

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE MUTLAKÇI DİLİN
GÖRÜNÜMLERİ

İSMAİL SUPHANDAĞI

TARAFINDAN

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ SOSYAL
BİLİMLER ENSTİTÜSÜNE SUNULAN TEZ

TEMMUZ 2019

Tez Onay Sayfası

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Enstitü Müdürü

Bu tezin Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığımı tasdik ederim.

Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Danışman

Jüri Üyeleri

Ünvanı Adı Soyadı

Kurumu

İmza

İNTİHAL

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

İsmail SUPHANDAĞI

İmza:

ABSTRACT

THE ABSOLUTE LANGUAGE APPEARANCE IN TURKISH POETRY OF THE REPUBLIC PERIOD

This study analyzes the views of absolutist language from the poems of selected poets in Turkish poetry between 1923-1980 years. The concept of absolute, which means like certainty and necessity, is reflected in the context of content of any tradition or the perspective of any person belonging to that tradition and thus a definitive point of view emerges. Considering that one eye is the way of seeing what people say about life, it can be understood that everything that is said and seen consists of an interpretation. The study mainly focuses on the fact that an interpretation evolves into a kind of imposition. It is also possible that imposition is imposed by the institution, society or individuals. The imposition basically makes several calculations on the interlocutor and aims to change it and make it look like itself. In normal course of imposition, it is not difficult to see that it vitalizes with the claim of representation of truth. The inalienable nature of truth implies that it cannot be taken monopolize. The study focuses on the discourse analysis of the poets who have different ideological preferences the fact that they represent the truth in the same linguistic performance and point of view. In this context, twenty poets who were representative of the study were identified and the poets were sorted according to their birth dates. Traces of absolutist language were sought in the examined works. In the poems of poets who have different ideological preferences and views of life, a common language representing the mentality was determined. The determined language was conceptualized as absolutist language.

Keywords: Absolutist language, poem

ÖZET

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE MUTLAKÇI DİLİN GÖRÜNÜMLERİ

Suphandağı, İsmail

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi :Prof. Dr. Ayşe Demir

Temmuz 2019, 325 sayfa

Bu çalışma 1923-1980 arası Türk şiirinde, seçilen şairlerin eserlerinden hareketle mutlakîyetçi dilin görünümünü analiz eder. Kesinlik, zorunluluk gibi anlamlara gelen Mutlak kavramı, herhangi bir geleneğin ya da o geleneğe mensup herhangi birinin bakış açısına içeriği doğrultusunda yansır ve böylece kesinleyici bir bakış açısı ortaya çıkar. İnsanın hayata dair söylediklerinin tek gözün görme biçimi olduğu dikkate alındığında, söylenen ve görülen her şeyin bir yorumdan ibaret bulunduğu anlaşılabilir. Çalışma esas itibarıyla tek yorumun bir tür dayatmaya evrildiği üzerine odaklanır. Dayatmanın kurum, toplum ya da kişilerce yapılması da mümkündür. Dayatma temelde muhatap üzerinde birtakım hesaplara girer ve onu değiştirmeyi, kendine benzetmeyi hedefler. Normal seyrinde dayatmanın ancak hakikati temsil iddiasıyla hayatiyet kazanabileceğini görmek zor değildir. Hakikatin ise temellük edilemez niteliği, onun inhisar altına alınamayacağını ima eder. Çalışma, farklı ideolojik tercihlere sahip olan şairlerin aynı dil olayları ve bakış açısı doğrultusunda hakikati temsil ettiklerine ilişkin ortaya koydukları söylem analizine odaklanır. Bu bağlamda incelemeye esas olmak üzere temsil hüviyeti bulunan yirmi şair tespit edildi ve şairlerin doğum tarihlerine göre sıralaması yapıldı. İncelenen eserlerde mutlakîyetçi dilin izleri arandı. Farklı ideolojik tercihe ve hayat görüşüne sahip olan şairlerin ele alınan şiirlerinde, bahsi edilen zihniyeti temsil eden ortak bir dil tespit edildi. Tespit edilen dil, mutlakîyetçi dil olarak kavramlaştırıldı.

Anahtar Kelimeler: Mutlakîyetçi dil, şiir

İTHAF

Babam Cezmi SÜPHANDAĞI'nın anısına



TEŞEKKÜR

Tez danışman hocam Prof. Dr. Ayşe Demir'e tez boyunca sağladığı 6zɡ6r d6őnme ortamına, tezi baştan sona titiz bir şekilde okuyarak yaptığı 6nerilere ő6rkan ve minnet borçluyum. Tezin son h6lını almasında kıymetli hocamın emekleri için ne diyebilirim, bilmiyorum. Çok eőekk6r ederim. Teknik yardımları için Ahmet İşler'e, doktora s6resince yol arkadaőlıđı yaptığımız Sevdde Merve Selvi ve Aydoğan Kara'ya da teőekk6r ederim. Sevgili eőim Zeynep Polat S6phandağı'na katkıları için ő6kranlarımı sunuyorum.



İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖZET	iv
İTHAF	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
1.BÖLÜM	1
1.1. TANZİMAT'TAN 1980'LERE KADAR TÜRK ŞİİRİNE GENEL BAKIŞ	1
1.2. YÖNTEM	23
2. BÖLÜM	31
2.1. MUTLAKÇI DİL.....	31
2.1.1. Tenkide Arz Edilmiş Bir Teklif: Mutlakçı Dil.....	31
2.1.2. Doğu ve Batı: Varlık Karşısında İki Tavrı İki Söylem	31
2.1.3. Mutlakçı Tavrın Estetik Dolayımı.....	37
2.1.4. Bir Tanıma Doğru: Mutlakçı Dil.....	42
2.1.5. Değişim Karşısında İki Direnç Merkezi: Zihniyet ve Dil	45
2.1.6. Gerçeklik – Hakikat Ayrımında: Arayış ve Aktarım	51
2.2. MUTLAKÇI DİLİN GÖRÜNÜMLERİ.....	65
2.2.1. Ses Tonunun Şiirde Yinelenmesi	66
2.2.2. Okura Açılan Özgürlük Alanı	66
2.2.3. Okura Duyulan Güven	67
2.2.4. Genel Geçer Yargıda Bulunma	68
2.2.5. Başkasının Ne Hissettiği veya Düşündüğünden Emin Olma	68
2.2.6. İddialı Konuşma	69
2.2.7. Tanımlama ve Açıklama Yapma.....	69
2.2.8. Şahsi Tecrübeye Yer Verme veya Vermeme	70
2.2.9. Karşılaştırma Yaparak Değer Üretme	70
2.2.10. Öğüt Verme	71
2.2.11. Kesinleyici Bakış Açısı	71
2.2.12. Doğrudan Anlatma	72
2.2.13. Geleneğin Şiir Biçimlerini Kullanma.....	72
2.2.14. İdeolojik Tavrı Alma.....	73

2.2.15. Şiirin Reklam veya Propaganda Yapması	74
2.2.16. Gerçeklik ve İdealizm	75
2.2.17. Kastedilen ile Söylenen Arasındaki Mesafe.....	75
2.2.18. Kendi Düşüncesinin Doğruluğundan Emin Olma.....	76
2.2.19. Geleneğin Araçsallaştırılması	76
2.2.20. Eşya ve Hayat Karşısında Alınan Tavrı: Sızlanma	77
2.2.21. Benzetme ve Mecaz Sistemlerini Sıklıkla Kullanma.....	78
2.2.22. Skolastik Düşünüş	79
3. BÖLÜM.....	80
3.1. CUMHURİYET SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE MUTLAKÇI DİLİN GÖRÜNÜMLERİ.....	80
3.1.1. Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944).....	82
3.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949).....	98
3.1.3. Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)	107
3.1.4. Mithat Cemal Kuntay (1885-1956)	114
3.1.5. Neyzen Tevfik Kolaylı (1879-1953)	127
3.1.6. Orhan Seyfi Orhon (1890-1972)	135
3.1.7. Şükûfe Nihâl Başar (1896-1973).....	144
3.1.8. Arif Nihat Asya (1904-1975)	160
3.1.9. Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983)	171
3.1.10. Ziya Osman Saba (1910-1957).....	179
3.1.11. Mehmet Rifat Ilgaz (1911- 1993).....	187
3.1.12. Bedri Rahmi Eyuboğlu (1911-1975).....	203
3.1.13. Orhan Veli Kanık (1914-1950).....	219
3.1.14. Cahit Külebi (1917-1997).....	228
3.1.15. Can Yücel (1926-1999)	235
3.1.16. Mustafa Necati Karaer (1926-11995).....	245
3.1.17. Ümit Yaşar Oğuzcan (1926-1984)	253
3.1.18. Ahmet Arif (1927-1991).....	259
3.1.19. Cemal Süreya (1931-1990).....	267
3.1.20. Erdem Bayazıt (1939-2008)	276
4. SONUÇ	284
KAYNAKÇA.....	300
ÖZGEÇMİŞ	321

1. BÖLÜM

1.1. TANZİMAT'TAN 1980'LERE KADAR TÜRK ŞİİRİNE GENEL BAKIŞ

Sanatın insan yaşamına katkısı, birçok sanatkâr ve düşünürün üzerinde durduğu esaslı konulardan birini teşkil eder. İnsanı ölüm ve sonsuzluk karşısında daha dirayetli kılmanın imkânlarını barındıran sanat, insanı hayatın muhtemel acılarına karşı dirençli hâle getirmenin ufkuna odaklanır. Bununla birlikte genelde sanatın özelde ise şiirin sınırları belirlenmiş bir tanımını yapmanın zorluğu ortadadır. Medeniyetlerin şiirsel etkinliğe farklı yaklaşıtları görülür. “Şiir Batı literatüründe “yapılan” bir şey, Doğu literatüründe ise “sezilen” bir şeydir. Batıda şiir teknik bir işlem iken, Doğuda şiir bir şuur (bilinç) işidir” (Saralioğlu, 2013: 4). Şiirsel etkinliğin kaynağına ilişkin farklı yaklaşıtlar olsa da onun yaşama etkileri konusunda ortak kabule yakın görüşler ileri sürülür. Her sanatın ancak kendi geleneği üzerinden yenilenebileceğine vurgu yapan Ahmet Hamdi Tanpınar “hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an’anesi içinde yenileşebilir” der (Tanpınar, 1992: 87). Bu devam fikri başka şekilde “hiçbir sanat eseri sıfırdan yaratılmaz” (Eagleton 2015: 192) sözüyle ifade edilir. Şiiri “belki kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lâhza baş başa kalmanın verdiği mestidir” (Tanpınar, 1992: 14) şeklinde tanımlayan Tanpınar, onu insanın sonsuzlukla ilgisi etrafında izah etmeye çalışır. Ahmet Haşim de “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı yazısında şiiri, musikiye dolayısıyla sezişe daha yakın olarak konumlandırır. Bununla birlikte şiiri, “insan soyunun anadili” (Özlem, 2007: 32) şeklinde tanımlayanların yanında şiiri de içerecek biçimde sanatı, yaşamayı anlamanın organonu biçiminde ifade eden isimler de bulunmaktadır. (Özlem, 2007: 23). “Heidegger’le birlikte düşünürsek, ‘şiirde insan, insani gerçekliğinin temeli üzerinde yoğunlaşır. İnsan orada dinginliğe ulaşır; ama bu dinginlik eylemsizliğin ve düşünce boşluğunun aldatıcı dinginliği değil, bütün güçlerin ve bağıntıların eylemlilik hâlinde olduğu sonsuz dinginliktir’ (Saralioğlu, 2013: 2). Bu bağlamda kalıcı olanın ozanlarca kurulabileceğini belirten Hölderlin ayrıca şiiri uğraşların en masumu olarak değerlendirir (Hölderlin, 2013: 29). Bloom’a göre ise şiirler “özgürlük yanılısamasından, önceliğin mümkün olması hissinden

doğar. Ama şiir – yaratan zihnin aksine – yapılmış bir şeydir ve bu şekliyle başarılımış endişedir” (Bloom, 2008: 125). Görüldüğü üzere şiire dair yorumların yönünün ortak bir kabule meyilli olduğunu söyleyebiliriz. Şiirin daha çok da varoluşsal çabayla birlikte sürdürülen bir etkinlik olarak ele alınması bunda etkili görünür. Bununla birlikte şiirin kimi zaman “irşadın kürsüsünde vaaz ederken” (Çetin 2017: 79) görülmüş olması, onun nihai olarak kazandığı anlamı yerinden etmediğini belirtmekte fayda vardır. Cassirer’ın ifadesiyle “insan doğasının güvence vermediği” (Cassirer, 1980: 18) edebî ürünlerin kalıcılığında söz edilemez. Sanatın ve elbette özelde şiirin işlevi ile ilgili genel kabul gören yaklaşımların çoğunda onun insanı güçlü kıldığı hususu vardır. Bu durumu örnekleyen metinlerinin birinde İsmet Özel, deneyimlediği bir olgu üzerinde durur. Muş’ta askerlik yaptığı sırada Ataol Behramoğlu’na yazdığı mektup, sanatın işlevini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

“Ataol Kardeşim

Gece taarruzundan dönüyorduk. İçinde bulunduğumuz REO hızla alaya doğru ilerliyordu. Yol bitmek bilmiyordu. Yirmi kadar adam soğğun ve açlığın etkisiyle büzülmüş, uyukluyordu. Herkes vardığı yerde sıcak yemek ve yatak bulamayacağını biliyordu. Umutsuzluk çökmüştü. Gün yorgunlukla geçmişti ve önümüzdeki günün beter olacağı bilinen bir şeydi. Aracın içini boğan zifir asker adamların içinden yayılmıştı. Açtık ve soğuk kemiklerimize işliyordu. Bir an tiz, yanık bir ses yükseldi. Bir uzun hava. Bir saattir ağzını bıçak açmayan adamlardan sesler gelmeye başladı.

Helal olsun

Yaşa

Allah razı olsun.

Ben içimden kopan şeyi pek iyi bildiğimden herkesin duygularını iyi değerlendirebiliyordum. İçimize bir şey dolmuştu. Gıdalı bir şey. Bir şey eklendi bize. Daha dik duruldu. Yaşamakla bir bağ kuruldu. Ve o sese bir tapınma başladı. Esasen tapınmayla birlikte hayat da başladı. Ben bir şairim ve düz yazıyı iyi kıvıramıyorum. Bunu yazmayı mutlaka diledim. Çünkü ömrüm boyunca sanatın işlevinin ne olduğunun somutlandığını görmemiştim. İlk kez insan yaşamasına maddi olmadığı sanılan bir unsurun böylesine müdahale ettiğini ve onu değiştirdiğini gördüm. Öyle ki biçim ve öz ilişkileri değil yaşamaya bir yanıt oluşu (sanatın) ilgi çekti” (Behramoğlu, 1995: 88-89).

Bu alıntı, yaşamın içinde dağılan ve yeniden doğrulacak gücü kendinde bulamayan insanın sanatın yardımıyla tekrar gücüne kavuşmasını imler. Esasen sanat faaliyeti, doğası gereği iyinin ve güzelin ufkuyla var olduğundan bu ikisini kendinde bütünleyebildiği oranda muhatabını da bütünlüğe erdirir. “Şiir insan yaşamasındaki bütünlük duygusunun dağıldığı, parça ve bütün kavramlarının birbirine karıştığı, insanın bütün içindeki yerinden saptığı yörede insanın bir ezgisi, bütüne olan özlemi biçiminde ortaya çıkar. Yokluğunu hissettiğimiz şey içimizde bulunması gereken ‘zımnî’ bütünlük, bütüne ait olma duygusudur. Zaten sevmemizin, acımamızın, öfkelenmemizin, böbürlenmemizin,

zavallılaşmamızın, tanrılaşmamızın bu bütünüle, bu bütünü anlamak isteyişimiz veya anlamak istemeyişimizle bir ilgisi vardır” (Özel, 1991: 24). Şiirin insanı bütünlüğe erdirmeye yolundaki işlevinin “kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşma” (Tanpınar, 1992: 14) olmasından kaynakladığı söylenebilir.

Nesirden ayrılığı büyük ölçüde biçim üzerinden sağlanmış olan Şiir, Türk edebiyatının edebî yönünü ve ağırlılığını taşıyan bir tür olarak karşımıza çıkar. Şiirin biçimi genel anlamda birçok ulusun edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da değişerek ve yenilenecek bugünlere ulaşır. Biçim yönünden gerçekte değişimlere zaman içinde içeriğin değişimi de eşlik eder. İslam’ın Türklerce kabulüyle birlikte edebiyatta ve bilhassa Şiirde Fars edebiyatının tesiri başlar. Gelişimini on dokuzuncu yüzyıla kadar sürdüren klasik edebiyat, Tanzimat ile birlikte yüzünü Batılı bir ufka çevirir.

Farklı ideolojik tercihler içinde varlığını devam ettiren ve gelişimini sürdüren Şiir, bağlı olduğu zihniyet geleneğinden kendini tümüyle soyutlayamaz. Dünya görüşünün farklılaşması demek, insanın kendini tümüyle yeni bir epistemolojik hâleye taşıması anlamına gelir fakat bunun kolay hatta mümkün olduğunu söylemek zordur. “Edebiyat, dillere göre sınıflandığı gibi, Şiir (de) dil içinde oluşur. Yani insanın algılama ve duyum tarzı, konuştuğu dile bağlıdır. Fakat bütün bunların gerisindeki asıl fikir, yani (felsefe değil) dünya kavrayışı ve algılayışı, bir uygarlık alanında var olur. Şiirin oluştuğu duyum tarzı dilin içindedir ama ona kaynaklık eden temel fikir, dilleri aşan bir alana sahiptir” (Eroğlu, 2005: 13-14). Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının gerek zemini gerekse yönü, belli başlı ideolojilerin dolayımında asıl tarihini yapar. Doğası itibariyle sanat, her dönemde sosyal ve siyasi çevresinden etkilenir, gelişimini dönemin gerçeklik tasavvurlarına paralel biçimde sürdürür. Tanpınar’ın diliyle Medeniyetçilik, İslamcılık ve Türkçülük gibi her biri cemiyetin ayrı bir realitesine karşılık gelen bu ideolojiler etrafında asıl tarihini yapan Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatı gelişimini, hayatın getirdiği yeni realitelere bağlı olarak devam ettirir (Tanpınar, 1992: 101).

Ahmet Hamdi Tanpınar “hakikaten aksülâmel devrinde yetişen her Şairde bu menfi münasebet şekli daima mevcuttur. Dün filan Şair, kendinden evvelki Şairi geçmek için Şiir yazardı, rekabet ve döğüş aynı sahada ve aynı silahla kabul edilirdi. Bugün ise tam aksi oluyor. Yeniler müşterek bir yolda evvelkileri geçmek istemiyorlar. Daha ziyade onlara benzememek suretiyle rekabetten kurtuluyorlar... Modern sanatlar, oyunda lazım olan asaleti buradan kaybeder” der (Tanpınar, 1992: 83). Bu tespitler dolaylı olarak modern Türk Şiirinin gelişim seyrinde her yeninin kendinden öncekinin reddiyesi üzerine

kurulduğunu ima eder. Zaten Türk edebiyatı tarihi, çocuklukla bir öncekinin reddiyesi üzerine kurulu olan yeni edebî toplulukların teşekkülüyle seyrini sürdürür. Tanpınar'ın yukarıya alınan tespitleri ise edebî toplulukların arayışlarını devam ettirdikleri yolun tutarsızlığına işaret eder. Çünkü bu arayış yolunda bir zihniyetin başkasının muhtemel haklılığına inanmayan tavrı gizlidir. Öyle ki “18. asrın unutulmuş şairleriyle Garipçilerin ortaya çıkış sebepleri aynıdır. Her ikisi de asırlar önce şekillenmiş ve bu asırlar boyunca bütün imkânları kullanıp tüketilmiş intibai veren birer normatif yapıyı kırma ve bilahere değiştirme gayreti ile ortaya çıkarlar. Birinin ‘klasik’ şiiri, diğerinin ‘millî edebiyat’ şiirini kırma gayreti, her ikisi de başarılı olur ve 18. asırda ‘klasik şiir’, 1940’lı yıllarda ‘millî edebiyat’ şiiri ölür” (Özgül, 2010a: 56). Nitekim Tanzimat şiiri varlığını, klasik şiirin üzerine inşâ edildiği lügate karşı çıkararak ortaya koyar. Dolayısıyla yeninin, bir bakıma eskiye reddiye olarak daha yenileşmenin ilk adımlarında görünmeye başladığı söylenebilir. Fakat bunun sıhhatli bir gelişme olduğu kuşkuludur. Çünkü “hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an’anesi içinde yenileşebilir” (Tanpınar, 1992: 87). Nitekim “garb milletlerini bilhassa temyiz eden vasıf, bu kendi kendilerini bilme keyfiyetleri, sanat ve edebiyatlarında daima bir devam aramaları, millî kaynaklara her an yeni baştan yaklaşmaları keyfiyetidir” (Tanpınar, 1992: 90).

Bu tespitler, modern Türk şiirinin daha başından bir ikilik üzerine kurulduğunu gösterir. Söz konusu dualitede bir ucu Batı diğer ucu ise Doğu ve ondan tevarüs edilen klasik şiir geleneği oluşturur. Tanzimatla başladığı kabul edilen yeni Türk edebiyatı, gelişimini bu dualitenin içiçe geçtiği bir zeminde sürdürür. Bu bağlamda yenilik ilkin muhtevada sonrasında ise biçimde gerçekleştirilir. Esasında Batı ile Doğu ve ondan tevarüs edilen klasik şiir geleneği yanlıları arasında süregelen tartışmalar, safları belirgin iki taraf arasındaki tartışmadan çok içinde yığınla bocalama ve gitgelleri barındıran bir arayışı andırır. Medenileşmek için Avrupa'nın dansına ihtiyaç olmadığını söyleyen Namık Kemal, aynı zamanda aruzdan kurtulmak gerektiğini ifade eder, hatta heceyle şiir denemeleri yapar ve heceyi salık verirken bunun yanında Batılı düşüncelerden alınmış ilhamla hürriyet, müsavat, adalet, meşveret kavramları etrafında modern bir dil kullanır. Şinasi, geleneğin hiçbir surette zikretmediği ve aşına olmadığı türden bir ‘aklı’, Münacaat’ında dile getirir. Bu, bir yönüyle mutlakı sorgulayan akıldır. Dahası bu yüzyılın egemen düşüncesi olan ve “insanlık dini” (Comte, 2017: 53) olarak görülen pozitivist anlayış üzerine yükselen medeniyeti, o da yeni bir din telakki eder (Tanpınar, 1988: 205). Tanzimat Fermanı'nın ilanında etkisi olan M. Reşit Paşa'yı ise bu yeni dinin peygamberi şeklinde sunar. Fakat

değişmiş olan lügate karşın “Şinasi’de kasideler, tarih düşürmeler, gazeller aynen durur” (Özgül, 2010a: 58). Ziya Paşa halk şiirine yaklaşır fakat sonradan klasik şiire dönüş yapar. Eski yeni bağlamında Naci ile Ekrem arasındaki tartışmalar, fikri ayrılıktan ziyade kişisel nedenlere dayanmasına rağmen zamanla yeni şiir ile eski şiirin kavgasına dönüşür (Demir, 2010: 179). Bütün bu gitgeller ile arayışların yönünü tayin eden esas saik, insanın, kendi talihi ve realitesiyle yüzleşmesidir (Tanpınar, 1988: 98). Bu bakımdan “şiirin batılılaşması karşısındaki ‘yeni insan’ın genel olarak batılılaşmaya karşı olan tavrına bakarak antipatik (klasik şiir müdafii), empetik (ılımlı ve mutavassıt) ve sempatik (Servet-i Fünuncu) tasnifi de yapılabilir” (Özgül, 2010a: 64).

