni şairleri alışılmamış deneyen, yeni imge ve anlamları, yeni bakış açılarını zorlayan şairlerdir. Sezai Karakoç dışındaki bu şairlerin şiirde kırmaya çalıştıkları tabulardan biri de uzun süre edebiyatta yasaklanmaya ya da görmezden gelinmeye çalışılan cinselliktir. Türk edebiyatında “*...kadın imgesi, aşkın tüm hallerini karşılamak üzere kullanılırken, bazı şairler bu imgeyi erotik bir haz nesnesi olarak irdeler. Klasik Türk şiirinde kadına bakış oldukça sınırlı olup kadını erotik bir nesne olarak algılamak söz konusu değildir. Aynı şekilde Türk halk şiirinde de kadını bir cinsel obje olarak göremeyiz. Yeni Türk şiirinde kadına Hayranlık ölçüsünde bakılır, eski şiire göre kadın kendini hissettirir. II.Yeni şiirine kadar ki Türk şiirinde*

*kadın erotik olarak ön plana çıkmaz, ancak bazı şairlerde ise sınırlı bir cinsellik görülür. II.Yeni şirinde kadın, cinsellik boyutu dahil hemen her yönüyle serbestçe işlenir.*

*Bu konuda Cemal Süreya şöyle der: “II.Yeni hareketine bağlı şairlerin çoğunda cinsellik kendinde yer bulmuştur. Çünkü beden onlar için at koşturulmamış bir alandır. O döneme gelinceye kadar sevgili olarak yer alan kadınla yatmak şiir dünyasında kendine yer bulmamıştır. İdealize edilen kadın bedeniyle II.Yeni şiirinde var olur ve şairler daha önce ayak basılmamış bu topraklarda dilediklerince gezinirler” (Karabulut, 2013, s.248).*

**Cemal Süreya** tarihte sürekli erotik edebiyata karşı bir direnç olduğunu dile getirir. Ona göre bu ürünlere gösterilen tepkiler, yasaklamalar, toplatıp yakmalar ancak 19. Yüzyılda aşılabılmıştır. Cemal Süreya erotizm için şunları söyler:

*“Klasik yazarlarda ‘erotik’ sözcüğü aşkı tat bölgesine, yüreği tutku yönüne çeken bir anlamdadır. Bu anlamda kullanılışı çok eskidir sözcüğün. Bu açıdan bakılırsa, erotizm kavramı ‘zevk düşkünlüğü’nü de kavrar. Erotizm kavramı, gelişimi içinde, aşkın içine cinselliği, kösnül duyarlılığı yavaş yavaş akıtarak büyütmüş, bir noktadan sonra da başka niteliklerle donatmağa başlamıştır onu. Ünlü ‘Robert’ sözlüğünde erotizmin karşılığı şöyle veriliyor: ‘yerleşik, aşırı, sayrılı bir tat’. Burada ‘sayrılı’ sözcüğünün altını çizdik, aslında ‘aşırı’ sözcüğününkini de çizmeliydik; çünkü, bu iki durum yan yana olmalıdır. Böylece erotizm bir değer yargısı oluyor.*

*Bir de şu var: Edebiyat insan bilincinin yüce bir durumudur; insan doğasında bulunan hiçbir şey ona yabancı kalmaz. İnsanın bir cinselliği varsa niçin yadsıyalım onu? Hem yadsıyabilir miyiz bakalım? Sanatçı onu anlamaktan, insanın onunla da gelen özünü açıklamaktan nasıl vazgeçebilir?*

*Yine de erotizmi her şeye başat olabilecek noktada düşünmemek gerekir. Erotizmi yeni bir kültür gibi ele almamalı. Evet, ‘epik’ gibi, ‘mistik’ gibi, bir de ‘erotik’ vardır. Ama onu olduğundan çok büyütmeğe kalkışmak yanlıştır” (Cemal Süreya, 1992, s.23-24).*

Süreya'ya göre Cinsellik de insanın diğer birçok özelliği gibi kendi doğasının bir gereğidir. İnsana ait olan her şey edebiyatın konusu olabileceğine göre cinselliği sanata yansıtmakta da bir beis yoktur.

Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin öncekilerden farkı kadının biraz daha erotik bir hüviyet kazanmış olmasıdır. Karakoç dışındaki şairlere göre “*insan sevdiği ile yatmayacak da kiminle yatacaktır*” (Cemal Süreya, 2014b, s.36). Bu şairler adeta toplumdaki cinsellik algısını da değiştirmek isterler. Cinsellik bir tabu, ya da çok kutsal bir olay değildir, alelade yaşanan bir olaydır. Çünkü onlara göre “*Türk toplumu, toplumsal değerlerinin büyük bir bölümünü cinsellik üstüne kurmuştur. Erkek ve kadın birbirini uzak ve yabancı birer yaratık gibi görmektedir. Kadınla erkek arasındaki cinsel gerilim başka ülkelerdekine göre çok yüksektir Türkiye’de. Kadında erkek de kundaktan itibaren erotik duygular içinde yetişmektedir. Bu yüzden erotizmin edebiyatımızda bulunmaması çok büyük bir eksiklik*” (Cemal Süreya, 2014b, s.36). Erotizm bu yönüyle Cemal Süreya’da bir başkaldırıya dönüşür.

İsmail Aykanat, “*Cemal Süreya’nın Şiirlerinde Kadın*” adlı eserine yazdığı önsözde İkinci Yeni şairlerinin (Karakoç dışında) kadını, cinselliği ve erotizmi bu kadar çok şiirlerine yansıtmalarında özel hayatlarındaki yaşanmışlıkların etkisinin olduğunu söyler. Cemal Süreya ile beraber “*İkinci Yeni’nin diğer şairleri ve Attila İlhan ve Can Yücel gibilerinin cinsellik konusuna bu kadar dalmalarının sebebinin, Turgut Uyar’ın şiirinde söylediği gibi ‘buna alıştırmaları’ni öğrenmem olmuştur. Bu da şöyle bir şey iddia edebilme hakkı tanır bize: Kişi, öğrendiğini yaşama hakkını kendinde bulur. Hatta daha farklı söylemem gerekirse, kişi ne yaşamışsa onu yazar eserinde*” (Aykanat, 2015, s.10). Teolojik ya da kendi inanç ve ahlaksal görüşü ile şairleri değerlendiren Aykanat savında daha da ileri giderek, Cemal Süreya’nın şiirlerinde “*erotizmi ve pornografiyi çekip alırsak ortada artık Süreya’dan eser kalmayacaktır*” (Aykanat, 2015, s.11) der. Aykanat, İkinci Yeni şairlerinin bir cinsellik bataklığına saplandığını iddia eder. Hatta Cemal Süreya’yı, *Güzelleme*’sinden hareketle sübyancılıkla bile suçlar. Aykanat, Süreya’nın “*Üvercinka*” şiirinde geçen “*Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler*”(Cemal Süreya, 2014a, s.38) dizesini Allah’ın günah saydığı bir fiile karşı kendi doğrularıyla karşı çıkmak şeklinde yorumlar. (Aykanat, 2015, s.20)



“Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde

Sen çıkardın utancını duvara astın

Ben masanın üstüne kodum kuralları

Her şey işte böyle oldu önce” (Cemal Süreya, 2014a, s.13)

Ona göre şair genel kabulün karşısına kendi kabullerini koyduğu için suçludur. Masanın üstüne koyduğu kurallar da genel ahlak kurallarıdır. “*Onun kadınları cinselliğin emrine giriyor ve mutlaka şairle bir denemeye girişiyorlar.(...) Kadını, şairimiz özgürlüğün içinden seyrediyor. O, yaptığına bir hesap verme olarak bakılacağını düşünmüyor*” (Aykanat, 2015, s.24).

Ahmet İnam ise, Aykanat’ın aksine Cemal Süreya için “*sanılanın aksine şiirimizin en müeddep şairlerinden biri*” (İnam, 2011, s.22) ifadesini kullanır. “*Şiirimizin öksüz çocuğudur o, onu öptüğü sevgilileri doğurmuştur; şiirle birlikte doğmuştur o, şiirin ikizidir.(...) Sevgiliye ‘onursuzunum senin’ derken bile edeplidir.(...) En müstehcen olanı en edepli biçimde söyleme ustasıdır. Bayalığa düşmez hiçbir zaman. Örneğin daha yirmi dördünde yazdığı ‘Hür Hamamlar Denizi’nde Güzin ile Süleyman’ın erotik ilişkisi, Süleyman’ın garip bir davranış ile sonuçlanır.*

*Erkekler hamamında Süleyman*

*Az namussuz değilmiş hani*

*Kalkıp dosdoğru Eskişehir’e gitti*

*Geçirdiği gibi başına şapkasını*

*Enflasyon parasıyla otuz lira*

*Süleyman Güzin’i bırakıp Eskişehir’e gider. Neden oraya? Yenişehir’e gitmiş. Süleyman, belki de Hazreti Süleyman günlerini taşır, geleneğe gider, Ken’an İline, Frigya’dan Mezopotamya’ya, belki de İran’a uğrayıp, Güzin’i öpüp, dünyaya döner; Eros, Platon’da olduğu gibi (örneğin Şölen diyalogunda!) dünya üstü, ‘idealar’ dünyasına götürmez onu: Dünyaya indirir. Güzin’i öper, herhangi bir hamamda*

*değil, Hür Hamam'da; hürdür, yalnız düşüncede değil, dünyada hürdür. Dünyadadır o*" (İnam, 2011, s.22-23).

Özgür Özmeral ise "Cemal Süreya'nın Şiirinde Kadın ve Erotizm" adlı çalışmasında, Aykanat'ın aksine, şairin kadın bedenini idealize ettiğini, pornografiye kaymadığını ve erotizmi bir toplumsal çıkarım ve başkaldırı biçimi olarak kullandığını ileri sürmektedir:

*"Cemal Süreya'nın kadını ele aldığı şiirlerinde ana izlek, estetize edilmiş kadın bedeninin görünümleridir. Ancak birçok konuyu değişik şekillerde işleyen şairin aşkı ve erotizmi bu kadar sık ele alışının nedeni, salt bedeni yazmak, bunun sonucunda da estetik bir görüntüye ulaşmak değildir. Bu estetik kaygıya ek olarak şairin asıl amacı, şiirinde erotik bir nesne haline getirdiği kadın bedeninin formasyonu ve deformasyonu üzerinden toplumsal çıkarımlara varmaktır. Toplumcu kimliğini özgürlükler temelinde ve onun zamanına kadar kullanılmamış bir biçimde şiirselleştiren Cemal Süreya, soylu, pornografik unsurlara bulaşmayan, temelli ve belli bir duruşu olan erotizmden yana olmuştur. Bu bakışla kadın bedenini bu izlek doğrultusunda neredeyse her şiirinde idealize etmiştir.*

*Kadının toplum içinde edindiği bütün rolleri biçimleyerek işleyen şair, yaşamdan çekip çıkardığı sevgiliyi gözler önüne serer. Cemal Süreya şiirinde kadın, hayatın bir anını oluşturmaz. Hayatın tamamındadır ve üstlendiği tüm rollerle şekillendirir kadını. Somut olanı daha da somutlaştırmak için sözcüklerin görüntüsel hareketini çizmeye çalışır. Parça bütün ilişkisini duyularla algılanabilen görüngülerle sürükler ki kadın imgesi asıl burada kendini göstermeye başlar. Kadını aşkın bir yedeği değil de bir parçası olarak ele alan şair, sevgili kimliğini bütünsel bir biçimde hareketli, canlı, yaşamsal öğeleri yadsımadan sinematografik unsurlarla çizer"*(Özmeral, 2007, s.9).

Özmeral de Cemal Süreya şiirindeki kadınların yaşamın içinden, gerçekçi karakterler olduğunu düşünür. Bu bağlamda şairin bir dönem uzak kalamadığı toplumcu gerçekçi anlayışı kadına olan bakış açısına da yansıttığını söylemek mümkündür.

Melek Özlem Sezer ise Cemal Süreya şiirindeki kadın erkek ilişkisini bir tangoya benzetir. Sanki tango yapar gibi “...kadın ve erkek ancak onun şiirinde bunca güzel birleşir. Ama elbet aşkta bu kadar bağınaz değildir. O, aşkın müziğini resmeder ve pistte erkekle erkek, kadınla kadın dans etse bile kuşkusuz figürlerinde onun estetiğini alarak yükselir”(Sezer, 2011, s.19).

Cemal Süreya'nın şiirlerinde kadın çoğunlukla cinsel yönüyle yani kadınlığı ile öne çıkarılır. Muzaffer Buyrukçu da Nedim'den, Karacaoğlan'dan ve Yahya Kemal'den sonra kadın temasını en çok kullanan şairin Cemal Süreya olduğunu dile getirir. “Kadın, eylemlerin, olayların, ilişkilerin vazgeçilmez canlısı, devinim mekânizmasını yöneten olgunun ve sürekli bir biçimde resim, müzik, düş, gölge, görüntü yaratan akışın, baş ögesidir. Gözlerinden (Gözistan)a gidilir Modigliani hoşluğu taşıyan boynundan ve ağızından çeşitli ülkelere koşulur, oralardaki doruk parıltıları çalınır, bir kuytunun çağırıcı sessizliğinde anayasaya aykırı davranışlar sahneye konur, yaşamın, yaşantıların geniş hinterlandında unutulmazlığı bellekleri sarsan turlar atılır. Ve bu turlardan ufukumuzu, dünyamızı zenginleştiren bilgiler, geçmişle ilgili ünlü mırıltılar, güçleri tükenmeyen, güçleri eksilmeyen bakışlar getirerek yeni boyutların kapılarını açar.

Kadından kalkarak evrensel sorunlara yönelir, yönelirken de güncelin kılcal damarlarından üflediği soluğunu, dizelerin ciğerlerinde, dizelerin oluşturduğu yapının katmanlarında dolaştırır.

Seviş Yolcu, Striptiz, Nü, Üzerinden Sevişmek gibi bazı şiirlerinin adını bile cinsel çağrışımlarla süsleyen Cemal Süreya, şiirini erotik bir temelin üstüne oturtmuştur, toplumsal değerlere gösterdiği ilgi bu temeli beslemiştir; ‘Doğa’nın ahlaki kovduğu yerde’dir şiiri, ‘yasadışı’dır ama sadece o eksenin çevresinde daireler çizmez, daireleri çoğaltmaz, başka bir şeye, ayrıntılı ve kaynakları gür bir içeriğe uzanır, yakalar. Yakaladığı içerik, bireysel ve toplumsal dalgalanmaların, ilişkilerden sıçrayan eleştirilerin, incelikli alayların, zeka patlamalarının, renk cümbüşlerinin ‘ben bu işi böyle yaparım’ gibisinden hergelece tavırların; eşsiz benzetmelerle şaşkınlık yaratan tuzakların temsilcisidir.

*Kadın erkek ilişkilerini ‘sevişme ilişkileri’ne dönüştürmek ve ‘sevişme ilişkileri’yle birtakım gerçeklerin derinliklerindeki gizi saptamak Cemal Süreya’nın şiirlerindeki başarılarından biridir”*(Buyrukçu, 1990, s.684)

Buyrukçu’nun söylediklerinden hareketle şairin aşağıdaki dizelerinin onun kadın algısının adeta bir özeti olduğunu, cinselliğin yanında kadının aynı zamanda kardeş, dost, arkadaş ve çocuk olarak da algılandığını söyleyebiliriz.

“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

İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını

Nasıl unutturum hiç unutmadım (Cemal Süreya, 2014a, s.48)

Sevgiliye veya kadına “orospum” diye hitap etme Attila İlhan, Can Yücel gibi şairlerin yanı sıra Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Cemal Süreya gibi İkinci Yeni şairlerinde de görülür. *“Yaşıtı, arkadaşı Sezai Karakoç kadının kalbinden sürgün edilirken, Cemal Süreya’nın kadının yüzüne sürgün edilişi anlamlı bir bakışım oluşturur. Karakoç’un şiirlerinde kadın her ne kadar zaman zaman bedenleşse de bütünlüğe mahkum iken, Cemal Süreya gövdeyi parçalar. Parçalar arasında eksik bir anlamı kolayca kurgular. Dokunulmazlığı ile modern bir mazmuna dönüşen kadının dokunulabilirliğini kanıtlarcasına bir imgeyi ele geçirmek ister gibidir kadın bedenini çözmeye çabalarken”*(Ünal, 2011, s.48).

Şiirin erotik bir şiir olduğunu ancak erotizmi de bilinen manasının dışında soylu bir başkaldırı olarak algıladığını söyleyen Cemal Süreya için *“Aşkın cinsel yanının şiire yansımaması düşünülemez. Cinselliği bütünüyle bir yana atan bir edebiyatın gerçekçi olamayacağı kanısındayım”*(Cemal Süreya, 2013c, s.49) der.

“*Cemal Süreya'nın şiirlerindeki seksüel duygu çok kuvvetlidir. Kadın vücuduna ait uzuvlara müstakil ve mübalağalı bir değer vererek çarpıcı hale getirmesi bundan dolayıdır*” (Kaplan, 2012, s.240).

Cemal Süreya için söylenen “*Her sevgilisinde biraz annesi vardı.*”<sup>\*</sup> sözü düşünüldüğünde Şairin, **kayıp nesnesi**'nin annesi olduğunu tahmin etmek çok da güç değildir. Cemal Dindar da “Tarih Öncesi Köpekler Havlıyor Cemal Süreya'nın Psikobiyografisi” adlı çalışmasına yazdığı önsözde erken anne kaybının şairin, kadınlarla olan ilişkisini belirlediğini söyler. (Dindar, 2015, s.5) Üçüncü çocuğunu doğururken 23 yaşında ölen bir kadının oğludur Cemal Süreya. Dindar'a göre üvey anne elinde büyüyen şair kadına saygıyı kaybettiğini de hissettirir. O yüzden de kadın önemli bir yer tutar şairin hayatında ve şiirlerinde.

“*Cemal Süreya'nın kadını erotik bir nesne olarak görmediği şiirlerinde de otobiyografik unsurlar ön plana çıkar. Özellikle yaşadığı sürgün ve küçük yaşlarda anne kaybı sendromu, şairin şiirlerindeki kadın tipini baştan aşağı etkilemiş, kurgusal düzlemde ve yaşam deneyi ile nesneleştirdiği kadın tipini şekillendirmiştir. Sevgilisinde annesini arayan imgeler ve şiirlerindeki coğrafi ve mekânsal semboller bütün bunların göstergesidir*”(Özmeral, 2007, s.10).

Yusuf Alper, “Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri” adlı eserinde şairin yüzeyde sergilediğinden ziyâde görünenin altında yatan olaylara ulaşmaya çalışır ve şairi psikolojik-psikodinamik değerlendirmelere tabi tutar. Zihni alt yapıya ulaşmaya çalışan Alper'e göre bilinçdışı veya bilinçaltı (altbenlik) sanatsal yapı ile doğrudan ilişkilidir. Ona göre Cemal Süreya ilk travmasını sürgün olmakla, ikinci travmasını da öz annesini altı yaşında iken kaybetmekle yaşamıştır. Alper'e göre şair, erotik olana, humora ve ironik olana fazlaca sığınarak bu travmaları atlarmaya çalışmıştır. (Alper, 2008, s.37) şairin bilinçaltında yer eden sürgünlük, yabancılık duygusu, üvey anne zulmü, onun günlük hayatında çekingen, kırılğan, alingan bir yapıya bürünmesine neden olmuştur. Alper, şairin toplum karşısında olmaktan rahatsız

---

\* (Feyza Periçek, Şule Perinçek, 2000'e Doğru, Ocak 1990, Yıl 4, S. 3, s.89)

oluşunu da sosyal fobik olarak yorumlar ve ona göre şairin erotizme bu kadar yönelmesinin bir sebebi de budur. “*Sonuçta böyle sosyal fobik duyguları olan bir yaratıcı sanatçıdan böylesine erotik şiirler okumanın da kesinkes psikodinamik nedenleri vardır. Olası ki sergilediği erotik tutum onun kontrfobik (korktuğunun tersi bir tutum) bir tepkiymiş gibi de algılanabilir*”(Alper, 2008, s.49) Alper, şairin dediği gibi erotizmi *soylu bir başkaldırı* olarak yorumlar. Sosyal hayatta cüretkâr olamayan insanlar yazdıklarında daha cüretkâr olabilirler. Cemal Süreya da “*sorunların üstüne yaratıcı biçimde gittiği için psikiyatlara belirtilerini anlatan bir nevroz olmak yerine Türk şiirinde büyük bir çığır açan yaratıcı sanatçı olmuştur*” (Alper, 2008, s.50)

Feyza Perinçek ve Nursel Duruer’in birlikte hazırladıkları biyografide Cemal Süreya’nın ilk eşi Seniha Nemli’ye uyguladığı şiddetten de bahsedilir. (Alper, 2008, s.111) Bu durum Alper’in sözüne ettiği bilinçaltı öfkesinin bir yansıması olarak da yorumlanabilir. Olay kısaca şöyledir:

*“Bir gün ‘yeşil zeytinli börek yap’ diye tutturur Cemal Süreya. Seniha kıymalı, peynirli börek biliyor da yeşil zeytinlisini hiç duymamış. ‘Olmaz’ deyince bir tokat patlar yüzünde, şaşkınlığı üzerinden atamadan bir de bakar ki, jilette bileklerini kesiyor Cemal.*

*Cemal Süreya’nın yapısındaki ikilemlerin su yüzüne vurduğu ilk olaydır bu. Sonsuz merhamet, sınırsız sevgi, kıskançlık, özveri, masumiyet, kuşku, alay, öfke, utanç, pişmanlık... hepsi birbirini körükler. Öfkesi, sevgisi ölçüsünde şiddetli. Pişmanlığıysa ölümcül !”*(Alper, 2008, s.111)

Şairin her öfkelenildiğinde Seniha’ya uyguladığı şiddet sonraki yıllarda da devam eder. Bu olaylar çocukluğunda yaşadığı travmaların bir anlamda da dışavurumudur.

Cemal Süreya hayatın içinde var olan cinselliğin edebiyattan da soyutlanmasının mümkün olamayacağına inanır. Çünkü edebiyat insanı anlatır, insanla ilgili olan her şey de sanatın konusu olabilir. Yasaklamak erotizmi daha da yüceltmeyi doğuracaktır. Şair toplumda, sanat ve edebiyatta yasaklamaların serbest bırakmadan daha vahim sonuçlar doğuracağını düşünür. “*Erotizmi yasaklamak,*

*edebiyatın onsuz olmasına çalışmak da türlü tepkiler yaratıyor. Bu durumda cinselliğe koşullanmış bir edebiyata yol açmış olabiliyor. Ayrıca, Danimarka gibi kimi ülkelerde, erotik yayınlar, en iyisinden en kötüsüne kadar, serbest bırakıldığında toplumsal planda olumlu sonuçlara ulaşılmıştır. Bu ülkede ilk sıralarda okur sayısı korkunç ölçüde artmışsa da sonra sonra giderek bir eksilme baş göstermiş daha önemlisi cinsel suçlar da azalmıştır”(Cemal Süreya, 1992, s.24)*

Klasik şiirimizdeki sevgili veya kadın algısından uzaktır Cemal Süreya'nın kadın algısı. Çünkü o, *“ortak bir hayalde birleşen tek bir kadının, yaratılmış bir sevgilinin peşinden koşmaz. Kanlı canlıdır onun kadını, soluğu kağıda düştüğünde bile ısıtır. Yaratmaya gerek yoktur, çünkü keşfetmekle bitmeyecek zenginliktedir. Tasavvur edilen değil; ortak bir yaşamla açığa çıkan acıları, sevinçleri, görüşleri, kısacası tarihiyle katılır aşka”* (Sezer, 2011, s.19).

Cemal Süreya'da kadın aşkın, iffetin, ulaşılmaz olmanın sembolü veya ideal kadın tipinin örnekleri değildir. Onun şiirlerinde etiyile, kemiğiyle, istek ve arzularıyla hayatın içinden, canlı kadınlar vardır. Karakterlerini gündelik hayat içerisinden seçer. Kadını masalsı betimlemelerle süslemek yerine yaşanan anın tadıyla özdeşleştirir.

“Adam şapkasına rastladı sokakta

Kimbilir kimin şapkası

Adam ne yapıp yapıp hatırladı

Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz

Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar

Bir kadın kimbilir kimin karısı

Adam ne yapıp yapıp hatırladı” (Cemal Süreya, 2014a, s.15)

Kadın pencereyi sonuna kadar açar çünkü şairin şiirlerinde kadın klasik anlamda istenen arzu edilen bir varlık değil aynı zamanda isteyen, arzu eden etken bir kişiliktir de. Kadın da erkek gibi bir bireydir. Onun da istekleri, talepleri, günahları olabilir. Cemal Süreya *“erkek egemen kültürün temsilcisi değildir, bazen*

*mazlumu olabilir ama bunu aşmak için gösterdiği çaba, hepimizde küçük küçük işlemiştir. Her ne kadar kadınlara dair milyonlarca şiir yazılsa da, bunlar kadınlara seslenen şiirlerdir ya da kadın erkeğe seslenmektedir. Maşuka dair ama kendi heveslerini yazar kişi. Oysa Cemal Süreya kadınla erkeğin hayata birlikte yazdığı şiiri, ustalıklı kağıda devşirmiş olduğunu hissettirir. Onun şiirinde kadın şiirin ya da aşkın nesnesi değil yaratıcısıdır.(...)*

*Bu kadar çıplak anlatıldığı, doğrudan ve ona ait olanlarla anlatıldığı için de kadınlar onun şiirini okurken standartlara yetişme mensesinden kurtulup kadınlığı muştularıyla hisseder. Kadını bölüp parçalamaması, ona yüklenen toplumsal cinsiyet baskısına olanla alay etmesi ya da onun etkisinde kalmadan davranması, Cemal Süreya şiirini okuyan kadında özgürlük hazzını damakta seken şarap gibi sonuna kadar çıkarır. Cemal Süreya sevgiliyi göğe yükseltip ona aşağıda methiyeler düzen birinden çok, göğü bir sevişmenin çarşafı kılacak kadar yeryüzüne yakın bir sevgili hayali yaratır. Bundandır ki günlük yaşam ve günlük yaşamın dili şiirlerine ustaca yansır”(Sezer, 2011, s.20-21).*

Cemal Süreya’da **kadın** kelimesinin yanında sıkça kullanılan bir kelime vardır: **beyaz** kelimesi. “Kadın kendini gösterdi usulcana/Çekingenlikle koşulu beyaz usulcana” (Cemal Süreya, 2014a, s.23) Beyaz kelimesi kadın tenine yöneklilik çağrışımlar içeren bir kelimedir. Şairin kadın algısı da bu kelimeye, yani tene dönüktür. Renkler bağlamında ifade edecek olursak, kadın, Cemal Süreya’nın şiirlerinde kırmızı ve beyazdır. Bunu en güzel şairin “Türkü” şiirinde bulabiliriz.

“Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma

Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış

Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden

Kahin-klin kahin-klin

Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem

Senin ki gül oluyor aralarında



Bir sürü güvercin havalan.. Saçların

Bunlar tıpkı senin sevilmede ki saçların

Kanatlarımdan bellidir yeni açılmış sokaklarda

Gülüm-mera gülüm-mera

Bir güvercin akıntısında kesin güvercinler

Uçsuz bucaksız bana bakıyorsun

Bir sürü Süleyman Vagon-Blö'de

İçlerinden biri Vagon-Blö'de

En fazla kibarı en fazla penceresi olan

Çal-para çal-para

Açlığa saygısından olacak

Beni görünce şapkasını çıkarıyor” (Cemal Süreya, 2014a, s.24).

Cemal süreya'nın “Türkü” şiirini değerlendiren Aykanat, kendi değer yargıları, inancı ve ahlak anlayışıyla şairi değerlendirir ve “*terbiyesiz bir kalem tarafından, yine terbiyesiz bir anlatımla aktarılıyor kadınlar*” (Aykanat, 2015, s.10) diyerek şaire hakaretlerde bulunur. Bu şiiri pornografik bir şiir olarak değerlendirir. Şair için “*artık bu kadarı da fazla, kafasını kadınlara takmış bir zavallı*” (Aykanat, 2015, s.39) gibi ifadeler kullanan Aykanat, yargılamalarda bulunur. Ona göre Cemal Süreya bunları yaşamıştır ve yaşadıklarını anlatmaktadır. Hatta bazı şiirlerini değerlendirirken onun kadını ilahlaştırdığını ve Allah'a şirk koştüğünü (Aykanat, 2015, s.64) ileri sürerek fıkıh kaideleriyle şiir tahlili yapmaya da kalkışır.

“Ayışığında oturduk

Bileğinden öptüm seni

Sonra ayakta öptüm

Dudağından öptüm seni

Kapı aralığında öptüm

Soluğundan öptüm seni

Bahçede çocuklar vardı

Çocuğundan öptüm seni

Evime götürdüm yatağında

Kasığından öptüm seni

Başka evlerde karşılaştık

İliğinden öptüm seni

En sonunda caddelere çıkardım

Kaynağından öptüm seni” (Cemal Süreya, 2014a, s.119)

Sezai Karakoç’un “ötesini söylemeyeceğim” dediği ve mahrem tuttuğu şeyleri Cemal Süreya rahatlıkla dile getirir. Hatta kadını ulu orta öpmekten, bunu sergilemekten bile kaçınmaz. Cemal Süreya, bahçede, caddede, başkasının evinde yani en olmayacak yerlerde bile yaşanan aşkı dile getiren bir şairdir. Aşkı yasadışı gören şair alışılmış değer yargılarından ne kadar uzak olduğunu da göstermiş olur.

**İlhan Berk**'in şiirlerinde de kadın kimliğinden önce cinsel, bedensel boyutuyla ele alınır. *“İlhan Berk'in şiirlerini kronolojik bir sıralamaya tabi tuttuğumuzda aşk anlayışındaki genel temayülün erotizmle aynileştiğini söyleyebiliriz. Sadece ilk kitabı olan Güneşi Yakanların Selamı'nda, Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın etkisiyle estetize edilmiş bir aşk anlayışı ile karşılaşılıyor”*(Özcan, 2009, s.147).

Şairin diğer şiirlerinde ise sevgi daha çok kadın bedenine sinmiştir. Özcan şairdeki bu değişimi onun bir Anadolu kasabasından büyük şehir hayatına göçüşüne, biraz da Marksist anlayışı daha çok benimsemesine bağlar.

Aykanat, İlhan Berk'in “İstanbul Kitabı”yla yeniden kente girdiğini, şairin şehrin kozmopolit yapısında sıkışan bireyin dünyasına eğilmeye çalıştığını, haz merkezli bir cinselliğin daha çok ön plana çıkartmaya başladığını düşünür.

*“İlhan Berk de İstanbul Kitabı'yla beraber Sezai Karakoç dışındaki diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirlerinde beden ve haz merkezli bir aşk anlayışına yönelir. Ancak, Cemal Süreya ile karşılaştığımızda, şairin bütün eserlerini içeren üç ciltte (Eşik, Aşk Tahtı, Akşama Doğru) cinsel unsurlara fazlaca bir yönelme dikkatlere takılmıyor. Denilebilir ki İlhan Berk, Cemal Süreya'ya göre daha arınmış ve hacimce daha çok azımsanacak bir cinsellikten yana olmuştur. (...) Şair Cemal Süreya'da olduğu gibi olayın taraflarından biri değildir. Olaya gözlemci olarak bakar. Daha farklı bir anlatımla diyebiliriz ki, Berk'in özgürlük ve Tanrı'ya başkaldırma psikolojisi, Cemal Süreya'dan daha etiktir”*(Aykanat, 2015, s.13-14).

İkinci Yeni şairleri bütün alışılmışları yıkma anlayışının bir devamı olarak cinsel tabuları sanatta, şiirde de yıkmaya çalışırlar. Bu şiirlerde gayri meşru birlikteliklerin bile anlatıldığı görülür. Onlar cinselliği kutsamazlar, o, günlük sıradan işler gibi alelade bir şeydir.

*“Yavrum korkunç seviyorum gövdeni”*(Berk, 1992, s.17) diyen şairin kadın algısı gövdeye dönüktür. Özellikle “Güzel Irmak”ta yaratılan kadın tipleri hep birer *döl yatağı* olarak algılanır.

“Ten kaygandır aşkım benim

Uzun deli otlar gibidir

Gecede dokunduran çıplak etine

Dilim bir yanında gezdi durdu” (Berk, 1992, s.15)

“İnsanı erotik bir varlık olarak gören İlhan Berk’in bu tavrı ister istemez bize Andre Breton’un ‘Erotizm insana yakışan tek sanattır!’ sözlerini hatırlatıyor. Berk cinselliğin üzerindeki örtüyü kaldırarak, edebiyatımızda, tabu niteliği taşıyan erotizmin kapısından büyük bir cesaretle içeriye girmiştir”(Özcan, 2009, s.153).

“Ve çek sonra da daha bir kendine beni

Çek ki

Bileyim benim olduğumu

Böyle işte böyle kasık kasığa” (Berk, 1992, s.32).

Özcan’a göre İlhan Berk’in, sevme anlayışı cinsellik üzerine kuruludur. Kadın bir görsel zevk kaynağıdır. “Kadının görsel bir nesne olarak kullanıldığı bu anlayışta şehvî duygunun ağırlık kazandığını görüyoruz. Bu arzu şairin ben’inden kentin sokaklarına ve toprağa doğru yayılmaktadır” (Özcan, 2009, s.153).

Cemal Süreya gibi İlhan Berk de sevgisiz büyümüş bir insandır. Belki de bu sevgi açlığını kadınlarla tatmin etmek istemiş ve şiir karakterlerine de bunu yansıtmıştır. O da Süreya gibi erotik bir şiir anlayışını savunmuştur. Sevişememek ölümle eşdeğerdir onlar için.

“Uzat ellerini küçük sürgünüm uzat bana

El eledir çünkü aşkla ölüm” (Berk, 2013b, s.103).

Şarkın geleneksel mesnevilerindeki aşk ve ölüm temasını hatırlatan bu mısralar, ne yazık ki gövdenin büyüüne, beyazlığına takılıp kalmıştır. Berk’in şiirlerinde sevgilinin kırmızı yanağını, o gül endam yürüyüşünü ve büyüleyici güzelliğini göremeyiz. Berk’te azgın bir erotizm, kudurmuş bir arketip’le birleşerek erotik kirliliğe uzanır.

“Öylesine güzelsin ki beni sen soydun

Bir çiçeğe su verir gibi

Usulca ensenden öptüm seni

Usulca” (Berk, 2013b, s.103)

Diyerek Batılılar gibi sevdiğini ensesinden öpen şairin öne çıkardığı “Korkunç Seviyorum Gövdeni” şiirinde yine sadece kadın bedeni olur.

“Yavrum, korkunç seviyorum gövdeni

Kirpiklerini, küçük ellerini, gözlerini

Gövden ormanlar, patikalar, donanma ateşleri

Kulağında taflanla geçen sarı bir çocuk

Büyük bir bahçede büyük bir çançiçeği

Gövden yürüyen gece, kırmızı bir kuş

Dili sonsuzluğun

Böyle boynun, kalçan, karnın,

Çıkıyorum” (Berk, 2013b, s.99)

İlhan Berk’in şiirlerinde kendi ellerine bakmaya cesaret edemeyen, yüzü görünmeyen kadınlar vardır. Şaire göre hayat yalnız bedenle yaşanır.

**Turgut Uyar**’ın şiirlerinde kadın çok önemli bir yer tutar. Kadın, bir birey olarak ele alınmaktan daha çok cins boyutuyla yani fiziksel özellikleri, elleri, ayakları ve doğurganlığı ile temaya girer. Kentin tükenik adamları biraz da o kadınlar sayesinde mutlu olur ve ayakta dururlar. Şairin sürekli karamsar, mutsuz bakış açısı kadının anlatıldığı yerde, heyecanlı, arzulu bakış açısına dönüşür. Çünkü kadın onu mutlu edebilen iki şeyden biridir. Şair kadını toplumun ve inancın baskısından

kurtulmanın bir yolu olarak görür. “Kan Uyku”, “Geyikli Gece”, “Göge Bakma Durağı” ve daha birçok şiiri kadın temli şiirlerdir.

Turgut Uyar “*Bir kadınla ilk birlikte olduğunda, gerçek anlamda birlikte olduğunda on beş yaşlarındadır. Hem parasız, hem yatılı arkadaşlarının peşine takılmıştır. Bir hayat kadının kapısını çalmışlardır. Cinsellik, müthiş bir şeydir, dünyası değişmiştir ve hep değişik kalmıştır. Cinselliğin büyük gücü, insan yaşamındaki yeri, onun yaşamında da arzu-çelişkisinin yanı sıra önüne durulmaz yerini almıştır. Arzu-çelişkisinden her söz açıldığında, ‘bana bedenimdeki tatları tanıtan o ilk kadını bugün bile görsem tanırım gibime geliyor’ der*” (Akbayır, 2014, s.10)

Turgut Uyar’ın şiirlerinde yatak objesinden hareketle ‘fantezi’ kavramından da yararlanarak nesneden şairin bilinçaltına giden yollara inmek mümkündür. Örneğin yatak nesnesinden kadına ve şairin kadına olan bakış açısına ulaşabiliriz.

“Varsın yatağımız ipekten olmasın,

Güzel vücudun danteller içinde değilmiş,

Ne çıkar..

O bütün tatlı saatlerinde gecenin

Güneş perdelere gelene kadar,

Kollarında bulutlarda gibiyim

...

Bir başka lezzet var hayatta ela gözlüm,

Öteki alemleri bilmek istemem.

Şöyle bir içten öpmeni senin,

Binlerce cennete değişmem” (Uyar, 2014a, s.97)

Fantazi kavramını sadece haz boyutuyla değil ‘bir isteği gerçekleştirme arzusu’ olarak da yorumlamak gerekir. Çünkü Turgut Uyar şiirinde hayat bir bütün olarak

sadece “*İstek gerçekleştirme*” (Cebeci,2004,s.86) alanıdır. Dolayısı ile kadınlık ya da erillik-dişilik şairde birer kimlik olarak değil daha çok üremeye dönük bir cinsellik algısı olarak imlenir. Kadının yüzü sadece ‘istek’nesnesine dönüktür. Bunun somut simgesi ise ‘yatak’ olur. Çoğu zaman şairdeki içsel kaçışın simgesi olan yatak veya kadın yeri gelir karanlık nesnesinin de simgesi olur.

“Benim yatağım simsiyah olmalıydı

Ketenden yahut satenden.

Merhaba, yıllar sonraki düşüncelerim

Sizlere bir karanlık getireceğim

(...)

Benim yatağım simsiyah olmalıydı

Basmadan yahut ipekten.

Bir bahtım kara,

Bir bahtım ak

Ellerim, bakışlarım utansın yıllar sonra” (Uyar, 2014a, s. 68)

*“Yataklar bir yatan olmadıkça içlerinde hep hüznün verir insana. Ama onlar bu hüznün içinde gitgide daha çok birbirlerine sarılmak isteğini, gereksinmesini, bundan kaçınılmazlığı duyarlar. Yatakların yataklı hüznülerin getirdiği yalnızlık kokusu, avunmak istemelerinin ateşini, doyuruculuğunu artırır”* (Uyar, 2014a, s.155)

Turgut Uyar şiirinde kadın, Sezai Karakoç’ta olduğu gibi içselleştirilmemiş ve genellikle birleşme nesnesi olarak yakınlık duyulan bir varlıktır. Karakoç’taki gibi yüceltici bir bakış açısına Uyar’da rastlanmaz. Çoğu zaman bu birleşme nesnesinin şair için klasik anlamda meşru olması da gerekmez. Mesela şair, Akçaburgazlı Yekta’nın, arkadaşı Sinan’ın karısı Güzbeyazla olan birlikteliğini şöyle işler:

“Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm

Beni kapıdan karşılayıp ağırlarlardı.

Sofralarında konuk ederlerdi.

(...)

Birinin adı Gülbeyaz’dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan’dı, o

Erkekti

Onunla. Gülbeyaz’la bakışır ısınırdık.

Sonra yanılğan insanlığım başladı.

Birinde üç gece dört gündüz Sinan’ın yatağında kaldım.

Gülbeyaz’la Allah’ın emri olduk.

Ne o beni kandırmıştı

Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin

Ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlı

ğı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlük

lerimize bahaneydik. Sinan uzaktaydı. Sinan çemberimizin dışın

daydı. Sonra ne bulduk.

(...)

Yanılmadım pişman değilim bu da vardı.”(Uyar, 2014a, s. 136)

**Edip Cansever**’in şiirlerinde de aşk ve cinsellik nesnesi olarak kadın önemli bir yer tutar. Yoğun bir cinsellik vardır şairin kimi şiirlerinde; alabildiğine uzayıp giden, genişleyip derinleşen bir cinsellik. Aşk neredeyse cinsellikle eş anlamlıdır. Kadın imgesi bu şiirlerde ‘ideal sevgili’ veya ‘meleksi varlık’ olarak yer almaz.(...) genellikle onun şiirlerinde kadınlar cinsel arzularla dolu bir erkeğin gözleriyle,



duyularıyla yansıtılır. Cansever'in şiirlerinde kadınlar “*Bu yüzden de kendileri ‘özne’ bile olsalar ‘nesne’dirler, ‘cinsellik nesnesi’dirler*”(Asiltürk, 1997, s.62-63).

Bütün şiirlerinde şair kadına sadece bu yönüyle yaklaşmıştır şeklindeki bir genelleme de yanlış olacaktır. Toplumsal yönüyle, statüsüyle yer alan kadınlar da vardır ancak “...*kadın izleği açısından bakıldığında belirleyici değildir bu kadın tipi, çünkü neredeyse ‘soyut’ur. Sadece bir insan, bir sevgili sembolü, hatta bir imaj olarak şiire girmiştir*” (Asiltürk, 1997, s.62-63).

Karabulut’a göre şairin ilk şiirlerinde işlediği yaşama sevinci, İlhan Berk’te olduğu gibi kente yöneldiği şiirlerinde cinsellikle birlikte işlenir. “*Modern toplum hayatında sıkışmış, umutsuz, bunalmış, yalnız, yabancılaşmış insan tipolojisine çokça yer verir. Şiirlerinde aşk, cinsellik, kadın önemli yer tutar. Bazı şiirlerinde aşkı, yoğun bir biçimde cinsellik boyutunda işler*” (Karabulut, 2013, s.104).

Cinsellik veya erotizm Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin, başka bir ifade ile Marksist/Sosyalist İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde alkolle birlikte önemli sığınaklardan birini oluşturur. Bu aynı zamanda reel dünya da mutlu olamayan öznenin mutlu olma yollarından biridir. Edip Cansever’in “*uzun şiirlerindeki kişilerin sıkıntılarını gidermek için başvurdukları mekânizmalardan birisi de erotik fantezi kurmakla cinsel ilişkiye girmektir. ‘Umutsuzlar Parkı’nın anlaticısı, açık tavır alıp aşamadığı sıkıntısından kurtulmak için cinsel ilişkiye girer.(...) Amaç olmaktan çıkmış cinsel ilişki kaçışın aracı olduğu için, kişileri iç sıkıntılarından arındırmaz. Hem arzunun hem sıkıntının tazyikiyle bir araya gelen kişiler, ilişki esnasında unuttukları sıkıntılarıyla, ilişki biter bitmez yeniden karşılaşılır*”(Öcal, 2013, s.371).

“Bu gözler onunla az mı yaşadınız gözleri

Bu dudaklar onunla az mı seviştiniz

Bana kalırsa gözleri saklamalı

Eliniz yok mu bastonla iş görmeli

Ya da boşluğa takılmış bir eldiven

Asılın, kurtarın hemen

Az şey mi kurtarıp rahat etmek

Elleri gözleri.” (Cansever, 2013a, s.139)

Şair, şiirin her bölümünden sonra “*Siz dolgun yaşamaya bakın günleri*” dizesini tekrar ederek haz duygusun sonuna kadar yaşanılması gerektiğine dikkat çeker. Çünkü hayat insanın yaşadıklarından ayrı zaten hızla sürüp gitmektedir.

Turgut Uyar’ın şiirlerinde olduğu gibi yasak ilişki teması Cansever’in şiirlerinde de işlenir. Edip Cansever, önemli şiir karakterlerinden biri olan ve “*Kim ne derse desin kadınlara düşkünüm*” diyen Ruhi Bey’in, üvey annesi ile olan ilişkisini erotik bir şekilde tasvir eder.

“Ben patronum, şöyle böyle bir adamım

Bırakın konuşayım

Bir bira içeyim konuşayım

Kim ne derse desin kadınlara düşkünüm

Ne yapayım öyleyim

Kadın dendi mi sanki ben

Vişneli bir dondurmayı durmaksızın yalarım” (Cansever, 2013b, s.48)

Doruk noktasında Ruhi Bey’i bırakan üvey anne, çocukken ezip kanattığı Ruhi Bey’e bu yolla da aynı şeyi yapmaya çalışır. Cansever o döneme kadar Türk şiirinde pek rastlanmayan, dokunulmamış bir aşk, ya da yasak ilişkiyi erotik bir üslupla dile getirir.

“Üvey annemdi benim, ben sarışındım

On altı yaşındaydım, sarışındım

(...)

Bir gün

İçeri girdi, uyanıktım

Bir üşümüşlüğü tutuyordum yüzümde, uyanıktım

Dudakları aralıktı, ben uyanıktım

Bembeyaz dişleri vardı, ben uyanıktım

Öyle bir süre durdu baktı

O baktı, ben de baktım

Yanıma usulca uzandı

Uzandığını görmedim, ama uzandı

Dağıldı, uçtu, bir gülüş gibi uzandı

Önce şaşırdım

Önce hiç kımıldamadım

-yalnızlık biraz azaldı-

Saçlarımı sevdi, hiç kımıldamadım

Bir biçim değildim sanki, bir nesne bir şey değildim

Biraz utandım

Sokuldu bana iyice, bana sarıldı.

Dudaklarımı aldı, dudaklarımı taşırdı

Köpüren sütler gibi taşırdı

Köpükler içinde kaldım

-mevsim her zamanki gibi yazdı-

Birden beyaz bacaklarını gördüm

Sonra her şeyi gördüm

(...)

Beni bıraktı

Ayağa kalktı, saçlarını düzeltti

Üstünü başını düzeltti

Bütün beyazlıkları düzeltti

Süt dindi” (Cansever, 2013b, s.66-69)

Bu bir çeşit Oidupus kompleksi veya Oidupus karmaşasıdır. Oidupus, karşı cinsteki ebeveyni elde etme ve kendi cinsindeki ebeveyni saf dışı etmeye çalışma duygusudur. Bunu güçlü olan ve hayran olunan ebeveyne karşı duyulan ilgi şeklinde de özetleyebiliriz.

Öcal’a göre Ruhi Bey şairin yarattığı diğer şiir karakterlerinden farklıdır. *“Umutsuzlar Parkı’nın anlatıcısı, kendisini üstlenip yabancılaştırmayı aşamaz. Onun gibi “Tragedyalar”ın kişileri de, “Bezik Oynayan Kadınlar”ın Cemile’siyle Seniha’sı da, “Oteller Kenti”in Bayan Sara’sı da, memnun olmadıkları durumlarını aşmak için eylemde bulunmazlar. Bütün şiirler içinde yabancılaştırmayı aşmayı, sadece Ruhi Bey’le “Bezik Oynayan Kadınlar”ın Ester’i başarabilir”* (Öcal, 2013, s. 417-418)

Öcal’ın yorumuna göre üvey annesi ile yasak ilişkiye girdiği için yıllarca suçluluk psikozu içinde kalıp sürekli gerileyen Ruhi Bey, sorunuyla hesaplaşma yerine onlardan kaçır, bunun için de kendisine kötülük yapan üvey annesini hatırlatan her şeyi ortadan kaldırmaya çalışır; limonluğu yakar, konaktaki eşyaları kırar döker. Öfkesini yansıtır, en sonunda konağını yakıp otele yerleşen ve sürekli içerek kendisini olumsuzlayan Ruhi Bey, meyhane camından fark ettiği *Gülcü*’nün ölü bedeni karşısında şok olur. Başkasının ölü bedeninde ölüm gerçeğiyle karşılaşan Ruhi Bey, psişik olarak kilitlenir ve kendi isteğiyle tımarhaneye kaldırılır; tedavi olur, birçok tereddütten sonra, geçmişine anlam verir, yıllar önce yitirdiği insanla tarihselliğini yeniden bulur, özerkleşir ve yeni bir duruma geçer. (Öcal,2013, s. 417-418)

**Sezai Karakoç**'ta ise teslimiyetin ve mutlak olanı bulmuş olmanın rahatlığı ile bu metafizik baskı ve metafizik boşluk aşılmış görülür. Bu âlem hakikat âleminin bir parçasıdır ve her şey bir karar üzerine işlemektedir. Karakoç'un sığınağı alkol veya kadın değildir. Bunlardan çok daha güçlü olandır (Tanrı). Karakoç'a göre Tanrı sadece bireyin değil toplumun da asıl sığınağıdır.

*“Barış ve Tanrı dostluğu havasıyla dolar.”* (Karakoç, 1999b, s. 40) Karakoç'ta kadın, daha çok anne figürü ile yeniden idealleştirilmiştir. Onun şiirlerinde kadın cinsî boyutuyla değil daha çok şefkat boyutuyla karşımıza çıkar.

“Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana

Tutunacaksın doğurmamış bir anne gibi hurma ağacına

Çölün içinde yükselen bal ve çekirge karışımı

Deve duyarlılığıyla yüklü serapsız heyemolarla

Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana” (Karakoç, 2001, s.195)

Sezai Karakoç'un külliyatı tarandığında beşerî aşka karşı daima mesafeli durduğu görülür. Etiyle, kemiğiyle, güzelliğiyle bir dişi'ye neredeyse hiç rastlanmaz. Bu onun duygu insanı olmayışından değil dinî bakış açısından kaynaklanmaktadır. Çünkü o bu alanı mahrem görür ve dile getirmez. Mistik bakış açısı aşk ve kadın konusunda da sezilir. Onun şiirlerinde kadın biraz anaç, biraz müşfik, biraz mistik özellikler taşır. Bu yönüyle onun şiirlerindeki kadın profilinin özellikleri Necip Fazıl'ın şiirlerindeki kadınlara benzer. Çünkü Necip Fazıl'da kadın *“..bir sanrıdır ve dünyadan kaçma isteğinin bir ayrıntısıdır. Büyük ve mistik karanlığın içinde akan bir sudur kadın. Bir takvim denizine hicret ederken yanında götürmek isteyeceği tek şeydir ve bir şefkat mirasıdır”* (Cemal Süreya, 2014b, s.34)

Karakoç için asıl sevgili Allah'tır. Şair sürgünlüğü onun merhametinden uzak kalmak olarak görür. Kadında ise saflığın ve temizliğin simgesi olarak Meryem yüceltilir. *“Sezai Karakoç'un şiirinde sevgili algısı ayrılık üzerine kuruludur. Ayrılığın getirdiği imkânsız kavuşma, sevgili soyutlaştırılarak ve buna koşut kutsallaştırma süreci sevgiliyi şiirde konuşan kişiden / öznen / benden uzaklaştırmıştır. Sevgili uzaklaştıkça dokunulmazlaşmış; dokunulmazlık, Sezai*

*Karakoç şiirinde sevgiliyi ideal formuna kavuşturmuştur. İdeal form Meryem formudur. Bu form tabu olarak da tanımlanabilir. Sevgilinin soyutlaştırılarak kişiden uzaklaştırılmasıyla ayrılık katlanılabilir bir acıya dönüşmüştür*”(Özbahçe, 2013, s.94).

Değerlendirdiğimiz diğer şairlerde ise kadın “...artık her şeyiyle somut, yüreğimizde yaşayan bir insandır, herhangi bir kadındır. Toplumsal sınıf değişmiştir. Bazen bir şoförün karısıdır, bazen rejide çalışan bir işçidir, bazen okumuş bir memur kızıdır. Bazen de şairin karısıdır. Gerçek bir insandır, erdemleriyle, kusurlarıyla, güzelliğiyle, çirkinliğiyle” (Cemal Süreya, 2014b, s.35)

Diğer İkinci Yeni şairlerinde daha çok cinsel boyutuyla ele alınan kadın sadece sevgililerden biridir. Varoşlardaki bir yosma, fattan bir kadın, kısacası çoğalma dürtüsünün karşılığıdır. Karakoç’ta ise kadın mistikleşir. Ana olur, yâr olur aşk olur.

Kadın, Karakoç’un şiirlerinde de önemli bir yer tutar. Ancak ondaki kadın figürü diğer İkinci Yeni şairlerindeki gibi marjinal tipler değildir, daha çok öne çıkarılan anne ve kutsal bakire Meryem’dir.

Karakoç’un şiirinde beşeri aşkın, kadın sevgisinin yerini anne ve çocuk sevgisi alır. Anne ve çocuk Karakoç’un şiir ve düşüncesinin önemli iki unsuru olarak karşımıza çıkar. Anne geçmiş, çocuk gelecektir. Anne geçmişi bilir ve çocuğu yetiştirir yani geleceği inşa eder.

“Sana Tanrı armağanı

Desem uyur musun yavrum

Geleceğin kahramanı

Desem uyur musun yavrum” (Karakoç, 2001, s.621)

Kadın (anne) ve çocuk bazen kurtuluş, bazen ülke, bazen huzur, çoğu zaman da mutluluk ve umut simgesi olarak kullanılır. Karakoç’ta diriliş düşüncesi, diriliş nesli çocuk üzerine kuruludur. Çocuğa şekil verecek ve ondan bir diriliş nesli yaratacak olan da annedir. Karakoç’un kadın algısı da tamamen bu yöne, bir anlamıyla da aileye dönüktür. Beşerî aşk daha çok şefkat duygusuyla işlenir.

*“İnsan nevi içinde Karakoç’un en çok ilgisini çeken kadınlar ve çocuklardır. Anne olan, sevgili olan kadın; saflığın, temizliğin timsali olan çocuk. Çağdaşı olan şairler ‘bir dünya nimeti (yasak yemiş)’ olarak kadının çevresinde adeta bir pervane gibi dönüp dururken; toplumda sıkıştıkça kadına sığınırken, kadını ‘putperest bedevinin hurmadan putu’ gibi şiirine sokarken, Sezai Karakoç’un kadını algılayış ve yorumlayış farklıdır. Kadın onun şiirinde ideal ve muhayyel bir varlıktır ya da öyle olmalıdır. Bu, bir yenileniştir modern şiir için. Özlediği kadın tipi de Meryem’dir”*(Karataş, 1998, s.311).

Sezai Karakoç şiirinde kadın figürü olarak sürekli anneyi ön plana çıkarması hem inancı gereği cinsel boyutu mahrem olarak görmesini hem de kadını, insanı yetiştiren ana kaynaklardan biri olarak görmesinden kaynaklanır. Anne billur olandır ve hep yüceltilir. Diriliş neslini o doğuracak ve yetiştirecektir. İdeal kadın olarak öne çıkarılan anne bazen şairin kendi annesidir. Allah’ın şahdamarından daha yakın olduğunu ona öğreten ilk öğretmeni annesidir.

Sonuç olarak Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever ve İlhan Berk’te aşkın daha çok tensel yanıyla karşılaşırız. Karakoç’ta ise durum tam tersidir. Aşkın metafizik kısmı ilgilendirir onu. Tensel yanı söz konusu olduğu zaman şair : “Ötesini söylemeyeceğim” der ve susar. Bu alanı mahrem olarak görür, o kapıdan içeri girmez. Sezai Karakoç’taki sevi yukarıdan aşağıya yani Allah’tan insana doğrudur. Yani tensel değil göksel bir görünüm arz eder.

Diğer İkinci Yeni şairleri ise daha çok -yer yer erotik boyutlarda- kadın erkek sevgisinden ve ilişkisinden söz ederler. Kadının bedeninde ‘tinsel bir ölümsüzlük’ ararlar. Bu şairlerde sevişmek bir var olma, bir direnme biçimi olarak algılanır. Karakoç’taki anaçlık, onlarda yerini cinsellik, evlilik, yasak ilişki, ve doğurganlığa bırakır. Diğer İkinci Yeni şairleri kadın ve cinsellik konusunu şiirlerinde ne kadar işlemişse; Sezai Karakoç da bu konuya o kadar uzak kalmayı tercih etmiştir. Adeta kadının bedensel yönünü görmezden gelmiş ve mahrem kabul etmiştir.

### 1.5.8.2. Bir Sığınma İhtiyacı Olarak Alkol

İnsan ve toplum üzerindeki asıl boşluk metafizik boşluktur. Asıl baskıda metafizik baskıdır. İnsan kötülük karşısında, ölüm karşısında, şiddetli olaylar veya yalnızlık gibi ruh hallerinde bir şeylere sığınma veya gerçeklikten kaçma, onu görmeme ihtiyacı hisseder. Bu kaçış kimi insanda tanrıya doğru iken kimilerinde farklı şeylere doğru olabilir. İnsan sığındığı varlıkta sıkıntılara tahammül edebilme gücü arar.

Özellikle günümüz modern insanı: *“modern zamanların kahramanları olarak bağnaz, ciddi ve dik dururlar. Aynı zamanda da ketum: alabildiğince gerçek ama aynı zamanda da çözülemez. Sevinci ele veren hiçbir hareket yoktur. Öte dünyaya doğru hiçbir coşkun yükseliş yoktur. Burada ve ayakta durmanın ağırbaşlı güçlüğü dışında hiçbir şey yoktur. Onları tuhaf bir biçimde yalnız kılan bir boşluğun çevresinde sadece dik durmayı sürdürürler. Kendinden emin ve yakın”* (Kristeva, Aktaran Korkmaz, 2015, s.397) bir tavır sergilerler.

Aslında bu dik duruşun arkasında çöküntü, bunalım, yalnızlık, bıkmışlık yatar. Antidepresan ilaçlar en çok ihtiyaç duydukları ve tükettikleri ilaçlar olur. Tutkuları boş çıkar. Bir kriz hali sergilerler ki bu *“krizin temel nedeni narsistik bağlanma sonucunda oluşan boşluktur. Bu boşluk manevi değerler ile doldurulmadığında, bu tip değerlerin yerini olumsuz duygular kaplar. Bu ise dine, töreye ve topluma yönelik bir nefrete dönüşür”* (Korkmaz, 2015, s.465).

*“Modern hayatta insanoğlu içinde bulunduğu bunalımlı ortamdan kurtulmak için çıkışlar, sığınaklar arar. Bu insan tipolojisinin sığınakları arasında din, kadın (anne/sevgili), içki, hayali beldeler, tabiat vb. unsurları sayabiliriz”* (Karabulut, 2013, s.214).

Hüzün, bunalım, sıkıntı şiir ve edebiyatın en büyük itici güçlerindedir. Yazarların çoğunlukla yalnız veya bilinçli yalnızlığı tercih eden insanlar olması bunu gösterir. Edip Cansever’in şiirlerinde de yabancılaşmış, dışlanmış, yalnız, kimlik problemi yaşayan karakterlere sıkça rastlanır. Karabulut, Cansever’in şiirlerindeki karamsarlık, umutsuzluk ve bitkinliğin kimi yerlerde ‘depresif yapılara dönüştüğünü



söyler (Karabulut, 2013, s.163). Şiirlerindeki karakterlerin bir kısmı da “*tedirgin, tereddütlü, kendine ve topluma yabancı, yer yer şizoid kişilerdir*” (Karabulut, 2013, s.168). Bilindiği üzere şizoid kişilik bozukluğu olan insanlar sürekli olarak başka insanlarla iletişim kurmaktan korkar ve kaçarlar. Duygusal alanlara, toplumsal olaylara karşı ilgisiz ve tepkisiz davranırlar. İnsanlarla yakın ilişki kurmak yerine uzaklaşmayı ve yalnız olmayı tercih ederler. İlgisizlik, hissizlik, yılgınlık, üzüntü gibi belirgin ruh halleri vardır. Etraflarındaki olaylarla hiç ilgilenmiyor, onlardan hiç etkilenmiyormuş gibi davranırlar.

Aristoya göre sarhoşluk melankolik bir ruh halinin yansımasıdır. Karakoç'taki dinsel bir melankolidir yani inzivadır. Şairlerin alkole sığınması ise gerçeklerden kaçışa yöneliktir soylu bir melankoli veya bir sığınma değildir. Hayattan kaçış, realiteden korkmak ve nefret etmek alkole sığınmanın nedenleri sayılabilir.

**Cemal Süreya'nın** sığınak arayışında çocukluk dönemlerine ait çözümlenmemiş çatışmaların olduğunu söylemek mümkündür. Sürgünlük, yabancılık, göç, üvey anne vs.

Sevgi nesnelere kaybı veya sevgi duygusunun yeterince tatmin edilmeyişi kişinin ileride farklı alanlara sığınarak bu eksikliği gidermeye çalışması şeklinde de ortaya çıkabilir. Antidepresif tavır olarak şairin üvey anneden gördüğü sevgisizliği, şairdeki bütün kadınları sevme; sürgünlük psikolojisini bütün dünyayı kendi yurdu gibi görme eğilimin alt yapısı olarak yorumlamak da mümkündür.(*Yurdumsun ey uçurum*)

Şairin şiirlerinde erotizm ve humorla beraber dikkatimiz çeken diğer bir öge de hüznüdür.Cemal Süreya'nın “*Yüzeysel olarak bakıldığında aşk ve erotizmin çok ön planda olduğu, şen şakrak bir şiir yazdığı düşünülebilir. Ancak biraz derinden bakıldığında o aşk şiirlerinin ve erotizmin altında yatan duygunun hüznün olduğu görülür. Cemal Süreya, Türk şiirinde, aşkın ve erotizmin en önemli şairidir ama aynı zamanda ince hüznün de şairidir. Zaten hüznün olmadığı çok az iyi şiir vardır. Birçok umut şiiri de arka planında derin bir hüznün barındırır*” (Alper, 2008, s.70).

Bu hüznü melankolik tavrın bir ön şartı gibi yorumlamak da mümkündür. “*Freud melankolik tavrın üç ön şartı olarak nesne kaybı, ambivalans ve egonun*

*gerilemesini göstermiştir. Kişinin öfkesi ve hayal kırıklığı gerçek nesneye yöneleceğine kişinin kendine dönmektedir” (Alper, 2008, s.100).*

Alper, mutsuzluğun, acı veren gerçeği değiştirme isteğinin depresif bir süreci de beraberinde getirdiğini söyler. (Alper, 2008, s.100). Sanatçı bu durumda önce var olanı redderek bir çılgılık atar, sonra onu değiştirmeye çalışır, bunu başaramadığı oranda da içine kapanır ve daha farklı sığınaklar aramaya başlar.

*“Bir şairin, sanatçının böylesi duygular yaşaması doğaldır. Acıları bir biçimde kendinin kılmak, onları aynı zamanda kontrolü altında tutmak demektir. Dolayısıyla yaratıcı-sanatçı olmayan insanlardaki belirtileri yaşamamayı da sanatçı böylesi tutuma borçludur. Bir bilge gibi, çile çeken bir derviş gibi çilesini çekmekte, ancak üste şiir ya da sanat eseri yaratmaktadır. Onun karı da budur. Acısını çeker ama sonuçta bu güzel, iyi olması gereken ama olmayan, adi, vahşi dünyaya bir eserini, varlığının bir parçasını da bırakır” (Alper, 2008, s.72).*

Cemal Süreya’da rahatsızlık veren gerçeklikten kurtulma ve mutluluk veren nesneye yönelme eğilimi olarak akla ilk kadın ve sonrasında alkol gelir. Alper şairin özellikle yaşamının son yıllarında alkole yönelmesini, şairin gerçekliği değiştirememesinin suçlusu olarak kendisini görme psikolojisi olduğunu söyler. (Alper, 2008, s.108). Genelde alkolü pek sevmeyen, çalıştığı zamanlarda asla içmeyen, hiçbir zaman bağımlılık yaşamamış Cemal Süreya’nın alkolü bir yatıştırıcı, kaygı giderici ve antidepresif ilaç gibi kullandığını söyleyebiliriz. Tabii ki alkolün yatıştırıcı etkisi geçicidir ve depresyonu giderek derinleştirir. (Alper, 2008, s.109).

Yitirilen bir anne ve sürgünde geçirilen bir çocukluk Cemal Süreya’nın kayıp nesnesidir. Sığınma arayışını tetikleyen de bu kayıp sevgi olabilir. *“Çocuk Cemal’in kendisini küçük bir çocukken bırakıp giden (ölüm de olsa) annesine yönelik, bir yandan çok yoğun sevgi duygusu taşıırken aynı zamanda da bilinçdışı nefret duygusu taşınması beklenebilir. Belki bu ikilemler (ambivalan) tutum bütün yaşamı boyunca anne yerine koyduğu eşleriyle olan anlık değişmeli, fırtınalı, yoğun sevgi ve ardından düş kırıklıklarıyla hızlı ayrılma biçiminde giden evlilik örüntülerini de açıklar. O bütün sevgililerini ve eşlerini çok sevdi ama o ki zaman zaman bilinçdışı nefret de etti. O ki annesinden bile nefret ettiğine (bilinçdışı) göre o kadınlardan neden etmesindi? Annesi ki onu küçücük bir çocukken elleri bağrında bırakıp gitmişti. O*

*kadınlar haydi haydi giderdi. Önemli bir kalp ameliyatı geçiren eşi Zühal Tekkanat'a gösterdiği yoğun ilgi, her gün yazdığı uzun destek mektupları (ki 'Onüç Gün Kitapları' adıyla kitaplaştırılmıştır) onun yeni bir anne-eş ölümüne karşı yoğun kaygısının yansımasıdır. Zaten yakınlarının ölümüyle ilgili yoğun duyarlılığı vardır ve bu da olası ki erken anne ölümüyle ilgilidir”(Alper, 2008, s. 101).*

Birçok şair gibi **İlhan Berk**'in de en çok kullandığı temalardan biri yalnızlıktır. İlhan Berk'in şiirlerinde bir anlamda yalnızlığın kalabalığa dönüşümü sergilenir. İlhan Berk, diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak alkolden ziyade yalnızlığa, sokaklara, geçmişe, mitoslara sığınır. *“Tanrısız varoluşçuluğa bağlanan İlhan Berk'in hayatında da yalnızlık ve sıkıntının büyük bir yeri vardır. 'Ben sıkıntıyım' diyen, şairimiz, yalnızlığı büyüttükçe büyütür. Ancak ondan bunaltı duymaz; aksine hayatın önemli bir sığınağı olarak kabul eder. Bir bakıma dünyada birlikte yaşamak zorunda olduğu yalnızlığa güzel ve sevimli bir çehre kazandırmaktadır”(Özcan, 2009, s.51).*

*“Güzel gövden sürgünlüğümdür benim”* (Berk, 1992, s.35) diyen Berk'in şiir karakterlerinde ikinci bir sığınak da kadın olur. *“Öpüştükçe öpüştükçe düzeliyoruz”(2013b, s.360)* der şair.

Öcal, **Cansever**'in hayat karşısında takındığı tavrın antagonist bir tavır olduğunu söyler. (Öcal, 2013, s.32) Antagonist tavır ise *“Şair Cansever bağlamında, verili olanın insana sunduğu olanaklar açısından, uyumlu yaşamla uyumsuzluk arasından ikincisini seçmiş olmayı karşılar”* (Öcal, 2013, s.32) Şairin bu uyumsuzluğu, umudunu kaybettiği anlarda kaçma veya sığınma isteğini doğurur. Bu realiteden kaçış, şiirlere ironi olarak da yansiyabilir. Yani gerçeği, realiteyi değiştiremeyen şair Süreya'da olduğu gibi onu küçük görmeye, onun değersiz göstermeye veya onunla alay etmeye yönelir.

Cansever'in şiiri aynı zamanda ironik bir şiirdir. Bu acı veren gerçekle bir çeşit mücadele yoludur. Mücadele edecek imkânı veya gücü bulamadığında alkol bir sığınak veya kurtuluş, unutulmuş olarak görülür.

Alkole sığınış biraz da şairlerin bir direniş umuduna dönüştürdüğü yalnızlığın, yani bozuk düzene katılmak istemeyişin, herkesleşmek istememenin doğal bir tezahürü olarak karşımıza çıkar.

“Yalnızlık aynı zamanda bireyin uyuşulmayan bir dünyada çıldırıp yitmemesiyle iç bütünlüğünü koruması için bir olanaktır da. ‘Başlangıç’ adlı şiirinde şair bu hususu, ‘Doğanın bana verdiği bu ödülünden / Çıldırıp yitmemek için / İki insan gibi kaldım / Birbiriyle konuşan iki insan’ dizeleriyle ifade eder. Görüldüğü gibi, hem geri çekilip kendini kurma hem de koruma şekli olarak şair tarafından onaylanan yalnızlık, aynı zamanda, verili ilişkiler ağına karşı bir başkaldırıdır” (Öcal, 2013, s.158).

İkinci Yeni şairlerinin Heraklitos’u da Edip Cansever’dir dersek abartmış sayılmayız. “Heraklitos ve Demokritos antik çağdaki “gülme” ve “ağlama” ediminin iki zıt filozofudur. Demokritos gülen, Heraklitos ağlayan filozof olarak tanımlanır” (Korkmaz, 2015, s.284). Heraklitos, ölüm korkusu içerisinde, sürekli üzgün bir şekilde yaşamıştır. Yaşamı boyunca karanlıklardan nefret etmiş ve yalnızlığa kaçmıştır. MÖ 470’te de tek başına ölmüştür.

“Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak

O sonsuz buruşukluk

O sonsuz buruşukluk: ya alkol olmasaydı

Ya alkol olmasaydı.

Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık

Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün” (Cansever, 2013a, s.310).

Alkol acıları unutmamanın bir yoludur. Alkol olmasaydı “o sonsuz buruşukluk, o sonsuz işkenceler sarkardı” (Cansever, 2013a, s.311).

“Bazı kişiler bir sığınma nesnesi olarak alkole yönelirler. Gerçekte, alkol bağımlılığı; psikotik, anksiyete, cinsel işlev, uyku vb. bozukluklara yol açan ruhsal bir bozukluktur. Ancak, her içki içenin ‘bağımlı’ olduğunu söylemek doğru değildir. Edip Cansever’in şiir karakterlerinden bir kısmı alkole yönelir. Cansever’in şiirlerinde alkolle ilgili ifadeler çok yer vermesinin en önemli sebebi kendisinin de içki düşkünü olmasıdır. Çiçek Pasajı ve Pera, onun gençlik yıllarında sık sık

*uğradığı mekânlar arasındadır.(...) hemen hemen bütün şiir kitaplarında alkole yer veren Cansever'in yapıdaki karakterleri, bunaltılı bir alkol esrikliğinde sığınak ararlar.(...) Alkolden en çok bahsettiği şiir kitabı olan Tragedyalar'da şiir anlatıcılarının alkol bağımlılığı dikkat çeker. Onlar, atılmışlık ve yalnızlık duygularını gidermek için içkiye sarılırlar” (Karabulut, 2013, s.217-219).*

Turgut uyar gibi Edip Cansever'in de mısralarının arkasındaki fon kara renk'tir. *“Edip Cansever'in şiir-kişileri tıpkı Sartre'in roman kahramanları gibidirler; baktıkları her şey onları bunaltıya götürür. Sanki dünyanın anlamsızlığından, hayatın saçmalığından gizliden gizliye kendilerini sorumlu tutarlar ve 'başkalarının cehennem oluşu' giderek 'kişinin kendisinin de cehennem oluşuna' evrilir. Bu insanlar 'mutluluğun nasıl yakalanabileceğini' değil 'mutluluğun gerekli olup olmadığını' sorun ederler kendilerine ve sonuçta gereksizliğine inanırlar. Alkole yer verirler 'masa'larında. Bir şiirinde dediği gibi 'umutsuzlar, umutsuzlar, uyumsuzlar'dır bu insanlar. 'Söyleşin benimle biraz bir kere gelmiş bulundum' diyen insanlardır” (Asiltürk, 1997, s.60).*

Şairin yarattığı şiir karakterleri özellikle *“Umutsuzlar Parkı”, “Tragedyalar”, “Bezik Oynayan Kadınlar”* kitaplarında toplanan şiirlerde içme eylemine saklanırlar. Özellikle *“Tragedyalar IV”* te baştan sona *“Ya alkol olmasaydı”* denilerek içme eylemi yüceltilir.

“Biz bir de çok eski zamanlardan kalmış olurduk. Ve bir de

Sert içkiler içerdik -Bu tuhaf akşamları kim çizdi

Öyküsü tanrılardan ve açık denizlerden derlenen

Bu tuhaf akşamları kim çizdi

Güçlü ve soluk tarafından ve hırsla.

Bu büyük bir sirk çadırı gibi, uçsuz bucaksız

Bu tuhaf akşamları kim çizdi

Biz içkiler içerken” (Cansever, 2013a, s.308).

diyen şair içkiler içilirken reel hayatın acı veren gerçekliğinden kurtulma imkânı bulan öznenin tanrıların çizdiği düzenden hoşnut olmayışına dikkat çeker. Özne içkisini yudumlarken “yeryüzünü kesen cam kapılardan” habersizdir. İçkiler kesilince giderdi ve gerçeklik çıkardı ortaya “dünyacığımız kanardı.” Şiirin devamında özne, yeniden mutlu eden sığınağına kaçar.

“İçkiyi, içmeyi bir kaçış mekânizmasına dönüştüren, amaç olmaktan çıkıp araçlaşmasıdır. Şairin dramatik metinlerindeki kişiler için içmek, özerk insanın eylemi değil, özerkleşmemiş insanın duyduğu sıkıntıdan kurtulmak için tercih ettiği bir kaçış aracıdır.(...) Umutsuzlar Parkı’nın kararlı yaşama geçemeyen anlaticısı, gerek kendisinin gerekse verili dünyanın ‘ezici gerçekler’ini tanımak yerine, yaşamakta olduğu sıkıntıyı içerek bastırır. Öyle ki herkesleşmeye karşı tavır alıp yaşamını değiştirebilecek bir iradesinin olmadığını fark ettiği an, içine düştüğü şaşkınlığı unutmak için dört kişiden oluşan ailesiyle birlikte içer” (Öcal, 2013, s.356).

“Sonra birden çağımıza girerdik

Atlarımız, örtülerimiz alkolden

Anılarımız, içgüdülerimiz

Ve büyük çıplaklığımız alkolden

Alkolse biraz olsun alkolden yaratıldığımız

Tanrımız bilincimiz tanrımız

Çağımıza girerdik” (Cansever, 2013a, s.309).

Kadehin indiği anda özneyi saran yeniden kurumuş bir kan kokusu duyulur ve her şey gider. Böylece özne alkolle var olur adeta onun biçimini almaya başlar. Çünkü yalnız o vardı, o alkol biçiminde olmak (Cansever, 2013a, s.309).ve şair aynı soruyu yineler *Ya alkol olmasaydı?* Bu ifade umudu kaybolan insanın bulduğu teselliye imler. Alkol manevi bir sığınma aracıdır.

Alkole düşkün olduğunu bazı şiirlerinden de rahatlıkla anlayabileceğimiz **Turgut Uyarı** için kadeh çoğunlukla alkolle ilgili bir obje, bir kaçış objesi olarak

belirir. Kaçış derken şu noktanın altını hemen çizmekte fayda var. Bu kaçış ne Serveti Fünun şairlerindeki gibi muhayyel vatanlara duyulan bir özleme benzer, ne Cemil Meriç'in "ırfana susamış yeni bir vatan arayan bu ızdırap kervanının en samimi temsilcisi" dediği Abdullah Cevdet'in kaçışına benzer ne de Yahya Kemal'in bir dönem umut bağladığı kadim Yunan'a yönelik bir kaçıştır. Turgut Uyarın kaçışı için kendi iç alemine dönük ruhsal bir kaçış demek sanırım yanlış olmaz.

*"Kişi fiziksel dünya gerçeklerinden bunaldığında, hayatın zorluklarıyla mücadeleden yıldıgında, dış dünyayı çirkin gördüğünde güvenli bölgelere sığınma, saklanma, yalnızlığını, ıssızlığını gidermek için kapalı mekânlarda bulunma isteği duyar"* (Çetin, 2013, s.71).

Şairin şiirlerinde sıkça geçen alkol, şarap, meyhane, rakı, votka, kadeh şairdeki ruhsal kaçışın bir göstergesi olarak algılanabilir. Kadeh şairin içindeki soyut kaçma sığınma kopma isteğinin somut bir objeye dönüşmüş halidir.

"kanım ne güzel akıyor...ıslak taşlıklarda. Sanki her şey,

sanki her şey!..katı yürekli karcıların, yani büyük

tecimerlerin

uzaklardan getirip sunduğu kanlı pahalı bir tabak" (Uyar, 2014a, s.2149

Katı yürekli karcıların yaşadığı Kentten kopabilmektir kaçış. Mehmet Kaplan, Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" şiirini tahlil ederken şöyle der: "*Göge Bakma Durağı bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş şiiridir.(...) Turgut Uyar gökyüzüne sadece bakıyor, dinlerde ve birçok şairlerde olduğu gibi oraya gitmeyi arzu etmiyor. Onun asıl istediği şey sevgilisi ile baş başa kalacağı ve serbestçe sevişebileceği bir yerdir. Şiirinin asıl temi aşk, daha doğrusu kadına sığınma arzusudur"* (Kaplan, 2012, s. 270).

Uyar'ın "Kan Kentleri", "Acının Coğrafyası", "Büyük Ev Ablukada" gibi şiirlerinde alkol çoğunlukla kentten kaçışın bir aracı olarak ön plana çıkarılır. Kan kentlerinde kan cephesini alanlarda, sokaklarda, köprülerin ve kiremitsiz damların altındaki insanlar oluşturur. Şehir haritasındaki varoşlardır kan cephesi. acının

coğrafyası hep aynıdır ve her yerdedir. Örneğin Çukurova'da. Terli döşeklerde yatanlar için umutsuzluk hep vardır çünkü düzen hiç değişmez.

“artık öyle açık ki kuşkuya yer yok

kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır” (Uyar, 2014a, 427)

Turgut Uyar'ın dikkat çeken yönlerinden biri de direnmekten başka bir çözüm yolu ortaya koyamamasıdır. Örneğin Sezai Karakoç'ta olduğu gibi bir diriliş nesli oluşturma ya da vahiy medeniyetini yeniden canlandırma gibi bir gelecek tasavvuru yoktur. Turgut Uyar için kutsal olan ideal bir düzen ideal bir nesil tasavvuru olmayan insanın yine de insanca yaşamak için verdiği mücadeledir

“ben şimdi diyorum ki

buna inanmak gerek

bir susam gibi boyuna sulamak umutsuzluğu

ve direnmek

hep direnmek

hep devam etmek adına

diyorum ki acılığı eksilmesin ağzımızdan

boyuna tükürmek için” (Uyar, 2014a, s.425).

Umutsuz bile olsa direnmek, umutsuzluğu beslemek, insanca yaşamak için mücadele etmek tüm kötülüğüne rağmen hayatı yaşanılır kılar. Şair için kadeh modern hayatın birey üzerindeki baskısından, kent dışında dinin de birey üzerindeki baskısından kurtulmanın bir yoludur. Zaten İkinci Yeni için din Karakoç'un dışında hiçbir zaman bir çıkış yolu olarak görülmez:

*“Tam anlamıyla laik bir şiiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetim ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet. Alelade kadınlar konuşur, ama mutluluğu. (...)Sevişme vardır aşk yerine daha çok..Tanrı'yi, aşkı, ölümü anlamaz bu şairler; toplumu, kadını, varlığı anlarlar. En pargmatik ispat dokundurmadır. Bu*



*şairler insanı şiire dokundurur*” (Karakoç, 2007, s.32). Turgut Uyar’ın hayata, eşyaya, dine ve kadına bakış açısı tam da Sezai Karakoç’un bu değerlendirmelerine uyar. Tanrı sadece vardır hepsi bu: *“Sonra bir şey daha var mutlak ama adını bilmiyorum”* (Uyar, 2014, s.123). Turgut Uyar şiirinde Allah vardır fakat ötesi yoktur. Yani bir kaçış yönü olarak görmez onu çünkü Allah ile kulu arasındaki bağ zaten kopmuştur.

“Sonra bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum” (2014a, s.123)

Tanrı sadece bir meçhul olarak kalınca Turgut Uyar ‘ben’e sığınır yani insana. Bu yönüyle Uyar’ın şiirlerinde varoluşçuluğun izlerini de bulmak fazlasıyla mümkündür.

“Yazdıklarına sakın darılma allahım!

Meleklerin sana bunları söylemezler.

Artı pek yarattığın gibi değil dünya

İnsanlar hem sabuna karıştı, hem suya:

Ne olursun, hoşuna gitmediyse eğer,

Yazdıklarına sakın darılma allahım!..(Uyar, 2014a, s.18).

Çıkış yolu olmayan şairin pesimist bir bakış açısına sahip olması doğaldır: *“Kötümser, bir şeyin kötü, olumsuz, çirkin, ümitsiz taraflarını gören pesimist kişidir. Şairin ruh haline ümitsizlik bıkkınlık korku endişe sıkıntı kasvet, hüzn, üzüntü, çaresizlik, bunalım hakimdir. Genellikle karanlık, boğucu dar mekânları tercih eder. Yalnızlık, kaçış, intihar düşüncesi bu duyguları saklar, dramatik ve trajik bir hava içindedir”* (Çetin, 2013, s.67-68).

Turgut Uyar şiirinde baskın unsur olarak kullanılan hüzn ve melankolik hava da göz önünde bulundurularak şöyle bir eleştiri de yapmak mümkündür.

Bireyin ve toplumun umudunu sürekli taze tutacak bir inançtan yoksun olmaları klasik sol jargon şairleri açmaza sürükler. Sonra bir şey var mutlak ama

adını bilmiyorum ifadesi bile bu açmazın göstergesidir. Bireyin huzursuzluğunu tespit edebilmenin ötesine gidilememiştir.

*“Hem Edip Cansever’in hem de Turgut Uyar’ın şiirlerine açılım kazandırmak için kullandıkları söylem orijinaliteden yoksundur. Hayatta insanı huzursuz eden unsurları ortaya koyarken, insanın dünyada bulunmuşluğunu sorgularken oldukça gerçekçi ve başarılı olmalarına rağmen bu huzursuzluğu aşmak için çare olarak sundukları söylem şiirsel bir tad içerse de inandırıcılıktan yoksundur”*(Altıyaprak, 2008, s.21).

Şairdeki kaçış duygusunun diğer yansıması da şairin çocukluğuna duyduğu özlemdir. *“Dış dünyada aradıklarını bulamamanın hayal kırıklığı içinde bu şairlerde çocukluklarının mutlu dönemlerine özlem duyma isteği ağır basar”* (Çetin, 2013, s.69).

“Ve güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan,

Ve güzel gecelerim masallarla dopdolu,

Her şey her şey güzeldi,gözyaşı,dünya,zaman,

Böğürtlen topladığım ıssız,tozlu köy yolu,

Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan” (Uyar, 2014a, s.17)

Diğer bütün ikinci yeni şairlerinde olduğu gibi Turgut Uyar’da da kaçışın alkole, meyhaneye ve kadına sığınmakla son bulur.Yalnız Sezai Karakoç farklıdır içlerinde. İsmail Kılıçarslan’ın ifadesi ile söyleyecek olursak. ‘hepsi soluğu meyhanede alırken o yatsı namazına gider.’

“ Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız

Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk” (Uyar, 2014a, s.113)

İşi dolayısıyla çocukluğunda babasını çok az görme imkânı bulan Turgut Uyar’ın yalnızlığında, karamsarlığında ve alkole düşkünlüğünde bir de 28 Haziran 1942’de 25yaşında vefat eden ablasının da etkisi olabilir. Ayrıca bu şairlerin içinde yetiştikleri aile ortamının da etkisi yadsınamaz.

**Edip Cansever**'in şiirlerinde de mücadele umundu kaybeden bireyin çoğunlukla sığınağı yalnızlık olur. Birey değiştiremediği sistemin bir parçası olmamak için, herkesleşme, duyarsızlaşma korkusundan kendisini o 'örgütlenmiş kötülük'ten uzak tutmaya çalışır. Çünkü şehrin, modern hayatın oyunu kuralına göre oynama düşüncesi onun için ikinci bir kötülüktür.

*“Kalabalığı, hızlı akışı ve değişimiyle şehir, aynı zamanda, insanı hem kendine uymaya zorlayan hem de ona hiçliğini duyuran bir yaşam alanıdır. Orada tutunmak 'yaşam oyunu'nu, onun kurallarına göre oynamaya bağlıdır. Mesela bireyselleşmiş bir toplumda birey, oyunu sahip olma kategorisinin kurallarıyla oynarsa tutunur, dolayısıyla kişiliğiyle değerleri yiter, eğer oynamazsa derin bir yalnızlık ve uyumsuzlukla baş başa kalır.”*(Öcal, 2013, s.155)

Birey yanlış olduğunu bile bile yaşam oyununu zamanın kurallarına göre oynadığında kazanmış olsa bile hakikatte kaybettiğinin farkındadır ve buna onu mutlu etmek yerine daha da mutsuz edecektir. Kaçınılmaz son yine kriz ve bunalım ve onun sonucu da yine insanı geçici mutlu edecek alkole sığınmış, uyuşma, kaçma isteğidir.

Diğer İkinci Yeni şairlerinde alkol bireysel bir kaçış, bir karşı koyuş olabilir ama genel, toplumsal bir direnme simgesi olamaz. Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin hakikat denilen şey nedir ve ona ulaşmak için ne yapmak gerekir? gibi bir problemi yoktur. Onlar karamsar bir bakış açısıyla kadın ve alkole sığınmayı tercih ederler.

Oysa Sezai Karakoç'un sığınağı daha farklıdır. Ahmet Kabaklı'ya göre Karakoç maddi bir sığınağı aşmış durumdadır.*“Sezai Karakoç, İkinci Yenicilerin ağızbirliği ettikleri karamsarlık, sıkıntı, bunalım gibi 'moda' düşünce ve temalara katılmamaktadır. Çünkü sıkıntı, karamsarlık madde ile sınırlı duygulardır. Sezai, aşmış gibi görünen ruh değerlerine bağlı bir şairdir”*(Aktaran Beysanoğlu, 1997, s.187).

“Kana dönüşen bir şarap değil

Duaya çevrilen bir şarap içildi o sofrada” (Karakoç, 2001, s.227).

Şarabı gül şarabı olarak gören, mistik bir bakış açısına sahip Sezai Karakoç'a göre alkole sığınanlar kendi gerçekliklerinden kaçmaktadır. Kaçış çoğu zaman bir çözüm değil, sorumluluktan kurtulma yöntemidir. Çoğu zaman da aksi sonuçlar doğurur.

*“Evet! Tanrı'ya tam teslim oluş: Din ve hakikat budur. İnsanların asıl bunalımı bu teslim oluştan kaçışlardan doğmaktadır”* (Karakoç, 2007a, s.166). Üstelik bu teslim aklı, düşünceyi, iradeyi yok sayan değil; tam tersi onu teşvik eden bir teslim oluştür. Boyun eğme, düşünceyi ona bağlama bir zaaf değil güçlenmedir.

“Kana dönüşen bir şarap değ

Duaya çevrilen bir şarap içildi sofrada” (Karakoç, 2001, s.230)

*“Umudunu tam yitirmiş olanlar kaçışta teselli ararlar. Toplumda üstüne düşeni yapmamak için aldatici ve boş felsefelere sığınır. Oysa, görev, bekleyiş içindedir hep. Bu bekleyişe cevap Verne uzadıkça, problemler ağırlaşır.(...) Problem arttıkça kaçış artar, kaçış arttıkça problem daha da ağırlaşır”*(Karakoç, 1999b, s.35).

Karakoç umudunu hiç yitirmez, onun şiirlerinde ve yazılarında ümitsizlik diye bir şey yoktur. *“Şair o kişidir ki, bütün umutların kaybolduğu ve yokluğun bütün şiddetiyle kendini duyurduğu bir anda, toplumun bir gün bu ölü noktayı aşacağına dair bir ilhamın ve inancın etkisiyle doğrulur ve sesini yükseltir”* (Karakoç, 2007b, s 110). Şair bir acziyet göstergesi olarak gördüğü alkolü yasaklayan dini kutsar.

“Alkolü yasaklayan din ne kutlu

Okuyabilirsin kitabı gözleri sağlam

Yüz yerinde duvar yerinde

İnsan ve kitap yerli yerinde” (Karakoç, 2001, s.343)

Yüce olanı bulmuş olmanın rahatlığı ile şair başka bir sığınağa ihtiyaç duymaz. Bu yüzden diğer İkinci Şairlerinde karşımıza çıkan melankolik tavır Sezai Karakoç'ta yoktur.

Sonuç olarak Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde var olan dünya daha çok insanın kurtulması gereken bir dünya olarak algılanır. Onlar içmeyi yeni bir metafizik olarak görürler. Şiirin itici gücü olan hüznü alkol ile aşmaya çalışırlar. Sanatçıların kriz ve bunalım anları normal insanların kriz ve bunalım anlarından farklıdır. Onlarda sanatsal hayatlarını besleyen yaratıcı bir depresyona dönüşebilir. Bu durumun varoluşsal ve felsefi temelleri üzerinde düşünme seviyesinde olduklarından enerjilerini bu durumdan faydalanmaya yani “Yaratıma” harcayabilirler. Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde de bir anlamda böyle olmuştur.

Modern insanın içine düştüğü hoşnutsuzluk, kötümserlik, karamsarlık, bunalım, boşluk, kaygı, üzüntü, gibi ruh halleri, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan gibi şairlerde ‘sığınma/kaçma’ ihtiyacını doğurduğunu; Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi şairlerde de “*Uzak olana duyulan ilgi*” şeklinde karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Süreya’nın “Sosyalist Türkiye” hayali veya Karakoç’un “Diriliş Ülkesi” hayali buna örnek gösterilebilir. Alkol, kadın, yalnızlık İkinci Yeni’nin bazı şairleri için bir kaçış olgusu veya sığınma arzusu olarak değerlendirilebilir. Bu bir anlamda da onların hayatı algılama tarzları, yaşam biçimleridir. Bu şairlerde karşımıza çıkan söylenme, mızızlanma, sitem hali veya sövgü Sezai Karakoç’ta yoktur.

### 1.5.9. Medeniyet Bağlamında Gelenek ve Gelenekten Faydalanma

Her medeniyet anlayışı belli bir geleneğin de ürünüdür. Bu kültürel geleneğin en önemli halkalarından birini de şüphesiz edebiyat oluşturur. İkinci Yeni şairleri isteseler de istemeseler dede belli bir geleneğin varisidirler. Türk edebiyatında gelenek dendiğinde aklımıza iki büyük şiir geleneği gelir. Divan şiiri geleneği ve Halk şiiri geleneği. “*Tanzimat’tan sonraki Türk şiir tarihine bakıldığında, geleneğin Divan edebiyatı kolunun esas itibariyle yadsındığı görülmektedir. Tanzimat şairleri, yeni bir şiir ararken ilk işleri divan şiiri geleneğine saldırmak olmuş. Ondan sonra gelen Serveti Fünuncular ise kendilerine tümüyle Batı şiirini model almışlardır.*

*İkinci Meşrutiyetten sonra Ulusçu/hececi şiir, temelde halk şiirini model alan bir anlayışa sahiptir. Ancak onlar da halk şiirinin özünü değil de daha çok dil ve biçimini örnek almış; özde ise Batı kaynaklı düşünce ve duygular, şiirimizde egemenliğini sürdürmüştür. Üstelik divan şiirine karşı takınılan olumsuz tavır, Ulusçu/hececi şairlerce de sürdürülmüştür. Cumhuriyet'ten sonra ise Toplumcu Gerçekçiler ve Garip şairleri geleneğe karşı takınılan bu olumsuz tavrı daha da ileri götürmüşlerdir”*(Karaca, 2013, s.428-429).

İkinci Yeni şiirinin belirmeye başladığı dönemde de gelenek konusu, özellikle şairi ve şiiri besleyip beslemediği ya da sınırlandırıp sınırlandırmaması konusunda tartışılmıştır. İkinci Yeni döneminde kısmen, özellikle de dil konusunda, gelenekle yeniden bir bağ kurulmuştur. İkinci Yeni şairlerinin bu konuda da farklı fikirleri vardır.

Sezai Karakoç'un *Leyla ve Mecnun*'u yeniden yazması, Turgut Uyar'ın *Divan*'ı, İlhan Berk'in *Aşıkane*'si, bazı şairlerin şiirlerine verdikleri şarkı, türkü gibi nazım şekli adları İkinci Yeni şairlerinin gelenek konusunda kayıtsız kalmadıkları izlenimi yaratır. Yine Cemal Süreya'nın “Folklor Şiire Düşman” başlıklı yazısının o dönemde İkinci Yeni dışındaki şairler arasında da tartışılmış olması gelenek konusunun güncelliğini koruyan bir mesele olduğunu gösterir.

İkinci Yeni şairlerinin kısmen de olsa gelenekle kurduğu bu bağı, kapalı üslupları, imge yüklü şiirleri toplumcular tarafından eleştirilir. İkinci Yeni şiirinin de divan şiiri gibi elit bir azınlığın şiiri olduğu, halktan uzaklaştığı söylenir.

*“Oysa gerek pratikteki örneklerle, gerekse poetik metinlere baktığımızda İkinci Yeni'nin -Sezai Karakoç dışında- hiçbir açıdan geleneksel Türk şiirinden kaynaklanan bir hareket olmadığı açıktır. Bu bakımdan kanaatimizce İkinci Yeni, dayandığı poetika ve verdiği ürünler açısından Batı kaynaklı bir harekettir.(...) Dolayısıyla Turgut Uyar'ın Divan'ına, İlhan Berk'in Aşıkane'sine bakarak İkinci Yeni ile Divan şiiri arasında benzerlikler kurmak ve İkinci Yeni'yi, sırf soyutluğu, kapalılığı, toplumdaki kopukluğu vb. nedenlerle Divan şiiri ile karşılaştırmak doğru değildir”*(Karaca, 2013, s.430).

İkinci Yeni şairlerinin divan şiiri geleneği ile kısmen de olsa bağlantı kurması, bu şairlerin o geleneği sürdürmek istedikleri şeklinde de yorumlanmamalıdır.

Çünkü, Divan şiirinin felsefesi, büyük ölçüde tasavvufa dayanır; oysa Sezai Karakoç dışında hiçbir İkinci Yeni şairinin bu felsefeyle ilgisi yoktur; ancak tasavvufî bazı renklerin dize aralarında hissedilmesi de mümkündür.

*“Divan şiirinde dış gerçeklik bir gölge olarak kabul edilir; ancak asıl ve tek gerçek olarak Tanrı vardır. Bu ise metafizik bir gerçektir. Oysa İkinci Yeni şiiri, dış gerçekliği bozar, yıkar ama onun karşısına ‘beşeri’ bir gerçeği koyma çabasındadır. Bu gerçek her ne denli düşsele değin ulaşıyorsa da, kuşkusuz tasavvuftaki Tanrı değildir. Divan şiirinin dilinin anlaşılabilirliği Arapça ve Farsça sözcüklerin çokluğundan ve belki büyük ölçüde imgeye yaslanmasından ileri gelir; ancak bu şiirde İkinci Yeni’deki gibi bir dil deformasyonundan; söz diziminin bozulmasından söz edilemez. İkinci Yeni şiiri, anlamsızlığa doğru uzanır; oysa Divan şiiri soyut da olsa bir anlama sahiptir. Daha pek çok farklılıklar sayılabilirse de, yalnızca bunlar İkinci Yeni’nin Divan şiirinden ne denli uzak olduğunu göstermeye yeter”*(Karaca, 2013, s.430-431).

Bu bağlamda Necip Fazıl’dan sonra metafizik gerçeğe şiirinin kapılarını yeniden aralayan şairin de Sezai Karakoç olduğunu da söyleyebiliriz. Karakoç Divan şiiri geleneği ile en yakın teması kuran İkinci Yeni şairidir. Diğer İkinci Yeni şiirinin Divan şiiri geleneği ile benzer noktası ancak kapalı ve zor anlaşılır olmasıdır. Divan şiiri semboller şiiri iken İkinci Yeni dış gerçekli, daha doğrusu yeni bir dış gerçek anlayışlı şiirdir.

Özdenören’e göre yöneten ile yönetilen arasındaki ilişki biçimi olarak algılandığında siyasa ile bağlantı kurulması da bir anlamda gelenekle ilişki kurma, gelenekten faydalanma anlamına gelir.

*“Eğer siyasa da kültürü meydana getiren unsurlar arasında sayılacaksa-ki kaçınılmaz olarak böyledir- onu da edebiyat ürünüyle bağlantı içinde bulunduğunu kabul etmemiz gerekecek. Aslında toplumsal ortamda kültürün dışında kalan bir insan etkinliği bulmak imkân dışı olduğu gibi, siyasanın dışında bir insan etkinliği bulmak zordur hatta imkân dışıdır.(...) eğer siyasa salt devlet örgütlenmesi ve*

yurttaş ile devlet ilişkisi bağlamında kullanmıyor ve fakat yöneten ile yönetilen arasındaki ilişki biçimi olarak ve bu ilişki biçiminin bireysel davranışa yansımaları, ona yön vermesi; keza bireysel davranışlar tümünün de yöneten düzlemine etkisi olarak anlıyorsak, bu durumda meydana getirilen her edebiyat ürününün bir biçimde siyasa ile olan ilişkisini tespit etmemiz imkân dâhilinde görünüyor” (Özdenören, 2014, s.4).

**Cemal Süreya**'ya göre Divan şiiri bir kurulu düzen şiiridir. Her aşk, her övgü gider sarayın kapısına dayanır. Padişah içindir hepsi. “*Divan şiiri bir hükümdar şiiridir, hükümdar adına yazılan bir şiirdir*” (Cemal Süreya, 2013c, s.61).

Cemal Süreya bir sanat eserinin zaten ister istemez bir geleneğe dayanmak zorunda olduğunu düşünür ve bunu dilin doğal bir sonucu olarak görür. Ancak bir gelenekçilik ideolojisine bağlanmaktan da kaçınmak, bunu öncelikli olarak öne çıkarmamak gerekir. Çünkü bu yeniliğin önünü tıkar ve insanı ister istemez Ulusçuluğa yönlendirir. “*Ancak dikkat edilmesi gereken bir şey vardır: Gelenek, gelenek bağı şaire göre biraz da ulusallığı beraberinde getirir. Ulusallık ise ‘kazarsanız altından’ mutlaka ulusçuluk kavramını da boy gösterir. Ulusçu sanat mutlaka bayağıdır ve hamasidir. O noktaya düşmek kaçınılmazdır*”(Cemal Süreya, 2013c, s. 266)

Gelenekten faydalanmak, halk veya divan kültürüne dayanmak ve bunları tek ve tartışılmaz ölçüler olarak sanatçının önüne koymak yanlıştır. Şair özellikle geleneği de ulusçu bir şekilde soyutlamaya da karşı çıkar.

“*Geleneğimizi ve tarihimizi düşünelim, İranlılardan ve Araplardan sıyrarak mı eğileceğiz onlara? Sıyrabilir miyiz? Fuzuli’yi Nizami’siz düşünebilir miyiz? Şiirimiz, tarih ve gelenek olarak, böyle geniş bir alanın da bir parçası. ‘Şiir de Ortadoğu tarihi ve geleneği’ mi diyeceğiz? Yoksa ‘Misâk-ı Millî’ sınırları mı diyeceğiz? Bence Türk sanatı, Türk şiiri evrenselliğe dadanmaktan korkmamalıdır... Sanat planına bugün küçük ulus, büyük ulus diye bir şey kalmamıştır. Dünya sanatına bir katkıda bulunuyor muyuz önemli olan budur*” (Cemal Süreya, 2013c, s.267).



Şaire göre gelenekten kopmak mümkün değildir. Değişen dünya ile beraber toplum ve insan da değişir şair de kendi toplumunun ürünüdür ancak gelenek denilen o tortu her dönemde tabandaki etkisi hissedilen kalın bir yapılanmadır.

*“Cemal Süreya, Divan ve halk şiirini derinliğine kavramıştır. Toplumbilim başta olmak üzere, yaşadığı coğrafyayı bütün kat yerlerinde açan bilgiye vakıftır. Bu epistemik hacim onun poetikası içinde dilsel bir olanağa evrilir. Gelenekle ilişkisini de bu düzeyde kurar. Divan ve halk şiirinde etkin söyleyiş gizini dönüştürerek ve çağdaş bir yükü şiirine taşır. Baştan beri sözel kültürle iç içe bir yaşantı, dilsel bir düzen halinde bilinç içeriğine katılır. Böylece, sınırlı bir mantık zorlamasının ötesinde, esas olarak ortak dildeki ayrıksılığı yakalar ve bundan poetik bir yapıya yönelir. Zaten tüm söyleşilerinde ve yazılarında sözel kültüre ve gündelik dilde yaşayan ifade kalıplarına çok önem verdiğinin altını çizer”*(Soycan, 2011, s.43-44).

Cemal Süreya imgesel yollarla divan ve halk şiirinin retorikinden faydalanır ve bunu yeni bir tarzda şiirlerine yansıtır. Okur bu gizli bağı hissedebilir. Bir anlamda Cemal Süreya geçmişin belagâtını geleceğin sözcüklerine taşımaktadır

Şair, 17 Ocak 1990’da *Cumhuriyet*’te yazdığı bir yazıda “...ben hem batı edebiyatının hem eski edebiyatımızın kaynaklarından beslendim. Eski edebiyatımızın değerlerini elden çıkarmadım. Alaturka yanım ordan gelmektedir. Ben öyle bir insan grubu içindeyim ki, bir ayağını sosyalizme atmış, öbür ayağını feodaliteden kurtaramamış... Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özledim” (Süreya Aktaran Perinçek-Duruer, 2008, s.375) der.

Şairin daha 25 yaşındayken “A” dergisinde kaleme aldığı “Folklor Şiire Düşman” başlıklı yazısı hem devrinde hem de sonraki dönemlerde çokça tartışılmıştır. Şair bu yazısında geleneğe (halk şiiri) fazlaca yaslanan şairleri eleştirir.

Gelenekten yararlanmak geleneğin ölü biçimlerini kullanmak demek değildir. Donuk kelimeler, sönmüş imgeler kullanmak değildir. Süreya’ya göre bu durum yeni şairlerin yetişmesini önleyecek vahim bir durumdur. Burada dil devriminin de eskiyi, şairin ifadesi ile, “silip süpürmesi” göz ardı edilmemelidir. Esinin yaşaması o ortamda zaten imkânsızdı. Eskiye sürdürebileceğine inananlar “...bütün özgürlük

*türkülerine karşın çok dar bir alanda devinmek zorunda bırakıyorlar kendilerini. Bütün yollarını tıkıyorlar. Bu da şundan oluyor belki: bizdeki gelenekçinin sanat tavrı kendine özgü bir çizgide oluşmamaktadır, karşı kesimde ne oluşuyorsa onun tersini yapmak, böylece bütün silahlarını yeni şiirin, öncü sanatın varlığından çıkarmak gibi bir davranış...”* (Cemal Süreya, 2013b,s.372) içerisine giriyorlar.

Cemal Süreya'ya göre halk şiiri bir şiir tarzı olarak ömrünü çoktan doldurmuştur. Yeni tarzlar ancak yeni alanlarda görülebilir. Çünkü kentleşme ve teknoloji ile beraber halk şiirini besleyecek kaynaklar da kurumuştur. Karacaoğlan'ın, Pir Sultan'ın içinde bulunduğu toplumsal yapı artık yoktur. Her sanatçı biraz da kendi toprağının ürünüdür. Cumhuriyet sonrası halk şairleri yönetime karşı olan tavırlarını yitirmişler adeta yönetimin sözcülüğünü yapmaya başlamışlardır. Halk şiirinin kaynaklarından biri olan muhaliflik damarı kurumuş veya kurutulmuştur. *“Özellikle Cumhuriyet döneminde yaşamış halk şairlerinin içlerinden kopup çıktıkları toplum kesimine hiç tanık olmadıklarını görüyoruz. Bunlar o kesimin değil, devletin sözcüsü olmuşlar, didaktik şeyler söylemişlerdir. Bir Yunus'un, bir Pir Sultan'ın yapıtından, hangi çağda yaşadığını anlayabilirsiniz. Yaşadıkları çağa ışık düşüren özler getirmişler, biçimlerini o özlere göre kurmuşlardır. Aşık Veysel için bunu söyleyebilir miyiz?”* (Cemal Süreya, 2013b, s.28)

Bütün eleştirilerine rağmen Cemal Süreya'nın halk şiiri geleneğinden de faydalanmaya çalıştığını da söyleyebiliriz. *“Üvercinka”*daki *“Türkü”*şiirinde, *“Terazi Türküsü”*nde, halk türkülerindeki nakaratlara benzer mısra tekrarlarına rastlanır. Şairin bu şiirleri, klasik halk şiirimizdeki lirizmi, ahengi ve ritmi çağrıştırır.

*“Cemal Süreya, deneme, söyleşi ve günlüklerinde gelenek konusuna oldukça geniş yer ayırmıştır. Şair, bir yazısında her sanat yapıtının doğal olarak gelenek bağına taşıdığını söyler. Ancak gelenek bağı taşımakla, geleneği sürdürmek arasında kalın bir çizgi çeker. Bu iki durum arasında önemli fark bulur. İlkinde kendindenlik ve edilgenlik, ikincide ise bilinçli bir biçimde geleneğe sarılma ve onu sürdürme isteği vardır. Gelenek bağı kurmak, geleneği sürdürmek demek değildir. Geleneği sürdürmek bir bakıma onun için 'gelenekçilik'tir”*(Karaca, 2013, s.449).

“Soruyorlar bir de nerdeyim

Minibüs şarkılarında güllerdeyim

Bilirim az buçuk ne istediğimi

Aykırı dalda açmışsa da çiçeğim

(...)

Yaram derine düşer gün günden

Avutmalık tende çoğa oturdu

Seyircidir ovanın büyücüsü hekimi

Can tahtamda iştahlı bir çoban soluğu” (Cemal Süreya, 2014a, s.128).

Cemal Süreya “*Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı*” (Süreya, 2014b, s.192) derken artık klasik imgelerin değiştiğini, kelimelerin imkânlarını zorlayan bir şiir anlayışının (İkinci Yeni) hâkim olduğunu söylemeye çalışır. Çağdaş şiir kelimenin ötesine geçmeye çalışırken hala halk edebiyatından beslenmemiz gerektiğini söyleyenleri eleştirir. “*Çağdaş şiir nerelere gitti, oysa bizde hala folklor gibi sığ, derinliksiz bir planda hareket etme çabasında olan sanatçılar, şairler var*” (Cemal Süreya, 2013c, s.15) der.

“*Ben eski edebiyatımızın değerleriyle de, batı edebiyatının değerleriyle de beslendim. Şiirim bu iki edebiyatın çelişkisidir. Birleşmesi, uzlaşması değil*” (Cemal Süreya, 2013a, s.176) diyen Cemal Süreya’nın gelenekten faydalandığını ancak bunu yeni bir şekilde algılamaya çalıştığını söyleyebiliriz. Yunus, Aşık Paşa, Kızıl Deli, Aşık Garip, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Gülşehri, Süleyman Çelebi ve Pir Sulatan gibi sevgiyi, acıyı, gurbeti, isyanı dile getiren Türkçenin dil erenleri onun da şiirlerinde yer alır. Ona göre gelenek ölü olanı yaşatmaya çalışmak olmamalıdır. “*Donmuş sözcüklerle, eskiye eskiye pörsümüştü benzetmelerle,, görüntü değerini yitirmiş laf dizeleriyle...*” (Cemal Süreya, 2014b, s.72) bir yere varılamayacağını düşünür. Gelenek, bir birikimin adıdır. Gelenekten faydalanmak onu olduğu gibi sürdürmeye çalışmak değildir.

Cemal Süreya Ekim 1974’te “*Oluşum*”da, halk şiiri üzerine yazdığı bir yazıda halk şiiri geleneğinin (sözel) zaman içerisinde yok olmaya başlamasını çağın ve

teknolojinin sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal değişime bağlar. Ona göre feodalitenin yer yer yıkılması ve merkezi devletlerin kurulması teknolojik ürünlerin artık kırsal kesimlere kadar ulaşması, halk şiirini besleyen özel kaynakları ortadan kaldırmış onu genel kültüre kulak kabartan hiç değilse kabartması gereken bir duruma getirmiştir. Böylece halk şiiri içinde yetiştiği kültürel ortamı yitirmiştir.

“Özellikle Cumhuriyet döneminde yaşamış halk şairlerinin içlerinden kopup çıktıkları toplum kesimine hiç tanık olmadıklarını görüyoruz. Bunlar o kesimin değil, Devletin sözcüsü olmuşlar, didaktik şeyler söylemişlerdir. Bir Yunus’un, bir Pir Sultan Abdal’ın yapıtından hangi çağda yaşadığını anlayabilirsiniz. Yaşadıkları çağa ışık düşüren özlere getirmişler, biçimlerini o özlere göre kurmuşlardır. Aşık Veysel için bunu söyleyebilir miyiz? Kısacası, bu türün Cumhuriyet sonrası kurumağa başladığını görüyoruz. Diyeceğimiz, günümüzde, Aşık Veysel, Ali İzzet, Aşık Cevlani gibi halk şairleri halk şiirine bir adım attırmış değillerdir. Anadolu’ya tren girdi, yeni yöntemler girdi. Anadolu adamının bunlar karşısındaki tavrı nedir? Bunları algılayış biçimi nedir? Bunu herhangi bir köy kahvesinde rastlayabileceğiniz ilk köylüden öğrenebilirsiniz. Bu şairlerin şiirlerinden çıkarabilir misiniz? Anadolu halkının felsefesine ilişkin bir şey bulabilir misiniz?”(Cemal Süreya, 1992, s.8-9)

**İlhan Berk**, asıl şiirimizin halk şiiri değil divan şiiri olduğunu düşünür. Ancak Cemal Süreya’da olduğu gibi İlhan Berk’e göre de gelenek şairi sınırlamaktadır. O yüzden Berk kendisinin köksüz olduğunu söyler.

“Her şair, eğer şairse kendi geleneğini oluşturur. Mesela Nazım için divan şiirinden besleniyor der bazıları ve geleneğe bağlı olduğunu söylemek isterler. Köksüzdür Nazım. Ahmet Haşim gibi, benim gibi. Nazım hiçbir şeyin farkında değilmiş gibi doğrudan doğruya yazmıştır şiirini. Gelenek, şiiri kapatan, sınırlayan bir şeydir” (Berk, 2001b, s.13)

Berk’e göre her şair özgündür, özgün olmalıdır. Beslendiği kaynakları taklit etmemelidir. Ona göre büyük şairler bunu başarabilen şairlerdir. “Şimdilerde gelenek üstünde duruluyor. Öneriliyor da. Şairler de bunda başı çekiyor. İyi bir şey bu. Kısa sürede gelenekle hiçbir yere varılamayacağı anlaşılacaktır çünkü. Gelenekle biz hep ilgilendik. Nazım (Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı), Oktay Rifat

(Güzelleme), Anday (Karacaoğlan), Necatigil (Divançe), Turgut Uyar (Divan), ben (ben de denedim Aşıkane).(...)

Ya gelenele uzaktan yakından hiç ilgilenmeyenler? Başta bütün zamanların şairi: Ahmet Haşim. Divandan (ki büyük bir şiirimizdir) tek bir dize bile ağzına almayan Ahmet Haşim. (Yalnız aruzu kullandı, kalıbı.) Dıranas da, Tarancı da, Orhan Veli de yüz vermediler geleneğe. Cemal Süreya, Cansever, Eloğlu, Karakoç, Özel heceyi denemediler.(...)Şair eski-yeni, yabancı-yerli bütün çağların şiirini okuyarak, onunla gidip gelerek, cebelleşerek kendi sesini bulur. Bunda da yalnızdır. Kimsenin bir yararı olmaz kendinden başka.

Şair şiiri ancak şiir okuyarak öğrenir. Şairin bunun dışında kimseye ama kimseye gereksinimi yoktur. Öğretilemez çünkü şiir, öğrenilir” (Aktaran Özpabalıyıklar, 2003, s.32).

İlhan Berk de Turgut Uyar gibi divan şiiri geleneklerini demeye çalışmıştır ancak sadece birer nazım şekli ismi ve kalıp olarak. Sonraları *Gelenek mi? Gelenek benim!* diyen şair köksüz olduğunu dile getirir ve bu köksüzlüğünü de Ahmet Haşim de bulur.

“İlhan Berk’in şairliğinin Toplumcu Gerçekçi döneminde ve İkinci Yeni yıllarından Aşıkane’ye(1968) gelinceye değin Türk şiir geleneğiyle pek ilgilendiği söylenemez. Poetikasında da gelenek konusu geniş yer tutmamakla beraber, kimi yazı ve söyleşilerinde gelenekle ilgili düşüncelerine rastlanmaktadır. Berk her şeyden önce belli bir döneme değin genel anlamda geleneksel kültüre, bu kültürün felsefi kaynaklarına oldukça yabancı kalmış; hatta reddetmiştir”(Karaca, 2013, s.431). Şair bunu metafiziği tanımayışına, Doğu’dan ve Doğu kültüründen habersiz oluşuna, Divan şiirini yadsımış olmasına bağlar.Sonrasında halk şiiri geleneğinden de faydalanmaya çalışan Berk de, Süreya gibi bazı şiirlerinde başlık olarak Türkü kelimesini kullanır ancak Süreya’nın şiirlerinde hissedilen türkü ritmi, Berk’in şiirlerinde duyulmaz. “Onun, Galile Denizi’ndeki ‘Sait Faik’ şiirinin bir bölümü olan ‘Ağıt’ ve ‘İlya Avgiri’nin Karısının Acı Türküsü’ ile Pera isimli kitabında yer alan ‘Sucu Türküsü’ başlıklarında yer alan türkü kelimesi ile dikkat çeken şiirleridir.

*Bu şiirlerden hiçbirisinin Halk şiiri nazım şekli olan türkü ile benzerliği yoktur. Örneğin şair ‘Sait Faik’ şiirinin bir bölümü olan ‘Ağıt’, onluk bir bentten oluşur ki, bu metinde hâkim olan unsur cümledir. Ayrıca, türkülere has lirizmi bulmak da mümkün değildir” (Akkanat, 2012, s.75).*

Geleneği kalıp olarak şairi sınırlandıran bir yapı olarak görse de Selahattin Özpalabıyıklar’ın dediği gibi İlhan Berk aslında “*Alafranga bir şairden beklenmeyecek kadar*”(56) da gelenekçidir. Çünkü o, hem kendi şiirini hem de İkinci Yeni şiirini çağdaş şiirin babası olarak ifade ettiği Ahmet Haşim şiirinin bir devamı olarak görür. “*İkinci Yeni dediğimiz, kapalı dediğimiz şiirin kozasını o kurmuştur.*” (Aktaran Özpalabıyıklar, s.7) Ahmet Haşim’i de Şeyh Galip’in, Neşati’nin, Necati’nin devamı olarak görür ve şiir anlayışı dolayısıyla bunlarla “*akraba şairler*” der.(Özpalabıyıklar, 2003, s.7)

Berk, kendisini köksüz bir şair olarak hissettiğini ama ille de bir geleneğe bağlanacaksa bunun Ahmet Haşim olabileceğini söyler. (Özpalabıyıklar, 2003, s.13) şair bunu söylerken aslında şiirinin anlamdan çok sese, dile, ritme, müziğe yakın olduğunu vurgulamaya çalışır.

İlhan Berk’in “*...kendi geleneğini Ahmet Haşim’de bulmasının gerekçelerinden biri, belki de en önemlisi, onun da kendisi gibi ‘köksüz’ olmasıdır. Nitekim şiirini iyice güvende hissettiğinde, göbeğini kendisi kesmiş, kendi geleneğini oluşturmuş bütün şairler gibi ‘Gelenek mi? Gelenek benim’ diyecektir. Aslında gelenekten asıl anladığı ‘akraba şairler’dir*” (Özpalabıyıklar, 2003, s.32). Ona göre divan şiiri geleneği de alttan alta çağdaş şiiri beslemektedir. Kısacası Berk’in gelenekten anladığı şey dildir.

Berk Gelenek sözcüğünü halk şiiri, divan şiiri ve sadece Türk şiir geleneği olarak sınırlandırmak istemez, bütün dünya şiirinin şairi besleyen bir gelenek oluşturduğunu düşünür.

*“Kendisiyle yapılan bir söyleşide, Batı şiiri, Türk şiiri ayırımına karşı olduğunu belirttiikten sonra, Dünya şiirine kapalı bir biçimde şiir geliştiremeyeceğini ileri sürer. Ancak her şairin başlangıçta kendi dilinin şiiriyle yola çıkmasının zorunlu olduğunu da kabul eder. O halde Berk, gelenek yoktur, her şair, kendi şiirini hiçbir*

*şeyi örnek almaksızın kendi kurar gibi tümüyle devrimci bir anlayışa sahip değildir. Bir şairin kendi şiir geleneğini atlayarak şiir yazması ona göre imkânsızdır”* (Karaca, 2013, s.433).

Sonuç olarak İlhan Berk’e göre şiir bütün dünyada insanlığın ortak bir geleneğidir. Hiçbir sınırlama yapmadan bütün şairler bu büyük gelenekten faydalanabilmelidir. Gelenek eskiyi sürdürmeye çalışmak ya da taklit etmek olarak algılanmamalıdır. Ancak benzerlerini görerek bir şair kendi örneğini ortaya çıkarabilir. Şair şairliğinin ilk evrelerinde daha doğrusu büyük bir evresine batı şiiri geleneğinden beslenmiştir. Daha sonraları yöneldiği doğu şiir geleneğini ise şairin yeterince özümlediğini söylemek güçtür. Kısacası İlhan Berk için gelenek dil ve düşün tarihidir.

**Turgut Uyar** da diğer İkinci Yeni şairleri gibi gelenek konusuna eğilmiştir. Özellikle *Divan*’ı 1970’te yayımlandığı zaman şiir ve gelenek konusunda ve bu zamanda divan yazılıp yazılamayacağı konusunda birtakım tartışmalara neden olmuştur.

Diğer İkinci Yeni şairi gibi Turgut Uyar da geleneğin varlığını ve bir şairin ister istemez onlardan faydalanmak zorunda kaldığını inkâr edemez. *“Bu tavır, edebiyatımızda, Tanzimat’tan beri süregelen gelenek karşıtı anlayış anımsandığında, oldukça önemli sayılmalıdır. Bu çerçevede Uyar’ın bir yazısında kullandığı ‘Eskilerle anlaşma’ başlığı bile oldukça anlamlıdır. Kendisinin açıklamalarına göre bu başlık eskileri küçümseme geleneğine karşı duruşun bir ifadesidir. Uyar, ilkin bu modellere bakarak tanır. Uyar, iyi bir şair olmak için kısa süreliğine de olsa geleneğin daha önce denenmiş yollarından geçmek gerektiğini söyler. Bunun aksi, yani geleneğin yollarından geçmemek, yetişen bir şair için tehlikeli bile olabilir. Şair, ancak geleneği izleyerek, ne yapabileceğini öğrenir, değiştirmesi katması gereken değerleri bulur. Kısacası Uyar’a göre gelenek, şairin mutlaka geçmesi, tanınması gereken bir yoldur”* (Karaca, 2013, s.439).

Uyar, gelenekle bağlantı kurmanın yeni şiiri sınırlandırmak yerine beslediğini, besleyeceğini düşünür. Önemli olan taklit etmeden ondan faydalanmak, onu yenileştirmeye çalışmaktır.

Gelenekten faydalanmak geçmişi yaşatmaya çalışmak veya sürdürmek istemek değildir. Uyar da İlhan Berk gibi gelenekten bir birikim olarak faydalanılması gerektiğini düşünür. Turgut Uyar özellikle Divan şiir geleneğinden faydalanmaya çalışan bir şairdir. Çünkü Divan şiiri yüzlerce yıllık bir sanat tortusunu bünyesinde barındıran bir geleneğin ürünüdür.

*“Turgut Uyar’ın yaptığı eskiye özlem ya da geleneğe dönme değildir, çünkü şair, dünya örüşü itibariyle de Osmanlı’ya özlem duymaz; eskiye dönmeyi savunmaz; ancak biçimsel açıdan da olsa Divan şiirinden yararlanması, onun kopan gelenekle bağ kurma çabalarını yansıtır”*(Karaca, 2013, s.443).

Turgut Uyar’ın bu tavrı geleneği yaşatma veya Ece Ayhan’ın yaptığı gibi onunla hesaplaşma olarak değil, şairi yetiştirme, bilinçlendirme, ona şekil verme çabası olarak yorumlanmalıdır. Çünkü şair, ancak eskiyi, çevresindeki ve dünyadaki şiiri tanıyarak gelişebilir, kendini bulabilir.

*“Uyar, Divan şiiri yanında halk şiirinden de yararlanmayı denemiştir; ancak yazılarında belirttiği gibi, halk şiirinin kişiselleşmeye fırsat vermeyen ortaklığı, anonimliği ve değişmez kalıpları; onu bu şiirden yararlanmaktan alıkoymuştur”*(Karaca, 2013, s.443).

Yine de çocukluğunda geleneksel aşk hikayelerini, *Arzu ile Kamber’i*, *Kerem ile Aslı’yı* okuyarak büyümüş Turgut Uyar’ın ilk şiiri olan “Yad” 1947’de *Yedigün* dergisinde yayımlanmış 14’lü hece ölçüsüyle yazılmış ve a-b-a-b-a kafiye örgüsü kullanılmış bir şiirdir.

“Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan,

Ve güzel gecelerim masallarla dopdolu.

Her şey, her şey güzeldi, gözyaşı, dünya, zaman,

Böğürtlen topladığım ıssız, tozlu köy yolu,

Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan.



Ufacık korumuzda dolaşırdım korkuyla,

Ve Allahı arardım serçe yuvalarında,

Bulamayınca dua yollardım akan suyla,

Göğü bulutlar saran bahar havalarda,

Dolaşırdım ufacık korumuzda korkuyla”(Uyar, 2014a, s. 17).

Turgut Uyar şiirlerinde gelenekle özellikle de halk şiiri geleneğiyle çağrışımsal, sembolik bir bağ kurar.

“Bir gün, belli olmaz, bir bakarsın turnam

(...)

Bir ay doğar Pasın’dan turnam” (Uyar, 2014a, s. 51).

Dizesinde geçen ‘turna’ halk şiirinde çok kullanılan bir semboldür. Tabi şair bunu geleneksel arka planıyla yanı sevgiliye haber götüren, ondan haber getiren bir aracı anlamıyla değil daha farklı çağrışımlarla kullanır. Ayrıca şiirlerinde Anadolu’nun Sivas, Erzurum, Kars, Van gibi saz şairleriyle ünlü şehirlerinin adı da çok geçer. Uyar bazı şiirlerinde de isimleri geçen Emrah, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Aşık İkrâmî gibi ozanların kullandıkları halk dilini de kullanmaya çalışır.

“Yavri ceylan suya inmiş dolanır

Melil mahzun sevdiğini aranır

(...)

Haydi Turnam, canım Turnam, yar Turnam

Al sazını garipçecik destine,

Bir türkü çal, yol üstünde, gurbet üstüne...”(Uyar, 2014a, s. 52).

Bu şekilde şair gelenekle az da olsa yeni çağrışımlar olmak kaydıyla bir bağ kurmaya çalışır.

Uyar, yayımladığı *Divan*'ı Halk Divanı olarak kaleme aldığını dile getirir. “*Ama o günlerde ‘halk’ sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vaz geçtim*”(Uyar, 2014b, s.560) der. Divanında yer alan *naat*'ta, *münacat*'ta aslında öznenin hep halk olduğunu vurgular. Geleneksel divan tarzının dışına çıkan Uyar, halka ve toplumsal temalara, yaşama ilişkin unsurlara gelenekten yararlanarak değinmeye çalışır. *Divan*'da “*asla geleneğe dönmek gibi bir niyetim yoktu*”(Uyar, 2014b, s.563) diyen şair, belli bir kalıp içerisine girmek istemediğinden halk şiiri olarak o şiirleri kaleme almadığını dile getirir. Çünkü ona göre yeni bir halk şiiri yaratmak imkânsızdır. Çünkü kalıplar hemen şairi hemen esir alacaktır. “*Oysa divan şiiri biraz daha, hatta birazdan da çok devinim olanağı veriyor*”(Uyar, 2014b, s.563).

“*Gelenek yenileştirilemez bir şey değildir. Geleneğe dönüşü bütün çağdaş ilişkileri kesmekle bir tutmak yanlış bir düşüncedir*” (Uyar, 2014b, 2014b, s.473) diyen Uyar'a göre geleneği korumak demek tarih boyunca var olagelen süreci olduğu gibi sürdürmeye çalışmak değildir. Çağdaş kültür düzeyine varmak için zamanı da yakalamak gerekir. Bir sanatçı zaten ister istemez bir geleneğin içindedir. Ona düşen görev çağına göre o geleneği çoğaltmak, zenginleştirmektir.

Cumhuriyet sonrası yaşanan yeni bir ulus yaratma düşüncesi bir anlamda gelenekle olan her türlü bağın koparılmasını zorunlu kılmıştır. Uyar'a göre her alanda gelenekleri sürdürmeye çalışmak bizi az gelişmiş bir toplum olmaktan kurtarmayacaktır o yüzden yaratılmak istenen yeni ulus anlayışına destek olmak gerekir. “*O yüzden devrimlere bağlı yeni bir kültür yaratmak zorundayız. Geleneklere dönmeyi de birtakım müdahalelerle değil, sanatçıların kişiliğe bırakmalıyız. Kaldı ki geleneğimiz de, yüzde yüz ulusal bir gelenek değildir. Böylece devrimlerden sonra, yeni bir kültür için birikimin başladığını sanıyorum. Ulusal edebiyat adına yapabileceğimiz, bu birikime bir hız ve halkçı bir bilinç kazandırmak olmalıdır. Bunun imkânlarını aramalıyız*”(Uyar, 2014b, s.479-480)

**Edip Cansever**'e göre de şair içinde yetiştiği toplumun dilinden, geleneğinden haberdar olmalıdır. Şiir, bir medeniyetin bütün dilsel özelliklerini barındırır ve her şair aslında bir önceki kuşakların bir sonucudur. Çünkü her şair kendi toplum ağacının bir meyvesi gibidir. Dolayısıyla şair toplumdandır, toplum gelenekten kopuk

olamaz. Şiirin hammaddesi dil olduğuna göre Cansever'e göre de gelenek demek dil demektir. Çünkü toplum, maddî manevî tüm değerlerini dil kabına aktarır. Şiir veya şair kendinden önceki halkayı inkâr etse bile -tıpkı İkinci Yeni'nin Garip şiirini inkârı gibi- neyi neden inkâr ettiğini bilmesi için olsa dahi onu tanımak, bilmek zorundadır. Bu da ister istemez bir gelenekten haberdar olma sonucunu doğurur. Cansever, bunun bile ondan faydalanmak olduğunu düşünür.

*“Temelde gelenekten kopulamayacağını düşünen Cansever, kendi toplumunun gerçeklerine, sanat geleneğine sırt çevirerek aktarmacı bir tutumla Batı'ya öykünmeye de karşıdır. Örneğin o yıllardaki 'aşırı biçimcilik'i salt Batı'ya öykünme diye niteler. Ona göre Batılı şairler, belli aşamalardan geçip, kendi kültür ve sanatlarını sindirdikten sonra, şiirde ne yapabileceklerini saptarken, bizdeki kimi şairler, onların geçtiği aşamaları bir yana bırakıp, kolay bir yol tutarak, Batı şiirinin sonuçlarını taklit etmektedir”* (Karaca, 2013, s.446).

Divan şiirinden faydalanma konusunda ise Edip Cansever, Turgut Uyar'dan daha farklı düşünür, divan şiirinin kendi şiirine bir şey katmadığını dile getirir. Edip Cansever, “Günümüzde şiir yaratısında divan şiirinden yararlanılabilir mi?” başlıklı soruşturmaya verdiği yanıtta, esaslı bir ilgi duymadığı divan şiirinin öze biçim bakımından kendi şiirine hiçbir katkısının olmadığını söyler. Söz konusu şiiri, yazıldığı dönemim koşullarıyla değil, bulunduğu noktadan değerlendirir; bunun için de divan şiirini, ‘öz bakımından yapay’, ‘yaşamdan uzak’, ‘manzumlar, deyişler, edalar yarışması’ ve ‘sanat değil zanaat’ olarak nitelendirir. Öte yandan çağdaş şairler için sadece ait olduğu toplumun değil bütün şiir geleneklerinin eklenilmeyi bekleyen hazır birer kaynak olabileceğini söyler. (Öcal, 2013, s.109)

Cansever'e göre divan şiiri mistik fantezilerle dolu, gerçek yaşamdan uzak bir şiirdir. Kadını yapay, doğası sunî, aşkı inandırıcı değildir. Toplum ise zaten hiç yoktur. Kısacası içinde ‘birey’i barındırmayan bir şiir geleneğidir.

Edip Cansever, alışılmamış olana yönelen özgün bir şairdir. *“Edip Cansever'in özgünlüğünün asıl nedeni ise, alışılmış temalardan uzak duruşu, hayatın içinde değinilmemiş olana yönelmesi, bunları işlemesi ve şiirde yeni anlam alanları yaratmış olmasıdır. Bu temaları insanla, insanı da iç ve dış boyutlarıyla ele alan Cansever, yalnızca bu temalara yönelişi ve bu temaları işleyiş biçimiyle de, yeni*

söyleyişle de biricik olmayı başarmıştır. Cansever söyleyiş biçimiyle gelenekten bir çeşit kopmayı da başarmıştır. Bu anlamda da biricik olduğu söylenebilir. Geleneksel şiirin özü kapalı, yoğunlaştıran ve sözü en aza indirgeyen söyleyiş biçimlerinden uzak durarak sözü detaylara dalıp uzatarak, ancak en gerekli olan yerde dramatik olanı öne çıkararak kendine özgü bir söyleyiş biçimiyle de gelenekten bir kopmayı (denilebilirse) tematik olanla birlikte gerçekleştirmiştir”(Cengiz, 2005, s.113). Cengiz, Cansever’in gelenekten kopuşunu tematik, biçimsel ve dilsel bir kopukluk olarak özetler.

Sonuçta Edip Cansever de diğer İkinci Yeni şairleri gibi gelenek konusunda faydalanılması gereken kaynaklar olarak sadece Türk şiirini değil bütün dünya şiirini gösterir.

**Ece Ayhan** Cumhuriyete geçildikten artık eski göz ile yeniye bakılmayacağını savunur. Baba oğul sembolüyle bunu “*Baba oğlu ret edebiliyorsa, oğul da babayı ret edecektir*” (Ece Ayhan,2014a, s.149) şeklinde özetler. Bunun aksini savunmak toplumdaki tutucu güdülerini beslemekten başka bir şey değildir ona göre. Önce zihinsel olarak eskiden kurtulmak gerekir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan eleştirileri de biraz doğal karşılamak gerekir çünkü “*Anadolu’da her yeni düşünce, geç, erken, vaktinin hoşgörüsüne göre konumu ne olursa olsun, ilk bir on yıl, çeyrek yüzyıl, her neyse işte o kadar, gavurluktur. Ama siz merak etmeyin hiç, bekleyin, sonra hemen ulusallaşır, yabancıyı yabancılığı unutulur bir vasi ve rahim topraktır bu(...) itler kente gidicek Farsça ürürmüş eskiden, şimdi hem İngilizce hem Osmanlıca ürüyor*” (Ece Ayhan, 2014a, s150).

Dil doğal seyrinde ve kendi yapısında geçmiş, geleneği zaten barındırır. Ancak çağdaşı görmek, onu okumak, bilmek gerekir. Şair eskiyi inkâr eden ile eskiye takılıp kalan iki uç kesimin de yanlış yaptığı kanaatindedir. Şair “*Açıl Doğu açıl, Doğu açılın, Doğu açılacak elbet*”(Ece Ayhan, 2014a, s.151) der. Ancak Doğu geriye doğru değil ileriye doğru açılmak zorundadır. Yeni olan, ölü bir alt yapı üzerine bina edilmemelidir. Halk kendi sürecini kendisi yaratacaktır. İrmak tersine akıtılamaz.

Ece Ayhan da Cemal Süreya’nın Âşık Veysel için söylediklerini onaylayan bir tarzda onun halk şairi değil olsa olsa halkevi şairi olabileceğini söyler. Çünkü onlara göre halk şairi iktidar ve merkezî otorite tarafından taltif edilen bir kişi olmaz. Aynı

şekilde Yahya Kemal'in de bir iktidar şairi olduğunu söyler. Hem imparatorluk hem Cumhuriyet dönemini görmüş şairin her iki dönemde de el üstünde tutulmasını buna bağlar. Yahya Kemal, *“Gerçekte ve bir bakıma hem şiiri, yazısı ve hem dünya görüşü olarak tam bir Jön Türk'tür; bu anlayışı 1958'de ölünceye kadar Cumhuriyette de sürmüştür”* (Ece Ayhan, 2013, s.56).

Ece Ayhan, gelenekten faydalanma konusunda diğer İkinci Yeni şairleri kadar müspet değildir. *“Ece Ayhan, yazı ve söyleşilerinde Türk şiir geleneğinden hiç söz etmeyen tek İkinci Yeni şairidir denilebilir. Çoğu eleştirmenlerce Türk şiir geleneğinden gelmediği, öncüsüz ve ardısız olduğu ileri sürülen Ayhan'ın bu niteliğinden dolayı gelenekten söz etmemesi doğal görülmelidir. Şiirlerindeki sözcüklerin dahi önceki şiirden izler taşımasını istemeyen şair, muhtemel ki bu tavrıyla gelenekle bağ kurmak dahi istemez”*(Karaca, 2013, s.455).

Gelenek **Sezai Karakoç** içinse biraz da öz'sudur, bir değerler sistemidir, o estetik gözü anlamak, özümsemek gerekir. Gelenekle beslenmek hem medeniyetimize hem de şiire önemli bir katkı sunacaktır. Ona takılıp kalmamak şartıyla. *“İnsan geçmişten yararlanır, ama onun esiri ve mahkumu değildir. Olumlu olumsuz ne ortaya koymuşsa, onlarla haşır neşir olarak Yeni'ye varır”*(Karakoç, 2007a, s.208)

Sezai Karakoç, geleneğin şiirsel ve imgesel bir birikim olması yönüyle Cemal Süreya'nın görüşüne yakındır. Ancak Karakoç'un yeni dediği şey büyük oranda eskiyi de içinde barındırmaktadır. *“Çünkü ideal olan, mükemmel olan odur. Tozlanmış ama asla eskimemiştir. insanlık çağlar boyunca gelişmiş olsa bile değişmeyen bir öz vardır ve o her daim yenidir. O öz'ü içinde barındırmayan bütün yeniler kısa bir sürede eskiyecek, pörsüyecek ve etkisini yitirecektir.*

*Karakoç için asıl gelenek İslâm'ın düşünsel ve mistik ve sanatsal geleneğidir. “Ona göre İslâm uygarlığı, Peygamberimizden başlayarak şairlere büyük değer vermiş, böylece dinin çevresinde, din kaynaklı büyük bir ortak şiir geleneği meydana gelmeye başlamıştır. Şair, savunduğu ve yeniden canlandırılmasını amaçladığı şiir geleneğini, İslâm'ın doğuş çağlarına dek götürür.(...) Karakoç geleneğin asıl pınarının din olduğunu, bizim şiir geleneğimizin de din ve tasavvuftan beslendiğini şu sözleriyle açıklar: ‘Tasavvuf ve şiir iç içedir geçmiş hayatımız ve edebiyatımızda.*

*Tekkeler, mevlevihaneler, dergahlar, şiir tapınaklarıdır aynı zamanda' O, din temeline dayalı bu geleneğin Tanzimat'tan sonra bir çöküş içinde olduğunu görmekte beraber, yeniden canlanacağını umut eder"*(Karaca,2013, s456-457).

Diğer şairlerin yeni'den anladıkları şeyin içinde Tanrı (öz) yoktur. Onlar için Tanrı artık geride kalmış bir olgudur. Üstelik "*Tanrı'yı inkâr eden bu ideolojiler, bir yandan da vahiy gibi işlem görmek istiyorlar*"(Karakoç, 2007a, s.209)

Karakoç'a göre o öz'den soyutlanmış bir yeni tek cephelidir. Sadece madde yönünü tatmin edebilir insanın ve insanlığın. Yeni-gelenek-öz iç içe olmalıdır. "*Kendine dönüş ya da kökleri araştırma 'kendi uygarlığını diriltme' diyorsak, bunun anlamı 'atalar kültürü'ne dönüş demek değildir; atalarımızın da değerlendirilişi 'hakikat' açısından olabilir ancak. Onlar da böyle bir açığa sahip oldukları için kalıcı oldular, büyük uygarlık kurabildiler. Geriye ve ileriye doğru, insanı, hep hakikat ekseninde değerlendirmek, ülkü ve amaç bu olabilir. Yoksa 'eski' veya 'ata kültürü' değil"* (Karakoç, 2007a, s.212).

Elbette ki yüzümüz ileriye dönük olmalı. Kalıcılık, ebedilik arzulamalı. Karakoç düşüncesinde insan, hakikat ve ebedilik ancak Tanrı düşüncesi etrafında bir araya gelebilir ve sonsuzluğa ulaşabilir. Çünkü asıl ebedi olan da o'dur.

Karakoç geleneği bir yönüyle de nesiller arası kurulan bağ olarak görür. Toplum hayatı aslında sürekli bir akıştır. Bu akıştan geriye kalan birçok materyal gelenek kabına aktarılır. Gelen her yeni kuşak hem o kaptan faydalanır, hem de kendi çağına göre ona katkı sunar. Bu toplumsal bağda, bu akışta kopmalar olduğu zaman toplum boşluğa düşer. Hafızasını kaybetmiş gibi olur, düşünce muallakta kalır. Bu yüzden geleneğe, kuşaklar arası kurulacak bağa önem vermek gerekir. Bu aynı zamanda düşünce birliği, amaç birliği, tarih şuuru için de gereklidir.

Şaire göre kuşaklar arası bağ canlı olmalıdır. Ancak bu şekilde toplumsal bir vicdan tesis edilebilir. İnsanların umutları, korkuları ancak bu şekilde ortak olabilir. Karakoç'a göre toplumların kendi öz medeniyetleri, dilleri, kültürleri hep gelenek sayesinde varlığını sürdürür.

Karakoç'un şiirlerinde de türkü, güzelleme, ağıt tadında birçok dizeye rastlanır. Örneğin "Ninni" şiiri iki kıtadan oluşur, 8'li hece ölçüsü ile yazılmış, abab/cccb kafiye düzeni kullanılmış bir şiiridir.

"Sana Tanrı armağanı

Desem uyur musun yavrum

Geleceğin kahramanı

Desem uyur musun yavrum

Gözün göğün siyahından

Göğsün güneş kadehinden

Yüzüne nur saçmış Kur'an

Desem uyur musun yavrum" (Karakoç, 2001, s.621)

Karakoç'a göre Osmanlı'nın düşünce, sanat, edebiyat ve estetik geleneği mutlaka bilinmelidir: "*Osmanlı Devleti, yani devletimiz, bir uygarlık devletiydi. Her noktasında, bu uygarlığın, doğru, güzel, iyi ideaları temeli teşkil ediyordu. Bin yıllık bir gelenek halinde*" (Karakoç, 2003b, s.40).

Haksal'a göre "*hece şiiri bir kalıptı sadece, bir ruh değildi. İçi boş bir şiir. Benzer şey dönemin serbest şiiri için de geçerliydi. Sezai Karakoç tam bu zamanda serbest şiirin içini doldurdu. Bununla kalmadı klasik şiir geleneğimize yenilikler getirdi.*

*Klasik şiirimizin geleneksel biçimleri olan gazel, mesnevi, kaside, rubai ve diğer biçimlerin yanında temleri ve bakımından kendine özgü tarzları da bulunmaktaydı. Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi. Genellikle bunlar kadın erkek karşıtları olarak oluşurlar. Bu aşklardan somuttan soyuta gidilir. Sezai Karakoç da şiirde bir yenilik olarak Hızır ile bir yolculuk yapar. Bu yolculukta kadın yoktur. Leyla yoktur, Züleyha ile Şirin yoktur. Hazreti Musa 'ya yol arkadaşlığı*

yapan Hızır Peygamberin yolculuğu gibi bir yolculuktur bu. Edebiyatımızda bu da bir ilktir”(Haksal, 2015, s.115-116). Şairin “ Köşe”şiirinde geçen:

“Leyla’yı götürüp Londra’nın ortasına bıraksam

“Bir bülbül gibi yaşamasını değiştirmez çocuktur” (Karakoç, 2001, s.56)

dizelerinde Leyla alışılmış, deyim yerinde ise geleneksel Leyla imajından çok farklıdır. Leyla klasik göndermelerin dışında başka bir boyut kazanır, Leyla çölde değil metropolün tam ortasındadır ve kavuşulamayan sevgiliyi değil modern dünyada değişmeyen özü temsil eder. Leyla adının verdiği geleneksel hikâyeye günümüze aktarılır.

*“Leyla dirilmiş ve canlanmış olarak yeniden karşımızdadır. Sanat bir dönüştürmedir de. Özden dönüştürme. Şair zihinsel alışkanlıkları, geleneksel bakışları adeta alt üst eder. Bugüne kadar olmamış bir bakış açısı getirir. Hem şiirsel imge olarak hem de anlamsal bir derinlik olarak. Çarpıcı ve şaşırtıcı bir bakış olarak da. Leyla genelde çöl ile bütünlük içinde olmuştur. Leyla dedikçe çöl akla gelir. Şair bu kez bütün zihnî alışkanlıkları alt üst ederek Leyla’yı çölden uzakta, Batı’nın ruh merkezine, metropolün merkezine götürür. Şairin dönüştürümü yerini bulur. İnsanı adeta çarpar. Ve sanki Leyla’yı daha iyi anlamamız için yapar. Leyla daha bir iyi duyumsanır. Hani bir kanıksanmışlıktan, bir unutulmuşluktan ve ilgisizlikten kurtarır. Ve onu daha bir anlamlı kılar. Yani anlamlılığını daha iyi duyumsatır”* (Haksal, 2015, s.127).

Divan şiiri geleneğinden de yeni bir ilhamla faydalanmaya çalışan Karakoç’un “İstanbul’un Hazan Gazeli” şiirini İbrahim Demirci yorumlarken birçok dizede Nedim’in bir şarkısına göndermeler olduğunu, arada benzerlikler bulunduğunu tespit eder. Örneğin Karakoç’un şiirinde geçen:

“Sinemaya gidiyorum” de annene

Cuma namazına gidelim onun yerine” (Karakoç, 2001, s.618) dizeleri ile Nedim’in bir şarkısında geçen:

“İzn alup cum’a namazına deyü maderden



Bir gün uğrıyalım çerh-i sitem-perverden

Dolaşup iskeleye doğru nihan yollardan

Gidelim serv-i revânım yürü Sad-âbâda”(Demirci, 2013 s.16 ) dizeleri arasındaki benzerliğe dikkat çeker. “*Sezai Karakoç, anneden Cuma namazı için izin alıp da, zalim felekten bir gün çalmak üzere iskeleye doğru gizli yollardan dolaşarak Sadabad’a gezmeye gitmenin karşısına, sinemaya gitmek için izin alıp Cuma namazına gitmeyi çıkarmaktadır. Bu karşıtlık toplumsal değişim ve dönüşümlerin düşündürücü olduğu kadar gülümsetici bir yönünü de göstermektedir*”(Demirci, 2013 s.16 ). Karakoç’un dizeleri ile Nedim’in dizeleri arasındaki irtibat geleneğin güncel içinde erimesi veya günceli gelenek ile ilişkilendirmenin güzel bir örneği olarak yorumlanabilir.

“*Karakoç’a göre gelenek aslında sanatın öz ilkelerinin derinlerde sürmesi ve zamana hükmünü yürütmesi, gelen her yeni sanatçının onunla hesaplaşmasını yapması anlamında düşünülmelidir.(...) Karakoç, yüzeysel ve hamasî bir geleneğe bağlılık değil, fonksiyonel ve verimliliği artırıcı bir gelenek anlayışına sahip olunması gerektiğine vurgu yapmaktadır*” (Baş, 2008, s.398-399).

Sezai Karakoç’a göre gelenekten faydalanma sadece edebiyat ve sanat alanında olmamalı toplumsal faaliyetlerde, devlet yönetiminde de gelenekten faydalanılmalıdır. Bir imparatorluğu altı yüz yıl idare etmiş bir yönetimin geleneği öyle bir çırpıda silinebilecek veya karalanabilecek bir yapı değildir.

Şaire göre bugün Türkiye’nin içinde bulunduğu birçok çıkmazın, devlet-millet uyumsuzluğundan hatta çatışmasından kaynaklandığı bir gerçektir. Bu geçmiş devlet geleneği iyi bilinirse, çözülmenin, yavaş yavaş ayrışmanın da önüne geçilebilir.

Karakoç gelenekten kopuşun, zamanla klasik edebiyatın, musikînin, bilgi ve terbiyenin verilmeyişinin sosyolojik sıkıntılar yaratacağını, geçmişinden habersiz bir neslin ortaya çıkaracağını düşünür.

Karakoç da diğer İkinci Yeni şairleri gibi geleneğe saplanıp kalmama konusunda hemfikirdir. “*Ona göre, geleneğe saygı, eskilerin Tanrılaştırılması ve eleştirilmesi değildir; aksine yeni bir değerlendirme her zaman gereklidir. Geleneği*

*sorgulamak, sağlam bir izleyicinin geldiğine işaretir, olumlu bir göstergedir. Ancak bunda, geleneğe karşı ön yargılı olmamak, düşmanca davranmamak gerekir. O halde Karakoç, daha başta şairin geleneği kayıtsız şartsız benimsemesini ve izlemesini doğru bulmaz. Şaire göre gelenekten yararlanma, geçmiş biçimleri taklit etmek, ya da onların adlarını kullanmak değildir. Bu bakımdan Karakoç, geleneğin sürdürülmesini veya canlandırılmasını, biçimin ya da mazmunların aynen alınıp kullanılması olarak görmez” (Karaca, 2013, s.459-460).*

Ahmet Oktay, Yahya Kemal ve Sezai Karakoç şiirini gelenek ve dindarlık algıları bağlamında karşılaştırırken şöyle der: “*Sezai Karakoç, Yahya Kemal’in ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ ve ‘Kocamustafapaşa’ şiirlerinden çok farklı bir dindarlık söylemi geliştirmektedir. Modernist şiirden yaralanıyor görünür ama biçimsel ve içeriksel düzlemde iyice kopmuştur Yahya Kemal’den. **Vahiy ve inanç** bir iç deneyim süreci olarak **biçime** gereksinim duymaz. Tam da bu yüzden Yahya Kemal’in laikleşmiş, hedonist, Dionizyak düzlemdeki biçim kurucu söyleminin karşısına Karakoç, sözcüğün köktenci anlamındaki ilhamı diker. Yahya Kemal’in şiirsel imgelemi geçmişten beslenir ama bu beslenme arzusu, daha çok biçimsel’dir. O kesinlikle biçimci olan Divan Şiiri’ni bambaşka koşullarda üretilmiş olan aynı ölçüde biçimci Batı şiiri ile eklemlemeye çalışır.”(Oktay, 2002, s.99)*

Bir anlamda Karakoç şiiri dini kavram ve sözcüklerin ilk anlamlarıyla, yani vahiy geleneği ile bir bağ kurmaya çalışan bir şiidir. Karakoç’un geçmişten beslenme arzusu biçimsel değil belki ilhamsaldır.