Edebiyatın ufkunu Batılı bir yöne çevirmede Abdülhak Hamid’in şiirde gerçekleştirdiği muhteva ve şekil değişikliğinin etkisi açıktır. Abdülhak Hamid’in, daha çok politypique mizacının ve buna bağlı olarak sahip olduğu esalibinin etkisiyle şiir, hem metafizik ürpertiyle hem de şekil bakımından yeniliklerle tanışır. Batılı bir dil ve duyuşa evrilmede, Recaizade M. Ekrem’in Şark’ın belagat anlayışından Batılı retoriğe geçişi temsil eden Talim-i Edebiyat’ı, bu bağlamda bilhassa önemlidir. Mutavassıtîn şairlerin ihtiyatlı Batılılaşma yanlılığı da Batılı dil ve düşüncenin yaygınlaşmasına meşuiyet kazandıran bir diğer unsurdur. Kuşkusuz bu gelişmeler aynı zamanda Servet-i Fünun’u hazırlayan etmenler arasında da yer alırlar. Böylece Servet-i Fünun edebiyatı, edebiyat sahasına eski yeni tartışmalarının etkisi altında girer (Okay, 2016: 140). “İkinci Meşrutiyet’ten sonraki tutumuyla Şinasi akılcılığının en sadık tilmizi olan Tevfik Fikret” bu edebiyat topluluğunun en etkin isimlerinden biri olarak anılır (Okay, 2016: 26). Şiirde şekil bakımından serbest müstezada ve serbest şiire doğru yolu açar. Cenab Şahabettin, mistik tarafı da bulunan sembolizmi ‘ruh-i kâinat’ tabiri altında benimser. Musikinin telkin kabiliyetini şiirin bünyesinde mümkün hâle getirmeye çabalar. *Kırk Yıl* (Uşaklıgil, 1987) hatıralarında görüldüğü kadarıyla Halit Ziya’nın nerdeyse yerli hayat kadar aşına olageldiği Batı kültürü vardır. Bununla birlikte II. Abdülhamid’in baskıcı yönetiminin tesiriyle içe kapanık, “melankoli ve hayattan bezgin” bir görünüm arz eden bu edebiyat topluluğunu hazırlayan etmenler arasına yapılmış çevirileri de eklemek gerekir (Kaplan, 1993: 32). Zira 1862 ila 1880 yılları arasını kapsayan on sekiz yıllık sürede yapılmış toplam çeviri otuz civarında iken 1880 ila 1896 yılları arasını kapsayan on altı yıllık sürede yapılmış çeviri sayısı 309 civarındadır (Kolcu, 2013: 44-58). Bu da açıkça Servet-i Fünun’un oluşumunda, devrin aydın ve sanatkârlarının duyuşunun Batılı yöne evrilmesinde çeviri faaliyetinin etkin olduğunu gösterir.

Servet-i Fünun edebî topluluğunun Ekim 1901’de dağılmasından 24 Temmuz 1908’de II. Meşrutiyetin ilanına kadar geçen süre, edebiyat tarihi bakımından sessizdir (Okay, 2016: 147). Edebî hareketlilik itibariyle sessiz geçen bu devre, gün yüzüne çıkmaya mütemayil kimi meselelerin önünü açar. Bunlardan en önemlisi hece aruz tartışmalarındaki hareketlilik ve farkındalıktır. Bu mevzuun günlük siyasete doğrudan temas etmiyor olması da konunun enine boyuna tartışılmasına imkân tanır. 1904’te yayın hayatına atılan *Çocuk Bahçesi* dergisi Mehmet Emin Yurdakul’un hece ile yazılmış şiirlerine yer verir. Gelen birtakım tepkiler üzerine Rıza Tevfik de Mehmet Emin’den yana tavır alır. Esasında hece meselesi etrafındaki tartışmaların, dolaylı olarak millî duyarlılığa doğru evrilmenin önünü açan bir keyfiyete sahip olduğu söylenebilir. Bizzat edebî bir mesele olması nedeniyle bu konu, üzerinde yürütülen tartışmaların yönünü millî olana çevirir veya ona temas edenlerin yazılarında yön bir şekilde millilik meselesine doğru kayar. Hatta bu konunun Tanzimat ile birlikte tartışılmaya başlanması, hem edebiyatın gelişim yönünü belirlemede hem de millilik meselesinin güncel bir değer kazanmasında onu bir kez daha önem arz eden konulardan birine çevirir.

Hece meselesi birçok şair ve yazarın temas ettiği konuların başında gelir. Namık Kemal hece ile ilgili ‘arayış içinde’ olan yanıyla öne çıkar ve aruzdan yana tavır alır. Aruzu müzikalitesi için tercih eden Abdülhak Hamit, doğrudan hecenin aleyhinde olmaz. Recaizade Ekrem, heceyi dener fakat erken bulduğu için o da aruzu tercih eder. 1884’te bizzat heceye temas eden ilk yazı İbnü’r Reşid Ali Ferruh’un “Evezân-ı Millîyenin Terki ile Evzân-ı Arabiye’nin Kabulü” başlıklı *Mir’at-ı Âlem*’de çıkan yazısı olur. Bu yazı hecenin korunmasını istemekle birlikte kesin olarak bir taraf tutmaz. Sonrasında Veled Çelebi 1893’te *Hazine-i Fünun*’da “Musahebe”, H. Nazım 1896’da *Servet-i Fünun*’da “Şiir Nedir”, Nureddin Ferruh 1896’da *Mektep*’te “Şiirde Şekiller ve Kafiyeleler”, A. Nadir 1896’da *Servet-i Fünun*’da “Musahebe-i Edebîye...” başlıklı yazıları ile hece aruz meselesine değinirler (Kolcu, 2007: 36-127).

Şiiri her tür kayıttan kurtarma çabası ve vezni şiire göre seçmek anlayışına, hecenin millî ve tabii oluşundan aruzun bu tabiiliği yok ettiği düşüncesine kadar farklı temayülleri gözler önüne seren hece-aruz tartışmaları, Mehmet Emin’in 1897’de *Türkçe Şiirler*’inin de biçim yönünden esasında temel ilham kaynağı olacaktır. Tematik açıdan şiirlerinde millî konulara yönelen Yurdakul, bu yönelişini büyük ölçüde Cemaleddin Efgani’ye borçludur. Efgani’nin Müslüman memleketlerindeki çöküşün önüne geçmek için “onları ayrı ayrı kavimler hâlinde kaldırmak, yükseltmek ve esir hallerinden kurtarıp

hürriyet, medeniyet ve hâkimiyete ulaştırmak lazım olduğuna” (Yazar, 1999: 196) dair telkinleri Yurdakul’u etkileyecek ve şair bu fikri “Türk milletine tatbik ve bu cümleden dil ve edebiyat ihtiyacını tatmin eylemek” doğrultusunda uygulayacaktır (Yazar, 1999: 196). Öyle ki henüz girdiği bu yolda “doğru yolda mı yürüyorum; yoksa uçurumlara mı düşeceğim” (Yurdakul, 1969: xxıı), diyerek iyi mi kötü mü yaptığının ayırında olmadığını ifade eden Mehmet Emin, *Türkçe Şiirler*’i yayınlamadan önce değerlendirmelerini almak üzere şiirlerini gönderdiği şair ve yazarların çoğundan cesaretlendirici görüşler alınca onları yaklaşık bir yıl sonra 1899’da yayımlar (Yazar, 1999: 196). Görüldüğü üzere hece aruz tartışmaları, millî edebiyat meselesinin farklı boyutlarda ele alınmasının çekirdeğini oluşturur. 1901’de İzmir’de *Hizmet* gazetesinde Türkçü Necip’in “Türkçe Dilimiz” başlıklı seri yazısı da söz konusu millî edebiyatın etrafında döndüğü dil meselesini başka boyutuyla merkeze taşıyacaktır. Bilindiği üzere asıl hamlesini vezinde yapan klasik edebiyat, “parmak hesabı, vezn-i benânî, hesâb-ı benân” gibi adlarla anılan hece veznine pek de iltifat etmez. Ağırlıklı olarak halk edebiyatında kullanılan hece veznine değinmeler, Tanzimat sonrasında nadir örneklerle başlar. Şinasi’nin safi Türkçe şiirleri, “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazat-ı Şamildir” adlı yeni Türk edebiyatının beyannameyi olarak da kabul edilen makalesinde Namık Kemal’in millî edebiyat ile Türkçe vurgusu, Ziya Paşa’nın 1868 tarihli *Hürriyet*’te yayınlanan ve yazarını “saf Türkçe cerayanının en büyük yol açıcılarından” (Tanpınar, 1988: 336) biri olarak öne çıkaran “Şiir ve İnşa” makalesinde halk edebiyatı geleneği vurgusu; Ali Suavi, Ahmet Vefik Paşa, Süleyman Paşa, Şemsettin Sami gibi aydın ve sanatkârların Türklük ve Türkçe üzerine destekleyici yazıları, yanı sıra Osmanlıca ile Türkçenin aynıymış gibi algılanmasının yanlışlığı ile Türkçe sözlük üzerine çalışmalar, programsız olarak millî edebiyata yönelişte ilk birikimleri teşkil ederler (Yetiş, 1997: 267-268). Millî edebiyata yönelik vurguların çoklukla savaşlar sebebiyle yıkılma ve dağılma tehlikelerinin hissedildiği zamanlara denk gelmesi için ayrı bir boyutu olarak dikkat çeker: “Özellikle Kırım Savaşı (1853), Osmanlı-Rus savaşı (1877-1878) millî değerlerin ön plana çıkmasında etkili olmuştur” (Yetiş, 1997: 268). Ne var ki Servet-i Fünun edebî topluluğuyla edebiyatta millîlik meselesi, edebî metinlerden dışlanmakla kalmaz, aynı zamanda küçümsenir. Öyle ki 1911’de Yeni Lisan makalesi: “Otuz beş sene evvel başlayan sadeliği öldüren onlardır” (Çelik, 1995: 28) diyerek bu edebî hareketi dil bakımından tenkit edecektir.

Edebî hareketlilik bakımından *Servet-i Fünun*’un 1901’de kapatılmasından II. Meşrutiyet’e kadar devam eden sessizlik, içinde kimi arayışların kendine bulacağı yönü de

saklar. 1908 sonrasında ilk edebî topluluğu olan “Fecr-i Âtî Encümeni”nin kurulduğu Servet-i Fünûn’un 25 Mart 1909 tarihli 930. sayısında okuyuculara duyurulur” (Şen, 2008: 81) Fecr-i Ati, bu sessizlik döneminde gelişen millî, hamasi, telkin edici şiire cephe alan bir edebî hareket olarak doğar. “Sanat şahsi ve muhteremdir” ilkesinin esasında sanatkâra açtığı geniş alana rağmen Fecr-i Ati, bu ilkeyi, sembolik şiirin çağrışımları etrafında anlar. Şiiri, düşünce veya ideoloji telkin eden hüviyetinden arındırmayla birlikte Avrupai bir tarzda kurmayı hedefler. Ne var ki bu edebiyat topluluğu, beyannamelerinde dile getirdikleri birçok hususu gerçekleştirmez ve topluluğun üyeleri arasında ortak bir sanat anlayışına rastlanmaz (Parlatır, 1999: 868-879). Böylece 1909 yılı mart ayında kurulan “Fecr-i Âtî Encümeni-i Edebîsi” 1912 yılının sonlarında dağılmış kabul edilir (Şen, 2008: 89). Fakat dönemin aydın ve sanatkârlarınca arayışlar devam eder. Nev-Yunânî ve Nayîler adıyla anılan iki edebî topluluk, dağılmaya yüz tutmuş Osmanlı devletine yeni bir kök, bir dayanak bulma arayışlarının sonucu olarak edebiyat tarihinde yerlerini alırlar. Yahya Kemal, dolaylı ve doğrudan olmak üzere bu iki edebî akımın oluşmasında ilham kaynağı olur. Ayrıca Sicilya Kızları, Biblos Kadınları vb. şiirleriyle de Nev-Yunânî akıma uygun eserler verir.

Ahmet Haşim, Fecr-i Ati edebî topluluğunun etkin ismi olarak öne çıkar. Tanpınar’a göre kendi kuşağı şiire Haşim etkisinde girer ve ilk defa Haşim ile Avrupai manada şiire aşına olunur:

“Biz bugünkü nesil, fikir ve sanat hayatına Haşim’in yıldızı altında girdik. Tefekkür ve tahassüsümüzde Piyale ve Şi’r-i Kamer şairinin büyük tesirleri oldu... Biz ilk defa olarak Ahmed Haşim ile Avrupalı mânâsında ve beşerî nispette büyük şairi tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik... Bu itibarla Dergâh mecmuası’nda çıkan Piyale mukaddimesi hakikî bir dönüm yeridir” (Tanpınar, 1992: 284).

Hatta Yedi Meş’aleciler, uzun süredir edebiyata hâkim olan “renksiz ve dar Ayşe Fatma edebiyatı”nı tenkit ettiklerinde esasında “Ahmet Haşim’in şiir anlayışını yeni bir çizgide devam ettirmek” amacını güderler (Ayvazoğlu, 2012: 16). Bir edebî hareket olarak ortaya çıkmalarına rağmen bu yolda bir bütünlük sergilemeyen Fecr-i Ati edebî topluluğu üyeleri ile Haşim arasında sıkı bir bağ kurulamaz. Okay’a göre “Haşim’in Fecr-i Âtî ile yıldızının barışmamasında prensipler değil, topluluğun mensuplarıyla ilişkileri rol oynamıştır. Beynamede serdedilen görüşlerden yola çıkılarak değerlendirilirse aslında tek Fecr-i Âtî şairi Ahmet Haşim’dir (Ayvazoğlu, 2012: 79). Orhan Okay bu görüşlerini İsmail Habib Sevük’ün ifadeleriyle destekler: “Fecr-i Âtî’nin fânî penbeliğinde yalnız üç kıymet parıldadı. Erenlerin Bağından nâsiriyle Memleket Hikâyeleri artisti ayrılınca, o fecrin bütün renk ve zıyasını Göl Saatleri şairi topladı diyebiliriz. O ismin bu şairden başka

müsemması yoktur (Ayvazoğlu, 2012: 79). Esasında Haşim’i edebiyat tarihinde müstesna konuma çıkaran Köprülü’ye göre onun “dış hayatın değişmelerine ‘âdeta bigâne kalan ve şahsiyetinin tekâmül mecrasını değiştirmeyen” vasfıdır (Enginün-Kerman, 2001: 38). Şiirini ontolojik bakışla kaleme alan şair, “Yollar” ve “O Belde” gibi şiirleriyle insanın sonsuzluğa açılma eğilimine sembolik dille dokunur. Eşya ve hayat onun şiirlerinde musikinin telkiniyle insana yaklaşır. Onun şiirindeki “esrarlı güzelliğin mânâ ile ilgisi olmadığına, ses ve kelimelerin istifinden güzelliğin doğduğuna inananlar Haşim’in şiirini sık sık delil olarak kullanır (Enginün-Kerman, 2001: 39).

Fecr-i Âtî edebî topluluğunun dağılmaya yüz tuttuğu 1912 yılında Yahya Kemal, Paris’ten döner. Avrupa’da geçirmiş olduğu yıllarda, Fransız şiirini yakından tanıma imkânı bulur. Bununla birlikte “bir örneğe ihtiyacımız olduğu zaman, eserlerinde insanı en güzel taraflarile tasvir etmiş olan Eski Yunanlılara, daima onlara dönelim” (Yücel, 1989: 251) diyen Goethe’nin anlayışında olan şair ve şiirleri tanır. Bu bağlamda Jose Maria de Heredia’nın şiirlerinde eski Yunan ve Latin şiir dilinin duruluğunu hisseder ve ondaki şiir zevkini Türkçenin imkânlarında yakalamaya çalışır. Böylece asıl Türkçe’de Batılı şairlerin Yunan ve Latin kaynaklarında yakaladığı sesi bulmaya çabalar. Esasında Yahya Kemal, Paris’te coğrafya merkezli bir tarih anlayışına sahip olmuş fakat bunu Anadolu gibi farklı kültürel geçmişi olan coğrafyada nasıl uygulayacağı yönünde henüz net bir görüşe erişmemişti. Camille Jullian’ın “Fransa toprağı bin yılda Fransız milletini yarattı” sözü, Yahya Kemal’de karşılığı aranan en önemli ufuk olarak belirir. Böylece ilkin Yahya Kemal, Anadolu’nun geçmişini Yunan ve Latin kaynaklarda bulur ve bu yolda “Sicilya Kızları”, “Bergama Heykeltraşları”, “Biblos Kadınları” şiirlerini yazar. Yakup Kadri ise bu bağlamda “Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri”ni mensur şiir kıvamında kaleme alır. *Okun Ucundan ve Erenlerin Bağından* kitabı da bu doğrultuda mensur şiir tarzında yazılır. Bu metinleriyle Yakup kadri “Nev yunânîlilik idealini biraz daha gerilere kitabı mukaddes hikâyelerine kadar bağlayarak havza kültürü fikrini devam ettirir” (Okay, 1992: 298). Yahya Kemal bu yolda Yakup Kadri ile birlikte. Nev-yunânî hareketinin oluşumunu şöyle açıklar:

1912’de Balkan harbinden önce İstanbul’a gelmiştim. Yakup’la tanıştım. O, metinden Fransız edebiyatını okumuştü, okuyordu. İkimiz de bir hülyaya kapıldık; İran’dan Yunan’a geçmek... eski edebiyatın mihrakı, İran’dı. Geç olmakla beraber Yunan klasiklerine dönecektik. Nazariye şuydu: Modern edebiyatımız, gerçi Avrupa’ya dönmmüştü. Fakat bu model Fransızların son şiiri ve son nersri idi. Bu kâfi olamazdı. Bütün Avrupa’yı anlamak için medeniyetçe Yunanlıların varisiyiz. Bu verasete din mani olmuştur. Bu hâl 1850-1860 senelerine kadar sürmüştür. Biz o tarihlerden bu yana hep Fransızlara tabi olmuşuz. Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki tam manasıyla bir edebiyatımız olabilsin. Binaenaleyh şiir ve fikir telakkimizi değiştirmek onların telakkisini almak lazımdır. Dövizimiz olarak Eflatun’un şu sözünü

almıştık: ‘Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağlar gibiyiz.’ Estetikte bilhassa lisan estetiğinde süslü ve boyalı Acem bediiyatından sobre ve beyaz olan lisana döneceğiz. Acemin teşbihli ve istiareli sanatından Yunan’ın sağlam ve oturaklı cümlesine geçeceğiz. O zamanki müşahadelerimiz de millette bu istidadın bulunduğunu gösteriyordu. Nitekim Türk mimarisi böyledir. Onda Yunan çeşnisi vardır. Mimarimizdeki asillik ve basitlik gibi süsten, çok boyalı cümleden, çıplak, sağlam cümleye geçeceğiz. Esasen Türkçenin çıplaklığa mail bir hali vardır... Hâsılı Renaissance’da bütün Avrupa milletlerinin ve Fransızların neo-classique şiirini vücuda getireceğiz. Felesefe Sokrat’tan ve Platon’dan açılan hatta geleceğiz; Şark felsefesini bırakacağız. Velhasıl bir nevi Nev-Yunanî edebiyat vücuda getireceğiz” (Yücel, 1989: 256).

Bu ifadeler “yeni edebiyatın o güne kadar kendisine örnek aldığı Fransız edebiyatından kurtulup, onların da kaynağı olan eski Roma ve eski Atina’ya yöneldiğini gösteren ilk ifadeler olması açısından çok önemlidir (Özdemir, 2007: 256)). Çünkü “Yeni Türk şiirinin nasıl olması gerektiği konusunda daha Paris’te bulunduğu yıllardan itibaren bir arayış içinde olan Yahya Kemal yeni Türk şiirinin, geleneğin içinde aranması gerektiğini keşfetmişti, ama henüz bunu nasıl yapabileceğini bilemiyordu... Nev-Yunânîlik işte böyle bir ortamın ve kafa karışıklığının sonucudur” (Özdemir, 2007: 254). Yahya Kemal’in bu arayışı onun daha sonra “Koca Mustâpaşa” şiirinde dile getireceği:

“Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;

Budur âlemde hudutsuz ve hazîn öksüzlük”

mısralarıyla yakından ilgilidir.

Bu sırada Ziya Gökalp’ın Turan idealizmi etrafında biçimlenen Türkçülük hareketinin Anadolu’dan uzakta kalan farklı kadim Türk coğrafyasına gönderme yapması, Yahya Kemal’in bu ideolojiye mesafeli durmasına sebep olur. Çünkü Jullian’ın sözünde tarih, coğrafya ve kimlik arasında bir münasebet vardır. İslam öncesi Türk kültürüyle Müslüman Anadolu’yu ortak bir medeniyet olarak görmenin mümkün olmaması, Yahya Kemal’de arayışı diri tutan bir problem alanı olarak görünür. Bu bakımdan Turan idealizmi, onun sorularına tam olarak cevap vermez. Şair, Jullian’ın sözünü Anadolu’da geçerli kılacak bir çıkışı, Türk tarihini Anadolu’da 1071 Malazgirt Zaferiyle başlatarak bulur. Artık klasik şiirde, mısra-ı berceste olarak anılan şiirlerdeki Türkçe ona saf gelmeye başlar. Böylece Yahya Kemal, gelenekle bağını koparmadan yeni şiir diline ve zevkine ulaşır.

Orhan Okay arayışlar içinde geçen bu süreci şu şekilde değerlendirir:

Umumi hatlarıyla Türkçü, İslamcı, batıcı hatta biraz marjinal de kalmış olsa Nayiler ve Nev-Yunaniler, aslında tehlikeli uçurumlara yaklaşıp olan devlete bir medeniyet, kültür kimliği dolayısıyla bunlara bağlı olarak bir sanat ve edebiyat hayatı kazandırma çalışmalarının birbirinden az veya çok farklı kollarıdır. Gerek fikri ve siyasi karakterli gerekse saf edebiyat peşinde olan bütün bu akımları arka arkaya çıkan Balkan ve Dünya savaşları birbirine yaklaştırır. Hatta Millî Edebiyat’ın konumuz dışına taşan 1923 sonrasında da devam ettiği dikkate alınırsa İstiklal Savaşı’nı da buna katmak gerekecektir Enver Paşa’nın Orta Asya’daki macerasının hüsrana sonuçlanması Türkçüleri,

Balkan milletlerinin bağımsızlık mücadelelerinde ihanete varan faaliyetleri Osmanlıları, Birinci Dünya Savaşı yıllarında bazı Arap kabilelerinin Osmanlı düşmanı olan batılılara yanaşmaları İslamcılar, medeniyet ve insaniyet örneği zannedilen batıların emperyalist siyasetleriyle Türkiye’yi parçalama sevdaları batıcıları ve dolayısıyla Nev- Yunanlıları daha gerçekçi düşünmeye sevk etti. İşte Meşrutiyet yıllarında bir bakıma Türklükle başlamış görülen Millî Edebiyat akımının millîliği böyle bir anlayışın sonucu” olarak değerlendirir (Okay, 1992: 296).

Nayiler olarak adlandırılan yönelişi de bunalımlı dönemlerin karakteri olan arayış çerçevesinde ele almak mümkündür. Fecr-i Âtî edebî topluluğunun faaliyetlerini sürdürdüğü sırada 1911 tarihinde *Rubab* ismiyle yayın hayatına başlayan edebî mecmuada, aynı zamanda Fecr-i Âtî topluluğunun bir üyesi olan Şahabettin Süleyman, Yeni Nesil, diğer ifadeyle Nesl-i Âtî adıyla anılan gençleri dolaylı olarak cesaretlendirir ve bunlar daha sonra “Nayiler; Yeni Bir Gençlik Karşısında” adıyla Şahabettin Süleyman tarafından *Safahat-ü Şi’r ü Fikr* mecmuasında takdim edilir (Sağlam, 2009: 436). “Yahya Kemal’in tesiriyle meydana geldiği anlaşılan” (Tural, 1983: 117) bu genç topluluk Nayilikten “Anadolu’daki Türk edebiyatının ilk devirlerine inmeyi ve böylece XIII. asrın büyük mutasavvıfları olan Mevlana Celaleddin-i Rumî ile Yunus Emre’nin şiirlerindeki samimi ifadeli, lirik ve mistik atmosferi kendi şiirlerinde de yaşatmayı” anırlar (Akyüz, 1995: 169-170). İşin ironik taraflarından biri, kendilerinden birkaç yıl evvel kurulmuş olan bir edebî topluluğa karşı bu gençlerin kendilerini Nesl-i Âtî olarak adlandırmalarıdır. Fecr-i Aticiler ile Nesl-i Aticiler arasındaki “tartışmalarla ilgili en çarpıcı yorumu Hamdullah Suphi yapar: ‘Salı günü yazanlarla Çarşamba günü yazanlar arasında bir nesil farkı olamaz’” (Özdemir, 2007: 254). Bu bağlamda tenkit edilen “Nâyîlik, aynı sanat heyecanı ve prensipleri etrafında şuurlu bir toplanışın ifadesi değildir. Nâyîler, edebiyatımıza millî bir ruh ve canlılık kazandırmak isteyen Şahabettin Süleyman’ın gayretleriyle birkaç nefeslik sun’î hayat yaşamış edebiyat meraklısı gençler grubu” olarak değerlendirilir ve “onların bir araya gelmelerinde de Yahya Kemâl’in fikirlerinin etkili olduğu” kabul edilir (Özdemir, 2007: 264). Bu iki edebî hareket “ayrı ayrı ele alındığında belki Nâyîlerin, geleneğin değişmeyen ruhuna Nev-Yunânîlerden daha çok yakınlaştıklarını söyleyebiliriz. Yenilik anlayışını, her halde Mevlânâ ve Yunus Emre’de aramak yerine Fransız edebiyatından kurtarıp eski Yunan’da aramak yanlış bir tercihtir” (Özdemir, 2007: 264). Kenan Akyüz ise Nayileri değerlendirirken “bunlar edebiyatta millîlik imtiyazını Genç Kalemler’e bırakmamak için edebiyatın millî oluşunu millî geçmişe bağlanışta görerek Anadolu’daki Türk edebiyatının ilk devirlerine inmeyi” denedikleri görüşünü ileri sürer (Akyüz, 1995: 169). Edebiyat tarihinde ciddi bir varlığı göstermeyen bu iki edebî hareketin, dönemin arayış ruhunu yansıtmak bakımında önemli örnekler olduğunu hatırlatmakta fayda vardır.