*“Karakoç’un şiiri orijinal bir şiidir şüphesiz ama, köksüz ve gelenekten uzağa düşen, gelenekle bağlarını koparmış bir şiir değildir. Şairin de belirttiği gibi, klasik şiirimiz (divan şiiri), İslâm şiirinin ‘üçüncü büyük atılımı’ olmuştur.”(Karataş, 1998, s.298)*

Arap ve Acem şiirinden sonra Türk divan şiirini aynı kültür ve inancın devamı gibi gören şair Cumhuriyet sonrası yaşanan eskiyle bağları tümenden koparma düşüncesinin karşısında yer almıştır. Bu tavır şairin düşünce ve duruşuyla da uyumlu bir tavidir. Çünkü şair, şiir geleneğini de ta Kur’an’a kadar götürür.

Karakoç her şiirin kendi uygarlığından doğduğuna inanır. Bu meyvenin ağaçtan, suyun kaynağından doğması gibidir. Dolayısıyla o kaynakları iyi bilmeyen bir şair düşünülemez. Karakoç da Türk-İslâm şiir ve düşünce geleneğini, Doğu'nun kaynaklarını ihmal etmeyen bir şairdir. Karakoç'un gelenek konusundaki görüşleri de diğer İkinci Yeni şairlerinden farklıdır.

*“O, gelenekten yararlanırken aktarmacılık ve taklitten uzak durur. Eski şiirle teması ne salt şematik, ne de biçimseldir. Ses seviyesinde de değildir bu temas derecesi. Klasik şiirin olanca verimi ve kültür verileri iğreti durmaz şiirinde. Şiirinin bütününe sinmiş ve erimiştir. Çünkü şairimiz, eski şiirimizdeki ‘genel özü’ ve ‘şiiysel’i iyi kavramıştır. Bu iki unsura ilave olarak o, şiirin şekli teorisini de bilir. Eski şiirin adeta ruhunu diyebileceğimiz bu özellikler özümşenip yoğrularak, ifade yerindeyse yeni bir şiir tufanından geçerek ve bütün kızgınlığını çağın ötesinden alan bir fırında pişirerek onun şiirine yansımıştır”* (Karataş, 1998, s.300).

Sonuç olarak İkinci Yeni şairleri özellikle Garip şiiri döneminde ihmal edilen gelenek ile, yeni bir bakış açısıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Olumlu veya olumsuz yönde İkinci Yeni şairleri gelenekle hep ilgilenmişler üzerine çok konuşmuş, tartışmışlardır. Halk şiiri geleneğinden çok divan şiiri geleneğini, o da şekle sembole çok önem verilen bir gelenek olduğu için, önem vermişlerdir.

Ece Ayhan dışındaki İkinci Yeni şairlerinin ortak noktası geleneğin inkâr edilmemesi bir bikrim olarak ondan faydalanılması yönündedir. Ancak Sezai Karakoç dışındaki şairler bu faydalanmayı dil ve şiir alanı ile sınırlı tutmuş iken Karakoç bunu yani geleneği bir medeniyet inşası açısından elzem görür. Gerek düşünce gerek bakış açısı gerekse ideoloji anlamında topyekun eski değerlerimizin, çağdan alınacak yeni bir ilhamla canlandırılması gerektiğine inanır.

### **1.5.10. İkinci Yeni ve Toplumsal Tabakalaşma**

‘Sosyal tabakalaşma’ kavramı bizlere toplumdaki hiyerarşiyi ve sınıf kavramını, bu sınıflar arasındaki bilinçli ve bilinçsiz çatışmaları çağrıştırır. Yani

sosyo-ekonomik arka plana dayalı bir kavramdır. Toplumdaki sınıfsal ve ekonomik eşitsizlikler beraberinde çatışmayı da getirir. Bireylerin toplumsal yapıya katkıları eşit olmadığı gibi toplumsal refahtan yararlanma oranları da eşit değildir. Refah pastasının eşit paylaşılabilmesi, saygınlık ve güç dengesizliği, tarih boyunca birilerinin ayrıcalıklı konumlar edinmesi, toplumun benzer avantajlarını paylaşan insanların adeta bir sınıf katmanı gibi bir düşünceye sahip olmaları tabii ki karşıt düşünceyi yani karşı tabakayı da oluşturmaktadır.

Adeta nesilden nesile miras bırakılan tabakalaşmanın bireyin davranışları üzerinde de etkili olacağı muhakkaktır. Eski çağlardaki kölelik-efendilik, işçi-patron, ağa-köylü, aristokrat- burjuva gibi ayrımlar günümüz modern dünyasında da değişik şekillerde ve değişik isimler adı altında varlığını korumaktadır. Günümüz toplumunda din adamları, askerler, sermaye sahipleri, tüccarlar, zanaatkarlar, köylüler, hizmetkarlar, sistemin tamamen dışına itilenler, politikacılar gibi farklı statüye sahip insanlardan oluşmaktadır.

Farklı ideolojilerin farklı sınıf yaklaşımları olabilir. Örneğin Marksist ideolojide sınıf ayrımı üretim araçlarına sahip olanları ve olmayanlar olmak üzere iki temel statüye dayanır. Üretim araçlarına sahip olanların çalışmadan; buna sahip olmayanların emek harcamadan yaşayamayacağı bir toplumsal yapı artık tüm dünyada genel geçer bir yapı oluşturmaktadır.

Kapitalist toplumlarda ise seçkin sınıf, gelirini, başkalarını kendi hesabına çalıştırarak elde eder; işçi sınıfı ise gelirini, yaptığı iş için aldığı ücret biçiminde sağlar. Yaşamak için gerekli malların üretiminde emek baş yeri tuttuğuna göre, emeği sağlayan işçi sınıfının bunun karşılığında çok kazanması gerekirken asıl kazanan başkalarıdır. Kâr esastır. Kapitalist toplumda en büyük geliri elde eden en çok çalışan değil, en fazla şeye sahip olandır. Kapitalist toplumda çarkları döndüren kârdır. Açık göz işadamı demek, satın aldığı şey için elden geldiğince az ödeyen, sattığı şeyler içinse koparabileceği en büyük miktarı alan adam demektir. Yüksek kârlara giden yolun ilk adımı masrafları azaltmaktır.

Thomas More ütopyasından ilk olarak bu aristokratları kovmuştur. *“Halkın yoksulluğa düşmesinin baş nedeni aristokratların çokluğudur. Bu yararsız, bu bal vermez arılar başkalarının alın teriyle geçinmekte, topraklarında çalışanlardan daha*

*fazla yararlanabilmek için onları derisine kadar yüzmekte, bunun dışında başka gelir kaynağı bilmemektedirler. Ama iş keyif için para harcamaya geldi mi bu adamların yapamayacağı delilik yoktur” (More, 1999, s.12).*

İslâm sınıf ayrımını ekonomik ve toplumsal farklılıklara değil ruhanî boyuta ulaştırarak takva (kötülük yapmama) kavramı ile üstünlüğü ifade eder. Bu sınıf ayrımı çatışma değil iyilikte yarışma üstüne kurulmuş olsa da Müslüman toplumlarda da bugün Batılı anlamda bir sınıflaşma olduğu muhakkaktır. Ülkemizdeki toplumsal tabakalaşmayı Osmanlı dönemine kadar götürmek mümkündür. Osmanlı’da II.Mahmut iktidara geldikten sonra bütçe açığını kapatmak için miri malı olan merkezin dışındaki imparatorluğun arazilerini şahıslara satmaya başlar. Böylece Anadolu’da da şahsî mülkiyetler ve mülk sahipleri ortaya çıkmaya başlar. Taşrada ortaya çıkmaya başlayan zenginler, toprak sahipleri, satın aldıkları topraklarla, ticaretle mülklerini genişletirler. Zamanla zengin toprak ağaları ortaya çıkar. Bu olgu toplumsal tabakalaşmanın da değişmesine, yeniden şekillenmesine neden olur. Toprağı olmayan ırgatlar, eskiden padişahın reayası olan halk, bu değişimle beraber, toprak ağaları tarafından toprakla beraber alınıp satılan varlıklar olurlar.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise ağa-köylü çatışması ve makinaların taşraya girmesi ile beraber göç olgusu da ortaya çıkar. Artan ulaşım imkânlarıyla beraber topraksız köylüler, özellikle Cumhuriyetten sonra artan sanayileşme ile ortaya çıkmaya başlayan büyük kentlere göç ederler. Bununla beraber bir kısım zengin toprak ağaları da kentlere yerleşmeye başlar. Çocukları Batı modeli okullarda okumaya başlar. Bunlar sürekli devletle işbirliği içerisinde de olduklarından daha çok sanayi alanına yönelirler. Bu şekildeki dönüşüm halkın da yavaş yavaş toplumsal sınıflara ayrılması sonucunu doğurur.

Kapitalistleşme ile beraber Türkiye’de de artık Batılı manada sınıflı bir toplum yapısı ortaya çıkmaya başlar. Ancak Türkiye kapitalistleşme sürecini de tam tamamlayamadığı için kapitalist sınıfların yanı sıra geri kalmışlığın sosyal tabakalarını da muhafaza eder. Türkiye’de üç farklı sınıfın olduğunu söylemek mümkündür. Burjuvalar, işçiler ve köylüler.

Türkiye’deki burjuvazi daha çok sanayileşmeyle ortaya çıkan sanayi burjuvazisidir. Osmanlı’da asker, ulema ve sultan üçlüsünden oluşan egemen sınıf

vardı ancak burjuvazi sınıfı yoktu. Burjuva sınıfı ancak 19.yüzyılın sonunda ortaya çıkmaya ve gelişmeye başlar.

Cumhuriyet sonrasında ise devlet eliyle, devletçilik ilkesinin de bir gereği olarak, millî bir burjuva sınıfı yaratılmaya çalışılır. 1930'dan sonra özellikle emperyalist tekelci sermaye ile bütünleşmeye çalışan bir burjuva kesimi oluşmaya başlar.

1950-60 arasında ise *“Burjuvazinin en güçlü kanadı ticaret burjuvazisidir. İktidarın yani demokrat partinin de en güçlü kanadı odur. Ne var ki 1960’lardan sonra, özellikle 1963-70 yılları arasında, sanayileşmede, özellikle yapım sanayinde, önemli gelişmeler olur. Bu gelişmeler, ticaret burjuvazisini sürekli bir gerileyiş içine sokarken, sanayi burjuvazisini de egemen bir güç haline getirir”* (Tanilli, 2006, s.365).

1970’ler sanayinin tarım ve ticarete üstün geldiği, ekonomide sanayi üretiminin payının arttığı ve tekelci kapitalizmin güçlendiği yıllardır. Bunun toplumsal yansıması olarak da *“1971 sonrası, Türkiye’de bütün baskılara karşın, sınıf farklılaşmasının en fazla keskinleştiği ve çeşitli toplum kesimlerinin tekelci sermayenin gelişmesinin etkilerini en açık biçimde duydukları dönemdir”* (Tanilli, 2006, s.425).

Bu sanayi burjuvazisinin etkisi siyaset üzerinde de hissedilir. Bunun yanı sıra bir de küçük kent burjuvazisinden söz edilebilir ki onları da küçük esnaf, öğretmen, memur, zanaatkârlar oluşturur. Bunlar sürekli ağırlaşan yaşam koşullarıyla mücadele eden kesimdir. Biraz da bilinçli kesimdir. Sömürünün nasıl olduğunu ve neden kaynaklandığını bilirler, genellikle demokrat fikirli olurlar, kentlerde yaşarlar, gençlik kesimi dinamiktir, ancak işçi sınıfı gibi örgütlü ve güçlü sayılmazlar.

Türkiye’deki köylü sınıfı ise sömürünün bir diğer ayağı olan tarım sektöründe çalışırlar. Toplumun toprağa bağlı, okumamış, kültürsüz, feodalite altında ezilen genişçe bir kesimini oluşturur. Genellikle toprağı olmayan, toprağı işleyecek aletlerden de yoksun olan kimi zaman da tarım işçisi olarak başka illerde çalışmak zorunda kalan kesimdir. Küçük tarım üreticisi tüccar ve tefeci sömürüsü ile karşı

karşıyadır. Toprağını işlemek için nakit'e ihtiyacı vardır. Onu da bankalardan veya tefecilerden karşılar.

Bir de büyük toprak sahipleri vardır ki bunlar iktidarlar ile her zaman iyi ilişkiler içerisinde olmuşlardır. Kazandıklarını kentlere doğru kaydırırlar. Zamanla şehirlerde fabrikalar kurmaya başlarlar. Köydeki ağalar kentlerde iş adamı olmaya başlarlar. Bütün bu sömürü odaklarına karşın tarım işçilerinin, köylülerin, ücretlilerin örgütlü bir yapılanma ve bilinçli bir karşı mücadele içinde olduklarını söylemek zordur.

Türkiye az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkeler kategorisinde gösterilir. Peki az gelişmişlik nedir ya da az gelişmişliğin belirtileri nelerdir?

*“Bir ülkede okur-yazar olmayanların çoğunlukta olması, kadının erkekten aşağı tutulması, beslenme yetersizliği, millî ve iktisadî bütünlüğün zayıflığı, yapısal işsizlik, ortalama ulusal gelirin düşüklüğü, sınırlı bir sanayileşme, tarımda uğraşanların çokluğu ve şişkin bir hizmet kesimi, iktisadi bakımdan -özellikle-kapitalist ülkelere bağımlılık...”*(Tanilli,2006, s.283) varsa o ülkenin gelişmiş bir ülke olduğunu söylemek mümkün değildir. O ülke ancak az gelişmiş bir ülke olabilir.

Az gelişmiş ülkelerde sınıflar arası fark açık olduğundan orta sınıf zayıftır. Belki de az gelişmişliğin en önemli belirtisi ulusal gelirin düşüklüğü ve zaten düşük olan gelirin de sosyal tabakalar arasında eşit paylaşılmayıdır. Bu tür ülkelerde gelirin büyük bir kısmını küçük bir azınlığa gider. Dolayısıyla az gelişmiş ülkelerde sınıflar arası çatışma daha çok görülür.

Doğu toplumlarında sınıf ayrımlarının ekonomik durum dışında biraz da millîlik kavramı ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. *“Bu durumda ilerici İslâm rejimlerinin genel ekonomik niteliği, küçük burjuva reformculuğunun koşutunda, millileştirme uygulamaları ve feodal toprakların belirli ölçülerde dağıtılmasıyla gerçekleştirilen, tarım üretiminin ağır bastığı, sanayileşmenin ise çok cılız düzeylerde bulunduğu bir ‘millîlik’ ifade etmektedir”* (Tanilli, 2006, s.308).

Osmanlı döneminde toprağın mülkiyet hakkı genel olarak devlete ait olduğu ve kendine has bir sosyo-ekonomik yapı olduğu için birkaç yerel isyanın dışında toplumsal sınıflar ve sınıflar arası mücadeleye rastlandığını söylemek güçtür. Çünkü

Batı'daki sınıf çatışmaları burjuva sınıfının gelişimiyle ortaya çıkmıştır. Elbette ki Osmanlı'da da ulema, asker, saray ehli gibi ayrıcalıklı konumda olanlar vardır ama torağı sadece kiralık kullanan, bütün varlığın sadece padişaha ait olmasını yadırgamayan, mülkiyeti bilmeyen ve adına da reaya denilen halk ile bu ayrıcalıklı sınıflar arasında bir mücadele yoktur. Osmanlı'nın kapitalist düzene ayak uydurmaya başlaması 19.yüzyıla yani yıkılma yüzyılına denk gelir.

Cumhuriyetten sonra ise köylü ekonomisinden çıkıp, dışa bağımlı kapitalist bir ülke konumuna gelmeye çalışan Türkiye'de sosyal sınıflar oluşmaya başladığı gibi ulema gibi, asker gibi kapitalizm öncesi oluşan sosyal sınıflar da varlıklarını sürdürürler. Sınıflar arası pergel açılmaya başlar, alt tabaka ezildikçe ezilir. Alt tabakanın ortak paydası İkinci Yeni şairlerine göre **açlık**'tır.

Ahmet Oktay “*Metropol ve İmgelem*” adlı eserinde sanatçılar üzerinden yaptığı bir örneklemeden hareketle Türkiye'de gerçek manada bir tabakalaşma ve burjuva sınıfının da oluşmadığına dikkat çeker. Oktay bu durumu kültürel kodların iç içe geçmesi olarak yorumlar:

*“Örneğin alt gelir gruplarının, daha kuşatıcı bir söyleyişle yönetilen kesimlerin, kendi ikinci sınıf vatandaş konumlarına katlanmalarını dile getiren Orhan Gencebay arabeskinin içeriği de, 1980 sonrasının görece refah artırıcı ekonomik uygulamaları sonunda tuhaf biçimde, yöneten sınıfların hazcı (hedonist) söylemine bitişmiştir. Kuşkusuz arabeskin öznesi yine de **muzdarip adam**'dır elbet. Ama artık “ben doğarken ölmüşüm” diye seslenmemektedir. Vurgu sınıfsal yoksulluğu çağrıştıracak/çağrıştıracak öğelere değildir. Arabesk, Meral Özbek'in sözleriyle ‘toplumsal haklar talep eden eleştirel boyutunu’ yitirmiş ve “eleştirel boyutunu yitiren duygusallık, yarına umutla bakma isteği, ‘köşeyi dönebilme şansı’ ile yetinebilen bir pragmatizmle özdeşleşebilir’ duruma gelmiştir. Bu süreç içinde, arabeskin yöneten ve egemen kesimlerin de bir eğlence aracı haline gelmesinin, bu sınıf ve kesim üyelerinin yaşadıkları ‘zengin gettolarından’ çıkarak, kentlerin ‘muteber’ ve yüksek sosyetenin **gözlenebildiği / izlenebildiği** eğlence yerlerinde, örneğin Kibariye’yi dinlemesinin, bu tür müziğin alt kültüre özgü muhalif içeriğini önemli ölçüde **erozyona** uğrattığı da söylenmelidir. Alt kültüre özgü maddî acı,*



*kendisini temellük eden, kendisinin estetik duyarlılığını karşılar duruma getiren sınıfların üyelerince anlık ve telafl edilebilir acı haline dönüştürülmüştür.*

*Kültürel kodlardaki iç içe geçmenin, sınıfsal/ideolojik aidiyet ufkunun genişlemesinin, ortak-yaşarlık (symbiosis) kazanmasının farklı müzik formlarında ve izleme/dinleme pratiklerinde de görüldüğü söylenmelidir”(Oktay, 2002, s.12).*

Modern çağın sömürüsü eski çağ sömürülerinden biraz farklıdır. Eski sömürüde siyah adam köle olduğunun ve beyaz adamın kendisini sömürdüğünün farkındadır. Modern zamanda ise siyah adam bunun farkında olmamakla birlikte beyaz adam gibi olmak için de uğraşmaktadır. Bu durum diğer milletler ve ırklar için, Doğu toplumları için de böyledir. Sömürme değişik varyasyonlarıyla aslında her dönemde de vardır.

İkinci Yeni şairlerinin gözlemediği ve şiirlerinde işlemeye çalıştıkları küçük insanların ortak özelliklerinden biri de zulme uğramış olma duygularıdır. Bu duygu kimi zaman haksızlık edenlere karşı bir öfkeye veya son noktada bireyi içine alan bir bunalıma dönüşebilir. Keskin davranışların sonucunda ortaya çıkan öfke bazen de kaçıışı ve ızdırabı beraberinde getirir.

*“Kitlenin zulüm duygusu bu çifte tehditin sezgisinden başka bir şey değildir; dışarıdaki surlar giderek daha kısıtlayıcı, içerdeki bodrumlar daha bozguncu olur. Dışarıdaki düşmanın surlar üzerindeki faaliyeti açıktır ve gözlenebilir, bodrumdaki faaliyet ise gizli ve sinsidir” (Canetti, 2003, s.24-25).*

Canetti'nin “Dışarıdaki düşman” dediğini iktidarda olanlar veya gelir piramidinde piramidin üst katmanında olanlar diye algılanabilir. Toplumun üst kesimine karşı alt tabakanın birinci tavrı var olan bu düzeni yıkmaya yönelik öfkeli bir tavidir. İkinci tavrı ise gizli ve sinsi olanın doğurduğu bir tavidir ki kaçma, bıkkıma, bunalım şeklinde ortaya çıkar.

İkinci Yeni şairleri -özellikle Ece Ayhan- semayeyi, politikayı, üretim araçlarını elinde bulunduran bu üst sınıfın uyguladığı baskı sonucunda ortaya çıkan durgun kitleyi eleştirirler. “Durgun kitle çok sıkıştırılmıştır, gerçekten serbest hareket etmesi imkansızdır. Durumunda pasif bir şey vardır, bekler. Durgun kitle kendisine bir insanın gösterilmesini, bir konuşma yapılmasını bekler, ya da bir kavgayı

*seyreder. Onun için önemli olan yoğunluktur. Her bir üyesinin etrafında hissettiği baskı artık parçası olduğu oluşumun gücünün ölçüsü olarak da hissedilir”*(Canetti, 2003, s.35) Bu durgunluk İkinci Yeni şairlerini rahatsız eder ki Ece Ayhan gibi şairler bu durgun kitleye “kötülük toplumu” adını verirler. Bir türlü harekete geçemeyen, bir ölü bütünlüğü gibi yerinden kıvıldamayan kitle, şairin çığlık atmasına neden olur. Ancak bu çığlıklar kitleyi kamçılacak ya da harekete geçirecek şiddette değildir. Hedefi olmayan kitle toplumsal statüsünün bile farkında değildir. Artan üst kesim baskısı, sıkıştırılmışlık, giderek toplumun kendi içinden patlamalara neden olur. Bu patlamalar İkinci Yeni şairlerine göre bir harekete dönüşmelidir.

İkinci Yeni şiirinde toplumsal tabakalaşma bağlamında karşımıza çıkan önemli konulardan biri de **kadın**ın konumudur. Toplumda kadının niteliği, kadının konumu, kadının değeri, kadına biçilecek olan roller eskiden beri süregelen tartışmalardır. Çağdaş kapitalist anlayışın hüküm sürdüğü modern hayatın içinde, sosyal ve ekonomik mücadele açısından değerlendirdiğimizde Marksist söylemlerde kadın, her iki cinsin kurtuluşu için devrime katılmak zorundadır. Kadın olmadan ezilen sınıfların, işçi sınıfının kurtuluş olasılığı yoktur. Bu karşılıklı bir kurtuluş oyunudur yani kadın olmadan devrim gerçekleşmeyecek devrim gerçekleşmediği takdirde de kadın kurtulamayacaktır. “*Kadınlar hiçbir yere uymayan eller, sayılacaklar*” (Cansever, 2013, s.288) ya da sadece bir yalnızlığı gideren varlıklar olarak kalacaklardır.

Kadının dinî söylemlerde olduğu gibi erkeğin kaburgasından yaratıldığı iddiasından yani onun bir alt kademesi olduğu gibi dinî düşüncelerden, hukukî eşitsizliklere, toplumsal ayrımcılığa kadar Marksist söylemin karşı çıktığı alanlar vardır. Kadının orijinal eşitliğini ve bağımsızlığını kaybetmesinde en çok etkili olan dinî söylemdir. İlkel dönemlerde kadınların daha eşit bir statüye sahip olduğunu bile düşünenler vardır. Sonradan ortaya çıkan güçler, özellikle din ve din adamları bu eşitliği bozmuştur. Başlangıçta bir bütün olarak topluma ait olan zenginlikler yerleşik hayatın yaygınlaşması ile birlikte zamanla erkek hâkimiyetine girmiştir. Mülk edinme başlayınca kadınlar da edinilen bu mülkün ortağı değil bir parçası olmaya başlamıştır.

Marksist düşünceye göre cinsler arası mücadele böyle başlamıştır. Kadının çocuk doğurması ve çocuğa bakan kişi olmasını tarihte görülen ilk sınıf ayrımı ( cins ayrımı) olarak görürler. Bu durum erkeğin konumunu da değiştirmiştir ki tarım araçları ve mülkiyet erkeklerde toplanmaya başlamış, soy erkekten devam ettirilir olmuş, erkek bir üst sınıf insan olarak görülmeye başlanmıştır.

Marksist düşünceye göre üretim araçlarının kamusal mülkiyete dönüşmesi yani kadın erkek ortak mülkiyete dönüşmesi cinsiyetleri eşitleyecek, ekonomik nedenlere dayanan cinsiyet ayrımcılığı ortadan kalkacak, erkeğin egemenliğini yıkacak, kadını erkeğin seviyesine getirecektir. Ayrıca çocuk bakımının da devlet tarafından üstlenilmesi kadını ikinci esaret kaynağından da kurtaracaktır. Ekonomik temellerin değişmesi cinsler arası dengeleri de değiştirecektir. Kadının emek gücüne katılımı erkeğin elinde tuttuğu emek gücü hegemonyasının da kırılmasına neden olacaktır.

**Cemal Süreya**'ya göre sanatçı ister istemez toplumsal sınıfın da bir ferdidir. *“Her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır; belli bir sınıfın, belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür”*(Cemal Süreya, 2014b, s. 49). Kendisi de yer yer sömürülen, itilen, hor görülen insanları şiirlerine konu edinir.

“Ne şunlar üç açısı üçü de yoksul

Biri sıfırın altında sekiz derece

Birine atan atmış tekme

Biri sizden bir sigara istiyor”(Cemal Süreya, 2014a, s. 22).

Şair alt tabaka insanlarını her yerde görülen bir üçgene benzetir. İç açıları hep aynıdır. “Tekmeyi yemiş” yoksul insanların sıkıntıları, dertleri hep aynıdır. *“Üçgenler var üçgenlerde ortak noktalar”* (Süreya, 2014a, s.22) dediği yoksulluk, ezilmiştir. Şair kendisini de onlardan biri gibi görür.

Şair “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” şiirinde adeta orta kesim insanın önem verdiği şeyleri, beğenisini, bakış açısını, bilgi düzeyini ironik bir dille eleştirir.

“Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır

Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları

(...)

Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de,  
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere  
Lunapark beğenisi ile düzenlenmiştir yatak odaları,

(...)

Uluşçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kaseyle içerler  
Ama Batılıdırlar da lahmacuna havyar sürececek kadar

Hekimdirler güneş gözlüğüyle kürtaj yaparlar başarılılar da

(...)

Tecimendirler yüzyıllar boyunca karılarına hükümdarların  
sataşmasını ağırca bir vergi olarak kabullenmişlerdir.  
Düşündürdüler de ölülerin aile albümlerinden toplumbilim  
kuralları çıkaracak kadar

(...)

İçlerindeki sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir  
Özellikle kedilere ve köpeklere karşı iyice duygusaldırlar iki  
gözleri iki çeşme,  
öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı  
bilmezler

(Cemal Süreya, 2014a, s.130-132)

Süreya bu orta kesim insanı küçük görmek veya eleştirmek gibi bir hataya düşmeden ironiğin içerisinde adeta onları sevimli göstermeye çalışır. “*Süreya kentsel kültüre uyumsuz ama parasız bir kesimin peşine düşmüştür. Onu iter kakar. Onu*

*arabesk olarak nitelendirmektedir. Bu açık değil şiirde. Ama dönemin arabesk kültürünün öğeleri yayılıyor şiirin dokusuna. Öncelikle adındaki 'minibüs' bunun bir göstergesi. Arabesk kültürün kaynağı, o günlerde, minibüs/dolmuş müziği olarak kabul ediliyor, Süreya da oradan yaklaşıyor. İkili bir söylem kurgusu: hem minibüs şarkısı yazarak arabesk olduklarını ilan ediyor onların hem de minibüs şarkısını arabeskleşmenin bir işareti olarak aldığı, o kültürü 'gördüğünü' vurguluyor. Ama tutumu gerçekten politik-eleştirel”(Kahraman, 2011, s. 96).*

“Açılığa saygısından olacak

Beni görünce şapkasını çıkarıyor” (Cemal Süreya, 2014a, s.24).

Kentleşme ile beraber ülkemizde de görülen sınıf mücadelelerinin izlerini şiirlerinde sezdirmeye çalışan şairin şiirlerinde toplumun alt tabakasına mensup karakterler karşımıza çıkar: Zurnanın ucundaki Çingene (Gül/üvercinka), Ali'nin meyhanesindeki insanlar (Dalga), garson Hakkı (Kanto) Cihangir'de sıfırıncı katta yaşayan Hamza ve karısı, (Hamza Süiti), *Süveys* şiirinde geçen ve kadifeden bir Çingene olan Meryem, kadınlar hamamındaki Güzin, erkekler hamamında Süleyman (Hür Hanımlar Denizi), verdi mi adama her şeyini veren Porsuk nehrinin geçtiği yerlerdeki elleri kınalı kadınlar (Balzamin), üç açısı üçü de yoksul olanlar (Üçgenler), şarkıcılar, içkiciler vs. hep küçük insanların şiire uyarlanmış halleridir.

“Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya

Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız” (Cemal Süreya, 2014a, s.17)

Gariplik, yoksulluk şairin 'sevme' duygusuyla aşılır ki sevmenin en somut göstergelerinden biri de 'öpme'dir. Cemal Süreya'nın şiirinde sevme yer yer *dört nala sevişmeye* de dönüşür. Ömür kısadır, yoksullukla geçirmek yerine insanı mutlu eden şeylerle geçirilebilir. Şair bu sevme veya sevişme duygusunu sadece iki kişi arasındaki bir çıkış yolu olarak da görmez, tüm toplumu içine katmaya çalışır. Şaire göre türler arası birliktelik, tenler arası birliktelik tüm toplumu birbirine sevdirebilir. Bu bir çeşit birleşme yoludur.

Cemal Süreya toplumdaki uzak bir şair değildir. Onun kalemi tüm Türkiye’de dolaşır ve ondan her şeyin farklı olabileceğinin işaretleri vardır. Bu topraklardaki -ki hiç gitmemiştir bu topraklardan- ölüm, acı, yoksulluk, sömürü onun şiirinin temelinde sinmiştir. Şair umudunu da hiç kaybetmez. *“Türkiye’deki Cemal Süreya ölmüştür belki ama, Cemal Süreya’daki Türkiye hala yaşıyor; yaşıyor ki şiirlerinde saklı olan bu ülkeyi göremedik yaşam gözüyle”* (İnam, 2011, s.40).

Cemal Süreya ortalama insana seslenen, şiir karakterlerini onlardan seçen bir şairdir. Hasan Bülent Kahraman, Cemal Süreya’daki erotizmin bile aslında erotizmden ziyade şehvet olduğunu ve şairin ortalama insanın cinselliğini işlemeye çalıştığını dile getirir. *“Süreya, entelektüel bir cinselliğin peşinde değildir. Doğrudan bir cinsellikle uğraşmaktadır. Ona duyulan açlıkla, onun yaşanma biçimleriyle ilgili bir cinselliktir bu. Dolayısıyla revize edersek, cinsellik değil şehvettir, kösnüllüktür Süreya’yı ilgilendiren. (...)Bunu da sivilleşmenin bir başka derekesi saymak yanlış olmaz. Nitekim Süreya’nın şiiri politik olana da bu yoldan açılacak ve sonuna kadar da orada kalacaktır”*(Kahraman, 2011, s.90-92).

Bu bağlamda Süreya’nın şiirinde sosyal tabaka olarak burjuva kesimi değil; kenar mahallelerde yaşayan, yaşam mücadelesi veren insanlar, varoşlar vardır.

İkinci Yeni şiirine kadının daha çok cinsel yönüyle dahil olmuş olsa da sınıfsal ve toplumsal boyutuyla, bir birey olarak da yansıdığı görülür. Alışılmış kadın imajını değiştirmeye çalışan ve kadının da sadece sevilen (pasif) olmadığına onun da aşk şiirleri yazabileceğine inanan **Cemal Süreya** bir anlamda kadının özgürlük mücadelesini de benimsediğini ilan etmiş olur. Feminizmi de bir devrim olarak görür. Ancak bu konuda, karısına şiddet uygulamasından da anlaşılacağı üzere, biraz da gelenekçidir. (Perinçek-Duruer, 2008, s.389) Ona göre kadının bir birey olarak her türlü hakkına kavuşması da ancak sosyalizm ile mümkündür.

Cemal Süreya, *“Kadınları, insani özellikleriyle, donanımlarıyla değerlendirir, kendisiyle eşitler ama aynı hızla yeniden en dibe indirir. Kadının boyu erkekten bir santim kısa, kazandığı para bir lira eksik olmalı’ ona göre. Şiirinin mimarı Doğu-Batı çelişmesi kişiliğinin de mimarıdır. ‘Bir ayağını sosyalizme atmış, öbür ayağını feodaliteden kurtaramamış’ bir adamın tavrıdır kadınlara karşı tavrı. (...) Şu bir olgu: Son zamanlarında, kadının erkeğe yazdığı aşk şiirleri özlediğini söylüyor. Aşk*

*şiiirini erkeklerin tekelinden kurtarıyor. Bir başka ifade ile kadının aşk şiiiri yazabileceğine inanıyor artık”* (Perinçek-Duruer, 2008, s.389)

“Ödevleri yenilmek olan hep

Bıçakla kemik arasında

Susmakla ağlamak arasında

Yenilmek

Kadınlar” (Cemal Süreya,2014a, s.33)

Cemal Süreya kırsaldan kente göç sonucunda kadının toplumsal statüsünün iyi yönde değiştiğini, kadın-erkek ilişkilerinin bir derece de olsa daha sağlıklı bir hâle dönüştüğünü söyler. Bu durum kadının daha çok bir birey olarak toplumda yer almasının, üretime daha çok katılmasının, ekonomik özgürlüğüne daha çok kavuşmasının, sosyal hayata daha çok dahil olmasının sonucudur. Erkekler de kadının bu statü değişikliğine yavaş yavaş alışmak mecburiyetindedir. Bu *“bir aşamadır. Gençlerin rahatlığı yaşlıları da etkiledi. Eskiden gidip duraklarda beklerdik. Sanki orada duran kadın... Şimdi bakıyorum vapura binerken kimse kimseyi sıkıştırmıyor. Erkek anlamaya başladı ki kadın istemezse yanına yaklaşılamaz. Kentleşme yanında kadının çalışmasından doğdu bu. Biraz da yoksulluğun artmasından olabilir. Çünkü çok yoksulluk eşitlik getirir. Ben eskiden şiiirlerimde erkeğin kadına söylediği sözleri yazıyordum. Şimdi istiyorum ki kadının da erkeğe söyleyebileceği sözler yazayım”* (Cemal Süreya, 2013c, s. 90)

Şair toplumda kadına daha çok yer, daha çok söz hakkı verilmesini savunur. Kendisini de feministlerden yana hissettiğini söyler. (Cemal Süreya, 2013c, s.99) Cemal Süreya sosyalist bakış açısının kadını algılama biçimine sahiptir. Sosyalizmde kadının haklarını alabilmesi için ayrı bir mücadeleye ihtiyacı yoktur çünkü erkekle aynı oranda üretime katılacağı için zaten statüsü de değişecektir. Kapitalist toplumlarda ise böyle bir şey düşünülemez bile. Kadın en büyük sömürü aracı olarak kullanılacak, en çok da kadının kendisi sömürülecek ve ezilecektir.

Şair, Türk toplumunda ise kadının istenilen düzeye gelmesinin güç olduğunu düşünür. Çünkü, Cemal Süreya’ya göre *“Türk erkeği (aydını, yazarı bile) bir ayağını*

*nice ileri bir noktaya atmış olursa olsun, öbürünü feodaliteden çekebilmiş değildir”* (Cemal Süreya, 2013c, s. 91). Şair bu değişimin çok kolay olamayacağını, bu feodal erkek düşüncesinin kolay kolay ortadan kalkmayacağını da farkındadır. Kadının eşit bir statüye kavuşması sadece kadının bunu istemesine değil erkeğin de böyle düşünmesine bağlıdır. Yani kadından çok aslında erkeğin yetişmesi, değişmesi gerekir. Her şeyden önce Kapitalizm zayıflamalı, üretime kadın daha çok katılmalı, gelenek değişmeli, ahlak anlayışı düzelmelidir.

Kapitalist sistemde evlilik kurumu da adeta birer bunalım kurumuna yerini bırakmış durumdadır. Kırsalda ise kadının konumu daha da trajiktir. Kadın daha çok ezilir ve kendisini savunma hakkından da daha çok mahrumdur.

“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

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 ürkütmüş acaba bu kadar kadını” (Cemal Süreya, 2014a, s.33)



Cemal Süreya, 1955'te kaleme aldığı "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" şiirinde, bakıldığında önce kaşları görünen Anadolu kadını işler. Ve bu kadınların ödevleri hep yenilmektir. *Bıçakla kemik arasında/ Susmakla ağlamak arasında/ Yenilmek/ Kadınlar* (Cemal Süreya, 2014a, s.33)

**İlhan Berk** Galile Denizi'ne kadarki şiirlerinde topluma ve yaşama yönelir. Toplumun özellikle alt tabakasına mensup insanları şiirsel karakterler olarak seçer. Köylerde, kasabalarda, bozkırlarda yaşayan insanlar; arabacısı, köylüsü, ırgatıyla Berk'in şiirlerinde yer edinirler. "*Ben bütün şiirlerimde halkım*" diyen şair düşünsel olarak da kendisini onlardan ayrı görmez. *Eşitliği sevdim / Özgürlüğü sevdim* (2013a, s.163) diyen şair, ister köyde, ister kentte; ister dinî, ister beşerî her türlü kulluğa karşı çıkar.

"Biz buğdayı sevdim

Pırıl pırıl suyu sevdim

Türlü çiçeği sevdim

Buğdayı çiçeği suyu

Sevenleri sevdim

Tutsaklığı sevmedik

Kimseye sevdirmedik" (Berk, 2001, s.167) der.

İlhan Berk, özellikle ilk şiirlerinde, yani toplumcu gerçekçi etkinin izlerinin bariz görüldüğü şiirlerde "*açları, tokları, hastalarıyla aynı kıta üzerinde bulunan*" (2001, s.16) aynı toplumsal tabakaya mensup insanların şiirini yakalamaya çalışmıştır. İlhan Berk de Ece Ayhan gibi sanatının devamı için gerek mekânsal olarak gerekse düşünce planında sürekli merkezî otoritenin (erk) uzağında kalmayı tercih eder.

"*Hep sorarlar bana: İstanbul'dan uzakta nasıl yapabiliyorsun? Ben de hep şöyle yanıtlarım: İstanbul'dan, merkezden uzak olmak beni uzun boylu düşündürmedi.(...) Şairlik bir çeşit guruluk, dervişlik işidir derim. Hem merkez'den uzakta yaşayan yalnız ben değilim. Şairler şairi Rene Char da Paris'i iska geçmiştir.*

*Yalnız bunu bilmek bile bana yetti. Şiir, yaşamımın hep önündeydi zaten; orda da takılı kaldı, kımıldamadı. Hem yaşamadım, yazdım, okudum ben. Cehennem dediğim bu. Şunu bir daha söyleyeyim: şairler cehennemlidir. Cenneti düşünenlerse hiç olmamıştır”(Berk, 2004, s.71).*

Toplumsal mücadele ve sınıf çatışması Marksist düşüncenin esasını oluşturur. Sınıf mücadelesi insanlık tarihinin de şekillenmesini etkileyen temel etkidir.

“Ben sanırdım ki dünyada

Kardeşlik esastır her şeyde

Varlıklı olmak demek

İnsan olmaktan çıkmak demek değildir.

(...)

Kimseyi yoksul bırakmadı İlhan Berk” (Berk, 2001, s.141) diyen şair Marksizm ile bu gerçekliğin farkına varır. Sınıf savaşı asıl üretici güç ile üretimi idare eden sermaye sınıfı ile onları organize eden siyasal erk arasındaki mücadeledir. Özellikle endüstriyel devrimde sonra ortaya çıkan bu mücadele bireyin ekonomik sorunlarını fark etme ve bunları çözmeye çalışması sürecinde toplumsal hareketlere kadar ilerlemiştir.

“Bu dünyada en güzel şey

Zulüm üstüne seferdi

Ben birçok krallar gördüm

Padişah mendillerini kullandım

Cihanda en güzel şey kulluğu yok etmektir”(Berk, 2001, s.162).

Marksist bir ideolojiye sahip olan Berk’e göre sınıf çatışması sadece belli bir bölgeye ve zamana has değildir. Her dönemde değişik adlar adı altında sürekli bir ezen ve ezilen sınıf vardır. Adeta bu insanlık tarihinin değişmez bir mücadelesidir ve bu mücadele hiç bitmeyecektir.

Günümüz dünyasının en büyük kapitalist gücü şaire göre Amerika'dır. Marksist ideolojinin hedefinde yer alan Amerika, Berk'in de hedefindedir.

“Savaş oldukça

İşin iş kırmızı

İşin iş pencere

Amerika işin iş (Berk, 2001, s.234)

Şair Marksist bakış açısıyla Anadolu'daki, İstanbul'daki emekçilerle, dünyadaki diğer emekçileri, sömürülenleri bir ve kardeş görür. Çünkü sınıf her yerde aynı sınıftır. Sömürenler değişse bile sömürülenler hep aynıdır. Berk'in şiirlerine konu edindiği insanlar “...ya çalışırlar ya uyurlar” (Berk, 2001, s.52) Şair uymanın dışındaki bütün zamanlarında çalışmak zorunda kalan alt tabakadan söz eder.

“İnsanlarımız baktım gariptiler kimsesizdiler yalnızdılar

Torbalarında kederli ekmekleri, ağızlarında cigaralarıyla

Sade düşünüyor ve hiç konuşmuyorlardı

Büyük ve mükemmel toprağın sırtında topraksız yaşıyorlardı” (Berk, 2013a, s.539).

Topraksız köylüler büyük şehirlerin ağızlarına uzanmak zorunda kalırlar, denizci olurlar, ırgat olurlar, işçi olurlar. Sosyalist/Marksist İkinci Yeni şairleri için kent proleteriyasının dışında kır proleteriyası da önemlidir. Kırsal kesim gerçekliğine de eğilmeye çalışan bu şairler köy yaşamını da tema olarak kullanmışlardır çünkü yaşam koşullarının zorluğu ile boğuşan insanlar sadece metropollerde yaşayan insanlar değildir.

“Mutlaka yaşamalıyız

En çok rüzgarda bir ağaç gibi hür

En çok keder içinde

En çok yaşamasını istediğimiz” (Berk, 2001, s.86)

Şairin sınıf çatışmasının, sosyal tabakalaşmanın en çok yansıdığı kitabı “İstanbul Kitabı”dır. “İstanbul’da proleteryanın ve alt-gelir gruplarının kamusal yaşam pratiklerini uyguladığı mekânlar öncelikli bir yer kaplar: tramvay, tünel, Mercan yokuşu, matbaalar, fabrikalar vb. şairin ‘arkasında bir gömlekle peşinden gittiği’ insanlar hep alt gelir gruplarının üyeleridir: kömür işçileri, yol ameleleri,, ırgatlar, hamallar vb.(...) Şairin betimlediği, önünde gezindiği, kapılarının eşliğinde durduğu, camlarından içeri baktığı mekânlar ve kamusal alanlar, tümüyle iş dünyasına aittir. Dikkatin üzerinde yoğunlaştığı insanlar ve bireyler de küçük burjuvalar, entelektüeller değil, proleter ve lümpenlerdir”(Oktay, 2002, s.208).

Benzer temalara iyi bir gözlemci olan **Edip Cansever**’de de rastlamak mümkündür. Cansever, çağını, toplumsal sorunları, insanî dramları önemseyen bir şairdir. “*Edip Cansever, İkinci Yeni şiir hareketinin birçok özelliğini şiirinde barındırır. Özellikle yalnızlık, bunalım, yabancılaşma ve terk edilmişlik temaları etrafında oluşan Cansever şiiri, önceleri Garip şiirine yakın olsa da Yerçekimli Karanfil (1957) ile İkinci Yeni şiir hareketine katılır. Cansever’in şiirlerinde bireysel unsurların yanı sıra, toplumsal unsurlar da yer alır. 20. yüzyılın ortalarında dünyadaki kentleşme, toplumsal değişim ve sanayileşmenin oluşturduğu bunalım ve umutsuzluk hisleri, İkinci Yeni şairlerini ve dolayısıyla Edip Cansever’i de etkiler*” (Karabulut, 2013, s.215)

“Açık konuşalım ayıp değil

Donumuz dizimize düştü

Bu iş fizikle mantıkla kapanmaz

Elalem yoksulluğumuzu gördü” (Cansever, 2013,s.81).

Özgürlük, eşitlik, adalet dünyanın her yerinde olduğu gibi bizim ülkemizde de politikacıların iktidara gelebilmek için halka vaat ettikleri üç temel şeydir. Ancak kanun önündeki veya kâğıt üstündeki eşitlikler realiteye pek de yansımaz. Zengin ile fakir arasındaki uçurumun ortadan kaldırılması, topyekun kalkınma, toplumun her kesiminin aynı refah düzeyine ulaşması gibi hedefler meydanlarda halka verilen hoş sözler olarak kalmaktan öteye geçmemiştir.

Erdal Öz, Edip Cansever ile yaptığı bir konuşmada, onun sanılanın aksine toplumdan hiç kopmadığını dile getirir. *“İkinci Yeni şairleri içinde toplumu, toplumsal sorunları, çağını yansıtmayı önemseyen, şiirle toplum arasında kopmaz bağlar olduğuna inanan bir şair olarak dikkati çeker. Daha 1956’da İkinci Yeni’nin başlangıç yıllarında bile şiir yapmanın ‘toplumla ilgiler kurmak’ olduğunu savunan şairin poetikasında ‘toplum’ önemli bir yer tutar. Kimi İkinci Yeni şairlerinin toplumdan kopmaya değin giden düşünceleri ya da İkinci Yeni’ye yönelik ‘toplumdan kopukluk’ suçlamaları göz önüne getirildiğinde Edip Cansever’in -en azından poetika bakımından- bunların dışında kaldığı görülecektir. Çünkü o, daha başından beri soyut şiir adı altında ne ‘bilinçaltı saçmalıklarını dökmeye’ ne de yalnızca toplumsal mesajlar vermeyi amaçlayan ‘sanattan yoksun’ dizeler yazmaya taraftardır”*(Akataran Karaca, 2013, s.359).

Cansever’in şiirlerinde geçen karakterler hep toplumun alt tabakasına mensup kişilerdir. Bir meyhane garsonu, dülger, boyacı, cenaze levazımatçısı, çingene çalgıcılar, cenaze kaldırımcıları, hamallar, çelenk taşıyıcıları, elleri omuzları nasırlaşmış işçiler, genelev kadınları...v.s Bunlar hep toplumun alt tabakasını oluşturan bir bütünün parçalarıdır.

“Tokatlı diyorlar ya da bir ekmeğin başlangıcı

Ezilmiş, sakın, anca bir yoksulluğu ödüyor durmadan” (Cansever, 2013, s.205).

El emeğinden başka sermayesi olmayanlar gittikçe yoksullaşmakta, ezilmekte; emek gücüne hak ettiğini vermeyen kapital sahipleri ise gittikçe zenginleşmektedir. Bu durum sınıflar arası çatışmayı daha da şiddetlendirir.

Üretenler üretim araçlarına sahip olmadıkları için aslında hiç üretmeyen ancak üretim araçlarına sahip olanlar tarafından ezilirler. Politikacılar, sendikacılar, din adamları, medya patronları da genellikle sermaye sahiplerinin yanında yer aldıkları için emek blokuna karşı bir tavır sergilerler.

SARAY KÖFTESİ

Cebinde parası yok ama yoksul değil

İleri görüşleri var okumuşluğu yok

Canı hürriyeti çekmiş saray köftesi yiyor

Bin dokuz yüz beşte İstanbul'u düşünüyor

(...)

Bakın bakın bakın

Döşeklere yaz kokuları sinmiş duydunuz mu

Bilir bilmez ötüşleri var toprağın içinizde

Kim demiş tabiatta düzen var diye

Aç bir kedi duvara sürtünüyor onu da görün

Atın kendinizi çalgıların çağanların içine

Uygarlığı insan işlerini bilenler düşünsün

Ardı ardına betikler yazsınlar size ne

Böyle yaşayacaksınız işte söz yok

Ölümsüz bir çiçek sofranızda

Yaz güneşi pembeden kırmızıya kırmızıdan pembeye

Kapılar pencereler tabiatla oynaşacak

Bu düzen size insanlığınızı unutturacak” (Cansever, 2013a, s.53-55)

Şiirde açlık ve yoksulluk kelimeleri zıddıyla yani “saray köftesi” imgesiyle vurgulanır. Şair yoksul insanların yoksulluklarının bile farkında olmayışından yakınır çünkü okumadan ileri görüşleri olan bir kalabalık vardır karşısında. Bu şiirde evlerinde saray köftesi yiyen ve yoksulluğu bilmeyen, halkın ne yediğini dahi düşünmeyen, para pul hesabı yapmayan küçük beylerin oluşturduğu üst kesimi de eleştirdiğini söylemek mümkündür. Oluşturulan bu sınıf küçük beylere de zamanla insanlığını unuttururken yoksul da yoksulluğunun bile farkında olmadan kahvesini

yudumlayacaktır. “Şiirlerinde, bireyin edilgenleştirilmesine vurgu yapan ve kapitalist düzene tutsak olan kentleri İstanbul özelinde eleştiren Edip Cansever, ‘Dirlik Düzenlik’teki, ‘Saray Köftesi şiirinde İstanbul’daki sınıf eşitsizliğine karşı bir duyarlılık geliştirir. Toplumcu bir tedirginlikle bakılan İstanbul, bireylerin zorunlu kabullenişinin yansıdığı ve ‘benzeşimler’in istilasına uğratılmış bir kent ekseninde değerlendirilir”(Kanter, 2013, s.115).

Cengiz’e göre Cansever toplumsal sıkıntıyı iyi gözlemleyen ve bunu dile getirmeye çalışan bir şairdir. “Sıkıntılı bir şair Cansever. Sıkıntısını temalara yediren, hatta özellikle Tragedyalar(1964), Çağrılmayan Yakup(1966) ve Ben Ruhi Bey Nasılım(1976) adlı kitaplarında sıkıntının bizatihi kendini ele alan bir şair. Burada şairin anlattığı kendi de olsa, kendisi gibi orta tabaka insanlarıdır artık. Onların gerek kimlik sorunu, gerekse kendilerini ifade ederken felsefi ve psikolojik sorunları altını çizdiğimiz bu kitaplarda derinlemesine işlenmiş, insanın yaşadığından duyduğu kaygı, tekdüzeliğin çıkışsızlığın bunalımı gerek tek tek dizelerin sağlamlığı ve gerekse şiirlerin bir bütün olarak oluşturduğu havayla başarılı ve şaşırtıcı bir şekilde verilmiştir” (Cengiz, 2005, s.115).

Şairin bireye yönelmesi, bireyde derinleşmesi onun toplumdan ve toplumsal sorunlardan uzaklaştığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Çünkü şair bireyi de toplumsal tabaka içerisindeki yeri ile ele alır. Ancak onu yine de klasik anlamda bir toplumcu şair de saymak mümkün değildir.

Karaca’ya göre Edip Cansever, İlhan Berk’e göre toplumla daha çok bağ kurma ve şiirlerinde birtakım mesajlar verme kaygısı bakımından daha farklı bir tutum takınır. “Cansever, düşüncelerinden anlaşıldığına göre, İlhan Berk’in aksine toplumsal kaygılara sahiptir ve bu kaygılar şiirlerine yansımıştır. Sonuçta belki onun şiirde birey-toplum ayrımı yapmadan bir bireşimin peşinde olduğu söylenebilir”(Karaca, 2013, s.361).

1950 öncesi Türkiye toplumu sanayi üretimini geliştirmeden önce köylü idi ve ilkel tarım yöntemlerini kullanıyordu. Seyahat araçları ve ulaşım ağı da yetersiz olduğundan insanların çoğu yaşadıkları bölgenin dışına pek çıkabilmiş değillerdi. Okuma yazma oranı da çok düşüktü. Kültür ancak şehirlerdeki belli bir azınlığın malı gibiydi. **Ece Ayhan**’ın 1970’te kaleme aldığı “Mor Külhani” şiirinde geçen:

“Şiirimiz karadır abiler

Kendi kendine çalan bir davul zurna

Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan

Taşınır mal helalarında kara kamunun

Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiridir” (Ece Ayhan,2014,s.124)

dizeleri Orhan Veli'nin “*Yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın (müreffeh sınıf) zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır*” ( Veli, 1988, s.26) satırlarını hatırlatır.

Ece Ayhan'ın şiiri adeta toplumda tutunamayan alt tabakanın şiiridir. “Kınar Hanım'ın Denizleri” lanetli çocukların şarkısı gibidir. Parçalanmış ailelerin geçim sıkıntısını yüklenmek zorunda kalan çocuklar, okulda şiddet gören, sokakta istenmeyen, ötelenen çocuklar vardır onu şiirlerinde. Şairin ifadesi ile:

“Kardeşlerinin uçuşuna kanat

Uyduramıyordu bir rahibe kuşu” (Ece Ayhan, 2014a, s.95).

diyebileceğimiz zamana ve toplumun uçuşuna ayak uyduramamış çocukları anlatır. Romanlar, eşcinseller, genelev kadınları girer onun şiirine. Toplumun alt sınıfına mensup şiddet gören çocukların yanı sıra şiddet gören, itilen kadınlar da vardır. Ayhan toplum tarafından dışlanmışlarla ‘eş duyum’ içerisinde. Örneğin şairin ekonomik sebeplerle iç içe düşündüğü bir fuhuş olgusu vardır. Bu iktidar gücünün kadın üzerindeki etkilerinden biridir onun için. Vücutların sömürülmesi, tüketilmesi, esir edilmesi alt tabakanın açığa çıkan yarasından, asıl gerçekliğin, kara gerçekliğin tezahüründen başka bir şey değildir. Bu kara gerçeklik toplum tarafından da dışlanarak gizlenmeye çalışılır. İşte şair gizlenmeye çalışılan bu kara “*gerçekliğin*” (Soysal, ? s.20) şiirini yakalamaya çalışır.

Bu kara gerçekliği dile getirmeye çalışan şairin gelecek konusunda pek de umutlu olmadığı görülür, karamsar bir bakış açısına sahiptir. İktidar, patron, din adamları, toplum, aile, gelenek gibi hemen bütün erk'lerle savaşmak gerekir.



Ece Ayhan'ın şiirlerinde sarışın olmayanlar yani Kantocu Peruzlar, mor külhaniler, devlet dersinde öldürülmüş öğrenciler, orta ikiden okulu terk etmiş çocuklar vardır. Bunlar hep toplumun alt tabakasına mensup, devletin uzağında olan, devletin tokadını yemiş, tüzüklerle çarpışan karakterlerdir.

Sarışın olmayan şiir karakterleri yaratmaya çalışan Ece Ayhan içinde yetiştiği veya gözlemlediği toplumdaki en çok muzdarip olan İkinci Yeni şairidir. Pervasız sert üslubunu şair toplumu eleştirirken de sürdürür. Türkiye'deki toplumun, hangi sosyal tabaka olursa olsun, bir 'kötülük toplumu' olduğunu düşünür. Genellikle "Ayhan'ın yaşadığı toplum, kültür düzeyi düşük, düşünme yeteneğinde yoksun, düşüncesi bulanık, sorumsuz, kötülüklerle dolu, akıl yürütmeleri ve algılama tarzı zayıf, ahlaki değerleri sarsılmış bir toplumdur" (Karaca, 2013, s.366).

"Çanakkaleli Melahat kendi köşesinden sivilliği en iyi anlatan kadın ." (2012a, s.19) diyen **Ece Ayhan** adeta kadının toplumdaki konumuna bir karşı tepki geliştirerek en marjinal kadınları şiirlerine karakter olarak seçerken **Turgut Uyar** nikahından beri makyaj yapmayan, orta sınıfa mensup, sıradan kadınları işlemeye çalışır. Uyar'a göre kuruşu kuruşa ekleyerek kendilerini kocalarına ve çocuklarına adayan bu kadınların hayali yoktur.

"Hoyrat ellerde körpe karanfil

(...)

Ne zaman canı çekerse erkeğinin

O zaman yatarlardı..." (Uyar, 2014,s.90)

Uyar'ın şiirlerinde toplumda hiçbir statüsü olmayan tek görevi evine, eşine ve çocuklarına bakmak olan, kendi doğurup kendi bakan, düşüncesi bile sorulmayan kadınlar vardır. "Halbuki böyle mi olmalıydı" (Uyar, 2014, s.91) gibi tek bir cümle bile şairin bu düzene karşı duruşunun ifadesi olabilir. Şairin bazı şiirlerinde modern kadın tipini de eleştirdiği görülür: *Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar/dayanıklı Tanrılarla* (Uyar, 2014,s.193) Şair kimi zaman da Kadının toplumdaki itilmişliğinden, ezilmişliğinden bahseder.

"Bunlar bizim kızlarımızdır

Kara güller önlerinde kara

Saçları çalgınca ikiye ayrılmış

-hiçbir şey eski açıklığında değil ki-

Yavaşça oluyor ellerime bulaşması

(...)Yapmayın... Nasıl inanırım eşitliğine!...(Uyar, 2014, s.207) diyen şair bu konuda da umutsuzdur.

Turgut Uyar da şiirlerinde kentlerin kenar mahallerine sıkışmış, şehrin tüketici yıkımına maruz kalmış, insanı makinalaştıran bir düzenin işlediği mekânlarda tutunmaya çalışan alt tabaka insanların dünyalarına dokunur. “Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel” şiirinde bu tabaka insanların, işportacıları, dükkancıları, kepenkli kepenksiz esnafı, nalbantları kısacası hayat karşısında yılgın olan bütün bu insanları bir araya getiren ortak nokta **hüzün ve açlık**’tır.

“Şehir birden başladı, sol tarafta hendekler

işportacılar, dükkancılar, ve akşamüstüne gidip gelenler

ve onun hüznü vardı

şehirler olsun varsındı ve manavlar kapansındı.

evler ince bir buğuya, bir cinselliğe kapansındı

ve onun hüznü vardı

(...)

Nalbantlar ressamlar, ve bütün tarlalar çarşıda

hele yılgınlıklar bir sabah temizliğinde

ve bir coşkudan artan sarı bir şeyler vardı

bir yitik gibi yüceden, bir anı gibi sancıdan

ve onun hüznü vardı” (Uyar, 2014a, s.330)

“*Toplumsal eşitsizlikle şekillenen kent panoramasında, açlığın ezici bir güç olarak belirmesinin eleştirisini Turgut Uyar ‘Açlık Çoğunluktadır’ şiirinde, politize bir yaklaşımla sezdirir*” (Kanter, 2013, s.49).

“Benim gibi kulun çok dünyada, Allah’ım!..

Eğer bilmiyorsan işte, haberin olsun.

Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni.

İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini.

Zaten yediğimiz ne ki hatırdadır

Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!..(Uyar, 2014a, s.18)

Uyar’ın şiirinde geçen karakterler üçüncü mevki insanlarıdır: üçüncü mevkide bir yolcu, bir sahaf, ısmarlama çayla kahvede akşama kadar tespah çeken köylü, masasında sessizce çalışan bir evrak memuru veya ayağına ipeğin en kötüsünü giyen onuncu derece memur karısı..v.s.

“Bıktım üçüncü mevki

Fakirlik hali” (Uyar, 2014, s. 19)

Uyar’ın şiirinde genellikle alt tabakalara mensup, ezilmiş küçük insanlar ve onların küçük hayalleri dile getirilir. “*Sırtlarında tatlı düşlere benzer yüklerle köylüler*” in mutluluğu, sırtındaki yük kadar değirmendeki bir çuval buğdayın bir çuval una dönüşmesidir. O küçük insanın tasası hastasını kağı ile doktora yetiştirebilmekten ibarettir. Özlemi gurbete gidenlere türküler yakmaktır. Hayali, izinli askerin köye gelişidir hayali. Ve bunlar büyük şeylerde gözü olmayan, fakirliğinin farkında bile olmayan mutlu insanlardır:

“Ben sana kürk alamam doğrusu

Güzel bileklerine bilezik alamam.

Bir kap yemek, bir elbise.

Öyle bir tat var ki fakirliğimizde

Başka hiçbir şeyde bulamam” (Uyar, 2014, s.61).

İsyan etmeyi bilmez bu küçük insan. Yaşadığı Arnavut kaldırımli sokakta, eski ahşap evinde her şeye rağmen şükreder. Çocuklar kaldırımlarda, sokakta oynadığı müddetçe de sorun yoktur.

“EY Borçlarını ödeyemeyenler!...

sen o ses misin en aşağılardan gelen !...” (Uyar, 2014, s.214).

Aşağıda olanlar katı yürekli tecimerlerin aşağıda bıraktığı tabakadır. Kalabalıklar içerisinde varlığı veya yokluğu hissedilmeyen bireylerden oluşur bu tabaka. Erken işe gidenler, bir sütçü, bir kasiyer, nalbantlar, balıkçılar, bir şoför, çilingir. Hepsinin ortak noktası yaşamlarının alın terine bağlı olmasıdır. “*Dövüldük nasırlandık artık yeter*” (Uyar, 2014,s.349). Ona göre kişi bir zorbalığa direnmek adına sonunda isyan edecektir.

“o herif saatine baktı

herhalde üçe beş vardı

herifin eni haritalarda

belli başlı haritalarda

doğudan batıya kadardı

nasıl hatırlamazsın nasıl

bir çiçeğin sapını birlikte dişlerdik

güneşi gübre gibi emen

kapıların arkasında kaldık

yanlış anahtarlar gibi

nasıl hatırlamazsın

birlikte sıtma geçirdiğimizi

karnımızı güneşten koruyarak

cılız kollarımızı” (Uyar, 2014, s. 431).

Fabrika köşelerinde, atölyelerde, tarlalarda akşama kadar çalışanlar, ensesi Doğu'dan Batı'ya kadar geniş, ceketi göbeğine dar gelenlere karşı cılız kollarıyla savaşmak zorunda kalacaktır. Çünkü onlar suyun başını tutan, ışığı satan, kağıdı paraya çeviren, buğdayı petrole değişenlerdir. Direnmekten usansa da bazen cılız kollu kitleler belinde bir ordu taşıyanlara bir avuç insana karşı mücadele etmek zorundadır.

1950'lerden sonra hızlandırılan sanayi atılımları, demiryollarının yapılması, devrimlerin kendisini halka empoze edebilmek için yapılan eğitim seferberlikleri, toplumun yaşamında da köklü değişikliklere neden olur. Bütün atılımlar öyle birkaç yılda yapılacak ve bitirilecek hamleler değildir. Öyle ki Türkiye'nin günümüzde bile tam bir gelişmiş sanayi ülkesi olduğunu, Batılı anlamda bir burjuva sınıfının oluştuğunu söylemek güçtür. Ancak tarımsal üretime dayalı toplumun yavaş yavaş şehirlere kaydığı ve sanayi üretimine doğru bir ilerleme olduğu da aşikârdır. Birbirini tetikleyen bu yönelmelerle şehir nüfuslarının arttığı, köy nüfuslarının azaldığı da istatistiklerce bellidir.

Üretim biçiminin değişmesi zincirleme birçok değişimi de beraberinde getirir. Şehirlerde zamanla bir sermaye sınıfı oluşur. Bunlar üretim araçlarını ellerinde bulundurur, tüketimi yönlendirir, toplumun yaşam tarzını dolaylı olarak etkilerler.

Bu gücün karşısında bir de emek sınıfı oluşur. Bunlar şehirlerdeki ücretli kesimdir, çoğunlukla el emeği ile kazanarak hayatlarını idame ettirirler. Makinaların günden güne artması, enerji kaynaklarının bazı merkezlerde yoğunlaşması büyük fabrikaların da bu bölgeleri tercih etmelerine neden olur. Böylece ekonomisi sanayi üretimine dayanan büyük şehirler ortaya çıkar.

Kısacası üretim biçiminin değişmesi domino taşlarının peş peşe düşmesi gibi birçok değişikliği beraberinde getirir. Köye dayalı yaşam tarzı da bu değişimden

büyük oranda etkilenir. Emeğin yerini alan makinalar girer insanların hayatlarına, boşta kalan el emeği başka alanlara yönelmeye başlar. Ancak her dönemde alt tabaka için değişmeyen bir şer vardır ki o da açlıktır.

“asıl olan açlıktır

Çoğunluktur” (Uyar, 2014, s. 463).

Her şey değişebilir bir gün. Dölsüz katırlar, yüklü vagonlar, aşkla geçirilen baharlar, ukala ömürler geçer, tütünler de geçer ama “*tok insanların rahatlıkla söz ettiği açlık*” (Uyar, 2014, s. 491) çoğunluktur, cılız kolluların ortak paydasıdır. Şairin bazen bu çoğundalık karşısında umudunu yitirdiği görülür:

“şimdi çok değil ama karamsarım

(...)

kimseye yakışmayan bir bezginlik

beyaz bir örtü gibi üstümde

daha kötüsü

kırmızı bir örtü gibi” (Uyar, 2014, s. 467).

Üretim tarzı zamanla sosyal sınıfları da değiştirir. Sınıflar arası mücadeleler ülkemiz de görülmeye başlanır. Kapitalist sermaye sahiplerine karşı işçi sınıfı oluşur. İşçi sınıfı kendi karşı kavramlarını geliştirir. Marksizm, Sosyalizm gibi cereyanlar güçlenmeye başlar. Köyünde atadan kalma yöntemlerle tarımla uğraşan insanlar şehirlerde hakkında doğru düzgün bilgi sahibi bile olmadıkları fikirleri savunur halde bulurlar kendilerini.

Sosyalizm ezilenlerin yeni umudu olur: “*Sosyalizm, sanayi devrimi ile doğan yeni bir sınıfın, işçi sınıfının öğretisi olur.*”

*İşçi sınıfının öğretisi olarak Sosyalizm, burjuvazinin kapitalist sistemine ve onun liberal öğretilerine bir tepkiyi dile getirir. Çünkü kapitalizm, burjuva sınıfının yararına olarak, işçi sınıfının sömürülmesine hizmet etmektedir*” (Tanilli, 2006, s.123)

Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde Anadolulu sıradan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen **Sezai Karakoç** çok yönlü bir şairdir. İncelediğimiz diğer İkinci Yeni şairlerine göre de dinî, sosyal ve politik konulardaki düşüncelerini daha derli toplu dile getiren bir şairdir.

Anadolu'nun geleneksel yapısını bütün özellikleri ile muhafaza eden bir ailede yetişen Sezai Karakoç, toplumsal meselelere dar çerçevede birer sınıf mücadelesi olarak bakmaz. Bütün Doğu toplumlarının bir medeniyet mücadelesi içinde olduğunu şiir ve yazılarında vurgulamaya çalışır. Yani şair bu konuya da din, medeniyet, yönünden bakar. Şaire göre ancak medeniyetimizin yeniden inşası sonucunda toplumsal, sınıfsal sorunlar çözülebilir. Bu medeniyetin kurulması daha doğrusu yeniden canlandırılması hususunda da şaire büyük görevler düşmektedir.

*“Karakoç'a göre şair, milletine karşı birtakım yükümlülükleri olan kişidir. Onlar, her şeyden önce, milletin sözcüsü, yorumcusu ve gerekirse yol göstericisidir. Bu durumda şiir hem toplumun aynası hem de ona yol gösteren bir kılavuz işlevi yüklenir”* (Karaca, 2013, s.374). Diğer İkinci Yeni şairlerinin şaire böyle bir misyon yüklediğini söylemek zordur. Üstelik Karakoç bu misyonu din adına üstlenir. Diğerleri için esas olan şiirin kendisidir. Ama Karakoç için şiir, ulvî davanın sanatsal bir aracıdır. *“Dolayısıyla İkinci Yeni içinde idealleriyle şiiri ve poetikası en fazla iç içe giren şair Sezai Karakoç'tur”* (Karaca, 2013, s.375).

İkinci Yeni şairlerinin yaşadıkları yıllar iki cihan harbi sonucunda yaşanan kıtlık, pahalılık, ölüm, yoksulluk, hastalık, sürgünlük gibi toplumsal travmaları yaşamış veya bunlara şahit olmuş insanların çoğunlukta olduğu yıllardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yeni bir toplumun yaratılmaya çalışıldığı, toplumsal yapının yavaş yavaş tümünden değiştiği, sosyal çatışmaların her türünün yaşandığı bir dönemdir.

“Ay kaç kere tanıklık etti

Taşıdığım yoksul kadınlar tabutuna

Çok köle pazarında bulundum

Az kurtarış yapmadım insan satımında

İnsan alımında az göz gezdirmedim” (Karakoç, 2001, s.184).

Sezai Karakoç da bu süreç içerisinde genellikle toplumun alt tabakasına mensup bir ailenin çocuğu olduğu için bu kesimi yakından tanıma imkânı bulan bir şairdir. Şair, 52 yaşında ölen annesi Emine Hanım’ı anlatan dizelerinde aslında bütün Anadolu kadınlarının dramını da anlatır.

“Sabahları gün doğmadan uyanır

Dilini yutacak olur içi kanlanır

Gün boyu çalışır aydınlanır

Kederini anlarsanız size ne mutlu

Acır fakir çalışan kadınlara

Titrer bir gönül kıracak diye hanım dizi” (Aktaran Karataş, s.27).

Bir şeylerin değişeceği umudunu kaybetmeyen ve şiirlerinde toplumun alt tabakasını işleyen Sezai Karakoç, *“kaoslarında boğulmuş yitik bir birey olmaktansa, insanlık için bir kurtarıcılığa soyunmayı kendi yaşam ülküsüne daha uygun buldu. Böylece bir aziz kadar ululanabilirdi... Bu arayışta kendinde itilmiş sessiz çoğunluğa ait bir şeyler bulunduğunu fark etti; belki de hayatında ilk defa. Artık bu son günlerde toplumun alt tabakalarına daha yakın mesafedeydi... Onlar adına üstlerine gelmekte olan yaşam koşullarına hesap sorma hakkı hissetti vicdanında... Savunmasız olan her ne varsa kovulup örselemiş: alt tabakalardan halk yığınları, değer yargıları, gelenek ve inançlar, modası geçmiş ‘modern yaşam vitrininde kendine yer bulamamış’ her ne varsa hepsine söylevinde yer vererek her birini ayrı ayrı savunabilirdi.(...) Sessiz kalabalıkların kavgasını sürdürüyor, onlar adına ve yerine konuşuyor, savaşıyordu”*(Çınar, 2013, s.59-60).

Karakoç toplumdaki sınıflaşmanın, sınıflar arası çatışmayı, sosyal adaletsizlikleri ancak İslâm medeniyetinin yeniden canlanması ile aşabileceğini düşünür. *“İslâm medeniyeti, bugünkü görünümü ne olursa olsun, özü, teorik yanı, halklardaki saf yaşantısı ve insandaki etkisiyle medeniyet olma özelliğini taşıyan tek medeniyettir. Bu yüzdendir ki ona ‘ölmeyen medeniyet’ diyorum. Ölmeyecek olan*



*medeniyet de diyebiliriz. Ölümsüzlük medeniyeti de. Çünkü o, aydınlık medeniyettir, ezeli ve ebedi Tanrı'ya inanış medeniyedir, şahıs kültürünü, eşyaya tapınmayı yıkmış, insan ya da eşya tanrılaştırmalarını devirmiş bir medeniyettir. Çünkü, o, dil ırk, renk, farkına bakmaz. Çünkü o, insanı insan olarak ele alır; onu sınıflara bölmez...*

*Evet, tek medeniyet, hakikî medeniyettir o. Tanrı'nın önünde işçi-patron, zengin-fakir, yönetici-yönetilen, güçlü-güçsüz, soylu-halk, zenci-beyaz farkı ve ayrımı tanımaz” (Karakoç, 1996a, s.28-29).*

“Kaç aç varsa hepsi ben

Kaç hasta varsa hepsi ben

Kaç liman önlerinde dönen

İşsiz, hamal hepsi ben” (Karakoç, 2001, s.109).

*“Karakoç, vahiy merkezli yaklaşımın bir uzantısı olarak, vahiyle şekillendirilmiş, peygamberler vasıtasıyla gerçekleştirilen toplum modellerinin temel alındığı bir toplum anlayışının insanlığın ihtiyacına cevap verebileceğine inanmaktadır. Bu aslında ilk peygamberden son peygambere kadar aynı olan modeldir. Bu modelin iskeleti aynıdır” (Baş, 2008, s.118). Sınıf çatışması ancak böyle bir sitede, adaletli bir toplumda tamamen ortadan kaldırılamasa bile en aza indirilebilir.*

Karakoç'un bu konudaki düşüncesi sınıfsız, ideal bir toplum düşüncesidir. Realitenin uzağında ütopyalar olarak da değerlendirilebilir çünkü yeryüzünde -bütün İslâm ülkeleri de dâhil- böyle bir toplum, böyle bir halk ve böyle yönetim şekli yoktur. İslâm öz olarak yaşamaktadır belki ama Müslümanların en çok yaşadıkları ülkelerde bile sosyal tabakalaşma kapitalist Batı'dan pek de farklı değildir.

“Kim ki ortak olmuş yoksulun yarı ekmeğine

Kendini bir yerde bulur

Ağzını ekmekle birlikte bir başka yerde

Kim ki Tanrı kullarına bakarsa yukardan

Kartallarca inişimizi görür ansızın yukarlardan” (Karakoç, 2001, s.281).