Kendine bir ufuk tayin etmek adına bahsi edilen yıllarda arayışın yönü milliyet bilinciyle hareketlenen edebiyata çevrilir. Nitekim Millî edebiyatın ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlayan esas amilin Türkler arasında milliyet bilincinin uyanması olduğu ifade edilir (Bozdoğan, 2011: 43). Topumlarda bir bilincin uyanışının kesin tarihlerle belirlenmesinin zorluğu ortadadır. Nitekim İnci Enginün, millî edebiyatın bu bağlamda tarifinin, kapsam ve yazar kadrosunun anlatılabilmemesinin güçlüğünden bahseder. Enginün konuya David Kushner'ın "1908'den sonra Tanmizat ideolojilerinden Osmanlıcılık ve İslam Birliği'nin iflası ülke çapında görülür" (Enginün, 2015: 760) tespitiyle giriş yapar: Enginün'e göre "bu da zaten bir süreden beri filizlenmekte olan Türkçülük akımını kuvvetlendirir. Edebiyatta Millî Edebiyat adını alan bu cereyanın tarifi, kapsamı ve yazar kadrosunun anlatılabilmesi güçtür. Çünkü belirli bir anda belirli kişiler tarafından oluşturulmamıştır. Güçlü bir geçmişi vardır, bu yüzden de Millî Edebiyat dışında sayılabilecek kişilerin bile bu anlayışta yazıları bulunmaktadır. Bu akım uzun bir birikimden sonra ortaya çıkmıştır" (Enginün, 2015: 760). Bu bağlamda millî edebiyat dönemi, gerek başlama ve bitiş tarihi itibariyle gerekse adlandırma bakımından farklı kabullere dayanan bir edebiyat hareketi olarak dikkati çeker (Dayanç, 2012: 91-103). Bunda isminin başındaki "Millî" kelimesi ve bu kelimenin menşei ile anlam dünyasında zamanla ortaya çıkan genişleme ve farklılaşmalar"ın etkisi büyüktür (Dayanç, 2012: 100). Çünkü Millî edebiyat, âdeta bu akıma mensup olmayanları dolaylı olarak gayr-i Millîlikle itham eden bir çağrışıma kapı aralar. Nitekim Ali Canip Yöntem, "Aşk-ı Memnu'da yaşar gibi görünen şeyler bu muhitin adamları değildir; hele 'Bravo Maestro' ve Mösyö Kanguru gibi mevzuların Türk edebiyatıyla hiçbir münasebeti yoktur... Teessüs edecek millî edebiyatı derk edebilmek için meselâ Refik Halit'in 'Hakk-ı Sukût'unu, 'Nebbaş'ını okumalıdır. Bunların kahramanları içimizde yaşıyor; Türk'tür, halis Türk'tür" der (Ali Canip Yöntem, 1995: 309). Millî edebiyatın çerçevesinin daraltılmasına olumlu yaklaşmayan Orhan Okay'ın tespitleri ise şu yöndedir: "... edebiyat dille yapılı ve dil en millî olan unsurdur. (...) Bu topraklarda doğan, yetişen, bu kültürle beslenen bir sanatkarın en güzel Türkçeyle vücuda getireceği eser millîdir, bu kadar. Teferruata girmek istemiyorum. Bence Yahya Kemal kadar Ahmet Haşim'in şiiri de millîdir. Başka türlü Milliyetçi edebiyat olur, bu ayrı bir şey. Bir de bizde Millî Edebiyat cereyanı vardır; bu, kavramın, özel bir devirde kullanılan özel manasıdır" (Okay, 1998: 52). Bir devre özel bir ad olarak kullanılan Millî Edebiyat'ı Argunşah "1911-1922 tarihleri arasında devam eden dil, muhteva ve şekil olarak Millî olanın tespit edilerek kullanıldığı, millet olma şuurunu

uyandırarak Millî bir devlete gidiş sürecini hızlandıran romantik ve ideolojik bir edebiyat” (Argunşah, 2009: 193) olarak değerlendirir. Kenan Akyüz, Milliyetçi ideolojinin edebiyatta görülen tesiri olarak ele alır ve tarih olarak da 1911-1923 arasını kaydeder (Akyüz, 1995: 164-167). 1897’deki Osmanlı Yunan savaşını ve bu vesileyle de Yurdakul’un Türkçe Şiirler adıyla yayımlanan kitabını Millî edebiyatın doğuşuna zemin olarak gören Hüseyin Tuncer de bu hareketin başlangıç ve bitiş tarihlerini 1911-1923 olarak belirler (Tuncer, 1994: 237). Okay ise Millî Edebiyat’ı “devrin birçok fikir akımı arasında, özellikle 1910-1923 arasındaki faaliyetlerin odak noktasını” oluşturan bir edebî hareket olarak ele alır. Bununla birlikte devrin fikir akımlarını da Millî edebiyatın farklı kolları olarak görür: “Umumi hatlarıyla Türkçü, İslamcı, batıcı, hatta biraz marjinal de kalmış olsa Nâyiler ve Nev-yunânîler, aslında tehlikeli uçurumlara yaklaşmış olan devlete bir medeniyet, kültür kimliği, dolayısıyla bunlara bağlı olarak bir sanat ve edebiyat hayatı kazandırma çalışmalarının birbirinden az veya çok farklı kollarıdır. Gerek fikri ve siyasi karakterli, gerekse saf edebiyat peşinde olan bütün bu akımları, arka arkaya çıkan Balkan ve Dünya savaşları birbirine yaklaştırdı... Enver Paşa’nın orta Asya’daki macerasının hüsrarla sonuçlanması Türkçüleri; Balkan milletlerinin bağımsızlık mücadelelerinde ihanete varan faaliyetleri Osmanlıcıları; Birinci Dünya Savaşı yıllarında bazı Arap kabilelerinin Osmanlı düşmanı olan batılılara yanaşmaları İslamcıları; medeniyet ve insaniyet örneği zannedilen batılıların emperyalist siyasetleriyle Türkiye’yi parçalama sevdaları batıcıları ve dolayısıyla Nev- yunânîleri daha gerçekçi düşünmeye sevk etti. İşte meşrutiyet yıllarında bir bakıma Türkçülükle başlamış görülen Millî Edebiyat akımının Millîliği böyle bir anlayışın sonucudur” (Okay, 1992: 296).

Millî edebiyat ibaresini ilk defa Ali Canip Yöntem *Genç Kalemler* dergisinde “Âtî-i Edebîmiz” başlıklı yazısında kullanır (Yöntem, 1995: 64). Bu yazıda Ali Canip “bizim bir edebiyat-ı Milliyemiz yoktur; bu bir ihtiyaçtır ki mazhar olmazsak çok yazık olur... Evet Osmanlı gençleri bir ‘edebiyat-ı Millîye’ istiyorlar” der (Yöntem, 1995: 64). “Gerçekten de bu tarihten sonra Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar birçok kitapların isimlerinin hemen altında “millî roman, “millî hikâye, “millî tiyatro” gibi alt başlıklara rastlanır” (Okay, 1990: 41). Edebiyat tarihinde bir devre ait özel bir ad olarak kullanılan Millî Edebiyatın gerek kronolojisi gerekse başlatıcıları üzerinde büyük oranda ortak bir kabulden hareket edildiği görülür. “ ‘Millî Edebiyat Dönemi’ ile ilgili söylenenler bir bütün olarak değerlendirilirse, öncesi ve sonrası da olmak kaydıyla umumiyetle, 1911 yılında başlatılıp Cumhuriyet’in ilan tarihi olan 1923’e kadar devam ettiği kabul edilen bir edebiyat dönemi ortaya çıkar”

(Dayanç, 2012: 97). Bunda ilmin, tasnife duyduğu ihtiyacın da etkili olduğunu belirtmekte yarar vardır. Çünkü edebiyat tarihlerince büyük oranda kabul edilmiş bu kronolojiye rağmen Millî Edebiyat ile ilgili farklı değerlendirmeler göze çarpar. Kazım Yetiş, Millî Edebiyat'ı süregelen bir damar olarak değerlendirir ve Namık Kemal'in 1866'da *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan ve "edebiyatın Millî hayatı aksettirmesi gerektiğini ifade etmesi" nedeniyle, "Lisân-i Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" makalesini, Millî edebiyatın ilk habercisi sayar (Yetiş, 1999: 267). "Esasında eski Türk edebiyatı döneminde tasavvufî Türk edebiyatının, eğitim, dolayısıyla sosyal bir gaye güttüğünü biliyoruz. Fakat esas Namık Kemal'den sonra siyasi mananın ağırlık kazandığı bir sosyal muhteva edebiyatımızı ve kültür hayatımızı işgal etti. Mehmet Emin'den sonra bu sosyal muhteva yeni istikametler kazandı. Âkif de edebiyattan eğiten öğretene koruyan geliştiren yaşatan yücelten bir fonksiyon beklemektedir" (Yetiş, 1999: 274-275). Bu bağlamda Genç Kalemler dergisinde 11 Nisan 1911 tarihli Ömer Seyfettin tarafından kaleme alındığı bilinen (Çelik, 1995: 22) "Yeni Lisan" makalesini Millî edebiyatın beyanamesi olarak kabul eder (Yetiş, 1999: 270). Ancak Yeni Lisan'dan önce Millî duyusu hissettiren bir damarın her zaman farklı tonlarda var olduğunu kaydeden Yetiş, bu bağlamda Mehmet Emin Yurdakul'un "Biz Nasıl Şiir İsteriz" şiirini Millî edebiyatın ilk poetikası olarak değerlendirir (Yetiş, 1999: 268). Bu şiirde ne destansı yönüyle halk edebiyatı ne de romantik yönüyle tarih anlayışı vardır (Yetiş, 1999: 270). Şiir, çifte giden babalarla ekin biçen kızların ve odun kesen anaların dinlediğinde hisleneceği bir dili önerir. Bununla birlikte 1897 Türk Yunan savaşı sebebiyle yazılmış olan "Anadolu'dan Bir Ses Yâhut Cenge Giderken" şiirinde Türklük vurgusunu öne çıkaran Yurdakul, bundan sonra yazdığı "Biz Nasıl Şiir İsteriz"de âdeta Türklüğün kaim olduğu adresi işaret eder. Yurdakul, 1898'de yayımlanan *Türkçe Şiirler*'iyle, dilde ve muhtevada, realitede var olan halkın ölçü alınması gerektiğini ortaya koyar. Hatta daha öncesinden Şinasi'nin safî Türkçe şiirler yazdığı görülür. "Şinasi, şiir dilinden gazete diline, tiyatrodan fikri yazılarına kadar her türde "safî Türkçe" inancını uygulamaya çalışır" (Parlatır-Çetin, 2005: viii). Safî Türkçe ile yazılmış "Medhiye"si Batılılaşma gayesi güden yolda ilerlerken dilde sadeleşmeye de dolaylı olarak katkı sunar. Aynı zamanda "Arz-ı Muhabbet" şiirinin bir ve yedinci beyitlerinin de safî Türkçe olduğunu kendisi beyan eder. Mehmet Akif de edebiyatın halkın yanında yer alması gerektiğini belirtmesinden ötürü kısmen de olsa millî edebiyat cereyanı içinde değerlendirilir. Çünkü onun edebiyat anlayışı, sanatta toplumsal fayda aramakla birlikte realitedeki yönüyle halkın yanında olmayı gerekli kılar: "Edebiyat

başlıklı yazısında: “Edebiyatı nasıl telakki ettiğimizi, nasıl bir meslek tutmak istediğimizi şimdiye kadar çıkan yazılarımız elbette göstermiştir. Şiir için, edebiyat için ‘süs’, ‘çerez’ diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz belki doğrudur. Lakin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden evvel giyecek, yiyecek lazım” (Abdulkadiroğlu - Abdulkadiroğlu, 1990: 142). Ayrıca Mehmet Akif “çok önemli bir noktaya işaret etmektedir. Biz bunu, diğer yani Mehmet Emin ve Ömer Seyfettin’de göremeyiz. ‘... Dilimizin şivesi’: Bu, Millî söyleyiş şeklidir. Türkçe de bir şey nasıl söylenirse onu öyle söylemek, Türk nasıl söylerse öyle söylemek bir Millî söyleyiş şekli, “şive-i Millî”. Bunu bizde ilk defa Namık Kemal dile getirmiştir. Daha sonra bu görüşün Muallim Naci tarafından da ifade edildiğini görüyoruz. Bunu ifade eden, bunun üzerinde duran bir diğer şahsiyet de işte Mehmet Akif’tir. Akif, İngiliz çorabı veya Napolyon çizmesi giyse de yabancı söyleyişe iltifat etmemektedir. Bunun ne olduğunu açıklamak gerekirse mesela Türkçe çay içilir, kahve içilir, yıkanılır. Ama “çay almak”, “kahve almak”, “banyo almak”, Fransız şivesine göre bir söyleyiştir. Görülüyor ki Akif daha çok dil, söyleyiş şekli ve edebî eserin konusu üzerinde durmaktadır. Söyleyiş şeklinin Millî Edebiyatın Akifle zenginleşen bir özelliği olduğunu belirtelim” (Yetiş, 1999: 276). Ziya Gökalp da “Sanat” başlıklı şiiriyle “Millî Edebiyat’ın poetikasına yeni unsurlar katar. Hatta Millî Edebiyatın asıl poetikasının bu manzume olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü şiir, yeni şairi, eski ozanı dinlemeye davet ediyor. Bu, yeni şairin geleneğe, Türk kültürüne, Türk halk edebiyatına yönelmesini istemedir, öz kaynağa gitmeye davettir” (Yetiş, 1999: 276 vd). Bunlarla birlikte Faruk Nafiz de Millî Edebiyat’ın devam ettiricisi olarak görülür. “Sanat” başlıklı şiiriyle Nafiz de Anadolu insanını sahip olduğu değerleri yönüyle şiirine konu eder. Mehmet Emin, Anadolu insanını ve onun yaşadıklarını söz konusu ediyordu. Hâlbuki Faruk Nafiz, Anadolu’da var olan, Anadolu insanının sahip bulunduğu değerleri söz konusu ediyor” (Yetiş, 1999: 284). Edebiyatın, Millî hayatı aksettirmesi gerektiği düşüncesiyle Namık Kemal, Türkçe ve Osmanlıcanın birbirinden ayrı olduğunu söylemekle Süleyman ve Ahmet Vefik Paşa, realitede yaşayan halkın anlayacağı sadelikte bir dilin kullanılması yönüyle Mehmet Emin, Şark ve Garb’ın tesirinden kurtulmuş vaziyette, tasfiyeciliğe kapılmadan dilde sadeleşmeyi öneren Yeni Lisan makalesiyle Ömer Seyfettin, heceyi, ozanı ve halkın konuştuğu Türkçeyi sahiplenen tarafıyla Ziya Gökalp, dilde Millî söyleyişe dikkat çeken tarafıyla Mehmet Akif, mektepten memlekete dönüşle Yahya Kemal, halkın sahip bulunduğu değerlere değinen yanıyla Faruk Nafiz, Millî edebiyatın genel çerçevesini çizerler.

Millî Edebiyat'ın beyannameyi olarak kabul edilen Yeni Lisan makalesini Ayşe Demir, “Millî kimlik inşâsında ileri bir hamle” (Demir, 2012) olarak değerlendirir. Demir'e göre dilde sadeleşmeye dolaylı veya doğrudan etki etmiş birçok hareket, geleneğin gücü karşısında etkisiz kalır. Bu bağlamda Türki-i Basit tarzını, Millî karakterli olana doğru bilinçli bir yönelişten ziyade devrin temayülleri bağlamında ele alır. Tanzimat dönemindeki sadeleşme hareketinde ise belirleyici olan Batılılaşma çabasında mesajın anlaşılır kılınmasıdır. Sadeleşme eğilimleri burada edebiyatı toplum yararına kullanma dolayımında ortaya çıkan bir sonuç olarak görünür (Demir, 2012: 1396-1397). Demir, Yeni Lisan makalesindeki sadeleşme çabasının öncekilerden farkını ortaya koyarak bahse konu makalenin Millî kimlik inşâsındaki önemine değinir. “Tanzimat'la başlayan sadeleşme hareketlerinin özellikle Şinasi'nin gazete dilinde yapmaya çalıştığı ayıklamaya Türkçülük, Millîyetçilik hareketleri dâhilinde yaklaşmak zordur. O devlet ve millet için öngördüğü kurtuluş yollarına, yenilenme atılımına halk tabakalarında destek bulması gerektiğini açıkça görmüştü. Halkı çağdaş medeniyet seviyesine yükseltmek, ideallerini onların konuştuğu günlük dille ifade etmeyi zorunlu kılıyordu. Şinasi'nin bu kaygıları üzerinde daha önce de durulmuştur. Şinasi aktarmak istediği mesajların, yerleştirmek istediği dünya algısının temelini Batı'da, Batı medeniyetinde buluyordu. Yeni Lisan hareketi ise pek çok yönlerden kendisinden önce ortaya konulan bu sadeleşme çabalarından farklıdır. Çünkü hareket noktası Batılılaşma idealinden çok Türkçülüktür. Yeni Lisan'ın öncüleri Millîyet bilincinin temellerinden olan dil bilincini zihinlere yerleştirme gayretindedirler. Bu bilince uzanırken ise bu yola hizmet edecek bir Millî edebiyat da vücuda getirmek zorunludur” (Demir, 2012: 1397). Bu bağlamda Yeni Lisan makalesinde tecessüm eden millîlik bilincinin sadece bir sadeleşme hareketi olarak görülmesinin yeterli olmayacağı düşüncesiyle Demir, bu hareketin kendinden öncekileri içermesi ve kendinden sonrakilere de ilham kaynağı olması bakımından devam edegelen tesirini vurgulamış olur.

Millî edebiyat hareketinin benimsenmeye doğru yol aldığı 1911 sonrasında Servet-i Fünun şairlerinin önde gelenlerinden Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin, edebiyat ortamındaki ağırlıklarını korumaktaydılar. Bununla birlikte Fecr-i Âtî ismiyle anılan Ahmet Haşim de bu dönemde hatırı sayılır itibara sahiptir. “Mehmet Emin'in 1898'de yayınladığı *Türkçe Şiirler*'i ile 1905 tarihli *Çocuk Bahçesi* dergisindeki hece aruz tartışmaları, 1911 tarihli “Yeni Lisan” makalesi, 1908 tarihli Türk Derneği, 1911 tarihli Türk Yurdu, 1902 tarihli Türk Ocağı gibi dernekler ile bunların yayın faaliyetleri, 1911 tarihli *Genç Kalemler* dergisi, 1913 tarihli *Türk Sözü*, 1914 tarihli *Yeni Turan Gazetesi*,

1915 tarihli *Millî Tetebbular Mecmuası* gibi süreli yayınlar millî edebiyatın tutunmasına yol açarlar. Özellikle Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem, millî edebiyatın şiir ve düşüncede alt yapısını oluşturan öncü isimler olarak göze çarparlar” (Özcan, 2010: 94-95). Millî edebiyat anlayışı, Rıza Tevfik, Emin Bülent, Celal Sahir, Fazıl Ahmet Aykaç, Fuat Köprülü gibi isimlerin katılımıyla daha da genişler. Millî edebiyat hamlesinin şiirde hece vezni cephesiyle âdeta teoriden pratiğe geçmesi farklı adlarla fakat yaygın olarak Beş Hececiler şeklinde adlandırılan grup tarafından sağlanır. “Beş Hececiler şiire Balkan Savaşı yıllarında (1911-1912) ve Servet-i Fünûncular’ın etkisiyle başlamışlardı. Bunların aruz vezniyle yazdıkları ilk şiirleri *Hıyâbân* (Orhan Seyfi, 1910), *Rübâb* (Halit Fahri, 1912), *Şehbâl* (Enis Behiç, 1912), *Peyâm-ı Edebî* (Faruk Nafiz, 1913) ve *Kehkeşan* (Yusuf Ziya, 1914) gibi dergilerde yayımlandı. Bu sırada on sekiz-yirmi yaşlarında bulunan bu beş genci hece vezniyle şiir yazmaya teşvik edenler, millî edebiyat davasını daha Selânik’te buldukları yıllarda başlatan Ziya Gökalp ile Ömer Seyfeddin oldu” (Uçman, 1992: 544). Bu çabalardan sonra bilhassa I. Dünya Savaşı yıllarında hece vezni yaygın olarak kullanılmaya başlandı. “Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy ve Faruk Nafiz Çamlıbel hece tarzına yeni bir ses getiren şiirleriyle ilk defa topluca Yeni Mecmua’da (1917-1918) göründüler... Hece şiiri örnekleri daha sonra bilhassa Faruk Nafiz, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi’nin öncülüğünde bu defa Büyük Mecmua’da (1919) yayımlanmaya devam etti. Cumhuriyet’ten sonra yayın hayatına giren Millî Mecmua’da ise (1923-1928) Beş Hececiler’in yerini Yeni Hececiler (Halide Nusret, Necmettin Halil, Ahmet Kutsi, Necip Fazıl, Ömer Bedrettin, Ali Mümtaz v.dğr.) aldılar” (Uçman, 1992: 544). Millî edebiyat şiiri böylece geniş şair ve yazar kadrosuyla Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürür. Şekil bakımından halk şiirinin sabit formlarının dışında Batı’dan alınan nazım şekillerini de kullanan Beş Hececiler ve dönemin Millî edalı şair ve yazar kadrosu genel olarak “vatan, kahramanlık ve gurbet duygusu, millet olma yolunda duyulan heyecanlar, uzak ve yakın mazi, aşk, dinî ve ferdî duygular” gibi temalara yer verdiler (Özcan, 2010: 95).

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, muhtevası ağırlıklı olarak millî edebiyat döneminde oluşturulan edebiyatın etkisinde gelişimini sürdürür. Tarihin önemli kırılma noktalarından birine tekabül eden 1923 yılı ve sonrası, Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatı’nın başlangıcı kabul edilir. Osmanlı Devleti yıkılmış yerine yeni bir devlet kurulmuştur. Yeni devletin kurulması için verilmiş millî mücadelenin sosyal ve siyasi etkisi her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da hissedilir. Türklük ve Türkçülük gibi millî hassasiyeti edebiyatta öne çıkaran söylem, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadarki

süreçte hatırı sayılır bir müktesebat oluşturdu. Bu dönemin etkili aydın ve sanatkârları, gerek muhayyilesini gerekse söylemini, millî olanın etrafında temerküz ettirmişlerdir. Yıkılmanın eşiğinde olan bir devletin inkisarı ile kurulmakta olan yeni bir devletin umudu arasında seyreden tefekkür ameliyesi ile edebiyat faaliyeti çok zaman iç içe geçer. Tanzimat'ın Batılılaşmaya dönük yüzü Cumhuriyet ile içinde Türkçülüğün merkez olduğu bir Batılılaşmaya çevrilir. Ziya Gökalp'ın 1923'te yazdığı *Türkçülüğün Esasları* (Ziya Gökalp, 1969) mahiyet ve program itibarıyla, kurulmuş olan yeni devletin üzerine inşâ edildiği temeller olarak dikkat çeker.

Cumhuriyet'in kuruluşundan 1940'lı yıllara kadar Tanzimat'ın ikinci nesline mensup olanlarla Servet-i Fünun edebî topluluğundan kimi şahsiyetlerin varlıklarını sürdürdükleri görülür. Abdülhak Hâmit (1852-1937) Cenap Şahabettin (1870-1934), Faik Âli (1875-1950), Hüseyin Siret (1872-1959), bu dönemde etkili olan şahsiyetlerden birkaçıdır. Şöhretlerini asrın başlarında ve millî edebiyat sürecinde yapmış olanlardan Süleyman Nazif (1869-1927) Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944), Ziya Gökalp (1876-1924), Mehmet Akif Ersoy (1873-1936), Ahmet Haşim (1887-1933), Yahya Kemal Beyatlı (1884-1957), dönemin başlarında etkili olan şahsiyetlerdendir. Hecenin en iyi şairlerinden Rıza Tevfik (1869-1949) hicivleriyle Neyzen Tevfik (1879-1953) ve Halil Nihat Boztepe (1882-1949) bu dönem edebiyat ortamında adları ve etkileri olan diğer şairlerdir (Enginün, 2015: 30-33).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında edebiyatın ana teması millî hassasiyet etrafında doğan heyecanlardan oluşur. Bu dönemde Anadolu “boş, siyah, paslı günler içinde kalan, kederli, kara kefen giymiş, sürgün, top sesleri ve barut kokuları altında kalan, yoksul, aç, hasta, karanlıklar içinde vb.” sıfatlarla ele alınır. Bununla birlikte millî mücadelenin zaferle sonuçlanması üzerine “zafer, büyük zafer, mucize, her sıkıntıya göğüs geren Anadolu insanı, bir kurtarıcı ve destan kahramanı gibi ele alınan Atatürk vb.” temalar, edebiyatta sıklıkla işlenir (Saltık, 2010: 297-323).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında millî edebiyat döneminden varlığını sürdüren hececi Türkçü şiir, 1921 tarihinde Mustafa Nihat Özon'un sorumluluğunda ve Yahya Kemal'in başyazarlığında çıkarılmaya başlanan *Dergâh* dergisinde Ahmet Haşim'in empresyonist şiiri ile Yahya Kemal'in geleneği güncelleyerek modern zamanlara taşıyan mükemmeliyetçi şiiri, Mehmet Âkif'te ifadesini bulan İslamcı şiir, Haşim ve Yahya Kemal ile birlikte saf şiir doğrultusunda görünen Necip Fazıl ile Tanpınar'ın şiiri bilhassa dikkati çekerler. Nazım Hikmet'in de ilk şiir tecrübeleri, Rusya'ya kaçması ve Mayakovski

ile tanıştıktan sonra “Makineleşmek İstiyorum” şiiri, Cumhuriyet’in ilk yıllarındadır (Kolcu, 2016a: 76). Marksist şiir de bu yıllarda edebiyat ortamında görünür. Memleketçi şiirin poetikası olarak görülen “Sanat” şiiri 1926 tarihinde yazılır. Ahmet Kutsi Tecer de folkloru şiire taşıyarak memleketçi edebiyata katkı sunar. 1923’te yayın hayatına başlayan *Millî Mecmua*’da da millî edebiyatın ruhu devam eder.

Cumhuriyet sonrasının ilk edebî topluluğu olarak bilinen Yedi Meş’aleciler’in ortaya çıkışı, Anadolu’yu milli ve hamasi dille edebiyata taşıyan metinler ile saf şiir yolundaki arayışların baskın olduğu döneme rastlar. Topluluğun üyeleri şiirlerini 1928’de *Yedi Meş’ale* adıyla yayınlanan kitapta okurun karşısına çıkarır. Bu topluluk, “Cumhuriyet’in ilk yıllarında (1928-1933) dikkatleri üzerinde toplayan bir edebî aksiyonu sergiler” (Tuncer, 1994: 3). Beyannamesi olan bir topluluk olarak Yedi Meş’aleciler, kendi dönemlerindeki egemen edebiyat anlayışı ile “kendilerinden önceki edebî faaliyetleri renksiz ve soluk bulduklarını ifade ederek kendi sanat anlayışlarını ‘daima yenilik, samimiyet ve canlılık’ olarak belirlemişlerdir” (Kolcu, 2016a: 21) Bu yıllarda Nazım Hikmet’in öncülüğünde varlığını ortaya koyan Marksist edebiyat, hem takipçisi çoğalan hem de ideolojik etkinliği olan Toplumcu gerçekçi edebiyat olarak 1940’lı yıllarda nüfuz alanı geniş bir edebiyat anlayışı vasfıyla ortaya çıkar. Nazım Hikmet’in şiiri, epistemolojik anlamda gelenekten kopuşu temsil niteliğinde bilhassa ‘putları yıkıyoruz’ kampanyası dolayımında belirginleşir. “Toplumcu gerçekçi şiir biraz resmi yönelimin ve buyrukçuluğun etkisiyle biraz da duygusal bir sosyalizm eğilimiyle ürünlerini” verir (Kahraman, 2015: 90). 1930’lu yılların az öncesinden olmak üzere millî romantik duyuştan hareket eden şairler de vardır. Ömer Bedrettin, Zeki Ömer Defne, Şükûfe Nihal, Halide Nusret, Ahmet Kutsi Tecer, İbrahim Alaattin Gövsa, Orhan Şaik Gökyay gibi şairler, Yahya Kemal’in de etkisiyle millîyetçi ve memleketçi bir edebiyat anlayışına yönelirler. (Korkmaz-Özcan, 2009: 295-266). Dolayısıyla Cumhuriyet’in kuruluşundan 1940’lı yıllara kadar genel olarak saf şiir, millî-memleketçi şiir, ulusçu hececi şiir, mistik şiir, İslamcı şiir, halkçı eğilimdeki şiir ile toplumcu gerçekçi şiir, edebiyat ortamında etkilidir. Bunların yanında dönemin edebiyatı dergilerinde farklı birçok yönelişi içinde barındıran şiir anlayışları olduğunu da zikretmek gerekir (Dinçer, 2013: 138). Garip hareketi, sayılan bu edebî hareketliliğin içine doğar.

Garip hareketi, 1941 yılında Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat’ın şiirlerinin yayınlandığı *Garip* adlı kitapla başlar (Sazyek, 2006). Önsöz yerinde ise Orhan Veli’nin şiir hakkındaki düşünceleri vardır. Garip hareketinin başladığı sıralarda farklı tasniflerle

dile getirilebilir olsalar da genel olarak yukarıda sıralanan şiir anlayışları edebiyat ortamında etkilidir. Garip şiiri, kendisine kadar gelen şiiri; hitap ettiği kitle, biçimi ve konusu itibarıyla bir bütün hâlinde tenkit eder. Şiirin hep ‘elit’ bir faaliyet alanı olarak görülmesi, ‘üst’ kesime hitap etmesi, biçim konusunda elde ettiği teknik yapısı, çoklukla anlamın aktarıcısı olarak işlevselliği, hakkında düşünülen bir sanat olarak kendini hep yukarılara taşıyacak nitelikte gelişmesi onu doğallığından ve gerçekte ne olduğundan uzaklara savurmuş kabul edilir. Sıradanın şiire konu edilmesi kadar toplumun her kesiminin de şiire muhatap kabul edilmesi, bu hareketin şiir üzerinde birtakım tasarruflarda bulunmasına yol açar. Esasında Garip hareketi, geleneğin şiire biçtiği konuma karşıdır.

Bu yüzden şiiri, elde ettiği ‘ulvi’ konumdan sıradan konuma çeker. Bu da şiir üzerinde egemenlik kuran estetik unsurlara cephe almayı doğurur. Bu yüzden Garip hareketi, gelenekle savaşını şiir üzerinden sürdürmüştür denebilir. Garip kitabının başında Orhan Veli’nin şiir hakkında düşüncelerini içeren Garip başlıklı yazının daha ilk paragrafı buna açıkça işaret eder: Garip telakkisi, öğrendiklerini tabii kabul edişinden gelmektedir. Ona buradaki izafiliği göstermelidir ki öğrendiklerinden şüphe edebilsin” (Kanık, 1941: 5). Burada, şiir ile ilgili geleneğin ön kabulleri sorgulanmaktadır. Hakkında yanlış bir kabule sahip olunan şey normal seyrinde hep yanlış bir yolda gelişimini sürdürmüş demektir. “Orhan Veli’ye göre insanlığın şiir anlayışı temelinde yanlıştır” (Okay, 2015: 41) Bu yanlışın üzerinde yükseldiği estetik unsurlar böylece Garip hareketi tarafından eleştirilir. “Garip şiiri bir temizlik şiiridir. Eskilerin tasannu dedikleri şeyden kurtulmalıdır” (Fedai, 2011: 58). Şüphe etmeye davet yönünde Garip’in bilinçli tavrı, mutlakiyetçi zihniyet geleneğine bir gönderme olarak da anlaşılabilir. Zira farklı olanı gösterme çabası, muhatabını mutlak sandığı kabulleri noktasında tereddüde sevk etme sayılır. Mısracı zihniyet, vezin ve kafiye, sanatlı söyleyiş gibi unsurlar, “zekânın tabiat üzerindeki değiştirici ve tahrip edici hassalarından istifade eder” (Kanık, 1941: 6). Garip şiiri, bugüne kadarki Türk şiir geleneğinde şiire dair sorgulamanın sahici bir çizgide seyretmesi yönünde mühim bir merhâle olarak düşünülebilir.

Her edebiyat topluluğu ya da edebî hareket, kuşkusuz içinde bulunduğu siyasi ve sosyal ortamdan etkilenir. Hatta çoklukla onların tesiriyle biçimini alır, yolunu bulur. 1897 Türk Yunan Savaşı ile Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarının Millî edebiyat üzerindeki tesiri ve bunun yönünü belirlemedeki etkisi elbette yadsınamaz. Aynı şekilde II. Dünya Savaşı, tek parti yönetiminin ideolojik uygulamaları sonucu Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ve buna rağmen bürokrasiye egemen olamaması, (Demir, 2010: 507) II.

Dünya savaşından sonra 1948-1951 tarihleri arasında Marshall Planı çerçevesinde yürürlüğe konmuş olan yardım paketi, sanayi hamlesinin başlaması, köyden kente göçün hızlanması ve bunun sonucunda da düzensiz kentleşmenin çoğalması hususları, edebiyat tarihinde ortaya çıkan II. Yeni hareketinin sosyal ve siyasi nedenleri arasında görülebilir.

II. Yeni şiirinin ortaya çıkmasında yukarıda sayılanlarla birlikte edebiyat ortamında etkili olan Garip şiirinin, şiiri sıradan olanın baskısı altında bir bakıma tıkanma noktasına getirmesinin de etkili olduğu söylenebilir. Bizzat Garip üyelerince bu şiirin başlamasından dört beş yıl gibi kısa süre içinde terk edildiği görülür. Gerek siyasi gerekse edebî bakımdan arayışın önde olduğu bu dönemde başka edebî oluşumlar da dikkat çeker. Nitekim 1950’de yayın hayatına başlayan Hisar Topluluğu, millî edebiyat geleneğini devam ettirir. Türk tarihine, Anadolu’ya yeniden dönülür. Bir yandan güdümlü sanat anlayışına karşı çıkarken diğer yandan sanatın millî olanı yansıtması gerektiğini öne sürer. Bildirilerini ise topluluğun oluşumundan on yedi yıl sonra yayımlarlar (Kolcu, 2016a: 42-46). Bu yıllarda ortaya çıkan bir diğer edebî oluşum ise Mavi Hareketi’dir. 1952’de bir grup öğrenci tarafından yayımlanan *Mavi* adlı dergiyle, millî ve memleketçi çizgide görünen bu edebî oluşum, bir süre sonra Attila İlhan’ın tesirinde kalır ve sosyal realizm çizgisinde yol alır (Kolcu, 2016a: 63-65). II. Yeni genel olarak, siyasi ve edebî açıdan böyle bir ortamın içinde gelişir.

İlk izleri 1950’li yıllardan hatta 1949’dan sonra görünen II. Yeni için kesin bir tarih belirlemek zordur. Oktay Rıfat kendisi ile yapılan bir söyleşide “demek 1956’da çıkan Perçemli Sokak önsözünün ilkelerini 1949’da aramızda konuşurken özetlemişim” der (Fedai, 2011: 71). Bu nedenle II. Yeni “1950’den sonra gelişen şiir akımı,” (Kolcu, 2016a: 53) olarak değerlendirildiği gibi “1954’ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketi olarak da değerlendirilir” (Bezirci, 2013: 15). Karaca’nın değerlendirmesi ise “1954-1956 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımlanan ilk farklı şiirler, İkinci Yeni’nin rastlantısal, dağınık ve kendiliğinden filizlenme sürecini oluşturur” şeklindedir (Karaca, 2013: 120).

Kuruluşu ancak bir süreç olarak belirlenebilen II. Yeni şiiri hem beyannamesinin olmaması hem de şairlerinin birbirinden habersiz benzer tarzda şiirlere yönelmesi, sanat ile sosyal ve siyasi ortam arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Bu durum, II. Yeni şiirinin ‘anlam’a karşı mesafeli duruşunu da açıklar mahiyettedir. II. Yeni şiiri, genel olarak başkasına istikamet tayin eden manada anlam’a karşı çıkışıyla yetinmeyecek, şiiri nerdeyse bütünüyle anlamdan soyutlayarak yazının ‘sıfır derecesi’ne ulaşmayı isteyecektir. İlhan Berk, Maurice Blanchot’tan alıntıyla poetikasının özünü belirler. “Dil, dış dünyayı,

gerçekliği yansıtmamanın aracı değildir, aksine dil, edebiyatın nesnesi olarak gerçekliği yıkar” (Berk, 1997: 7). II. Yeni Őiri bu sözde ifadesini bulan Şekliyle dil aracılığıyla gerçekliği yıkmayı, yeni bir gerçeklik düzeyi inşâ etmeyi hedefler. Sözcük zerindeki oynamalarıyla, alıŐılmıŐın dışında dil kullanımlarıyla, aklın ilkeleriyle örtüşen anlamdan kaçımlarıyla, olağana bağlı kalmayıŐlarıyla II. Yeni Őiri, yönetilmeye alıŐmıŐ olan bireyin alđı dünyasının dışına çıkar (Karaca, 2013: 199-236). Çünkü dili dış dünyanın, gerçekliğin yansıtıcısı gören anlayış, yöneten ile yönetilen arasında gerçekleşen yönetme ediminin etrafında oluşur. VaroluŐcu algının Türkiye’de hissedildiği yılların da bu döneme denk düşmesi bu bağlamda önemlidir.

II. Yeni Őirinden sonra 1960’lı yıllar itibariyle ikinci toplumcu gerçekçi Şiir de edebiyat tarihinde görünmeye başlar. “İçerik yönünden 1940’lı yılların toplumcu gerçekçi Şiirine yakın olmakla birlikte dil, biçim, biçem yönünden İkinci Yeni’nin içinden geçmiş, o dalganın etkisinde kalmış bir Şiirdir bu. Aralarında İkinci Yeni deneyiminden gelen Şairler de vardır. Bu özelliklerini gözetererek dönemin toplumsal, siyasal koşullarının da etkisiyle belirlenen eğilime ben ‘ikinci toplumcu yeni Şiir’ diyorum” (Topaloğlu, 2017: 13-14).

Her ne kadar bir edebî topluluk olarak ortaya çıkmış olmasalar da İslamcı ve mistik eğilimleri temsil eden Şairlerin de Cumhuriyet sonrasında önemli yer edindikleri görülür. ‘Büyük Doğu’ hareketiyle Necip Fazıl, mistik geleneğe kapılarını açan yönüyle Asaf Halet Çelebi, ‘Diriliş’ projesiyle Sezai Karakoç, Nuri Pakdil’in öncülüğünde yayımlanan Edebiyat dergisi ve akabinde Maveria dergisiyle Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazit gibi isimler, İslamcı Şiir kanadını temsil ederler. Bu Şiir oklukla İslam’ın modernlikle hesaplaŐması ve gelenekle bağlarını yeniden kurma üzerine yükselir.

Yapılan bu genel değerlendirmede de görüleceği üzere modern Türk Şiirinin gelişim sürecinde “ortaya çıkan edebî toplulukların ortak tavrı, öncekileri reddederek işe baŐlamak olmuştur” (zdemir, 2007: 252). Bu bağlamda Tanpınar’ın yazının baŐlarına aldığımız alıntısını burada yinelemekte fayda vardır: “Hakikaten aksülâmel devrinde yetişen her Şairde bu menfi münasebet Şekli daima mevcuttur. Dn filan Şair, kendinden evvelki Şairi geçmek için Şiir yazardı, rekabet ve dgŐ aynı sahada ve aynı silahla kabul edilirdi. Bugün ise tam aksi oluyor. Yeniler müşterek bir yolda evvelkileri geçmek istemiyorlar. Daha ziyade onlara benzememek suretiyle rekabetten kurtuluyorlar... Modern sanatlar, oyunda lazım olan asaleti buradan kaybeder” der (Tanpınar, 1992: 83). Bu ifadelerde kendiliğinden ortaya çıkan bir soru vardır. O da herhangi bir edebî topluluğun kendinden öncekini reddederek işe baŐlamasının zihniyet yapısıyla olan bağıdır. Batı edebiyatlarında geliŐimin

bu şekilde olmadığını nitekim beyan eden şairler de bulunmaktadır. Yahya Kemal'in Nev-Yunânî anlayışı da sonrasında yöneldiği kendi geleneği de kendi şiirini eklemleyebileceği herhangi bir sürekliliğin arayışıdır. Tanzimat'tan beri gelenekten tümüyle kopuşa karşı çıkan bir anlayış hep var olmuştur. Fakat uygulamada ise her edebî topluluk ötekinin haklılığına biçtiği oran nispetinde kendi düşüncesinden feragat etmiştir. Diğer ifadeyle ötekinin nerdeyse mutlak yanlış olduğu kabulünden hareket etmeyen bir düşünce, kendi sanatını icra ederken ötekini tümüyle reddetme eğilimine giremez. Bu yönüyle öncekinin reddi bir yönüyle kendisinin doğru yolda oluşundan kuşku duymamayla orantılıdır.

1.2.YÖNTEM

Edebî metinlerde konuşanın kendi düşüncesini mutlak doğru kabul ettiği yaklaşım, dilde mutlakiyetçilik olarak ifade edilebilir. Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatı, Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi “mutlakı kaybetmekten doğan bir buhran”a düşer (Tanpınar, 1988: 87). Genel geçer kabul ettiği doğrularından kuşkuya düşen yeni insan tipi artık yüzünü realiteye; gerçekliğin çoklu görünümüne çevirir. Bu bağlamda yaşanan medeniyet krizi, doğal seyirinde mutlakçı geleneğin sarsılması etrafında oluşur. Ancak sarsılan yekpare geleneğin yerine farklı dünya görüşlerine ve düşünüş biçimlerine göre yeni mutlaklar oluşur. Bunların her biri kendi anlam çerçevesi ve kavram dünyasıyla, prensipleriyle gerek toplum hayatında gerekse edebiyatın dünyasında yer bulur. Şiir, duyuş tarzı ve içeriği bakımından ‘mutlak’ın söylemine uzak düşüyor görünse de bu dilin etkisi altında sanıldığından daha fazla kalmaktadır.

Bu öngörüden hareket eden çalışmamız, 1923-1980 arası Türk şiirinde, mutlakiyetçi dilin görünümünü açık etmeyi hedefler. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar yaşanan yenilikçi dönüşümlerin Cumhuriyet'le birlikte bir sistem olarak ortaya konulduğu görülmektedir. Ne var ki gelenek, toplumsal hafızanın derinliklerinden kendisini geleceğe taşıyacak olan damarları her zaman bulur. Bu sebeple zihniyetler, yeni şeyler ürettikleri kanısına kapılırsalar da esasında onların geçmişi bir şekilde devam ettirdikleri gözden kaçmaz. Bu bağlamda çalışmada ağırlıklı olarak yeni yönelimlerde devam ettirilen geçmiş zihniyetin izleri aranacaktır. 1923-1980 arası Türk şiirinde, dili mutlakiyetçi kılan unsurlar, öncelikli olarak yapısöküm metoduyla tahlil edilecektir. Başvurulacak kaynakçanın yanı sıra Mehmet Kaplan'ın eklektik yaklaşımı ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tenkit

anlayışından da yararlanılacaktır. Ayrıca geleneğin bir metnin söylediklerinin yükünü taşıma yeteneğini ölçen kriterleri ile oluş ve görünüş arasındaki gerçekliği tespit eden Göstergibilimsel Dörtgen'e de başvurulacaktır.

Eklektik yaklaşım, Mehmet Kaplan'ın metin tahlillerinde bir tarz olarak karşımıza çıkar. Esasında Kaplan, metin tahlillerinde birçok yöntemi birlikte kullanır. Ağırlıklı olarak eseri merkeze alır fakat diğer yöntemlere de eseri tefsirde gerekli olduğu takdirde başvurur. Özellikle metnin biçim ve içerik bakımından yönü, onu tefsirde kullanacağı yöntemi de belirler. Bu bakımdan Mehmet Kaplan'ın yöntemi eklektik yöntem şeklinde de ele alınabilir: "Onun şiir tahlil metodunun özünde edebî eserin her şeyden önce estetik bir yapı olarak algılandığını söyleyebiliriz. Edebî eser ile sanatkarın biyografisi ve devri arasında elbette bir münasebet vardır. Ancak bunlar tek başına eseri izah edemez. Edebî eser sonradan bir çevreye bağlansa bile tek başına bir yapı olarak incelenmelidir. Kaplan, çevre, eser, sanatkar ve okuyucuya dönük modern eleştiri kuramlarından bazılarını kullansa da ısrarcı değildir. Çünkü edebî eser 'münferit bir vakıdır', dolayısıyla onu ele alış tarzı da kişiden kişiye veya zamana göre farklılık gösterecektir. Bu bakımdan farklı modern tahlil yöntemlerinden hiçbirisine tek başına bağlı kalmamış, ancak bunların imkânlarından yararlanmıştır" (Canata, 2007: 153). Bu bağlamda metnin tahlili için yazara geniş bir alan açan bu yaklaşımdan da faydalanılacaktır.