Karakoç'ta gaye sadece toplumun bazı kesimlerini ezilmişlikten kurtarmak değildir. Çünkü ezilmişlerin de kendi içlerinde ezdikleri var. Ondaki asıl amaç bütün insanlığı ‘insanlık’ kavramı etrafında yeniden diriltebilmek, toplumu diriltebilecek insan ruhunu yeniden canlandırabilmektir.

“Kente mutluluğu

Bir ikindi anıtı gibi getiren

Her eve mermer dağıtan

Şelale paylaştıran

Kan kanalı uzatan

Engibeli bir gebelikte

Yatağından korkan kadınlara” (Karakoç, 2001, s.294) yeniden ulaşabilmektir gaye. Var olana var eden adıyla yeniden bakabilmek, yüzleri çevirebilmektir o ışığa, varlığa biçim veren, verdiği biçimi değiştiren, dağıtan, toplayan, öldüren ve diriltlen, ses veren, sesi dinleyen en büyük güç sahibini yeniden hatırlamak ve hatırlatmaktır ondaki maksat.

Karakoç'a göre Türkiye'de solculuk gibi sağcılık da Batı'dan ithal bir sağcılıktır. Sağcılar da kapitalistlerin adamıdır. Bunu ısrarla savunan sağcılar ya kendisi zengindir ya da zengin olmaya çalışmaktadır. Milletin geçmişten kalan kökleri hem sağ hem de sol tarafından yok edilmeye çalışılıyor.

Karakoç'a göre asıl sağ -ki kendisi de sağcı olduğunu söyler- “*zengin fakir ayrımı yapmaz. İnsanlara insan olarak bakar, zengin-fakir, işçi-patron diye ayırarak bakmaz onlara. ‘zengin müslüman’ tabirini asla kabul etmez. Böyle bir deyiş, geçmiş literatürümüzde yoktur. Peygamber de Müslümanları zengin-fakir diye ayırmıyordu.*

*Bu ülkenin insanları, geçmişte, inançsız, idealsiz, anlamsız yaşamadılar. En bilinçli bir idealle, en medeni bir hayat tarzı yaşadılar. Varsın bunu yabancı ruhlu ve şekilli ‘sol’ ebediyen yabancı kalmaya mahkum sol ve oportünist sağ kabul etmesi”*

(Karakoç, 1999b, s.200). Sınıflar arası mücadeleyi ortadan kaldıracak olan sağ ideoloji de değildir. Karakoç'un sağ'dan anladığı bugünkü anlamda bir sağ değildir.

Toplumsal cepheleşmelerden çok bir diriliş cephesi olduğuna ve kendisinin de bunun bir neferi olduğuna inanan Karakoç, asıl savaşın sınıf savaşı değil bir ruh savaşı olduğunu düşünür. (Karakoç, 2005b, s.7) Bu manevî bir mücadele, bir varoluş mücadelesidir onun için. Bunu kara ile ak'ın zihniyet savaşı olarak tarif eder. *“Allah'a inanyorum. Ben bir diriliş işçisiyim. Allah kentinin işçisiyim. Allah'ın övdüğü, beğendiği İslâm toplumunu ören, toplumun örülen duvarında en küçük bir kum tanesi olmaktan öte gücüm olamaz”* (Karakoç, 2005b, s.8) diyen şair asıl özgürlük ve eşitliğin inkârda değil inançta olduğuna inanır.

Dolayısıyla gerçek manada adaleti ve eşitliği isteyen insanlık inancına sarılmalıdır ki varlığın, gücün, bilimin, paranın, liderin, maddenin ve toplumun tutsaklığından kurtulabilsin. Özgürlük olmadan insanlığın eşitliği de mümkün olamaz. Öncelikle insan ruhu inkâr asitinin içinde erimeden kurtarılmalıdır.

“Kim ki Tanrı'ya dayanmamakta dayanmakta kendine  
Yakarız kendisini de kentini de

Kim ki ortak olmuş yoksulun yarı ekmeğine

Kendini bir yerde bulur

Ağzını ekmekle birlikte bir başka yerde

Kim ki Tanrı kullarına bakarsa yukardan

Kartallarca inişimizi görür ansızın yukarlardan” (Karakoç, 2001, s. 281)

diyene Karakoç İslâm'ın eşitlik anlayışını savunur. İslâm inancında toplum ekonomik statüsüne veya siyasal gücüne göre sınıflara ayrılmaz. İslâm üstünlüğü takvaya yani kötülüklerden kaçınmaya vererek bir anlamda madde üstü bir insan sınıflandırması yaparak hayırda yarışmayı, dayanışmayı, paylaşmayı teşvik eder.

İkinci Yeni şairlerinin şiir karakterlerinde büyük kentlerdeki sınıfsal kimlikler açık bir şekilde görülür. Patronlar, tecimerler, burjuvalar bir taraf; işçiler, ezilenler,

sömürülenler diğerk taraftır. Bu şairler bireyi, bireysel duyguları anlatmalarının yanı sıra bireyin içinde yaşadığı topluma da duyarsız kalmamışlar, düşünceye, siyasa, toplumsal ve sınıfsal çatışmalara, kavgalara da değinmişlerdir.

Bir anlamda bu şairler ‘öteki’ni fark ettirmeye çalışırlar. “Çok geniş bir alan oluşturuyor öteki ve ötekilik: etnik, siyasal, toplumbilimsel, cinsel, töresel.”(Okta, 2002, s.89). Bu şairler şiirlerinde marjinal kadınlara, etnik gruplara, toplumsal ve siyasal açıdan sindirilmişlere, büyük kentlerin arka sokaklarına sıkışanlara, eşcinsellere kısacası sarışınlar tarafından hep öteki olarak görülen toplumsal piramidin alt katmanında yer edinmiş insanlara eğilirler. Milliyetçi söylemler veya baskın ideolojiyi dillendirme yerine **uzakta bırakılan**’ı ön plana çıkarırlar. Ancak İkinci Yeni şairlerinin amacı hiçbir zaman bunları tanıtmaya, tanıma, özgürlük isteklerini dillendirme boyutuna da ulaşmamıştır. İlgileri sadece sanatsal ve folklorik bir bağ kurma düzeyinde kalmıştır diyebiliriz.

**Sezai Karakoç**’a göre ise kapitalist sistem ve tüketim ekonomisi kadını yaratılışından sahip olduğu inceliği ve hassasiyeti unutturmuştur. Kadın bir birey olarak toplumdaki yerini alırken, aslını kaybetmiştir. Her ne kadar kadının hür olduğu zannedilse de konuşan yine erkektir.

“Elektrik lambalarının altında

Kadın kanları

Kadınlar susmuştu

Konuşan erkekti (Karakoç, 2001, s.76)

Karakoç’un diriliş kentinde “kadın ve iş düzeni, kadının özelliğini ve iç özgürlüğünü yok etmeyecek biçimde yeniden düzenlenecek, bugün görülen kadının özgürlüğü adı altında, yedek bir erkek türüne dönüştürülerek yozlaştırmaya gidiş önlenektir” (Karakoç, 2005b, s.56)

“Kadının üstün olduğu ama mutlu olamadığı

Günlere geldim bunu bana öğretmediniz” (Karakoç, 2001, s.177).

Karakoç'a göre kadının emek gücüne katılımı ile kadın-çocuk arasındaki bağ fizikî bir darbe yemiştir. Kapitalist sistem kadını metalaştırırken, Marksist sistem onu köleleştirmiştir, eşitlik adına kadının kanını son damlasına kadar emmişlerdir. Kadının emek hayatına sokulması bir anlamda kendilerini iyi hissetmelerine neden olurken bir yandan da doğallıklarını bozmuştur. Kadın özgürleşmemiş tam tersine bu sefer de hem evin içinde hem iş yerinde zincire vurulmuştur. Marksizm veya sosyalizm kadını eşitleme adına onun daha çok ezilmesine neden olmuştur.

“Böl ayı yıkalım ayın ve Ev’in içindeki yapıları

Atalardan miras biçimleri

Tazeleyelim beyaz badanayı

Döndürelim üzümü üzüm sınırına

Kanı kan sınırına

Anne diyelim kardeş diyelim çocuk diyelim kadınlara

(...)

Gömmeyelim toprağa

Varlığından utandığımız kızı

Böl ayı kurtar saralıları

Ay çarpmışları” (Karakoç, 2001, s.250).

Kadının hem kendine hem çocuklarına yeterli vakit ayıramaması kadını da huzursuz etmiştir. Böylece kadın dışarıda ezici bir sistem ve erkek egemenliği tarafından çifte bir baskı altında iken bir yandan da hem ruhsal bir baskı altına alınmış olmaktadır.

“Sessiz bir yası yüzleriyle okuyanlar

Bir cihan savaşını

Matem tülbentinde damıtanlar

Benim kadınlarım” (Karakoç, 2001, s.365).

Suskunluğu bile bir tarihtir o kadınların, eriyen karlar gibi beklerler gidenleri, kocalarını, babalarını, oğullarını. En verimli dualarını yollarlar onlara. Kimisi büyük şehirleri hiç görmemiştir o kadınların, trene hiç binmemiştir kimi, bazısı Şam’ın, Bağdat’ın, Kudüs’ün sadece adını duymuştur. Ama onlar yine de dua yollarlar “*Acımasız mimarların / Ulu inşaat sesleri arasında*” (2001, s.367) can çekişenlere.

“Sen ki yoruldun çamaşır yıkamadan bir ırmak kıyısında

Çok güneş alan artan ışığı mağarana vuran

O yumuşak sudan öğrendin öğreneceğini muştı sana” (2001, s.195).

Karakoç kadının toplumsal ilişkilerdeki yerinden, sosyal statüsünden, kadın olmadan kaynaklanan sorunlarından vs pek bahsetmez. Bunun yerine “*Bir kadını al yont yont anne olsun*”(Karakoç, 2001, s.129) diyerek kadının asıl varlık amacını sadece annelik ile sınırlandırır.

Ancak kadının tarih boyunca da sürekli sıkıntı çeken bir cins olduğunu da şair şu dizeleri ile dile getirir:

“Yaklaştır kıyameti

Burada bir kadın ölmektedir

Uzaklaştır kıyameti

Burada bir kadın ölmektedir

Yaklaştır sesi

Burada bir kadın ölmektedir

Can vermektedir Galata Kulesi

Burada bir kadın ölmektedir.” (Karakoç, 2001, s.258)

Kadını sıkıntılarından kurtaracak olan Arabistan toprağından yükselen sestir (vahiy). Karakoç'un şiirlerinde kadın çatışan birer birey olarak değil, daha çok yeni bir nesil oluşturacak bireyleri doğuracak ideal, mütevekkil bir kadın olarak öne çıkartılır. Diyebiliriz ki Karakoç şiirlerinde daha çok annesine benzeyen kadın portrelerini işler ve zamane kadınlarını da bu ideal tipin uzağında görür.

“Ve o kadınlar nereye gittiler

Anne olan sevgili olan kadınlar

Çocuklarının üzerine titreyen

Kirpiklerinde hep aynı

Sevgi ve merhamet ışığı

O kadınlar gökyüzüne mi çekildiler

Eleğimsağmalara mı göçtüler” (Karakoç, 2001, s. 649)

Şair kadınların günümüzde içinde buldukları durumdan rahatsızdır. Karakoç'un nostaljik bakış açısı bu konuda da karşımıza çıkar. Şairin aradığı kadın tipinin son örneği annesinde kalmış ve onunla birlikte yok olmuştur.

Sonuç olarak İkinci Yeni şiirinde daha çok toplumsal tabaka piramidinde alt tabakada bulunan, yaşamak için mücadele etmek, savaşmak, kavga etmek zorunda kalan küçük insanlar karşımıza çıkar. Kadının toplum içinde bir birey olarak ele alınır. Bu konuda da İkinci Yeni şairleri alışılmış algıyı özellikle cinsel boyutuyla kırmaya çalışırlar. Erkek egemen bir toplumda bir birey olarak kadının varlığını ön plana çıkarmaya çalışırlar. Bu şairler arasında iki farklı bakış açısıyla karşılaşmaktayız. Her iki bakış açısının da ortak noktası kadınları kurtarmak için kapitalist sistemi ortadan kaldırmanın gerekliliğidir.

İkinci Yeni şiirinde kadın, sevgili; halktan, sıradan, bazen de halktan da kopuk, somut, her gün sokakta karşılaşabileceğimiz, herhangi bir kadın'dır. Her yönüyle gerçek bir insandır. Bu şairlerin şiirlerinde erdemleriyle, kötü yönleriyle, cinsel boyutuyla (Karakoç hariç) toplumdaki yeri ile ve verdiği mücadeleler ile kadın işlenir.

Bu şiirlerde sadece övülmeye layık, toplumda hiçbir yeri olmayan adeta cam fanus içerisinde yaşayan, kusursuz; ya da sadece cephede savaşan, ekmeğ peşinde koşan çilekeş kadın karakterinden ziyade bir birey olarak kadın vardır.

Karakoç mistik bir anlayışla kadın konusunda da arzuları yok sayar, görmezden gelir. Çünkü onun için 'gaye' denilen bir kavram vardır. Gaye 'arzu'nun önüne geçer. Ele aldığımız diğer şairlerde ise 'arzu' bizatihi gaye olur. Onlar arzulara hükmetmeyi değil bilakis arzuları sonuna kadar yaşamayı yeğler. Yer yer arzu hayatın esas gaye'si olur.

Somut, kültürel, politik, sınıfsal yeri ile kadınlar vardır. Ancak Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri aşkınlaştırılmış kadın karakteri yerine *Çanakkaleli Melahat* gibi görmezden gelinen kadınlara açmışlardın şiirlerinin kapılarını. Bu şiirlerde etiyle para kazanana, kocasının arkadaşı ile birlikte olan, toplum nazarında gayri ahlakî davranışlar sergileyen kadınlara bile rastlanır.

İncelediğimiz şairlerin hiçbiri de -teorik olarak kadın sorunun olduğunu düşünseler de- kadının sorunlarını çözecek açık bir reçete veya bir formül ortaya koyamamış, bu konuyla kapsamlı bir şekilde de uğraşmamışlardır.

İkinci Yeni şiirinde cisimleşen, özgür, isteklerinin peşinden giden, genel ahlak anlayışından çekinmeyen, emekçi, sermaye-beden çarkı içerisinde sindirilen kadınlar vardır.

Sezai Karakoç dışındaki bu şairlerin kadına bu şekilde yönelmelerini sadece Marksist/sosyalist bakış açıları ile izah etmek eksik olacaktır. Şairlerin içinde yetiştikleri toplumsal ve kültürel yapı, aile ortamları, Batı şiirinden etkilenmeleri hep bu bakış açısının etkenleridir.

Karakoç'taki kadın figürü ise daha çok beşeri özelliklerinden soyutlanmış, ilahi aşka dönük, mistik 'ana' karakterli kadınlardır. Karakoç kadınının daha çok manevi yönünü ön plana çıkarmaya çalışırken diğer şairler onun cinsel yönünü, özgür olma isteğini, acısını, yalnızlığını ön plana çıkarmaya çalışırlar. Karakoç'un kadınları doğal cinsel özelliklerinden arındırılmış, eş-kadın veya ana-kadın diyebileceğimiz karakterlerdir.



İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kadın hem isyan hem kader boyutuyla ele alınır. Bakış açıları, tınıları, imgeleri farklı olsa da kadına çokça vurgu yapılan şiirler kaleme almışlardır.



## II. BÖLÜM

### 2.1. İkinci Yeni Şiirinde Din/İnanç

Din kulun inandığı Tanrı ile arasındaki bağ olarak tarif edilebilir. Din insanlığın ilk dönemlerinden bu yana bireyin ve toplumun davranışlarını, ibadetini, ahlakını, şekillendiren; onun eşyaya, fiziğe ve fizik ötesine bakışını, ideallerini ve beklentilerini de etkileyen en genel ve en baskın kuvvettir. Din ve dinî bakış açısı hemen her dönemde az veya çok bireyin ve toplumun temel güç kaynağını da oluşturmuştur. Din veya inanç mutlak hakikate, gerçek metafiziğe ya da metafiziğin gerçeğine insanı ulaştırabilecek pusulalardan biri olarak görülür. “*Sırların sırrına ermek için*” de bir haritadır. İnanç kavramını sadece vahiy kökenli semavî dinler olarak değil, ilahî ve beşerî tüm inançlar, sığınılan, kutsallaştırılan, mitleştirilen tüm varlıklar olarak düşünmek, akidelerden, mitoslara, tasavvuftan, meditasyona, ideoloji eksenli zararlı akımlara kadar geniş manada algılamak gerekir. Çünkü hepsi de bir yönüyle leyhte veya aleyhte din ile ilişkilidir.

Toplum içerisinde algılama biçimleri, düşünceleri, idealleri ve ideolojileri ile sıradan bir konuma sahip olmayan şairler de bu dinî etkiden uzak veya bağımsız düşünülemez. İnsanlık tarihi boyunca hangi dönemde olursa olsun ilkel dönemlerden günümüz modern dünyasına kadar, doğa karşısındaki zayıflığı oranında güçlü olan bir varlığa tutunmak isteyen insanın tutunduğu ilk şey inanç olmuştur. Kimi dönemlerde etkisi azalsa da insanın ve toplumun en önemli değerini inançları oluşturur.

Din sadece Tanrısal bir olgu olarak değil inanılan ideoloji, dünya görüşü, varlığı algılama biçimi olarak da daha geniş alt boyutlarıyla değerlendirilebilir. Dini duygular, inançlar veya öğretiler estetik bir sanat ortaya koyan şairlerin eserlerine de yansır.

Schopenhauer’un Ahmet Aydoğan tarafından çevrilen “Din Üzerine” adlı eserinde Demopheles ile Philalethes arasında geçen din ve dinin gerekliliği konusunda diyalogta, insanların kalın kafalılıklarından uydurdukları bu şeylere neden saygı duyayım diyen Philalethes’e Demopheles: “*Din günlük hayatın iğrenç*

*uğraşları ve angaryası içinde kaybolmuş kitlelerin kaba aklına ve sakar anlayışlarına hayatın yüksek önemini bildirmenin ve hissettirmenin yegane yolunu sunar. Çünkü kural olarak sıradan insan esas itibarıyla maddî ihtiyaçlarını ve özlemlerini tatmin eden ve dolayısıyla bir parça eğlendiren ve hoşça vakit geçirmesini sağlayan şeylerden başka bir şeye ilgi duymaz. Din kurucuları ve filozoflar dünyaya onun bu uyumsuzluğunu sarsmak ve ona varoluşun yüksek anlamını göstermek için gelirler, filozoflar özgürlüğüne kavuşmuş olan azınlık için, din kurucuları çoğunluk, insanlığın büyük bölümü için...Din kalabalıkların metafiziğidir. Herhalde onların dini olmalı ve dolayısıyla ona haricen saygı gösterilmelidir. Çünkü onu gözden düşürmek, dini onların elinden almak anlamına gelir. Nasıl ki bir halk şiiri ve darb-ı mesellerde bir halk bilgeliği varsa bir halk metafiziği de olmalıdır” (Schopenhauer, 2011, s.62-63) diyerek halk için dinin gerekliliğini savunur. Özgürlüğüne kavuşmuş olan azınlık için (entelektüel kesim) ise din gerekli değildir, filozoflar gereklidir, akıl gereklidir.*

Şiirin kökenine yani ilk çıkışına doğru yol almaya başlarsak karşımıza yine kutsal metinler, mezmûrlar, belki Tanrı’lar çıkacaktır. Karşımıza Tanrı’lara adandığına inanılan sözler, Tanrı’ları kızdırdığına ve o yüzden insanların gazaba uğradığına dair sözler çıkacaktır. Olaya tersinden de bakacak olursak yine aynı kökene ulaşırız. Şiir ilk önceleri bir çeşit Tanrı’lara yakarma, Tanrı’lara ulaşma yolu olarak da görülmüştür. Çünkü Tanrı’nın sözü ile kıyaslanacak bir şey varsa o da ancak şiirdir. Kuran’ın birçok yerinde Allah’ın kelamı için “*o şiir değildir*” der. Bu, deyim yerindeyse şiirin üzerinde olan bir söz -her ne ise o söz- ancak yaratıcının sözü olabilir demektir. Yani şiirin üzerindeki tek söz ancak Tanrı’nın sözü olabilir, şeklinde de yorumlanabilir.

*“Geçmiş toplumlarda din ve şiir iç içeydi (...) Zerdüşt bir şairdi. Hintlilerin kutsal kitabı Vedalar şiirdir. Peygamberin çıkacağını Ukkaz panayırında ilkin şairler haber vermişlerdir. Bir hadiste “Gaybın anahtarı şairlerin elindedir” denilmiştir. Kabe’nin duvarına asılan yedi meşhur şiir (muallakat ül seb’a) Kur’an’ın belagat üstünlüğü önünde, duvardan indirilmişlerdi. Kur’an’a nazm-ı ilahî, yani bir anlamda ilahî şiir denir” (Karakoç, 2007, s.48).*

Tarih boyunca din ve edebiyat arasında yakın bir ilişki olmuştur. Bu iki alan bazen birbirini tamamlamış bazen de birbirinden yararlanmışlardır. Tanzimat dönemi ve sonrasında dine ait değerlerin, dinsel kavramların veya dinî algılama biçiminin farklı yönlerden edebiyatımıza yansıdığını söylemek mümkündür. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi sanatçılar daha çok dinî aydınlanma kavramı ile ilişkili olarak ele almışlardır. Servet-i Fünûn döneminde ise din sorgulanmaya başlanmış, duyulan kuşku şiirlere yansıtılmıştır.

“Bütün boşluk; zemîn boş, âsümân boş, kalb ü vicdan boş;

Tutunmak isterim, bir nokta yok pîş-i hasârımda

Bütün boşluk: Döner bir hîçî-i mûhiş civarımda” (Fikret, 2007, s.219)

Diyen Tevfik Fikret de tutunmak ister ama elinin uzandığı yerde hep boşluk vardır. Fikret bu şiirinde inanmak, bir şeylerin varlığına güvenmek istediğini bunun bir ihtiyaç olduğunu dile getirir. Aklının, kalbinin bunu istemesine karşın bir türlü tutunacak bir yer bulamamaktan da yakınır. Şiirin devamında bu boşluğu bir yalnızlığa, gurbete benzetir.

İnanma insanlık tarihi boyunca var olduğuna göre diyebiliriz ki tapınma duygusu (inanma ihtiyacı) fitrî bir duygudur. Hiçbir inancı kabul etmeyen insanlar için bile kutsal olan bazı şeyler mutlaka vardır. Bu tapınma ihtiyacı insanı, güneşe, aya, hayvanlara, dağlara, mitolojik yaratıklara, totemlere tapmaya götürdüğü gibi Allah inancına da götürebilir.

Din ve edebiyat ilişkisi düşünüldüğünde, Türk edebiyatında Yahya Kemal, Mehmet Akif, Necip Fazıl gibi birçok sanatçıyı ayrı ayrı değerlendirme gereksinimi doğar ki bu ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Tabi bu çalışmanın amacı şiir ve din konusunu bütün yönleriyle, kökeninden başlayarak incelemek değildir. Alanı daha sınırlı tutarak birtakım soruların cevaplarını bulmayı her dönemde insan üzerinde, şair üzerinde etkisini hissettiren dini, 1950’lerden sonra eksen değiştiren Türkiye’de dönemin şairleri olan İkinci Yeniciler nasıl algıladığını, dini kültürü, dini bakış açısını veya dini terminolojiyi nasıl kullandıklarını, şiirlerine nasıl yansıttıklarını, değişen yaşam biçimi, değişen üretim şekli, kırsaldan kente göç ve göç sonrası yaşanan kent hayatının dinî algıda da bir değişikliğe neden olup olmadığı, olmuştusa

bunun şiire ne oranda yansıdığı gibi soruların cevabını bulmak bu araştırmanın amaçlarından biridir.

**Cemal Süreya**'nın "Şuara Suresi" başlıklı yazısını esas alarak şairin bu konudaki düşüncelerini irdelemeye çalışabiliriz ki Süreya'nın bu görüşleri Karakoç dışındaki diğer İkinci Yeni şairlerinin de genel düşüncelerini de yansıtmaktadır diyebiliriz. Şair bu yazısında özetle şöyle der:

*"Gelin, 141, 142'yi bir köşeye bırakalım; 224, 225, 226'dan söz edelim biraz da. Bunlar Kur'an'daki 'Şuara Suresi'nin ayetleridir. Bir bakıma Tanrının şiir görüşü.*

*Şöyle deniyor Kur'an'da :*

*Şairlere gelince, yalnız sapıklar uyar onlara*

*Görmedin mi onların ne aşırı insanlar olduklarını*

*Yapmadıkları şeyler üstüne konuştuklarını!*

*Kur'an'ın öbür din kitaplarına göre bir özelliği var; aynı zamanda bir hukuk kitabıdır o. Yukarıdaki ayetlerle şu düşünce kurallaşmış, buyruk haline gelmiş oluyor: şair lanetli kişidir; şaire uyan kimseler de sapık kimselerdir. Çünkü şairin iki özelliği vardır. Birincisi birtakım düşlerle uğraşması ve her şeyi abartarak gerçeği örtmesi; ikincisi yapılmayanı yapıldı, olmayanı oldu göstermesidir. Bu bakımdan şairi izleyenler de, tutanlar da sapık kişiler olacaktır. (Aktaran Kolcu, 2010b, s.71-72-73)*

Ayetleri daha çok zahirî manası ile değerlendiren Cemal Süreya, Kur'an'a göre şairlerin lanetli kişiler olduğunu, ancak Müslüman olanların, sözlerini sadece din için sarf edenlerin ve zulme uğradıktan sonra öçlerini alanların istisna tutulduğunu iddia eder.

*"Tanrı kelamına göre şair kişi lanetlidir, ama Müslüman olan, Tanrıyı anan şairlerin, yine bu nitelikte olan şiirleri bağışlanabiliyor. Bir zulme, haksızlığa uğradıktan sonra zalime, haksızlığı yapana karşı yazılar yergiler de öyle.*

*Muhammed bir gün şair Hassan bin Sabit'e şöyle demiş: 'Müşriklere karşı yergiler yaz, bu yolda Cebrail seninle beraberdir.'*

*Sanırım söz konusu duruma göre üç türlü şiir olabilir: dinsizliğe, küfre yönelen şiirler, din düşüncelerini ve duygularını kollayan şiirler, bir de onların dışında kalan şiirler. Birincilerin lanetlenmesi konularından dolaydır. Dinin kendini savunması bakımından doğal karşılamak gerekir bunu. İkincilerin ayırık tutulması ya da bağışlanabilmesi de yayılmakta olan bir dinin, kurulmakta olan bir devletin gösterdiği düzenin tutunması isteğiyle ilgilidir; ona da bir şey diyemeyiz, ama üçüncüler?" (Aktaran Kolcu, 2010b, s.72-73)*

Cemal Süreya'nın idialarına göre Kur'an aşk şiirlerini, günübürlük yaşamı anlatan şiirleri, ölümü, yalnızlığı, karamsarlığı, özlemi anlatan şiirleri lanetliyor. Dilde aşırıya giden, hayali hakikat gibi gösteren şiirleri yasaklıyor.

*"Dikkat edersek, Kur'an'da şair aşağılanırken ileri sürülen gerçekler, Eflatun'un Devletinden şairleri kovarken gösterdiği gerekçelerin aynıdır. Eflatun da şairleri, gerçekler değil, gölgeler yarattıkları ve dilin aldaticı özelliklerinden yararlandıkları için yadıyordu. Gerçi söylentiye göre, Muhammed'in şairler üstüne bir hadisi vardır. Bu hadiste şairler tutulmakta ve şöyle denmektedir.*

*Gaybın anahtarları şairlerin elindedir. Ben bu hadisin gerçek olduğuna inanmıyorum. Hadisler Kur'an'a aykırı olamayacağına göre bu sözler 224, 225, 226. âyetlerin kesin ve açık hükümleri karşısında nasıl açıklanabilir? Bir an o hadisin şairleri benimsediğini varsaysak, Muhammed Kur'an'a aykırı bir biçimde konuşmuş olacak. (Aktaran Kolcu, 2010b, s.72-73)*

Cemal Süreya, hadisin Kur'an'a aykırı bir hüküm veremeyeceği kaidesinden hareketle iddialarının arkasında durur. Çünkü ona göre yeni bir öğreti ortaya koyan Kur'an da diğer bütün beşeri öğretiler gibi önce var olanı lanetlemekle işe başlamıştır.

Cemal Süreya yazısını şöyle sürdürür

*"Nedir ki Muhammed, Şuara Suresi'nin de bir yalvacı olup çıktı sonunda. Şairi aşağıladı. Çünkü o bir din getirirken bir devlet düzeni de getiriyordu. Yeni bir hukuk*

*ağıntısının da kurucusuydu. Sadece sonsuz olanla değil, günlük olanla da uğraşıyordu. Sert bir yasa koyucuydu” (Aktaran Kolcu, 2010b, s.74).*

Cemal Süreya, dinin toplumsal alanda bir sömürü aracı olarak kullanılmasına da karşıdır. İnsanları yoksullaştırmak için dini kullanan, Kur’an satan egemenlerden dem vurur. Ona göre para basmak için satılır Kur’an sayfaları. Yokluk ise aynı yokluktur. Şair olaya toplumcu bir duyarlılıkla bakar.

“Kur’an sayfası satılan sokaklardan

Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar

Ölüm uçar çocuk yüzlere

Ben o sokaklardan ne kadar geçtim” (Cemal Süreya, 2014a, s.49)

**İlhan Berk** ise Marksist, dine karşı bir dünya görüşünü benimsemiş olmasına rağmen ‘Müslümanlar’ şiirinde olduğu gibi inanmanın insana verdiği huzuru ve rahatlığı dile getiren şiirleri de vardır. Ancak bu inanın sadece cahillere huzur vereceğini düşünür ve şair Müslüman’ın da fakirinden yanadır.

“Ferman üstüne fermandan bizar olup

Göçüp gidenler

Gördüm ki birer birer düşerlerdi

Gördüm ki bu kere de yalnızdılar

Bu kere de gariptiler

Bu kere de baştan ayağa yareydiler.

Gördüm ki üç adımda bir

Yere uzanıp

Yumruklarıyla karınlarına basardılar.

İnsan sevmemek Allah’a mahsustur

“Başımı verdim kavgaya” (Berk, 2001, S.45)

Geniş emekçi kitlelerinin alın terinin sömürülmesi ve bu sömürenlerin de çoğunlukla dini kullanmaları şairin dine olumsuz bir açıdan bakmasına neden olabilir. Özgürlükten yana tavır alan Berk’e göre Tanrı insanı sevmeyen bir varlıktır. Şair dini çalışmak, direnmek, tutunmak zorunda kalan emekçi halkın üzerindeki bir baskı aracı olarak görür. “Müslümanlar” şiirinde ise aslında onlarında ezilen emekçilerden farklı bir hayat yaşamadıklarına değinir. Bu şiirinde de müslümanlığa ait bazı değerlerden şiirsel malzeme olarak yararlanır.

“Bol minareli şehirlerin akşamüstlerinin sessizliği

O Müslümanlar ki benimle beraber yaşarlar aynı hayatı

Kuşlar Allah’a yakın dururlar rahat camilerde

Bir mevsimin mürüvvetini taşırlar inanmak kadar güzel ve iyi

Garip ve cahil arzulanışların büyüyen saltanatı

O korkunç temizliğine hazırlanış bayram sabahlarının

Kurşun rengi havasında kocaman kubbelerin

Namaz kılan ihtiyar askerlerin ruhudur dolaşmakta

Bedevi at üstünde de dindardır her zamankinden

Müezzinleriyle ünlü memleketler düşünmektedir

(...)

Akşam vakitleri dindar havayı dolduruşu ezanların



Yeni bir namaz için abdest alan Müslümanlar” (Berk, 2001, s.72-73)

Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya’yı bir tarafa, Sezai Karakoç’u ise ayrı bir tarafa koyacak olursak aynı dönem sanat erbaplarının dini algılama biçimlerinin çatıştığını görürüz.

**Cansever** dini sadece bir dogma olarak algılar ve onu düşüncenin önündeki engellerden biri kabul eder. Düşünce durduğunda şiir de durur. Şiirin durmaması için düşünceyi durduran her şeye karşı çıkılmalıdır. Aslında bu bağlamda şu soruların da cevaplarını aramak gerekebilir: Bu tespit “Bütün dinler için bu geçerli midir? Örneğin sürekli ‘akletmez misiniz, düşünmez misiniz? diyerek uyarılarda bulunan Kur’an/İslâm, düşüncenin önüne nasıl bir engel koymaktadır? Veya bir Hıristiyanlığın öğretileri ile bir İslâm’ın öğretileri aynı mıdır?

*“Edip Cansever bu bağlamda Tanrı’ya sığınanları kolaylıkla suçlar ki yerden göğe kadar haklıdır. Özellikle zühd eğilimli insanlar yani zahidler insanın bir Tanrı tasarımı olarak gücü, niteliği ve varlığını yadsıyarak en kolay yol olan Tanrı’ya sığınmayı bir çıkar yol olarak görmüşlerdir. Edip Cansever bu durumu ‘sorumluluğu üstünden atmak’ olarak niteler. O halde şair hem bireysel hem de toplumsal sorumluluğu olan, bunun bilincini taşıyan sanatçıdır. Edip Cansever bu durumun yaratacağı tehlikeye dikkati çeker. Din kavramının yerine başka kavramları koyarak genişlettiğimizde bir çeşit dogmatizm sağanağıyla karşılaşırız. Şair böyle bir durumdan çıkacak olumsuz sonuçlara karşı donanımlı olmalıdır. Anlayışlı, serin kanlı fakat çatışmadan kaçmayan bir tutum sergilemelidir”*(Kolcu, 2010d, s.8).

Edip Cansever’in şiirlerinde metafizik bir arka plan yok gibidir. Ben’in karanlıkla çarpışması diyebileceğimiz ‘hakikati arama bunalımı’na da rastlanmaz. Cansever’in şiirlerinde dinsel değerlerin yitimi yabancılaşmayı da tetikler. *“Tragedyalar’ında yabancılaşmanın, sosyal ve kültürel dejenerasyonun en önemli sebeplerinden biri dinî ve manevî değerlerin yitimidir. Şairin şiir karakterlerinde bu durum açıkça görülür. Tragedyalar’da yalnızlık, yabancılaşma psikozuna girmiş, varoluşunu tamamlayamamış modern kent hayatının trajedisini güçlü bir şekilde hisseden bireyin çıkmazları yer almaktadır”*(Karabulut, 2013, s.310).

**Turgut Uyar**'a göre de dinlerin söylemi artık tükenmiştir. Dünyanın farklı coğrafyalarında farklı dinler yaşanıyor olsa da bu durum hepsi için geçerlidir. İkinci Yeni'nin Sezai Karakoç dışındaki şairlerine göre din de insanı esir alan, sömüren ve mücadele edilmesi gerek bir olgudur. Ali Şeriatî dindeki bu değişimi feodalizmle ilişkilendirir. “...feodalizm temeldi, din ise bağımlı olarak üst yapıyı oluşturuyordu. Bu durumda doğal olarak din, kendini feodalizmin düzenine uydurmak zorunda kaldı” (Aktaran Kılıç, 1992, s.279)

“Paris’le Lyon arasında

Sivas’la İstanbul arasında,

Denizlerle öbür denizler arasında,

Bir insanla bir insan arasında

Çılgılığı ve ağlaması ve kumları ve sargıları

Tükenince dinlerin,

Kara yük vagonları, şiş karınlı şilepler,

Sınırsız giysileriyle adamlar

Kişiyi kişi yapan şeyleri taşıyacak” (2014a, s.285).

Şaire göre dinlerin söylemi tükenmiştir artık ve sınırsız elbisesi olan kiliselerin, camilerin, haçların baskısından kurtulan insanın ihtiyaçlarını gemilere yüklenmiştir. Güneşi bol ülke de büyük güç artık ilahî söylemle çıkanların elinde değil maddeyi elinde bulunduranlarındır. Kanayan kadınlar ve çocuklar tüketir insanı. Dünyanın bütün soluk, tükenmiş insanları oradadır. Adeta ölümlerin mağarası açılmıştır. Eski güneşi bol ülkeler yoktur artık. Çok katlı blokların arasında güneşi olmayan insan kentlerde unutulur gider. Güneşi bol ülkenin savaşçıları çoğalmak zorundadır.

**Sezai Karakoç** ve diğer İkinci Yeni şairleri arasındaki en temel fark dine olan bakış açılarıdır. Karakoç’a göre diğer şairlerin aksine ne Kur’an ne de İslâm şiiri veya şairi küçümsememiş tam tersine ona büyük değer vermiştir. İslâm geleneği

içerisinden yetişmiş nice şairler vardır ve bunlar denilenin aksine sadece Allah'ı ve peygamberi öven şiirler yazmamışlardır.

Şair, asıl bilginin yani mutlak bilginin diğer materyalist şairler gibi akla değil ancak vahye dayanan bilgi olabileceğini düşünür. Çünkü ona göre akıl bir *Mizan-ı nakıs*'tır. "Hızırla Kırk Saat"ın 15 ve 16. bölümlerinin Kuran'daki Kehf suresi'nden beslenmesi gibi Karakoç'un birçok şiiri Kuran'da anlatılan olaylardan edinilen ilham üzerine kurulmuştur.

“Musa’yla büyücüler karşı karşıya geldi

İsrail ve Mısır karşı karşıya geldi

Kızıldeniz bir ceylan derisi gibi gerildi

Kurumuş da olsa ağaçta

Bir can vardı ki

O canı canlandırmayı

Musa’nın eli bildi

Ve ağaç cıvayı yendi

İnanç yendi bilgiyi” (Karakoç, 2001, s.39)

Einstein’e göre ilmi düşünce ile imanın uzlaşmazlığı artık eskimiştir. Din bilime, bilim de dine muhtaçtır. Bilgiye dayanmayan iman’a da artık itibar edilmiyor. Allahsızlık modası Comte, Renan ve Nietzsche gibi düşünürlerin elinde 19.yüzyıl boyunca varlığını sürdürmüştür. 20. yüzyılda ise Einstein’in “Parçacık Fiziği” ile bütün aynı sebeplerin aynı sonuçları doğurmadığı kanıtlanır ve bu mantıkla yeni bir durum ortaya çıkar. Metafizik değerler önem kazanmaya başlar. “*Fakat 20.Yüzyılın ilk yarısı tereddüt içindedir. Allah’ın zirvesinden içgüdü uçurumunun dibine kadar, insan tecessüsü, tereddütünün asansörü içinde yükselir ve iner, iner ve yükselir. Birinci dünya harbinin sonunda, uğradığı büyük hayal kırıklığını yeni bir ideale bağlamak isteyenlerin bir çokları Marksizm’e kayarlar. Materyalizm hortlar gibidir.*

*İki harp arası devri, Marksizm ışığı altında, Allahsızlık modasının bilhassa gençliği ve fikir snoblarını yeniden kazanmağa başladığı devirdir.*

*Bu da uzun sürmez. İkinci dünya harbinden sonra mistik bir soluma Batı Avrupa'dan Doğu'ya doğru yayılır” (Safa, 1955, s.321).*

Safa'ya göre Avrupa'da Hıristiyanlık Doğu'da ise İslâm yeniden incelenmeye başlanır. Komünizm ve Marksizm'in mutluluk getirmediği anlaşılır. Türkiye'de de durum benzerlik arz eder. *“İlk bakışta garip bir hadise: Münevver ihtiyarların çoğu Allahsız, münevver gençlerin çoğu dindardır. Solcu dergilerin emeklerine rağmen inanan gençliğin sayısı artmaktadır” (Safa, 1955, s.321).*

“Geç ey hıristiyanlık bir çocukluk gibi geç

Taşımda toprağımda saçlarını bırakma” (Karakoç, 2001, s.338)

diyen Sezai Karakoç ise İslâm dışındaki diğer dinlerin öğretilerinin artık bittiğini “geç” kelimesi ile dile getirir. Allah her çağda ve her coğrafyada dinini asra göre yenilemiştir dolayısıyla şaire göre eskinin hükmü kalmamış, daha doğrusu yenisi ile değişmiştir.

“Fanilik! Çölde yeşerip çölde çiçeklenen

Kızıl kapıların ardında çöreklenen

Akrepte bin yıllık zehri biriktiren

Kızgın taş üstünde kımıldanan her kertenkeleden

Boa yılanından devekuşundan ve zürafadan

Elmasta

Ebediliğe dair

Paradokslar devşiren

Arzulu reddiyle değişmezliğe

Protestosuyla sonsuzluğa iştahlı

Gerçekte

Hep ebediliğe vurgun, ebediliğe aç” (Karakoç, 2001, s.566)

İnsanlığın bu hale gelmesinin sebebi tersinden okunan kitap hükümleridir. Cemal Süreya ve Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri kitabı tersten okumuştur. Karakoç’un şiiri ise eninde sonunda ‘din dünyası’na açılır. “*Din ki mutlak hakikatler sistemidir*” (Karakoç, 1999b, s. 14). Karakoç’un yaptığı temele doğru bir geri gidiştir. Onun şiirinde aşk ve vahiy, devrim umudunun bileşkesidir.

“Sonra Kur’an okudular ayıldık

Öyle aydınlandık ki

Doğudan da batıdan da

Birden gün doğmuştu sanki

İki güneş dört aydede

Birden doğmuştu sanki

İşte o vakit kadınlar belirdi

Hepsinin adı Meryem’di” (Karakoç, 2001, s.191-192)

Karakoç’a göre Doğu’yu da Batı’yı da bütün insanlığı da aydınlatacak olan dindir. Karanlıkları ancak onun ışığı dağıtabilir. Diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak “*Karakoç, hayata bakışı din -İslâm- eksenli bir düşünce adamı olmasının yanı sıra, genel olarak da din olgusunun hayatı pek çok bakımdan kuşattığını hiçbir zaman göz ardı etmez. Batı’yı irdelerken, medeniyet olgusunu incelerken ve daha birçok alanda, konulara yaklaşımında hep din olgusunu temel çıkış noktalarından biri olarak kabul ettiği görülmektedir. Çünkü Karakoç’a göre din, tarihin en karanlık dönemlerinden bugüne kadar hep yaşayarak imtihanını vermiş ve hayatın en tenhalarından en sarp alanlarına kadar girmiştir. Din tarihe, düşünceye, edebiyata, yani insan zihin, ruh ve davranışlarının yayıldığı bütün alanlara kök ve dal budak salmış bir vakiadır. Duygu, akıl, akülüstü, kalp gücü, hayal gücü bu vakianın içinde gelişme imkânına kavuşurlar*” (Baş, 2008, s.267).

Karakoç mistik bir şairdir desek bile bu Cansever'in dediği gibi klasik manada teslimiyeti esas alan, hiçbir şeyi sorgulamayan, yani sorumluluğu üstünden atma çabası içerisindeki bir mistisizm değildir. Karakoç'ta da sorgulama, bir karşı duruş ve bir çatışma vardır. Ancak bu karşı duruş Tanrı'ya dönük değildir. O dinin insanı ve toplumu değiştiren tarafına daha çok vurgu yapar. Şöyle de söyleyebiliriz Karakoç direkt bu sorgulama aşamasının ötesini düşünmüştür.

*“Şiir, ruh pencerelerini Allah'a açtıkça şiirdir” ifadesi, hem Karakoç'un kendi ifadesininin, hem de şiire dair düşüncelerinin önemli bir yanına işaret eder. Onun poetikasının temel felsefesi belki de bu cümledir”* (Karataş, 1998, s.450).

Karakoç'un yolunu şöyle özetleyebiliriz. Somuttan soyuta, soyuttan mutlak'a doğru bir gidiş. Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya da ise bu sorgulamanın hep sürdüğünü görürüz ve bu hiç bitmeyecek bir sorgulamamdır.

“İki din var siyah ve beyaz. Gerisi?

Bilgisayar olarak kullanılmış bir gölü

Selçukluya pragmalar taşıyan Gazali

Bir ilk aptallığı düğüm sayarak

Yadsımış dört yanı hep yukarı bakmış

Bu yüzden önündeki ayna kırılır kırılmaz

İntihar etti sayılmış tasavvuf ehli,

Yine bu yüzden doğduğu an

Kaymaya başlamış Osmanlı yıldızı” (Cemal Süreya, 2014a, s.247)

Hiçbir sonuca varmayan bu karşı duruşu özetleyen belki de Turgut Uyar'ın şu dizesidir: *“Bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum”*

Sezai Karakoç sanatıyla ve düşünceleriyle birinci ve ikinci dünya savaşları sonrasında belirgin bir biçimde ortaya çıkan inanç bunalımının aşılmasına katkı

sunmaya çalışır. “İnsanlığın giderek içine gömüldüğü mutsuzluktan kurtulma çaresi, dinin gerçek ve saf halindeki özünde anıp bulunabilecektir. Toplumda gerçek idealizmin kaynağı dindir. Ancak din, insanı bir inanç ve fedakârlık teknesinde yoğurma güç ve mucizesine sahiptir. Onun dışında denenen bütün yollar iflas etmiştir. Sun’i, sentetik inanç ve ideoloji üretimi, insanlığa pahalıya mal olmuş, milâî 20. Yüzyıl bu tür icatların zulmiyle, insanların boyunduruk altında inlediği bir zalim çağ olmuştur” (Karakoç, 1999a, s. 106).

Şaire göre ne kapitalizm, faşizm, materyalizm; ne de komünizm ve sosyalizm; ne de diğer izm’ler insana ve topluma aradığı mutluluğu sunamamış ve hepsi de iflas etmiştir. Karakoç bireyin bunalımını ve tıkanıklığını bir tür “inanç tıkanıklığı” olarak görür. Bu tıkanıklık yüzünden insanlık medeniyeti bugün nefes alamamaktadır ve insan tek başına bu ağır yükün altından kalkabilecek güçte de değildir.

Sonuç olarak Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar ve İlhan Berk’in inanç algıları bazen kaçma, bazen hafife alma, bazen de yadsıma şeklindedir. Onların algılarının merkezinde ‘ben’ yani insan vardır. Karakoç’ta da aynı durumu görebiliriz ancak Karakoç’ta ‘ben’ bir sığınak değildir. Onun tek sığınağı Tanrı’dır. Ancak bu bireyin sorumluluğunu üstünden atma tavrı olarak da algılanmamalıdır. Vahiy dayanak, ben ise araçtır. Diğer şairler, dinin inançsal, felsefi, kuramsal yönünden çok folklorik yönüne ilgi duyar ve şiirlerine de bunu yansıtırlar. Bazen de algılarında ve bunu işleyiş şekillerinde yerleşik eğilimleri ufak ufak yıkma söz konusudur. Bazen de kökten bir red dikkatimizi çeker. Bu şairlerin alaya aldıkları dinin metafizik derinliği değil sıradan insanın dini kaba algılama biçimidir. Çünkü sıradan insanın dini anlayışı tahammülsüzdür. Din adına yapılan savaşlar, mezhep kavgaları, Sokrat’a içirilen baldıran zehri, Nesimi’nin, Hallaç’ın katledilişi, hep dini kaba yüzünden anlayan, çoğunluğu oluşturan ve gücü ellerinde bulunduranların yaptığı haksızlıklardır. Din algısını ikiye ayırmak gerekir: Birincisi öz olarak, metafizik olarak din; ikincisi de kabaca anlaşılan kusurlu din. Bu şairler ikinci algı biçimini eleştirmiş yeri geldiğinde alaya almışlardır.

### 2.1.1. Allah/Tanrı

Tanrı'nın varlığı ve Tanrı'nın tasavvur ediliş şekli bireyin varoluşuyla birlikte en eski dönemlerden bu yana insan zihnini meşgul etmiştir. Bu konu günümüz dünyasında da bütün çekiciliğini korumaktadır.

İnsanın fitratında erdem ve iyilik duygusu varsa bunu veren ancak Tanrı olabilir diyen ve ahlak yasalarından hareketle Tanrı'nın varlığını kanıtlamaya çalışanlardan, ontolojik yollar deneyenlere; var olan her şey aklen onu var edecek bir güce muhtaçtır, kâinat var olduğuna göre böyle muazzam bir sistemi var edebilecek güç ancak Tanrı olabilir (Hudus) diyen kelamcılara; Tanrı var etmenin kendisidir onun varlığını ispatlamaya gerek yoktur deyip onu 'mutlak öz' olarak tanımlayanlara kadar bu konuda birçok şey söylenmiş, sayısız eser yazılmıştır.

Budizm, Brahmanizm, Konfüçyüsçülük gibi sonradan din halini almış öğretilerden; Hıristiyanlık, Musevilik, Müslümanlık gibi kitabî dinlere kadar Tanrı algısı değişkenlikler veya ortak noktalar gösterebilir.

Tümtanrıcılık olarak adlandırılacak Panteizm'de ise Tanrı ve evren bir bütün olarak algılanır. Tanrı müstakil, yani ayrı bir varlık olarak mevcut değildir. O, varlığın içinde, kâinatta gizlenmiş bir güç olarak algılanır. Yani aslında her şey Tanrıdır veya her şey kendisinin Tanrısıdır.

Hegel, Tanrı'nın varlığı yarattığını sonra yine kendine döndüğünü iddia eder ve Tanrı'yı sadece varlığın tarihsel sürecinin bir parçası olarak görür. Ona göre hal-i hazırda bir varlık olarak Tanrı yoktur.

*“Feuerbach ise Hegel'i tersine çevirdi; Tanrı, diyordu, insanın kendi gücünü kendi dışındaki bir varlığa vermesi, böylece Tanrı'ya taparak, kendi gücüyle ilişki kurmasıdır; Tanrı ne kadar güçlü ve zengin ise insan o kadar güçsüz ve yoksuldur”* (Fromm, 1971, s.26).

Dini, baskıları meşrulaştıran bir teori olarak gören Marks ise bu Tanrı gücünü azaltarak insanı merkeze alır bir anlamda insanı Tanrı konumuna yükseltmiş olur. İnsanı özgürleştirmenin yolu öncelikle Tanrı'dan yüz çevirmekten geçer. Çünkü



Tanrı ve din sahte bir mutluluk kaynağıdır. Din olmayan, olmayacak olan şeyleri vaat ederek insanı oyalamanın bir yoludur. (İncelediğimiz bazı İkinci Yeni şairleri kendilerini Marksist olarak tanımladıklarına göre Marksizm'in Tanrı görüşü de bu anlamada bizim için önemlidir.)

Deizm'e göre ise Tanrı ilk evreni yaratmıştır. Yani yaratıcı güç olarak vardır ama evreni yarattıktan sonra işi bitmiştir. Buna saat örneği verilir. Saatçi saati imal eder, onu kurar ama daha sonradan onun işleyişine karışmaz. Saat kendi mekânizmasına göre, kendi kuralları içerisinde işler. Tanrı evreni yaratmıştır ve evren kendi fizik kuralları içerisinde işlemektedir. Tanrı'nın sürekli yarattığına müdahale etmesi akla aykırıdır.

Agnostisizm ise Tanrı'nın akılla bilinmeyeceği görüşünü savunan yani bilinmezlik denen dünya görüşünün adıdır. Tanrı hakkında söylenen hiçbir şeyin gerçekliği yoktur hepsi insan zihninin ürünüdür. Agnostikler Tanrı'nın var olup olmadığından çok bunun bilinmeyeceğini savunurlar. Ateistler gibi 'Tanrı yoktur' düşüncesinden çok nihilizme yakın bir görüştür.

Teizm ise semavî dinlerin Tanrı görüşünü yansıtır. Mutlak güç sahibi bir Tanrı vardır, yeri ve göğü yaratmıştır, hiçbir varlık onun kudretinin dışında değildir. Kâinatı sadece yaratmamış onun devamını da sağlamaktadır. Hem fiziğin içinde hem üstünde sınırsız bir bilgi sahibidir. O yarattığı varlıklardan ayrı bir varlıktır ve yarattığı hiçbir şeye de benzemez. İnsan akli onun zatını kavrayabilme kabiliyetinden uzaktır ancak onun yarattıklarını müşahade ederek birtakım varsayımlarda bulunabilir. O, insanlar içerisinde seçilmeye layık alanlardan bazılarını seçer ve onlarla konuşur. O elçilerin verdikleri bilgiler sayesinde insanlar yaratıcın varlığından haberdar olur ve onu bilebilirler.

Türk şiirinde Tanrı'nın felsefî manada, inanç muhasebesi, inanç krizleri Batılı düşünce akımlarının da etkisiyle Tanzimat dönemi ile başlamıştır. Akif Paşa'nın "Adem Kasidesi"de yokluk ve bedbinlik felsefî manada işlemeden sonra; Vahdet-i zatına aklımca şahadet lazım diyerek akıl yoluyla Tanrı muhasebesi yapan Şinasi gelir. Sürekli gel-gitler yaşayan Ziya Paşa, "Terc-i Bend"inde her bendin sonunda "*Subhane men tahayyare fi sun'ihî'l-ukul*" diyerek aklın sanatına karşı hayrette

kaldığı Tanrı'nın yaptıklarına asla akıl ermeyeceğini, en iyisinin ona boyun eğmek olduğunu dile getirir. Ardından Sis şairi Fikret gelir.

“Karanlık: Her taraf, her şey karanlık, bir hazîn yeldâ!

Karanlık: Fehm ü dâniş, ‘akl ü istihrâc hep muzlim;

Bütün rûhumda müz’iç bir cemâdiyyet olur nâim,

Kesâfetten zâhir olmaz dîde-i idrâke bir zerre...

Bu vehm-âlûd bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre;

İnanmak... İşte bir şeh-râh-ı nûrânî o zulmetde” (Fikret, 2007, s.219).

Fikret “İnanmak İhtiyacı” şiirinde inanmak ve bir şeylerin varlığına güvenmek istediğini bunun bir ihtiyaç olduğunu dile getirir. Aklının, kalbinin bunu istemesine karşın bir türlü tutunacak bir yer bulamamaktan da yakınır. Şiirin devamında bu boşluğu bir yalnızlığa, gurbete benzetir.

İnsanlık tarihi boyunca var olduğuna göre diyebiliriz ki tapınma duygusu (inanma ihtiyacı) fitri bir duygudur. Hiçbir inancı kabul etmeyen insanlar için bile kutsal olan bazı şeyler mutlaka vardır. Bu tapınma ihtiyacı insanı, güneşe, aya, hayvanlara, dağlara, mitolojik yaratıklara, totemlere tapmaya götürdüğü gibi Allah inancına da götürebilir.

Tanrı-insan ilişkisi de çokça tartışılan konulardan biridir. İnsan kendi fiillerinin yaratıcısı mıdır? Ya da insanın yapıp ettiklerini nasıl tanımlayabiliriz? Bu sorular (halk ül efal meselesi) iki felsefi ekolün arasındaki farkı ortaya koyar. Eylem yaratılmıştır insan onu tercih eder diyen görüş ile insan kendi eylemini kendisi yaratır diyen görüş.

*“İnsan kendi iradesiyle bir şeyin gerçekleşmesine sebep oluyorsa, bir ‘eylem’de bulunuyordur. Eylem bir irade’yi hem de ‘sebep olma’yi içerir çünkü. Ama insan, sadece yapıp etmiyor, eylemde bulunmuyor. Bazı şeyler de insanın başına geliyor. Bunda ise ne bir insani irade söz konusudur ne de sebep olma! İnsanın, kendi özerk iradesiyle birtakım durumların meydana gelmesine sebep olması ‘eylem’ , iradesinin dışında ve sebep olmadığı durumların meydana gelmesine de ‘olay’*

*demek doğru olacaktır. Mesela insanın kalbinin çarpıyor olması bir ‘olay’dır; bizim irademize bağlı bir durum değildir kalbimizin çarpması. Hem irademizle ilgili değildir hem de biz sebep olmuş değilizdir kalbimizin çarpmasına.”* (Yavuz, 1999a, s.12)

Bu yazıdan şu sonuca ulaşırız: Ortada eylem ve olay olmak üzere iki durum vardır. Ama bu ikisi birbirinden tamamen bağımsız da değildir. Çünkü ikisinin de ortak paydası insan ve insanı ilgilendiren her şeydir. Yani olay alanı ile eylem alanı insanda kesişir. İnsan eylemlerinin bir nevi tercih edicisi veya yaratıcısı ise ‘olay’ın yaratıcısı kimdir. Yani kalbimizi çarptıran kimdir. İşte Tanrı fikri bu noktada ortaya çıkar. İnsanın eylemleri dışında, kendi müdahale alanının dışında, kâinatta meydana gelen olaylar sürekli insanı düşündürmüş ve bu olayların kim tarafından, nasıl yapıldığı merak edilmiştir. İlkel dönemlerde insanlar değişik varlıklara bu yaratıcılık kudretini atfettiler de kutsal metinlere göre Tanrı inancı insanın ilk yaratılışı ile başlar.

Tanrı inancı olmazsa ego Tanrılaşır. Bu algı ise antik Roma’nın komedyacı yazarlarından Plautus’un “*homo homini lupus*” yani “*İnsan insanın kurdudur.*” sözünün dönüşümü olan “*homo homini sit deus non lupus*” yani “*İnsan insanın kurdu değil Tanrısıdır*” sözünü doğrular gibidir. İlk çağlardan bu yana Tanrı fikrinin olamayışı bir anlamda Tanrı-Kral, Tanrı- İnsan düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İşte Turgut Uyar, Edip Cansever veya Cemal Süreya insanı bu eylem alanı içerisinde kabul ederken olay alanına hiç karışmazlar. “Bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum” deyip bir nevi işin içinden sıyrılmaya çalışırlar. Sezai Karakoç ise eylem (fizik) alanıyla birlikte asıl olay alanının ötesini de (metafizik) irdeler.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri dogmayla, mutlak olan hiçbir şeyle özellikle de teolojik manada Tanrı ile pek ilgilenmezler. Buna karşılık, yalnızlık, bunalım, kadın, var oluş, toplum gibi temalar onları daha çok ilgilendirir. Hayatı olduğu gibi, daha çok da, kıyıda köşede kalmış görünmeyen yönleriyle ele almaya çalışan bu şairlerin bir Tanrı kuramları da yoktur. Cemal Süreya’nın şiirlerinde geçen Tanrı olgusunu da bu bağlamda sadece sıradan insanların hayatının bir parçası olarak ele almak gerekir.

“Sizin yani onların hayatlarına

Allahlar girmiş, Allahlarından kurtulamıyorlar

Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde

Yani arabalarına taş koydukları caddelerde

Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde

Yani sızlaya geldiği şey öbür taraflarının

Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan

Allahlar, yani yanıldıkları...” (Cemal Süreya, 2014a, s.35).

Cemal Süreya'nın bakış açısına göre Allah insanın düşüncesinin bir ürünüdür yoksa ayrı, müstakil, kutsal metinlerde anlatıldığı gibi başı ve sonu olmayan, her şeyi yaratan her şeye gücü yeten bir Tanrı yoktur. O, bir sanrıdan ibarettir. Tanrı biraz insanın içindedir. İnsanın bazen acı çeken tarafı, bazen vicdanlı tarafı, bazen en çok değer verdiği tarafıdır.

“Sanmasınlar inanmıyorum

Elbet inanıyorum tanrıya

Herkesin kendi tanrısı var

Sen ölünce ölüyor o da” (Cemal Süreya, 2014a, s.212)

“Sanmasınlar inanmıyorum diye başlayan Süreya'nın bu dizeleri bizlere Fikret'in Târîh-i Kadîm'e Zeyl'inde geçen

“Sevdim Allah'ı da, peygamberi de,

O alay kaldı bugün hep geride.

Anladım çünkü hakikat başka

Başka yoldan varılmış Hakk'a.

Saydığın hârikalar, mu'cizeler

Birer efsûn-ı zekâdır ki, beşer

Bî-tevakkuf açıyor sırlarını;

(...)

Beşerin böyle dalâletleri var,

Putunu kendi yapar, kendi tapar” (Fikret, 2007,s. 444).

dizelerini çağrıştırır. Adeta ondan mülhemdir. Tanrı insan zihninin bir ürünüdür. Onu insan yaratır. Ve insan bunu denemiştir. Yani tanrıyı öldürmüştür. Tanrı ölürse ego insanı yutar. “*Kim ki Tanrı'ya dayanmamakta dayanmakta kendine*” (Karakoç, 2001, s.281)

“*Tanrı ölümün adıdır*” (Berk, 1998, s.66) diyen **İlhan Berk** ise Tanrı tanımazlığını biraz da yetiştigi ortama bağlar: “*Ağabeylerimin hiç birisi camiye gitmezdi. Tanrı'nın adını andıklarını da görmedim. İhtiyarlıklarına yakın Tanrı'nın adını andılar ama o denli bilinçli değildi. Oruç tutmazdı kimse evde annemi bir yana bırakırsak. Böylece din, bizim çevremize girmedi*” (Özcan, 2009, s.177). Tanrı tanımayan Berk de varoluşçu bir yaklaşımla insanı sınırsız özgür kılar.

“*Şiir şaşırtıcı olduğu ölçüde şiidir*” (Berk, 1994, s.35) diyen İlhan Berk de us dışılığı veya alışılmış olanı değiştirmeyi temel aldığı için Cemal Süreya gibi Tanrı imajını da alışılmışın dışında kullanmaya çalışır.

Berk de diğer İkinci Yeni şairleri gibi kutsal metinlerin sadece lafızlarıyla, tınıyla, melodisiyle, şiir diliyle yani şekliyle ilgilenir. Sadece onların sanatsal yönlerine ilgi duyar. Kur'an'ı bir korku kitabı olarak tarif eder. “*Kur'an onca şiir yüküne karşın, korku kitabıdır sanki. Cehennem ikide bir önümüze sürülür. Bağışlamaya da pek yer verilmez*” (Berk, 1992,s.55). Halbuki Kur'an'da cehennem lafzı 77 kez geçerken; cennet lafzı da 78 defa zikredilir. 105 değişik ayette de bağışlamadan, bağışlanmaktan, affetmeden bahsedilir.

“*Tanrı kendinden söz ettirmeyi zorlar, sever de bunu*” (Berk,1998, s.93) diyen Berk'in anlayışındaki Tanrı figürü, İslâm inancındaki Tanrı anlayışından çok Yunan

mitolojisindeki, sürekli hem birbirleriyle hem insan ile sürekli mücadele eden, ona tuzaklar kuran, zorbalık yapan, haksızlık yapan, hırslı Tanrı'ları çağırıştırır.

“Gördüm en büyük yasacı doğa” (Aktaran Özcan 2009, s.208) diyen İlhan Berk İslâm'daki Tanrı düşüncesi ile bağdaşmayan bir anlayışla tabiatı yasa koyucu yani yaratıcı olarak görür. Dinî bakış açısında tabiat, ancak Tanrı'nın bir sanatı olabilir, sanatkâr olamaz. Dört unsurdan (hava, su, toprak, ateş) oluşan doğaya yaratıcı hususiyetler verilmesi yani doğanın fiil değil de fail olarak görülmesi düşüncesi eskiden beri süregelen bir düşüncedir. Bu düşünce yani tabiatı asıl yasa koyucu olarak görme düşüncesi Berk'in dizesinde de inanç boyutuna ulaşır. Kitabî dinlerde doğa bir yasa koyucu değil Tanrının koyduğu yasaların bir işleme alanıdır. Yani fâil değil mefûl'dür.

İlhan Berk, gerek doğaya olan bu bakış açısı gerekse ressam kimliğinin etkisiyle tabiat ve tabiat unsurlarından çokça bahseder ve bunu şiirlerine de yansıtır. Bir çeşit şiirsel natürmort yaratmaya çalışır. Bitkilerle, dağlarla, ırmaklarla, ateşle ve doğadaki birçok varlıkla yakın iletişime geçer. Onlara beşerî özellikler atfeder, onları konuşturur, onlarla konuşur.

Bazı metinlerde ideolojisini bile doğaya aktarır:

“O rüzgâr nerde olursak olalım

Ana eli gibi her zaman yanımızda

Bir anda dolaşan yeryüzünü

Tüm silip süpüren kötülüğünü

Aşkî kardeşliği asıl kılan

Her gün gökyüzü genişliğinde” (Berk, 2001, s.153)

“Karşımızda aşkı ve kardeşliği geçerli kılan, kötülüğü ortadan kaldıran sosyalist bir rüzgâr vardır”(Özcan, 2009, s.242).

Diyalektik materyalizm Marksist düşüncenin dünya görüşüdür. Bu bakış açısında tabiat da toplumsal olaylar gibi zıtlıklar üzerine kuruludur. Yani toplumun

diyalektiği olduğu gibi tabiatın da bir diyalektiği vardır. Berk bu diyalektiği görür ancak yine dünyayı, tabiatı varlığı anlamlı bulmaz.

“ ‘Bu dünyayı anlamlı bulsaydım kalemi elime almazdım!’ diyen neyi söylemek, neyi koymak istiyor? Kendini anlatmayı, kendini koymayı elbet. ‘Bu dünyada bir anlam bulmuyorum, bu dünya anlamsızdır.’ Diyerek, bu dünyaya karşı koyarak, kendini, kendi tavrını, kendi bakışını bir yeryüzü tavrı olarak öneriyor”(Berk, 1975, s.17). Marksist bir algıya sahip olan İlhan Berk’in şiirlerinde Karakoç şiirinde görülen insanı doyuran Allah imajı yerine insanı doyuran ‘toprak’ imajı vardır.

“Doğasın sen, doğasın, yarat beni yeniden” (Cansever, 2013b, s.180) diyen **Edip Cansever**’in buna benzer bazı dizelerinde de doğanın Tanrılaştırıldığını görürüz. Şair özellikle “*Yerçekimli Karanfil*” adlı eserinde tabiat-birey ve birey-toplum ilişkisine geniş yer vererek varoluşçuluğun etkilerini de yansıtır.” (...) Sonraki yıllarda kaleme aldığı “*Umutsuzlar Parkı*” Şairin bu dönemdeki, nihilist, varoluşçu şiir macerasını özetler gibidir. Bu şiirlerde bireyin yalnızlığı, umutsuzluğu, uyumsuzluğu ve bunların gündelik hayatta yol açtığı travmalar şiirin konusudur. Bireyin parçalanmışlığı karşısında gösterdiği umut yolları hayatın engelleriyle kapanmıştır.

“Ve alkol tanrının dengesini yitirdiği

Gibi bir gürültüyle çıtırdıyor

Ve tanrının uçsuz bucaksız denizlerde güneşlendiği

Bir günde alkol

Dünya bir sıkıntının yönetiminde ve uzun

Herkes biraz içiyor” (Cansever, 2013a, s.362),

Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan Edip Cansever, bazı dizelerinde de umudu, mücadeleyi ve isyanı Tanrılaştırır.

“Başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber

Ya Tanrı’ya inanır ya da isyana” (Cansever, 2013a, s.207)

“Diyalektik materyalist bir şair olduğu için aşkın olana inanmayan Edip Cansever, bir metafizik unsur olan Tanrı’ya da inanmaz. Onun bu diyalektik tavrı, kent yaşamı içindeki yitikliğin farkına varan öznenin hem kendi özel durumuna hem de Tanrı’ya isyanını dile getiren *Bir Yitişten Sonra* başlıklı şiirinde çok açık ifade bulur. Söz konusu şiirde şair, metafizik olanı somut olan adına reddederken düşüncesine bağlı ve ondan gücünü alan umudunu da somutlamış olur”(Öcal, 2013, s.163). Benzer bir reddediş şairin “Robespierre” şiirinde de gözlemlenir.

“İşte bir tanrı evi, kimler ki geçerken uğruyorlar

Sonra çılgınlar gibi kalabalığa

Belki de yarı kalmış bir sevgiye koşuyorlar

Belki de her boyun eğdikleri, her diz çöküş

Yavaşça bir ihtilal” (Cansever,2013a, s.219).

Camiden bahseden, namaz kılanları tasvir eden Edip Cansever de, Sezai Karakoç dışındaki diğer İkinci Yeni şairleri gibi dinsel mekânları ve dinsel terminolojiyi teolojik anlamlarından çok toplumsal ve kültürel birer motif olarak kullanır. Din onların algısında sadece folklorik birer unsurdan ibarettir.

“Ben, ben olanım” diyen tanrısı İshak’ın

Bizim yıkık manastır yüreğimiz

Sonu gelmiş bir dağ yolu gibi kendine katlanarak

Bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su

Ve bakışlarımız günün en büyük satranç oyuncusu

Elimizden bir şey gelmiyorsa

Bu zehirler bize sabahı bulduracak.

(...)

Saati kurmadık ya, hiçbiri aklımızda kalmayacak” (Cansever, 2013a, s.232)



diyen Edip Cansever, “Tragedyalar V”te İshak’ın Tanrı’sından kendi yarattığı Tanrı’ya geçiş yaparak âdeta Tanrı algısının insanlık tarihinde geçirdiği evreleri özetlemiş olur. Modern çağda Tanrı önceden var olan bir öz değil sonradan yaratılan bir varlık olarak algılanır.

“Bir tanrı duruyordu az ötelede

Mutluydum, niye mi? çünkü ben yaratmıştım o tanrıyı, o şeyi” (Cansever, 2013a, 364-365)

Cansever’in Tragedyalar şiiri bir tiyatro metnini andıran monolog ve diyaloglardan oluşur. Anlatıcı temayı veya şiirdeki olayı gösterir. Yani şair bir anlamda dramatik bir şiir vücuda getirmeye çalışır. “*Dramatik şiir bir dramla trajediyi görünüşe çıkararak şiir olduğu için, onda liriğin iç ve dış kriterleri değil, trajik değerlerin ortaya çıkıp çıkmadığı aranmalıdır. Trajik değer, eylem sonucunda bir insani yüksek değerlerin yok olması olarak ortaya çıkar*” (Öcal, 2013, s.22). Şairin “Tragedyalar”da şiir karakterleri olan Lusın ve Stephan’ın diyaloglarından Tanrı hakkındaki düşüncelerine ulaşırız.

LUSİN

Bir özgürlük de değil bu, daha çok

Bir özgürlük duygusu belki

Bence bu duygunun bir karşılığı olmalı

Tanrıya inandıkça tanrının olması gibi.

STEPAN

Bilmem ki, nasıl anlaşırsınız bu durumda

Çünkü ben mi yöneteceğim seni, yoksa

Sen mi alacaksın buyruğuna beni

Hiç değilse dengeyi kim sağlayacak

Ayrıca böylesi bir denge gerekli mi, değil mi.

LUSİN

Kopunca inancımdan, bir insan inancından kopunca

Bir de yalnızsa böyle...ve bu durumda Stepan

Her şey artık insandır

Denemek istiyorum bunu, anlıyor musun?

(...)

LUSİN

İsyandı tanrıya başkaldırmak da. Öyleyse

Ben şimdi neye inanacağım (2013a, s.328-336)

İnancından kopan, yani yaratıcı inancını kaybeden insan için artık önemli olan tek şey vardır o da kendisidir. Şair bunu denemek ister ve bunu var olmanın bir şartı olarak görür. Şairin “Tragedyalar”ın beşinci bölümünde kullandığı anlatım tekniği **nesnel bağlıklık**’tır.

*“Nesnel bağlıklık; mecaz ve benzetme yoluyla veya bütün halinde dil göstergeleriyle, konuşma çizgisi ve parantez gibi işaretlerle, metinler arası anlam ödünclemeleriyle, bir durumun doğrudan veya dolaylı olarak, ancak çağrışım zenginliği içinde, somutlaşması demektir.(...) Bu bağlamda şairin kısa ve uzun şiirlerinde imgeler, ister umudu isterse yabancılaşma durumunu işaret etsin, bilişimsel olarak Sosyalizmin daha insanî olduğunu olumluyan, verili düzeni olumsuzlayan birer nesnel bağlılıktır aynı zamanda” (Öcal, 2013, s.34). Şairin bu şiirde materyalist bakış açısıyla olumsuzladığı bir düşünce de alışılmış Tanrı düşüncesidir. Tanrı’yı öldüren insan “ben şimdi neye inanacağım” diye sorarak ilk şoku yaşamış olur.*

Edip Cansever’de Tanrı kavramı bir gerçeklik olarak yani insan dışındaki bir güç, bir varlık olarak karşımıza çıkmaz.

“Oysa biliyorum, ne olacak bir şey var

Ne görünmezlerde bir tanrı” (Cansever, 2013a, s.388).

Tanrı sadece insan zihninin bir ürünüdür. Tanrı'nın olumsuzlanması onun kurduğuna inanılan dünya düzeninin de olumsuzlanması demektir. Oysa Karakoç'ta Tanrı mutlak olandır. Varlığı zorunlu ve tartışmasız olandır.

“Ne ettik de yitirdik böyle kendimizi

Ölüm ne, dirim ne, bilmiyoruz anlaşılın

Kimimiz bir ateş yakıyor durup dururken, dağılan tavus tüyleri

renginde

Gecenin içinde, olduğundan da büyük kimi zaman

Sanırım böyle böyle yaratmışlar tanrıyı da

Bir gün bir ateşin başında doğurmuşlar onu

Bir kişi doğurmuştur bana kalırsa

Sonra birlikte beslemişlerdir el ele verip

Büyüyünceye dek” (Cansever, 2013a, s.512)

Şiirde insan, Tanrı'yı bir portakaldan uzay kabuğuna, bir iğneden göl perilerinin şarkılarına kadar büyötmüştür. Ama şimdi kocaman kentlerde kimse uğraşmıyor onunla. Şimdi rengarenk kolyeler (madde) alıyor onun yerini.

Cansever kâinatı bir düzen ve denge içerisinde inşa eden tanrıya bazen de ironik yaklaşır. “Aydınlığın Dört Bir Yanı” şiirinde Tanrı ve onun yarattığı ile alay eder, onu beceriksizlikle suçlar.