Başvurulacak diğer yöntemlerden biri de Yapısöküm yöntemidir. Bu yöntemin postyapısalcı anlayış olarak da ele alınmasının temel sebebi, bağlam meselesinin yapısalcı düşünce tarafından yüzeysel geçildiğinin düşünülmesidir (Balkın, 2004: 319). Nitekim Fry yazısında "Derrida'nın çalışmalarının –ve bu yüzden yapısökümcülük hakkında-yapısalcılığın gerçekteki hâlimden nasıl kesinlikle ayrıldığı"na (Fry, 2017: 186) odaklanır. Yapısalcı düşünceye göre bir sözün anlamı, içinde yer aldığı bağıntının diğer öğelerine göre belirlenir. Bu durumda bağlam, anlamın ortaya çıkmasında esas saik olarak görülür. Nitekim yazının konuşmaya üstünlüğüne yönelik vurgu bir yerde buna, yazının anlamı sabitlemesine dayanır. Bu ise gösterge sisteminin bir bütün olarak algılanmasının sonucu olarak dile getirilir (Saussure, 2001: 106-123). Çünkü yapısalcı düşüncede kavram ile mana arasında kopmaz bir ilgi vardır. Saussure, dilde sesin düşünceden ayrılamayacağını, böyle bir ayrımın ancak soyutlama ile gerçekleşebileceğini kâğıt örneğiyle açıklar. 'Dil bir kâğıda da benzetilebilir: Düşünce kâğıdın ön yüzü, ses ise arka yüzüdür. Kâğıdın ön yüzünü kestiniz mi, ister istemez arka yüzünü de kesmiş olursunuz.' Bu ayrım bizi salt ruhbilim veya salt sesbilim alanına ulaştırır. Saussure, her göstergeye bir birlik olarak

bakarken Derrida'da gösterenler doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Derrida, sözcük ile düşüncenin gerçekte bir ve aynı olamayacağını söyler. Ayrıca gösterenlerle gösterilenler sürekli olarak yeni kombinasyonlar içinde bulunmalarına bağlı olarak ya birbirlerinden ayrışır ya da birleşirler. 'Dolayısıyla, bu noktada gösteren ile gösterilenin aynı sayfanın iki ayrı yüzü olarak düşünüldüğü Saussurecü gösterge örnekçesinin yetersizliği ortaya çıkar'" (Bircan, 2015: 61-62). Dili bizzat kendi içinde bir sistem (Saussure, 2001: 36-48) olarak değerlendiren yapısalcı düşüncenin bu yaklaşımı edebî metinlere de uygulanır. Metin merkezli bir yaklaşım olarak yapısalcı düşünce yazar ile eser arasındaki ilgiyi büyük ölçüde yok sayar. Çünkü bu düşünceye göre bilinç, dilbilimsel yapılar yoluyla biçimlendirilir. Bu bakımdan dil, diğer bileşenlerden bağımsız, bizzat kendi içinde bir sistem olarak telakki edilir. Yapısöküm metodu ise herhangi bir sabite üzerinden varlığını ikame eden dil, düşünce veya tavrın eleştirisine odaklanır. Derrida'ya göre herhangi bir "sayfayı gerektiği gibi okumak için, katmanlarına ayırmak lazımdır" (Derrida, 2014: 201). Çünkü sözün verili bir içerikle günümüze ulaşması ve her defasında da sözün verili yanıyla yazıya geçirilmiş olması, üretilmiş her anlamın önceden belirlenmiş sabit anlamlara dayandığını gösterir. Bu anlamlardan bazıları bazılarına üstün kabul edilir. Örneğin dili kullanan nezdinde beyaz sözcüğü kara sözcüğü karşısında olumlu addedilerek kullanılır. Oysa hayatın realitelerinde ne beyaz karadan ne de kara beyazdan üstündür. Aynı şekilde "barbarlığı uygarlıktan ayırdetmek için önerilen bütün ölçütler elendikten sonra" (Derrida, 2014: 198) geriye kalanda bir eşitleme durumu ortaya çıkar. Bu doğrultuda Batı yazın geleneğinde daima birinin diğerine üstün olduğunu dolayımlayan bir kullanımdan söz edilebilir. "Formun, madde; devletin, kitle; zihnin, duyu; kültürün, doğa üzerindeki tahakkümü"nü askıya" (Ranciere, 2012: 47) almaya yönelik yapısökümcü okuma, hiyerarşik anlamsal yapının özne tarafından yapılmış bir anlam yükleme olduğu üzerinde durur ve bu yanıyla dünyayı ve dili kurmaca bir bağlama taşır. Üstünlük burada anlam yükleyen varlık olarak insanın bakışına göre oluşur. Böylece yapısöküm bağlam meselesine yeniden eğilir ve anlamın bağlamın da ötesinde olduğunun altını çizer. Çünkü anlam, ona anlam yükleyenden bağımsız değildir ve söze anlamı ilk yükleyenin bunu hangi hissin ağırlığı altında veya neyin/nelerin yokluğunda yaptığı hiçbir zaman bilinemez. Böylece anlamın keşfedilemezliği kendini açığa çıkarırken onun aynı zamanda sınırsız anlama gelebileceğinin de yolu açılmış olur: "Metnin dışında hiçbir şey yoktur ve metinde ise sürekli ertelenen anlam dizileri vardır" (Derrida, 2006: 8) Böylece hakikatin merkezini daima başka yerde, hep tehir edilmiş bir 'mahalde' gören yapısökümcü metot, metnin tek

ve mutlak bir doğruyu temsil edemeyeceğini söyler (Sim, 2000: 32-33). Bu da dilin mutlak doğruyu ima eden yanının sağlam bir dayanağının olmadığı sonucunu ortaya çıkarır. Çünkü varlık, her tür anlama öncelenir. O, üzerinden anlam üretilendir. Varlık bir bakıma “unutulmuş olan”dır (Heidegger, 2008: 11-15) ve kendi “haline bırakma”yla (Heidegger, 2008: 87) otantik bir açıklığa kavuşur veya “sıradan aklın örtük yargıları”nda (Heidegger, 2008: 4) gizlenir. “Varlık sorusunun ontolojik önceliği” nin (Heidegger, 2008: 8) sebebi, onun öncelikle “hikâye anlatmak” (Heidegger, 2008: 5) suretiyle aşına kılınamaması, diğer taraftan bizzat varlığın “menşeyini başka bir varolana dayandırarak belirlemeye” (Heidegger, 2008: 5) çalışmanın gereksizliğidir. Bu durum, hayatın realitelerinin her tür anlam yükleme yoluyla oluşturulmuş hiyerarşik yapılardan önce geldiğine gönderme yapar. Derrida’nın da üzerinde sıklıkla durduğu hususlardan biri budur ve Batı yazın diline yönelik eleştirisinde sözün verili yapısından kaynaklanan hiyerarşik yapıyı eleştirmesinin kaynağında da bu düşünce vardır. Çünkü o bir tür “aidiyetsiz katılım”ın (Derrida, 2010: xx) imkânına başvurur. “Bir kümenin parçası olmaksızın, bir kümede üyeliği olmaksızın bir katılım” (Derrida, 2010: xx). Yapısöküm, bu bağlamda hayatın realitelerini önceler ve bunu anlamların kendi aralarında kurduğu hiyerarşik yapıyı tenkitle ortaya koyar:

“Öncelikli kılınmış bir şey, oldukça farklı yollarla yapısöküme tâbi tutulabilir. Örneğin, B’ye müracaat etmek suretiyle, niçin A’nın B’ye öncelikli kılındığının veya B’nin nasıl beklenmedik yollar içerisinde A’ya başvurmak suretiyle ikincil bir statüye sahip olduğunun sebepleri keşfedilebilir. Ayrıca, A’nın nasıl B’ye bağlı olduğu/dayandığı veya gerçekte B’nin özel bir durumu olduğu düşünülebilir. Bu alıştırmaların amacı, A ve B arasındaki ilişki konusunda yeni bir kavrayışa ulaşmaktır ki bu daima kesinlikle daha öte bir yapısökümün konusudur” (Balkın, 2004: 320).

Kriz sözcüğü etrafında dile yaklaşan Derrida, dildeki temsil krizinin sebebini dilin daha en başından kurgusal bir anlam yüklemeyle oluşumuna bağlar. Anlam dünyasının verili sözle oluştuğu dikkate alındığında bu durum, anlamlandırılmış dünyanın bir kurmacaya dönüştüğünü gösterir. Hayatın realitelerinin hem söze yüklenmiş anlamlara hem de anlam yükleyenin bakış açısına göre önceliği ve geçerliliği, yorumun mutlak addedilmesinin önüne geçer. Böylece sabit anlama tekabül eden her anlamın yerinden edilebilmesine kapı aralanır (Megil, 1998: 426-436). Bu bakımdan “bu teori ve tekniklerin popüleritesinin bir sonucu olarak “deconstruct” [yapısökmek] fiili, sıklıkla ve oldukça yaygın bir biçimde, bir durumun tutarsızlığını kanıtlamaya veya o durumu eleştirmekle eşanlamlı bir şekilde kullanılır” (Balkın, 2004: 319). Diğer ifadeyle yapısöküm yöntemi

“herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metnin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir” (Sarup, 2004: 54-55). Metnin kendi içinde taşıdığı tutarsızlığın açığa çıkarılması için bu yöntem karşıtlıklardan yararlanır. Madan Sarup bu karşıtlıklara ve bunların metin okumaları bağlamında delalet edeceği noktalara değinir:

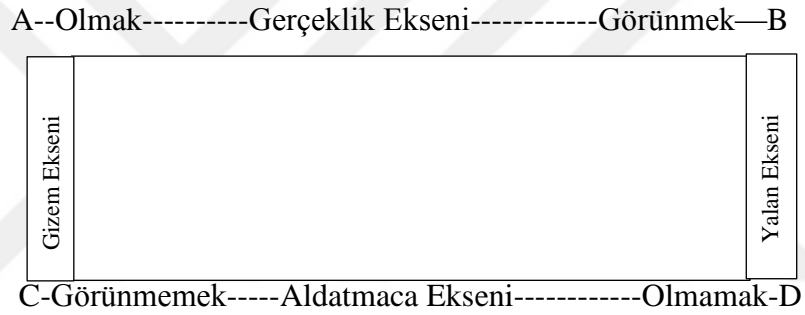
“Derrida’ya göre bu karşıtlıklardan bazıları şunlardır: “Gösteren / gösterilen, duyulur/düşünülür, konuşma/yazı, söz/dil, artzamanlı/eşzamanlı, uzam/zaman, edilgenlik/etkenlik. Nitekim yapısalcılara karşı yönelttiği eleştirilerden biri, yapısalcıların kavramları ‘söküme alma’dıkları, dolayısıyla da bu ikili karşıtlıkları yeterince sorgulamadan kabul ettikleri biçimindedir. İkili karşıtlıklar ne demektir? Bana kalırsa bu karşıtlıklar bize tıpkı ideolojiler gibi şeyleri görmenin bir yolunu sunarlar. İdeolojilerin doğru/yanlış, anlamlı/anlamsız, merkez/çevre, yüzey/derinlik, us(sallık)/delilik, türünden karşıt kavramlar arasında keskin bir ayrıma gittiklerini biliyoruz. Derrida, kendileriyle düşünmeye alıştığımız, bu yüzden de düşüncemizdeki metafiziğin yaşamını sürdürmesine olanak tanıyan şu karşıtlıkları kırmaya çabalamamız gerektiğini söyler: Madde/tin, özne/nesne, yanlışlık/doğruluk, beden/ruh, metin/anlam, içsel/dışsal, temsili/bulunuş, görünüş/öz vb. Öyleyse Derrida’nın önemi şuradan gelir: Derrida bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde var olabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur” (Sarup, 2004: 59-60).

Bu bakımdan “yapıbozum, Derrida’nın ilk ve son dönem yazılarının bütünlüğü göz önüne alınarak, politik ve etik bir kaygıyla kavramsal hiyerarşilerin ve bunların dayandığı kurumsal tüm yapıların ‘öteki’ne yönelik örtük şiddetine karşı sürekli bir tetikte olma hali olarak tanımlanabilir” (Sağlam, 2012: 291). Diğer taraftan yazının birden fazla anlama delalet etmesi yönündeki tespitiyle de o, dilin mutlak anlamda bir doğruyu yansıtamayacağı üzerinde durur. Bu bağlamda şiddet olmaksızın ötekiyle bir ilişki kurmanın mümkün olan yolunun arayışı olarak yapısöküm yöntemi de esas itibariyle “yazarın söylemek istediği ile metnin dile getirdiği anlam arasındaki farka ışık tutma”yı hedefler (Moran, 2009: 205). Bununla birlikte metnin tek bir anlama hapsedilmesini onaylamayan yapısökümcü okuma, bir diğer yönüyle her tür mutlakçı anlama ve anlatma biçimlerine karşı çıkar. Diğer ifadeyle “metin yorum açısından herhangi bir otorite iddiasında bulunamaz” (Sim, 2000: 30). Mutlakiyetçi dil ise öncelikle sabit anlam üzerine kendini inşa eder. Verili dile yaslanarak konuştuğu için de sözün verili yapısında yer alan hiyerarşiyi korur. Çünkü dil, gösterenlerin birbirlerine karşı hiyerarşik üstünlüğüne dayanır. Yapısökümcü okuma ise reel hayatın her tür kategoriden önce geldiğinin altını çizer ve her tür hiyerarşiyi hayatın karşısında sömükleştirir. Gösterge sistemindeki anlamın kayganlığı, hakikatin hep bir başka mahalde mukim oluşunun kaynaklarından biri olarak sunulur. Bu ise metnin söylediği ile kastettiği arasındaki tutarsızlığa kapı aralar. Dilde anlamın, yazıldığı ya da konuşulduğu an’ın içinde, oradaki bağlamda âdeta tutuklu

olduğunu kabul eder. Bu nedenle eski bağlamın yeni içindeki merkezî konumunu tutarsızlık olarak değerlendirir. Bu durum bir tür anakronizm olarak da ele alınabilir.

Diğer taraftan, metnin gerçeklik düzeyinin tespiti ile ilgili olarak da Göstergebilimsel Dörtgen'den yararlanılacaktır. Göstergebilimsel dörtgen, varlığın oluşu ile görünüşü arasındaki farkı ortaya çıkarmayı hedefler. Bir bakıma varlığın gerçeği ile sahtesini birbirinden ayırt etmede kullanılır. “Bir insan vardır ve yaşlıdır; ama yaşlı gibi görünmeyebilir; yaşlı değildir, yaşlı gibi görünebilir. Yaşlı bir kadın vardır ve gerçekten hastadır ya da hasta gibi görünebilir. Bu durumlarda bu insanlar ya bir gerçekliği ya da bir yalanı temsil ederler” (Uçan, 2008: 129)

Göstergebilimsel Dörtgen: (Uçan, 2008: 130)



Göstergebilimsel dörtgen, bir şeyin olduğu gibi görünmesini gerçeklik, görüldüğü gibi olmamasını yalan, olduğu gibi görünmemesini de gizem eksenii olarak belirler. Örneğin bir kişi zenginse ve zengin görünüyorsa, gerçeklik ekseninde yer alır. Kişi zengin görünüyor ve gerçekte zengin değilse yalan ekseninde bulunur. Kişi zengin olduğu halde zengin görünmüyorsa gizem eksenindedir (Uçan, 2008: 130-131). Olmak ve görünmek arasındaki bu diyalektik üzerinden metinlerin gerçeklik-sahtelik düzeyleri belirlenecektir.

Göstergebilimsel Dörtgen'in metin tahlilinde gördüğü işlevi başka yönden ele almaya imkân veren bir diğer yaklaşım ise bir metinde, metni kimin söylediği, metnin kime söylendiği, metni söyleyenin bulunduğu konumun ne olduğu, metnin hangi maksatla kaleme alındığı hususlarının açıklanmasını öngören yaklaşımdır (Süphandağı, 2017: 62). Metnin tutarlılık-tutarsızlık bağlamında düzeyini belirleyen bu yaklaşım, geleneksel belagat anlayışında yer alır. Bu anlayışta başlıkta zikredilen dört kavram, metne soru olarak yöneltilir. Buradaki tutarlılık, sözü söyleyenin onu söyleme salâhiyetine sahip olmasıyla ortaya çıkar. Aksi takdirde söylenen sözün geçerliliği kuşkuyla kabul edilir.

Mihail Bahtin'in Karnavaldan Romana adlı eserinde öne çıkardığı monolojik ve çokseslilik kavramları da tezde ideolojik-mutlakçı dilin tespitinde ve yorumlanmasında temel alınacak kavramlardandır (Bahtin, 2014). Karnaval, Bahtin'e göre "edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır" (Bahtin, 2014: 24). Karnaval doğası gereği "her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır" (Bahtin, 2014: 25). Bu bağlamda karnaval çok sesliliğe imkân tanımış olur. Diğer tüm sesleri, onların kendi kimliklerinden feragat etmeden kendilerini ortaya koymalarına zemin sağlar. Roman da Bahtin'e göre edebî türler içinde buna benzer bir doğaya sahiptir. Çünkü "roman diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilir; ama diğer türler epik, şiir ya da başka bir sabit tür olarak kimliklerine zarar vermeden romansı öğeler içermezler" (Bahtin, 2014: 21). Bahtin, romana bu tarz yaklaşımıyla temel olarak "ötekinin sesine özgürlük tanıyan, yazarlık otoritesini en aza indirgeyen anlatım biçimlerini" yüceltmış olur (Bahtin, 2014: 32). Diğer ifadeyle bu tutum, başkalarını kendisine çağırın ideolojik yaklaşımın tenkididir.

Diğer taraftan mutlakiyetçi bir bakış açısını ve dilini besleyen damarlardan biri olan ideolojik arka plan ise Terry Eagleton'un 'İdeoloji' (Eagleton, 2015) adlı eserindeki tespitler doğrultusunda değerlendirilecektir. Edebî metinde konuşan öznenin ideolojik tutumu esasta okuru yönlendirme eğilimi içerir. Bunu ise karşısındakini ötekileştirme, yabancılaştırma gibi yaklaşımlarla ortaya koyar.

Çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tenkit anlayışından da yararlanılacaktır. Tanpınar, metin tahlillerinde bazı anahtar kavramları kullanır. Metnin insana teması noktasında realiteye dayanmasını ve "şahsî tecrübe" (Tanpınar, 1992: 128-130) yi öncelemesi gerektiğini vurgular. "Sanatta mümkünü aramak, en tehlikeli zayıflıktır" (Tanpınar, 1992: 61) sözüyle, "insanın reel hayata inanarak sahip" (Tanpınar, 1988: 30) olmasını ve "psikolojik tecessüse" (Tanpınar, 1988: 30) yönelmesinin esas olduğunu duyurur. Bu bağlamda "kültürün insana ayırdığı sahanın" (Tanpınar, 1988: 31) genişlemesini önerir. "Büyüyü, simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesine alma"nın (Tanpınar, 1988: 26) tehlikeli yanını belirtir. "İnsanın kendi tali'i ile karşılaşması"nın (Tanpınar, 1988: 98) lüzumundan bahseder. "Trajik duygusunun ve asıl manasıyla realite terbiyesinin" (Tanpınar, 1988: 26) ehemmiyeti üzerinde durur.

Yukarıda bahsi edilen yöntemlerle bazı düşünürlerin yaklaşımları, kuşkusuz ele alınacak metinleri anlamada ve yorumlamada belirli bir ufuk tayin ederler. Çalışmamızın bir tür söylem analizini içermesi, normal seyrinde çoklu bakış açısını talep eder. Bu doğrultuda ‘mutlakiyetçi dil’ ile ilgili kavramsal çerçeve gelenek ve zihniyet merkezli olmak üzere çıkarılacak ardından da tezimizin kapsam bakımından ana eksenini oluşturan 1923-1980 arası Türk şiirinde mutlakiyetçi dil, ele alınacak metinler üzerinde tespiti çalışılacaktır.



2. BÖLÜM

2.1. MUTLAKÇI DİL

2.1.1. Tenkide Arz Edilmiş Bir Teklif: Mutlakçı Dil

Modern Türk edebiyatının bir medeniyet kriziyle başladığını ifade eden Tanpınar bu krizin, mistik bir kâinat görüşüne dayanan mutlakçı geleneğinin sarsılması etrafında oluştuğuna inanır (Tanpınar, 1992: 101). XIX. asrın ilk yarısındaki kimi şiirlerde şahsî tecrübeye ve şairin kendiyile yüzleşmesine dayanak teşkil eden mısralarda “mutlakı kaybetmekten doğan bir buhran”ın (Tanpınar, 1988: 87) yankısını bulan Tanpınar, bu asırda yeni edebî türlerin ortaya çıkışını da “değerlere ait yer değiştirme” sayar ve bu asra kadar eski şiiri idare eden “mutlak”ın hemen her sahada yıkıldığını söyler (Tanpınar, 1988: 79). “Mutlakçı şair” (Tanpınar, 1992: 111) “mutlakçı sanatkar” (Tanpınar, 1992: 158) gibi kullanımlarla söz konusu düşünüş geleneğine gönderme yapan Tanpınar, bu kelimeye kesinlik, zorunluluk, Tanrı ve sonsuzluk gibi anlamlar da yükler.

2.1.2. Doğu ve Batı: Varlık Karşısında İki Tavrı İki Söylem

Şark ile Garp arasında görülen farklara değinen Tanpınar bu ikisi arasındaki ayrımı onların eşya ve madde karşısındaki davranışları üzerinden değerlendirir. Ona göre “Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişikliklerle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetleriyle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hatta erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır. Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, onda birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir” (Tanpınar, 1992: 128). Bu satırlarda Tanpınar, esasında Batı ve Doğu muhayyilesinin eşya ve madde karşısında almış olduğu tavrı, onların epistemolojilerine uygun tasvir eder. Nitekim ikisi de farklı bilgi kaynağına ve hakikat tasavvuruna sahiptir. Yine ikisi de sahip oldukları farklı mutlak tasavvuruna bağlı olarak bilgiyi elde eder ve kullanırlar. Bilgiyi elde etme ve onu kullanma bakımından Promete efsanesi Batılı, Hint

mistisizmi ise Şarklı muhayyileyi aydınlatacak simge zenginliğine sahip görünmektedir. Hep bir öteki üzerinden varlığına anlam kazandıran Batılı düşünüş biçiminin özü Promete mitosundan, geleneksel edebiyat teorisine kaynak teşkil eden mistik düşünüş biçiminin özü ise Hint mistisizminden tevarüs edilir (Livingston, 1998). Edebiyat böylece içinde var olduğu dilin yaslandığı fikir kaynaklarına göre şekillenir.

Promete efsanesine göre; yeryüzünde tüm canlılar yaşama becerisine sahip iken bundan yoksun olan sadece insandı. Promete, insanı yaşama becerisine kavuşturacak ateşi (bilgiyi) ve sınai becerikliliği Tanrılardan çalarak onları insana armağan eder. İnsan da böylece yeryüzünde yaşama imkânı bulur. Bu temele dayanan efsanenin taşıdığı simgesel değer, Batılı insan tipinin inşasında ve onun, eşya ve madde karşısındaki tavrını belirlemede ortaya çıkar. Efsane, bilgiyi Tanrısal bir nitelik olarak sunar. Promete tam da Tanrısal bir nitelik olan bilgiyi çalar ve insana onu armağan eder. Dolayısıyla Batılı muhayyilede ve Batı'nın kolektif bilincini inşâ eden mitoslarda bilgi, ona sahip olanın Tanrılaşabileceği imasını içerir. Ayrıca insan, efsaneye göre Tanrılara rağmen bu güce erişendir. Hâliyle bu durum, insan ile Tanrı'nın karşı karşıya bulunduğunu ima eder. Diğer taraftan insanın, Tanrı'nın sahip olduğu güce erişerek onun yetkisine ulaşmaya olan meylini açığa çıkarır. Bundan sonra insanın, bilgi sayesinde Tanrılaşmaya doğru yol alan macerası başlar. O artık tabiat karşısında kendini efendi konumunda görendir. Onun üzerinde tasarruf yetkisi olandır (Garaudy, 1995: 58-62). Bu mitik anlatı, doğal seyrinde “bilgiyi keşfin, gücü hizaya getirmenin, iktidarı ise denetlemenin” (Süphandağı, 2018b; 62) aracı olarak telkin eder. Zira tabiatın ve ötekinin efendisi olan bir varlığın bu yolda ihtiyaç duyacağı üç şey; bilgi, güç ve iktidardır. Nitekim Foucault'nun, Batılı düşünüşün tenkidine yönelik olarak söylediği ‘bilgi güçtür’ aforizması, bu ufku işaret eder. Batılı insan tipinin kendinden olmayana bir öteki olarak yaklaşmasını doğuran anlayışının yukarıda izahı verilen sebeplere dayandığı söylenebilir. Zaten Edward Said'in *Oryantalizm* (Said, 1999) eseri de bu düşünüş biçiminin tahlilidir. Tanpınar da Garp insanının eşya ve madde karşısındaki tavrını verirken esasında onun Promete efsanesindeki karakterinden bahseder. Örneğin bu bağlamda ‘hayal’in’ Doğu ve Batı toplumları için ifade ettiği anlam, aradaki farkı gösterir. “Avrupa, hayallerini gerçekleştirmek için kuran insanların ülkesidir. Orada gerçekleşmeyen hayal bir acı kaynağı, bir tragedya konusudur. Doğu’da ise hayal bir keyif, bir gerçekten kaçma vesilesidir. Doğulu... kendi içinde başlayıp kendi içinde biten, hedefsiz, başıboş hayaller kurar. Oblomov’da gerçeğin yerini tutan hayal, Ştolts’da

bir teşebbüsün hazırlığı, ilk adımıdır” (Gonçarov, 2018:VIII-IX) Bu doğrultuda dilin Batı’da aklın ve tecrübenin etrafında şekillendiği söylenebilir.

Kadim Şark’ta bilgiyi elde etme yolu ise metafizik deneyimden geçer. Çünkü kaynağı itibariyle bu bilginin, Tanrısal katta yer aldığı kabul edilir. Maddi olanın ötesinde yer alan bu bilgiye, herhangi somut bir bilgiyi elde etmeyi mümkün kılan deneyimden farklı bir yolla ulaşılır. Münzevi bir çabanın eşliğinde ruhsal bir yoğunlaşma sonucu elde edilen bilgi, eşya ve madde karşısındaki tavrı da belirler. Bu bağlamda Hinduizm, hem dinî ritüellerini hem de edebî metinlerini birbiriyle uyumlu olacak şekilde üretmiştir. Kadim Şark muhayyilesinde etkin izler bırakan bu din, birçok mistik eğilimin temelini de oluşturur (Livingston, 1998: 12). Hinduizm’in kutsal metinleri temelde ikiye ayrılır: Şruti olarak adlandırılan Vedalar, Brahmanalar, Upanişad’lar, Aranyaka’lar birincilerini oluştururken bir bakıma bunların tefsiri, şerhi ve bunlarda hakikate dair gösterilenleri teyit eden ve Smriti olarak adlandırılan Ramayana, Mahabharata, Bhavagat- Gita’dan oluşan kutsal-edebî anlatılar ikincilerini oluşturur (Aydın, 2012: 90-97). “Şruti, işitmek veya duyularak anlaşılan şey, manasına gelir” (Aydın, 2012: 90). Smriti ise “vahyin karşısında yer alan gelenek edebiyatı olarak dikkat çeker. Gelenek, hafıza ve akla gelen şey olarak kabul edilir” (Aydın, 2012: 94). Dolayısıyla kuvvetini rivayetten alan tahkiye ile hakikate dayanmaktan alan nasihatın, bu anlatıların merkezini oluşturmasının arkasında işitmeye dayalı bilgi ile geleneği sürdürmeye dayalı hafızanın kabiliyeti bulunur. Diğer taraftan sahip olunan bilginin kaynak itibariyle vahye dayanması, anlatının soyutlayıcı bir dil üzerine kurulmasını normal seyrinde gerekli kılar.

Tanrı anlayışı bakımından ise politeist bir çizgide seyreden Hinduizm’de, Tanrı’ların bedenleşmek suretiyle evrene ve reel hayata müdahil olma vasıfları öne çıkar (Aydın, 2012: 99). Bu nedenle statik bir Tanrı ve kâinat anlayışı yoktur. Dönemler Teorisi olarak adlandırılan sisteme göre “kâinat, düzenli aralıklarla tezahür ediyor, gelişiyor sonra yeniden görünmek için ortadan kalkıyor. Bu böyle sonsuzluğa dek devam edip gidiyor” (Aydın, 2012: 98). İnsan da yaşadığı sırada bulunduğu kastın gereklerini yerine getirmesine bağlı olarak yeniden doğumla daha iyi veya kötü bir şekilde hayata gelir: “Ruh olan bu göçebe varlık, basamakları tırmanıyor, gittikçe hayvanlar ve insanlar gibi kompleks bedenler içinde yeniden vücut buluyor. Hindu ilahiyatçıların dediğine göre ruh iyi davranışta bulunursa (kastın ödevlerine dikkat ederse) hafiflemiş bir halde evrensel hiyerarşide yükselir. İnsan ve Tanrı olarak yüksek bir bedende yeniden doğar. Kötü davranışta bulunursa ruh, ağırlaşmış bir halde işlenmiş olan günahın ağırlığı ile paryalar ve

hayvanlar gibi aşağı bedenler içine düşülmektedir” (Aydın, 2012: 105-106). Döngüsel zaman anlayışına tekabül eden bu yaklaşım nedeniyle Doğulu medeniyetlerin çoğunda eşya, kişinin elinde donuklaşmanın ve âdeta tek zaman diliminde yaşamıyormuş gibi muhtemel her değişime karşı gösterilen dirençle korunur (Süphandağı, 2018b; 74). Öyle ki “Doğu’da üsluplar binlerce yıl sanki hiç değişmemecesine sürüp gider” (Gambrich, 1992: 137). Çünkü burada zaman, insanın mutlak tasavvuruna göre biçimlenir: “Mutlak’ın var olduğu alanda kendi kendine var olabilen hiçbir şey asla yoktur; ne şu anda vardır, ne geçmişte var olmuştur ve ne de gelecekte var olacaktır... Zira Mutlak’ın var olduğu alanda ne uzay ve ne de zaman vardır” (Izitsu, 2002: 154). Tanrı ve varlık arasında kurulan birlik nedeniyle zaman, Mutlak olana göre konumlandırılır ve insanın zaman karşısındaki tavrı da buna göre oluşur. Zaman anlayışıyla birlikte sosyal hayat da bu dinde, sahip olunan Tanrı anlayışına göre şekillendirilir: “Mesela insanlar dünyasının tanrılar dünyasından aşağıda olduğu görülmektedir. Önemli olan küçük evrendir. Büyük evrenler birbirlerine benzerler. Yani aşağıdaki olan yukarıdakine benzemektedir. Mesela otuzüç milyon Tanrı, karışmış bir sürü değildir. Bilakis, toplumda her birinin bir yeri vardır. Aynı şekilde Hinduların gözünde insanlar da hiçbir zaman eşit değildir. Cemiyette oynadıkları role göre insanlar da hiyerarşik bir merdivenin muhtelif basamaklarında yer almışlardır. İşte kast sistemi buradan kaynaklanmaktadır” (Aydın, 2012: 98).

Yaşadığımız dünya ile öte dünya arasındaki ilgi, mistik düşüncelerin ve dinlerin üzerinde durdukları esas konulardan biridir. “Dış dünyanın gerçekliği ve gerçek dışılığı meselesine İslam felsefesinin çözüm arayışı, bize Şankara’nın ‘dünya Brahman marifetlerinin devam edegelen bir silsilesidir, sözüyle temsil edilen vedaneta felsefesini hatırlatmaktadır” (Âvânî, 1997: 89). İslam mistisizminde de “insanın fenaya ulaşmak için giriştiği çabalara tevhid denilir... Bu bakımdan fena tecrübesi mutlak gerçek nurunun taşmasından başka bir şey değil” (Âvânî, 1997: 91) düşüncesi bir bakıma Hint mistisizminin bir devamı niteliindedir. Çünkü Hinduizm’de varlık, mutlak olanın kendinden taşmasıyla oluşur. Tanrı, kendisini maddi dünyanın bileşenlerine dönüştürmüştür (Aydın F., 2005: 48). Ruhlar ve toplumsal sınıflar, Brahman’ın nitelikli parçalarıdır (Aydın, 2012: 111-112) ve onun etkisiyle var olarak kabul edilirler. Brahman gayr-i şahsi bir varlık değil fakat şahıs olarak her şeye gücü yeten Tanrı ile özdeşir: “Brahman ve dünya arasındaki ilişki, bir sebep-sonuç ilişkisidir. Dünya, Brahman’ın gerçek bir tezahürüdür. O dünyanın hem maddi hem de etkin sebebidir. Dünya ne yanılısattıcı bir görünüm ne de esas itibariyle Brahman’dan ayrı bir şeydir. Sebep-sonuç

ilişkisi, mutlak bir birlik ilişkisidir. Evren, hakikatte Brahman'dır. Dünyanın varlığı, Rabb'in tezahür eden bir şeklidir” (Aydın F., 2005: 45-47). Bu doğrultuda ikilik fikri, ölüm sonrasında da kabul edilmez. “...Açıkçası ölümden sonra şuur yoktur, Maitreyi.’ ‘Beni korkutuyorsunuz efendim, demek ölümden sonra şuur yok.’ ‘Bunda korkacak ne var, Maitreyi, iki varlık olacak ki biri ötekini fark etsin; görsün, işitsin, seslensin ona, onu idrak etsin. Can ile canan kaynaşınca ikilik kalkar ortadan. Kim neyi hissedecek? Kim kimi görecek? Kim kime seslenecek? Bütün varlıkları sayesinde idrak ettiğini nasıl idrak edecek? İdrak edeni idrak etmek mümkün mü Maitreyi?’” (Meriç, 1994: 321). İçlerindeki birçok ayrılığa karşın genel olarak kutsal anlayışı bu merkezde oluşan Hinduizm bilgiyi, mutlakla temas kurma çabasının dolayımında elde eder. Bu doğrultuda Upanişad düşünürleri, ormanlardaki ıssız inziva yerlerinde, derin meseleler üzerinde tefekkür ederler ve ulaştıkları sonuçları yanlarında bulunan şakirtlere naklederlerdi. Nitekim Upanişad, ‘dizinin dibine – yanına oturmak’ anlamına gelir (Aydın F., 2005: 21-23). Dizinin dibine oturulacak kişi ise mürşittir. Mürşidin dizinin dibine oturmadan maksat “Tanrı bilimini kazanmaktır” (Akalin, 1997: 24). Sanskritçede “UPA kelimesi ‘yanına’, Nİ kelimesi ‘aşağı’, ŞAD kelimesi ‘oturmak’ anlamına gelmektedir. Buna göre Upanişad’lar, Hâkim ve mütefekkirlere inzivada ‘tefekkür’den sonra elde ettikleri fikirler topluluğudur. Bu mütefekkirlere ve hâkimlere, elde ettikleri bilgileri talebelerine aktarırlardı” (Aydın, 2012: 93). Bu doğrultuda elde edilen bilgilerin vahiyle bir ilgisinin kurulduğu muhakkaktır. “Upanişadlar sembolik olarak vahyi, Tanrı’nın bize çarpan nefesi olarak tasvir eder ve Rig Veda’nın bu büyük varlığın nefesi olduğunu söyler. Bu bilgilerin elde edilmesi olayı olan ilham, ikili bir eylemin, beşeri tefekkürün ve Tanrı’nın vahyinin yan yana gelişinin bir sonucudur” (Aydın, 2005: 21-23). Bu bağlamda içsel yoğunlaşma, meditasyon, hem toplumdan hem de ‘her şeyi terk’ ilkesiyle her şeyden soyutlanarak inzivaya çekilme ve yoga türü ritüeller yoluyla elde edilen bilgi, metafizik kaynağa dayandığından doğası itibarıyla nesnel değildir, şahsi tecrübeye dayanmadığından da sorgulanamazdır. “Hint musikisi aslında gayrişahsidir... Hint musikisinin ilahi musikinin taklidi ve ifadesi olduğu söylenebilir. Usta Hint müzisyenleri daima, göklerin musikisini öğrenmek için semavi âleme yolculuk yapan bir tanrının öğrencileri şeklinde tanınırlar” (Âvânî, 1997: 242). Bu ifadeler de kadim Şark muhayyilesini besleyen mistik kabulleri gösterir.

Ayrıca bu dinde insanların Tanrı hakkındaki zanlarına bağlı olarak oluşan kutsal anlayışları, onların Tanrı’ya ulaşma ile ilgili tutacağı yolu da belirler. Herhangi bir sıfatı olmayan bununla birlikte aşkın bir niteliğe sahip bir Tanrı doğrudan ibadetin konusu değil

bilginin konusudur (Aydın F., 2005: 121). Bu doğrultuda kabul edilen Tanrı anlayışına bağlı olarak bilgi, amel veya aşk yollarından birisiyle kurtuluşa gidilir (Aydın F., 2005: 119-151). Diğer taraftan bu dinde, evrenin varlığını devam ettirmesinin, kurban ayininin hakkıyla yerine getirilmesine bağlı olduğu kabul edilir. Bu bakımdan ayin ile kozmik düzen arasında gizemli bir bağlantı kurulur. Kurban, Tanrılar ve insanlar arasındaki bağıdır ve bu yüzden de din adamları tarafından ihlal edilemez (Aydın F., 2005: 125). Çünkü Tanrı evren üzerindeki tasarrufunu, insanın O'na karşı tavrına bağlı ortaya koyar. Tanrı'nın evren üzerindeki bu tasarruf biçimi, doğal seyrinde yönetim anlayışlarını, kültürel formları ve dile muhabata karşı takınılan tavırları belirler. Bu bakımdan yönetim anlayışından kültürel formlara, toplumsal sınıflardan dile kadar tüm hayat, metafizik temele dayanan bilginin insan üzerindeki etkileriyle şekillenir.

Metafizik bir kaynaktan elde edilen bilgi yanlışlanamaz ve sorgulanamaz bir nitelik arz ettiğinden bu bilgi bilhassa dile mutlakiyetçi bir bakış açısıyla yansır. Çünkü ne bilginin kaynağı maddidir ne de tecrübe edilebilirlik bağlamında realitenin sınırlarındadır. Hâliyle bu bilgi, mutlak bilgiye tekabül eder. “Kuşkunun ve onun dolayımında oluşan bir yığın tereddüdün yıkıcı darbesinden kendini koruyan” (Süphandağı, 2018b; 80-81) mutlak bilgi, onu temellük edene aktarma hakkını da verir. Aktarıcı böylece hakikat bilgisine sahip olduğu vehmiyle onu aktarır ki bu da dilin nasihat edici, yol gösterici bir üslupla yola koyulmasını doğal seyrinde mümkün hâle getirir.

Bu dil, insanı artık realitedeki yönüyle değil “ebedi hakikate ve asl'a ulaşmakla” (Tanpınar, 1988: 25) mükellef yönüyle ele alır. Tanpınar'ın tespitlerinden hareketle diyebiliriz ki her ayrıntı ve eşya gibi insan da edebî metinde bir gayeye yürüyen araçtan öteye geçemez. Bu duyuş tarzı dil eksenine de yansır. Bu doğrultuda kuvvetini rivayetten alan tahkiye, hakikate dayanmaktan alan öğüt, Şark anlatılarının merkezini oluşturur. Diğer yandan insan yaşamasına müdahâle eden iradenin keyfiliği, kaygı ve sızlanışa yaslanan insan psikolojilerine; sübuta ermiş iyi ve kötü algısı ise insana muayyen bir istikamet çizmeye yol açar. Bütün bir hayatı kuşatan bu zihniyet sistemi, mutlakiyetçi söylemin nüfuzu altında varlığını devam ettirir. Bu yüzden her küçük parça, onda bütününe sistemine göre dizayn edilmiş bir teferruattır (Tanpınar, 1988: 1-33). Şark insanının eşya ve madde karşısındaki tavrını verirken Tanpınar, onun bu karakterini nazara sunar.

Bu bağlamda Hint mistisizminden tevarüs edilenlerle geleneksel edebiyat teorisini, mutlak ve evrensel bir zemine oturtma çabaları, mutlakiyetçi bir dilin arkasında yer alan geleneği ve onun meşruiyet zeminini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu teori,

Babil kulesi metaforunu kullanır ve insanların, Babil öncesi tek dil ve tek konuşmaya, herhangi bir beladan evvel kavuşması gerektiğini söyler.

2.1.3. Mutlakçı Tavrın Estetik Dolayımı

Geleneksel Edebiyat Teorisi'ne Livingston, Babil Kulesi metaforuyla başlar (Livingston, 1998: 9). Bu metaforun taşıdığı simge zenginliğinde; parçalanmaya, yok oluşa ve dağılmaya karşı öne çıkarılan geleneğin bütüncüllüğü ile parçalanmayı, yok oluşu ve dağılmayı netice veren gelenekten kopuşu temsil eden sır vardır. Bu sır, insanlığın beladan evvel “tek dil ve tek konuşma”yı öğrenmesi gerektiğini talep eder. Zira cennetin yolu, tek dil ve tek konuşma sayesinde insanların birbirlerini anlamasından geçer. Aksi takdirde birbirini anlamayan veya anladığını sanan insan yığınlarının hakikat dilini temsil eden saf lisanıdan sapmasına bir mani kalmaz (Livingston, 1998: 9-10).

Geleneksel edebiyat teorisinin tek dil ve tek konuşma ile kastı, metafizik kaynaktan devşirilen ve sorgulanamaz mutlak doğruya tekabül eden hakikat dilidir. Toplumu bir arada tutan değerler ile bireylerin umutlarını vaat eden dil bu hakikat bilgisinde; diğer ifadeyle onun sesinde mündemiç kabul edilir. “Bu lisan esasen bütün insanlara mahsus olan fakat birçoğunun farkına varmadan yaşayageldiği Allah’ın logosu; yaratıcı aklıdır” (Livingston, 1998: 10).

Gelenek kısaca dünyanın yaratılışından kıyamete kadar geçerliliğini sürdürecektir olan Allah’ın emirlerine ve rızasına uygun olarak gerçekleştirilen hareket tarzları” şeklinde değerlendirilir (Livingston, 1998: 11). Bu bakımdan geleneğin dili, Babil karışıklığından önce mevcut olup hâlen varlığını devam ettiren (Livingston, 1998: 12) sese tekabül eder. Livingston’a göre “insanlığın büyük efsanelerini, dini ve kutsal kitaplarını büyük bir saygı ile derinliğine nüfuz ederek okuyan Hint asıllı Ananda Kentish Coomaraswamy başta olmak üzere Rene Guenon, Frithjof Schuon gibi düşünürler, yaşadıkları çok farklı kültür ortamları içinde müşterek bir metafizik dilin olduğunun farkına varabilmişlerdir” (Livingston, 1998: 12). Buna göre “görünen farklılık ve çeşitlilikleriyle insan kültürleri, Ruhun (Hakk’ın) tek ve müşterek lisanının muhtelif lehçelerinden başka bir şey değildir. Dillerdeki farklılıkların ötesinde, onları aşan müşterek bir konuşma âlemi mevcuttur” (Livingston, 1998: 16). Dikkat edilirse eğer “kültürel şekiller çok çeşitli olmasına rağmen, dünyanın dört bir tarafındaki muhtelif insanların hayat ve düşüncelerinin metafizik temellerinde şaşırtıcı bir uyuşma, benzerlik keşfedilecektir: ‘İnsan kültürünün aslında üniter bir bütün olduğu ve onun muhtelif alt kültürlerinin Ruhun bir ve tek lisanının farklı

lehçeleri olduğu' ve yine 'Nihai Hakikat bir ve tek ise de, Hakikat'in lisanının, farklı ırk ve şahısların ihtiyaçlarına zorunlu olarak uydurulmuş birçok lehçeden oluştuğu söylenmiştir'" (Livingston, 1998: 30).

Geleneksel edebiyat teorisinde metafizik kavramlar ile felsefe kavramları Schuon'un şu formülüne göre birbirinden ayırılır:

"Metafizik önermeleri felsefi önermelerden esasen ayıran şey, metafizik önermelerin, duyu organlarıyla elde edilebilen herhangi bir bilgiden daha büyük ölçüde kesinliğe sahip olan bilgiyi tarif etmek veya başka kelime, terim ve işaretlerle açıklamak amacıyla aklın kabul edebileceği şekiller kullandığı için, sembolik (sembollerle ifade edilen) ve tasvir ve tarif edici olması, felsefi önermelerin ise ifade ettiğinden başka bir şey olmamasıdır. (...) Gelenek her ne şekilde zuhur ederse etsin, her zaman ve her yerde esas itibarıyla aynıdır. Bütün yönleriyle gelenek, Saint Augustine'in söylediği gibi 'mahlûk olmayan, şu anda geçmişte olduğu gibi olan ve gelecekte de aynı kalacak olan' irfan'ın (Hak'kın, Hakikat'in, İlahi Aklın, Külli Aklın, Allah'ın ilminin) açık ve net bir ifadesi olarak telakki edilebilir" (Livingston, 1998: 26-29).

Gelenekselci söylem, farklı kültür veya coğrafyalarda, hep aynı aşkın sesin terennüm edildiğini söyler. Bu ses, içinde yeşerdiği kültürün rengini alsa da onun duyurduğu hakikat, bütün insanlar için geçerli kabul edilir. Doğu'da olsun Batı'da olsun bu ses, birbirini besler veya en fazla birinin diğerinde massedilmesi umulur. "Doğu'nun irfanı, Hristiyanlığın felsefi yorumlarının aklı yapısı ve Hristiyan hayat tarzı içinde massedilmeye hazır ve görüldüğü kadarıyla muhtaçtır" (Livingston, 1998: 24). Ray Livingston, geleneksel edebiyat teorisi çalışmasında Coomaswamy'nin düşüncelerinin Batılı kaynakları üzerine eğilir. Özellikle Hristiyan mistisizmde geleneğin aşkın dilini adı geçen düşünürün izleğinde yorumlar. Çünkü Coomaswamy, geleneğin aşkın dilini çoklukla Hint metinlerinden hareketle ortaya koyar ve onun farklı kültürlerdeki izini bulmaya eğilir. Bu bakımdan geleneksel söylem, tek (vahid) olan ilahi hakikatin çoklu görüntülerine odaklanır. Bu düşünceye göre hakikat tek ve bütündür. O, kendini varlığın her bir parçasında hissettirir. Bu durum, tasavvufi söylemde vahdet ve kesret kavramlarıyla dile getirilen problemdir. Açıklanmaya çalışılan ise "tek (vahid) olanın nasıl çok olduğu ve çokluğun (kesretin) nasıl 'Tek'liğe (vahdete) dönüştüğü" dür (Livingston, 1998: 30).

Geleneksel söylemde benliğin ikili yapısı üzerinde durulur. İnsanda ilahi ben ile şahsi ben'in karşı karşıya geldiğini, şahsi ben'in istek ve arzularının ilahi ben'i baskılaması sonucu onu gölgelediği dile getirilir. Şahsi ben'den kurtulmaya çalışılır. Bunun için nefis terbiyesi gerekli görülür. Şahsi ben'i sevme hastalığının çaresi ilahi ben'i sevmek olarak belirtilir. Ayrıca şahsi ben, ortadan kaldırılması gerektir. Çünkü Hz. İsa 'her kim hayatını (psyche), yani şahsi ben'ini korursa onu kaybeder.' demektedir. Bu bakımdan

insanın şahsi ben'inin isteklerini yerine getirmeyi reddedip aslında kendisinde mevcut olan Hz. İsa'nın hâkimiyetini, sahipliğini iddia etmesi gerekir; işte o zaman Aziz Paul gibi 'yaşıyorum; ancak ben değil içimdeki Hz. İsa yaşıyor.' diyebilir (Livingston, 1998: 36-37). Bu doğrultuda aşkın geleneğin iki ben arasında yaptığı bu ayrım, dil eksenine yansır. Doğal seyirinde bu yaklaşım, tecrübe dilini değil soyutlayıcı bir dili önerir. Arınmış bir dil kullanımına gönderme yapan mutatis mutandis ancak bu yolla inşa edilebileceği söylenir. Buna göre dil, genel olarak üç tür benzetme sistemi içerir: Bunlardan ikincisi "taklidi veya kıyasî benzerliktir. (mutatis mutandis) ve mukayese yoluyla değerlendirilir. [Mesela bir insanın taştaki (heykeldeki) benzerliği]" (Livingston, 1998: 13). Böylece geleneksel söylem, hakikati bir insan tecrübesinden soyutlayarak anlatır. Diğer ifadeyle taklidi ya da kıyasî benzerliği kullanır. Böylece hakikatin aktarımı sırasında olumsuzlanan harici ben'in aradan çıkarılması gerçekleşmiş olur. Bu durum dili, gayr-ı şahsi ve soyutlayıcı yapar. Diğer ifadeyle bu dilde şahsi tecrübe dışarıda bırakılır ve soyutlayıcı benzetme sistemleri kullanılır. Dili bu bakış açısıyla işlevsel kılan anlatılarda ise insan, muayyen gayeye yürümekle vazifeli addedilir.

Mutlakçı düşünmeye yol açan esas unsur, değinildiği üzere mistik kâinat anlayışı doğrultusunda elde edilen bilginin niteliğidir. Bu bilgi, kozmik evrensel tecrübeye dayanır. Sahip olunan kutsal anlayışı doğrultusunda elde edilen bilgi, niteliği gereği nesnellik içermez. Kişinin, metafizik bağlamda ancak kendisinin deneyimlediği biçimde yaşadığı bir tecrübe, ihsasların ötesindeki tecrübelerdir ve duyuşsal alanın dışındadır. Realite terbiyesinden geçmiş herhangi bir şahsi tecrübeyi, deneyimlerimizle örtüştürebilme imkânına karşın kozmik tecrübe, kişinin bizzat kendisiyle sınırlı ve bir başkasının onu kendi deneyimlerinin alanına katamayacağı bir tecrübe olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden mistik tecrübe sonunda dile getirilen, muhatabınca ya kabul edilen ya da reddedilen bir konumda bulunur. Çünkü dinleyenin onu kendinde deneyimlemesi ancak sözü edilen mistik tecrübenin yoluna girmesiyle ve o sahada kat edeceği manevi tecrübelerle mümkündür. Bu nedenle mistik kâinat görüşünü dolayımlayan bir tecrübe, ona inanmayı gerekli kılacak bir üslup içinde dile getirilebilir. Bu söylem doğası gereği muhatabından anlatılanlara inanmasını talep eder ve büyük oranda ona muayyen bir dünyanın kurallarını aktarır ve istikamet çizer. Bu bağlamda ulaşılan bilgi ve edinilen tecrübe, nesnellüğün ve realitenin dışında seyrettiğinden bir başkasına aktarılmak üzere öğüt formuna dönüşür ve yol gösterici bir nitelik arz eder. Geleneksel metinlerin çoklukla inşâcı metinler olması, bu sebebe dayanır. Diğer taraftan bu metinlerde konuşan kişi, söylediklerinin doğruluğundan kuşku duymaz.