“CENGİZ: Nerde hani o becerikli tanrı?

Kırmasın da yaratırken bardağı...”(Cansever, 2013a, s.555)

Benzer bir bakış açısı ve üslup şairin “Benlik Duygusu” şiirinde de görülür

“Sen değil misin yerle gök arasın

Sen değil misin toplumu karıştıran

(...)

Sen kimine göre insan

Kimine göre benlik duygusu” (2013a, s.80 )

Edip Cansever, İlhan Berk ve Cemal Süreya’da görülen benzer Tanrı algısı **Ece Ayhan**’da da dikkatimizi çeker. “*Ece Ayhan’da gerçek, bir yaratma ya da yansıtma sorunu olarak ele alınmaz. Şair, metafizik, bilinmeyen bir gerçekle de ilgilenmez*” (Karaca, 2013, s.255) Şair, “Beyaz Rus Kadın” şiirinde Tanrı’ya beşerî hususiyetler atfeder.

“Üç masa ötede Bafra içen bir tanrı

Bacak bacak üstüne atmış

Penceresinde bir şehir şehirde bir sokak” (Ece Ayhan, 2014a, 12)

Ece Ayhan da diğer İkinci Yeni şairleri gibi Varoluşçu bir yaklaşımla insanı varlığın merkezine alır ve insan için önemli olan şeyin asıl tutkuların peşinde gitmek olduğunu düşünür. İnsan soluk aldığı müddetçe de umut hep vardır. Ece Ayhan’ın Tanrı algısı, Süreya’nın ve Cansever’in algısından farklı değildir. Bakış açıları Antropofomik bir bakış açısıdır. Yani insan biçimli bir Tanrı algıları vardır. Buna Tanrı’ya beşerî özellikler atfetme de diyebiliriz. Buna Arapça’da “Tecsim” yani cisimleştirme denir. Ayhan’ın, Süreya’nın, Cansever’in Tanrı ile ilgili bazı dizeleri Yahudilikteki Tanrı telakkisini çağırıştırır. “*Yahudi kutsal kitabında Tanrı, çoğunlukla insan biçimci (Antropofomizm) kavramlarla tasvir edilir. Ona mekân ve beşeri özellikler atfedilir. Örneğin Tevrat’ta, Tanrı’nın insanı kendi suretinde yarattığı(Tekvin 1/26); yüzünün, ellerinin, ve gözlerinin olduğu ifade edilir. Tanrı’nın acı çektiği, öfkeleniği, yorulduğu, pişmanlık duyduğu; acıktığı, yiyip - içtiği, tahtının ve savaş arabalarının olduğu; oturduğu, kalktığı, ayakta durduğu, aşağı inip yukarı çıktığı, güreştiği anlatılır. Bu ifadeler, Tanrı’nın tıpkı insanlar gibi bir bedene ve duygulara sahip olduğu algısına yol açmıştır*” (Kurt, 2013 s.76).

“Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan,

Ve güzel gecelerim masallarla dopdolu.

(...)

Ufacık korumuzda dolaşırdım korkuyla,

Ve Allah'ı arardım serçe yuvalarında,

Bulamayınca dua yollardım akan suyla” (Uyar, 2014a, s.17)

**Turgut Uyar**'ın 1947'de yayımlanan ilk şiirinde (Yâd) geçen bu mısralar bir resmi çağrıştırır. Masum bir çocuğun Tanrı telakkisini anlatır. Şiirde kutsal manalardan öte sadece olaylar ön plandadır. Turgut Uyar aslında bir Tanrı'nın, bir yaratıcının olduğunu kabul eder çünkü varlığı başka türlü açıklayamaz.

“Sonra bir şey daha var mutlak ama adını bilmiyorum

Nerden başlasam sonunda o ışıkla karşılaşıyorum

(...)

Akşam oluyor ya bir türlü inanamıyorum” (Uyar, 2014a, s.123)

Turgut Uyar “Arz-ı Hal” şiirini de 1948'de yazar. Yani taşrada memuriyete başladığı, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yazmıştır. Bu şiirde çocuğun gözünden Tanrı'nın nasıl algılandığının izleri görülür.

Şairin bu şiirdeki Tanrı algısı daha önce yazdığı “Yâd” şiirindeki algıdan çok da farklı değildir. Ancak şairin bu konudaki gelgitleri birçok şiirine de yansımıştır.

“Biz küçük adamlarız Davut'la ben. Şiirler okuruz.

Aşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara

peygamber olduğumuz

(...)

Ama Davut yok. Yalan söyledim. Davut ölmüş

(...)

Davut yok. Yalan söyledim. Onun sürekli ölmesi var yanımda.

(...)

Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan

O bizi dövüp sövemiye acemi, haydi yufka

yürekli Tanrılar katına

Kaldım. Durmadan Davut'u büyütüp öldürdüm.

(...)

Davutsuzduk. Umutsuzduk. Umutsuz kalmak iyidi.” (Uyar, 2014a, 172-173)

Uyar'ın şiirlerinde de diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi dinsel hikâyelere göndermelere, Tevrat'tan, Zebur'dan, İncil'den alıntılara rastlanır. Bu bağlamda Metin Cengiz, Uyar'ı “*İnsanlığın bütün macerasını özellikle Ortadoğu coğrafyasındaki tüm macerasını söylemek isteyen koca bir yürek*” (Cengiz, 2005, s. 109) olarak tarif eder. İnsanımızı kendi coğrafyası içinde ele almaya çalışan şairin halkın inançlarından da faydalanması doğaldır. Ancak halkın benimsediği genel din veya Tanrı anlayışından da uzaktır.

“Sizin alınız al inandım

Morunuz mor inandım

Tanrınız büyük amenna

(...)

Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum

Hiçbirinizle döğüşemem

Siz ne dersiniz deyiniz

Benim bir gizli bildiğim var” (Uyar, 2014a, s.121)

Bildiği gizli şeyin ne olduğunu açıklamayan Turgut Uyar'ın bazı şiirlerinde ise Tanrı konusunda ciddi şüphelere düştüğü dikkat çekicidir. Turgut Uyar bazen Tanrı'nın varlığını kabul eden bazen de tamamen inkâr eden gelgitli bir bakış açısına sahiptir.

“Artık sana attığım temeller tutmuyor

Çünkü sen hiç yoktun. Hiç olmadın” (Uyar, 2014a, s.173).

Turgut Uyar dış dünyada bilinçli bir düzenin işlediğinin farkındadır aslında ancak bunu Allah'a veremez bir türlü. Bu yüzden “Yenilgi Günlüğü”nde görmezlikten de gelemediği bu mizanlı kâinattaki sistemi nereye bağlayacağını da bilemez.

Ateizm, Tanrı anlayışına bir tepki olarak doğmuştur. Ancak Hıristiyanlıktaki bu karşı çıkış Tanrı öğretisinden çok Tanrıyı kendi statülerin bir aracı olarak kullanan ruhban sınıfa karşı bir hareketin ürünüdür. Yani işin temelinde inançsal değil sınıfsal bir karşı oluş vardır aslında. Uyar da biraz toplumcu bir duyarlılıkla yaşanan kötülük ve haksızlıklardan bir anlamda Tanrı'yı sorumlu tutar.

“Korkuyorum duyarlılığımdan ve tanrısızlığın

adını anmaktan

Sonsuz düzenini sürdürürken bir deniz

eski çağlardan” (Uyar, 2014a, s.270)

“Ağıt” şiirinde “*Ah sonsuz düzen / Nasıl da varsın*” (272-Ağıt) diyen şair bazı şiirlerinde varlığı tabiat kanunları ile açıklamaya çalışır. Ve insanı bu doğal sistemin merkezine oturtur.

“Ben tam dünyaya göre

Ben tam kendime göre” (Uyar, 2014a, s.121)

Bazı şiirlerinde ise Turgut Uyar sonsuz zenginlik olarak kadını ön plana çıkarır. Örneğin “Üçyüzbin” şiirinde

“Sen zenginsin alırım tükenmezsin

Allah gelene kadar sen olursun şiirlerimde bu bir” (Uyar, 2014a, s.129) der.

Şairin 1970’te yayımladığı *Divan*’ında yer alan “Münacat” şiiri de eski münacatlarla isim benzerliği taşımasına rağmen içerik olarak çok farklıdır. Çünkü Turgut Uyar, bu şiirinde bağışlama konuma Allah’ı değil insanı oturtur.

“birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri

gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri

(...)

sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız senden

ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri

artık bize soluk ver, bizi besle, kendini hatırla

ey biraz yavaş, biraz kutsal, beklerken az sevinçli

seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyırım

çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri” (Uyar, 2014a, s.343-344)

Turgut Uyar’ın bazı şiirlerinde ise biraz da döneminin fikri ortamının da etkisiyle emeği yücelttiği görülür. “Kavşakta” şiirinde “*Bu arada başağı tanrı bildim, mühürümle onayladım* (Uyar, 2014a, s.418) der. Burada Başak hem dinsel bir arka planı olan bir nesne hem de emeği, ekmeği, üretimi çağrıştıracak bir nesne olarak ön plana çıkarılmıştır.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde Tanrı’ya veya dinsel bazı kavramlara karşı kullanılan ironik üslûp Turgut Uyar’ın bazı dizelerinde de karşımıza çıkmaktadır. “Göge Bakma Durağı” şiirinde “*Karanlık böyle iyi aferin*



*Tanrıya*” (Uyar, 2014a, s.135) derken “Hiçsizliğe” şiirinde Tanrı’nın aslında hiç olmadığını ön plana çıkarır.

Turgut Uyar ve Edip Cansever’in şiirleri çoğunlukla Ece Ayhan’ın “*insanın yarısı kötülüktür*” dediği umutsuz yanına dönük, âdeta toplumun mutsuz bilincini yansıtan şiirlerdir.

“*Savaş sonrası bunalımların sonucu her ne kadar insana olan güven azaldıysa da özgürleşmek arzusu, en azından şair (Turgut Uyar) için azalmamış ve dönemindeki kimi düşünür ve şairler gibi tam bir özgürleşmenin gereği olarak deizim yani doğal din anlayışına yaklaşmıştır denebilir*” (Bıyıklı, 2014, s.21).

Turgut Uyar başka bir şiirinde de Tanrı’yı bir ‘Hiç’ olarak tarif eder.

“Tanrı sen ne kadar güzelsin

Bir hiç olarak” (Uyar, 2014a, s.602)

Şair bazı şiirlerinde de Allah kavramına içerik olarak yaklaşır ama o kavramın içini dolduramaz. Yani onu bir ilah olan, mutlak hakikat ve mutlak güç sahibi olarak görmez, ona beşerî vasıflar yükler.

“Sana bir şey soracağım, affet Allah’ım!..

Beş vakit kızlar doluyor camilerine,

Beyaz yaşmaklı, beyaz tenli masum kızlar...

Benim bir defa görüşte yüreğim sızlar;

Sen tutulmadın mı, içlerinden birine?” (Uyar, 2014a, s.18)

Buradaki Tanrı, kendi oğluna âşık olan Yunan Tanrıçasını hatırlatır bizlere. Bu, insan olmayan bir şeyi insan yerine koymak hâlidir . Yani antropoformik bir Tanrı anlayışıdır. Aslında bu durum Tanrı’yı insan yerine koymadır. “God of the gaps” (Boşlukların tanrısı) deistlerin ve teistlerin başvurduğu bir yönelim olarak da farklı bir şekilde kullanılır.

Turgut Uyar ve Edip Cansever'in Tanrı karşısındaki tavırları yok sayıcı (nihilist) bir tavidir. Ancak ne Turgut Uyar ne Edip Cansever ne de Cemal Süreya'da Tanrı'ya karşı örneğin bir Tevfik Fikret'teki gibi aşikâr bir savaş yoktur. Turgut Uyar Tanrı'ya bakışı ile eşyaya, varlığa bakışı arasında bir uyum kuramamış, varlığı inkâr edemezken varlığın ötesine geçmemiş, varlığını inkâr edemediği Tanrı'yı bazı şiirlerinde inkâr etmiş, onu görmezden gelmiştir. Şairin insanla Tanrı, insanla varlık, Tanrı'yla varlık arasında kurduğu ilişkiler kopuktur. Üçü arasında bir denge kuramadığı görülür. Bazen birbirine zıt iki düşünceyi bile dile getirdiği hissedilir.

**Karakoç** ise diğer İkinci Yeni şairlerinin Allah karşısında ben'in erimesi gerektiği (mistisizm) kanısındadır. Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya ise insan karşısında Tanrı'yı eritir. Karakoç'a göre ise bu algı Tanrı'dan kaçayım derken varlık (kevn) önünde eğilme demektir. Bu bir var oluş değil asıl bu, yok oluştur.

Karakoç biraz da mistik bir bakış açısıyla bireyin önündeki perdeleri kaldırmayı amaçlar. Ona hakikati göstermeye çalışır. Bu hakikat mutlak olandır yani Tanrı. Çünkü ben'i kurtaracak tek anahtar o'dur, yoksa "ben" Tanrılığını ilan ederek kendi kendini yok edecektir.

"Hükmedemiyor insan ruhuna ateş

Rüzgar hükmedemiyor incecik perdelere.."(Karakoç, 2001, s.26)

Karakoç'a göre hakikat ancak vahyin ışığı ile görülebilir. Varlık onunla anlam bulur. Allah inancı bütün bir bakış açısını kökünden değiştiren bir inançtır.

"Allah kar gibi gökten yağınca

Karlar sıcak sıcak saçlarına değince

Başını önüne eğince

Benim bu şiirimi anlayacaksın" (Karakoç, 2001, s.35).

*"Karakoç Allah'a imanı çok boyutlu bir iman ağı gibi düşünmektedir. Çünkü bu imanla birlikte Allah'a tam anlamıyla inanma, onun her şeyi gördüğüne ve her sözü işittiğine onun bir işi yapma ve bir şeyden kaçınma gücünü veren olduğuna*

*inanma*” (Baş, 2008, s.276) düşüncesini de beraberinde getirir. Karakoç bu inanca çocukluğunda öğretilenlerle ermiştir ve ona öğretilenlerin asıl anlamını da büyüdüğünde anlamıştır.

“Annemin bana öğrettiği ilk kelime

Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde

Annem bana gülü şöyle öğretti

Gül O’nun, O sonsuz iyilik güneşinin teriydi

(...)

Babam lambanın ışığında okurdu

Kaleler kuşatırdık, bir mümin ölse ağlardık

Fetihlerde bayram yapardık

İslâm bir sevinçti kaplardı içimizi” (Karakoç, 2001, s.97-98)

İslâm inancına göre doğan her çocuk İslâm fitratı üzerine doğar, daha sonra anne babası veya toplum onu farklı inançlara yönlendirir. Tanrı’ya yönelme fitratı ile yaratılan insan zamanla eşyaya yönelir. “*İman insanın özünde vardır. İnsan tabiat olarak inanmaya meyillidir. İnkârı ise Karakoç, insanın kendinden uzaklaşması olarak yorumlamaktadır. İnsan eşyaya gittikçe, büyük bütünden uzaklaşmış olmaktadır. Bunun için belki eşyadan soyunup kendinden ibaret kalan kişi kolaylıkla Allah’ı bulabilmektedir. (...)Karakoç insan ruhundaki **mutlak** arayışının sonsuz olduğuna inanır. Kendilerini inançsız olarak tanımlayanların dahi duygularını derinlemesine tahlil ettiklerinde, Tanrı inancını yerine tabiatı, bir eşyayı, bir kadını, bir kavram ya da başka bir insanı kendileri için bir ‘**mutlak** ‘a dönüştürdüklerini görmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir*” (Baş, 2008, s.277-278).

İkinci Yeni bir anlamda savaş sonrası tutunmaya çalışan insanın şiiridir. Sezai Karakoç da Savaş sonrası materyalist akımlarla birlikte Türkiye’de yayılmaya başlayan ateist, nihilist akımların karşısına yeniden Tanrı fikrinin çıkarılması

gerektiğine inanır. “*Nietzsche Allah’a değil, kendi hayal ettiği insanüstüye kurban olarak adadı insanoğlunu*” (Karakoç, 1996c, s. 53) diyen şaire göre Tanrı ölmemiş, Tanrı’nın insan suretinde algılanışı ölmüştür.

Karakoç’un şiirlerinin temelinde subliminal mesaj olarak verilen bir ‘mutlak’ düşüncesi vardır. Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Cemal Süreya’nın şiirlerinin alt yapısında ise ‘mutlak’ olanın dışında her şey vardır. Onlarda her şey insanla başlar ve insan ile de biter. Mutlak diye bir şey yoktur. Karakoç’taki “ruhsal oluş”un karşılığı onlarda “ben” dir. Ortak nokta olarak Karakoç da diğer şairler gibi canlanmanın anahtarı olarak sevgi’yi görür. Çünkü içinde sevgiyi barındırmayan insan sadece yok eder, bir şeyi var edemez. Ancak Karakoç bu sevgiyi en tepeden başlatır yani Allah sevgisinden. “*Sevgilerin sevgisi Tanrı sevgisidir. Bütün sevgiler o sevgi güneşinden varoluş ışığı alırlar. Tanrı için sevmektir asıl sevgi. Bunun dışındakiler, egonun, nefsin, açılımları (...) İnsanlık tarihinde, köklü dönüm noktaları, öz değişim dönemleri, sevgi devrimleriyle, sevginin gönülde yeniden dirilişi ile başlamıştır. ‘Aşk kahramanı’ demişlerdir ulular, bu yolun yolcularına bu sebeple.*

“*Çünkü onlar, arzudan doğan bağlantılarda değil, ruhun sevgi ışığında fani olmuşlardır. Onlar kendilerini Tanrı’nın büyük armağanı sevgiye, katıksız saf sevgiye adanmışlardır. Sevgi kurtaracaktır dünyayı, insanlığı, Tanrı sevgisi ile kenetlenmiş sevgi demeti*” (Karakoç, 2007a, s.154). Diğer İkinci Yeni şairlerinde ise bu sevgi yalnız insana dönüktür. Sevgi insana ve insan yetilerine dönük bir sevgi ile sınırlandırılır. Onları insanı, direnişi, kadını, alkolü, yaşamayı sever. Yani sevgilerinin asıl kaynağı yoktur. Onlarda bir yaratıcı sevgisi, varlık arakasındaki bir güç algısı yoktur.

Sonuç olarak değerlendirdiğimiz İkinci Yeni şairlerinde Sezai Karakoç’un dışında Metafizik anlamda bir Tanrı algıları yoktur. Onlar için aslında Tanrı yoktur, sadece Tanrı’nın adı vardır. Bu şairlerde Tanrı’yı açıkça yok saymaktan çok onu sıradanlaştırma, görmezden gelme söz konusudur. Bir anlamda buna “Tanrı” imgesinin yeni çağrışımlar deneyerek içini boşaltma da diyebiliriz.

Tanzimat dönemi şairlerinin daha çok sosyal eşitsizlikten hareketle sorguladıkları Tanrı anlayışı genellikle inkâr boyutuna ulaşmazdı, Tevfik Fikret’in

sorgusu ise, bazen pişmanlıklarla sonuçlansa da, kesin bir redde ulaşırken. İkinci Yeni şairlerinin Tanrı sorgusu daha çok şüphe ile sonuçlanır. Gelgitleri vardır bu şairlerin. Bazen Tanrı'nın varlığı kabul edilirken bazen de inkâr edilir. Bazen de sadece bir ironi unsuru olarak kullanılır, alay edilir, sıradanlaştırılır.

Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya'da dinî veya geleneksel bir Tanrı anlayışının izlerini şiirlerinde görmek mümkün değildir. Onlar adeta Tanrı algısını da yeni baştan kurgulamak isterler.

Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin Tanrı karşısındaki tavırları tek kelime ile söyleyecek olursak 'umursamaz' bir tavidir. Karakoç ise tam bir dindardır ve Allah'a bağlılığını sonuna kadar sürdürür. "*Ey Atinalılar bilgelik sadece Tanrı'ya mahsustur*" (Platon, 2006, s.25) diyen platon gibi Karakoç da bu konuda tam bir teslimiyet içerisinde. İnsanlığın en başta Tanrı sevgisine ve Tanrı inancına, kişinin ruh açısından yükseltilip yetkinleşmesine, yukarıdan aşağıya doğru bir bakış açısına ve estetik zevke sahip olmasına düşünce ve şiirleriyle katkı sunmaya çalışır. Diğerleri ise olaya tam tersi bir noktadan bakarlar. Tanrı yıkılması veya değiştirilmesi gereken egemen düşüncelerden biridir. Bu algı değişikliğini yaratmak için çoğu yerde Tanrı'ya alaylı bir dille hitap edilir. Deyim yerinde ise bu şairler göklerde olduğu düşünüleni yere indirmeye çalışırlar. Maddenin ötesi ile pek ilgilenmezler. Onların şiirlerindeki Tanrı yer içer, aşık olma ihtimali vardır, genç kızlara gönlü kayar bazen vardır bazen yoktur, varlığı bile şüphelidir, bacak bacak üstüne atar oturur, sigara içer, hırsları ve günahları vardır. Bu yönüyle yunan mitlerindeki Tanrıları çağırıştırır. Yani insanî nitelikleri Tanrı'ya atfeden, beşerî niteliklerle onu algılayan antropomorfik bir bakış açıları vardır.

### 2.1.2. Var Dünya/Öte Dünya/Ütopya

İnsanı zihnini en çok meşgul eden olaylardan biri de ölüm hadisesidir. Ölüm, ve ölümden sonra bir hayatın olup olmadığı düşüncesidir. Dinî öğretilerde ölüm asıl âleme açılan ilk kapıdır. Çürümüş, bozulmuş bu dünyadan kurtulmanın yolu olarak görülen öğretilerin başında dinî öğretiler gelir. Dünya ve öte dünya kavramları

temelde **her şey çok güzeldi** veya **her şey çok güzel olacak** düşüncesi üzerine kuruludur. Her şey çok güzeldi eski huzura kavuşma arzusu iken her şey çok güzel olacak'ın karşılığı da öte dünyadır. Bu düşünce kal-u bela'dan ebedî âleme kadar da genişletilebilir. Bütün inançların temelinde bu vardır. Bu görünen varlık âleminin asıl alem olmadığı, asıl âlemin sadece küçük bir numunesi bir yansıması olduğu inancı çok eskilere dayanır. Bu inanç veya düşünce yüzyıllar boyu devam etmiş, özellikle de ilahî dinlerin aracılığı ile günümüze kadar gelmiştir. Görünen âlemin, “*görüngü dünyası*” (Moran,2012,s.20) nın gerçek âlemin aynadaki yansıması gibi olduğu, öz ve ideal olanın ölümden sonra görüleceği düşüncesini Platon'un idea'lar dünyasına da benzetebiliriz. “*Platon göreceliğe (relativizm) inanmış Sofistlerin aksine kesin bilgiye susamış bir adamdı. Değişmeyen, insandan bağımsız, mükemmel bir gerçekliğin varlığını kanıtlamaya çalıştı. Böylece, durmadan değişen duyu dünyasına karşılık, ancak düşünce ile kavranabilen değişmez bir idea'lar (formlar) dünyasına inandı. Bilindiği gibi Platon'un felsefesinde asıl gerçeklik, duyularla değil de zihinle kavranabilen idea'lar (formlar) dünyasıdır. Bizim gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya, ağaçları, denizleri, insanları, hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan (nimesis'den) ibarettir. Durmadan değişen, daima oluş halinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz. Gerçek bilgi değişmeyen ideaların bilgisidir ve bundan ötürü filozof da ancak aklın objesi olabilen idealar dünyasını kendine bilgi konusu olarak seçer.*

*Kendisi bir taklit (yansıma) (nimesis) olan bu duyular dünyasının bir kısmı (unsurlar, hayvanlar, bitkiler, insanlar vb.) Tanrı tarafından, bir kısmı ise (binalar, aletler, eşyalar vb.) insanlar tarafından meydana getirilmiştir”* (Moran, 2012, s. 20-21).

Bazen güzel bir dünya umudunun bazen de var olan dünyanın yarattığı umutsuzluğun neticesinde ütopyalar, yani bir anlamda öte dünyalar ortaya çıkar. Ütopya bir anlamda realiteden uzaklaşma, gerçeklerden kaçış, hayale sığınmadır.

Doğruluk ve akılla düzenlenmiş, bilinmez daha güzel bir ülke hayali olan ütopya bir hayal ya da karşı hayal dünyasıdır. Olmayan ama olduğu veya olacağı düşünülen, ya da olacağına inanılan dünyadır. Tabi ki ütopya çalışmadan herkesin karnının doyduğu, dünya cezasına karşılık iyilerin ödüllendirildiği dinî manadaki

“Öte dünya” kavramı ile birebir aynı değildir. Çünkü ahret, inancı olan bir insanın var olduğuna mutlak inandığı bir yerdir. Bu dünya gerçek ütopya bir hayal iken dindar bir insan için bu dünya hayal, öte dünya asıl gerçek olabilir. İkisinin de ortak yanı “Özlenen yer” olmasıdır.

Farabî'nin “Erdemli Toplum”u, Platon'un, Francis Bacon'un ütopyaları, umut aşılایıcı, özendirici gelecekte bir şeylerin değişeceği ve her şeyin güzel olacağını öğütleyen öte dünyalardır.

Beşeri, öte dünya (Ütopya) ya verebileceğimiz en güzel örneklerden biri de Thomas More'un *Ütopya*'sıdır. İngiliz yazar var-ülke'ye alternatif bir öte dünya hayali kurmaktadır. Yazarın hayalini kurduğu ülkede mülkiyet yok ve kimse kendisini bir şeyin sahibi olarak görmüyor, herkes kendini sadece çiftçi olarak tanımlıyor. On yılda bir evlerini kura ile değiştiriyorlar. Bütün kentler, sokalar, evler birbirinin aynıdır. Bu tek tiplik durumuna bir de insanların giyimlerinde karşılaşıyoruz. Kadın ve erkekler farklı olmak üzere (evli ve bekârlar ayrı giyiniyor) tek tip kıyafet giyiniyorlar. Bakımsız biri nasıl küçümsenirse makyajlı biri de aynı şekilde küçümseniyor. Sadece doğal olmak ve abartmamak onların erdem ve haz kurallarından biri. İnsanlar günde altı saat çalışıyor ve bundan arta kalan zamanlarında eğitimle meşgul oluyorlar. Yemek, uyku gibi ihtiyaçların dışında kalan zamanda serbest bir şekilde ama yine adaya mutlaka faydanın sağlanacağı hal içindeler. Bir insanın erdemli olması onlar için olmazsa olmaz bir kavramdır. Bu yüzden boş zaman diye bir alanın onlarda olmaması ve bunun dışında aylıklığa sebep olan kumar gibi şeylerden haberdar bile olmamaları eğitilmiş ve erdemli olma hazzına ulaşmak için onları çabalamaya itiyor.

*“Ütopyalılar aile hayatına büyük önem veriyorlar. Kızlar on sekiz, erkekler ise yirmi iki yaşından önce evlenemiyor. Boşanmalara toplum yapısını bozacağından mümkün olduğu kadar engel olunmaya çalışılıyor. Yine de buna izin verildiği durumlar var... Kalabalık ailelerdeki çocuklar çocukları az olan ailelere transfer edilebiliyor... Yaşlılar ve gençler karma ve yan yana oturtularak yemek sofralarında bir kuşaklar arası kültür aktarımı ve yaşlıya, büyüğe saygı kavramının aktarımı amaçlanıyor...Halkın korunması onlar için çok önemli bu yüzden ne şarap evleri var ne kumarhaneleri ne de genelevleri... Ütopyalılar için savaş tamamen vahşi bir*

*durum olarak görülüyor. Ancak ülkelerine yapılan saldırılarda ya da dostlarını tehdit eden durumlarda savaşmaktan ya da düşmanı püskürtmenin yollarını aramaktan da geri durmuyorlar. Onlar için kanla kazanılan savaşlar yas gibi iken akıl ve strateji yoluyla kazanılan savaşlar bayramdır” (Demirci, 2015 s.76-77-78).*

Tabi Hıristiyanlık öğretilerinin de sezildiği More’un 1516’da kaleme aldığı bu ideal ada ülkesinde her şey bu kadar güzel değildir çünkü orada da ütopyacılar kendilerini üstün görürler, köleler vardır, mümkün olduğu kadar savaşlara köleler gider, gerekirse paralı askerler tutulur, bir Ütopyalının yerine önce kölelerin ölmesi istenir çünkü ütopyacılar ayrıcalıklı bir sınıftır.

George Orwell in ütopyası ise her şeyin daha kötüye gideceğini, insanların gelecekte bu günlerini bile arayacağını anlatmaya çalışan bir disütopya’dır.

Ütopya krizden ve bunalımdan çıkışın yolu olarak da görülebilir. Bu sahte cennetlerin karşılığında bir de sahte cehennemler vardır. Öte dünya’nın karşılığı veya zıddı dünya ise; ütopya’nın karşılığı da disütopya olur. Aldous Huxley’in “*Brave New World/Cesur Yeni Dünya*” sı gibi. Bu romanda 2500’lü yıllarda baskıcı bir devlet yönetimi altında mağdur olan kitleler anlatılır. Birey yok edilmiştir, din yoktur, edebiyat, sanat, müzik yasaktır.

*“Brave New World disütopyaların en korkuncu belki de. Embriyolara uygulanan fiziksel manipülasyonlar ve küçük çocuklara enjekte edilen zihinsel doktrinlerle kalıplara dökülüyor insan. Tüketim yoluyla kalıcı bir koşullanmanın kurbanı oluyor. Seks ve soma adlı uyuşturucu ile eleştirel düşünceden alıkonarak dünya düzeninin arka planıyla ilgili merakları yok ediliyor. ‘Alpha-plus’ adı verilen kontrolörle yönetiliyor dünya ve bırakın onlara karşı koymak, içinde bulunduğu durumun dahi farkına varamıyor insan. Yasaklara gerek olmayacak kadar pasifleştirilen biri için önlem almaya gerek yok çünkü. O kendi hapisanesinin duvarlarını öz elleriyle örüyor. Adorno’nun tespitiyle ‘alternatifi olmayan ve kendine cennet süsü veren bu toplama kampı’nın öyküsü” (Ural,2015,s.67).*

Yeni dünyanın aslında tam da bu dünya olduğu dikkat çekicidir. Adeta bu dünyadan bıkmışlığın, kaçışın adı öte dünya olur. Dünyadaki haksızlıklar, kötülükler, adaletsizlikler şairleri de ütopyik düşüncelere iter. Kimi şairler, her şeyin



daha güzel daha adil olacağı Platon'un devlet'ine benzer hayali ülkeler kurmuştur. Çünkü var olan dünya, reel dünya sadece hüznler ve acılar dünyasıdır:

“Ne kadar hüznün geçmişse dünyadan

Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız

Hepsini yeniden bir bir dünyada” (Uyar, 2014a,s.336).

Türk edebiyatında da ideal âlemlere, ütopyalara rastlamak mümkündür. “Edebiyat dünyamızda, yazın hayatımızda idealize edilen tiplerle ilgili geleceğe ilişkin ütopyik diyebileceğimiz bazı durum ve tipler yazı konusu olmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda Ankara, Peyami Safa'da Simeranya, Necip Fazıl'da Büyük Doğu ideali geleceğe ilişkin hayal edilen ve kurgulanan bir durumdur. Yahya Kemal'de, Ahmet Haşim'de, Ahmet Hamdi Tanpınar'da gelecek zaman ufku yoktur, bulunan an vardır. Gelecek zaman ufku, ütopya, hayali bir düzlem ve sanatçıların dünyasında kurdukları bir dünya olur. Yakup Kadri'de bu durum Panorama romanındaki belirtişle bir hayal kırıklığı olmuştur. Ankara'da kurulan Yenişehir'de amaçlanan ve hedeflenenler gerçekleşmemiş, yeni hükümet aferistler (çıkarıcılar) tarafından kuşatılmıştır. Ankara'nın yeni bir düş kırıklığıdır bu durum. Peyami Safa'da ise Simeranya tamamen ütopyik olarak kalmıştır, onun için sadece bir kaçış yurdu olmuş, öylece kalmıştır. Necip Fazıl'da ise hedefleri bakımından yüce, bir kurtuluş ve çıkış yolu dünyasıdır Büyük Doğu ideali” (Haksal, 2015, s.52).

İnsanlık çağlar boyunca görünen âlemin ötesinde görünmeyen bir âlemin varlığına inanmış, onunla türlü münasebetler kurmağa çalışmıştır. Dinler, bu inanç ve özlemin sistematik hale gelmiş şekilleridir. Duyulan âlemin tasviri Batı'da rönesanstan sonra başlar. Bunun Türk edebiyatında da izleri vardır. “Bizim eski edebiyatımızda 'ötelere' fikri çok kuvvetlidir. Yeryüzünde yaşamaktan bıkan Fuzuli, yüzyıllar önce başka âlemlere gitmeyi özleyerek şöyle demiştir:

“Gelin ey ehl-i hakikat çıkalım dünyadan

Gayri yerler gezelim, özge Safalar görelim

Reviş-i silsile-i dehr melül etdi bizi

*Nice bir dehrde evza-i mükerrer görelim*

*Yeni Türk edebiyatında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı Avrupai şiir estetiğine göre bu özlemi anlatan güzel şiirler yazdılar” (Beysanoğlu, 1997, s.182).*

Onların dışında Mehmet Akif’in, Tevfik Fikret’in, Namık Kemal’in, Ziya Gökalp’in, Sezai Karakoç’un ve daha birçok şair ve yazarın hayali öte dünyaları vardır. “*Dünya bir sanrıdır diyor birisi*” (Uyar, 2014,s.580). Yine Turgut Uyar, “*Büyük Saat*” şiirinde “*Ben çocukları sevdim. Dünyaya alışamadım*” (Uyar, 2014, s.290) der.

Ütopya için “sahte cennet” kavramını kullanabiliriz. Sahte cennet fizikötesine değil bu dünyaya dönüktür. Bu sahte cennetler ya da “altın dünya” lar, gerçekte bütün iyiliklerin toplandığı bir yer midir? Platon’un *Devlet*’i, Thomas More’nin *Atlantis*’i, Karakoç’un *Diriliş Kenti*, Cemal Süreya’nın *Sosyalist Türkiye*’si mutluluk getirecek midir insanlara? Yoksa sadece birer umut ve hayalden mi ibarettir? Bu öte alemler “Düşülen yer” olarak adlandırılan bu reel dünyadan zihnen insanı kurtarmanın bir yolu mudur?

Bütün bu soruların karşılıkları İkinci Yeni şairlerinde farklı farklıdır. İlhan Berk’in, Edip Cansever’in ya da Turgut Uyar’ın bir Sezai Karakoç gibi somut olarak anlatılan ve özlemi duyulan bir diriliş ülkeleri yoktur ama onların da özlemini duydukları başka bir Türkiye vardır.

Ece Ayhan ise ütopyayı sivillığın bir çeşidi olarak görür. Çünkü ona göre kamusal olan, reel olan çirkindir, kötüdür. “*Çevremizde her şey kamusal (kara kamu) kılınmış. Ne ‘marj’a ne ‘birey’e ne ‘ütopya’ya sanki yer ve zaman yok*” (Ayhan, 2014b, s.24) Uç’talığı marjinallik olarak tarif eden Ayhan sivil şiirin de bu kara kamudan kurtulan marjinal şiir olabileceğini düşünür. Sanatçı ise erk’e yani her türlüden iktidara karşı çıkan kişidir. Yaşamın sırrı bilinç dışında olabilir. Bir şey yapılmak isteniyorsa marjinallik de göze alınmalıdır. Bu kara kamu ile çarpışmak gerekir, bu çarpışmanın bir şekli de öte dünyalar yaratmak olabilir.

Cemal Süreya ise sosyalist bir öteki-dünya hayali içerisindedir. “*Türkiye’de 12 Mart ve özellikle de 12 Eylül’den sonra yapılanlar, uzay olayı dini yok etti. Dindar bir kişi değilim; ama uzay olayı ideolojileri de küçülttü. Hatta insanlık kavramlarını*

da. *Bunun bunalımını yaşadım. Bugün onarmaya çalışıyorum kendimi. Her zaman tam anlamıyla sosyalist bir Türkiye düşündüm. Bugün de özlemim, hatta tutkum ve şiirim o*”(Cemal Süreya, 2013c, s.117). Şair, imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle hayali kurmaktadır.

Bazı şairlerde ütopya Tanrı’ya bir çeşit başkaldırıya dönüşür. Çünkü ona göre Tanrı’nın yarattığı dünya kusurludur. Cinayetlerin, zulümlerin, haksızlıkların baş gösterdiği bir yerden ibarettir. Öyle ise onu yaratan da kusurludur.

Ütopyasını İslâm birliği üzerine kuran Karakoç’un ise ‘Diriliş Ülkesi’nin dışında bir de ‘Fecir Devleti’ vardır. Orada kadından doğan şafak, anneden çocuğa, ondan da cennete kadar uzanır. Fecir Devleti’nin muştucuları şairler ve peygamberlerdir. Örneğin muştuculardan biri Şeyh Galip’tir. Paylaşılan kutlu bir ekmek, yeni bir dünyanın doğusundan batısına kadar okunacak bir kitap, yüzleri yeniden büyük amaca döndürecektir. Böylece altın başaklar olgunlaşacak, bin yıllık kar altındaki tohumlar yeniden filizlenecektir.

“Gelecek yeni bir insan ruhu

Yüzü hep dönük fecir devletine” (Karakoç, 2001, s.422)

“Yıkım, çürüyüş ve çöküş dumanlarının ve sislerinin ardında/toprak bir kez daha gebe kalır ütopyalar panayırında” (Karakoç, 2001, s.497) Herkes kendine göre bir düş kurar yirminci yüzyılın kızgınlığında.

Sürekli bir öte dünya/başka dünya hayali, ‘var olan’dan kaçmanın, bir yönüyle de yabancılaşmanın ürünüdür. Erich Fromm’un *Yabancılaşma* üzerine yazdığı ve Yeni Dergi’nin 1971 yılı temmuz sayısında da çevirisi yayımlanan makalesinde dediği gibi zamana, hazır olan’a yabancılaşan insan bazen de geleceği putlaştırır. Çünkü var olan kötüdür ve kişinin ondan bir umudu da kalmamıştır. Fromm buna ‘*umudun yabancılaşması*’ der.

“*Yabancılaşmanın başka bir örneği de umudun yabancılaşması ve geleceğin bir umut putu haline dönüşmesidir. Bu putlaştırmanın tarihteki bir örneği Robespierre’in sözlerinde çok açık olarak görülmektedir: ‘Ey gelecek, ey insanlığın tatlı ve yumuşak umudu, sen bize yabancı değilsin; zulme karşı ayaklanma cesaretini*

*senden alıyoruz; senin mutluluğun acı verici çabalarımızın karşılığı olacaktır. Çevremizdeki engeller cesaretimizi kırdığı zaman senin avunularına ihtiyacımız var; çabalarımızın tamamlanması görevini ve bütün doğmamış kuşakların alın yazısını senin ellerine teslim ediyoruz!.. Ey gelecek, çabuk ol, eşitlik, adalet ve mutluluk saatini bize bir an önce getir. 'Robespierre'in sözlerinde olduğu gibi, bu anlayışa göre tarihi yapan insan değil, insanı yapan tarihtir"* (Fromm, 1971, s.33).

Dinî manada öte dünya ise mutlak adaletin işleyeceği, iyilerin ödüllendirileceği, kötülerin cezalandırılacağı ahiret inancından müteşekkildir. İnsanın aklına estiği gibi davranamayacağını öğretmek, onu sınırlandırmak için de kullanılır. Bu inanç dünya hayatında da insanın kendini kontrol etmesini sağlayan, yapılan her iyiliğin ve kötülüğün karşılığı olacağı düşüncesiyle bir otokontrol mekânizması sağlayan düşüncenin de adı olur.

Bütün semavî dinlerde nüans farklılıkları olmakla beraber bir öte dünya inancı vardır. Yahudilikteki öte dünya inancın İslâm'daki ahiret inancından farklı yönleri olduğu gibi benzer yönleri de vardır. *"Talmut'a göre diriliş için şofara (sura) üflenecek, diriliş beden ve ruh şeklinde cismanî olacak ve dirilme sadece İsrail topraklarında meydana gelecektir. İyilerin ödüllendirildikleri ve kötülerin cezalandırıldıkları cennet ve cehennem vardır. Öldükten sonra, inanmayanlar cehenneme atılacaklardır. Şabat (cumartesi) günleri cezaya ara verilecektir. Günahkar Yahudilerin cehennemde kalacakları azamî süre on iki aydır. Yahudi olmayanlardan Nuh'un yedi kanunu kalben benimseyen ve yerine getirenler kurtuluşa ulaşırlar"*(Kurt, 2013,s. 79).

Hıristiyanlık ise bu konuda saf bir öğretiyeye sahip değildir çünkü İncil'in temelini Eski-Ahit oluşturur. Yehova'nın, Ahura Mazda'nın Ehrimen'in öğretilerinin bir karışımı gibidir. Kendisinden önceki Grek-Roma paganlığını ve Yahudiliğin öğretilerini de içine alan Hıristiyanlık öğretisinde büyük kalabalık ebedî lanete mahkûmdur, yalnızca küçük bir azınlık bundan müstesnadır, bu azınlık Tanrı tarafından lütufla seçilir. Kalanlar ise sonsuz cehennemi hak edenlerdir.

Baldıran zehri içirilerek ölüm cezasına çarptırılan Sokrates'in son saatlerini öteki hayattan, ruhun ölümsüzlüğünden bahsederek geçirdiği rivayet edilir. *"Ruh ölümsüzdür çünkü doğrulukta, güzellikte, iyilikte içsel bir paya sahiptir ve onları*

*algılayabilir. İnsanlar Tanrı'ya bilebilirler çünkü, ölümsüz olan her şeyin içinde onun bir parçası vardır”* (Platon, 2006, s.65).

Öte dünya kavramını sadece kutsal kitaplardaki öldükten sonra diriliş olarak algılamamak gerekir. Öte dünya bir *ideal âlem* telakkisi de olabilir. Öte dünya *Cemal Süreya*'da daha çok bu yönüyle karşımıza çıkar Öte alem inancı bu dünyanın eksikliğinden ve kötülüğünden doğar. Karakoç bunu hem ilahî manada ölümden sonraki asıl hayat olan ahiret hayatı olarak algılar hem de bu ilahî ışıkla gerçekleşecek olan *hakikat medeniyeti* adını verdiği ütopyasıdır.

Bu dünya ile çarpışmak, bu dünyanın ötesinde kendine bir yer bulmak eğilimi **İlhan Berk**'i de bir öte dünya hayaline sürükler. Şaire göre var olanla böyle bir hesaplaşma, böyle bir çarpışma olmadan kişinin kendini bulması imkânsızdır. Çünkü *“Şair, büyük sözsel, görsel bir jeoloji olan bu dünyanın kulağı, gözüdür. Dünyayla boğuşan adamdır. Dili, bu silahı elinde bunun için tutar. Dünyayı sınırlamak, sonra da onunla hesaplaşmak için, şiir, sanatların en yoksul akrabasıdır. Sessiz ve yankısız. Böyle bir dünyadır şairin dünya diye baktığı! Ya bunun dışında ne mi var? Hiçbir şey! Peki niçin mi yazıyorum? Kim bilir, belki de, bu dünyayı çok sıkıcı buluyorum”* (Berk, 1987, s.10) diyen İlhan Berk'in sığınağı, öte dünyası ise bir anlamıyla yazının sanal dünyasıdır.

Yazma bu dünyadan kaçışın, yeni bir dünya yaratmanın bir yoludur. Şair var-dünya'dan hayalin öte dünyasına kaçır. Çünkü var olan dünya hep acı yüklüdür. Sanatın dünyası, *“Şairin bu dünyada görüp de, yaşayıp da varlığına dayanamadığı, bu yüzden de yazarak, yani öldürerek var ettiği, kendinin ettiği yaşamlardır”* (Berk, 1987, s.10). Sanat sayesinde insan, kendinin olmayan bu dünyadan, kendinin olan bir öte dünya yaratır.

Şair kendi dilleri ile şarkılar söyleyen çocukların yaşadıkları, bol bereketli toprakların olduğu ve insanların mutluluk şiirleri okudukları bir yer hayal eder:

“Nerede o, saatlerine doyulmadık zamanlar,

Bire bin veren çıldırası tarla

Hani, uzattığım tası boş döndürmeyen çeşmeler?...

Nerde benim yazılmadık saadet şiirlerim

(...)

Fakat ben,

İstiyorum ki çocuğum,

Herkes kendi saadetini bulsum benim şiirlerimden

Yeşil, ipek levhalar, heykeller dolu evlerinde

Benim de mısra-i bercestelerimi canfesten atlas yastıklara

yazsınlar,

ve ne adını, ne dilini bildiğim memleketlerin çocukları

kendi dilleriyle söylesinler benim saadet şarkılarımı” (Berk, 2001, s.65)

İlhan Berk de özellikle ilk dönemlerinde diğer Marksist şairler gibi sosyalist ütopya sahıptır. Berk *Koroğlu*'na kadar da bu sosyalist ütopyasını muhafaza eder. Ahmet Oktay'a göre bu sosyalist öte dünyadan kopuş *Galile Denizi*'nde başlar. (Oktay, 2002, s.208)

“*İstanbul'da kent, toplumsal ütopya projesine sahip olduğu görülen şair açısından somut/siyasal bir nesnel gerçekliktir, mitik/poetik bir kavram ya da olgu değil*” (Oktay, 2002, s.207). Berk'in bu ütopyası Oktay'a göre 1940'ların toplumcu gerçekçi şairlerin ütopyalarından uzak değildir. Ancak Oktay'a göre Berk'in algılama biçimi o dönemin sol şiirine de mesafelidir.

“*Kent sömürünün, adaletsizliğin, yalanın, kötülüğün egemen olduğu, yönetenlerin yönetilenleri ezdiği mekândır. Bir anlamda şair, özellikle çalışanlar, bağımlı kesimler tarafından mitik biçimde algılanmaları mümkün olan olguları deşifre etmeye yönelmiş gibidir*” (Oktay, 2002, s.208). Yani İlhan Berk ütopyasını sadece göstermekle yetinir.

Berk, *Galile Denizi*'nden sonra ise şiir iç sorunlarıyla öne çıkmış; politik/ideolojik düzeyi ikincilleştirmiştir. Hatta şiirinde toplumsal boyutu uzunca bir süre için geçersiz kılmıştır.

Naylondan (sahtelik, yapaylık) oluşan bu dünyadan kurtulmanın yolunu doğal olanda arayan **Turgut Uyar** ise, şiirlerinde bazen ütöpik mekânlar çizer. Örneğin betonun arkasındaki ağacı öne çıkararak bakış açısını yapay olandan doğal olana kaydırır. Neon lambalar yerine geceyi ışıtan aşkın aydınlığına güvenir. Şairde insanı mutsuz eden şeylerden sıyrılmak, mutlu eden şeylere (içki, kadın) sığınmak eğilimi dikkat çeker. Göğe bakan şair adeta var dünya'nın karmaşasından sıyrılmaya çalışır.

### GEYİKLİ GECE

Halbuki korkulacak bir şey yoktu ortalıkta

Her şey naylondandı o kadar

Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı.

Ama geyikli geceyi bulmadan önce

Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk.

Geyikli geceyi hep bilmelisiniz

Yeşil ve yabani uzak ormanlarda

Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan

Hepimizi vakitten kurtaracak” (Uyar, 2014a, s.113).

Uyar, büyük kentlerde çürüyen, yalnızlaşan bireylerin trajedilerini şiirlerine çokça konu edinen bir şairdir. “*İkinci Yeni şiirinin karakteristiği olarak kentlerin eleştirisini ideolojik bir söylemle değil poetik bir tavırla dile getiren şair, (...) ‘mutlu gerçeğin’, ‘uzak kaderlerin’ izini sürer. Şair, kentin kaotikliğinden, modern yaşamın olumsuzluklarından, ekonomik sıkıntılardan, makineleşmeden ve korkularından sıyrılmak için herkesin bilmesi gerektiğini düşündüğü ve özlenen bir tutku mekânı*

olarak duyumsattığı ‘geyikli gece’ ye sığınır. Huzurun, mutluluğun hüküm sürdüğü geyikli gece, ulaşılması güç bir yer olup hem mekân hem zamanla aynileşmiş ütopyik ve şiirsel tasarıma dayalı ‘yeşil ve uzak ormanlarda’ olana bir ‘umut mekânı’dır. (...) Modern kent yaşamından kaçmak isteyen, bireylerin sığınağı olan geyikli gece, düzene yapaylıklara karşı tasarlanmış doğal, arındırılmış ve kurtarılmış bir özgürlük mekânıdır. Geyikli gece hayalinin doğmasına zemin hazırlayan kent yaşamı bireyin aldatıldığı, çaresizliğe tutsak edildiği, adamların bıçaklandığı, sokaklara tükürüldüğü ve uzlaşmazlığın hakim olduğu bir zaman/mekân dilimidir. Kent yaşamı içinde eskimiş şeylerle avunmayan şairin artık gündelik şeylerle tatmin olmayışı ve ‘geyikli gece’nin dışında yaşananların çoğalttığı trajiklik, yılgın bir ruh halini doğurur” (Kanter, 2013, s.29-30). Bu yılgın ruh halinden kurtulmanın bir yolu da öte dünyalar hayal etmektir.

Şairin “Göge Bakma Durağı”, “Meymenet Sokağı” gibi “Geyikli Gece”nin dışında sığındığı veya tasavvur ettiği öte dünyaya ait mekânsal başka tasarıları da vardır. Şairin öte dünyası büyük kentlerin uzağında örneğin Akçaburgaz’ın eski halindedir.

**Ece Ayhan** belki de İkinci Yeni şairleri içerisinde var dünyadan en fazla rahatsız olan isimdir. Onun öte dünya hayali daha çok siyasal ve kentsel alana dönüktür. Örneğin şair “İbraniceden Çizmek” şiirinde şöyle der:

“Bu kente bir güvercin çizmek

güvercinin gözlerini çizmek

bir güvercin

orta çağda bir güvercin tebeşirle

Bir duvar boyunca ağaç serinlik

bir ses çiziyorum

herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum



güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses” (Ece Ayhan, 2014a, s.42)

Ayhan var olandan rahatsızdır ve çareyi ötede belki hayali bir dünyada arar. Onu rahatsız eden daha çok çıkmaz sokaklarda yaşayan, iktidar tarafından itilmiş insanların durumudur. Bu zamanda aradığı öte dünyayı bulamayacağını düşünen şair orta çağa kadar gider. *“Kentlerin özgür bir tavırla gelişmesinden yana olan Ayhan, ‘Bu kente bir güvercin çizmek’ arzusuyla özgürlük özlemini belirginleştirirken ‘bayraklar dolusu bir bayramı kente’ İbraniceden çizmek ister. Ancak şairin yöneldiği kent, bugünün kenti değil Ortaçağ iktidarı içinden süzülüp gelen bir kenttir. Şiirin metaforik düzleminde, yersiz yurtsuzlaştırılan ve dillerini/İbranice’yi bir devlet bayrağı altında konuşma özgürlüğünden yoksun bırakılan Yahudilere gönderme de bulunan Ece Ayhan, herkeste olacak ‘bir ses çizerek’ özgürleştirilmiş bir kent inşa etme arzusundadır”* (Kanter, 2013, s.57). Ece Ayhan birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de gerek toplum, gerek ahlak, gerekse siyasal bakımdan en öteye itilmiş kişi veya kesimleri şiirsel karakterler olarak seçmiştir.

Farklı şehirlerde, farklı değer yargılarına sahip insanların bir arada yaşayabileceği, daha adil bir kent/dünya arzusunu taşıyan Ece Ayhan, *“Akdeniz Pencereleeri” şiirinde bunaldığı ve girdabında erimek üzere olduğu kent yaşamından soyutlanmak için Akdeniz’e/umuda doğru pencerelerin açılması için adeta haykırır”* (Kanter, 2013, s.57).

“Açın pencereleri açın

akdeniz'de sabah oluyor

küçük harfli musa

hep böyle gökyüzünde

Kıvanç duyuyorum bu akçalı güneşten

çürümüş bankalar borsalar

birazdan açılacak yeryüzüne

ayaklarımız altında kezlerce deniz çayımızı içerken

On beş kuruş uzattı seninki

on beş kuruş bir gazete

aydınlık yüzlü bir kadın bize sesleniyor

birdendire

Akdeniz Akdeniz'de çay içerken yaratılıyor

şu bizim dev dudaklı

ve küçük harfli musa için

açın pencereleri açın” (Ece Ayhan, 2014a, s.44).

Ece Ayhan’ın *Yort Savul*’da cevabını aradığı üç sorudan biri de insanların yeryüzüne nasıl geldiğidir.

“Bir, yeryüzüne nasıl dağılmıştır

Tarihi düzünden okumaya ayaklanan çocuklar? (Ayhan,2014a, s.119).

**Edip Cansever** de Sezai Karakoç dışındaki diğer İkinci Yeni şairleri gibi toplumcu bir dünya görüşünün hâkim olduğu, daha eşit paylaşımın daha çok mutluluk getireceği bir öte dünya hayal eder. Bir gün her şeyin değişeceği ve dünyanın daha güzel olacağı düşüncesi ‘var dünya’dan memnun olmayan şairin umudunu canlı tutar. Şair “*ütopik beklentili halihazırdan memnun olmayan ve sosyalizmin daha iyi bir yaşam sunacağına inanmış bir ozanın umudunu dışlaştırır, somutlar; bir birey olarak neyim/ neyiz? Sorusuna yanıt arar.(...) Diğer bir ifade ile ötekilerin umutsuzluğunu/yabancılaştırmasını şiirleştirir; bir birey olarak ne değiliz veya yabancılaştırma nedir? Sorularına yanıt verir. Şairin birinci grup şiirlerinde, kendi ifadesiyle ‘bütünsellik içinde yazılan ve anlık duygulanımları ifade eden’*

*şairlerinde umut, doğrudan somutlanırken, ikinci grupta yer alanlarda ise dolaylı olarak ifade bulur. Aynı zamanda bir sorunsalı da ele alan bu ikinci grup şairlerinde sergilenen yabancılaştırmanın bir birimi olan umutsuzluktur; ancak bu, şairin düzenden duyduğu umutsuzluktur. Dolayısıyla, o şairlerde umutsuzluğun arkasında duran ise sosyalizmin daha insanî olduğunu düşünen şairin umududur”(Öcal, 2013, s.117).*

Materyalist dünya görüşünde olan Edip Cansever de dinî mânâda ölümden sonra bir hayatın olmayacağına inanır.

“Kapının arkasında ne var

Hiç!..hiçliğin adı

Kapının arkasında ne var

Kapının arkasında mı ? tanrı” (Cansever, 2013b, s.310).

Şairin düşüncelerinde ölümün arkası bir hiç'tir yani karanlıktır. Bu bakış açısı alışılmış tavrın aksine şüpheli bir yaklaşımdır. Şair klasik, alışlagelmiş ölüm ve sonrası düşüncesine aykırı bir tavır sergiler. Büyük mütefekkir Mevlânâ, ölümü düğün gecesi (şeb-i arus) ilan eder. Müritlerine ölümünün ardından yas tutmamalarını, eğlence yapmalarını vasiyet eder. Çünkü o, bu dünyada aradığı Hakk'a ancak ölümünden sonra, başka bir zaman ve mekânda kavuşacaktır. Bu arzu içinde ölür büyük mütefekkir ve şair. Yunus Emre, Necip Fazıl'ın ifadesiyle “ölümü delen” adamdır. Rezaizâde Mahmut Ekrem, ölümün karşısında gözü yaşlı bir babadır. Abdülhak Hamit ise ölümü kabullenemez, iç âlemine bir türlü sığdıramaz; taşkınlık halindedir. Hamid'te her ne kadar felsefi bir yön bulunsa da ölüm Necip Fazıl kadar sevdirelmez. Necip Fazıl, ebede ulaşmak için ölümü bir kapı, bir at, bir zafer arabası olarak görür (Uç, 2007, s.112) Edip Cansever ise ölüm sonrasıyla pek ilgilenmez.

Cansever de İlhan Berk gibi sosyalist bir ülke özlemi duyar “*Edip Cansever de daha iyi bir dünya isteği özlemini Marksçılıktan; yalnızlık, umutsuzluk ve iletişimsizlik duygusunu ise varoluşçuluktan esinlenmiştir. Gerçekten de bence*

*Edip'teki asıl ana yön değiştirmeyi Yerçekimli Karanfil'den daha yetkin biçimde ortaya koyan Umutsuzlar Parkı, tümüyle varoluşçu sözlüğü kullanır ve şair, bu sözlüğü son kitabı Oteller Kenti'nde bile elden bırakmaz” (Aktaran Karabulut, 2013, s.278).*

Şair sadece kapitalist düzenden bunalan insanın değil aynı zamanda sosyalist insanın dramına da eğilir. *“Sosyalist insanın dramı, yaşamı ancak bütün coşkuyla onaylayarak insan olan varlığın, yabancılaşmış düzenle özdeş olmaması ve yaşamını kendilik-ötekilik diyalektiği içinde bölünmüş olarak sürüyor olmasıdır. Yaşamı onunla bütünleşmek yerine kendilik-ötekilik diyalektik içinde sürdürüyor olmak, bir özdeşlik durumunu değil, bölünmeyi işaret eder”*(Öcal, 2013, s.25).

Bu kendilik-ötekilik çatışması içerisinde boğulan bireyin ilk sığınağı başka bir dünya/öte dünya hayali olur. Öte dünya var olanı beğenmeme sonucunda hayal edilen veya ileride gerçekleşeceğine inanılan daha güzel bir dünyadır. Bu yeni dünyada daha insanî bir düzen olacağına inanılır. İyi ve kötü ayrılacak, herkes hak ettiği yeri alacaktır. Bu beklenenin gerçekleşme şansı veya umudunun az olduğu durumlarda da düşünsel veya inançsal kriz ortamı doğar. Kriz ortamı da yeni sığınakların doğmasına neden olacaktır. Kişi bu durumdan da kurtulmanın yolunu hayalini kurduğu öte dünya için yaşamını feda etmekte bulabilir. Yani daha onurlu olanı seçtiğine inandırır kendini. Sosyalist düşüncede kişi güzel olanın/devrimin gerçekleşeceği zamana kadar yaşamını feda edebiliyorsa onurlu olanı seçmiştir. Onurlu olmayan tavır ise kötü olan var dünya'ya adapte olmak, onu benimsemek, kabullenmek ve hiçbir şey yapmamaktır. Birey bu iki olgu karşısında zorunlu olarak bir seçim yapmalıdır.

Cansever'e göre öte dünya umudunu yitiren insan düzenle özdeşleşir, ona ayak uydurur. *“Kısa şiirlerinde Cansever, verili dünyayla özdeş değil paradoksal ilişki içinde olduğu için kendilik-ötekilik diyalektiği ile hem direnen hem de oluşunu sürdüren uyumsuz, yabancı ben'ine ait umudu şiirleştirir. Uzun şiirlerinde ise verili düzenle özdeşleşmiş insanların yabancılaşmasını ele alır. Dramatik uzun şiirlerinde, ötekilere yaşamakta oldukları durumu anlattıran şairin bu grup şiirlerinde anlatılan, yabancılaşma veya umutsuzluktur; ancak onun arkasında duran umut, yani*

*Sosyalizme duyulan inanç olduğu için, somutlanan, doğrudan değil dolaylı olarak umuttur” (Öcal, 2013, s.28).*

Bu bağlamda Karakoç dışındaki diğer İkinci Yeni şairleri gibi Cansever’in de öte dünya hayali sosyalist bir dünya düzeninin etrafında şekillenir.

### BOŞVERSENE SEN NİYE BEKLEMELİ

Boşversene sen niye beklemeli

Sıktı artık bu kent beni

Çıkıp gitmeliyim hiç düşünmeden

Bulmalıyım aradığım o yeri

Şiirmiş, bilgelikmiş, her neyse

Ne varsa benden kalsın geride

Kalsın o yalanlar, o yalan ilişkiler de

Ve ölümler ki sevdanın ikiz doğurduğu

Yetsin, taşımak istemiyorum hiçbirini yedeğimde

Nerdesin ey benim her gün yeniden doğan oğlum

Sevginin çoğul oğlu

Senin ülkende yalnız bütün özlemler

Bilirim yalnız orda, içtenlik, erinç, coşku

Bayrağındaki bir tek çiçekli dalla

Orda uçsuz bucaksız olanca görkemiyle bir erguvan imparatorluğu” (Cansever, 2013b, s.169).

Şair öte dünya, farklı bir dünya özlemini ve umudunu doğacak yeni bir oğul imgesiyle dile getirir. Kalabalık kentlerde, yapay ilişkiler etrafından dönen yalan bir dünyada şair yeni bir çıkış yolu arar. Bu yol sevgiden geçen bir yol olmalıdır. Şair tanımadığı kentlerde dar sokaklarda, eğri büğrü kaldırımlarda yaşadığı mutsuzluklardan dersler çıkarır ve “*Bulacağım elbette o yeri*”(170) diyerek umudunu hep canlı tutar. Şiirin devamından anlaşıldığı kadarıyla şairin özlemini kurduğu hayat hatıralarında kalan bir hayattır.

“Hani salkımlar içinde bir ev vardı

Eski bir gemici feneri asılıydı kapısında

Duvarlarında uçan balıkların kurutulduğu

Yıkılmışsa ne yaparım bilmem ki

Eksilmiş gibi ağızımdan bir dişim

Yerini dilimle oynaya oynaya

Dalar çıkarım elbet bambaşka sokaklara” (Cansever, 2013b, s.170).

Ütopik bir mekân tasavvur eden şair ötelere kaçma arzusunu bu şiire yansıtır. “*Bu ütopik mekân, olanca görkemiyle bir erguvan imparatorluğunu andırır. Zira anlattığı öznenin yaşadığı kent tanımadığı yüzlerle, otellerle, genelevlerle, dar eğri büğrü sokaklarıyla yalnızlığı bir örtüye çevirmekte ve bireyleri yabancılaştırdığı gibi onları tüketim kül(tür)ünün girdabında sürüklemektedir. Böylece sahte ilişkilerin, maskelenmiş yüzlerin olmadığı bir kent tasarımı yalnızlığı çoğaltan modern yaşama bir alternatif olarak geliştirilir*” (Kanter, 2013, s.55).

Sezai Karakoç’un algısında ise bu dünyaya dönük ütopik “Diriliş Ülkesi”nin yanında dini manada bir ahiret inancı da vardır. Onda öte dünya’nın bir de dinî anlamda karşılığı vardır. Kutsal kitaplarda insanların bu dünyada yaptıkları iyiliklerin mükafatını kötülük yapmışlarsa da cezasını öte dünyada görecekleri anlatılır. İnsanlar da bu dünyanın eksikliğinden, ahenksizliğinden, adaletsizliğinden ve bozukluğundan bir cennet hayali kurarlar. Bir anlamda ona sığınır, onu tefekkür

etmeye çalışırlar. Gerek ütopyalar gerekse cennet çoğu zaman var-ülke'den kaçmanın adresi olarak kullanılır. Bir insan kutsal kitaplardaki anlatılara inanarak veya çeşitli çıkarımlarla ya da kendi akıl yürütmesi neticesinde öte dünya inancına sahip olabilir.

İkinci Yeni şairlerinin yöneldikleri gündelik somut olana, yani insanın gündelik yapıp ettiklerine, modern insanın içine düştüğü yalnızlık ve bunalıma rağmen özellikle dinden beslenen Sezai Karakoç'ta daha çok **bir başka alem** imajı yaratılır. Karakoç'un şiiri de dinden beslendiği için, dini açıdan asıl âlem olarak adlandırılan **öte dünya** imajına dönük sezdirmeler daha çoktur. *“Şiire ‘metafizik olanı yakalama’ görevi yükleyen bu şiir, maddesel vurgular yapıyor olsa da, son kerte de sürekli biçimde öte dünya ve ahiret düşüncesine gönderme yapar”*(Oktay, 2002, s.101).

İslâm'da da ahiret inancı önemli bir yer tutar. Ahirete çağrılan insan, düştüğü dünyadan kurtuluşa çağrılır, huzura, adalete, eşitliğe çağrılır ve birçok insan da buna kulak kabartır. Krizlerden, buhranlardan kurtuluşun bir yolu da bu tefekkür sayılır. Ütopyalar insan tarafından yaratılmıştır oysa cennet Tanrı tarafından yaratılmış ve insan için hazırlanmış, dizayn edildiğine inanılan öte dünyadır. Ütopyalarda, üzerinde düşünüldüğünde, bir takım eksiklikler tespit edilebilir; oysa cennet kusursuzdur. Ayrıca ütopyalar yok olma ya da zamanla bozulma korkusunu da barındırırlar cennet ise bundan uzaktır.

Nasıl Platon'un Devlet'i gibi beşerî cennetlerde birileri o dünyalara alınmıyorsa bazılarının dışarıda kalması gerekiyorsa, herkes oraya girmeye layık değilse -çünkü onlar hak etmemişlerdir- aynı kural cennet için de söz konusudur.

Karakoç kimi zaman varlığı inkâr edilen, kimi zamanda aşırıya gidilerek uğruna bu dünyanın inkâr edildiği öte dünyayı Kur'an'dan ifadelerle anlatır:

“Bir yer var orada ipekten sedirler

Orada inci gibi çocuklar

Orada öbür tarafından eşyayı gösteren kızlar

İnsanlar uzanmış sonsuzluğa bakar

Altından ırmaklar akar

Orada yetmiş iki vakit var

Fakat her vakitte bahar bahar bahar” (Karakoç, 2001, s.314).

Karakoç'ta “Diriliş sitesi”nin dışında dini manada öte dünya inancı da hâkimdir. Bir anlamda o, “var dünya” ve “öte dünya”yı birlikte ele alır. Ahiret inancı İslâm dininin en temel prensiplerinden biridir. Çünkü insan ancak o şekilde varlığın geçici olduğuna, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılacağına, mutlak adaletin işleyeceğine, hakikatin ortaya çıkacağına, varlığın geçici yönünün ebedî yönüne dönüşeceğine inanabilir. İmtihan fikri, imtihanın, iyi veya kötü, bir şekilde sonuca bağlanmasını da gerekli kılar, bu şekilde anlam kazanır.

Mülk ona aittir, asıl malik O'dur. Her şey ona dönecektir. Düşüncesi dünyadaki birçok çatışmayı da ortadan kaldıracak kadar güçlü bir inançtır.

*“İslâm, ölüm ve hayatı ölümden sora dirilme inancıyla tartmakta ve değerlendirmektedir. Hz. Adem'in yaratılışı, Hz. İsa'nın babasız doğuşu, Ashâb-ı Kehf'in yüzyıllarca uyduktan sonra kalkışları gibi vahiy kaynaklı bilgilerin -örnek anlatımların- amacı, Karakoç'a göre ölüm ve hayata fizik anlamlarından ayrı fizikötesi bir anlam getirmektedir. Varoluşun fizik anlamı, bu yeni anlam dünyası içinde sınırlı ve dar bir çerçeve içinde kalmaktadır. Varoluşun fizikötesi alemi, fizik alemiyle birlikte ruha yeni bir umut kapısı açmakta; varoluşun çelişki, zulüm ve eksiklik gibi olumsuz ilkelere göre değil de; ahenk, adalet ve mükemmelleşmeye doğru ilerleyiş cinsinden olumlu ilkelere göre yaratıldığını ve devam ettiğini göstermektedir” (Aktaran Baş, 2008, s.282).*

Karakoç'un yüzü bu dünyaya dönük olan ‘Fecir Devleti’ ve ‘Diriliş Sitesi’nin dışında asıl öte dünyası elbette ki ahiret dünyasıdır. Çünkü bu dünya ideal olan dünya değil eksik olan dünyadır: *“Bu dünyanın eksikliği bize başka bir dünyanın varlığını hal diliyle söylüyor. (...) Mimari, şiir, müzik, sanatların her biri, insanoğluna; seslerin, çizgilerin, sözlerin ideal dünyasından armağan getirdiğinde,*



*asıl ruhumuzun özlediği ebedî ve gerçek alemi, estetiğin, mutlak'ın ölçüleriyle oluşmuş, dünyayı hatırlatmış ve aratmış olmaz mı?(...) Fizikötesi bugün bizim için soyut bir anlam ifade ediyor. Oysa yarın, somut, somutun somutu bir gerçeklik hayatının adı olacaktır. (...) Öteki hayatın inkârı, bu dünyayı başı sonu belirsiz, tek katlı, tüm zulümlerin ve haksızlıkların yapanın yanına kâr kaldığı bir dünya kılacaktır” (Karakoç, 2008, s.64-65).*

Şaire göre öte dünyanın inkârı toplumsal çatışmaları körükleyecek, dünyayı daha da yaşanmaz kılacaktır. Oysa bu dünya ancak ölümsüzlük ülkesinin bir gölgesi olabilir. Bu dünya siyah beyaz ise öbürü rengarenk ışıklar sunacaktır ve asıl olan o'dur.

Karakoç da öte dünyanın kıyamet olayı ile başlayacağına inanır. *“Kur'an kıyameti sık sık anar. Öyle ki sahabe, kıyametin bugün yarın kopmasından kuşkulmuş, ürkmüştür. İşte, İslâm'da kıyamet telakkisinin öbür dinlerdeki kıyamet inancından farkı burada beliriyor. Öbür dinlerde, kıyamet, kainatın sonuna ait bir bilgi ve haber olmaktan öteye geçmezken, İslâm'da kıyamet inancı ve duygusu, hayatın içine girer ve bir nevi 'kıyamet şuuru' hâlini alır. Bu şuurla donanmış Müslüman, her saat yaratıcının karşısına çıkacakmışçasına bir hazırlık içindedir. Yani kıyamet öyle hayatla iç içedir ki, hayatı kabartmalaştırır ve Müslüman'ın içinde, onun her davranışını kaydeden ikinci bir tür melek gibi onunla birlikte, ondan kopmaz ve ayrılmaz. Öbür dinlerde kötümserliğe ve hareketsizliğe veya dünyataparlığa götürüşüne karşılık, İslâm'da canlı tutan bir iç motiftir, ölümden önce gelebilecek toptan bir ölüm gibi Müslüman şuurunun metafizik özü, bu dünyada öte dünyanın bir mayasıdır” (Karakoç, 2009a, s. 7-8).*

“Sizin Matmazel bir ölse siz onu bir daha göremezsiniz

Halbuki bizim ölülerimizi teyzem görüyor

Onlarla konuşuyor onlara ekmek veriyor

Onlar ekmek yiyor anladın mı Bay Yabancı

Matmazel bir ölse ona kimse ekmek vermez

Onun için gidin şapkalarınızı da beraber götürün” (Karakoç, 2001, s.48-49).

Siz ve biz iki medeniyet ifadesi, iki farklı algılama biçimidir. Kadınlar üzerinde yapılan Doğu ve Batı algısındaki farklılıkları ortaya koyan ifadelerdir. Bu kıyaslama Ötekini Söylemeyeceğim şiirinde 10 yaşındaki Tunuslu bir kızın gözünden yapılır.

“Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse

Ölmeden ben öyle dirildim” (Karakoç, 2001, s.187)

İncelediğimiz ve genel olarak ‘sol’ bir algılama biçimine sahip olduklarını söyleyebileceğimiz İkinci Yeni şairlerinde dünya ‘esas’ öte dünya ise ‘farazi’dir. Onlara göre öte dünya olsa da olur olmasa da olur. Onların bakışı Hristiyanlığının öte dünya algısını hatırlatır. *“Hıristiyan için olduğu gibi değil benim için öteki dünya. Hıristiyan için bir süs, bir fantezi, benim içinse hayatın ve varoluşun anlamı. Öylesine ki, bu dünyayı bir bakıma öteki dünyadan ayırmam. Adeta kıyamet kopmuş, hesaplar görülmüş ve ben hakikatle perdesiz arasız yüz yüzeyim. İçinde bulunduğum hali, dünyayı ideal bir hâl ve dünya kabul etmek anlamında değil bu iki dünyayı birleştirme, yani farazî olarak bir ayırım yapmama; belki ceza ve armağan yönünden sona varmış olmaya çalışma gereğini kendime kabul ettirme niyet ve irademi kamçulama bilincine varış demektir bu. Bu dünyayı da o dünyadan veya o dünyada bilme; böylece bir gün mutlak âlem, ebedî âlem gözüktüğü zaman ona yabancı olmama; ona şimdiden aşîna olma. Yapılan her işi, her davranışı öbür âlem, ahiret âlemi terazisinde tartma. Toplumdan ve devletten, hukuktan ve adetlerden önce, Allah’tan, öte dünya hesabından çekinme. Sürekli olarak böylesine bir fizikötesi dünyada yaşamak”* (Karakoç, 2005b, s.38-39).

Karakoç’taki öte dünya algısı tamamen bakış açısını değiştirmeye, bakış açısını hakikat olana göre ayarlama esasına dayanır. Öte dünyaya ayarlanmış bakış açısı ancak bu dünyadaki kötülükleri de engelleyebilir. İlahî kaynaktan beslenen idrak iyi ve kötüyü bilecek ve yanılmaz bir bilince sahip olacaktır.

Karakoç metafiziği bir sistem olarak kabul eder. Nasıl dünyada bir sistem/fizik varsa maddenin arkasında da bir sistem vardır. Fiziği aşmak bu metafizik sistemi

aşmaya bağlıdır. Bu dünya, asıl gerçek olan öte'nin bir provasından ibarettir. “Gerçek gözle baksak zaten ahretin içindeyiz, onu yaşıyoruz. Dozu oldukça hafifletilmiş, solmuş, gölgelendirilmiş bir ahret, gelecekteki hakikisini hatırlatmak için, bölük pörçük mozaikler halinde, çevremizle, içimiz dışımızla kenetlenmiş durumda” (Karakoç, 2008, s.66).

Öte dünya inancı bir yönüyle de dünyadaki her şeyin kıymetsiz ve geçici; bütün kavgaların boş, bütün ihtirasların yalan olduğu inancını barındırır.

“Çağın en büyük ruh problemi, fizikötesi inancı problemidir. İnsanoğlu ‘sonraki bir hayat’a inanmayı tümüyle yitirdiği anda, bir daha dönülmesi mümkün olmayan dipsiz ve sonsuz uçurumların karanlığına yuvarlanacaktır” (Karakoç, 2008, s.22). Böyle bir inanç, yani fizikötesini kabul etmeme inancı insanlık kavramının sonu demektir bir anlamda. Çünkü insanın istidatlarına bir sınır konulmamıştır. Bir insandan nefret ettiği gibi bütün bir insanlıktan da nefret edebilir, bir insanı öldürdüğü gibi binlerce insanı da öldürebilir. İnsana bir otokontrol mekânizması katan fizikötesi inancıdır.

İslâm'daki öte dünya inancı insana verilen değer de bir göstergesidir. Çünkü insan diğer yaratılmışlar gibi, hayvanlar ya da bitkiler gibi yok olup gitmemelidir. Kendi değerine göre varlığını sürdürmelidir. Karakoç'a göre bu inancın zayıflaması kötülüğün artışı demektir. Bu da bir varoluş krizini doğurur. Çünkü öte dünya inancının zayıflamasının sonucu, maddileşmedir, maddeleşmedir. Fizikötesi inancı maddeleşmenin önüne geçebilir.

“Ne cennet ne cehennem ne dünya

Âraf'ım ben

Cennet demektir benden biraz ileri gidersen

Arkada bıraktığım ateş kayaları

Dünyadır cehennemdir

Âraf dünyanın cennete yakınlığı” (Karakoç, 2001, s.224).

İman etmiş olmanın altı şartından biri olarak kabul edilen öte dünya inancı İslâm düşüncesinin belki de en önemli konularından biri olarak ele alınır. *“Onlar yalnız görünen dünyaya değil, görünmeyen dünyaya da inanırlar, kendi görüş alanının ötesinde bir âlemin en keskin bir varlık şartıyla var olduğunu bilendir Müslüman. Öte dünyaya, hesaba, cennet ve cehenneme, kadere, mucizelere ve bütün bunları getiren bir eabil kuşu dünyasına, en az bu dünyaya inandıkları kadar inanırlar. En az diyoruz çünkü: bu dünya, görünenlerin bütünü, görünmeyen dünyanın bir çıkması, bir dipnotu gibi bir şeydir. Aysbergde olduğu gibi, görünen dünya, suyun yüzündeki onda birdir. Sanki bu dünya, öte dünyanın bir öşrüdür. Hilkatın onda dokuzu ise suyun altında, yani görünmeyen dünya.*

*İşte bu görünmeyen dünyaya inanıştır ki, bütün umutların tükendiği sanılan noktada gerçek umudu başlatır”* (Karakoç, 2009a,s.23-24). *“Bu bir yürüyüştür. Bizimki çağ içinde bir yürüyüş. Bir mesaj yürüyüşü. Maddeyi aşkı bir anlam uğruna yürüyüş. Öte amaçlı yürüyüş”* (Karakoç, 199b, s. 175). Bu yürüyüş rastlantısal değil, hedefi olan, bir yere varma amacı güden bir yürüyüştür. Asıl olan burada yani görünende değil yürüyüşün sonundadır.

*“İnsan, akli, sağduyu amblemi adı altında Tanrılaştırmıştı”* (Karakoç, 1998a, s.s.34) Akıl/bilim Tanrılaşınca kutsal dinlerdeki asıl âlem sayılan fizikötesi inkâr edilmiş oldu. Aklın Tanrılaşması aslında Hıristiyan dünyasındaki rahipliğe karşı çıkmanın ürünüdür. Ama bu sefer de ‘Bir şey haddini aştığı vakit aslına inkılap eder’ düsturu gereği akıl Tanrılaştırıldı. Şaire göre insanlık bilim sayesinde maddi anlamda büyüse de manevi anlamda küçüldü.

Öte dünya bazı kişilerde asıl âlem için, asıl hayat için bu dünyadan vaz geçme eğilimini doğurur. Huzur bulmanın mümkün olmadığı bu dünya bencilce isteklerin alanıdır. Izdırap ve korku dünyası mutluluğun çok gerisindedir. Karakoç’ta bu umutsuzluktan dolayı Tanrı adeta insanı sürgüne göndermiştir. *“Senin kalbinden sürgün oldum ilkin”* dizesi bunun ifadesidir. İnsanın yapacağı ilk iş verdiği sözü yeniden hatırlamak olmalıdır. İnsan *“Af dilemeli affa layık olmasa da.”*

“Öldükten sonra insanlar nasıl dirilecekse

Ölmeden ben öyle dirildim” (Karakoç, 2001, s.187)

Karakoç'a göre bu dünya/var-dünya'nın bu kadar kötü olmasının bir sebebi de insanların öte dünya inancından uzaklaşmasıdır: *"Şu dünya, aslında insanoğlu için temel yurt olmadığından en ufak bahaneyle, onu, bir yalnızlığa, bir yabacılığa, yaşamayı yadırgamaya itebiliyor. İnsanlar arasındaki bağlar kopuyor, birbirlerine yabancılaşıyorlar, hatta düşman bile olabiliyorlar. Bu, ileri safhalarda korkunç bir manzara gösteriyor. İnsan bir ego makinasına dönüşüyor, çıkarları için akla hayallere gelmez tertiplere, kavgalara ve savaşlara giriyor"* (Karakoç, 1999b, s.88).

İnsanı bu ego makinası olmaktan kurtaracak tek şey öte dünya düşüncesidir. Hakikat dünyası bu dünyayı da anlamlı kılabilir. Fani olanı ( dünya), ideal olana (öte dünya) bağlamak gerekir. Böylece burası da anlam kazanmış olur. Öte dünya bu dünyanın kusurlarını kapatabilir. İnsanı ego'da kurtarır, kopuklukları giderir, insanlar arası bir ruh bağdaşımını yeniden sağlar.

Öte dünya inancı birçok dinde vardır ama İslâm'da çok ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü: *"İslâm doktrinin durumu, Hıristiyanlık ve Budizm gibi sadece tek insanın kendinin varoluş problemi ile ilgili değildir. O, fizikötesi, tabiatüstü, ve insanüstü ile insan benliğinin ilişkisi, yani Allah'la insan arasındaki bağıntı ve öte alem yaşantısı yönünden bütün dinlerden daha derin ve hakikat özlü bir varoluş bildirisine ve hikmet icazına sahip olduğu gibi, ondan ayrılmaz ve onun tabii sonucu ve uzantısı sayılabilecektir"* (Karakoç, 2007a, s.119).

Sonuç olarak Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde dünya yaşama ve istekleri gerçekleştirmeye dönük bir mücadele alanıdır. Karakoç'un bakış açısına göre ise dünya hikmeti bulmaya, hakikati aramaya dönük bir mücadele alanıdır. İsteği ebedi mutluluk ve sükûna kavuşma isteğidir. Sanat yeni bir medeniyet kuracak, öteyi yaklaştıracak yeni bir nesli yetiştirmenin estetik kaygısını taşımalıdır.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde yani Sosyalist/Marksist dünya görüşüne sahip İkinci Yeni şairlerinde öte dünya/ütopya daha çok somut, toplumsal, ve siyasal alana dönüktür. Onlar daha çok devrim ve devrim sonrası yaşanacak daha adil, daha özgürlükçü, daha paylaşımcı bir Türkiye ve dünya hayali kurarlar. Sezai Karakoç'taki öte dünya düşüncesi ise bu yönü de kapsamakla birlikte daha vahiyssel, dinsel bir anlamı da içermektedir.

### 2.1.3. Peygamber

Peygamber inancı Tanrı inancının doğal bir sonucudur. Yaratıcı kâinatı yarattıktan sonra göğe çekilmiş ve artık hiçbir şeye karışmamaktadır şeklinde bir algı olamayacağına göre, yaratıcı yarattıkları üzerinde söz sahibidir. Bu sözünü seçtiği elçiler vasıtasıyla ulaştırır. Yaratan, insana hem kendisini, hem çevresini hem de bütün bir toplumu ve medeniyeti düzenleyecek kurallar bütününe bu elçiler vasıtasıyla ulaştırır. Külli akıl seçtiği o kişiyi donatır, hazırlar ve yönlendirir, onu korur, kollar. O elçi de insana göremediğini, duyamadığını ulaştırır.

Peygamberler her dönemde egemen sınıfın değil egemenler tarafından itilmiş, hor görülmüş insanların sesi olmuşlardır. Tıpkı Hint kast sistemine karşı çıkan Budha, İran din adamlarına baş kaldıran Zerdüş, Firavun'a karşı halkının yanında yer alan Musa ve devrinin egemen cehaletine karşı bilgiyle halkını aydınlatan Hz. Muhammed gibi. Ancak peygamberimizin ölümünde sonra İslâm tarihine bakıldığında Hz. Osman döneminden sonra başlayan bozulmalara isyan eden bir rivayete göre kendi isteğiyle, bir rivayete göre de devletin zoruyla çöle yerleşen bir Ebuzer de vardır ki onunla birlikte zamanla iki türlü İslâm anlayışı belirmeye başlar. Statükodan yana olanlar yani Bizans ve Sasani geleneğini İslâm ile harmanlayıp gücü elinde tutanlar. Ve onların karşısında yer alan, Kerbela ile başlayan isyanlar.

Cemal Süreya'nın, Turgut Uyar'ın, ya da Edip Cansever'in algıları birinci İslâm'a ya da birinci insana dönüktür. Oysa Karakoç'un bakış açısı ise ikinciye dönüktür. Karakoç'a göre insanlara hakikat muştusunu getiren peygamberler sıradan insanlar değillerdir.

*“Peygamber tüm ışıkları yüklenip gelendir. Allah'a yakın olmaktan gelen bir duyguyla kalbi başka dünyaların aşınası, dostu olan abı hayat muştucusudur o. İnancını korumak ve ilan etmek için ateşten geçen ve yanmayandır o. İnananları yükselmiş, coşmuş ölüm sularından kurtarıp gemisine alandır o. O, kavmini denizleri yarararak zulümden, baskıdan ve yoksulluktan kurtaran, karanlıktan nura çıkarandır. Ölülere diriltendir o. İnsan, toplum ve devlet hayatına Tanrı ışığını taşıyan ve insanın iki dünya mutluluğunu getirendir o”* (Karakoç, 2009a, s.112).

İkinci Yeni şiir hareketinin en belirgin özelliklerinden sayılan “Yerleşmiş simetrisi yıkma” anlayışı dinî algı ve dinî imgeler için de geçerlidir. Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya ve İlhan Berk’in şiirlerinde sıkça kullanılan peygamber isimleri alışılmışın dışında kullanılır. Onların şiirlerinde peygamberler sıradan birer küçük vatandaş olarak karşımıza çıkarlar.

**Cemal Süreya**’nın şiirlerinde Yakup, Yusuf, Süleyman gibi bazı peygamberleri çağrıştıracak isimleri kullanması örneğin bir Ece Ayhan’ın kullanımından daha farklıdır. Süreya “*insan adlarını tarihsel yüklerinden sıyrılmış, yalın, insanı anlatmak için kullanır. Güzin ya da Süleyman herhangi kişilerdir. Adların seçilişi keyfidir. Ece Ayhan, konuları ve anlamları kastetmek için özellikle, o konuları simgeleyen adları arıyordu. Adların seçilişi Ece Ayhan’da, bağlamla zorunlu bir ilişki içindedir. Her şahıs karakteristik bir niteliğin yerine bunu çağrıştırdığı varsayılan ismiyle katılıyordu şiire. Cemal Süreya durumları adlandırmayı, Ece Ayhan, adları olan durumları seçip öne çıkarmayı -tabir caizse yaşanmış olaya istediği açıdan biraz yaklaşıp ‘zoom’ yapmayı- seviyordur.(...)*

*Cemal Süreya’nın tarih içinde yaptığı bu şiirsel uygarlık sorgulaması öfke barındırmaz. Onun hicivleri kızgınlık içermez. Ortadoğu’ya hassasiyeti, mırıl mırıl bir özeleştirici şeklinde görünür. Bunun sebebi, coğrafyaya bağlanan bir mahrumiyet hissidir. Belli başlı peygamberlerin bu coğrafyadan çıkması, bu özeleştiriciye yeterli zemini hazırlamıştır” (Ünal, 2011, s.51-52).*

“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,

Firavunun ekinlerini yöneten Yusuf da

Arkadan yırtılmış gömleğiyle

Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.

Muhammet dermiş ki hediyeler veriniz.

Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki” (Cemal Süreya, 2014a, s.81)

Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde geçen adların geçmişle, uygarlıklarla, dinsel öğretilerle bağlantılarını kurmak güçtür. Hayriye Ünal buna

“Tarih içinde gevşek adımlarla dolaşma” (Ünal, 2011, s.52) der. Bu adları gerçek manada tarihi arka planlarıyla kullanan şair şüphesiz Sezai Karakoç’tur.

Cemal Süreya’da karşımıza çıkan ilk paygamber adı Hz. İbrahim’dir. “*Serin ve rahat ateşini düşün İbrahim’in. Niçin serin? Niçin Rahat? Onu düşün. İşte İbrahim’in ateşi gibidir. Cilası gitmiş gümüşü parlatır. İyi gelir sayrılıklara: inme, hummalar, bayılma, gasyan, hatta ölüme*” (Cemal Süreya, 2014a, s.88). Şair için sevgilinin yırtılan ipek sesi ateşi söndüren, bütün kederlere, acılara iyi gelen bir sestir. Cemal Süreya’da insana her şeyi unutturan kadındır ve sevişmektir. Ve aşk bundan ibarettir. Şair, Hz. İbrahim’in Nemrut tarafından ateşe atılması olayından şiirsel bir hikaye olarak faydalanır.

“Elif Lam Mim. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi

(...)

Evlerden çadırlardan toplananlar beni buldukça

Padişahın önünde törenle uçuruldu kelleleri

Geceyi bir dert gibi geride bırakan Yahudiye

Gündüz de tırnaklı hayvanların eti haram edildi” (Süreya, 2014a, s.100-101)

Şair “Vakit Var Daha” şiirinde ise Hz. Musa’nın kıssasına göndermede bulunur. Şair En’am Suresi’nin 146. Ayetinde geçen sözlere atıfta bulunur. “*Yahudilere bütün tırnaklı hayvanları haram kıldık. Sırtlarında veya bağırsaklarında taşıdıkları ya da kemiğe karışan yağlar hariç olmak üzere sığır ve koyunun iç yağlarını da onlara haram kıldık. Bu, zulümleri yüzünden onlara verdiğimiz cezadır. Biz elbette doğruyu söyleriz*” (En’am, Ayet 146).

**İlhan Berk** de Karakoç dışındaki diğer İkinci Yeni şairleri gibi resûllerin, Kur’an’ın, İncil’in, Tevrat’ın söylemlerini, mana ve öğretilerinden çok şiirsel metinler olarak değerlendirir. Çünkü Berk için bunlar şiirsel ve dilsel kaynak yüklüdür. “*Resullerin, azizlerin, yaşamı söylenler yumağıdır. Tevrat şiir yüklüdür; sağlam bir yapısı, biçemi vardır. Bir şiir kitabı gibi de okunabilir. Kur’an’da,*



özellikle Kur'an'ın çevresinde oluşan söylen dünyası, gene resuller üstüne yazılanlar olağanüstüdür” (Berk, 1999, s.5).

Kutsal metinler, peygamberlerin hayatları İkinci Yeni şairleri için -onlar karşısında hayranlıklarını gizlemeseler de- sadece birer şiirsel malzemedir. Peygamberlerdeki ilginç hikâyeleri, olağanüstülüğü, etkileyici ifadeleri önemser İlhan Berk. Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya'dan farklı olarak da saygılı üslubunu her zaman muhafaza ettiği görülür. Resuller arasında en çok da Yakup ve İbrahim'i sever onların isimlerini kullanır.

“Resuller içinde İbrahim'e olan sevgimi hiçbirine değişmem. Şair tinlidir İbrahim: üç kitapta da adı geçer. İbrahim'in doğumuyla başlar her şey. O, bir günde başkalarının bir haftada; bir haftada diğer çocukların bir ayda; başkalarının bir yılda büyüdükleri kadar büyüyordur. Dünyayla tanıştığında yıldızları, ayı, güneşi sevdi. Ama bunların doğup kayboluşlarını görünce 'Ben kaybolan nesnelere sevmem.' dediği bilinir. İbrahim'i sevmek için bu bile yeter insana” (Berk, 1999, s.5).

Peygamber menkıbelerini çok seven İlhan Berk, onların hak-batıl, küfür-iman, zulüm-adalet gibi mücadelelerinden, söylemlerinden çok etkilenir. Ancak yine de onu asıl ilgilendiren işin edebî, sanatsal yönüdür.

**Turgut Uyar**, şiirlerindeki karakterlere peygamberlerin isimlerini dinsel arka plandan uzak kullanmakla beraber modern insan ile peygamberlerin sapıtmış halkları arasında bağlantılar kurmaya çalışır. Bir anlamda dinsel kaynaklardan yeni bir bakış açısıyla faydalanmaya çalışır.

“Karşımızda binler mumluk bir lamba yanıyor

N'apalım akşamdır. Uydurulmuş yıldızların çöreklediği

Elini elime alıp Davut'la mızıka dinlediğimiz

Benim kenarında bir ucunu kaldırıp baktığım-

-sonra ürküp birden indirdiğim

Biz küçük adamlarız. Davut'la ben. Şiirler okuruz.

Aşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara  
peygamber olduğumuz

Yoklukların sonuna vardığımız kapkara masmavi gözlerle

Bilmişliğimiz yoktur. Bağışlayıp inandılar. Hamd ederiz

Gelip dikilen bu ucuz akşamla yeni bir hüzne

Başlıyoruz” (Uyar, 2014a, s.172).

Şair, Hz. Davut’un ismiyle Yekta karakterini birleştirir. “*Davut peygamber ile aynileşen Yekta, Davut peygamberin halkıyla, kent bireylerini de ‘sapıtmışlıkları bağlamında özdeşleştir ve kentsel imgelemi dinsel imgeleme aynı düzlemde buluşturur. (...) Kurtuluş olarak kendi kurduğu bir inziva tapınağında münzevi bir tapınmayı benimseyen Yekta, bu çile mekânında varoluşsal gerçekliğini arar*” (Kanter, 2013, s.37). Bununla beraber din, dini terminoloji, peygamberler yine de sadece bir arka plan dekorudur. Şiir karakteri Davut, Davut peygamberi sadece ismen çağırıştır.

**Edip Cansever** ise “Pesüs” şiirinde modern dünya insanını bir peygamber ölüsüne bile kayıtsız kalacak şekilde duyarsızlaştığını işlemeye çalışır. İnsan gittikçe dinsel öğretilerden uzaklaşmaktadır. Şaire göre bu insanın geride bırakacağı dünya bağışlanmış bir dünya değildir ancak kalan bir dünya olacaktır.

“Biz öyle yanıyorduk ki, dünya ise bu alevden

Bir bağışlanmamış dünyaydı

Artakalan dünyaydı eski bir Tevrat plağından

Gittikçe bizim olmayan bir

Dünyaydı

Ve düzlük bir peygamber ölüsü karşısında

Bitmeyen bir düzlüktü ki... işte ben

Gene de tam kendisi oldum diyemem düzlüğün” (Cansever, 2013a, s.404).

Betonsu, metalsi görüntüler arasından görünen düzlük her şeyi, insanın etini,hayallerini, düşüncelerini yemeğe başlayan bir düzlüktür.Yani insan artık hiçbir şeydir. Şaire göre başkaları onu tanımlamadan insan kendini tanımlamalıdır. Çözülmesi gereken soru şudur: “BEN” neyim?

Şaire göre bu çağ artık peygamberlerin konuştuğu çağ değildir. Her şeyi, ‘Düzlük’ü elinde bulunduranlar kontrol etmektedir. Dolayısıyla “Ben” i de onlar tanımlamaktadır.

“Her yerleri çok süslenmiş ölümler gibiyimdir.” (Cansever, 2013a, s.407)

“Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim. İşte ben” (Cansever, 2013a, s.410)

Cansever bu ben’i varoluşçu bir yaklaşımla tarif eder çünkü peygamberler çağı geride kaldığına göre insanı ayağa kaldıracak olan yine insanın kendisidir.

“Yeniden, yeniden, yeniden doğruluyordum

Bir insan tadında olan ve

Bunu geçen ben

Bir dram gibi sonsuz

Kumları üzerinde sonsuzluğun” (Cansever, 2013a, s.414).

Edip Cansever’in şiirlerinin en belirgin özelliklerinden biri de tahkiye (hikaye etme) dir.“Tragedyalar”, “Çağrılmayan Yakup”, “Dökümcü Niko” gibi şiirlerinde bunu açıkça görmek mümkündür. Özellikle “Dökümcü Niko” şiirinde “K” kilisesinin Süryani papazı ile Niko arasında geçen konuşma, şiiri manzum bir hikaye havasına sokar. Papazla birlikte şiire dinsel öğeler girmeye başlar. Tanrı, aziz, Yohanna vb. Hikayelerin etrafında ortaya çıkan isimlerin (kahramanlar) çoğu zaman peygamber isimleri oluşu dikkat çekicidir. Yakup, Yusuf, Muhammet, Eyüp, Salih, Yunus vb. Ancak bu peygamber adları Karakoç şiirinde olduğu gibi arka planı dolu olan yani arkasında bir hikaye, bir öğreti barındıran isimler olarak kullanılmaz. Cansever peygamber isimlerini ve kıssalarını bazen sadece bir figür olarak bazen de bir

benzetme unsuru olarak kullanır. “Otel” şiirinde geçen şu mısraları örnek olarak verebiliriz:

“Fırtına fırtına fırtına!

Ben ki en azından bir durgunluğa çağrılıyordum

Her şeyi bir bir yaşamış da...

Ve yanıtsız ve sessiz

Bana kalırsa...

-Yani o sular ki içinden

Peygamber yüklü bir yunus balığı çıkarsa

Hangi ilgi onu bir süre boşlukta tutacak

Canım elbette

Yunus batacak

Yunus batacak- (Cansever, 2013a, s.464)

**Ece Ayhan**'nın şiirlerinde de peygamberler ve peygamberlerle alakalı adlar çokça kullanılır. İbrahim, Musa, Yusuf, Davut, Firavun, Bünyamin gibi adlar kullanılır. Vedha'lardan birinde de Musa kumar oynar. Ece Ayhan'ın şiirlerinde karşımıza çıkan peygamber isimlerinden ilki Hz. Davut'tur.

Tevrat'a göre Davut yakışıklı bir adam, iyi bir hatip, akıllı bir siyasetçi, usta bir şair ve güçlü bir savaşçıdır. Yahudi inancına göre İsrailoğulları en iyi dönemlerini yani altın çağlarını Davut zamanında yaşadılar ve hala o günün mistik, ütöpik bir özlemi içerisindedirler.

Davut'un ölümünden sonra Süleyman yerine geçer. Mescid-i Aksa'yı inşa ettirir. M.Ö 586' da Babil Kralı Buhtunnasır'ın ordusu İsrailoğullarının hakimiyetine son verir. Süleyman'ın mabedi yerle bir edilir. Pers kralı Yahudilerin topraklarına dönmelerine izin verir ve uzun yıllar süren sürgün hayatında kaybolan Tevrat'ı, Ezra yenide yazar. Tevrat böylece tahrifata uğramış olur. Yazısı bile İbrani değil Asurî

oldu. Ancak Ece Ayhan da Cansever gibi değişen zaman içerisinde peygamberlik algısının da değiştirdiğini, eski öğretilerin pek de geçerliliğinin kalmadığını vurgulamaya çalışır. Şiirlerine de bunu yansıtır.

“Peygamberlik bir meslek oldu

(...)

Vedha’lardan birinde bir küçük tanrı

Küçük işler için

(Ben görmemiş olayım)

Nasılsa tanımadığım bir toprakta öleceğim

Burada sakal uzatıp

Taranmış saçlarıyla

(Siz kendinizin kaçınıcı peygamber olduğunı sanıyordunuz)

Hangi rejim için

(O kadar çabuk değiştirler ki)” (Ece Ayhan,2014a, s.13)

Peygamber portrelerini dinsel mânâda tarihi arka planları ile şiirine yansıtmaya çalışan tek İkinci Yeni şairi **Sezai Karakoç**’tur. Şair, *Peygamberlerden kesitler sunarak medeniyetin köklerine iner. Peygamber portrelerinin en yoğun işlendiği şiirler Hızır ile Kırk Saat’tir*”(Barskanmay, 1998, 94).

Peygamber Allah’ın elçisidir. İnsanlara doğru yolu gösterendir. Karakoç’a göre peygamber insana var oluş nedenini açıklayan kişidir. O seçilmeye layık olandır, seçilmiştir ve onun bir misyonu vardır. Kötüyle mücadele eder, onun yerine iyi olanı hâkim kılmaya çalışır.

“*Karakoç Hz. Adem’den bugüne kadar insanlık tarihinin, bireysel anlamda insanın yaşam sürecine benzer bir süreç geçirdiğini öne sürmektedir. İnanç, bu sürecin en etkin kavramlarından biri olarak hep var olagelmıştır. Karakoç, Hz. Adem’den Hz. İbrahim’e kadar olan dönemi insanın çocukluk haline benzetir. Nuh,*

*Salih, Hud ve Lut vakaları da böyledir. Bu süreçte insan bir çocuk gibi söylenene kulak vermeme tavrı içerisindeydir. Hz. İbrahim, insanlığın olgunluk döneminin başlangıcı kabul edilir. İnsanlık çok daha açık ve seçik, pırıl pırıl, net bir inanca çağırılmıştır. Bu ilan, insanlıkta büyük bir etki yapmış ve Hz Musa'nın getirdikleri, bu temel üzerine oturmuştur. Hz. İsa ile insanda Allah inancının derinleştirilmesi hedeflenmiştir. Karakoç, Hz. Muhammed'le ise adeta bir yekun çizgisi çizilerek 'Allah yolu'nun ebedî bir şekil halinde tespit edildiğini belirtmektedir" (Baş, 2008, s.303).*

Karakoç'un "Hızırla Kırk Saat"i adeta bir peygamberler tarihinin şiire dönüşmüş hâli gibidir. "Peygamber kıssalarından, İslâm tarihinden mülhem motifler, imajlar vardır. İslâm kültür ve medeniyetinin unsurları, şiirin hemen her bölümüne sızmış esrarengiz bir yer altı çağlayanı gibi derinden derine akmaktadır. İslâm tarihindeki olaylar, peygamber mucizeleri, evliya menkıbeleri çarpıcı ve çağdaş bir anlatımla hayat bulmaktadır şiirde" (Karataş, 1998, s.249).

Destansı bir havası da olan şiir peygamber kıssaları ve mücadeleleri etrafında döner ve insanlığa da çıkış yolunun işaretlerini göstermeye çalışır. Ancak kaba bir dinî propaganda şiiri de değildir.

"Her yönden bir ses yükselir bu karanlık nedir

Kurban kesilirken ki karanlık

İbrahim'in bıçağındaki loşluk aydınlık

Keskin ışık

İsmail

İsmail bir çocuk başından serçe geçen

Mavi bir gül nöbeti sertçe geçen

Omzundan arşlar dökülen

(...)

Artık her şey öbürüne ışık tutmakla ödevli" (Karakoç, 2001, s.132-133)

Şairin portresini ilk çizdiği peygamber Hz. İbrahim'dir. Çünkü İbrahim sorgulayandır, düşünendir, mücadele edendir ve en önemlisi Allah için en sevdiğinden bile vaz geçebilecek olandır. Şair İsmail'in kurban edilme hadisesini dramatize etmek yerine onu teslimiyetin mutluluğu olarak işler. İbrahim ile İsmail el ele ve mutludurlar.

“Ve gül Nemrud'un yaktığı ateşte açan

Koncalanan açılan gelişen İbrahim'in elinde” (Karakoç, 2001, s.135)

Nemrud'un zulmü İbrahim'in elinde gül olur. İbrahim zulmün sembolünü devirendir. Putları yıkanır. Karakoç'un algısında toplumları değiştiren peygamberlerdir. Aynı zamanda kadim medeniyetlerin mimarları da onlardır. *“Peygamberler, inanç kahramanları olmakla kalmazlar. Onlar temeli inanç olan medeniyet kahramanlarıdır da. Sadece zulme baş kaldıran kişiler değil, ilahî adaleti tecelli ettiren hareketin önderleridir de. Sadece 'kötü'nün yıkıcısı değiller aynı zamanda 'iyi'yi kuranlardır”* (Karakoç, 1998b, s.102).

“Bir gül ansızın patlayıp açılacak bir saksıda

Ve kalkacak bir insan ayağa

Ve ışık ışık ışık

Arkasında solunda ve sağında

Ve uzatacak ellerini dışarıya

Ah bu ne beyaz ne beyaz

Musa'nın elleri

Ve yüzü İsa yüzünün benzeri

Sonra bir değişim daha

Bir değişim daha

Kendinde özetleyen bütün peygamberleri

Son Peygamber'in kendisi sanki" (Karakoç, 2001, s.292)

*"Karakoç'a göre, insanın yeryüzündeki serüveni, aslında hakikatin unutulmasıyla veya ondan uzaklaşılmasıyla yüzüstü düşmeler, yenilgiler ve sonra tekrar dirilmeler silsilesi gibidir. Hz. İbrahim'in hayatı ise, toprak ve su önünde sınavını geçen insanlığın ateş önünde büyük ve çetin bir sınavla karşı karşıya gelmesidir" (Baş, 2008, s.314).*

Sezai Karakoç, Hz. İbrahim'in ateşle olan imtihanını sadece şiirsel bir malzeme olarak görmemektedir. İbrahim'in olayı aynı zamanda Karakoç'un bütün düşüncelerinin de bir yansıması bir özeti gibi algılanmalıdır. Sorgulayan, düşünen Hz. İbrahim'in aklıyla Tanrı'yı bulması, ona sonuna kadar güvenmesi ve teslim olması şairin günümüz insanına da kurtuluş reçetesi olarak tavsiye ettiği şeydir.

*"Hz. İbrahim'in bu serüvenini aynı zamanda bir hakikat arayışı süreci olarak da değerlendirmek gerektiği görüşündedir. Çünkü onun dinmeyen hakikat sancısı göz ardı edilemez. İbrahim ışığa ulaşmak için adeta karanlıkların mahpusu olmuştur. Yıldızı, ayı, güneşi görmüştür" (Baş, 2008, s.315).*

Karakoç'a göre Medeniyet insanlığın olumlu / iyi taraflarının sonucu olduğuna göre peygamberler de insanı ve toplumu sürekli iyi olana yönlendirdikleri için medeniyetlerin aslı kurucuları peygamberlerdir.

*"Batı sularıyla kirlenmiş, materyalizm buharıyla buğulanmış, inkâr tuzuyla bulanıklaşmış, kuşku ve tedirginlikle bulutlanmış, şüpheyle kararmış ruhumuzun, yıkanıp arınması başlamadan, yeniden doğuş veya dirilişten söz edilemez" (Karakoç, 1996c, s 71).*

Ruhu kirlerinden arındırmanın yolu Karakoç'a göre onu yeniden vahiy suyuna batırmaktır. Sadece inanç boyutlu değil, ruh boyutlu, davranış boyutlu, düşünce boyutlu bir arınmaya ihtiyaç vardır. Pasları silmenin, asıl'a dönmenin başka yolu da yoktur. Önce arınma, sonra da bilgiyle donanma yolu peygamber yöntemidir. *"Peygamberler kader çağrısının en büyük aksiyonunun önderleri olmuştur"* (Karakoç, 1999a, s.39). Öncüler yine peygamberler olmalıdır çünkü vahiy suyunu en iyi onlar bilir. Toplumu esaretten kurtaran bu öncüler her şeyden önce ruhları



esaretten kurtarmakla işe başlamışlardır. Ruhun yüzü yeniden yüksek bir ideale döndürülmelidir.

Karakoç'un şiirlerinde ismi en çok geçen diğer bir peygamber portresi de Hz.Musa'dır. Hz. Musa'nın hikayesinin kısaca bilinmesi Karakoç'un şiirlerindeki Hz. Musa imajının ne kadar arka planı ile verilmeye çalışıldığını gözler önüne serecektir.

Hz. Musa'nın hikâyesi Karakoç'un şiirlerine, özellikle de *Hızır'la Kırk Saat*'in 28. bölümüne kutsal metinlerdeki tarihi arka planıyla yansımıştır. Karakoç olayı şu şekilde tasvir eder. Ehramlar ülkesine sağda Musa'nın bayrağı dikili solda ise Firavun'un. Vakit büyülerin çarpışma vakti, çarpışır büyüler, Musa'nın eli koynundan parlak çıkar, söner ehramların ışığı. Ve Musa Firavunî sistemi değiştirmeye başlar yavaş yavaş. İnsan tapıcılığından kurtarılmalıdır bir halk. Musa'ya bildiği her şeyi öğreten ise yine Hızır'dır.

“Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı

Çıkartabilir miydi Musa

Mısırdan İsrail'i

Delmeseydim bir yoksulun övüncü kayığını

Geçirebilir miydi Musa

Kızıldenizden İsrail'i

(...)

Öldürmeseydim hiç acımadan

Gözünün önünde o çocuğu

Bütün suçsuz çocukların katili

Firavun'u boğar mıydı daha yeni kurumuş bir deniz” (Karakoç, 2001, s.203/204)

Karakoç'un şiirlerinde Musa önemli bir yer tutar. Çünkü *“Hz. Musa ile devletin de ötesine, bir adım daha ilerisine işaret edilmiştir. Toplumunu canlı kılan, cansız bir iskelet olmaktan kurtaran, onu anlamlı kılan şüphesiz kurallardır. Ancak önemli bir husus vardır, kuralların da ruhu olmalıdır. Aksi takdirde bu kurallar insanoğluna beklenen mutluluğu getirmediği gibi kendisinin de yaşama şansı olmaz.*

*Karakoç, Hz. Musa doğmadan önce Firavun'un kendini adeta 'buyruğun anıtı' sayarak 'mutlak'a meydan okuyacağını düşündüğünü ifade etmektedir. Oysa zulüm ve haksızlık adeta yeri göğü dolduran karanlığa rağmen sonsuz değildir. Dur diyecek bir 'mutlak ses' vardır. Firavun'un Musa'nın doğumunu engellemek için ruhsuz kurallar yasalar koyması işe yaramamıştır. İşte bu yasaların ruhu olmadığı için hayat onları geçersiz kılmıştır. Tanrı mutlak kural sahibidir ki, Musa'yı Firavun'un sarayında büyütüştür”* (Baş, 2008, s.321). Ancak kuralları kendisinin koyduğunu düşündüğü Firavun'un gözleri gözünün önündeki çocuğu görmemiştir.

Peygamberler halklarını güç zamanlarda kurtuluşa ulaştıran kimselerdir. Ancak onların asıl görevleri olan insanı Tanrı'ya götürme düşüncesini görmezden gelerek sadece bu yönleriyle sınırlandırmak da doğru değildir. Peygamberler belirli toplumlar içerisinde çıkmış olsalar da mesajları, öğretileri evrenseldir. Halkını zulümden kurtarır belki ama asıl manevî alan da, düşünce boyutunda neler getirdiği daha önemlidir. *“Hz. Musa'nın, Firavun'un müneccimleriyle yaptığı tartışma ve yarışma, bir ırkçılık tartışma ve yarışması değil, bir metafizik tartışması, bir hakikat tartışmasıdır. İnsandır hedef. Ancak, Firavun ve adamları, bu gerçeği kabul etmeyince o zamana Hz. Musa 'Mademki, söylediklerimizi kabul etmiyorsunuz, öyleyse, hiç olmazsa bırakın da ben ve inanan halkım eski yurdumuza gidelim' demiştir”* (Karakoç, 1998b, s. 107).

Karakoç'un portresini çizdiği diğer bir Portre de İsrailoğulları peygamberlerinden biri olan Hz. İlyas'tır. *“İlyas benim kızılötem”* (Karakoç, 2001, s.202) Hz. Musa'dan sonra yine isyan ederek haddi aşan İsrailoğulları'na tekrar doğruyu göstermek için gönderildiği rivayet edilir.

“İlyas'la buluştuk mu buluştuk da

En ince durumundaydı kabuğuyla yumurta

(...)

İlyas dedim

Ey en yumuşak isimli kardeşim

Güvercini doğuya mı uçuracağız ilkin

Doğu o yer senin ana oğul memleketin” (Karakoç, 2001, s.198)

İlyas, iyi ağırlanmadığı için kaybolan hakikat ışığını yeniden insanlığa sunma umudunun adıdır. Musa’dan sonra yeniden sapıtan kavmi Ba’l adında bir put yapar. Yaşadıkları şehrin adı da Bek’tir. Şehrin kralı İlyas’ı öldürmeye çalışır. İlyas yedi sene dağlarda dolaşır. Tevrat’a iman etmeyen o beldeye üç yıl hiç yağmur düşmez. İlyas’ın duasıyla yağmur yağar ama onlar yine de iman etmezler. Tevrat kaynaklı rivayetlere göre, bunun üzerine İlyas rabbine dua eder ve rabbi de onu gökten inen ışıktan bir ata bindirerek yanına alır. Gökyüzüne çıkan İlyas ile yeryüzündeki Hızır yılda bir kez buluşur bu buluşmanın adına da Hıdırellez denir. Ve Hızır şöyle der:

“Ey insan prizmaları

İlyas benim kızılötem

Ben sizin morötenizim” (Karakoç, 2001, s.202)

Şaire göre Tanrı insanın köle olmasını isteseydi hiç demiri eritip kılıç yapmasını ona öğretir miydi? Karakoç’a göre en kutsal çağrı Tanrı’nın çağrısıdır. Çünkü gerçek hakikat, değişmeyen, sönmeyen, bozulmayan hakikat o’dur. Bu peygamber çağrısıdır. Günümüz modern insanını da krizden, bunalımdan kurtaracak olan tek çağrı da budur. Çünkü Fizik günün insanını kurtaramaz. Modern insanın krizinin kaynağı zaten fiziktir. Fizik yani aşırı makineleşmek, maddeye tapıcılık. Öyle ise bu insana ancak fizikötesi bir ışık kurtarıcı olabilir. O ışık ruhunun içine sirayet etmelidir.

*“Karakoç, peygamber ile insan ilişkisine de dikkat çekmektedir. Çünkü insanlığın mutluluk sırrı bu ilişkidir. Bu ilişki sağlıklı oldukça, insanlık peygamberlere yaklaştıkça mutlu bir çağ doğacaktır. Peygamberi bir masal kahramanı ya da mitolojik bir varlık olarak algılamamak gerekir. Hayatları*

*olağanüstü harikalarla dolu olmakla birlikte, peygamber insanın hemen yanı başındadır*”(Baş, 2008, s.304).

“*Hızır ile Kırk Saat*”te bahsi geçen diğer bir peygamber de insana doğru yolda ortaklık eden, insan su verirse o ekmek verecek olan Hz. Zülküfül’dür.

“Zülküfül bana dedi

Yeraltında sesim var

Zülküfül bana dedi

Doğuranlar bendendir

Ana sesi bendendir” (Karakoç, 2001, s.185).

Şairin doğum yeri olan Ergani’nin kuzeyindeki Baba Piran denilen Makam Dağı’nda bulunan Zülküfül İsrailoğullarının peygamberlerindedir. Şairin çocukluğundan beri adını duyduğu, hikâyelerini dinlediği Zülküfül peygamberin makamı halk arasında yedi ziyaretinin bir haç sevabına denk geldiğine inanılan kutsal bir yerdir. 1925’te Şeyh Said İsyân’ından sonra çıkarılan “*Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddi’ne ve Türbedarlıklar ile Birtakım Ünvanların Men ve İlgasına Dair Kanun*” gerekçesiyle yıkımı gerçekleştirilir. Yıkım günü halkın, makama olan inanç ve ilgisinden doğacak aşırı tepkiden çekinen Müfettişlik ve Kaymakamlık görevlileri Ergani’de üç gün sokağa çıkma yasağı ilan ederler. O zamanki kaymakam ve Ergani’den birkaç kişiyle mescidin yıkımını gerçekleştirirler.

“*Bu dağ ve makam; Sezai Karakoç’u hayli etkilemiştir. Zülküfül onun bazı şiirlerinde belirgin bir motif olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Karakoç, Zülküfül Makamında, Zülküf Canyüce müstearıyla yazı yazmış ve bir eserine de Makamda adını vermiştir*”(Karataş, 1998, s.32)

Karakoç’un şiirlerinde geçen bir diğer peygamber de Hz.Âdem’den sonra insanlığın ikinci atası olarak da bilinen Hz. Nuh’tur.

“Bulursanız Nuh’un gemisinden bir parça bir kalas

İçinde altın vardır işte bu işarettir sana

Altının üstünde Nuh'un mührü

Dünyanın en ilkel yazısıyla

İlkel ama sade ilkel ama canlı

İlkel ama güzelliğiyle çarpar insanı” (Karakoç, 2001, s.203).

Hz. Nuh her üç kitabî dinde de kendisinden söz edilen, tufan olayı ile bilinen peygamberdir. Ankebut Suresi'nin 14. ayetinde “*O da dokuz yüz elli yıl onların arasında kaldı*” denilen Hz. Nuh'un kaç yıl yaşadığı bilinmemektedir. Çoğu zaman tufan hakikati unutan, zulme dalan, doğruyu bilmeyen kavimleri kasıp kavuracak günün sembolü olarak kullanılır. Nuh ise o yıkımdan selamete çıkmanın vasıtasıdır. Gemi kaptanının verdiği güvenle insanı kurtuluşa götürecektir araç olur. O araçtan günümüze bir parça bile kalmışsa işte o, insanlık için bir işarettir. Tufan bir çiledir. gerektiğinde öz oğlun bile geride bırakılması gereken bu çileden ancak iyi rehberler kurtarabilir insanı.

Son olarak Sezai Karakoç'un şiirlerinde adı en çok geçen peygamber ise şüphesiz Hz. Muhammed'tir. Karakoç'a göre son peygamberin öğretileri nasıl asırlar önceki zulümlere, sapkınlıklara, haksızlıklara son vermişse asırlar sonrası için de birer ışık kaynağıdır.

*“Karakoç cennetin sekiz kapısını sekiz peygamberle sembolize ederken, Hz. Muhammed'i cennetin bir kapısı değil, bizzat kendisi olarak görür. Hakikat uygarlığının merkezine Hz. Peygamberi yerleştirir. Diğer peygamberlerin hakikat medeniyetine katkıları da aslında Hz. Peygamber'den izler taşır”*(Baş, 2008, s.327).

O hakikat elçiliğinin son halkası ve zirve noktasıdır. Beklenendir. Tevhîd, rahmet, adalet, ahlak onunla nihai noktasına ulaşmıştır. Onun öğrettikleri öncesini ve sonrasını kuşatır.

“Ay bir deprem sayıysıydı o gece

Beklenen bir deprem hurmalar üstünde

Şehir konukları gözcü oldu

Ululardan biri sözcü oldu

Bize ayı böl dediler

Ayı böl inandır bizi dediler

(...)

Ayı böl parçala dünyaya fırlatalım

Sesin yeni sancağını

Roma'yı bir kere de biz yakalım

Haliç'i kuşatalım

Zincir kıralım köle kurtaralım

Çöl atını okyanusa uzatalım

Arab'ın ayağını

Büyük denizlerde yıkatalım

Bizi zamana fısıldayanı

Biz dudaklarımızla değil

Yüreklerimizle fısıldayalım” (Karakoç, 2001, s.248-249).

Onun mesajı devrin en cahil ve barbar toplumlarından biri olan Arap toplumunu nasıl dünya üstat yapmışsa, bu devrin Doğu'dan ve Batı'dan gelen bütün karanlıklarını da aydınlatabilir. Ve şaire göre değişim yine kadından ve ekonomiden başlayacaktır:

“Böl ayı yıkalım ayın ve Ev'in içindeki yapıları

Atalardan miras biçimleri

Tazeleyelim beyaz badanayı

Döndürelim üzümü üzüm sınırına

Kanı kan sınırına

Anne diyelim kardeş diyelim çocuk diyelim kadınlara

Sıfır yüzdesinde tatalım faizi

Gömmeyelim toprağa

Varlığından utandığımız kızı

Böl ayı kurtar saralıları

Ay çarpmışları” (Karakoç, 2001, s.250).

Ay bölündü ve kitap okudu insanlar ay ışığında. Manastır damında olanlar da gördü onu. Anneler yeniden yemekler pişirdiler kızlarına. Ve yayıldı bir ışık dünyanın dört bir yanına.

“Öyle bir içki içildi ki

Kırılan ay bardağında

Altımızda atlar

Soluk aldılar

Asya'nın doğusunda

Afrika'nın Avrupa'nın batısında” (Karakoç, 2001, s.253).

Kuruyan şehirler yeniden yeşerecek aydan dökülen rahmet suyuyla. Ağrıyan gözlere ayın tozu sürülecek. Yeniden süt bağlayacak annelerin memeleri. Kuzuların çobanının işareti ile bölünen aydan yeşil ve mavi inecek dört bir yana.

Hız. Muhammet son ışığıdır peygamberlik güneşinin. Miraç'a çıktığında, Tanrı'nın huzurunda, arkasına “İsa da gelmişti/ Arkasında bir fosfor çizgisi / Musa da gelmişti/ Mermer levhalar dikilmişti /İbrahim de gelmişti / Çevresi ateş bir çemberdi /Zeytindi sağı Kudüs'ün / Solu volkandı /Yusuf da gelmişti / Sağ yanında Bünyamin'di / Süleyman da gelmişti /Gelişini kadim bir karınca bildirmişti / Davud

*da gelmişti / yankılanımlı / Gür bir demir sesiyle / Mescid-i Aksa'da / Ayak sesi / Eyyub da gelmişti / Kudüs iyileşmişti / Lut da gelmişti / Tuz diye bağırmişti / Havada bulut / Salih bir gök gürültüsünü / Muştucu göndermişti / Zülküf'ül'dü salan / Kudüs gecesine / Yer aşkın bir boya gibi /Yeşil kelebekleri”* (Karakoç, 2001, s.261-262).

Ve yükselmeye başladı çölün sesi, sönmez denen ateş söndü, gömülen kızlar dirildi, develer süt bağladı, başaklar sarardı, yeni çocuklar doğdu dünyanın dört bir yanında, zencilerin çocukları da, beyazların da, bakire melekler yüzünü temizliyordu kadınların, kabarıyordu denizler, akan suyun sesini duyuyordu herkes.

Bayram Çınar, “*Arafta Bir Münzevi Sezai Karakoç*” adlı eserinde şairi diğer dinî bakış açısına sahip şairlerle kıyaslarken şöyle der: “*Cumhuriyet edebiyatında dindar kimlikler, eserlerindeki din dili tercihleri, ideolojik kimliklerine bir referans iken, Karakoç’un şiirinde din dili sembol ve motiflerle sınırlandırılmış, îma ile yetinilmiştir*” (Çınar, 2013, s.13). Ancak Karakoç’un sadece şiirlerinde geçen peygamber portrelerine bile bakıldığında din dilinin sadece bir motif değil temel bir alt yapı, asıl maksat,olduğunu ve arka planı olan derin göndermeler içerdiğini görürüz. Yoksa Çınar’ın dediği gibi şiirsel bir motiften ibaret değillerdir.

Karakoç’un şiirlerinde işlediği diğer peygamber portreleri olarak Hz. Şuayb, Hz.Eyüp, Hz. Yûşa, Hz. Şit, Hz. Nuh, Hz.Yahya, Hz. İsa, Hz. Zekeriya, Hz. Davud ve Hz. Lut sayılabilir.

Birçok peygamberin geldiği yer olan Ortadoğu Karakoç’un şiirlerine peygamber kıssalarına göndermeler bağlamında da yansımıştır. Şairin “Ortadoğu” şiiri kısa bir uygarlık tarihi özeti gibidir. Şaire göre Doğu’dan Batı’ya doğru Kuzey’e doğru çekilen uygarlıktan geriye iki şey kalır. Daha doğrusu iki şeyi götüremez Batılı, götürmeye gücü yetmez. Bunlar güneş ve şiiirdir. Bir tek güneşin ve şirin yönünü değiştiremediler ancak geride bıraktıkları amansız acıların yaşandığı bir coğrafya. Havaleli, veremli çocuklar ve zehirli bir çingırağa benzeyen ölüm.

Şair Doğu’nun tarihini üç kelimeye sıkıştırır: Bir isyan, bir dostluk, bir yenilgi. Ona göre Doğu yenilgi hâlini bile geç fark etmiştir. Doğu’nun geç fark ettiği şey üretim araçlarının değişmesidir. Altın öldürülmüş, ipek yalan söylemiştir. Değişim aracı ile birlikte uygarlığın yönü de değişir.



Ancak şaire göre yenilmiş görünse de Doğu iki şeyi muhafaza eder: güneş ve şiir. Şiir Doğu'da kalır. Bu daha her şeyin bitmediğini gösterir. Şiir yeniden akacaktır hem de büyük ve serinlik halinde şırıldayarak yeniden yer altı geçidine doğru büyük bir yıldız kalabalığına dönüşene dek akacaktır. Güneş ise peygamberlerdir. Şaire göre Bu ikisini muhafaza ettiği sürece Doğu'nun susuzluğu giderilecek, böylece Doğu yeniden hayat bulacaktır. Bu susuzluk ve işkence sorumlu Musa'yı yaratacak, iyi İsa'yı ve cesur Muhammed'i yaratacaktır.

Sonuç olarak Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde peygamber isimlerini çok kullanmaları, o peygamberlerin kıssalarına ya da öğretilerine bir aitta bulunma olarak algılanmamalıdır. Çünkü kutsallığı çağrıştıran bu isimler tarihsel veya dinsel geri plandan yoksun, onlardan arınmış bir şekilde karşımıza çıkarlar. Onların şiirlerindeki peygamber isimleri daha çok dikkat çekmek için oluşturulmuş, simgesel isimlerden, yaşayan gerçek karakterlere geçiş için kullanılır. Yani simge ile gerçek arasında bir ilişki kurulur. Bu şairler sadece isimler üzerinden bir gönderme de yaparak çağrışım zenginliğine ulaşmayı hedeflemişlerdir.

Ancak Sezai Karakoç'un şiirlerinde geçen peygamber isimleri, yaşadıklarıyla, insanlığa getirdikleriyle yine birer peygamber olarak yer alırlar. Peygamberler, Karakoç'un şiirlerindeki yer yer metaforik öğeler aynı zamanda bir alt metni de olan, ona da göndermeler yapan öğelerdir.

#### **2.1.4. Varoluşçuluk**

20. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmaya başlayan Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) ta insanın önceden bir biçim olduğu yani önceden var olduğu, daha sonra kendisini yaratarak, kendisine yeniden bir biçim verdiği görüşü ileri sürülür. Bir felsefe okulu olarak hayat bulması İkinci Dünya Savaşı sonrası Sartre tarafından sağlanmıştır. En önemli temsilcileri Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel ve Maurice Merleau-Ponty olmuştur. Varoluşçuluğun felsefi bakımdan temelleri ise bunlardan önce Nietzsche, Kierkegaard ve Husserl gibi düşünürler tarafından atılmıştır. Özellikle cihan harbi sonrası gündeme gelmesi zaten

savaşlardan yorulmuş, tükenmiş; ıstırap, terk edilmişlik ve umutsuzluk içindeki insanlığın yeniden diriliş için özüne dönme isteğine bağlanabilir. İnsana yeniden değer kazandırma isteği bu akıma dikkat çekilmesine neden olur.

İnsanın özü en önemli varlıktır ve insan o özü bulmalıdır. İnsanı insan yapan özel benliği ve kararlarıdır. İnsan kendi değerlerini kendisi oluşturabilir. Dolayısıyla değerler öznel olmalıdır. İnsanın bir kaderi yoktur, dolayısıyla bu kaderi belirleyecek bir Tanrı da yoktur. İnsan özgürdür, yolunu kendisi çizer.

Tanrı'nın varlığı, varsa sıfatları, özellikleri, bir yaratı varsa insanın yaratıcı karşısındaki konumu, davranışlarını işleyişi ve irade edişi eskiden beri tartışılan konulardır. Bu tartışmalara Batı dünyasında da rastlanmaktadır. *“Sartre, tüm fiil ve davranışlardan sadece ve sadece insanı sorumlu tutarken, Camus, evrensel bir mahkumluğun kurbanı gibi gördüğü insana sadece buna dayanma ve direnme onuru yolunu açık bırakıyor”*(Karakoç, 2008, s.81).

Varoluşçulukta Tanrı bir 'sonradan biçim'dir. Aslında Tanrı yoktur, Tanrı insanın, insan zihninin bir ürünüdür. Tanrı insana değil insan Tanrı'ya biçim verir. Varlık öz'den önce gelir, yani insan kendini yapar. İnsanın meselesi insanda başlayıp insanda biter. Bu İslâm'ın tam zıddı bir Tanrı-insan telakkisidir. İslâm düşüncesinde Tanrı ezeli ve ebedî olan, yani başı ve sonu olmayandır. İnsan ise ezeli değildir yani başı olandır -çünkü sonradan yaratılmıştır- sadece sonu olmayandır, yani ebedîdir. Çünkü ahiret hayatının sonu yoktur. Tanrı'nın bir sonradan biçim olarak algılanması bir anlamda bütün bir sistemi tersine çevirme çabasıdır. Bu bağlamda Karakoç'taki varoluşçuluk daha farklıdır. Onda görülen Tanrısız değil tam tersi ruhçu bir varoluşçuluktur. Modern dünyada Tanrısız Egzistansiyalizm 19. Yüzyılda Nietzsche ile başlatılır. Almanya'da Heidegger, Fransa'da Sartre ile devam eder. Sartre savaş yıllarında insana varolma'nın en büyük kazanç olduğunu öğretmeye çalışır.

İnsanın varlık içerisindeki yeri, Tanrı karşısındaki konumu kelam ilmini doğurmakla birlikte modern zamanlarda da egzistansiyalistleri düşündürmektedir. *“Egzistansiyalizm, ilerde gelecek olanın bir nevi ön-haberi gibiydi. Egzistansiyalizm, başarısızlığa uğradıysa bunun başlıca sebebi, ateliğe kendini fazla şartlandırmış olmasıydı. Diğer bir deyişle ön plana fırlayan veya ön plana itilen ve çıkartılan temsilcilerinin 'din' denen, insanlığın en büyük ve köklü vakıasına kapalı oluşlarıydı.*

*Özgün bir filozof sayılmak için yeterince özgün özellikleri bulunan Heidegger bile bu yazgıdan kendini kurtaramadı. Sartre klasik filozofların ‘varlık’, ‘öz’ gibi kavramlarını kullanıyor, fakat onların varsayımlarını tersine çevirerek bir sonuca varmağa çalışıyordu. Bu ise daha başlangıçta saplanılan bir peşin hüküm çıkmazıydı. Sonunda, kitle ideolojilerine yenilerek kendini ilkin kendisi yıktı”* (Karakoç, 1998a, s.112-114).

Sezai Karakoç’a göre Nietzsche “oğlu yükseltmek adına ana-babayı alçalttı. Çocuk dev olsun diye ana-babayı cüce yaptı. Ama cüce devi nasıl doğuracaktı. Ebeliğe kendini tayin etti filozof. Titrek elli filozof. Böylece git git çocuk ütopya oldu, ana baba silinen hayaller. Ortada reel olarak bir uçurum kaldı. Ve o uçurumda filozof aklıyla birlikte sıçraya sıçraya derinliklerde kayboldu” (Karakoç, 2009b, s.51) Oğul insandır. Ana-baba ise Tanrı. Nietzsche ‘Tanrı öldü’ diyerek insanı yüceltmeye çalıştı. Çünkü Nietzsche aynı zamanda büyük bir anti-hıristiyandı. Tanrı ölmüştü ve insan artık kendi yaratacağı değerlerle yeni bir dünya kurmalıydı. Bütün evrensel ahlak yasalarını da yok sayan bir filozoftu. Ona göre insan geri olandı. Yani insan bir amaç değil araçtı. Amaç ise onun ‘üst insan’ dediği, Karakoç’un ‘dev’ dediği modeldir.

*“Egzistansiyalizme, hakikati eşyada ve umumi fikirlerde değil, insanın kendi içinde arayan bir espri ve zihniyet olarak ilk çağlardan başlayıp zamanımıza kadar gelen bir felsefe anlayışıdır”* (Safa, 1956 s. 3).

**Cemal Süreya** şiiri, dibinde var olma sorunu barındıran bir şiirdir. Ondaki var olma dinsel ya da felsefi düzeyden çok yaşam düzeyinde algılanır. Onun için yaşamı hissetmek, yaşamın bilincinde olmak önemlidir.

Diğer İkinci Yeni şairleri gibi İlhan Berk’te de varoluşçuluğun etkileri vardır çünkü o, bireyi sınırlandıran, kısıtlayan her şeye karşıdır. Ona göre kişinin özünü yaratmanın, gerçek manada insana ulaşmanın yolu budur. *“İnsanın Tanrı ile bağlarını kesen varoluşçuluk, hayatın anlamsızlığını vurgulayınca, dünyada insana sıkıntı ve bunaltıdan başka bir şey kalmamıştır. Varoluşçulara göre: ‘insan bir bunaltıdır. Bunaltması kendini yaratmak, yani seçmek zorunda olmasından ve bu seçimi sağlayan hürriyetinden gelir. Kişi zaten tesadüfle dünyaya gelmiş, yalnız,*

*umutsuz, terk edilmiş bir yaratıktır. İnsan bunalım çıkmazındadır, ama seçmek imkânları da bu sıkıntılardan doğmaktadır”* (Aktaran Özcan, 2009, s.50-51).

Fikirselsel olarak varoluşçu olmadığını dile getiren İlhan Berk’in şiirlerinde, tutunmaya çalışan, savaştan, yenilen, ama son noktada umudunu kaybetmeyen, yeniden savaştan hazırlanan birey vardır. Edip Cansever ve Turgut Uyar’da görülen gittikçe kararan ışık ve karamsarlığa karşın İlhan Berk daha umutludur.

*“Öncelikle varoluşçuluğa yatkın değilim. Felsefî bir akım olarak da benim dünya görüşüme ters düşer. Yalnız birey ve toplum karşısında aldığım tavır, bazı noktalarda varoluşçulukla yan yana getirir gibi olmuştur beni. İnsan dramına fazlaca ağırlık vermemden ötürü, bazı yazarları benim varoluşçuluktan yararlandığım kanısına götürmüştür. Bir de şu var: her zaman önemle belirttiğim gibi, ben toplumun ya da bireyin, yaşadığı koşullar içinde saptamasını ve sergilemesini yapmaya çalıştım.*

*Elbette varoluşun bir sancısı var. Söz gelimi umutsuz değilim ama, bir umutsuzluk gerçeğini de görmezlikten gelemem. Kısacası hiçbir zaman bitmeyecek olan, iç dünyamızdaki çelişkiler, kişiyi hareketle hareketsizlik arasında bırakmaktadır. Bu olgu nesnelere de, şiirin dekoru sayılabilecek her şeye de yansımaktadır”*(Berk, 1982, s.136).

**Edip Cansever’in** ise özellikle 1958’den sonra yazdığı şiirlerde varoluşçu izlere rastlanır. “Dökümcü Niko”, “Çağrılmayan Yakup”, “Bezik Oynayan Kadınlar”, “Armalar” gibi birçok şiirlerinde bu izleri görmek mümkündür. “*Ne gelir elimizden insan olmaktan başka*” diyen şairin ‘varoluşçu sözlük’ü kullanmaya başlaması, insanın yabancılaşması kavramını düşünce yapısına ve şiirine yerleştirmesi hep bu dönemdedir. “*Toplum içinde bireyin savunusudur artık onun bir derdi de.(...) Bunaltı, mutsuzluk, tedirginlik gibi kavramlarla, varoluşçulukla bağlantısını ve şairin düşünür olmasından yana olduğunu önemle vurgular*” (Celal, 2006, s.38).

Sırtını ve umudunu bu dönemde insana dayayan Edip Cansever kendisi ile yapılan bir söyleşide, tam olarak varoluşçu çizgide olmadığı söylemekle birlikte şiirinin varoluşçuluktan izler taşıdığını kabul eder: “*Yalnız birey ve toplum*

*karşısında aldığı tavrı, bazı noktalarda varoluşçulukla yan yana getirir gibi olmuştur beni. İnsan dramına fazlaca ağırlık vermemden ötürü, bazı yazarları benim varoluşçuluktan yararlandığı kanısına götürmüştür. Bir de şu var: her zaman önemle belirttiğim gibi, ben toplumun ya da bireyin, yaşadığı koşullar içinde saptamasını ve sergilemesini yapmaya çalıştım. Elbette varoluşun bir sancısı var. Sözgelimi umutsuz değilim ama bir umutsuzluk gerçeğini de görmezlikten gelemem. Kısacası hiçbir zaman bitmeyecek olan iç dünyamızdaki çelişkiler, kişiyi hareketle hareketsizlik arasında bırakmaktadır. Bu olgu nesnelere de, şiirin dekoru sayılabilecek her şeye de yansımaktadır”(Cansever, 2012, s.268). Örneğin şairin*

“Doğanın bana verdiği bu ödülün

Çıldırıp yitmemek için

İki insan gibi kaldım

Birbiriyle konuşan iki insan gibi” (Cansever, 2013b, s.177).

dizelerini varoluşçu bakış açısıyla da yorumlamak mümkündür. Şairin “*çıldırıp yitme*” şeklinde tarif ettiği tehlike varlık karşısında, varlığın, tabiatın mükemmeliyeti karşısında aklın acizliği olarak da yorumlanabilir. Tanrı inancı da zayıf kalınca bu tehlikenin yani çıldırma tehlikesinin karşısına şair, insanı koyar. Yani insanı merkeze alır.

“Gördüğüm her şey senin işte

Sen astığı astık kestiği kestiksin

Sultanlık efendilik bile senin için

Varsa sen yoksa sen

Sen kimine göre insan

Kimine göre benlik duygusu” (Cansever, 2013a,s.80).

Çıldırıp yok olmamak için ‘insan olma’ edimi yani varlığı insan ortak paydasında toplama çabası görülür.

Bedirhan Toprak, ‘Kaçakyayın’ dergisinin Nisan 2006’da yayımlanan sayısındaki “Bir İnsana Uyan Bir Mevsim” başlıklı yazısında şairin yukarıdaki dizelerini şu şekilde yorumlar:

*“Edip Abi’nin çıldırıp yitme diye tarif ettiği riskin, insan olma yoluna düşmüş her fani için kaçınılmaz bir tehdit olduğunu da düşünüyorum; ki işte bu riski ötelemek, en azından etkisini hafifletmek için, kimimiz bir dil yaratır kendine.(...) Kimimiz dünyanın en güzel ekmeğini pişirmeye; kimimiz, en güzel masayı yapmaya; kimimiz, kimselerin dans etmediği kadar güzel dans etmeye; kimimiz de, güzeller güzeli bir güzel olmaya adar kendini.(...) Şu ya da bu, tüm niyet ve girişimlerin, yegane ortak ve aşık olunası paydasının ‘insan olmak’ olduğunu düşünüyorum ben.(...) Hedef, evet, en yüce’ye, insan olma’ya, insan’a varmak” (Toprak, 2006, s.8). Bu bağlamda şair de *Bu bizim en düzenli hareketimiz: olmak* (Cansever, 2014, s.187) der.*

Varoluşçuluğun güzel örneklerinden olan şairin bu satırlarında ahlaki davranışları hiçbir güç tarafından belirlenmemiş insanın benliği her şeyin önündedir. Şair, huzursuzluğun, karışıklığın, mutsuzluğun sebebini bu benlik duygusuna bağlar. Yani insanın her şeyin merkezinde kendini görmesine. Varoluşçulukta evrensel ahlak anlayışları da yoktur. Bunlar herkesi kapsayacak değerler değildir ancak kişiyi bağlar.

Baki Asiltürk de 1997’de *Edebiyat Dergisi*’nde kaleme aldığı “Hiç Kimselerin İlgilenmediği Bazı Olayların Tarihçesi Olarak Edip Cansever” başlıklı yazısında, şairin dünya görüşünde ve şiirlerinde nihilizm ve varoluşçuluğun izleri olduğu kanısındadır.

*“Şairin hayata bakışı ve bu bakışın şiirlere yansımaları birlikte alındığında belki kısmen varoluşçuluk (existentialisme) eğilimi sezilebilir onda, bir parça da nihilizm. Modernizmle birleşir bunlar şairde, modernizmin diğer öğeleri ile birlikte bir bütün oluştururlar” (Asiltürk, 1997, s.58).*

Cansever’in nihilizmini de insan merkezli düşünmek gerekir. Asiltürk, Cansever’in şiirinin en önemli unsurunun gözlem/sevir olduğunu bunun da aslında şairin diğer insanları seçerken varoluşçu bir anlayışla kendini seçtiğini düşünür.

“Sartre ‘başkaları cehennemdir’ der.(...) Yine Sartre’a göre kişi bütün insanları seçerken kendisini de seçer. Edip Cansever’in şiir-kişilerinin seçimleri Sartre’in bu değerlendirmesiyle paralellik göstermektedir. Bunu özellikle Çağrılmayan Yakup, Dökümcü Niko ve Arkadaşları; ile Bezik Oynayan Kadınlar isimli şiirlerinde gözlemlemek mümkündür. Edip Cansever’in şiir-kişileri tıpkı Sartre’in roman kahramanları gibidirler; baktıkları her şey onları bunalıya götürür. Sonuçta kendine boş ve anlamsız gelen bu dünyayı ‘seyreden’ şair-kişi daha baştan farkındadır aslında boşluk ve anlamsızlığın. ‘Ne günlük olaylara inmek, ne de günlük olayların dar sınırından kurtulup, ölümsüz bir öze yönelmek’ ikisi de sıkıntıyı kaldırmıyor ortadan(...) ‘yerleşen her sözcük, ancak şiirlerime bir sıkıntıya bulandıktan sonra eyleme geçebiliyor’ derken boşluğu, anlamsızlığı, sıkıntıyı daha baştan fark etmiş bir şairin, daha net bir ifadeyle, varoluşçu bir şairin konuştuğu açıktır” (Asiltürk, 1997, s.60-61).

Tam da bu noktada yeri gelmişken, Cansever’in cümlelerinden de hareketle Sezai Karakoç’taki varoluşçuluk düşüncesinin günlük olayların sınırından kurtulup, ölümsüz olan, asıl öz’e ulaşmak olduğunu da belirtelim.

“Edip Cansever’in şiirlerinde sık görülen yalnızlık, ölüm düşüncesi ve sıkıntılar bireyin iç ve dış dünyasındaki çıkmazlar ve bunalımlarla ilgili olduğu gibi, dönemin revaçta felsefi akımlarından varoluşçulukla da ilgilidir. Şairin poetik yapısının şekillendiği ve II.Yeni şiirinin tutunmaya başladığı yıllarda varoluşçu felsefe birçok şairi etkiler. Bu bağlamda Cansever’in bazı yönlerden Sartre ve Camus’nun yapıtlarından etkilendiğini hatırlatmak gerekir” (Karabulut, 2013, s.215).

Karabulut’a göre de “Onun şiirlerindeki yalnızlık, bunalı, kötümserlik vb. duyguların temelinde tüm dünyada ve Türkiye’de etkili olan ‘varoluşçuluk felsefesi’ yatmaktadır” (Karabulut, 2013, s.215). Cansever’in “Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar” şiirinde geçen

“Benim yüzüm budur sanıyorum

Çirkin mi diyorum, değil korkulu

Tarife göre bir atımlık tedirgin

Gününe göre azıcık anlaşılmaz

Geceye sorarsanız bir yere yolcu

(...)

Bütün yüzler budur sanıyorum

Çok kaybettim niye olduğumu

Oynasam kazanırdım kendime göre

Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime

Büyütür dururdum korkunçluğumu” (Cansever, 2013a, s.218).

Dizelerinde “*İnsanın Tanrı'ya sığınarak yitikliğiyle yabancılaşmışlığını telafi etmek imkânı varken öyle yapmak istememesi öznenin iyi niyetli ve kendiliğine dair bilinçli olduğunu ifade eden bir göstergedir. Olağan yaşamı sürdürmek, başlı başına uyumlu ve bilinçsiz bir yabancılaşmayı karşılar*”(Öcal,2013, s.146) Şairin bu düşüncesi varoluşçu bir anlayışla insanı merkeze alma düşüncesi olarak da yorumlanabilir. Şairin sığınağı yine elleri olur.

“Belki de bir çığlık mı bu; bu seziş, bu yakınma

Bir çığlık, hem de nasıl: katılmış, donmuş, yaşıyorcasına

Uzansak ellerimizde, uzansak avuçlarımızda, bir çığlık

Nedir mi ellerimiz? –Korkunçtur bir elin köşesinde

insan olmalarıyla” (Cansever, 2013a, s.247

Şairin “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” şiiri de düşünüldüğünde Cansever’in temel olarak üzerinde durduğu insan olmaktır. Ancak bireyin başkaldırısı “*varlığın sıkıntısını ortadan kaldırmadığı gibi, kurtuluş da gerçekleştirilmemiş, sadece umutsuzluğun hafifliği, yerini umudun ağırlığına bırakmıştır. Diğer bir ifade ile, varlığıyla baş başa kalan ve herkesleşmenin sıkıntısından ‘ben’ olmanın sıkıntısına geçen özne için sıkıntı yer değiştirmiştir sadece*” (Öcal, 2013, s.150).



Bu durumda Tanrı'ya karşı veya alternatif olarak 'ben'i yaratan özne zamanla çaresizliğini fark eder ve kendine de yabancılaşmaya başlar. Herkesleşir, sıradanlaşır, nesneleşir. Şair bunu daha çok “*Umutsuzlar Parkı*”ndaki şiirlerine yansıtır.

Ahmet Oktay, Cansever'in “*Umutsuzlar Parkı*” kitabı için “*Bence eni konu varoluşçu bir sözlüğe dayanıyor*” (Oktay, 2002, s.11) der.

“İşte ben böyle bildiğin gibi.

Kaderi öpüp başıma komuşum.

Gülüşüm, oturuşum, konuşuşum,

Belli efendim, besbelli

Yaşamaktan soğumuşum” (Uyar, 2014a, s. 62).

Turgut Uyar'ın bu satırlarında ise varoluşçuluğun tam tersi bir bakış açısı hâkimdir. Kişinin mücadelesi, yorgunluğu onu bazen yaşamdan da soğutur umudunu yitirmesine sebep olur. Varoluşçuluğun zıddı bir anlamda kadercilik olur. Böylece insan, varlığı kendi değerlerine ve yaşamının anlamına karar veren ve bunları yaparken ortaya irade koyan bir üçüncü kişi olarak değil her şeyi önceden başka bir güç tarafından belirlenmiş edimsiz bir varlık oluverir.

Varoluşçulukta insan yalnızca algıladığı şey değil, arzu ettiği şeydir ve varoluşunun ardından kendini nasıl algılıyorsa, varoluşa doğru attığı adımın ardından ne olmak istiyorsa öyledir. İnsan kendini ne yapmışsa odur. Bu dizelerde ise insan kendisi dışında bir varlığın yaptığı şeydir.

İnsan, olmak istediği şeyi kendisi yaratır. Bu yüzden varoluşçuluğun ilk etkisi, her insanı olduğu şekilde kendi eline bırakması ve varoluşun bütün yükünü kendi omuzlarına yüklemesidir. Bu, insanı kendi fiillerinin yaratıcısı saymak anlamına gelir ki bu da **Karakoç**'un düşüncesine aykırıdır. Karakoç'taki varoluşçuluk bu felsefi anlamından çok farklıdır. Onun problemi 'tek insan'ın problemi de değildir. İnsanın kendisiyle, insanın insanla, insanın tabiatla ve insanın Tanrı'yla olan ilişkilerini de içerir. Bunun içerisine öte dünya yani fizikötesi bir varoluşçuluğu da katabiliriz. Bu konuda Karakoç da öteki şairler gibi insanı esas alır ancak insanı ilk önce Tanrı

karşısındaki konumuyla değerlendirir ve onu Tanrı'nın altında bir yere yerleştirir. Çünkü ona göre Tanrısız Ümanizm (insancılık) insancıl olamaz. Diğerlerinde ise Tanrı, insanın karşısındadır ve aşılması gereken ilk engeldir. Karakoç'un algısında insan fiillerinin yaratıcısı değil ancak hür iradesi ile fiillerin işleyenidir. *"Fiilleri yaratanın Allah, 'işleyen'in' biz olduğumuzu öneren inanç-görüş, böylece, Tanrı ile insan, insanla fiil arasındaki yaratış, kudret ve sorumluluk dengesini kurmuş oluyor"* (Karakoç, 1998b, s.8).

Sezai Karakoç, diğer varoluşçular gibi Tanrı'nın bir sonradan biçim olmadığını asıl insanın sonradan olduğunu ve fiillerindeki yaratıcılığı insana vermenin mümkün olamayacağını düşünür. Tanrı yaratır ancak insan da onu edinir, yani ister, tercih eder ve gerçekleştirir. Ancak bu şekilde Tanrı-insan-davranış-sorumluluk kavramları arasında doğru bir ilişki ve denge kurulabilir.