Çünkü deneyimlenenler, hakikatle doğrudan veya dolaylı bir teması içerdiğinden hem kuşkudan azade bir bilgiye hem de başkalarınca sorgulanamazlık içeren tecrübeye dairdir. Mutlak ile olan zorunlu bir ilişki biçimi olarak ruhî tecrübe, rasyonel, şuursal veya hayali gerçeklikten farklıdır. “Din dışı gerçekliklerde şu veya bu ölçüde ruhi bir yön var olmakla beraber, onlarda bu ruhi yön, diğer yönlerle bitişiktir ve onların karakterine bürünmüş durumdadır. Ruhi tecrübe ise (en azından onu yaşayanların anlatımıyla) duyu ve akıl âlemlerinin ötesinde ‘Mutlak’ ile kurulan çileli bir ilişkidir” (Cabiri, 2013: 28-29). Mutlak ile kurulan temas sonunda deneyimleneni, dürüstçe, olduğu gibi, bildiği ile amel eden bir şekilde aktaran kişiye nebi - resul denilir. Bu tecrübeyi yaşadığını söyleyen eğer bir önceki cümlede sayılan niteliklere sahip değilse sihirbaz, şair ya da mecnun olarak görülür. Böyle bir tecrübe yaşamadığı hâlde bunu yaşadığını söyleyen ise yalancı peygamberdir... Nitekim Hz. Peygamber’in (asm) yaşadığı ruhi tecrübe durumu karşısında şaşkınlığa düşenler, O’nu (asm) sihirbaz, şair, mecnun vb. gibi nitelerler (Cabiri, 2013: 29). Burada şair olarak suçlanan kişinin, mutlak ile kurulan ilişki sonunda deneyimlenen bir dili kullandığına gönderme söz konusudur. Çünkü “tabiat üstü sîhrî bilgiye sahip olan” (Özgül, 2010b: 243) şair, hakikatten devşirdiği bilgiyle konuşan olarak kabul edilir. Bu durumda onun söylediklerinin gerçek olup olmadığını realitenin çerçevesinde anlamak mümkün görünmez. Bu yüzden onun sözleriyle davranışlarının birbiriyle uyumlu olmasına bakılır. Şair eğer söyledikleriyle uyumlu bir davranış içindeyse ona inanılır, değilse yalancılıkla suçlanır. Çünkü hakikat bilgisine dayalı olan dil, bünyesinde bir iddia barındırır. Şairin söz konusu iddiasını doğrulaması, sahip olduğu bilginin doğası itibariyle mümkün değildir. Çünkü bu dil özünde sorgulanamazlık içeren yapı arz eder. Zaten ruhi tecrübenin, herhangi bir şekilde kolayca realite terbiyesi içinde anlaşılması mümkün görünmez. “Mutlak ontolojik hakikatin gizemi, sadece sıra dışı bir yükselme ve yücelme kazanmış bir ruh hâlinde olduğu zaman –yani irfanî tecrübe şarabıyla sarhoş olduğu zaman- ifşa olup insan bilincine görünür” (Izitsu, 2002: 199). Bu bakımdan mutlakiyetçi bir dil ile aktarılan yönelik muhatapta oluşan kabulün esas gerekçesi, bu dili kullanan şahsın özünüyle sözüyle bir olmasına dayanır. Şark’ta tenkidin gelişmemesinin sebeplerinden birisi de Tanpınar’ın vurgularından hareketle (Tanpınar, 1992: 71-76) diyebiliriz ki sanatkârın, realitenin sınırlarında bir dili kullanmaması ve muhatabın da hâliyle sorgulanamaz olan bu dile karşı tavrını ancak sanatkârın söz ve davranışındaki uyuma göre ortaya koyabilmesidir. Başka ifadeyle şahsa duyulan güvenden sonra dil ile aktarılan anlam kabul görür. Bu durum, mutlakçı bir zihnin inşa edildiği çerçeveyi gösterir. Diğer taraftan genel olarak bir tür kesin

bilgiye dayanan yönüyle mutlakiyetçi zihniyetin gölgesi altında bulunanların pek de ıstırap çektiği söylenemez. Onların sahip olduğu zihniyet konforu buna engel olur. “Sanatkârlar, Ortaçağ’da kilisenin mutlakiyetçi zihniyeti altında, ilim adamlarından farklı olarak hiç ıstırap çekmiyorlardı. Bugün ise Sovyetler Birliği’nde öyle görünüyor ki hâkim iktidarın mutlakiyetçi zihniyeti altında en az ıstırap çekenler ilim adamlarıdır” (İzzetbegoviç, 1993: 119) Çünkü “Rus ihtilali ile birlikte parti iktidarı önünde herhangi bir оппозиция sözü konusu olamayacağı için ‘intelligentsia’ karşı kuvvet olmaktan çıkarılıp yönetim çarkları arasında öğütölmüş, bir hizmetliler kadrosu haline getirilmiştir” (Ülgener, 2006: 88-99). Esasında bu ‘intelligentsia’ nın karşı kuvvet olmaktan çıkarılıp taraf olmaya doğru evrilmesi Ülgener’e göre ‘doktriner kesinlik ve netlikten kaynaklanır: “Sıradan aydının Marksist çizgiye sempatisi, anlaşılıyor ki kısmen de olsa Marksizmin doktriner kesinlik ve netliğinden ileri geliyor” (Ülgener, 2006: 88-99).

Şark medeniyetlerinde yönetim sistemleri ve buna bağlı gelişen kültürel formların nüansları, çoklukla ilahî olana dayanmakla meşruiyete kavuşur. Nitekim kadim Türklerde Tanrı tarafından kut verilmek suretiyle hükümdar olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte hükümdarın, dinî ritüeller dolayımında kutsallaştırıldığı görülür. Ayrıca “kâhin, sihirbaz, rahip, büyücü, hekim veya ruh avcısı” (Güngör, TDVA): 325) gibi anlamları bulunan Şaman adına nispet edilen Şamanizm: “tabiatın kişileştirilmesini esas alan, düalist ruh ve dünya görüşüne dayalı bir inanç sistemi” (Güngör, TDVA): 325) olarak ifade edilir. Buna göre Şamanizm “en eski vecd tekniklerinden biri, şaman da bir ruh uzmanı ve vecd ustası” (Güngör, TDVA): 325) olarak nitelendirilir. Esasında bir tür yönetme faaliyetini tanzim eden teferruatlarla dolu Şamanizm “görünmeyen ruhlar âlemiyle irtibat kurmak ve beşeri faaliyetleri yönetmede bu ruhların desteğini elde etmek olan vecdî ve tedavi ile ilgili metotlar bütünü” (Eliade, 1997: 259) kabul edilir. Çin felsefesinde ise birey tek başına bir varlık olarak ele alınmaz. O içinde yer aldığı bütün içinde anlamlı kılınır. Bu bakış açısı eşyayı, değer bakımından bulunduğu bağlam içinde konumlandırmaya tekabül eder: “Çin düşünürleri insanı yalnız doğal çevresiyle birlikte değil ailesi, toplumu ve devletiyle bir bütün olarak gördüklerinden Çin felsefesi aynı zamanda siyaset felsefesini ve toplum felsefesini ilgilendirir” (Storig, 2000: 175). Bu bakımdan onda muhatap olduğunu yönlendirme, ona istikamet çizme öne çıkar. Diğer ifadeyle bu bakış açısı, eşyayı parçacıklar hâlinde değil de onu içinde yer aldığı bütüne göre kıymetlendiren bir varlık okumasıdır (Nisbett, 2015: 11-18). Ön kabullere dayanmak suretiyle mümkün olabilen bu

bakış açısı “daha çok kişiyi doğru davranış ve tutuma yönlendirmeyi amaçlamıştır” (Storig, 2000: 175).

Gerek yönetim sistemi gerekse kültürel formları bakımından Şark medeniyetlerinin mistik temayüllere göre biçimlenmiş olduğu üzerinde birçok fikir serdedilir. Köprülü, İslamiyet’ten evvelki Türk edebiyatı üzerinde Çin, Hind ve İran edebiyatlarının kısmî tesirinden söz eder (Köprülü, 1981: 11). İslamiyet, doğduğu coğrafyada süratle yayılırken bu kadim medeniyetlerin epistemolojileriyle karşılaşır. Köprülü doğrudan doğruya olmasa bile Hint medeniyeti ve diğer dinlerin tesirleri nedeniyle İslam memleketlerinde farklı mezhep ve mesleklerin ortaya çıktığını söyler (Köprülü, 1981: 15). “İslamiyet’in ilk asırlarında hiç mevcut değil iken sonraları İran, Hind, Yunan fikirlerinin ve kısmen de İsevilik’in tesiriyle – unsurlarından en fazlasını da İslamiyet’ten almak şartıyla- teşekkül eden tasavvuf mesleki az zamanda bütün İslam memleketlerini kaplamıştı” (Köprülü, 1981: 16). Nitekim “Hind ve İran akidelerini İslamiyet esaslarıyla telif ve teville çalışan o geniş ve serbest düşünceli acem mutasavvıfları” (Köprülü, 1981: 115) yoluyla teşekkül eden İslam sufizmi, Türk edebiyatının gelişmesinde etkili olur. Böylece, Ahmet Yesevi’den İbn Arabi’ye, Yunus Emre’ye, Mevlana’dan Hacı Bektaş-ı Veli’ye değin nüfuzu ve tesiri yoğun bir mistik söylemin Türk edebiyatının merkezini oluşturduğu görülür. Klasik şiirin etrafında örüldüğü mazmun sistemine kaynak teşkil eden lügat, bu mistik söylemden üretilir. Bu lügatin, Tanrı etrafında ve O’nun müdahâlesine açık bir şekilde oluştuğu ortadadır. Böylece epistemolojik bağlamda mutlakîyetçi bir geleneğe yaslanmış kadim Türk aklının, içinde yer aldığı Şark medeniyetlerinin bir cüz’ünü teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

2.1.4. Bir Tanıma Doğru: Mutlakçı Dil

Mutlakîyetin dili ile ilgili bu belirlemelerden hareketle genel bir çerçeve çizmek mümkündür. Türk Dil Kurumu, mutlakı, “kendi başına var olan, hiçbir şeye bağlı olmayan, bağımsız, saltık” (tdk.gov.tr) anlamıyla verir. Mutlakîyeti de nitekim “Hükümdarın bütün siyasal kudreti elinde bulundurduğu yönetim biçimi, mutlakîyet, mutlakçılık” (tdk.gov.tr) olarak sunar. Bu tanımlamalara göre; yönetim bağlamında mutlakîyet, güç ve yetkinin tek elde toplanmasıdır. Gücü elinde bulundurana sınırlayan bir yasa yoktur. Hükümdarın sınırsız gücüne gönderme yapan mutlakîyetçi yönetim, siyasal bağlamda hakikatin tek elde temsilini; monarşiyi içerir. Meşruiyetini, hakikati temsilinde veya gücü temerküzünde bulur. Bu doğrultuda mutlakın, bir düşünüş biçimi ve bir kabul olarak tekabül ettiği

zihniyet, dilde kendini mutlakiyetçi dil olarak gösterir. Bu bağlamda mutlakiyetçi dil, hakikati kendinde temellük eden söyleme karşılık gelir. Temellük edilmiş hakikat söyleminin özünde ise sorgulanamazlık ile birlikte onun yanlışlanamaması bulunur. Bu bakımdan hakikat, onu temellük edene onu aktarma hakkını verir. Nitekim Kadim Şark muhayyilesinde, mistik deneyimler sonucu elde edilen bilgi, onu almaya liyakati bulunan kimselere aktarılmak suretiyle geleceğe taşınır. Kaynağı bakımından bu bilgi, metafizik deneyime dayandığından ne şahsi tecrübeyle sınanabilir ne de yanlışlığı üzerinde tefekkürün bir hükmü vardır. O, ancak bir kabule dayalı olarak benimsenir.

Burada mutlakiyetçi söylemin olumsuzlandığını ima eden bir bakış açısı sezilebilir. Ne var ki mutlak doğrunun belirlenimsizliği üzerine kurulan realite, herhangi bir tasavvur biçiminin olumlu ya da olumsuz olarak kodlanmasını geçersiz kılar. En fazla, tecrübî dil deneyimi bakımından Şarklı muhayyilenin zayıf kaldığı söylenebilir fakat bu da onu olumsuzlamaya el vermez. Çünkü tecrübe Buber'e göre ben ve o arasında mümkündür ve doğal seyrinde ben'in o'na karşı tavrı, tanımlayıcı çizgide seyredir. 'O' ben'in karşısında doğrudan yer almaz, ancak ben tarafından hakkında konuşulana tekabül eder: "Tecrübe dünyası, ben-o temel kelimesine aittir. Ben-sen temel kelimesi ise ilişki dünyasını kurar" (Buber, 2003: 47 vd). Bu doğrultuda Buber, "Tecrübe eden kimseler, dünyaya iştirak etmezler. Zira tecrübe, onların içinde'dir, onlarla dünya arasında değil. Dünya, tecrübeye iştirak etmez. Kendisinin tecrübe edilmesine razı olur, fakat ilgili değildir; çünkü hiçbir katkıda bulunmaz ve ona hiçbir şey olmaz" der (Buber, 2003: 49). Üçüncü tekil varlık olarak 'o', ancak tecrübe edenin dolayımında anlaşılır. Sen'e ise ancak ilişki üzerinden yaklaşılabilir. Çünkü herhangi bir ilişkide ben ve sen, doğrudan karşı karşıya gelirler ve birbirlerine seslenirler. Ben, sen ve o arasındaki bu diyalektikte, Şark'ın ben ve sen arasında seyreden ve ilişki ile kodlanan tutuma yakın olması buna dayanır. Batı'nın tanımlayıcı ve ötekileştirici kimliği onun varlığa, bir üçüncü kişi veya şey olarak 'o' ekseninde yaklaşmasını doğurur. Tecrübe dilinin dolaylı veya doğrudan tanımlayıcı bir dili işaretlemesi bundandır. Burada tecrübe dilinin ben ve o; ilişki dilinin ise ben ve sen dolayımında kurulduğu söylenebilir. Ben ve sen arasındaki ilişki üzerine kurulan zihniyetin karşımıza mutlakiyetçi görünümde bir dil çıkardığını görürüz. Çünkü ben ve sen arasındaki ilişkide dil, bir başkasını hesaba katarak var olur. Zaten 'tek kişiye ait dil yoktur' (Güney, 2004: 13). Hatta "dil varlığını yalnızca, topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur" (Saussure, 2001: 44). Bu bakımdan "konuşmacılar konuşurlarken birbirlerinin karşısında olduğu kadar söylemin bağlamsal ortamıyla da karşı karşıyadırlar,

yalnızca algı ortamı karşısında değil, her iki konuşmacının da bildiği kültürel arka plan karşısında da bulunmaktadır” (Said, 2000: 123) Dilin bu durumu ilişki ekseninde karşındakine bir şey iletme esasına dayanır ve yönünü karşındakine söyleyeceği şeye çevirir. Dili bir tavır olarak düşündüğümüzde, onda açığa çıkan anlam, değerini muhataba yaptırdığı veya yaptıracığı eylemde bulur. Çünkü “gerçekte dildeki her şey ruhsaldır” (Saussure, 2001: 34). İlişki dilinde dil, muhatabını düşündürme veya onda bir düşünme konusu meydana getirme amacını gütmeyiz. Doğrudan veya dolaylı muhatabı bir eylemde bulunmaya yönlendirir. İlişkinin doğasında, birinin diğerini bir ‘şey’ olmaya doğru yönlendirme vardır. Bu yönlendirmede dil, karşındakini sorgulama, ona yanlış yaptığını duyurma, ona bir tavır ve olguyu dayatma biçimlerinde ilerler. Zaten zihniyet de “dünyaya ve dünya ilişkilerine içten doğru bir tavır alış” olarak ele alınır (Ülgener, 2006: 14). Her durumda muhataba dolaylı veya doğrudan, yumuşak veya sertçe bir dayatmayı içeren bu dil, konuşanın kendinden emin olduğu konuma gönderme yapar. Bir başkasına şu veya bu şekilde davranmasını veya ondan bir şey olmasını istemek ancak konuşanın mümkün olan bir eminlik içinde bulunmasına bağlıdır. Bu yüzden mutlakîyetçi dil, ilişki dilini kodlayan bir zihniyet geleneğinin doğal seyirinde ortaya çıkar. Ayrıca mutlakçi sanatkâr bilinçli ya da bilinçsiz “yukarıda nasılsa aşağıda da öyledir” şeklinde formüle edilen metafizik ilkeye uyarak bir sanat faaliyetine girişir. İlhamın an’a hükmedecek şekilde bir sanat faaliyetine kaynak teşkil etmesi bundandır. “Bir Hindu eserinde ‘Allah cc nasıl yaptıysa biz de öyle yapmalıyız’ denilmektedir” (Livingston, 2010: 61). Hâliyle ilahi yaratmanın an’da vuku bulması ne ise sanatkârane çabanın çok defa ilhama tabi olarak ortaya çıkması da odur. Bununla birlikte Hint musikisi de âdeta göklerdeki kudretli uyumun yansıması olarak görülür. “Kuşkusuz bu dansların kökü hemen hemen birdir ve bunlar tanrının ezeli kudretinin zuhuru ve tecellisidir. Şiva ezeli bir aşk olup Lucian onun hakkında şöyle der: ‘Muhtemelen dans her şeyin başlangıcında meydana geldi ve aşk yoluyla o kadim zat zuhur etti. Çünkü biz bu ezeli raksı burçların toplu dansında gökyüzündeki sabit ve hareketli gezegenlerde bunların birlikteliğinde karşılıklı değişimlerinde ve düzenli uyumlarında müşahade ediyoruz” (Âvânî, 1997: 245). Bu durum sanatkârı, mutlakın tesiri altında kalmaya davet etmekle kalmaz onu, ilahî olanın maddi âlemde zuhuruna açık hâle getirmek suretiyle idare eder. Bu duyuş tarzı, sanat faaliyetinde veya başka bir sahada muhatabı yönlendirici ve ona hakikati aktarıcı bir çabaya yol açar. Dolayısıyla mutlakîyetçi dilin zaaf veya gücü ile tecrübi dilin zaaf veya gücü arasında realite bakımından taraf tutmanın mümkün olmadığı sonucuna varılabilir. Buna mukabil, dil kullanımının hangi

geleneğe ait olduğunun tespiti, hem bir ölçüye dayalı tenkit ameliyesinin gelişimine sağlayacağı katkı hem de metinlerin edebiyat tarihinde konumlandırılmasıyla ilgili bir ufku işaret etmesi bağlamında önemlidir.

2.1.5. Değişim Karşısında İki Direnç Merkezi: Zihniyet ve Dil

Toplumlar, sahip oldukları zihniyetlerini ve buna bağlı ünsiyet ettikleri düşünüş biçimlerini bir anda ve kolayca terk edemezler. Bu birçok bakımdan mümkün görünmez. Zira eşya ve madde karşısında alınan tavır, binyıllar boyunca süregelen bir ünsiyetle biçimlenir. Bu durum zihnin birtakım özelliklerine dayandırılarak gerekçelendirilir. Buna göre zihnin ‘atalet’le malul olan bir yanı vardır:

“Önemli bir tarihsel kuvvet olan atalet... Maddeden çok zihinle ilgili bir olgudur, zira madde zihinden çok daha hızlı hareket eder. İnsanlar makineler icat ederler, ama bunları geride kalan teknik aşamaların zihniyetiyle kullanırlar. Otomobil sürücüleri at arabası kullananların terimiyle konuşur, ondokuzuncu yüzyılın fabrika işçileri, babaları ve dedeleri gibi köylü zihniyetine sahiptir. Zihniyet en yavaş değişen şeydir. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir” (Moretti, 2005: 16). Bu bağlamda Sabri F. Ülgener’in zihniyete yaklaşımı da aynı paraleldedir. O da zihniyeti bir bütün olarak ele alır. Ayrıca onun dış tesirlere karşı dirençli olduğunu söyler. Ülgener’e göre zihniyet “dünyaya ve dünya ilişkilerine içten doğru bir tavır alış” tır (Ülgener, 2006: 14). Bu tavır alışın kendi içinde sistemli bir bütüne yaslandığı söylenebilir. Bu bakımdan “değişik kolları ile sanat tarihi (edebiyat, estetik vs.) din ve nihayet bizim üzerinde durduğumuz iktisat zihniyeti hep aynı bütün etrafında halkalanmışlardır. Onun için birini yakalamak istediğimizde öbürünün araçlığına başvurmak daima mümkündür” (Ülgener, 2006: 16). Bu ifadeler, zihniyetin hayatın farklı sahalarında daima aynı kökü çağrıştıracak bir şekilde görüneceğini ima eder. “Hangi devrin ve çevrenin zihniyetini alırsak alalım, hepsinin bir sıra söz ve deyim hâlinde kendine çıkış noktası ve dışa açılma aracı bulduğunu görürüz. Biri söz gelişi ‘vakit nakittir’ derse öbürü ‘acele işe şeytan karışır’ diyecektir. Biri ‘bakarsan bağ olur’ derken öbürü ‘sana ısmarladılar mı bu dünyayı’ diye kestirip atacaktır” (Ülgener, 2006: 14-15). Çünkü “zihniyetin, her şeyden önce kendine göre sebatlı bir yaşayışı ve dış tesirlere karşı oldukça sert bir direnişi olduğunu kabul etmek gerekir” (Ülgener, 2006: 66). Bu belirlemeler, tarihte en yavaş değişen şeyin zihniyetler olduğunu gösterir. Hatta zihniyetin mevcut durumu neredeyse tüm cepheleriyle geçmişin tesirinde kalmaktan kendini kurtaramaz: “İleriye doğru hızla yol alan iktisadi şekil ve formların zihniyet

muhtevası bazı yönleri ile iş hayatının muhtaç olduğu itici kuvveti ve insanı yoğurup şekillendirirken diğer cepheleri ile el'an geçmişin izleri ve baskısı altındadır" (Ülgener, 2006: 82). Bunun önemli göstergelerinden biri de muhtemelen aynı usul ve aynı teknolojilerin her yerde aynı sonucu vermemesidir: "Aynı usuller, aynı teknoloji bir yerde istenilene verirken bir başka yerde tam aksi sonuçlara varıyorsa farkın usul ve aletlerden çok onları kullananın vasıflarından gelmiş olabileceği" (Ülgener, 2006: 7) söylenebilir.

Bu bakımdan zihniyet değişimleri bıçakla kesilir gibi kesilerek gerçekleşmediği gibi bu değişimden etkilenen edebiyat anlayışındaki değişimler de yine bıçakla kesilir gibi kesilerek gerçekleşmez (Lekesiz, 2015: 113). Çünkü insan gerek zihniyet gerekse duyarlılıklar bakımından hazır bir kültür ortamı içine doğar ve kendini de orada oluşturur. Bu yönüyle edebî metinler de içinde ortaya çıktıkları zihniyetin izini taşır. Her zihniyet geleneğinin ise önünde sonunda bir gerçeklik tasavvuruna dayandığını görürüz. Bu bakımdan gerçeklik tasavvuru ile onu yansıtmaya biçimleri, edebî metinlerde dilin kullanılma seyrini belirleyen temel etmen olarak karşımıza çıkar. Zaten edebî metinlerde görünen gerçeklik tasavvurları, onların sahip oldukları zihniyet geleneğiyle çoklukla uyumludur. Bu doğrultuda onların gerçekliği yansıtmaya biçimleri de mensubu oldukları zihniyet geleneğinden soyutlanamaz.

Şark medeniyetlerinde gerçeklik veya diğer ifadeyle hakikat tasavvurunun, mutlak epistemoloji doğrultusunda inşa edildiği görünmektedir. Klasik edebiyat da sanatta gerçekliği veya hakikati, mensubu olduğu medeniyet gözüyle yansıtır. Her yazın tarihi, içinden çıkmış olduğu medeniyetin insana ve hayata nasıl baktığını bir şekilde resmeder. Zira bir tasavvur biçimi, ne sadece bir tercihle değiştirilecek kadar küçük ne de herhangi bir tenkitle yerinden edilebilecek kadar etrafı ve nüfuz ettiği alanları kestirilebilen bir teferruattır. En küçük parça bile onda bütüne nispetle bir kıymet ve anlam kazanır. Bu yüzden her gelenek, parçadan bütüne varıncaya değin yaşamın her parçasında kendini belli eder. Bu bağlamda hakikat tasavvuru mutlak epistemolojiye göre biçimlenmiş edebî eserin yapı ve içeriğini tahlil eden bir örnek üzerinde durmakta fayda vardır. Jale Parla'nın, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* adlı eseri, bu doğrultuda yapılmış bir tahlili içerir. Parla'nın eserinin kısa bir özetini sunmakta fayda vardır. Jale Parla, mutlak epistemolojiye yaslanan Osmanlı'nın 19. yüzyıldaki yönelimlerini babalar ve oğullar eğretilmesi çerçevesinde ele alır. Buna göre Tanzimat yazarı, verili bir gerçekten hareket eder ve ona ulaşmanın yolunu ise İslam epistemolojisine göre belirler. O aynı zamanda mutlak otorite olarak İslamca belirlenmiş hedefe doğru toplumu yönlendirir. Bu

hedefin yönü ise töreye, yerleşik ahlak ilkelerine, sübuta ermiş iyi ve kötü algısına doğrudur. Bu bağlamda Tanzimat yazarları bir bütün olarak metne ve onun dolayımında karaktere müdahâle ederler (Parla, 2004: 18-19). Babasız Ev benzetmesiyle Parla, mutlak otorite olarak toplumu idare eden İslamî anlayışın ve bu doğrultuda fikhın giderek etkisini yitirmeye yüz tuttuğu Tanzimat yıllarına gönderme yapar. Babasız kalan bir evin muhayyer çıkmazlarına işaret etmesi babında bu benzetme, 19. yüzyıldaki arayışların yönünü ve gerekçesini işaret eden simge zenginliğine sahip görünmektedir.