*"İnsanoğlu dahil, her yaratık kendini ancak Allah'a ait sayar. Bununla mutlu olur, bununla tesellisini bulur. Dayanılmaz acılara, en dayanılmaz acılardan bir acı olan varoluş acısına bunun için dayanır"* (Karakoç, 2008, s.115).

Karakoç için en dayanılmaz acı varoluş acısıdır çünkü onun düşüncesinde insan bu dünyaya cennetten sürülmüştür, bu dünya her şeyden önce bir sürgün dünyasıdır. Bu acıdan daha büyük bir acı vardır ki şair onu *"Senin kalbinden sürgün oldum ilkin"* dizesiyle anlatır. Allah'a karşı insanın işlediği suç, verdiği sözü tutmama, bir anlamda onu hayal kırıklığına uğratma en büyük acıdır. En sevilenin kalbinden uzak olan her yer, her yaratılış, her dünya sadece acıdır. O zaman en büyük sevinç de bu en büyük acının sonunda yaşanacak sevinçtir.

Karakoç varoluşun temeli olarak Tanrı sevgisini görür. Her şeyin kaynağı olan o, mutlak güzelliğin de kaynağıdır. Her şeyi insana bağlamak, insandan bilmek, bir anlamda Allah'ın takdirini görmemek insanı yaratıcı konumuna yükseltmek gibi bir yanlışı doğuracaktır. İncelediğimiz diğer şairlerin bakış açıları ise tam tersidir. Olaya ve varlığa maddeci bir gözle baktıkları için Sartre'nin düşüncesine yaklaşarak bütün sorumluluk insanın sırtına yüklenir. İnsan merkeze alınır, fizik her şeydir, fizikötesini pek de merak etmezler, asıl olan fiziktir fizikötesi sadece bir muammadır. Son insan bile kalsa Karakoç'un da umudu insandadır:

“son insan ölmeden önce  
 bir ülkü incek bahçelere  
 beton ölümler arasına sıkışmış  
 ay verimi küçük parklara  
 gül tarhları gelecek  
 küçük parklara büyük kentlere yeniden  
 doğduğun kasabadan  
 size bir mutluluk haberi gibi  
 gül gelecek” (Karakoç, 2001, s. 379).

Şairin maddenin ötesine önem vermesi varlığı yok saydığı anlamına da gelmemelidir. Çünkü “Karakoç, dış gerçeği yadsımaz ama; onu asıl metnin bir dipnotu olarak görür. Asıl metin dediğiyse ‘mutlak gerçek’ adını verdiği Tanrısal, metafizik, daha doğrusu mistik gerçektir. Bu durumda son kertede Karakoç’un asıl varmak ya da dile getirmek istediği gerçek, metafizik gerçektir” (Karaca, 2013, s.260).

Karakoç felsefî anlamda Tanrısız varoluşçu düşünceyi eleştirmektedir. Bu, bir anlamda insanı sadece maddî boyutuna indirgemektir. Oysa ona göre insan “âlemde hiç denecek kadar küçüktür. İnsanın önemini niceliklerle açıklamak imkânsızdır, ancak niteliklerle açıklanabilir. İnsan evrende bir nokta mesabesinde belki, ama insan ruhuna tüm uzay az ve dar gelir. İnsan ruhunu görmezlikten gelen tarihî materyalizmin insanı bir tür biyolojik devinimden ibaret gören anlayışı da çok yetersiz ve sağlıksızdır. Karakoç’a göre Sartre’in ‘insan kendini yapar’ görüşü de varoluş sırrını açıklayamaz. İnsanın gelişmesi, kendini yaratması demek değildir. Varolanın kendini yoğurması, işlemesidir. Gelişme yaratmayı içermez.(...)

Karakoç, Camus’nun varoluşu, yaratılışın anlamı olarak kabul edip ve bunu ‘absürd’ olarak adlandırdıktan sonra, dünyayı yani hayatı saçmaya mahkumluk olarak kabul etmesini her şeyden önce anlam kelimesiyle alay etmek olarak

nitelendirmektedir. *Hayatta ve evrende bir absürditenin olduğu gerçektir. Ancak bu absürdite evrenin özü, temeli ve anlamı değil sadece bir unsurudur*” (Baş, 2008, s.102).

Görüldüğü gibi Karakoç’un varoluş düşüncesi diğer İkinci Yeni şairlerinden farklıdır. O, varlık üzerindeki uyumu, ahengi bir yaratıcıya bağlayarak açıklar. İnsanın varlığı da bundan farklı değildir. İnsan da mutlak yaratıcının sayısız sanatından sadece biridir. Yaratılış ancak bu bakış açısıyla anlam kazanır. Varlığı, var eden ile açıklamak ona göre en kolay ve en mantıklı yoldur. Varoluş sadece insanı ilgilendiren bir kavram da değildir çünkü bütün varlık âlemi birbiri ile irtibatlıdır.

Karakoç’un “Hızır ile Kırk Saat” şiirinde geçen “*Kim ki Tanrı’ya dayanmamakta dayanmakta kendine / yakarız kendisini de kentini de (...) Kim ki sesini yükseltmek ister Tanrı sesinden / deriz, ey rüzgar önündeki sinek, işte Basra Körfezi / buyur yeryüzü cehennemi / buyur gökyüzü cehennemi*” (Karakoç, 2001, s.281) dizelerini bir anlamda varoluşçuluk eleştirisi açısından da yorumlayabiliriz. Şair sesini Tanrı sesinin üstüne çıkarmaya çalışan yani kendi aklını Tanrı aklından üstün tutan, kendi öğretisini Tanrı öğretisinin önüne koyan insanın sonunda dünyayı bir cehenneme çevireceğini düşünür. Yaratılış yükünü Tanrı’ya vermek yerine kendi omuzlarında taşımaya çalışan insan rüzgar önündeki bir sinek kadar zayıftır.

Sonuç olarak Karakoç’un yaratıcı Tanrı düşüncesinde insanın sorumluluğu yok sayılmaz. Tam tersi daha da pekiştirilir. Şair, sorumluluğun sadece insana, diğer insanlara ve doğaya ait olmadığını insanın Tanrı’ya karşı ve kendi varlığına karşı da sorumlu olduğunu, asıl sorumluluğun, ödül ve cezanın öte dünyaya ait olduğunu düşünür.

İnsan ancak bu şekilde kendi tercihlerine, idrak ve yaşantısına bir çeki düzen verebilir. Hata-ceza-ödül dengesini kavrayabilir, üstlendiği rolün farkına varabilir. Diğer İkinci Yeni şairlerinin algısındaki varoluşçulukta ise Tanrı’ya isyan tek çözüm yolu olarak algılanır. Onların insanı şartsız özgür bir varlıktır. Karakoç dışındaki şairlerin bakış açılarında da bu sezilir. İnsana sınırsız bir sorumluluk yüklenir. Alabildiğine özgür bırakılan insanı sınırlandıracak, onu durdurabilecek metafizik

ölçüleri yoktur. Bunu da açıklayamazlar. İnsanı asıl varlık olarak alıp özgürleştirirler, Tanrı düşüncesinden kurtarırlar ancak kaldıramayacağı bir yükün de altına iterler.

### 2.1.5. Hiçlik/Nihil

“Hiç” veya “Yok” kelimeleri inanç bağlamında, kavramsal olarak mutlak bir varlığın olmadığını karşılar. Tanrı'nın, bir yaratıcının aslında olmadığını, asıl varlık denen şeyin “mevcut olmama hali” olduğunu ifade eder. Bu, bir anlamda o güne kadar anlatıla gelen dinî ve beşerî bütün hikâyelerin sıfırlanması demektir.

Batı'daki *hiçlik* kavramı ile ilk ilgilenenlerden birisi milattan önce 5. yy'da yaşayan Yunan filozof Parmenides'tir ve tekçi ekolünden gelmektedir. Varlığın yokluk olmadan var olamayacağını ifade eder. Bütün yaratılanlar yokluktan, boşluktan geldiğine göre asıl kaynak ve dikkate alınması gereken varlık değil yokluktur. Hiçbir şey yok iken yokluk vardır. Varlık dünyasında her şey hareket eder. Bir varlığın hareket edebilmesi için önce bir boşluk olması gerekir. Dolayısıyla asıl hakikat boşluktur. Varlık yokluğun içerisinde oluşur. Varlık geçici olan yokluk ise kalıcı olandır.

İslâm'da ise esas olan yokluk değil varlıktır ve varlık Tanrı ile başlar. “O, gökleri ve yeri örnekleri yokken yaratandır. O'nun bir eşi olmadığı halde nasıl bir çocuğu olabilir? Halbuki her şeyi O yarattı. O her şeyi hakkıyla bilendir” (Enam Suresi, Ayet.101). Bu ve benzeri ayetlerde mutlak yaratmanın yani insanların erişemeyeceği boyuttaki yaratmanın yokluktan var etme olduğu vurgulanır. İslâm'da yaratma ikiye ayrılır: *İbda ve İnşa*. İbda yoktan var etmedir yani hiçbir araç gerece, hiçbir sebebe ihtiyaç duymadan var edebilme kudretidir ki bu yalnız Allah'a mahsustur. İnşa ise var olan şeylerden, materyallerden yeni bir şey yaratabilmedir. Bu özellik Allah'ta bulunmakla birlikte insana da verilmiştir. İnsan bir şeyler yaratabilir ama ancak daha önce yaratılanları kullanarak, onlara yeni şekiller vererek, onları değiştirerek yaratabilir. Allah'ın yaratışı karşında insanın yaratışı basit kalır.

İslâm'da hiçlik Tanrı'dan öncesini değil varlıktan öncesini ifade eder. Çünkü Allah ezeli olandır ve yoktan yani hiç'ten var edebilir. Ayrıca mutlak bir boşluk da yoktur, boşluklar henüz bizim bile bilemediğimiz 'esir' denilen bir madde ile doludur. “*Sen Allah ile beraber başka bir ilaha ibadet etme. Ondan başka hiçbir ilah yoktur. Onun zatından başka her şey yok olacaktır. Hüküm yalnızca O'nundur ve kesinlikle O'na döndürüleceksiniz*” (Kassas Suresi, Ayet, 88).

Bu ve benzeri ayetler de mutlak olanın yok'luk, hiçlik değil Allah olduğunu yani bir mutlak varlığın ezelde ve ebede yani önce ve sonra da var olduğu vurgulanır. Konuyla alakalı Bediüzzaman da şöyle der: “*Hem adem-i mutlak zaten yoktur. Çünkü bir ilm-i muhîr var. Hem daire-i ilm-i İlâhînin harici yok ki, bir şey ona atılsın. Daire-i ilim içinde bulunan adem ise, adem-i haricîdir ve vücûd-u ilmîye perde olmuş bir ünvandır. Hattâ, bu mevcudat-ı ilmîyeye, bazı ehl-i tahkik 'a'yân-ı sâbite' tabir etmişler. Öyleyse, fenâyâ gitmek, muvakkaten haricî libasını çıkarıp, vücud-u mânevîye ve ilmîye girmektir. Yani, hâlik ve fâni olanlar, vücud-u haricîyi bırakıp, mahiyetleri bir vücud-u mânevî giyer, daire-i kudretten çıkıp daire-i ilme girer*” (Nursi, 1998, s.72).

Nursi'ye göre hiçliği doğuran şey Allah fikrinin olmayışıdır. Allah var olandır ve Allah'ın bilgisi kudreti her şeyi kuşattığına göre hiçbir şey onun bilgi dairesinin dışında kalamayacağına göre yokluk, boşluk diye bir kavram da onun nazarında olamaz. Yani İslâm düşüncesinde esas olan yokluk değil varlıktır. Tek varlık olarak Allah'ın kabul edilmesini anlama makamına tasavvufta *Fenafillah* yani onda yok olma makamı denir. Tabii buradan İslâm '*Tanrı dışındaki varlığı reddeder*' gibi bir sonuç da çıkarılmamalıdır.

Pascal ise hiçlik karşısındaki insanın yerini “*Sonsuz karşısında hiç, hiç'e kıyasla sonsuz, hiç'le sonsuz arasında bir köprü*” (Aktaran Meriç, 2013, s.203) olarak açıklar. Hiçlik öz itibariyle Tanrı'yı yok saymadır. Kimilerine göre de önemli olan varlık veya yokluk değil insanın ne yaptığıdır. 13 Ekim 1994'de Paris'te Nietzsche'nin 150. doğum yılı dolayısıyla yapılan toplantıdaki konuşmasında Ahmet İnam da aslında Dostoyevski gibi şu soruyu sorar: “*Tanrı öldüyse her şey mübah mıdır?*” Tanrı'nın olmayışı fikri insanı boşluğa sürükler, boşluk esas ise her şey

tekrar boşluğa dönecekse o zaman her şey mübah değil midir? İnsanı ne durdurabilir?

Tanrı'nın göğe çekilmesi veya ölmesi insanın zafer kazandığı anlamına gelmiyor çünkü Tanrı'nın ölümün arkasından insanı bekleyen şey mutluluk değil, kaos ve bunalım olmuştur. Ateizm tanrı anlayışına bir tepki olarak doğmuştur. Ancak Hıristiyanlıktaki bu karşı çıkış Tanrı öğretisinden çok Tanrı'yı kendi statülerin bir aracı olarak kullanan ruhban sınıfa karşı bir hareketin ürünüdür. Yani işin temelinde inançsal değil sınıfsal bir karşı oluş vardır.

Türk edebiyatına baktığımızda, bazen varlığın, felsefi anlamda kökenlerine kadar inildiğini görürüz. Özellikle sûfi şiir anlayışında benliğin hiçe sayılması, görülen âlemin gerçekte var olmadığı düşüncelerini bir tarafa bırakırsak hiçlik'in "Adem Kasidesi" ile edebiyatımıza girdiğini söyleyebiliriz.

“Can verir âdeme endişe-i sahbâ-yı adem

Cevher-i can mı aceb cevher-i minâ-yı adem

(...)

Kimse incinmedi vaz'ından anın zerre kadar

Besledi bunca zaman âlemi baba-yı adem

Var ise andadır ancak yoğ ise yoktur yok

Rahat istersen eğer eyle temenna-yı adem” (Aktaran Kaplan, 1988, s.15)

diyen Akif Paşa yokluk şarabının endişesinin insana can verdiğini, asıl olanın yokluk olduğunu söyler ve yokluğu insanlığı besleyen bir babaya benzeter. Asıl var edenin yokluk olduğunu söyleyen şair insanın rahat edebilmesini yokluğu istemesine bağlar. Akif Paşa'nın kasidesine bakıldığında “*metafiziğinin esası gayet sadedir: Kainata bakınca, burada varlıkla yokluğun bir arada bulunduğu görülür. Var olan yok olur. Yokluk da varlık kadar gerçektir. Belki de yokluk varlıktan daha gerçektir. Zira yokluk varlığı ortadan kaldırıyor*” (Kaplan, 1988, s.22).

“Her itikad akla göre gaibanedir.” diyen Ziya Paşa’yı takip eden Recaizade Mahmut Ekrem “Sadeddin Hariç” adlı şiirinde aklın bu konuda vereceği son cevabın ancak “Ben de bilmem” olacağını dile getirir.

“Nedir maksat bu varlıktan, bu yokluktan nedir hikmet?”

*Bu mebhaste ûkûlün son cevabı, “Ben de bilmem!”dir.* (Aktaran Korkmaz, 2015, s.283).

Daha sonra hiçlik-yokluk üzerinde duran bir diğer şairimiz de “Her şeyin ibtidası, ahiri hiç” (Fikret, 2007,s.433) diyen Tevfik Fikret’tir. “*Servet-i Fünun nesli bir varlık meselesi olarak hiçliği benimsemişleridir*” (Korkmaz, 2015, s.233)

“Mu’cizât ehli unutmuş yarını.

Muğfil ü muğfel o Îsâ, Mûsâ;

Köhne bir kizb-i mutalsamdır ‘asâ.

(...)

Ara git deyrini, gez Kâ’be’sini,

Dinle tekbîri, işit çan sesini.

Göreceksin ki bütün boşluktur

Umduğun beklediğin şey yoktur,

Düzme Allah’ı, gibi şeytanı,

Buda’sı, Ehriman’ı, Yezdân’ı;

Topunun halıkı bir vehm-i cebin..”(Fikret, 2007, s.444-445)



İnsanların kutsallık atfettikleri, din olarak belledikleri her şeyin aslında bir yokluk olduğunu, bütün ilahların uydurma olduğunu dile getiren şair, din olarak “yaşamayı” görür.

“Yaşamak dîni benim dînimdir.

Mü’minim varlığa îmanım var

(...)

Enbiyâdan yaşarım müstağnî,

Bir örümcek götürür Hakk’a beni.

(...)

Dîn-i hak bence bugün dîn-i hayat

Sen ne dersin buna ey Molla Sırat!..”(Fikret, 2007,s.446)

Şair, asıl varlığa önem verilmesi gerektiğini, insanı hak olana, doğru olana götüreceği şeyin yaşamın kendisi olduğunu dile getirir.

İkinci Yeni şairlerinin de bu varlık-yokluk meselesine eğildiklerini bunu şiirlerine yansıttıklarını, inanç bazında gelgitlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Ancak İkinci Yeni şairlerinde hiçlik duygusu varlığını, kendini yok sayma ile beraber asıl Tanrı’yı yok sayma, yaratılışı hiçliğe bağlama şeklinde ortaya çıkar. Sezai Karakoç dışındaki şairlerde Tanrı’yı görmeme veya varlığından şüphe duyma, yoktan gelip tekrar yok olma düşüncesi hâkimdir. Turgut Uyar Tanrı’ya hitaben:

“Artık sana attığım temeller tutmuyor.

Çünkü sen hiç yoksun. Hiç olmadın” (Uyar, 2014a,s.173) der.

**Turgut Uyar** da kimi zaman inanç krizleri yaşar. Tanrı’yı, varlığı inkâr ederek “Çünkü yoktur dağların ve yaratılışın öncesi” (2014a, s.174) der. Bu bir nevi tabiatın Tanrılaştırılmasının ifadesidir. Çünkü bu bakış açısına göre ezeli olan varlık değil

tabiattır. Şair, bilmedikleri halde Tanrı'dan, dinden, varlık ve yokluktan bahsedenleri eleştirir.

İkinci Yeni şiirinde dikkatimizi çeken noktalardan biri de bu şairlerin var olan karşılıklarına almalarıdır. Hayata alışılacağı ne ise onun uzağından bakmaya çalışırlar. Var olan karşısındaki eleştirel tavırları onların yaşadıkları dünyayı değiştirme isteklerinin de bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin “varlık” , “yokluk” gibi felsefi kavramları kullanmalarına rağmen metafiziksel olarak bu kavramlar etrafında akıl yürüttüklerini söylemek de zordur.

**Edip Cansever**'in de bazı şiirlerinde nihilist bir bakış açısı hissedilir. Özellikle *Umutsuzlar Parkı*'nda varlık-yokluk trajedisinde, varlığından bile şüphelenen insan tipinin tedirginlikleri ön plandadır.

“Nereye gidiyorsunuz ama nereye

Sanki biz olmayan insanlarız biraz da kuşkuluyuz

Ya da çok kuşkuluyuz-böyle” (Cansever, 2013a, s.164)

“Şiirde, varoluşu tamamlayan, kendisini oluşturmamış, hiçlik duygusunda boğulmuş depresif insanı görürüz.(...) *Umutsuzlar Parkı*'ndaki birey, kendi varoluşunu gerçekleştiremeyen, kurallarını başkalarını koyduğu bir oyunu oynamak zorunda kalan 'sıkıntılı insan' tipini temsil eder”(Karabulut, 2013, s.170-171).

Bu sıkıntılı insan tipini yaratan bakış açısı bir anlamda da şairin hayata ve varlığa olan karamsar bakış açısının ürünüdür.

“Adam bir hiçliğin üzerine uzanmış

Kimseler görmez” (Cansever, 2013a,s.77)

Hiçlik şairde bazen de bıkmışlığın, usanmışlığın, ifadesi olur. Bu bir yönüyle de gerçeklikten kaçıştır.

“-Kapının arkasında ne var

-Hiç!..hiçliğin adı

-Kapının arkasında ne var

-Kapının arkasında mı? Tanrı” (Cansever, 2013a, s.310).

*“Varoluşçulukta birey varoluş sebebini bilmediğinden, kendisini dünyaya öylesine atılmış, bırakılmış, fırlatılmış olarak düşünür. Hiçlik, felsefe ve psikolojinin ilgilendiği önemli hususlardandır. Bu terim felsefede varolmama, varlıkta eksiklik anlamlarında kullanılır. Hiçlik psikolojisi ise gerçek varlığı yok olmak olarak algılamayla ilgilidir. Hiçlik duygusuna boğulmuş kişiler, nihilist yapıyı da bünyelerinde taşırlar”* (Karabulut, 2013, s.209).

Karabulut hiçlik kavramını aslında biraz da öte dünya kavramının olmayışı ile ilişkilendirir.

**Sezai Karakoç**'ta durum daha farklıdır çünkü onun yaratıcıya olan inancı tamdır. Ondaki hiçlik duygusu daha çok kendini yok sayma şeklinde ifade edebileceğimiz, yaratıcının karşısında kendini sıfırlama şeklinde tasavvufî bir yapı arz eder. Hiçlik kendini sifira indirerek yaratıcıyı yüceltme, onunla özdeşleşme, onda yok olma durumunun adı olur.

“İnkar kentinin harmanı savrulmuş yokluğa hiçliğe

(...)

Yeter ki insanın canını yeşertecek

Yaratılış baharının soluğu üfürülsün yüceden” (Karakoç, 2001, s.382).

Ancak benliği sıfırlama kişiyi yok sayma, önemsiz görme, şeklinde de algılanmamalıdır. Kişi Tanrı karşısında kendini sıfırladıktan yani tam olarak teslim olduktan sonra, Tanrı, arınmış bir şekilde insana varlığını geri verecektir. Ona ruhundan üfurecek, onu yeryüzünün halifesi kılacaktır. Karakoç'a göre insan *“...hiçliğin ve faniliğin zehirli memesinden”* (Karakoç, 2001, s.505) emmemelidir.

“İnsan ruhunda boşluk ve hiçlik, bir ahlâkın ve imanın buyuruculuğu edası ile hükümrân olmuştur çağa” (Karakoç, 1999b, s.64) diyen Karakoç’a göre günümüz aydınların veya insanının içine düştüğü bir eğilim de hayatı bir bunalım, bir trajedi saçmalık veya bir yokluk olarak görmeleridir. Yokluk veya hiçlik adeta modern çağın yeni Tanrılarında biridir. Bu bakış açısının kaynağını yaşanan olaylarda aramak gerekir. Çünkü yaşananlar insanların hayatı algılama biçimini de etkilemektedir. Çağımızda yaşanan iki büyük cihan harbi, modernleşmenin getirdiği yalnızlaşma, silahların büyük kitleleri saniyeler içinde öldürebilecek güçlere ulaşması asrımız insanının ve yüzyılımızın filozoflarının karamsarlığa kapılmalarının nedenlerinden biridir.

Zaman insanların problemlerini de değiştiriyor. Bir anlamda zamanın sorumluluğunu da insanoğlu yüklenmek zorunda kalıyor. Zamanı okumak, hayatın sırrını anlamak gerekir. Karakoç’a göre hayatın anlamını yeniden kavramak için hayatın ve ölümün ötesindeki gerçeğe kulak kabartmak gerekir. Kişi “...mutlak gerçekliklerden gelen vahiy ve onun uzantısı ilham aydınlığında...”(Karakoç, 1999b, s.8) hayatın anlamını aramalıdır.

### 2.1.6. Kriz/Dinsel Kriz

Modern dönemlerde kriz kavramının önemli hale gelmesinde 1.Dünya Savaşı’nın etkisi büyüktür. Krize karşı Modernistler, Psikanalizciler, Varoluşçular farklı çareler ortaya koyarlar. 1.Dünya Savaşı öncesinden ya da Nietzsche’den alıp günümüze kadar gelecek olursak kriz’in kaynağını bilimsel gelişmelerin ve teknolojinin yarattığı ruhsal yalnızlığa, sanayileşmenin ortaya koyduğu beşerî ilişkilere, kapitalist veya komünist dünya görüşüne, kentleşmeye bağlamak mümkündür. Özellikle Weber ve Simmel gibi düşünürlerin çalışmalarıyla kriz’in sosyolojik boyutlarıyla da incelenmesi sağlanmış olur.

Savaş sonrası doğallığını yitirmiş bunalım ve gerilim dolu toplumlarda ortaya çıkan eğilimleri iki yönde gruplandırmak mümkündür. Eskiye kökten reddedip

hararetle yeniye sarılma (Tanzimat döneminde ya da Cumhuriyet döneminde olduğu gibi) ya da eskiyi yeniden diriltmeye çalışma (Nostaljik eğilim). Başka bir deyişle sürekli, geleceğin daha güzel olacağı düşüncesi topluma ve bireye aşılılarak vaatlerde bulunulur ya da eskinin güzel günleri yâd edilerek geçmişin yeniden canlandırılabilceği ümidi yaşatılır.

Dinsel krizin felsefî geçmişini Nietzsche'den başlatabiliriz. Nietzsche'ye göre varlık ve varoluş ancak estetik olgular olarak ebedî gerçekliklerini bulurlar. Düşünce ve hayat arasında dolaysız bir ilişki kurulması çağrısında bulunur. Bu görüş daha eskiye dayansa da Nietzsche buna estetik bir hamle katar. Nietzsche hayatı savunur ve doğal bir ahlak anlayışının olduğunu reddeder. 'Ahlaklı Olgı' diye bir şeyin olmadığını sadece olguların ahlakî yorumlarının olduğunu düşünür. Ahlakî olgular nerede başlar nerede biter? Her yerde aynı mıdır? Yoksa hepsinin temelinde dinsel öğretiler mi vardır?

*“Ama Tanrı öldü artık! Ey yüksek insanlar, bu Tanrı sizin en büyük tehlikenizdi. Ancak o mezara gireli dirildiniz siz. Ancak şimdi geliyor büyük öğle, ancak şimdi efendi olabilir yüksek insan.*

*Bu sözleri anladınız mı, ey kardeşlerim? İrkiliyor musunuz ne: yüreğiniz mi sersemleşti? Uçurum mu açılıyor önünüzde? Cehennem köpeği mi havlıyor size?*

*Haydi yüksek insanlar haydi! Ancak şimdi doğum sancıları içindedir insan geleceğinin dağı. Tanrı öldü: artık üst insan yaşasın istiyoruz biz”* (Nietzsche, 2000,s.336).

Dinsel krizin bir yansıması da melankolidir. Tanrı inancının olmayışı veya yitirilmesi insanın hayat karşısındaki mukavemetini kırar: *“Dinsel ve siyasal idollerin çöktüğüne tanıklık eden dönemler, kriz dönemleri, karanlık ruh haline özellikle elverişlidir”* (Korkmaz, 2015, s.274).

*“Türk edebiyatında inanç krizleri Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi bir mîlat olarak kabul edilecek olursa 19. yüzyıldan itibaren başlar. Tanzimat Edebiyatında çok silik bir fonda görünse de Servet-i Fünûn döneminde inanç krizleri açıkça hissedilir, Cumhuriyet dönemine doğru kuvvetle artar. Fakat arkeolijik bir gezintiye çıkıldığında ilk sorgulama kıvılcımları, Âkif Paşa'yı bir yana bırakarak söyleyecek*

*olursak Şinasi'den sonra ilk olarak Ziya Paşa, Hâmid ve Ekrem'de görünür”* (Korkmaz, 2015, s.278).

İnanç krizleri İkinci Yeni şairlerinde de hissedilir. Daha çok var ile yok arası ya da şüphecilik şeklinde kendini gösterir. Onların krizleri bir yönüyle de modern çağ insanın içine düştüğü toplumsal, ekonomik ve varoluşsal krizlerdir.

Oğuz Öcal İkinci Yeni şairlerinin dile getirmeye çalıştığı ve çağın sorunları diyebileceğimiz problemleri Edip Cansever'in 1959'da *Yeditepe*'de yazdığı bir yazısından yaptığı alıntı ile şu şekilde sıralar:

*“Çağın insana getirip dayattığı sorunlardan ilki ve en çok dikkat çeken, verili düzenin kapitalizmden yana seçim yapmış olması ve ellerindeki etik/yasama vs. yetkilerini aldığı aydınları baskı altında tutup dışlaması olarak ifade edilebilir. Bunun dışında yabancılaştırmanın belirginleşmesi, birey öznenin varlığı için çok önemli bir tehdit olan kitlenin ortaya çıkması, para ekonomisinin belirlemesindeki modern gündelik yaşamın kenti ve insanı dönüştürmesi, bireyciliğin tetiklenmesi, cemaatten cemiyete geçişin yaşanıyor oluşu, siyasal, toplumsal ve ekonomik modernitenin yarattığı hayal kırıklığı, insanın dramatik/trajik bir durumda bırakılması, demokrasi eksikliği ile özerkliğin tek boyutlu yapılar tarafından tehdit edilmesi, çağın getirdiği diğer sorunlar olarak sıralanabilir”* (Aktaran Öcal, 2013, s.16-17).

Modern insanın içine düştüğü dinsel, siyasal ve toplumsal kaotik ortam **Cemal Süreya**'nın şiirlerinde de karşılığını bulur. Bireyselleşme ile beraber bu kaotik ortam özellikle Cumhuriyet sonrasında yaşanan kentleşme ve bireyselleşmenin de bir sonucudur. Cemaat ilişkilerinin çözüldüğü, cemiyet hayatına geçildiği, akrabalıkların, yardımlaşmanın, mahalle olma kültürünün yok olduğu eski yaşam kültürünün yok olduğu ve yeni yaşam tipinde gittikçe kabuğuna çekilen, yalnızlaşan bireylerin, yoksul ile zengin arasındaki uçurumla paralel olarak artan husumet ortamında içine düştükleri çöküntü, bunalım ve yalnızlık durumu olarak adlandırabileceğimiz **kriz** Cemal Süreya'nın şiirlerine de yansır. onda kent kaotik bir ortamın da en önemli müsebbibi olur.

Bu şairler “*Umutsuzdurlar, bozgun içinde olduklarını duymaktadırlar ama boyuna bir çıkış yolu aramaktadırlar. Varoluşçuluğa o kadar bağlanmaları boşuna değildir*” (Doğan, 1968, s.17-18).

Otoriter bir babaya karşı sığınılan bir annenin erken ölümü ile daha çocuklukta başlayan yalnızlık düşünüldüğünde Cemal Süreya’daki krizin asıl kaynağı **kayıp nesnesi**’dir yani annesi. Şairin yazdıklarından onun psikodinamiğine uzanmaya çalışan Yusuf Alper, onun hayatında en önemli figürün annesi olduğunu söyler. “*Tabii ki Cemal Süreya için söylenebilecek en temel şey erken anne kaybının sonucu yaşadığı ağır düş kırıklığıdır. Ardından yaşadıkları; annesizliğin getirdiği sorunların ötesinde, ruh sağlığı yerinde olmayan bir üvey annenin kendisine yönelik öfkesi, tehditleri, kardeşlerine ettiği zulüm ve işkenceler düş kırıklıklarını ve örselenimlerini sürdürmüş, pekiştirmiştir*” (Alper, 2008, s.111).

Erken anne kaybı, çocuk yaşta yaşanan sürgünlük, üvey anne işkenceleri, otoriter bir baba Cemal Süreya şiirinin temelinde **yas** olduğu iddialarının delili olarak sunulabilir. Bu konuda bir çalışma yapan Cemal Dindar, Cemal Süreya şiirindeki

ironinin temelinde de yas olduğunu düşünür. Ona göre bu bir tersine- çevirmedir. Baş edilemeyen acıyı kahkaha ile aşma yoludur. (Dindar, 2015, s.14) Dindar’a göre bu yas zamanla şairin sonraki şiirlerinde daha da belirgin olmaya başlayacaktır.

“ ‘Göçebe’ şiiri ve aynı adlı kitaptaki birçok şiirle birlikte, bireysel yas yaşantıları, bir coğrafyanın ve elbette halkların serüveninde akmaya başlar ve bu tutum, temelde yasa karşı bir savunma düzeneği olarak işler. Öncelikle göçebeliliğin, göçebe kültürünün ve kültürün öncüleri olan şamanların ölüm karşısında hayattan söz etmelerinin en önemli nedenlerinden biri; yaşanan hayatın yas-içindeliğidir. Yas-içinde-olmak, varoluşçuluktaki *Dasain*, dünya-içinde-varolmak kavramının kapsayıcılığındadır” (Dindar, 2015, s.17).

Bu bağlamda Cemal Süreya şiirindeki krizsel izleklerin varoluşsal olmaktan çok yaşantısal olduğunu söylemek mümkündür. Belki de şairin krizini çocukluğunda,

yalnızlığında, garipliğinde, utangaçlığında aramak gerekir. Zira Cemal Süreya'nın “...yası doğumundan önce başlar. O yasta kendinden önceki göçlerin, göç yollarının, terk edilmiş sılanın ve yeni bir yurt edinme özleminin, zulümlerin ve yoklukların, savaşların, açlıkların, kıranların, anne ve babanın yetimliklerinin izleri, üstelik simgelerin herkesin olmadığı anda -mavi şaman damarlarına- akarak şiire ulaşır” (Dindar, 2015, s.33)

Cemal Süreya'nın krizinin temelinde yer alan ikinci bir olgu da içinde yetiştiği alevi toplumun tarihte sürekli maruz kaldığı ötekileştirme ve kısımlar olabilir. Şair buna çocukluğunda yaşadığı sürgünlükle ve daha sonra içinde yetiştiği kültüre reva görülen dışlanmışlıkla şahit olur.

Şairin çocukluğunda duyduğu ve “hala o yedi yaşında duyulan ve bir daha gitmeyen sesler yatıştırılmaya, huzura kavuşturulmaya çalışılıyor. Yasın yadsınması, giderek sürgünlük ve Kürtlük ile ilgili her şeyin, sokağın, mahallenin, kendi adının, ona dair ne varsa olumsuzlanmasına dönüşüyor”(Dindar, 2015, s.43).

“Bir haç çıkardı göğüs cebinden

Karamsarlık haçı” (Cansever, 2013a, s.193).

Diyen **Edip Cansever** de ise 1950 sonrasında politik değerlerle güven sarsıldığı, ekonomik düzensizliklerle baskı artıp özgürlükler kısıtlandığı, baskı ile oluşan ‘koru çemberi’ sanatçının kendisini koruma ‘iç güdüsü’nü harekete geçirdiği için bir bunalımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle bireyi, kendisi gibi düşünmediği için bireyi “ya, ya da ile trajik bir seçime zorlayan veya yok sayan bir vakıa olduğu kadar imkândır da Cansever’e göre” (Öcal, 2013, s.104). Kendini koruma içgüdü, yalnızlığı, varlık sorgulamasını, dinsel sorgulama ve bunalımları beraberinde getirir. modern çağlar aslında kriz çağlarıdır. Ancak Cansever’in bunalımı dinsel ve varoluşsal bir bunalımdan çok yabancılaşma yani olanla-olması istenen’in özdeşleşmemesi sonucunda ortaya çıkan bunalımdır. Türkiye toplumu da özellikle 1950 sonrası sanayileşme ve kent yaşamının yaygınlaşması ile bu bunalımlarla karşı karşıya kalacaktır. Bu yıllar aynı zamanda İkinci Yeni şiirinin de belirlemeye başladığı yıllardır.



“Cansever’e göre 1950-1963 yılları arasında yayınlanan eserlerin ortak özelliği, bir bunalımı somutlamasıdır. Kimilerince bir taklit, dolayısıyla yapay olan bunalım, ona göre varoluşsaldır ve umutsuz olmamak kaydıyla yaşanmalıdır” (Öcal, 2013, s.105).

Cansever bunalımı bir değişim için gerekli görür. Umutsuzluğa düşmemek şartıyla var olanı sorgulama, verileden hoşnut olmama bunalımını düşünsel açıdan gerekli görür. Yani ona göre gelgitleri olmayan insan doğruyu hiçbir zaman bulamayacak insandır. Umutsuzluğu ortadan kaldıracak şey ise şaire göre direniş inancıdır.

“O, direnişi içermeyen bir bunalımı, dolayısıyla umutsuzluğu kabul edemez. Bunun için de, şairin vazifesini, var olan bunalımı, umuda dönüştürmek olarak işaret eder. Bunalımı evirmenin yolu ise ona göre, karşı koyup direnmekle toplumsal savaşa katılmaktan geçmektedir” (Öcal, 2013, s.105).

“Sığınak” şiirinde şaire göre çağımızın sonu gelmeyen duygusu yalnızlıktır. “Hücum yaşamaktaki ölmeye” (Uyar, 2014, s.197). Sığınmak ama nereye? Yine kendimize. Şair “Sığınak” şiirini büyük harflerle yazdığı şu dizelerle bitirir:

İNSAN

SANA GÜVENİYORUM

SAYGILARIMLA” (Cansever, 2013, s.199).

Edip Cansever’in şiirlerinde Tanrı konusunda bir belirsizlik vardır bazen onun varlığı kabul edilirken bazen Tanrı sadece bir hiçlik olarak sunulur. Bazen doğa Tanrılaştırılırken bazen de bütün yaratılış sadece fiziğin sebeplerin bir araya gelmesi ile adeta kendiliğinden işliyormuş gibi bir algı yaratılır. Yani Cansever’de dinsel krizin, neyi nasıl yapacağını nereye oturtacağını bilememe düşüncesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

“Oysa biliyorum ne olacak bir şey var

Ne görünmezlerde bir tanrı...” (Cansever, 2013a, s.388).

Karabulut, Cansever'in özellikle Umutsuzlar Parkı'ndaki şiirlerdeki karamsarlık ve bunalımı kent yaşamının yalnızlık ve iletişimsizliğine, duygu yıkılmalarına bağlar. (Karabulut, 2013, s.216) Ancak Turgut Uyar'dakine benzer dinsel manada gelgitlerin Cansever'de de görüldüğünü düşündüğümüzde şairin bir kutsala tutunamamasına da bağlanabilir. Onun şiirlerindeki karakterler son kertede teslim olma yerine kadına, alkole, tabiata, varlığa veya doğa'ya sığınır ki Umutsuzlar Parkı'ndaki karakterlerin sığınağı da parklar olur. İbrahim Tüze de buna '*bilinç yanılısaması*'(Aktaran Karabulut, 2013, s.216) der.

Sezai Karakoç dışındaki şairlerde bir inanç krizi olmasa bile inanç konusunda nedenselliğin inkâra götürücü tavrı aşıkardır. Öcal, Edip Cansever'in şiirlerinde görülen yabancılaşma gibi krizlerden birinin de anlamsızlık krizi olduğunu söyler. Yani modern yaşamın bireyi içine soktuğu belirsizlik, monotonluk ve istediği yaşama kavuşma umudunun yitirilmesidir.

*“Anlamsızlık, bireyin insanî özlemlerine karşı dünyanın sessiz kalması, öte yandan özlemlerini gideremeyen bireyin çaresizlik içinde, yaşamını yeniden anlamlandırarak özlemler oluşturamaması; nihayet mekânîk, monoton, yabancı ve geleceğe inancını yitirmiş bir şekilde yaşamını sürdürmesidir”* (Aktaran Öcal, 2013, s.135).

Bir ideali olmayan, bencilleşen insanın zamanla içine düştüğü, düşeceği belirsizlik durumu yeni bir kriz oluşturur. *“Bir tükenişi işaret eden bu durumu, varoluşçu filozoflar, ‘Agnosizm’, ‘absürd’ ve ‘yaşamak için bir nedenin olmaması’ olarak isimlendirir ve onu her şeyden önce rasyonel modern dünyayla medeniyete duyulan güvenin azalmasına bağlar”*(Öcal, 2013, s.135).

*Ben ki çıkmazda kaldım, usandım / Çıkmazlarda üst üste* (Cansever, 2013b, s.329) diyen Cansever'in özellikle *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabında yer alan ve sanki hayatın birer basamağı gibi düşünülen “Doğuş”, “Duruş”, “Umuş”, “Saplantı”, “İkilemler”, “Düşüş”, “Gidemeyiş”, “Bitiş”, “Yeniliş” gibi şiir başlıkları hep birer bunalımı, krizi çağrıştıran kavramlardır.

Modern insan hayatında birçok fazlalığı barındıran ama yine de asıl eksikliğini bulamayan insandır. Kimine göre krizin aşılması sorulardan, fazlalıklardan

kurtulmaya, teslim olmaya bağlıdır kimine göre asıl eksiklik, asıl boşluk olan ruhsal boşluğu doldurmak gerekir. Günümüz insanının fazlalıkları o kadar çoktur ki o kalabalığın içerisinde asıl eksikliğini görememektedir.

“Benim bir gizli bildiğim var / bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum / sana attığım temeller tutmuyor çünkü sen hiç yoktun” gibi ifadeler de **Turgut Uyar**’ın içindeki dinsel krizin ifadeleridir. Varlığıyla, büyüklüğü ile -İslâmi ifadeyle- isim ve sıfatlarıyla Tanrı’yı algılayamaz ama onu inkâr da edemez. Turgut Uyar’da Tanrı inancı konusunda görülen gelgitler iki taraflı bir etki yaratmıştır: Kriz ve krizden kaynaklı inkârın yanı sıra bir de inkâr ve inkârdan kaynaklı içine düşülen kriz vardır. Yani entelektüel buhran.

Karakoç inanç ile ruhun bütün fazlalıklarından arınacağını düşünürken Turgut Uyar’ın böyle bir dayanağı da yoktur. Bazen Tanrı’yı bulur ona teslim olur bazen de onun bir hiçlik olduğunu söyler; bazen yeniden bir arayış içerisine girer bazen bu arayıştan da tamamen vaz geçer.

“Ben hep sıkıntılıyım. Yani bir adamın canı sıkılır, o benim. Çünkü bana en yaraşan durumdur sıkıntılı olmak (...) Severim sıkıntıyı. Sevencim o amansız, o aşağılayıcı bölüğünden korur beni (...) işte böyle başlıyor mutsuzluk” (Uyar, 2014b, s.420) diyen şairin sıkıntısını gidermek o boşluğu doldurmak yerine artık onu kanıksadığı, onunla birlikte yaşamaya alıştığını gösteren cümlelerdir bunlar.

Turgut Uyar’da kriz kavramı incelendiğinde bir yandan rejimden yana olması diğer yandan dinsel bir teslimiyetten uzak olması, öte taraftan sosyalist gerçeklikle bir şeylerin de değişmesi gerektiği düşüncesinin adeta birbiriyle çatıştığı, kimi yerde de çeliştiği görülür.

Ondaki bu çatışma durumunu 1923-46 yılları arasında yaşanan sistemin kendini kabul ettirmeye çalıştığı siyasal iktidar ile buna karşı çıkan halk kitlelerinin, dinî çevrelerin, toplumsal sınıfların yarattığı çift gerçekli bir sosyal, kültürel yapıya bağlamak mümkündür.

Bir yandan toplumcuların ve Nazım Hikmet gibi şairlerin sınıf çatışmalarını ön plana çıkarmaları, diğer yanda Necip Fazıl gibi İslâmcı şairlerin Kemalist erk ile olan mücadelesi, öte yandan Marksist şair ve yazarların kendi gerçekliklerini hâkim kılma

düşüncesi, demokratikleşme mücadelesi, kitlesel yaşamın getiri ve götürüleri bu çatışma ve kriz ortamına eklenmiş ve şairi bir çok yönden kuşatmıştır.

**Ece Ayhan**'da ise kriz kavramını inanç boyutundan ziyade daha çok siyasal yönüyle ilişkilendirerek ele almak gerekir. Yabancılaşma zorunlu bir seçim olmakla beraber bilinçli bir tercihi de ifade eder. Çünkü sisteme angaje olamayan/olmayan, kovuşturup dışlayan, düzenin istemeyeceği modeller bunun bilincine vardıklarında uyumsuz yabancılaşmayı tercih ederler. Bunun kriz, yalnızlık, sıkıntı, bunalım olduğunu da bilirler. Bu sorumluluğu da üstlenirler. Ece Ayhan'a göre bu iyi olan durumdur. Kötü olan ise krizleri göze alamayıp sisteme adapte olmak, ona uyum sağlamak ve daha kötüsü bunun da farkında olmamaktır. Bunun sonucunda bencil, kişiliksiz bir birey olarak toplumdaki habersiz, onun sorunlarına duyarsız bir insan modeli ortaya çıkacaktır.

Oktay'a göre işçinin, emekçinin ve modern insanın gündelik krizinin biricik çıkış alanı televizyon ve eğlence sektörüdür. Yani özellikle Türk insanının bu iki şeye bu kadar düşkün olmasını aslında toplumsal bir kriz hali olarak değerlendirir. (Oktay 2002, s.30)

Karakoç'ta Allah konusunda tam bir teslimiyet vardır. Bu konudaki inancı tamdır. Şüphelenmez ve arayış içerisine girmez. *“Ebedi yalnızlıktan kurtuluştur iman”* (Karakoç, 2008, s.37) diyen Karakoç insanın içine saplandığı çıkmazın aslında dinsel bir çıkmaz olduğu kanısındadır. İnsanın karşı karşıya kaldığı kördüğümün asıl kaynağını burada görür ve bunun bütün insanlığı ilgilendiren bir kriz olarak algılar. Dinsel krizin bir sebebi de düşünce alanındaki duraklamadır: *“Zihni faaliyetlerdeki düşüş ve gerilemiş, başlangıçta medeniyetimizin bunalıma girmesinden doğmuş olsa bile, sonradan başlı başına bir sebep olmuş ve krizi kökleştirmiş, devamlılaştırmıştır”* (Karakoç, 1999b, s.22).

Bu bağlamda medeniyetimizdeki çöküş -ki bu bütün insanlığın çöküşü demektir- düşüncedeki çöküşün hem sebebi hem de sonucu olmaktadır. Öyle ise bu dinsel krizden ya da algı krizinden kurtulmanın yolunu yine düşüncede aramak gerekir. İnsanlık tıkanan düşünce yolunu açmanın çarelerini bulmak zorundadır. Bu düşünce henüz bilimin çevreleyemediği iç dünya yeni bir boyut kazanmalıdır. Vahiy kaynaklı akli esas alma, onu eşyanın ve çağın bağlarından, iplerinden kurtarma, arzu

ve ihtiraslardan sıyrılma, ideal hakikat çilesine yeniden yönelme düşünce krizini aşmamızı sağlayabilir.

Karakoç'a göre dinsel krizin bir nedeni de insanın aşırıya kaçmasıdır. *"Allah'a inanan insanlık, sonra da bu inancında tam kıvamında kalamadı. İfratın kurbanı oldu. Melekleri Tanrılaştırmak, peygamberleri Tanrılaştırmak, hükümdarları, insanları Tanrılaştırmak, hatta bazı hayvanları, taşları, toprakları Tanrılaştırmak gibi yoz inanç girdaplarında boğuldu"* (Karakoç, 2008, s.37-38). Güneşe, aya tapınmadan modern insanın fiziğe, bilgiye, bilime olan tapınmasına kadar insan Tanrı'ya inanma kararlılığını ve sadakatini gösteremedi.

Nedir kriz, nedir tıkanıklık? *"Manevi plandan yani ruhu doyurucu inanç güçlüğü durumundan edebiyata ve politikaya kadar tüm alanlarda bir engel seddinin oluşması, insanlık medeniyetine nefes aldırılmaz oldu. Tıkanıklık dediğimiz budur. Tabiatın bunalması ve kirlenmesinden ruhun bunalması ve kirlenmesine kadar. Asıl bunalım metafizik bunalımdır"* (Karakoç, 1999a, s.114).

Şaire göre ruhu tıkanıklıktan kurtarmanın tek yolu inançtır. Toplum da insan gibidir. *"Onlarda da hakikat esasına dayalı medeniyet ideası, bu ideanın özünü oluşturan inanç ve ahlak çekirdeği, saflık ve samimiliğini korudukça ve ondan gelen ışıkla toplumun ruhu ve kalbi aydınlandıkça, gelip geçen pürüzler giderilir; dalgalanmalar karşılanır, tehlikeler önlenir"* (Karakoç, 1999b, s.107). Böylece Kriz bir derece aşılmış olur. Merkezden gelen bu inanç ışığı zayıflarsa insan ve toplum için işler ters gitmeye başlar. Yıkılışlar, bunalım, yalnızlık, tutunamama ve boşluklar ortaya çıkar. O yüzden Karakoç bu çağa *"..melankoli ile umudun kıran kırana savaştığı bir çağ"* (Karakoç, 1999b, s.107) der.

Şaire göre dinsel krizin bir nedeni de öte dünya düşüncesinin ortadan kalkmasıdır. Öte dünya olmadığına ve Tanrı öldüğüne göre insan bu dünyanın yegâne gerçeği olur. Karakoç'a göre bu kriz ancak Allah ve öte dünya inancının yeniden canlandırılması ile aşılabılır. Ve bu ancak özünü koruyan İslâm düşüncesi ile mümkündür çünkü İslâm medeniyeti *" insanlığın hakiki medeniyeti olarak Allah inancına ve öteki dünya inancına dayalı olarak, materyalizmin, inkârın ve putatapıcılığın karşısına bir hakikat sütunu, bir diriliş anıtı gibi yükseldi"* (Karakoç, 2008, s.69)

İslâm'daki kader inancı insanın iradesini, sorumluluğu, tercih hakkını ortadan kaldıran bir inanış değildir. Çünkü insan bir robot, bir kukla, ya da bir melek değildir. Kader inancı aslında sınırsız özgürlüğü ya da tersinden söyleyecek olursak sınırsız sorumluluğu hafifleten, sınırlandıran bir inançtır. Özgürlük, tercih ve sorumluluk iç içedir.

“Ben geldim geleli açmadı gökler;

Ya ben bulutları anlamıyorum,

Ya bulutlar benden bir şeyler bekler.

(...)

Yağmur duasına çıksaydık dostlar,

Bulutlar yarılır hava açardı.

Şimdi ne ihtimal, ne de imkân var.

Göğe hükmetmekten kolay ne vardı,

Yağmur duasına çıksaydık dostlar” (Karakoç, 2001, s.12)

Karakoç, Batı'nın ve tekniğinin günümüzde daha da şiddetlendirdiği terör, anarşi, soykırım ve savaşların günümüz insanının asıl bunalımları olduğunu düşünür ve bunun nedeni olarak da metafizik ruhtan yoksun oluşu gösterir. Karakoç bu kriz hâlini bir medeniyet sorununa kadar götürür. “*Batı düşüncesini, tüm dünyayı saran evrensel bir yabancılaşmanın doğmasının da sebebi olarak gören Sezai Karakoç, yabancılaşmanın karşısında gibi görünen ideolojilerin de bir başka yabancılaşma doğurdukları görüşündedir. Çünkü Batı, insanın öz mahremiyetini yok saymış, bu da beraberinde insanın kendi özünden uzaklaşmasını getirmiştir. Bir bakıma aşırı dışlaşma insanın iç dengesini kaybetmesine neden olmuştur*” (Baş, 2008, s.54) Madde ile uğraşan insanlık ruhunu; dış ile, kabuk ile uğraşırken özünü ihmal etmiştir.

Karakoç'a göre özellikle modern dünya insanının içine düştüğü kriz ve bunalıma bakarsak bunun yine dinî temelli bir kriz olduğunu görürüz. Dinin temel

öğretilerinden uzaklaşma, metafiziksel yoksunluk, maddî anlamda büyük ilerlemeler kat eden insanlığın yabancılaşma, kriz ve bunalıma düşmesinden onu kurtaramamaktadır.

Madem kriz dinsel kaynaklıdır maneviyata yeniden önem vererek ve doğru düşünerek onu aşmak gerekir. Çünkü biz: “*Düşünmeyi durdurursak, düşünmeden kaçarsak karanlık mantıklardan aykırı aykırı beslenen hain düşünceler, ortalığı kaplar*” (Karakoç, 1999b, s. 31).

“Kur’an’ın sa arşın manifestosu

Reddin reddi protestosu” (Karakoç, 2001, s.280).

Karakoç’a göre düşünce ile beraber krizin aşılması için ruhun da gelişmesi ve yücelmesi gerekir. Ruh ve akıl birlikte gönenmeden krizden çıkılamayacaktır. Batı akla önem verdi ruhu ihmal etti. Doğu ise ruha odaklandı aklı unuttu, maddeyi kaçırdı. Sonuçta her iki medeniyet ve tüm insanlık yalpalıyor. Yeni nesil bu iki kanadını birlikte kullanmalı ki bu bunalımlardan uçsun çıksın.

Şaire göre krizden kurtulmanın yolu yeni bir sevgi sağanağıdır. O da ancak reddi red etmekle mümkün.

Karakoç her şeyi fizikte arayanları, fizikötesine geçemeyenleri, varlığın, eşyanın arakasındakini göremeyenleri eleştirir ve krizin sebebi olarak da bu hastalıklı bakış açısını görür. “*Taha’nın Kitabı*”nda “Bir Soytarının Samanyoluna Olan Övgüsü”nde şöyle der:

“Plan gerek plan

Göge bir plan gerek

(...)

Saman çalan hırsızlar

Ateş çalanlar kıvılcım aşırıanlar

Yıldızlardan gümüş kırpanlar

Ayın nurunu üleştirenler

Kaçmışlar döke döke kaçırdıklarını

Şimdi büyüdük masal sona erdi

Sona erdi güneş hikâyeleri

Bilmem neyin nesidir Samanyolu dedikleri

Bilmem neyin nesi

Salonun ötesinde bir yankı cevap verdi

Sen samanyolunu öğdüm sanıyorsun aslında samanı

öğüyorsun” (Karakoç, 2001, s.303).

Şaire göre onun (yaratıcının) yanında bilimin, fiziğin bunca övdüğü varlık sistemi sadece bir saman hükmündedir. Onlar, sanatı görüp sanatkarı göremeyenler, eseri görüp müessiri göremeyenler, kitabı övüp, kâtibi göremeyenler, ışığa âşık olup güneşi göremeyenlerdir. Ona göre varlık var edeni gösterdiği için kıymetlidir. ‘Samanyolu Destanı’nda bunu “*İncili daha iyi anlar samanyoluna bakarsa bir çoban*” (Karakoç, 2001, s.304) dizesiyle özetler. Bu krizsel bakış açısından kurtulmanın başka da yolu yoktur. Aksi takdirde “*Mutluluk ne mümkün o kentin insanlarına*” (2001, s.305). Ancak şair sonuna kadar umudunu muhafaza eder. Çünkü birgün gül sesi yeniden duyulacaktır.

“Son insan ölmeden önce

Bir ülkü inecek bahçelere

Beton ölümler arasına sıkışmış

Ay verimi küçük parklara

Gül tarhları gelecek

Küçük parklara büyük kentlere yeniden

(...)



Size bir mutluluk haberi gibi

Gül gelecek

(...)

Gül peygamber muştusu peygamber sesi” (Karakoç, 2001, s.379).

Karakoç öz’den çok şekilciliğe kayılmasını da Batı’nın maddeye dönük zihnine bağlar. “*Batı bunalımı dediğimiz kriz, biraz da bu öz ve biçim kavgasının ruhlarda doğurduğu travmadan besleniyor*” (Karakoç, 2007a, s.118). Çare biçimi yeniden ölümsüz öz tohumları ile doldurmaktadır.

Benliğe dönüş bencillığe dönüşen insanı kurtarabilir. “*Kendi gizlisine, sırrına dönüş: insanlığın araması gereken yeni çıkış noktasıdır*” (Karakoç, 2007a, s.214).

“Ben ağıt yakmayı sevmem

Ölümden değil dirilişten yanayım” (Karakoç, 2001, s.624).

“*Karakoç hemen hemen birlikte çıkış yaptığı diğer İkinci Yeni şairleri gibi moda düşüncelere (mesela karamsarlık, sıkıntı, bunalım...vb.) fazla itibar etmez. Çünkü bunlar daha çok madde ile, görünen dünya ile ilgili duygulardır*”(Karataş, 1998, s.309). Karakoç’ta bu tür sıkıntıların bir nedeni olabilecek dinsel manada bir krizden de söz edemeyiz çünkü ne aradığını bilen, mutlak olana inancı tam bir şairdir. Bu yüzden inanç konusunda diğer şairler gibi gelgitler, buhranlar yaşamaz.

Onun için kriz kavramı daha çok İslâm’ın kendi içindeki kriz hâline dönüktür diyebiliriz. Şair hem İslâm coğrafyasının hem de bütün insanlığın içinde bulunduğu durumdan hoşnut değildir, haksızlıklara karşı yönelen öfke onda da vardır. Zamanın, toplumun parçalanmışlığı onu da rahatsız eder, modern zaman karşısında o da tedirgindir ancak Karakoç hiçbir zaman bunu inanç boyutunda bir şüphe derecesinde yaşamaz. Tam tersine ona göre bunlar inançtan uzaklaşmanın doğurduğu olumsuz sonuçlardır.

Karakoç insanlığın yaşadığı buhranı aslında bir medeniyet buhranı olarak görür. Çünkü “*Karakoç’un düşünce dünyasında temel tez medeniyet tezidir. Karakoç bunun karşısına başka bir tez çıkarmayı yersiz ve anlamsız bulur*” (Baş, 2008, s.234).

Bu medeniyet krizi vahyin ruhunu kaybetmenin sonucudur. Varoluş bunalımı yaşayan insanlık ruhunu kaybetmiştir. Dolayısıyla medeniyetin yeniden ruhunu yakalamak için vahyin yeniden canlanması gerekir. Bunu başarabilecek olan da İslâm'dır. İslâm'ın ruhu yok olmamıştır. Devletler yıkılmış olabilir, örneğin Osmanlı yıkılmış olabilir ama İslâm öğretisi varlığını sürdürmektedir. Önemli olan o ruhu yeniden yakalayabilmektir. Bu başarıldığı takdirde beraberinde bir kültür atılımı gelecektir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde modern insanın içine düştüğü açmazlar, bıkmışlık, bunalım, ruhsal çöküntü gerek bireysel gerekse toplumsal bazda işlenir. Sezai Karakoç'ta ise Tanrı fikrinin vermiş olduğu rahatlık vardır. Ona göre yaşanan buhran asrın buhranıdır. Bunu aşma yolu da ona göre yine vahiy yolundan geçmektedir.

### 2.1.7. Tasavvuf

Kendi varlığından haberdar olan insanın yaratıcı sırrı aramaya çıktığı bir iç yolculuğu olan Tasavvuf lügat manası itibariyle, gönlünü Allah sevgisine bağlama; terimsel manası ile de zühd ve takva ile onun yolunda ilerleme, yaratan adına yaratılan her şeyden el çekme olarak tarif edilebilir. Tasavvuf kavramı Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde ise şöyle tarif edilir:

*"1. Tanrı'nın niteliğini ve evrenin oluşumunu varlık birliği anlayışıyla açıklayan dinî ve felsefî akım. 2. Kur'an'da önerilen ve peygamberin hayatında uygulamaları görülen hayat tarzını yaşama gayreti, İslâm gizemciliği"* (2005, s. 1911)

Sezai Karakoç'a göre ise tasavvuf asıl insan olma yoludur. *"Ahlaki yükseliş ve tasavvufî eriş eklenirse 'İnsan-ı kâmil' (üst-insan) olur"* (Karakoç, 1999b, s.121)

Tasavvuf, manevî bir yol, bir kalp yoludur ve bu yol evren ile Tanrı'yı aynileştirme, insan ile Tanrı'yı aynileştirme merhalesi ile son bulur. Yaratılan her şeyde onu görme onu hissetme aşamasıdır. İnsan-ı kâmil olma yolu ise çileden geçer.

Hâliyle çilenin en büyüğünü de peygamberler çekmişlerdir. Hz. Musa kırk yıl çölde kavmiyle dönüp durmuş, Hz. İbrahim yakılmış, Hz. Zekeriya ve Hz. Yahya katledilmiş, Hazreti Peygamber ise hakaretlere uğramış, sürülmüş, üzerine ordular gönderilmiştir. “*Peygamberler, Allah’ın, bir anda tüm sebepler dünyasını aradan çıkarıp ruhlarında yaktığı mutlaklık ışığıyla aydınlanmış gönüller olarak yolumuza ışık tutmuşlardır. Hakikat sistemini insanlıkta gerçekleştirme savaşını vermişler, hakikat medeniyetini gittikçe büyüyen bir ay gibi ufukumuzda salındırmışlardır*” (Karakoç, 2008, s.16). Tasavvuf ise bu çileyi ruhsal bir takâmüle dönüştürür. İnsanı ta ki araçları ortadan kaldırına kadar dünyevî ve bedenî anlamda lezzet veren her şeyden soyutlar.

Tasavvufta bu uçsuz bucaksız evren, o sonsuz gücün bir yansımasıdır. Ve o evrende küçücük bir toz tanesi olan insan ancak bazı evrelerden geçerek onun gizemini çözebilir ve sırlarına ulaşabilir. Terk-i dünya, terk-i ukba (geleceği terk etme) terk-i hesti ( varlığından vaz geçme) ve terk-i terk (terk etmiş olma duygusunu dahi terk etme) aşamalarından geçerek adeta “ölmeden evvel ölerək” âcizliğinin farkına vararak o merhalelerden geçen insanoğlu böylece kendi içindeki engelleri aşacaktır.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde tasavvuftaki seyr-i sülük’ü onlarda kutsal devlete doğru olan bir yolculuk olarak algılayabiliriz. Bu yolun sonundaki amaç devrim ve daha âdil bir dünyadır. Çile, devrim yolunda çekilen çiledir. Gönülün yerini alabilecek tek yol gösterici vardır: akıl. Sevginin yerini de mücadele alır. Teslimiyetin yerini alan kışkırtıcı bir kuşkudur.

**İlhan Berk**’in *Hürriyet Gösteri* dergisinin 1990 yılı ocak sayısında yayımlanan başlıksız bir şiirinde tasavvufî izlere de rastlanır.

“Vücudumun şehrinde kurulmadık

pazarlarım var

Zengin eşyalı dükkanların saadeti yaşanır

Dağca arzular yunur, yeni defterlere geçilir

Dibi yok göklere, evlere değil.

(...)

Ben canımın istediği vakit

Dışımı bir muz gibi soyup

Öyle çırlıçıplak gezebiliyorum.

Sen ne yapıyorsun?

Gözümün birini kapayıp

Öbürüyle içimi görebiliyorum

Sen ne görüyorsun?

Nihayet ben günahı îcad ettim

Sen neyi buldun? (Ocak,1990, S.110, s. 6)

İnsanın bir beden bir de kalp gözü olduğu söylenir. Ancak beden gözünü kapayabilen insanlar kendi içlerine yönelebilirler. Tasavvuf ehli bu yüzden bedenin ihtiyaçlarına gözlerini kapayarak terk-i dünya, terk-i hesti gibi ilkelerle ruhu keşfetmeye çalışırlar. Ruhun gelişmesi için maddî olanı ruhun üzerinden sıyırmak gerekir. Şairin “*dışımı bir muz gibi soyup*” ifadesi bu şekilde de yorumlanabilir. Ancak, Berk bu şiirinde tasavvuf şairleri gibi ruhsal bir arınmaya soyunmuştur demek de yanlıştır çünkü şiirin devamında şair, mistik anlayışın zıddına günahlarından arınma yerine asıl günaha ulaşır, günahı keşfeder. Belki de şair günahın dışarıda, varlıkta, eşyada değil asıl insanın içinde olduğunu vurgulamaya çalışmıştır.

“Dünyanın En Güzel Arabistanı”nda bireysel sorunlara eğilimi artan **Turgut Uyar**’ın bu dönemden sonra bireyin varoluş nedenini daha çok irdelediği dikkatimizi çeker. Metin Cengiz, şairin bundan sonraki şiirlerinde mistik havayı, yani eşyanın görünen yüzünün arkasındaki ilişkiyi daha çok şiire yedirdiğini düşünür. (Cengiz, 2005, s.111)

Şairin ilk ve son dönem şiirlerinde yöneldiği toplumcu çizgide de “yücelik/halkın kutsanması, kıyamet/halkın mutlak başkaldırısı” (Cengiz, 2005, s.112) olarak algılandığı söylenebilir. Uyar bir anlamda naat ve münacaatında toplumcu bir çizgi kazandırarak yeni bir şey denemeye çalışır.

Şiirlerinde tasavvufi terimlere en çok rastlanan İkinci Yeni şairi şüphesiz ki **Sezai Karakoç**'tur. Karakoç'un şiiri birçok tasavvufi öğeyi de bünyesinde barındırır. Örneğin mutlak güzelliğin simgesi Leyla (Allah), o güzelliğe erişmek için çekilen çile; çileyi ve yolculuğu simgeleyen çöl, insan hayatını simgeleyen yolculuk, o yolun sadık yolcusu Mecnun, asıl aleme göre bir sürgün yeri olan dünya vb.

*“Sezai Karakoç'un şiirinde sevgili algısı (aşk meselesi) kurucu unsurdur. Bu unsur Karakoç'ta şiiri doğuran, tayin eden temel sebeptir. Karakoç'un şiirini bir süreç olarak takip ettiğimizde bu temel sebebin sadece son kitabı 'Alınyazısı Saati'nde kurucu unsur şeklinde ortaya çıkmadığı, bu kitaba gelinceye değin, şiirin bütün aşamalarında, her kitabın özünde yatan ana fikir olduğunu görüyoruz. Alınyazısı Saati bence bir kader risalesidir. Bu kader İslâm coğrafyasının ve İslâm milletinin kaderidir”* (Özbahçe, 2013, s.94).

Onun düşüncelerinde de tasavvufta olduğu gibi esas Allah'tır onun dışındaki ben'e ait olan her şey ise çer çöp. Ben'in ben olması hakiki ve tek ben olan Allah'ı bilmesi, tanınması, çile ve sevgi yoluyla ona ulaşmasıyla mümkündür. Ben'in (ego) ortadan kaldırılması ile ulaşılabilecek bir nimet. “...korkmak gereğiyle Allah'tan korkmak, inanmak, güvenmek gereğiyle Allah'a inanmak ve güvenmek, sevmek gereğiyle Allah'ı sevmek...” (Karakoç, 2008,s.37)

*“Vahiy gerçekleri dışında birtakım dogmalar icat etmek, insanoğlunun bir tür sapkınlığıdır. Din, tabiatı icabı, mahiyeti gereği dogmalara sahiptir. Konusu mutlaklık ve alanı fizikötesi olduğundan, onun değişmez ilkeleri ve 'nas'ları bulunacaktır. Ama sözde Pozitivizme dayandığını, bilim kaynaklı olduğunu iddia eden doktrinler, birtakım dogmalar ortaya atarlarsa gülünç taklitçiler olmaktan öteye geçemezler”* (Karakoç, 1999b, s.220).

Şairin “Yağmur Duası” şiirinde geçen “İnsandan insana şükür ki fark var” dizesi biraz da fizikötesine göre değer biçmeyi ifade eder. Kimi insan yeryüzü

seviyesindedir, bitkilere, hayvanlara daha yakın. Kimi de hayvandan daha aşağı (esfel-i safilin), kimi muallaktadır yerini arar, kimi fizikötesini hedef alır, gökten öte bir gök, dünyadan öte bir dünya arayışındadır. Karakoç ruhun vahye bağlanmasını bir çeşit esaret olarak görenlere karşı çıkar insanın asıl bu teslimiyetle özgür olabileceğini *“Fizikötesi ve fiziği kavramış, kuşatmış olan mutlak gücün bağrında ‘kişilik’ kazanmış insan ruhunun”* (Karakoç, 1998a, s.45) insanı, fiziğin esiri olmaktan çıkaracağını söyler. Çünkü ruh fizikötesine, asıl olgu’ya yönelmiştir. Değişmeyen hakikat odur. Fizik değişir, çürür, yok olur. Çağa göre, insana göre farklıdır. Öyle ise bu mutlak hakikat olamaz. Karakoç’a göre bu vahiy eksenli bakış açısının insanın iç dünyasına, mizacına ve karakterine vurması gerekir. Ayrıca fizikötesi fiziğin dışlanması, yok sayılması demek de değildir. Çünkü vahiy her iki dünyaya da bakar. Karakoç’taki mistisizm aksiyonel bir mistisizmdir. Düşünce, ruh ile beden, madde ile mananın yeniden birbirine dayanması esasına oturtulur.

*“Sezai Karakoç’un düşüncelerini incelerken, onun her konuyu metafizik olgusu ile ilişkilendirdiğini unutmamak gerekir. Karakoç’un düşünce dünyası şekillenirken her bir kavramın arka planındaki metafizik panorama özellikle vurgulanır. Çünkü ona göre metafizik, insanoğlu için hayati önem taşır; dünya uzun süredir metafiziği yok saymaktadır ve bu eksiklik olumsuz giden pek çok şeyin asıl nedenidir”*(Baş, 2008, s.71).

Karakoç’un metafizik dediği şey bir anlamda yaratılan her şeyin maddî yüzündeki manevi boyutu görebilmedir. (Mana-i harfi) Her varlığın üzerindeki, o yaratıcının mührünü görebilecek bir bakış açısı geliştirme de diyebiliriz buna. Bu durumda varlık daha aşkın boyutuyla ele alınır ki insan düşüncesi de maddinin sınırlarından kurtarılmış olur. Metafizik onun için “deneysel bilgi”den “aşkın bilgi”ye, “şehadet âlemi”nden “gayb âlemi”ne uzanan bir yoldur. Şehâdet veya varlık âlemi akılla, bilgiyle, tecrübeyle, deneyle algılanabilirken; gayb âlemi vahiyle, inançla, hisle algılanabilir. Bu durumda metafiziğin anlaşılabilmesi için -ki Karakoç’un düşüncesinin temeli budur- din esastır.

Bununla birlikte *“Karakoç, metafizik kavramıyla bağlantılı olarak ‘metafizik mizaç’tan söz etmektedir. Metafizik mizaç, insanın evren ve eşyanın gerisindeki varoluş parçalarını bütünlemiş olarak kavraması ve eşyadan bir miktar*

*uzaklaşılması yeteneğidir. Ancak metafizik mizacın, mistik mizaç ile aynı olmadığını özellikle vurgular. Mistik mizaç kavrayışında, eşya ile mistik varoluş sadece bir arada bulunmak gibi bir özellik taşıırken, metafizik mizaç anlayışında, eşya ile metafizik varlık veya anlam arasında bir alışveriş, bir bağlantı söz konusu olmuştur”* (Baş, 2008, s.83) Mistik mizaçta madde dışlanırken metafizik mizaçta madde ötesine bir geçiş söz konusudur.

Bu metafizik mizacı günümüz insanının da bir anlamda kurtuluş ilacı olarak gören şair, bilim ve teknolojinin ürünlerine boğulmuş insanların ancak bu şekilde varlık üzerinde tefekkür edeceğine inanır. Maddeye kendisini fazlaca kaptıran insanlık maddenin ötesini unuttur olmuştur.

*“Sezai Karakoç düşüncelerini açıklarken neredeyse her konuyu metafizik ile ilişkilendirir. Sezai Karakoç’a göre hakikat uygarlığı hayat, ölüm ve ölüm sonrası kavramlarını iç içe, yan yana üç ilke olarak içeren ve temeli inanç olan uygarlığın adıdır”*(Daşcığlu, 2013, s.7).

Fizikötesini inkâr aslında bir çeşit materyalizmdir. *“Bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum” kaçamak bir dizedir. “Materyalizm ise totolojiktir. En kritik noktada kaçamak yapmakta, daireyi niçin kapadığının açıklamasından kaçınmaktadır”* (Karakoç, 1998a, s.110). Tasavvuf biraz da zıtlıklar üzerine bina edilir. Cüz-kül, ruh-beden, gerçek-hayal, akıl-kalp, dünya-öte dünya gibi. Bunlardan biri ötekine hâkim olmalıdır. Tasavvufta ikili karşıt kavramlardan biri olumlanırken diğeri geri plana itilir.

Karakoç’un şiiri metafizik bir şiirdir. *“Sanatının amentüsü’nde **metafizik** ve **soyut** başköşeyi alır. Metafizik ‘insanüstünün ve doğüstünün’ soyut da ‘zaman ve şartlar üstünün’ kapılarını aralar. Karakoç şiire bu kapılardan, bu aralıklardan girer. Onun şiirine yaklaşabilmek için de söz konusu kapıların aralanması gerekir.*

*Karakoç’un şiirlerindeki metafizik, dinle iç içe olan, dinden kaynaklanan bir metafiziktir. Bu şiirde ‘din-metafizik-uygarlık’ üçlüsü birbirine kopmaz bağlarla kenetlenmiş, birbiriyle iç içe geçmiş şekilde karşımıza çıkar.(...)*

*İlahî varlığı ve gerçeği gönül yoluyla, duygu ve sezgi yoluyla kavrama ve bu yoldan hakikate ulaşma diye tanımlanan **mistisizm** aslında metafizik duyarlığın en*

*kestirme yoldan ifadesi ya da onu dillendirme metotlarının en bilinenidir denebilir. Fizikötesini, doğal olarak, soyut bir biçimde şiirinde işleyen Karakoç, mistisizmden de yararlanır şüphesiz. Dahası onu soyut dünyasının gerisinde mistik bir bakış açısı mevcuttur denebilir. ‘cismanî sevinç’ yerine şiirinde görülen ‘ruhî sevinç’ de ancak bununla izah edilebilir. Yani diyeceğimiz şu ki Karakoç, eşyanın kabuğuna, dar sınırlarına takılıp kalmaz. İnsanın iç âlemine ve mutlak hakikat olan, mutlak güzellik olan yaratıcıya yönelir ‘gizemciliği’ de yedeğine alarak. Böylece öte hep canlı durur onun şiirinde” (Karataş, 1998, s.306-307).*

Karakoç’un dinsel olanı somut olanla birleştirdiğini de söylemekte yarar vardır. Ancak nihai hedef yine de soyut olan yani dinsel olandır. Şair çağdaş ve gündelik olana da sırtını çevirmiş değildir. Temelde öte vardır ama rasyonalite de bir **gerçekliktir**.

Karakoç mistik bir bakış açısına sahiptir. Ancak onun için klasik bir mistik de diyemeyiz. “Mistik mizaç, eşyanın gerisinde bir başka motifin yattığını kabul eder ve bundan ileri giderek dinî derinliğe, ledünni mizaca, yani tasavvufî kaygıya ulaşabilir. Ama en karakteristik halinde mistik mizacın, eşyanın gerisinde gördüğü gölgeler veya kuvvetler arasında bir birleştirme yapma çabası, onları bir eksenle toplayarak oradan başka insanlara da ulaştıracak bir mesaj çıkarılma niyeti yoktur. Mistik, elinde olmaksızın eşyanın gerisinde bir kıvılcık sezer ve bunun ne demeye geldiğini araştırmaz, hatta çok defa bu araştırmadan korkar” (Karakoç, 2009b, s.90). Korkar çünkü onda asıl olan kayıtsız şartsız bir teslimiyettir.

Karakoç mistik mizacının yanı sıra metafiziksel bir algıya da sahiptir. Yani eşya ile eşya arkasındaki gücü bilinçli bir şekilde birbirine bağlar. İnsanı bütün evreni idare eden yaratıcı gücün fizik âlemine de doğrudan etkisinin bilincine vardırma ister. Karakoç’taki mistisizm pasif değil aktiftir. Eşyaya vahiy eksenli bakan bireyler ve bu bireylerden oluşan toplum bütün insanlığa vicdan, barış, hakikat ve huzur yolunu açabilir.

“Her insan bir derviştir

Her inanan ermiştir

Düşer yalınayak ayinlerin yollarına



Gönlü mihli Tanrı'sına

Bırakmış kendini selam rüzgarına” (Karakoç, 2001, s.503).

Şaire göre tasavvuf ruhu diriltmenin yollarından biridir. Mevlana, Muhyiddin-i Arabî, Nesimî, Hallaç insanı yeni bir barış düzeyine ulaştıracak erenler olarak Karakoç'un şiirinde isimleri zikredilir. Onların düşünceleri kalp ve ruhun yıkık surlarını yeniden onaracaktır. Böylece yeniden açılacak gönül kentlerinin kapıları, arınacak gönül, genişleyecek, derinleşecektir. “*Gönül arılığı ilerdeki gerçeğe yatak olacak*”(Karakoç, 2001, s.531) Karakoç'a göre inkâr kentinin ortasına düşenler ancak bu yolla kurtulabilecektir.

Ahmet İnam, Sezai Karakoç için şöyle der: “*Karakoç, toplumcu mistiktir. Toplumcu düşünceyle hesaplaşmasını yapmaya çalışan, giderek 'akılcı' diyebileceğim mistiktir. Mistisizmi, materyalizmin karşısına koyar. O, Tanzimattan bu yana her toplumsal çalkantıda ortaya çıkmış maddeci-ruhçu düşünce zıtlaşmasında, ruhçu kanadın adamıdır. ...Toplumcu gözetlemektedir. Toplumun işlemez yanlarını, aç bırakılmış, acı çeken insanlarını, sihirli değneğiyle kendi içine çekip 'kendileyerek', kendisi kılarak kurtarmaktadır*” (Aktaran Karataş, 1998, s.306-307).

Karakoç İbn-i Rüşd'ü materyalizme varan bir merhale olarak görürken Gazali'yi, Mevlana'yı, İmam-ı Rabbani'yi din yolunu açıcılar olarak tarif eder. (Karakoç, 2007a, s.107)

Gelişen bilim ve teknoloji ile tamamen dışadönüklük çağını yaşayan insanlığı, tekrar içe döndürmenin, asıl olanın beden değil ruh olduğu bilincine vardırmanın bir yolu da tasavvuftur. Mümkün olduğu kadar madde ile kesbî değil kalbî ilişkiyi kesme, dünyayı fani görme, asıl hakikat alemine yönelme insanı yeniden içe döndürebilir.

“*Günümüzde insanlık, dışadönüklük çağını yaşıyor. İçedönüklüğü adeta bir hastalık, güçsüzlük gibi görüyor. Bilindiği gibi, tek insan psikolojisinde, dışadönüklük veya içedönüklük ruhun genel tutum ve yapısından doğmaktadır. Bir insan saf anlamda dışadönük ya da saf anlamda içedönük olamaz. Genelde insanda bu iki özellik de vardır. Ancak; bir kişide birinden biri ağır basınca, o kişiye, dışadönük*

veya içedönük insan denebilir. Birinin ağır basması halinde, öbürü de yeteri kadar, yani asgari bir miktarda mevcutsa insan yaşamı dengeli gidişini korur. Ama bunlardan biri öbürünü silip süpürecek çapta bir aşırılığa ulaşması halinde psikolojik bir hal doğar. O kişide mizacına göre hastalıklar baş gösterir” (Karakoç, 2007a, s.156).

Şaire göre dışadönüklük kişisel olduğu kadar toplumsal bir sorun da oluşturur şaire göre. Toplum da dışa, maddeye dönük yüzünü tekrar sezgilerine, inancına ve ruhuna çevirmelidir. Batı toplumu dışadönüklük çağını yaşamış, iç'i ihmal etmiş, Doğu ise iç'e kapanmış maddeyi kaçırmıştır. Üstelik Doğu'nun içe kapanışı “...ben'in derinleşme ihtiyacından doğan olumlu bir 'özbenliğe eğilim' şeklinde olmayıp, dış'tan, dış'ın sert ve katı gerçeklerinden kaçış biçiminde olumsuz bir 'kendini unutma' avuntu ve yanılmasına sığınma tarzında...” (Karakoç, 2007a, s.162) olmuştur. Karakoç bunu eve kaçıp yorganı başına çekme imajı ile somutlaştırır. Doğu'nun yaptığı biraz da budur. Esasında patolojik olan durum da budur.

Her iki medeniyet de kendi hastalığını yaşamaktadır. Ortada duran ise genel bir mezarlık görüntüsüdür. Bu bağlamda tasavvuf bilinçli bir içe dönmenin aracı olabilir. Çünkü gittikçe Batı ile özdeşleşmeye başlayan Doğu'nun da Batı'nın hastalıklarına yakalanma ihtimali vardır.

Karakoç'un “Hızırla Kırk Saat” şiirinde geçen “Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse/Ölmeden ben öyle dirildim” (Karakoç, 2001, S.187) dizeleri ölmeden evvel ölünüz sözünü hatırlatacak tarzdadır ki tasavvuf ehlinde terk-i dünya, terk-i hesti, terk-i ukba gibi insanın bedensel ve zihinsel bütün bağlarından kurtarıp sadece Allah'a giden yola sevk etme düşüncesi esastır.

Sonuç olarak Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde, Karakoç'un ifadesiyle söyleyecek olursak, “Din hayata adapte edilmiştir.” Yani adileştirilmiş, alelade bir hal almıştır. Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri mistik veya metafizik alana hiç dokunmamışlardır demek abartılı olabilir ama onun kadar ciddiye almadıklarını da söylemek gerekir. Sokakta pazarlık yapan peygamberler, zaafları olan bir Tanrı gibi değişik çağrışımlar olarak bu konuları şiirlerine yansıtmışlardır. Karakoç'un şiiri ise bütün yönleriyle dinden beslenen bir şiirdir, onu çağdaşlarından ayıran en önemli fark da budur. Karakoç'un mistik bir algıya sahip olduğunu, bu algının da bir iç

arınmayı esas kıldığını dolayısıyla her türlü nefsi arzudan uzak durmanın içselleştirildiğini söyleyebiliriz. Bu arınma ve nefis terbiyesi tasavvuf düşüncesinin de özünü oluşturur. Kötülük / şeytan insanın içine sirayet eder ve onu ele geçirir. Karakoç'un vahiy ışığını içerden yakmaya çalışmasının bir nedeni de budur. Asıl kirlenme içerde ise diriliş de içerden başlamalıdır. Karakoç'ta tasavvufî bakış açısı belirgin bir şekilde hissedilirken Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve İlhan Berk lakayt, alaycı, yer yer inkârcı bir tavır takınırlar. Onlarda daha çok arzu içselleştirilmiştir. Madde-ruh çatışmasında Karakoç ruhtan; diğer İkici Yeni şairleri de maddeden yana bir tavır sergilerler, bakış açıları da bu yöndedir.

### **2.1.8. Diğer Dinsel Unsurlar ve Kavramlar**

#### **2.1.8.1. Ayin**

Ayin ister beşerî ister ilahî kaynaklı olsun bütün dinlerde vazgeçilmez törenlerdir. Ayin kavramını kendisi dışında bir dünya olduğunu fark eden insanın bu dış dünya ile irtibata geçme çabası olarak yorumlayabiliriz. Kendi dışındaki dünyanın hâkimini (Tanrı) memnun etmek, bazen düşmanı yenmek, bazen teşekkür etmek gibi maksatlarla yapılan bu törenlere İslâm yeni bir boyut kazandırır. İslâm bunu ibadet ve davranış boyutuna ulaştırır. Ona dua adını verir. Yani onu sadece belirli zamanlarda kurulan bir bağ değil sürekli bir zikir ve tefekkür haline dönüştürür. Yani bir bakış açısı haline getirir. Varlığa yaratıcısı gözüyle bakmak bir bakıma her an bir ayin atmosferi içerisinde yaşamak demektir. Aslında İslâm ayinin şekil boyutundan çok mana boyutuna önem verir. İşin teatral kısmından ziyade düşünce boyutu esas maksattır. Yani ayin veya dua İslâm'da düşünsel bir boyuttur.

Ayin kitabî olmayan inançlarda ve düşüncelerde yerini 'totem'lere bırakır. Totem değişik varyasyonlarla sonraki dinlerin içinde de varlığını sürdürebilmiştir. Freud dinsel ayinlerin birçoğunun ilkel insanların totemlerine dayandığını ve bunun

aslında psikolojik bir durum olduğunu düşünür. Totemler zamanla dinsel kurumların parçaları haline gelmiştir. *“Totemizm, yerini yeni dinsel ve sosyal formlara bırakarak uzun zaman önce kaybolmuş, modern toplumun geleneklerinde, alışkanlıklarında derin değişikliklere maruz kalan ve kendini oraya eklemeyen, yeni dinde geniş izlerini ancak bulabileceğimiz bir kurumdur”* (Freud, 2014, s.8). Günümüz ayinlerinin geçmiş totemlerin birebir kopyası veya devamı olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak totemler ilk içeriklerinden oldukça uzaklaşmış olsa da hangilerinin asıl, hangilerinin bozulmuş biçim olduklarını tespit etmek de zordur.

Din tarihçisi, İskoç asıllı bilim adamı Frazer’in antropolojisine göre ise dua/ayin bir büyüdür ve ilkel bir bilimdir. Farklı ırkların, farklı toplumların benzer ritüelleri tekrar etmesi onların birlik ve bütünlüklerini sağlar.

İlkel insanlarda ilahlık atfedilen varlığa bir şeyler adamak, kurban etmek şeklinde ortaya çıkan ayin kitabî dinlerde daha farklı özellikler gösterir, daha çok dua merkezli olmaya başlar. Ama hepsinin ortak noktalarını verilenlere teşekkür etmek, bir pişmanlığı ortaya koymak, günah korkusunu dindirmek, incitildiği düşünülen Tanrı ile yeniden barışmak şeklinde sıralayabiliriz.

Cemal Süreya, “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” şiirinde Habil ve Kabil olayına gönderme yaparak Tanrı’ya adanan kurbanı hatırlatır ki bu ayinin bir çeşididir.

“Bu bir ilk ayinin hüznünü ve coşkusunu

Kabil’in genç sığırını, öbürünün başağını

Bir ateşin içinden geçiren

Bu ince duman” (Cemal Süreya, 2014a, s.85).

Şair yaratılış hikayesine göndermelerde bulunur. Tanrı’ya kurban sunan Habil ile Kabil’in hikayesini sığır ve başak ile özetler ve değerlendirmeyi yapan iradenin adı da ateştir. Yani adaklar ateş mihenginin içinden geçirilir.

**Turgut Uyar** ise *“Gel, Tanrı’ya varmış arkadaşlar için/Mehmet gel, bildiğimizce dua edelim”* (Uyar, 2014a, s. 660) diyerek şiirsel bir öge olarak duadan bahseder.

“Kokakola bardaklarınıcılaysın devrilen hayaller

İçinde yapayalnız ve eskimiş miyiz?

Ayinin içinde değil miyiz?

Unutma diyor bir ses beni unutma

Kulak ver dinle

Kendini bulacaksın ancak bir ayinle

Savruluyor vücutlar kollar bacaklar ve kafatasları

Düşmüş bir yere atom bombası

İnsan ölümünden bir sis içindeyiz

Çelik fırtınasında ve uranyum boyutlarında

Suluk almak ve varolmak sınavında

Öcle bağrımızı deliyor batı kargıları

Ciğerimizi delik deşik ediyor yalancı bir soyutun kargaları

Tam hiçliğin arafesindeyiz hiçlik bayramının

Cellat toylarının idam sonralarının kutlanması

Umutsuzluğun şahdamarındayız

Birden kurtarıcı ses göğün meşaleleri yaklaşıyor

Dolduruyor yanımızı yöremizi” (Karakoç, 2001, s.494).

**Sezai Karakoç**'ta ise ayin kalplerde açılmış, geçmişin en derin yaralarını saran bir merhem olur. Tanrı'dan razı olanların şölenidir. Bazen balığın karnında geçirilen günler ve gecelerdir. “*Karanlıkta gizlidir büyük derman*” (Karakoç, 2001, 487). Ayin toparlanmak için gereklidir. İnsanın eşyaya bakmaktan kör olmak üzere olan gözleri toparlar, inkâr sürecine yaklaşan aklı toparlar, dağılan sabrını toplar. Ayin bazen ötelere bir fısıltıya kulak vermek, bazen de ruhun akustiğini, arşın cezbe hâlini

görebilmektir. Bazen de öz annenin (vahiy) memesinden süt emen çocuğun duyduğu haz, geçirdiği vakittir. Ve bu ayinin sonunda Tanrı da yeniden insandan razı olacaktır.

“Teslim oluşun çınlayan sesi

Teslim alışın kaynayan atı

Koşuyu bitiren yarış atı

Gibi duruyordu yanı başımda her bir ayin eri” (Karakoç, 2001, s.513).

Şaire göre ayin, erin başına geçirilen diriliş tacıdır. Onun için artık ne korku vardır ne de umutsuzluk. Bu ayin yerde ve gökte ve ikisinin arasında sürüp gitmektedir. Ebedî bir maceradır. Karakoç’a göre medeniyetimizin durgunlaşmasının bir sebebi de budur. Öz’ün bırakılıp biçim’e önem verilmesidir. Ayin doğru manasıyla özün işlene işlene biçim haline gelmesidir. Özden mahrum olan ayin günümüzde olduğu gibi sadece kelime oyunları ve nüanslardan ibarettir. Karakoç’un algısında ayin, özün dışavurumudur. Yani özden ayrı olmayan, öz ile beslenen bir biçim. “Özden mahrum, anlamdan yoksun, aşk özünden soyutlanmış ayin, bir büyüçülük biçimciliğine dönüşmüş demektir” (Karakoç, 2007a, s. 116). Ayin/dua, öz’ün görüntü halidir. İçerik zenginleştikçe biçim kompozisyonu da güzelleşecek, samimileşecektir.

Karakoç’ta ayin kavramı yerine bir de ‘kandil’ vardır, ‘dua’ vardır. Ayin ile ilişkilendirebileceğimiz kavramlardan biri de dua’dır. Dua bazen bir dayanak, bazen sığınma, bazen arınma, bazen de psikolojik bir teselli veya heyecan kaynağıdır. Dua haddini aşmaya yeltenen insana acizliğini hatırlatır. Dua’lar “*Ludwing Wittgenstein’in Frazer antropolojisini eleştirirken belirttiği gibi, zihinsel değil, heyecansal olgulardır. Bunu, sevdiği kişinin fotoğrafını öpen birinin konumunu örnek göstererek şöyle anlatır Wittgenstein: ‘Bu öpücüğün, o resme, onun temsil ettiği obje (sevilen kişi) üzerinde kesin bir etki yapması inancıyla kondurulmadığı açıktır.’ Öyleyse burada söz konusu olan bir heyecansal tavırdır*” (Yavuz, 2010, s. 218).

“Depremi gökyüzünde değil yeryüzünde ara

Sen ölümünü bir ayna gibi kullanıyorsun

Onunla arana perdeler çekiyorsun” (Karakoç, 2001, s.499).

Ayin veya dua ölümü unutan ölümle arasına perdeler koyan İnsan ile Tanrısal gerçeklik arasındaki perdeyi kaldırır. Karakoç “*Tanrının gözüyle bakış penceresi*”(Karakoç, 2001, s.501) ne ulaşmaya çalışır.

“Tanrı’dan razı olanların şölenidir bu

Vaktin kılıçtan keskin son törenidir bu (Karakoç, 2001, s.509)

Ayin, Karakoç’ta “*teslim oluşun çınlayan sesi*” (Karakoç, 2001, s.513) olur. Karakoç, vahyin göğsünden çıkardığı ilhamla hakikati (mutlak) şiirlerinde işlemeye çalışır. “*Sanat görüşüm, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. Onu bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklemekten ibarettir*” (Karakoç, 2007b, s. 44) der.

Sonuç olarak, İkinci Yeni şiirinde ayin bazen bir dua, bazen arka planı olan mitolojik bir öge, bazen de teslimiyetin, sadakatin, güvenin bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.

### 2.1.8.2. Çarmıh

İncil’de İsa’nın doğumu ve hayatı ile ilgili bilgiler dağınık bir şekilde verilir ama kısaca şöyledir:

Galile’nin Nasıra şehrinde İmran kızı Meryem’e Allah Cebrail’i (Ruhu’l Kudüs) gönderir. Cebrail Meryem’e bir erkek çocuk dünyaya getireceğini söyler, Meryem evli değildir ve Cebrail vasıtasıyla hamile kalır. Nasıra’dan Beytlehem’e gelir. Babasız İsa’yı burada dünyaya getirir. Doğumdan sonra Cebrail insan kılığına girerek o civardaki çobanlara bir kurtarıcının doğduğu ve onun Rab İsa olduğu haberini yayar. İsa kırk günlük olduğunda, Kudüs’te Simeon adında Salih ve dindar bir kadın onun Mesih olduğunu anlar. Meryem, İsa ile Nasıra’ya döner. Mesih’in doğduğunu yıldızlardan gören müneccimler bunu saklar ve Kral Hirodes’e

söylenmezler. Bunu öğrenen ve aldatıldığını anlayan Hirodes, Beytlehem’de iki yaşın altındaki bütün erkek çocukların öldürülmesini emreder. Hirodes öldükten sonra İsa, Meryem ile Kudüs’e gelir. Bu arada Yahudiler büyük bir umutla hala Mesih’i beklemektedir. İsa tutuklanır, yargılanır ve çarmıha gerilerek öldürülür.

İsa mesajını yaymaya başladığında Roma hâkimiyeti altında bulunan Filistin’de hâkim olan inanç Yahudiliktir.

Yahudiler İsa’yı âsi, sıradan bir suçlu yerine koyarken, Hıristiyanlar ona Tanrılık atfetmişlerdir. İslâm ise ifrat ve tefritten uzak yine orta yolu tercih eder. İsa da Allah’ın peygamberlerindedir ancak Tanrı falan değildir.

Çarmıh kavramı Cemal Süreya’nın “İşte Tam Bu Saatlerde” şiirinde İsa ile özdeşleştirilir. Şiirinde yara, su, ölüm, yas, peygamber, hicret gibi kelimeleri kullanan şair dolaylı da olsa Hz. İsa’nın çektiği eziyetlere göndermelerde bulunur.

“İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su

Yeni deşilmiş uçlarında sokakların, küçük uçlarında

Senin güneş sarnıcı gözlerin

Ölüm yası içindeki bir evde

Olmaması gereken bir şey gibi, kırılan bir ayna gibi

Bu saatlerde

Çarmıhını yanından eksik etmeyen bir İsa gibi

Merdiven taşıyan bir adam görüyoruz” (Cemal Süreya, 2014, s.68)

*“Hıristiyanlıkta önemli bir inanç haline gelen, insanların günahlarına kefaretiler olarak İsa’nın çarmıha gerilme hadisesi İslâm’da kabul görmemektedir. İsa çarmıha gerilmemiş ve dolayısıyla çarmıhta ölmemiştir”* (Arık, 2013, s.105). İslâm düşüncesinde İsa ölmemiştir. Yahudilerin çarmıha gerdiği kişi İsa’ya çok benzeyen biridir. Nisa Suresi 4. Ayette olay ile ilgili şöyle denir: *“Kesin olarak onu öldürmediler, bilakis Allah onu kendi nezdine kaldırmıştır. Allah izzet ve hikmet sahibidir.”*



**Edip Cansever**'in Umutsuzlar Parkı şiirinde de İsa ve çarmıhla ilgili Cemal Süreya'dakine benzer bir kullanıma rastlanır.

“En önce İsa alışmıştır kendi söylevlerin

Sonra da biz; ya durmak, ya da bir zincirle oynamak bütün gün

Ya da pek olağan şey, katılmak bir döğüş

Korkmak, o kadar korkmak ki bir sonuca varmak için

Sinmek, kalakalmak dört duvar arası bir yerde” (Cansever, 2013a, s.172)

Tuzak, ölüm, acı, sinmek, sığınmak gibi kelimeleri bir arada kullanan şair, uzak da olsa çarmıha gerilen İsa'yı hatırlatır.

Ece Ayhan, “Açık Atlas” şiirinde âsi olmakla suçlanan ve yargılanıp çarmıha gerilen olayı ses oyunundan da faydalanarak “*isa asi olmuş*” şeklinde dile getirir.

“Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul isa âsi olmuş

(...)

Hayatın orta öğretmeni sustu, dondu gülmeleri çocukların

Bir cenaze töreninde daha ölümü karşılamaya götürüleceğiz (Ece Ayhan, 2014a, s.132)

Sezai Krakoç ise İsa ve Çarmıh hadisesini şiirsel bir izlek olmaktan çok yaşanan trajediyi, haklı olmanın kararlılığı bağlamında değerlendirir. “Köpük” şiirinde şairi elleri kolları çivilen Hz.İsa'ya benzetir.

“Sen ey şair ki ellerini kollarını çarmıha gerdi

Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri

En yeni buluşu intihardır” (Karakoç, 2001, s.130)

Şair İncil'den yola çıkıp sonra ona ihanet eden, peygamberi katleden düşünceyi “Taha'nın Kitabı”nda eleştirir.

“Bilirim bilirim İncil’den yola çıktınız

Ama yolu çabuk şaşırınız

İncil’den kendinize bir şeyler katacağınıza

Kendinizden İncil’e çok şeyler kattınız

Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz

Ama sonra tutup mermere taptınız” (Karakoç, 2001, s.311).

*“Hıristiyanlık, bütün insanlıkta yayılı olanı çekip toplayarak bir insanın, bir peygamberin yaşantısında ülküleştirmeğe kalktı, daha da ileri gitti, o peygamberde Tanrılık bir öz düşledi, böylece hem Tanrı’nın, hem insanın ve dolayısıyla bizzat o peygamberin de hakkını yemeye kalkıştı. İnsan hayatını bir düşe çevireyim derken insanlığın uyanıklık hâlini de bozdu, düşlerini de. Tanrı inancını da saptırarak inkârcuların yolunu genişletti bilerek bilmeyerek”* (Karakoç, 2009b, s.53). Karakoç, Hıristiyanlıktaki İsa’nın ölümüne galebe çalan Tanrı hükmünde oluşunu eleştirir.

Karakoç’a göre baba-oğul Tanrı inancı artık Hıristiyan dünyası için bile gerçekliğini yitirmiş ve sadece bir sembole dönüşmüştür. Baba’lık bir nevi Tanrı’ya ego'luk itham etmektir ki egosu olan Tanrı’nın adil olması düşünülemez. Elbet birini kayıracaktır. Halbuki Allah kuluna ego'sundan (şahdamarından) daha yakındır.

Sonuç olarak Sezai Karakoç, alaysama ile kutsal değerleri sıradanlaştırmaya çalışan diğer İkinci Yeni şairlerinden hem dünya görüşü, hem din ve kutsal algısı hem de bunu sanatına yansıtması açısından ayrılır.

### **2.1.8.3. Kutsallık Kavramı**

Yunan mitlerinde yer ve gök iki ayrı katmanın dışında insanlar ve Tanrı’lar katının da adıdır. Yer maddî boyutu gök manevî boyutu sembolize eder. Gök Tanrı’ların toplanma yeridir. Bu Tanrı’lara beşerî özellikler atfedilir. Kıskanç, kusurlu, hileci, aldatıcı vs. Yeryüzü ise bütün bu özelliklerini konuşturdukları bir

tiyatro sahnesidir. Bu sahnelerin en kutsalı da kiliselerdir. Belki de bu yüzden Hıristiyanlıktaki ayinler bir tiyatro oyununu andırır. Tanrı'lar hiyerarşisi ve aralarındaki çekişme Hıristiyanlığa da sirayet eder. Adeta sanat dini etkilemiştir.

Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin algılarında kutsallık daha çok dünyevi alana dönüktür. Örneğin Turgut Uyar varlığın arkasında ona tesir edeni mantıkla açıklayamadığında onu aramak bulmak yerine hiç kurcalamamayı tercih eder. *“Bir şey var mutlak ama adını bilmiyorum”* der ve işin içinden sıyrılmaya çalışır. Karakoç için ise asıl önemli olan ve kutsal olan eşyanın (fiziğin) arkasındaki metafiziği görebilmektir. *“Günümüzde insanlık dışı dönüklük çağını yaşıyor, içedönüklüğü adeta bir hastalık, güçsüzlük gibi görüyor”* (Karakoç, 2007a, s.157) Karakoç'a göre fizikötesini bilmek, Tanrı'ya inanmak, ona teslim olmak insanın iradesini ya da özgürlüğünü ortadan kaldırmak demek değildir. Tam tersi muazzam bir gücün varlığına sırtını dayamak, ona güvenmek insanın yükünü hafifletir. Bu, her şeye kul olmamak tek bir şeye, en layık olana kul olmak gibi algılanmalıdır.

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de kutsallık atfedilen mekânlar olarak çoğunlukla kiliseler ve camiler karşımıza çıkar. Cemal Süreya için kutsal olan çoğunlukla aşktır, sevgidir. *“Aslan Heykelleri”* şiirinde aşkı kutsal bir ekmeğe benzetir.

“En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı

Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden” (Cemal Süreya, 2014, s.31)

Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan şairin kutsallaştırdığı ikinci bir şey de emektir, ekmektir, alın teridir.

**Turgut Uyar**, aşkı kutsal tutsaklık olarak görür. İnsanı birbirine düğümleyen, esareti ile özgürleştiren, ruhu savaştan yağmadan kurtaran, insanı duru, diri tutan; eskimeden, çürümeden muhafaza eden hep aşktır. Kimi zamanda kutsal olan ego'dur.

“Ey kutsal bencillik!...

Ey en gerekli yapısı tanrıların, Ben!..

Nem varsa sanadır! Yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar

Ölen kadınlar,

Kan.....” (Uyar, 2014a, s.219).

Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde kutsallık daha çok Hıristiyanlıkta kutsallık anlayışı gibi azizlere, peygamberlere ve ilahlara dönüktür. Onun dışındaki alanlarda ise kutsallık daha çok dünyevî alanı ilgilendirir.

Sezai Karakoç'ta ise kutsallık yine dinî bir terminoloji olarak karşımıza çıkar. “Hızırla Kırk Saat” şiirinde kutsal olarak daha çok Kur'an ön plana çıkarılır.

“Her evde kutsal kitaplar asılıydı

Okuyan kimseyi göremedim

Okusa da anlayanı görmedim

Kanunları kağıtlara yazmışlar

Benim anılarım gibi

Taşa kayaya su çizgisine

Gök kıyısına çiçek duvarına değil” (Karakoç, 2001, s.175)

Karakoç algısında kutsal olan hakikattir ve bu hakikatin yeniden diriltilmesidir. Değişmeyen tek hakikat de onun için Tanrı'dır. “*Diriliş insanı, bir fantezi, bir lüks, ya da bir hayal değil, insanlığın çıktığı yörüneye oturması için beklediği hakikatçi insan prototipidir*” (Karakoç, 1999b, s.92).

Şaire göre kutsal hakikat bir gün yeniden canlanacaktır. Çünkü onun yeniden dirilişi tarihî bir zorunluluk olduğu kadar fizikötesinin de bir zaruretidir. Fizik var ise fizikötesi de vardır.

Sonuç olarak varlığa, eşyaya kutsallık atfetmek, totem, tabu aslında hep birer inancın ürünüdür. Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerine göre her şey insan zekasının ürünüdür, asıl kutsal olan insana haz veren alkol, şarap, kadın gibi varlıklardır. Bu inanış tabiata tesirin yönünü ve kişinin bakış açısını belirler. Berk, Süreya, Ayhan, Cansever ve Uyar gibi şairler mantıklı düşünmeyi ve eşyanın

görünen yüzünü kutsal sayarken, Karakoç biraz daha mistiktir. Mantıktan, maddeden önce inandığı, kabul ettiği şeyler vardır.



## SONUÇ

Bu çalışma İkinci Yeni şiir hareketinin önde gelen şairlerinin şiir ve yazılarını temel alarak onların din ve medeniyet ana başlıkları adı altında birçok konudaki düşüncelerini ve bunları şiirlerine yansıtma biçimlerini içermektedir.

Garip şiirine bir tepki olarak, ortak bir bildiri olmaksızın ortaya çıkan İkinci Yeni şairleri iddia edildiği gibi toplumsal sorunlara, sınıfsal gerçeklere ve siyasal olaylara uzak kalmamış; ancak bunu toplumcu şairler gibi, sloganik bir üslupla, dile getirmemişlerdir. Aşk, ölüm, yalnızlık gibi geleneksel konuların dışında Modernleşme ile insanın daha çok yüz yüze kaldığı kentleşme, bunalım, yabancılaşma, korku, anlamsızlık, tutunamama, çatışma, halka güvensizlik, karamsarlık, cinsellik, sığınma, ihanet, medeniyet krizi gibi birçok konu İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine yansımıştır.

Batı uygarlığı ve Batılı değer yargılarına tepki konusunda Sezai Karakoç ile diğer şairlerin fikirleri örtüşmektedir. Batı karşı durulması gereken bir oluşumdur. Biz Doğulu bir toplumuz. Ancak Karakoç Doğu uygarlığını din eksenli değerlendirirken diğer şairler daha çok konuya sosyal, tarihsel, kültürel, ekonomik ve coğrafi açıdan bakarlar.

Batı'nın mutlak örnek alınması gereken bir uygarlık olduğu fikrinin yanlış olduğunu kabul ederler. İkinci Yeni şairleri de Batı'nın insanı yozlaştıran, yalnızlaştıran, mutsuz eden kapitalizm gibi düşüncelerine karşı çıkarlar. Batı'nın ortaya çıkardığı kent olgusu ve kente sıkışmış bunalımlı, umutsuz insan tipinin yerine Sezai Karakoç bir diriliş nesli gelmesi gerektiğini düşünür. Karakoç, Batı medeniyeti karşısında geri kalan Doğu'nun ilerlemesinin ancak özüne geri dönmesi ile mümkün olacağını düşünürken; diğer İkinci Yeni şairleri kurtuluşu Sosyalizm, Marksizm gibi yine Batı kaynaklı ideolojilerde ararlar. Sezai Karakoç'a göre ise bu kötü gidişatı değiştirecek değer yine Doğu'dan çıkacaktır. Doğu'yu ayağa kaldıracak olan ise Batı'nın ideolojileri değil din ve vahiydir. Doğu'nun ilk yapması gereken de Batı'nın kavramlarını elemekten geçirmek olmalıdır. Çünkü Doğu Batı'nın kavramları ve değer yargıları ile düşündüğü sürece kendi özünü bulması güçleşecektir. Karakoç, ortaya attıkları gibi Doğu ile Batı'nın bileşkesi, sentezi veya

çelişkisi gibi fikirlerin de tutmayacağını; Doğu ve Batı'nın iki ayrı uygarlık ve iki ayrı dünya görüşü olduğunu düşünür. Ancak Doğu'da meydana gelecek bir diriliş Batı'nın da kurtulmasına vesile olacaktır. Çünkü Karakoç uyarlığın bütün insanlığın ortak ürünü olduğuna inanır ve buna da “Hakikat Medeniyeti” adını verir. Batı'nın kapitalist rüzgârına karşı direnmek gerektiği düşüncesi ise bu şairlerin ortak paydasını oluşturur.

Mekân algısı bakımından bu şairlerin şiirlerinde daha çok İstanbul karşımıza çıkar. Belirli dönemlerde de taşraya yönelen İkinci Yeni şairlerinin kentten bunaldıkları dönemlerde de şiirlerinde kıra, doğaya ait unsurları ön plana çıkardıkları, tabiata sığındıkları görülür. Doğa nesneleşmeden kurtulmanın bir yolu olarak algılanır.

Göç olgusu, göçün çarpık kentleşme üzerindeki etkisi, göç edenlerin büyük kentlerde verdikleri yaşam mücadelesi bu şairlerin şiirlerinde de işlenir. İkinci Yeni şairlerinde kente karşı bir alternatif olarak doğa öne çıkarılır. Hepsine göre de doğa güzel olandır ve insan asıl oraya aittir. Doğa, kentin yarattığı bunalımdan, gündelik yaşamın ağırlığından, politik ortamın baskısından kurtulmanın bir aracı olarak karşımıza çıkar. Bu bir anlamda da kapitalist sisteme ve onun değer yargılarına yüz çevirme olarak yorumlanabilir.

Politik algılarına baktığımızda şiirlerini günlük politikanın dışında tutmaya çalışan, günlük kısır politik çekişmelerden uzak kalmayı yeğleyen İkinci Yeni şairlerinde iki farklı eğilim karşımıza çıkar. Karakoç dışındaki şairler merkezin uzağında kalmayı tercih etmişlerdir. Ece Ayhan daha marjinal davranarak şairin sadece uzakta kalmaması gerektiğini, aynı zamanda bir karşı duruş da sergilemesi gerektiğini düşünür. Sezai Karakoç ise daha çok din temelli bir dünya görüşüne sahiptir. İslâm birliği düşüncesi hâkim olan Sezai Karakoç uzakta kalmak yerine düşüncelerini gerçekleştirilmede politikayı da bir araç olarak görür ve siyasi bir parti kurar. Diğer İkinci Yeni şairleri ise insanlık, eşitlik, adâlet, emek, hürriyet gibi kavramların ön plana çıkarıldığı sol-sosyalist bir devrim hayali kurarlar.

İkinci Yeni şairlerinin farklı farklı politik görüşleri olsa da ortak paydalarını oluşturan şey “adalet sorunu” dur. Hepsinin ortak amacı daha âdil bir dünyadır. Ancak bu yolda nasıl bir mücadele verilmesi gerektiği noktasında yolları ayrılır.

Özlemine duydukları daha âdil bir dünyaya en yakın politik tavrı desteklerler. Karakoç en yakın düşünce olarak İslâm'ı görürken diğer İkinci Yeni şairleri proleteryanın bir gün değiştireceği bir dünya hayali kurarlar.

İkinci Yeni şairlerinin tamamı iş ve işçi sorunları karşısında işçinin yanında yer almış, kapitalizmin ortaya çıkardığı emek sömürsünü eleştirmiş, emek-sermaye çatışmasında emekçinin yanında yer almış şairlerdir. Ancak iş ve işçi sorunlarının nasıl çözülebileceği konusunda da yine iki farklı eğilim ortaya koyarlar. Sezai Karakoç ancak İslâmî bir ekonomi modelinde bu sorunların çözülebileceğini düşünürken diğer şairler bu sorunların ancak sosyalist bir devrim ile çözülebileceğini düşünürler.

Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri her türlü otorite ile çatışan şairlerdir. Tanrısal otoriteyle dahi çatışırlar. Siyasal erk'in her zaman uzağında durmaya çalışmışlardır ki bunu da şairliğin bir şartı olarak görürler. Karakoç, Tanrısal otoritenin metafiziksel ve toplumsal olarak gerekliliğine inanır. İkinci Yeni şairlerinde merkezin uzağında kalma eğilimi bazen Anadolu'nun, taşranın öne çıkarılması sonucunu doğurur. Karakoç dışındaki şairler için merkez teriminin karşılığı otoritedir. Onlar, özgürlükçü bir tutum sergilemek isterler. Sezai Karakoç ise toplumsal olayların son bulması için güçlü bir merkezi otorite olması gerektiğini savunur ki bu konuda en çok Osmanlı Devleti'ni ön plana çıkarır. Karakoç aynı zamanda Ortadoğu coğrafyasının da aralarındaki irtibatı sağlayacak bir birlik olması gerektiğini düşünür. İkinci Yeni şairlerinin Anadolu'ya yönelmesinde kendilerinden önceki bazı şair ve yazarlardaki gibi millî bir duyarlılık yoktur. Onların yönelişleri daha çok otoriteye duyulan öfkenin bir sonucudur.

İkinci Yeni şairleri ülkede her on yılda bir askeri darbelere sahne olan politik ortamın yarattığı baskı ve sansürden de rahatsızlık duyarlar. Şairlerin özgürlükçü tavırları bu konuda da karşımıza çıkacaktır. Devlet erkinin kendilerini korumak amaçlı yaptıkları bu uygulamalara tepki gösterirler. İlhan Berk, Sezai Karakoç gibi bazı şairler mahkemede yargılanır ve kitapları toplatılır.

İkinci Yeni şairlerinin ilerleme düşüncelerinde iki farklı eğilim karşımıza çıkar. Sezai Karakoç halkın kurtuluşunu kaybettikleri manevî değerlere dönmekte görür. Ona göre Doğu ne zaman dine sarılmışsa ilerlemiş, ne zaman dinden uzaklaşmışsa da



gerilemiştir. Diğer şairler ise sosyalist bir devrim hayali kurarlar. Turgut Uyar ise her iki tarafa da meyilli görünmez çünkü ona göre devrim zaten yapılmıştır, yapılması gereken onu mümkün olduğu kadar halka benimsetmektir. Ece Ayhan'a göre ise Cumhuriyetin Osmanlı Devleti'nin bir devamı olmaktan başka bir özelliği yoktur. Halkın devrimi henüz gerçekleşmemiştir. Şairler de o yolda mücadele etmek zorundadır.

Her edebî yapıt gibi İkinci Yeni şairlerinin de eserleri tarihten ve tarihsel olaylardan ayrı düşünülemez. Bu şairlerin çocukluk yılları erken Cumhuriyet dönemine tekabül eder ki bu dönem, tarihimizin en çalkantılı dönemlerinden biridir. İlhan Berk daha çok İlk Çağa, mitolojik dönemlere ilgi duyarken, Ece Ayhan yakın tarihle bir hesaplaşma içine girer. Sezai Karakoç ise daha çok Osmanlı dönemini yüceltirken asr-ı saadete kadar gider. Karakoç dışındaki şairlerin Osmanlı Devleti'ne karşı tavırları olumsuzlayıcı bir tavidir. Turgut Uyar ise daha çok Cumhuriyet dönemini ön plana çıkarır.

İkinci Yeni şairleri gelişen teknoloji sonrasında ortaya çıkan bireysel ve toplumsal sorunlara değinirler. Gelişen sanayi ile beraber kırsaldan kentlere göç başlamış, insan doğasından uzaklaşmış, göç sonrası yaşanan değişimle toplum kültürel değerlerini kaybetmiştir. Bu şairler bilim ve teknolojinin yarattığı çağın ortaya çıkardığı insan tipinden rahatsızlık duyarlar. Karakoç'a göre ise insan aklının ürünü olan bilim ve fen, küllî akla dayanmadığı sürece insanlık için faydalı olmaktan çok zararlı olacaktır.

İkinci Yeni şairleri, Ortadoğu coğrafyasında yaşananlara da duyarsız kalmamışlardır. Çünkü onlara göre Anadolu da Ortadoğu'nun bir devamıdır. Oradaki her şey bizi de doğrudan veya dolaylı olarak etkileyecektir. Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinde Ortadoğu ile kurulan irtibat daha çok coğrafi ve kültürel ortaklık üzerindedir. Ortadoğu ve Afrika ülkelerine daha çok oradaki halkların Batı sömürüsü karşısında uğradıkları mağduriyet yönüyle ilgi duyarlar. Sezai Karakoç ise bu konuda dinsel birliktelik üzerinden hareket eder. Karakoç'a göre Anadolu'yu Ortadoğu'ya bağlayan aynı vahyin yarattığı medeniyeti barındırması ve tarihsel birlikteliktir.

Kadının konumu ve kadın sorunsalı bakımından da İkinci Yeni şairleri arasında iki farklı yönelim belirir. Sezai Karakoç dışındaki şairler kadını daha çok toplumsal yapı sonucunda uğradıkları mağduriyet, verdikleri varlık mücadelesi ve daha çok da cinsel, tensel boyutuyla şiirlerine yansıtırlar. Şiirlerinde kadının bedenini daha çok ön plana çıkarmaya çalışan bu şairler bir anlamda bir tabuyu da yıkmaya çalışırlar. Kadın devrime giden yolda olmazsa olmazdır. Sezai Karakoç şiirinde ise beşerî aşk neredeyse yok gibidir. Kadın olarak ise daha çok kadının annelik kimliği ile yani şefkat boyutuyla ön plana çıkarılır. Meryem figürü Karakoç için önemlidir. Kadına diriliş neslini doğurmak gibi manevi ve toplumsal bir misyon yükler. Mistik bir şair olan Karakoç'a göre asıl sevgili olan Allah'tır.

İkinci Yeni şairlerine göre medeniyet aynı zamanda bir geleneğin ürünüdür. Gelenek ise çoğunlukla kültürel öğelere sinmiştir. İkinci Yeni şairlerine göre her şair ve yazar ister istemez bir geleneğin de devamıdır. Bu şairler yeni bir ilhamla divan şiiri ve halk şiiri geleneğinden faydalanmaya çalışmışlardır. Ancak onlara göre gelenek şairi kısıtlamamalıdır. Sezai Karakoç için ise gelenek bir öz sudur. Karakoç'a göre sadece sanatsal anlamda değil, toplumsal değerler, kültürel yapı ve devlet yönetiminde bile gelenekten faydalanılmalıdır.

İkinci Yeni şairleri daha çok toplumsal yapının alt tabakasında yer alan insanları gözlemlemiş ve onların dünyasına eğilmeye çalışmışlardır. Bu şairler şiirlerinde marjinal kadınlara, etnik gruplara, azınlıklara, toplumsal ve siyasal açıdan sindirilmişlere, büyük kentlerin arka sokaklarına sıkışanlara, eşcinsellere kısacası hep öteki olarak görülen toplumsal piramidin alt tabakasında yer bulmuş insanlara eğilirler. Milliyetçi söylemler veya baskın ideolojiyi dillendirme yerine görmezden gelinenleri ön plana çıkarırlar. Ancak İkinci Yeni şairlerinin amacı hiçbir zaman bunları tanıtmaya, tanıma, özgürlük isteklerini dillendirme boyutuna da ulaşmamıştır.

İkinci Yeni şairlerinin dinî kavramları sık kullanması arka planda veya algılarının temelinde dini bir anlayış vardır gibi bir sonuç çıkarılması anlamına gelmez. Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya'nın din ve medeniyet konularında Sezai Karakoç gibi gazete ve dergilerde yazılar yazdıklarını söyleyemeyiz. Bu şairlerin din, Tanrı, melek, peygamber, gibi kavramların belli bir dünya görüşüne göre kullanılmadığını, bu kavramların

şairlerinde sadece birer yardımcı öge olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Dinsel terminoloji bu şairlerin şiirlerinde yapaydır. Ancak dini algı ve dinsel terminoloji farklı biçimlerde de olsa bütün İkinci Yeni'nin belli başlı büyük şairlerinin şiirlerine yansımış veya onlara etki etmiştir. Karakoç ise bu konuda kendi kuşağı sayılan diğer şairlerden gerek algılayış ve bakış açısı bakımından gerekse bunları sergileme ve şiirlerine yansıtma oranı bakımından ayrılır. Din ve dinsel terminoloji Sezai Karakoç'un şiirlerinde bir resim, bir dekor olmanın ötesinde bir dayanak noktasıdır. Yerine göre geniş bir arka plana sahip bir sembol, yerine göre bir motif, yerine göre de ulaşılması gereken mistik bir hazzın doruk noktasını oluşturur. Din ve uygarlık açısından bakıldığında Sezai Karakoç'un şiirleri bir bütünlük arz eder.

Şiir tarzları benzerlikler taşısa da Sezai Karakoç gerek dünya görüşü gerekse bunu sanatsal olarak dile getirişi bakımından çoğu Marksist olan diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. Sezai Karakoç, Teosantrik (Allah merkezli) bir bakış açısına sahiptir. Tanrı ezeli ve ebedi var olan tek hakikattir. Sevilmeye layık olan yegâne varlık odur. Berk, Ayhan, Cansever, Uyar ve Süreya'nın bakış açısı ise Antroposantrik (insan merkezli)dir. Şiirlerini dinsel bir referansın uzağında tutmaya çalışırlar. Karakoç ise tam tersi bir noktadan olaya bakar. Bu dinsel referansı adeta bütün şiirlerinde hissettirmeye çalışır. Din diğerleri için ibtidâidir, sıradandır hatta gülünç olandır. İkinci yeni şairleri dinsel imgeleri de değiştirmek isterler. Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin Tanrı karşısındaki tavırları umursamaz, alaycı bir tavidir. Tanrı yıkılması veya değiştirilmesi gereken egemen düşüncelerden biridir. Bu algı değişikliğini yaratmak için çoğu yerde Tanrı'ya alaylı bir dille hitap edilir. Tanrı'ya beşerî hususiyetler atfederler. Onların şiirlerindeki Tanrı yer içer, Âşık olma ihtimali vardır, genç kızlara gönlü kayar bazen vardır bazen yoktur, varlığı bile şüphelidir, bacak bacak üstüne atar, oturur, sigara içer, hırsları ve günahları vardır.

İkinci Yeni şairlerinin var olan ve rahatsızlık yaratan bu dünyadan kaçma eğilimleri zaman zaman ortaya çıkar. Onların da kendi fikirleri doğrultusunda farklı bir dünya hayalleri, ütopyaları vardır. Sezai Karakoç adına "Diriliş Ülkesi" veya "Diriliş Sitesi" dediği farklı bir dünyanın ve farklı bir neslin prototipini çizmeye çalışır. İlhan Berk'in, Edip Cansever'in ya da Turgut Uyar'ın Sezai Karakoç gibi somut olarak anlatılan ve özlemi duyulan bir diriliş ülkeleri yoktur ama onların da

özlemine duydukları başka bir Türkiye vardır. Dini mânâda öte dünya algısına ise sadece Sezai Karakoç'ta rastlanır.

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde peygamber adları çokça kullanılır. Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde isim boyutuyla peygamberlere bir gönderme yapılmış olsa da çoğunlukla peygamberler sıradan, günlük hayatta her an karşılaşılabileceğimiz insanlar olarak yansıtılır. Kutsallığı çağrıştıran bu isimler tarihsel veya dinsel geri plandan yoksun, onlardan arınmış bir şekilde karşımıza çıkarlar. Peygamber portrelerini dinsel mânâda tarihi arka planları ile şiirine yansıtmaya çalışan tek İkinci Yeni şairi ise Sezai Karakoç'tur. Karakoç'a göre peygamber insanı mutlak hakikate ulaştıracak kişidir. Şairin özellik "Hızır ile Kırk Saat" i kısa bir peygamberler tarihi gibidir.

20.yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmaya başlayan Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) değişik algılama biçimleriyle İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine ve yazılarına sinmiştir. Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri, varlığın merkezine insanı oturturlar. Onların insanı şartsız özgür bir varlıktır. Onların bakış açısında İnsana sınırsız bir özgürlük alanı açılır ve sınırsız bir sorumluluk yüklenir. Karakoç'ta ise varlığın merkezinde Tanrı vardır.

Nihilizm kavramsal manada mutlak olan hiçbir şeyin olmadığını ifade eden şüpheli bir yaklaşımdır. Bu bağlamda Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin algılarına da nihilizm sinmiştir diyebiliriz. Tanrı bir vardır bir yoktur. Onlar için asıl önemli olan mevcut olma, bulunma hâlidir. Karakoç'ta ise Tanrı mutlak anlamda vardır, şairin bundan bir şüphesi de yoktur.

Gelgitler yaşayan İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde inanç krizleri daha çok Tanrı karşısında insanı bir türlü sabit bir yere oturtamamalarından kaynaklanır. Var ile yok arası gidip gelen bu şairler bir yönüyle de modern çağ insanın içine düştüğü varoluşsal ve toplumsal, ekonomik krizleri işlemeye çalışırlar. Çağın sorunları diyebileceğimiz bunalım, yabancılaşma yalnızlık bıkmışlık, umutsuzluk ve karamsarlık Sezai Karakoç dışındaki şairlerde hissedilir. Sezai Karakoç'ta ise dinsel boyutta bir krize rastlanmaz. Onda Tanrı fikrinin vermiş olduğu rahatlık vardır. Ona göre yaşanan buhran asrın buhranıdır. Bunu aşma yolu da ona göre yine vahiy yolundan geçmektedir.

Bu ana başlıkların dışında İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde farklı dinsel unsurlara da rastlanır. Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin bunalım anında sığındıkları alkol onların şiirlerinde de karşımıza çıkar. Onlar için kutsal olan yaşam karşısında ve devrime giden yolda verilen mücadeledir. Karakoç'ta ise tek bir sığınak vardır o da her şeyin yaratıcısıdır. Kutsal olan tek odur. Dua yalnız ona dönük olmalıdır.

Türkiye'nin en çalkantılı yıllarında edebiyatımızda yeni bir hareket olarak ortaya çıkan İkinci Yeni şiiri bünyesinde dinsel birçok öğeyi de barındırmaktadır. Bu şairlerin medeniyet algılarını belirlemek, hayata bakış açılarını ortaya çıkarmak hakkında çok şey söylenen, günümüzde bile birçok şairi etkileyen İkinci Yeni şiirinin de daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- 1-AKBAYIR, Sıddık (2014) *Bir Turgut Uyar Portresi Biz Ki Sahipsiz Bir Hatıraydık*, Bence Kitap, Ankara
- 2-AKIN, Gülten (2001) *Şiiri Düzde Kuşatmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- 3-AKKANAT, Cevat (2012) *İlhan Berk'in Haşeması*, Okur Kitaplığı Yayınları, İstanbul
- 4-ALPER, Yusuf (2008) *Psikodinamik Açından Cemal Süreya ve Şiiri*, Özgür Yayınları, İstanbul
- 5-AKTAŞ, Uğur (2001) *İlhan Berk ile Söyleşi* E Dergisi, Kasım, Sayı 32, s.s.10-16
- 6-ALTIYAPRAK, Yakup (2008) *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*, Ebabil Yayınları, Ankara
- 7-ARIK, Durmuş (2013) “*Yaşayan Dünya Dinleri/Hristiyanlık (Tarihsel Süreç*  
[http://lms.atauni.edu.tr/filehandler.ashx?file=%2ffileuploads%2fsrc%2fbb59b4cc-c899-4a2e-9b6f-a43d00f68610%2f4++yahudilik+\(inan%C3%A7%2c+ibadet+ve+gelenekler\).pdf](http://lms.atauni.edu.tr/filehandler.ashx?file=%2ffileuploads%2fsrc%2fbb59b4cc-c899-4a2e-9b6f-a43d00f68610%2f4++yahudilik+(inan%C3%A7%2c+ibadet+ve+gelenekler).pdf)  
 Cem yayınları cumhuriyet tarihi
- 8- ASİLTÜRK, Baki (1997) *Hiç Kimsenim İlgilenmediği Bazı Olayların Tarihçesi Olarak Edip Cansever*, Edebiyat Dergisi, mart-nisan, Sayı 4, s.s.53-65
- 9-AYHAN, Ece, (2011) *Kardeşim Akif / Ece Ayhan'dan Akif Kurtuluş'a Mektuplar*, Haz. Eren BARIŞ, Dipnot Yay., Ankara
- 10-AYHAN, Ece (2014c) *Sivil Denemeler*, YKY., İstanbul
- 11-AYHAN, Ece (2012a) *Aynalı Denemeler*, YKY., İstanbul
- 12-AYHAN, Ece (2012b) *Başı Bozuk Günceler*, YKY., İstanbul
- 13-AYHAN, Ece (2013) *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY., İstanbul

- 14-AYHAN, Ece (2014a) *Bütün Yort'savullar*, YKY., İstanbul
- 15-AYHAN, Ece (2014b) *Hay Hak! Söyleşiler*, YKY., İstanbul
- 16-AYHAN, Ece (2004) *Hoşça Kal – İlhan Berk'e Mektuplar*, YKY., İstanbul
- 17-AYHAN, Ece (2014) *Morötesi Requiem*, YKY., İstanbul
- 18-AYKANAT, İsmail (2015) *Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Kadın*, Okur Akademi, İstanbul
- 19-BAŞARAN, Suzan Nur (2015) *Şaire Giydirilen Gömlek*, Hece Dergisi, Şubat 2015, Sayı 218, İstanbul.
- 20-BAŞ, Münire Kevser (2008) *Diriliş Taşları, Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Kavramlar*, Lotus Yay., Ankara
- 21-BARSKANMAY, Ali (1998) *Sezai Karakoç'un Şiirinde Peygamber Portreleri*, Kitap Dergisi, Yıl 13, S.93, s.s. 92-101
- 22-BAYAKTAR, Osman (2013) *Masal Şiirinin Anlam Dünyası*, Türk Dili, Aralık, Sayı 744 s.s.13-14
- 23-BERK, İlhan (1987) *Hürriyet Gösteri*, Temmuz, Sayı 80
- 24-BERK, İlhan (1996) *Logos*, YKY., İstanbul
- 25-BERK, İlhan (1990) *Pera*, YKY., İstanbul
- 26-BERK, İlhan (2003) *Toplu Şiiler*, YKY., İstanbul
- 27-BERK, İlhan (2006) *Aldırmayan Yoktur*, YKY., İstanbul
- 28-BERK, İlhan (2001) *Eşik*, YKY., İstanbul
- 29-BERK, İlhan (2013a) *Aşk Tahtı*, YKY., İstanbul
- 30-BERK, İlhan (2013b) *Akşama Doğru*, YKY., İstanbul
- 31-BERK, İlhan (2013c) *Galata*, YKY., İstanbul
- 32-BERK, İlhan (2013d) *Kanatlı At*, YKY., İstanbul

- 33-BERK, İlhan (2005) *Kuşların Doğum Gününde Olacağım*, YKY., İstanbul
- 34-BERK, İlhan (2009) *Kült Kitap*, YKY., İstanbul
- 35-BERK, İlhan (2014) *Poetika*, YKY., İstanbul
- 36-BERK, İlhan (1984) *Delta ve Çocuk*, Adam Yayınları, İstanbul
- 37-BERK, İlhan (1993) *Deniz Eskisi*, Adam Yayınları, İstanbul
- 38-BERK, İlhan (1994) *Adam Dergisi*, Kasım, Sayı 108
- 39-BERK, İlhan (2001b) *İlhan Berk İle Söyleşi*, E Dergisi, Kasım 2001, sayı 32, s..10-16)
- 40-BERK, İlhan (1992) *Güzel Irmak*, Adam Yayınları, İstanbul
- 41-BERK, İlhan (1998) *Çok Yaşasın Sayılar*, Adam Yayınları, İstanbul
- 42-BERK, İlhan (2014b) *Enis Batur'a Mektuplar*, Naktürn Yayınları, İstanbul
- 43-BERK, İlhan (2004) *Taşra*, Kitap-lık, Haziran 2004, Sayı 73, s.70-71
- 44-BERK, İlhan (1975) *Kendini Anlamak*, Milliyet Sanat, 3 Ekim 1975, Sayı 152, s.17
- 45-BERK, İlhan (1990) *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 110
- 46-BERK, İlhan (1987) *İlhan Berk Atlas'ı Anlatıyor*, Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi, Sayı 80, s.s.10-11
- 47-BERK, İlhan Berk, (1999) *Materia Prima '99*, Adam Sanat Dergisi, Haziran Sayı 163, s.s.5-8
- 48-BERK, İlhan (1982) *Edip Canseverle Yeniden Üstüne Konuşma*, Yazko Edebiyat, Nisan 1982, s.s.135-136
- 49-BEYSANOĞLU, Şevket (1997) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının Diyarbakırlı Üç Büyük Şairi -Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Arif, Sezai Karakoç*, San Matbaası, Ankara



- 51-BEZİRCİ, Asım (2013) *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yay., İstanbul
- 50-BIYIKLI, Berat (2014) *Arz- ı Hal Şiirinde Tanrı ve Sekülerleşme*, Yedi İklim sayı 295, Ekim 2014
- 52-BUYRUKÇU, Muzaffer (1990) *Kırmızı Bir Kuştı O...*Türk Dili, Nisan 1990, S.26, s.s.684-686
- 53-CANETTİ, Elias (2003) *Kitle ve İktidar* Çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- 54-CANSEVER, Edip (2012) *Şiiri Şiirle Ölçmek*, YKY., İstanbul
- 55-CANSEVER, Edip (2013a) *Sonrası Kalır-1*, YKY., İstanbul
- 56- CEBECİ, Oğuz (2004) *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul
- 57-CANSEVER, Edip (2013b) *Sonrası Kalır-2*, YKY., İstanbul
- 58-CELAL, Metin (2006) Varlık, Sayı 1182
- 59-CENGİZ, Metin (2012) *Cemal Süreya İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Gücü*, Şiirden Yayınları, İstanbul
- 60-CENGİZ, Metin (2005) *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış Nazım'dan 70'li Yıllara*, Babil Yayınları, İstanbul
- 61-ÇETİN, Nurullah (2013) *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara
- 62-ÇINAR, Bayram (2013) *Arafta Bir Münzevi Sezai Karakoç*, İtalik Kitapları, Ankara
- 63-DAŞCIOĞLU, Yılmaz (2013) *Sezai Karakoç*, Türk Dili, Aralık 2013, S.744, s.s.6-8
- 64-DEMİRCİ, İbrahim (2013) *İstanbul'un Hazan Gazeli*, Türk Dili, Aralık, S.744, s.16
- 65-DEMİRCİ, Bünyamin (2015) *Ütopya veya Bir Model İngiltere*, Karabatak, Ocak-Şubat Sayısı, s.s.76-78

- 66-DİNDAR, Cemal (2015) *Tarih Öncesi Köpekler Havlıyor Cemal Süreya'nın Psikobiyoğrafisi*, Telos Yayınları, İstanbul
- 67-DOĞAN, Mehmet (1968) *Papirüs*, 25. Sayı, İstanbul
- 68-DOĞAN, Mehmet (1968) *Papirüs*, sayı 25, 1968, İstanbul
- 69-DOĞAN, Mehmet, (1970) *Papirüs*, Sayı 43, İstanbul
- 70-DURUER, Nursel ( ty ) *A' dan Z'ye Cemal Süreya*, YKY, İstanbul
- 71-EDWARD, W.Said (2012) *Şarkiyatçılık*, Metis Yayınları, İstanbul
- 72-KUL, Erdoğan: *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007)
- 73-FİKRET, Tevfik, (2007) *Rübab-ı Şikeste*, Çağrı yay., İstanbul
- 74-FREUD, Sigmund, (2014) *Totem ve Tabu*, Tutku Yayınları, Ankara
- 75- FROMM, Erich, (1971) *Yeni Dergi*, Temmuz Sayı 82, s.s. 20-35
- 76-GENÇ, Mahmut Sabri (2015) *Yokistan Ülkesinde Bir Mülteci:Emil Michel Cioran*, Karabatak Dergisi, Ocak-Şubat 2015, Yıl 4, sayı 18, İstanbul.
- 77-HAKSAL, Ali Haydar (2015) *Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gök Anıtı*, İz Yay., İstanbul
- 78-HARPAT, Kemal H.(1962) *Son Çağ*, Şubat 1962, Ankara
- 79-HIZLAN, Doğan (?) *Edip Cansever'in Şiirlerindeki Tipler ve Tipleme*, Edebiyat Dergisi, S.4, s.s. 69-70
- 80-İLHAN, Attila (2004) *İkinci Yeni Savaşı*, Kültür Yayınları, İstanbul
- 81-İNAM, Ahmet (2011) *Teni ve Canıyla Türkiye'nin Uçurumunda Bir Şair: Cemal Süreya*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.22-40
- 82-İNCE, Özdemir (2008) *Şiirde Devrim*, İş Bankası Yayınları, İstanbul

- 83-KACIROĞLU, Murat (2011) *İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika* Türkiyat Mecmuası, Cilt 21, Sayı 2(<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuturkiyat/article/view/1023009470/pdf>)
- 84-KADIBEŞEGİL, Nisa (1992) *Oluşumda Cemal Süreya*, İzmir
- 85-KAHRAMAN, Hasan Bülent (2011)*Cemal Süreya'nın Şiirinde Şiirsel, Cinsel ve Siyasal Olan*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.77-99
- 86-KAHYAOĞLU, Orhan (2011) *Cemal Süreya Şiirinde Ortadoğu*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.63-76
- 87-KANT, Immanuel (2012) *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*, Literatürk Yayınları, Konya
- 88-KANTER, Beyhan (2013) *Şiirsel Kimlikten Mekâsal Sınırlara*, Okurakademi Yayınları, İstanbul
- 89-KAPLAN, Mehmet (1988) *Şiir Tahlilleri-1*, Dergah Yayınları, İstanbul
- 90-KAPLAN, Mehmet (2012) *Şiir Tahlilleri-2*, Dergah Yayınları, İstanbul
- 91-KAPLAN, Mehmet (1978) *Edebiyatımızın İçinden*, Dergah Yayınları, İstanbul
- 92-KARABULUT, Mustafa (2013) *Edip Cansever Şiiri Psikanalitik bir inceleme*, Öncü Kitap, Ankara
- 93-KARACA, Alaattin (2013) *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara
- 94-KARAKOÇ, Sezai (2003a) *Çıkış Yolu-1 Ülkemizin Geleceği*, Diriliş Yay., İstanbul
- 95-KARAKOÇ, Sezai (2003b) *Varolma Savaşı*, Diriliş Yay., İstanbul
- 96-KARAKOÇ, Sezai (2003c) *Yunus Emre*, Diriliş Yay., İstanbul
- 97-KARAKOÇ, Sezai (2002) *Çıkış Yolu-2 Medeniyetimizin Dirilişi*, Diriliş Yay., İstanbul

- 98-KARAKOÇ, Sezai (2005c) *Çıkış Yolu-3 Kutlu Millet Gerçeği*, Diriliş Yay., İstanbul
- 99-KARAKOÇ, Sezai (1996a) *Çağ ve İlham 4*, Diriliş Yay., İstanbul
- 100-KARAKOÇ, Sezai (1996b) *Tarihin Yol Ağzında*, Diriliş Yay., İstanbul
- 101-KARAKOÇ, Sezai (1998a) *Çağ ve İlham 3-Yazgı Seçimi*, Diriliş Yay., İstanbul
- 102-KARAKOÇ, Sezai (1998b) *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi 1-Perde Devrildiği An*, Diriliş Yay., İstanbul
- 103-KARAKOÇ, Sezai (2008) *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi 2-Diriliş Şoku*, Diriliş Yay., İstanbul
- 104-KARAKOÇ, Sezai (1998c) *Unutuş ve Hatırlayış*, Diriliş Yay., İstanbul
- 105-KARAKOÇ, Sezai (1999a) *Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı*, Diriliş Yay., İstanbul
- 106-KARAKOÇ, Sezai (1995) *Makamda*, Diriliş Yay., İstanbul
- 107-KARAKOÇ, Sezai (2001) *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul
- 108-KARAKOÇ, Sezai (1997) *Günlük Yazılar 1-Farklar*, Diriliş Yay., İstanbul
- 109-KARAKOÇ, Sezai (1996c) *Günlük Yazılar 3-Sur*, Diriliş Yay., İstanbul
- 110-KARAKOÇ, Sezai (1999b) *Günlük Yazılar 4-Gün Saati*, Diriliş Yay., İstanbul
- 111-KARAKOÇ, Sezai (2000a) *İslam'ın Şiir Anıtlarından*, Diriliş Yay., İstanbul
- 112-KARAKOÇ, Sezai (2007a) *Çağ ve İlham 2-Sevgi Devrimi*, Diriliş Yay., İstanbul
- 113-KARAKOÇ, Sezai (2007b) *Edebiyat Yazıları 2-Dişimizin Zarı*, Diriliş Yay., İstanbul
- 114-KARAKOÇ, Sezai (2000b) *Edebiyat Yazıları 3-Eğik Ehramlar*, Diriliş Yay., İstanbul
- 115-KARAKOÇ, Sezai (2009a) *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yay., İstanbul

- 116-KARAKOÇ, Sezai (2009b) *Çağ ve İlham I-Metafizik Gerilim Şartı*, Diriliş Yay., İstanbul
- 117-KARAKOÇ, Sezai (2005a) *Düşünceler Kavramlar I*, Diriliş Yay., İstanbul
- 118-KARAKOÇ, Sezai (2005b) *Diriliş Neslinin Amentüsü*, Diriliş Yay., İstanbul
- 119-KARATAŞ, Turan (1998) *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul
- 120-KİRENCİ, Mustafa, ( ? ) *Kitap Dergisi*, Yıl 13, S.93
- 121-KORKMAZ, Ferhat (2012) *Pazar Postası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum
- 122-KORKMAZ, Ferhat (2015) *Melankoli*, Gece Kitaplığı Yay., Ankara
- 123-KORKMAZ, Ferhat (2014) *Pazar Postası Şiirleri*, Gece Kitaplığı Yay., Ankara
- 124-KOLCU, Ali İhsan (2010a) *İlhan Berk'in Poetikası*, Salkımsöğüt yay., Erzurum
- 125-KOLCU, Ali İhsan (2010b) *Cemal Süreya'nın Poetikası*, Salkımsöğüt yay., Erzurum
- 126-KOLCU, Ali İhsan (2010c) *İlhan Berk'in Poetikası*, Salkımsöğüt yay., Erzurum
- 127-KOLCU, Ali İhsan (2010d) *Edip Cansever'in Poetikası*, Salkımsöğüt yay., Erzurum
- 128-*Kur'an-ı Kerim ve Muhtasar Meali* , Hayrat Neşriyat, İstanbul, 2001
- 129-KURT, Hacı, (2006) *Göç Eğilimleri ve Olası Etkileri*, Yönetim Bilimleri dergisi (4:1) Journal of Administrative Sciences, s.s.148-178
- 130-KURT, Osman (2013) *Yaşayan Dünya Dinleri/Yahudilik (İnanç, İbadet ve Gelenekler)*
- [http://lms.atauni.edu.tr/filehandler.ashx?file=%2ffileuploads%2fsrc%2fbb59b4cc-c899-4a2e-9b6f-a43d00f68610%2f4++yahudilik+\(inan%C3%A7+ibadet+ve+gelenekler\).pdf](http://lms.atauni.edu.tr/filehandler.ashx?file=%2ffileuploads%2fsrc%2fbb59b4cc-c899-4a2e-9b6f-a43d00f68610%2f4++yahudilik+(inan%C3%A7+ibadet+ve+gelenekler).pdf)

- 131-KUL, Erdoğan (2007) *Ece Ayhan'ın şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı Doktora Tezi,
- 132-MERİÇ, Cemil (2010) *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul
- 133-MERİÇ, Cemil (2013) *Işık Doğudan Gelir*, İletişim Yayınları, İstanbul
- 134-MORAN, Berna (2012) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul
- 135-MORE, Thomas (1999) *Ütopya*, Çev., Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul
- 136-NIETZSCHE, Friedrich (2000) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Cem Yayınevi, İstanbul
- 137-NURSI, Said (1998) *Mektubat*, Zehra Yayıncılık, İstanbul
- 138-OKTAY, Ahmet (2002) *Metropol ve İmgelem*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- 139-ÖCAL, Oğuz (2013) *Bir Şair, Bir Antagonist Tavrı Edip Cansever*, Akçağ Yay., Ankara
- 140-ÖZBAHÇE, Osman (2013) Türk Dili, Aralık, S.744, s.s.90-94
- 141-ÖZBEYOĞLU, Erendiz (1988), *Latince Özdeyişler, Deyimler, Atasözleri*, Klasik Yay., İstanbul
- 142-ÖZCAN, Tarık (2009) *Aykırı ve Şair-İlhan Berk*, Popüler Yayınevi, İstanbul
- 143-ÖZDENÖREN, Rasim (1999) *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul
- 144-ÖZDENÖREN, Rasim (2014) *Edebiyatla Siyasa Arasındaki Bağlılaşım*, Hece, Sayı 215, Kasım
- 145-ÖZMERAL, Özgür (2007) *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*, Ozan Yayıncılık, İstanbul
- 146-ÖZPALABIYIKLAR, Selahattin, (2003) *A'dan Z'ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul

- 147-Platon, (2006) *Toplu Diyalogları-1*, Yargı Yayınları, Ankara
- 148-PERİNÇEK, Doğu (1990) *Cemal Süreya ile Gezinmeler-I*, 2000'e Doğru Dergisi, Yıl 4, S.3
- 149-PERİNÇEK, Feyza-DURUER, Nursel (2008) *Cemal Süreya Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Can Yay., İstanbul
- 150-SAFA, Peyami (1955) Türk Düşüncesi Dergisi, 1 Nisan 1955, sayı 17, cilt 3
- 151-S.AFA, Peyami (1956) Türk Düşüncesi Dergisi, 1 Aralık 1956 sayı 34, s.s. 2-6
- 152-SAİD, Edward, (2013) *Entelektüel*, Ayrıntı yayınları, İstanbul
- 153-SAZYET, Hakan (2010) Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı 53/54/55, İstanbul
- 154-SEZER, Melek Özlem (2011) *Bandeneonun Şiir Hali: Cemal Süreya ya da Bir Kadın Neden Cemal Süreya Şiiri Sever*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.19-21
- 155- SCHOPENHAUER, Arthur, (2011) *Din Üzerine*, Say yayınları, İstanbul.
- 156-SOYCAN, Celal (2011) *Cemal Süreya'da Çağdaş Retorik*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.41-45
- 157-SOYSAL, Ahmet ( ? ) *A' dan Z'ye Ece Ayhan*, YKY, İstanbul
- 158-SÜREYA, Cemal (2014a) *Sevda Sözleri*, YKY., İstanbul
- 159-SÜREYA, Cemal (2014b) *Şapkam Dolu Çiçekle-Toplu Yazılar 1*, YKY., İstanbul
- 160-SÜREYA, Cemal (2013a) *"Günler"-Toplu Yazılar 2*, YKY., İstanbul
- 161-SÜREYA, Cemal (2013b) *"Günübirlikler"-Toplu Yazılar 2*, YKY., İstanbul
- 162-SÜREYA, Cemal (2013c) *Güvercin Cuntası - Bütün Yapıtları / Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, YKY., İstanbul
- 163-ŞİMŞEK, Aydın (2011) *Oteller, Hanlar, Hamamlar İçin Süreki Şiir'den Kısa Türkiye Tarihi'ne*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.121-131
- 164-TANİLLİ, Server (2006) *Uygurluk Tarihi*, Alkım Yayınları, İstanbul

- 165-TOPRAK, Bedirhan (2006) Kaçakyayın, Sayı 36, s.s.6-10
- 166-TORAMAN, Hıdır (2013) Türk Dili, Aralık, S.744
- 167-TURAN, Güven (2004) Kitap-lık, Sayı 73
- 168-Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (2005) 10. Baskı, Ankara
- 169-TÜTENGİL, Cavit Orhan (1975) *100 Soruda Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- 170-UÇ, Himmet (2007) *Temalardan Şiirimize*, Bizim Büro Yayınları, Ankara
- 171-URAL, Ali (2015) *Sahte Cennetlerden Sahte Cehennemlere*, Karabatak Dergisi, Ocak-Şubat 2015, Yıl 4, sayı 18, İstanbul.
- 172-UYAR, Tomris (1968) *Dergilerin Düşündürdüğü*, Papirüs,1968, sayı 23, İstanbul
- 173-UYAR, Turgut (2014a) *Büyük Saat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- 174-UYAR, Turgut (2014b) *Korkulu Uсталık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- 175-ÜLKEN, Hilmi Ziya (1953) *Medeniyetimizin Değerler Sistemi*, Türk Düşüncesi Dergisi, S. 1,
- 176-ÜNAL, Hayriye (2011) *Cemal Süreya'nın Altın Bağlantıları*, Editör Doğan Hızlan, Ankara, s.s.46-56
- 177-YAVUZ, Hilmi (2010) *İslam'ın Zihin Tarihi*, Timaş Yayınları, 4.Baskı, İstanbul
- 178-YAVUZ, Hilmi (2012) *Okuma Biçimleri*, Timaş Yayınları, 2.Baskı, İstanbul
- 179-YAVUZ, Hilmi (1999a) *İslam ve Sivil Toplum Üzerine Yazılar*, Boyut Kitapları, İstanbul
- 180-YAVUZ, Hilmi (1999b) *Modernleşme Oryantalizm ve İslam*, Boyut Kitapları, İstanbul
- 181-YAVUZ, Hilmi (1999c) *İnsanlar, Mekanlar, Yolculuklar*, Boyut Kitapları, İstanbul



182-Yazko Edebiyat Mayıs 1982, sayı 19,