Kitapta ikinci bölümün başlığı “Mutlak Metin”dir. Bununla Parla, Osmanlı’da zihniyet bakımından dayanılan kutsal çerçeveyi kast eder. Necati Öner’den aktarıldığına göre Osmanlı aydınlarının dünya görüşleri üç kaynaklı bir epistemolojiden oluşur. “Bu üç kaynaktan birincisi İslam ilminin temelini oluşturan fıkıh ve kelam, ikincisi Yunan uygarlığından, özellikle de Aristoteles’ten etkilenmiş suri mantık, üçüncüsü de Mezopotamya uygarlıklarından gelen gizemci bir ilim anlayışdır” (Parla, 2004: 21). Bu cümleden sonra yazar muhtemelen en fazla etkili olması nedeniyle İslam ilminin ayrıntılarına ve onu oluşturan unsurlara yönelir. Haliyle bu, Kur’an ve onun anlaşılması ve uygulanması yönünde gelişen tefsir, hadis ve fıkıh ilimleridir (Parla, 2004: 23). Zira “Tanzimat’ta islahat arzularının bir hududu vardı ki o da şeriattı” (Parla, 2004: 23). Bu doğrultuda Tanzimat yazarlarının, İslam düşüncesinin muhkem kılınması yönündeki vurguları ile mutlak metnin toplum üzerindeki etkisini pekiştirme çabalarına değinilir: “Tanzimat romancılarının anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitme olan bir babanın söylemidir” (Parla, 2004: 41). Bu dönemde Batılılaşmanın sınırlarını mutlak metnin belirlediğini söyleyen Parla, mutlak metin ile İslami epistemolojiyi kast eder. “Bu epistemolojide ‘şüphe ve evhama’ yer yoktur çünkü yanıtlar, otoritesi mutlak metinlerle belirlenmiştir” (Parla, 2004: 41).

Kitabın üçüncü bölümü Babalar başlığını taşır. İyi ile kötünün, doğru ile yanlışın birbirinden ayırt edildiği bir zihniyet ortamında, Tanzimat aydını, metne bir tür baba rolüyle müdahâlede bulunur. Onlar iyi ile kötüyü, doğru ile yanlış bilenlerdir (Parla, 2004: 43). Adil hükümdarın ailede temsili olan Baba eğretilmesiyle Jale Parla, yazarın metin üzerindeki denetimine dikkat çeker. Devlet-padişah, aile-baba koşutluğunda Tanzimat yazarı, devleti idare eden padişaha ve aileyi idare eden babaya nispet edilir. O da metin üzerinde mutlakçı epistemolojiye dayalı olarak gerekli denetimi yapar. Yenilikçi çabalarında mutlak epistemolojiye ters düşmemeye çabalar. Bir bakıma “eski değerlerin bekçisi, yeni değerlerin yargıcı” konumundadır (Parla, 2004: 51). Baba rolüyle konuşan

Tanzimat yazarı, öğreticidir, idealist ahlak anlayışına sahiptir, öyle ki edebî türler bile bir toplumu ıslah yolunda yazarın aracıdır; babanın evlatlarını terbiye için kullandıkları araçlara tekabül ederler. Çünkü Osmanlı yenilikçisine göre “gerçek evrenseldir, çıplak, mutlak, tek ve değişmezdir. Herkes için aynıdır ve herkes için de böyle kabul edilmelidir” (Parla, 2004: 52).

“Oğullar ve Süfli Lezzetler” bölümünde Jala Parla, mutlakın her sahada yıkılmasından doğan buhran sonucunda 19. yüz yıl neslinin materyalizme ve Batı’ya yönelişini ve yazarların buna karşı çıkışını ele alır. Batı’yı temsil eden kültür, “menfaat-i şehvaniye ve menfaat-i nakdiye” olarak görülür. Bunlar aynı zamanda süfli lezzetlerdir. Tanzimat yazarı, değerlerinden kopan nesli ezvak-ı ulviyeye davet eder (Parla, 2004: 65). Değerlerden sapmayı Tanzimat yazarı, baştan çıkma, yoldan çıkma ve evsiz kalma imgeleriyle dile getirir. Süfli lezzetlerin tutsağı olanların sonu, hazin bir evsizlik hâli olarak dile getirilir. Züppe tipi, baştan ve yoldan çıkmış bir neslin temsilidir. Babasız kalmış evin çocuklarının buhranını yansıtan bu yüzyılın nesli, otoritesi gittikçe azalan bir baba-yazar tarafından korunmaya çalışılır.

“Güneşe Uzanan Oğul” bölümünde ise Parla, Osmanlı aydınlarınca Batılılaşma’ya çizilen sınırları aşan Beşir Fuad’ı konu alır. Beşir Fuad, Osmanlı aydınlarının Batılılaşma konusunda kırmızı çizgisi olan materyalizm ve pozitivist kanat çırpar. O babasız, mirasyedi, yoldan çıkmış roman kahramanlarının temsili gibidir. Batılılaşmanın sadece parçaları almakla mümkün olmayacağına inanır ve Batılı epistemolojiye geçilmesi gerektiğinin farkına varır. Beşir Fuad, aydınlığın temsili olan güneşe nispet ettiği materyalist ve pozitivist düşünceye yönelir. Bu ufuk, mutlakı kaybetmekten doğan buhranın sonucunda babasız kalmış nice evladın ufkudur. Fakat oğulların bu buhran içinde tattıkları süfli lezzetlerden geri dönüşleri kolay olmaz. Jale Parla, Beşir Fuad’ı temsil ettiği kriz nedeniyle Dedalus söyleninin İkarus’una benzetir. “Kendi yarattığı labirentten çıkış yolunu bulamayan Dedalus, oğlu İkarus’a ve kendisine mumdan kanatlar yapar ve labirentten uçarak kurtulmayı planlar. Yükselmeden önce de oğlunu tekrar tekrar uyarır. Eğer gökyüzüne, yüksekliğin ve güneşin çekiciliğine kendini kaptırır da güneşe çok yaklaşırsa kanatları mumdan yapılmış olduğu için eriyecektir. Ama bir kez yerden yükselince İkarus baba öğüdünü unutur ve güneşe doğru uçar. Kanatları eriyince de hızla toprağa çakılır. Dedalus’un, sınır tanımayan oğlunun ölümünü acıyla seyretmekten başka yapabileceği bir şey yoktur” (Parla, 2004: 93) Bu temsil, Batı kültürü yoluyla tatmış olduğu süfli lezzetlere kapılıp yok olan Tanzimat neslinin durumunu yansıtır.

Her Tanzimat yazarının içinde bir ‘mürebbi-i efkar’ın gizli olduğunu belirten Parla, kaleme alınmış eserlerin her satırının ise "nazende tıfl"ın terakkisi için olduğunu kaydeder ve çalışmasının temel savını: “Tanzimat döneminde ortaya çıkan Türk romanını, eski ve egemen epistemolojiyi yadsımadan batı modellerini örnek alarak üretilmiş metinler” (Parla, 2004: 123) olarak belirler.

Üzerinde durmaya gerek gördüğümüz bu örnek tahlilin birçok bakımdan çelişki içerdiğini söylememiz gerekir. Bunlardan ilki Parla’nın Osmanlı aydın ve sanatkârlarının mutlakçı geleneği temsil eden dünya görüşlerinin üç farklı epistemolojiden teşekkül ettiğini söylemesine rağmen tahlilini yaptığı 19. yüzyıl Osmanlı aydın ve sanatkârlarının eserlerindeki mutlakçı geleneğin neredeyse tümüyle İslam’dan kaynaklandığına yönelik imayı canlı tutmasıdır. Bu üç epistemolojinin İslam, Yunan ve Mezopotamya uygarlıklarından geldiğini Necati Öner’den aktaran (Parla, 2004: 21) Parla, Müslüman Şark’taki mutlakçı epistemolojinin kaynağı olarak İslam dinini işaret eder. Ne var ki yaklaşık 1500 yıllık bir geçmişe sahip İslam medeniyetinden evvel Şark’ta egemen olan ve ortalama M.Ö. 8000’li yıllara kadar uzanan bir kadim Şark muhayyilesi söz konusudur. İslam’ın ilkin bu medeniyetlerin mutlak tasavvurlarıyla karşı karşıya geldiğini, esas mücadelesini Tanrı ve evrenin birlikteliği (Storig, 2000: 51) üzerine kuran bu epistemolojilere karşı verdiğini söyleyebiliriz (İmam Gazzâlî, 1981: 55-73). Vahyi bilgiye yaslanmasına rağmen hakikatin çoğulculuğuna inanan ve hakikatin inhisarına karşı çıkan İslam dini, kadim Şark muhayyilesinden tevarüs edilen mutlakçı zihniyet geleneğinin etkisindeki Müslüman düşünürler nedeniyle yoruma kapalı olarak va’z edilir. Müslüman düşünürlerin kadim Şark’tan tevarüs edilen zihniyetin etkisinde kalmaları hususunda “zihniyet en yavaş değişen şeydir. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir” (Moretti, 2005: 16) uyarısını dikkate almamız gerekir. Parla’nın bu hususu gözden ırak tutarak yapmış olduğu tahlil, örtülü olarak tenkidini yaptığı mutlakçı zihniyetin izini taşır. Bu bakımdan Parla’nın eserinde çelişki olarak görünen esas unsur ise yukarıda değinildiği üzere Osmanlı devlet felsefesinin; Hint, İran devlet felsefesi ile Araplardan alınan neoplatonik felsefenin Kur’an ve hadis ilkeleriyle uyumlu (Parla, 2004: 44) hâle getirilmesinden oluştuğunu söylemesine rağmen tahlili yapılan 19. yüzyıl Osmanlı edebî metinlerindeki mutlakçı düşünüşün neredeyse tümüyle İslam devlet felsefesinden kaynaklandığı yönündeki imasıdır. Bir yandan Osmanlı’daki adil hükümdar söyleminin ardında *Kelile ve Dimne* hikâyelerinin olduğunu söylerken diğer yandan mutlakçı düşünüşün kaynağında adres olarak İslam düşüncesinin olduğunu belirtmesi, en azından

bu düşünüş biçiminin ardındaki kadim geleneğe herhangi sarıh bir vurgunun yer almaması, bahse konu eserin bütünlüğünü zedeler. Parla'nın eserinde, çelişki olarak görünen bir diğer husus ise öğretici, telkin edici ve yönlendirici nitelikleriyle alegorik anlatının: “alegori ilk romanlarımızın belki de Doğu romanlarının hiç değilse başlangıçta üzerine kurulmuş olduğu eksen” (Parla, 2004: 52) olarak belirtilmesine karşın 19. yüzyıl Osmanlı aydın ve sanatkârlarının eserlerindeki alegorik unsurların, İslam'ın mutlakçı epistemolojisine dayandığı yönündeki imadır. Nitekim Parla, çalışmasının savını “Tanzimat döneminde ortaya çıkan Türk romanını, eski ve egemen epistemolojiyi yadsımadan batı modellerini örnek alarak üretilmiş metinler” (Parla, 2004: 23) olarak belirtirken esasında farklı bir epistemik sahaya geçildiğinde zihniyet geleneğinin birden değişmediğini, zihniyetin kendini yeni formlarda devam ettirdiğini kabul etmiş olmaktadır. Sonuç olarak İslam'dan sonraki dönemlerde görünen mutlakçı zihniyet geleneğinin İslam öncesi zihniyet geleneğinden tevarüs edildiği yönündeki tespitin atlanması, Parla'nın eserindeki çelişkinin özünü teşkil eder. Hatta bu konuda hatırı sayılır bir müktesabattan da söz etmek mümkündür. “Ülgener'e göre İslam dininin kendisi, başta Osmanlı olmak üzere diğer Müslüman toplumların iktisadi geri kalmışlıklarının temel nedeni olarak görülemez; bu sorunun kökeni İslam toplumlarının tarihsel gelişiminde ve farklı dinsel biçimlerinin ortaya çıkışında etkin olan farklı sosyo-ekonomik ve kültürel unsurlarda aranmalıdır” (Demirpolat, 2000: 294). Çünkü “İslam dini iktisadi gelişmeyi engelleyecek bir zihniyet biçimini öngörmemiştir” (Demirpolat, 2000: 294). “Ülgener, İslam'ın, maddeye ya da daha genel ifadeyle ‘dünya’ya karşı tavrının dışsal bir mesafe alma olmayıp, tersine içsel ilgi tarafına yönelik olduğu, bir başka deyişle, maddenin ya da zenginliğin bireyin iç dünyası üzerinde oynadığı tesir açısından yaklaştığını belirtmektedir. Zira ona göre İslam dini, kirli ve günahkâr bir varlık olarak dünyayı dışta yani eşyanın maddesinde değil, içte (ilgi tarafında) arar” (Demirpolat, 2000: 294). Dolayısıyla Parla'nın eserinde, Osmanlı'daki zihniyetin üzerindeki etkisine dair İslam öncesi medeniyetlere gönderme yapan iki kısa alıntı metinden çıkarıldığında mutlakçı düşünüş geleneğinin tümüyle İslam'ı işaret ettiği kolayca görülebilecektir.

Mutlakıyetçi bir dil kullanımının tematik tahlilini örneklemesi bakımından Parla'nın eseri önemli bir ufku işaret eder. Zira her edebî metin, bir hakikat tasavvuruna yaslanır ve ele aldığı meseleyi bu tasavvura göre yansıtır. Burada metnin gerçeklikle kurduğu temas, onun hem gerçeklik düzeyini işaret etmesi hem de dili kullanma eğilimlerini açığa çıkarması bakımından önem arz eder. Bu bakımdan mutlakıyetçi dilin

görünümelerini edebî metinde belirgin kılmanın yolu, onun gerçeklikle kurduğu ilişkinin saptanmasından geçer. Hâliyle burada önem arz eden şeyin gerçeklik olduğu görülür. Gerçekliğin neliği ile ilgili net bir tanımdan bahsetmenin mümkün olmadığı bilinir. Bunun nedeni onun varlık tasavvuruna / tasavvurlarına göre oluşmasıdır. Bu bakımdan gerçeklik doğası gereği ele geçirilemez özellik arz eder. Mutlak bir gerçeklikten söz edilememesi daha ilk başta onun çoğulcu yapısını ve onu ele geçirmek için yapılmış bir yorumun mutlaklık içermeyeceğini gündeme getirir. Bu durumda onun neliği ile ilgili saptamayı, inanmanın dolayımında ele almak gerekir. Gerçekliğin, inanma etrafında seyreden karakteri, yazın tarihinin gelişimiyle de uygunluk gösterir. Açıkça yazın tarihinin gelişim seyri, bir bakıma değişen gerçekliğin seyri olarak okunabilir. Nitekim “sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir” (Ecevit, 2012: 17).

2.1.6. Gerçeklik – Hakikat Ayrımında: Arayış ve Aktarım

Gerçeklik algısının kaynağı insanın yaratılış tasavvurunda barınır. Bu tasavvurun içinde Tanrı, evren, insan, tarih ve toplum anlayışları bütün hâlinde bulunur. Bunlardan her biri, bir sonrakinin dayanağını oluşturur. Zira insanın en temel ontik problemi, evrendeki konumunu belirleyebilmedir. Bunu ise insan, ancak mevcut hâlde bulunuşunu ve ölüm sonrasını açıklayabilmekle bir “kabul” derecesine taşıyabilir. Dolayısıyla insan, ihtiyaç duyduğu değer, kurum ve araçları ya kendisi oluşturacak ya da bunları Tanrılardan öğrenerek üretecek ya da Tanrılardan alarak aktaracaktır. Kendilik bilincine doğru bir seyirde insan bu nedenle, ilkin Tanrı’nın niteliklerini belirler, sonrasında evreni, düzenli ve mutlak bir yapı olarak inşâ eder, ardından insanın ortaya çıkışının öyküsünü oluşturur, sonunda da kültürel yapının izahıyla ‘insan’ın evrendeki konumunu açıklamış olur (Bıçak, 2013: 38-39). İnsanın ontik ve epistemik bağlamda anlam dünyasını oluşturan bu çerçeve, hâliyle onun varlıkla kurduğu/kuracağı ilişkiyi ve bunun detaylarını bünyesinde saklar. Bu sebeple her anlatı, içinde boy verdiği cemiyetin medeniyet telakkisiyle ve onun gerçeklik tasavvuruyla uyum gösterir. Dünden bugüne baktığımızda sanatın mitolojik bir atmosferden realitenin egemen olduğu bir atmosfere doğru seyir olduğunu görmek zor değildir. Bir ‘canlanma’ olarak görülen ritüelden bir ‘canlandırma’ olarak değerlendirilen edebiyata ve edebiyat üzerinde düşünmeye geçişin öyküsü, bir bakıma mitolojiden destana geçmekle mümkün hâle gelir (Akerson, 2010: 44-45). İlk anlatı formlarından günümüze değin bir sıralama genel olarak efsane (mitoloji), masal, destan-halk hikâyesi, romans,

realist halk hikâyeleri biçiminde yapılır (Kolcu, 2013: 14-26). Dolayısıyla efsaneden destana, masaldan halk hikâyelerine, romanstan realist halk hikâyelerine, romandan üst kurmaca metinlere kadar hemen hepsinde değişen esas şeyin gerçeklik algısı olduğu söylenebilir. Sanatın gerçeklikle kurduğu ilişki ise doğal seyrinde insanlığın hayat karşısında edinmiş olduğu bilimsel ve realist tecrübeye dayalı gelişir. Gerek bilimsel verilerin gerekse realiteye ilişkin algının, yeni şeylerin icadına bağlı değiştiğini görürüz. Bu bakımdan herhangi bir konuda algının iddiaya dönüşmüş olması, gerçekliği örseleyen dilsel kullanımlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu dil, okurun çoklukla metnin yanında, onunla omuz omuza olmasıyla da muhkemleşir. Çünkü iddialı dil, karşısındakinin haklı olabileceği kabulüne yaslanmaz. Kanaat bildirmede ise muhatabın haklı olabileceği kabulü saklıdır. Bu bakımdan iddia, ancak kendisinden emin olunduktan sonra ortaya atılabilir. Bu yüzden o mutlakçı bir dile tekabül eder. Kanaat ise içinde yanılma ihtimalini hesaba katarak var olabilir. Bu ikisi arasındaki mesafe doğal seyrinde kapatılamazdır. Öyle ki kanaat farklı inanışlara yol açarken iddia ötekinin yanlışlığına yaptığı göndermeyle hem karşısındakini mutlak yanlış sayar hem de şiddete meyilli bir ortam doğurur. Zira her iddia veya mutlak doğru, onu dile getiren tarafından temellük edilmiş bir hakikate işaret eder. Bu durum hakikatin inhisarına yol açar. Oysa hakikat ilkin inhisar altına alınamayışi yönüyle kendisidir. Bir metnin karşısında durmakla yanında durmak arasındaki farka buradan varılır. Yanında olunan metnin çoklukla savunusu yapılır. Onun bir bakıma avukatlığına soyunulur. Karşısında yer alınan metin ise bir tür anlamla karşılaşmadır. Dolayısıyla bir anlamla karşılaşma sonrasında gerçekleşen bir inanma vardır. Söylenene ya inanılır ya inanılmaz. Karşısında yer aldığımız metne inandığımızda bu durumda bizde gerçekleşen sadece bir kabuldür. Metne inandığımızı ve bunun bizde kabule dönüşmüş olduğunu söylediğimizde esasında dile getirdiğimiz tarafımızdan kabul edilmiş bir anlamdan başka bir şey değildir. Doğal seyrinde bu anlamın mutlak doğru olduğuna dair elimizde söz konusu kabulden başka bir dayanak yoktur. Kabul ise evrensel manada geçerlilik ve doğruluk iddiası taşıyamaz. Ayrıca bir metinle yan yana, omuz omuza durmak onun otoritesinden bir pay devşirmeye yol açabilir. Muktedir bir düşünceyi savunanın özgüveni ile buna karşı çıkanın özgüvenini karşılaştırmak bu bağlamda yeterlidir. Bu bakımdan metinle karşı karşıya olmak kişiyi önce bir anlamaya ardından anladığına inanmaya, sonrasında ise anladığını kabule sürükler. Bir kabule yol açan her anlama, inanmayı içerdiğinden bir sorumluluğa yönlendirir. Bu yüzden gerçekçi bir tavrın ne olduğuna ilişkin belirleme, çoklukla onun inanılarak yapılıp yapılmadığı etrafında ortaya konulur. Bu da

bize konuşan kişinin söylediklerinin arkasında durup duramayacağına dair bir ipucu verir. Bu durum açıkça gerçekliğin ‘inanılan’ etrafında biçimlendiğini imler. Zira bir edebî eserde anlatıcı, bahsini ettiği şeylere inandığını okura sezdirmeye çabalar. Okur da eserde anlatılanın samimi olarak dile getirildiğine inanır. Yazarın inarak yazması, okurun da yazılanın inanılarak yazıldığına inanması, yazar ile okur arasındaki ilişkinin ciddiyetine gönderme yapar. Aksi takdirde okurun, kendisine yalan söylediğine inandığı yazarla samimi bir ilişki kurması işin doğası gereği mümkün görünmez. Bugünden geçmişe bakıldığında yazı tarihinin, okuruna inarak yazdığını ima eden fakat öyle olmayan anlatılarla dolu olduğu görülür. Esasında sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkiye yönelik yapılagelen tartışmaların merkezinde de çoklukla sanatın, yansıttığını gerçekçi biçimde ele alıp alamadığı hususu bulunur. Öyle ki bu mesele dün olduğu gibi bugün de ağırlığından bir şey kaybetmiş değildir. Batılı ve çoklukla da modern düşünüş biçimi söz konusu olduğunda gerçeklik, geleneksel söylem söz konusu olduğunda ise hakikat tasavvuru olarak karşımıza çıkan bu kavramlar, her medeniyette, gerek sanatkârın gerekse toplumun inanişına veya kabullerine denk biçimde metinlere akseder. Edebiyat üzerine düşünmenin mümkün olduğu zamanlardan günümüze değin gerçeklik-hakikat meselesi etrafındaki tartışmalar, metinlerin yazıldıkları dönemde geçerliliği olan tenkit ölçülerine göre ne derece gerçekçi veya ne derece gerçeklikten uzak olduğu üzerine odaklanır. Örneğin, Horatius’un M. Ö. 60’lı yıllarda söyledikleri, sanatta örselenmiş gerçekliğe karşı bir sitem olarak görülebilir. Gerçekliğin burada günlük realitelere, herhangi bir eylemin inanılarak yapılıp yapılmadığına tekabül edecek şekilde kullanıldığını görürüz:

“Eğer bir ressam bir insanın başının altına bir atın boynunu yerleştirir ve doğada gördüğü tüm yaratıkların çeşitli organlarını alıp hem de rengârenk tüylerle süsleyerek resmi tamamlarsa üst kısımdaki güzel kadın başı alt kısmında çirkin kara bir balığa dönüşür. Böyle bir görüntüyle karşılaşacak olsaydınız kahkahalarınızı tutabilir miydiniz? İnanın piso’lar, anlamsız imgelerle dolu bir edebiyat kitabı da bu etkiyi bırakır, böyle bir kitap zihinsel hastalığı olan bir adamın düşlerine benzeyecektir, tümü boş ve uydurma olacaktır, bilinen türlerin hiçbirine girmeyen başı sonu olmayan bir saçmalık olacaktır. Siz şimdi diyebilirsiniz ki ressamların ve şairlerin (yazarların) cesaretle dediklerini yapmaya her zaman hakları olmuştur. Biz de bunun bilincindeyiz, bu ayrıcalığı onlardan hem bekliyoruz hem de onlara bu izni veriyoruz. Ama bir yere kadar: Uygar olanla yaban olanın, yılanlarla kuşların, kuzularla kaplanların iç içe geçirilmesine karşıyız... Homeros, bize kralların yöneticilerin başarılarıyla dehşet saçan savaşların hangi vezinle yazılması gerektiğini öğretmiştir... Eğlenceli bir konu, trajediye uyan bir vezinle yazılamaz... Hangi türde yazıyorsanız, o türe uygun gereçleri kullanınız. Ne var ki bazen bir komedi de sesini daha yüksek bir düzeye çıkarabilir... Şiirlerin güzel olmaları yeterli değildir. Şiirlerin dokunaklı ve etkileyici olmasına dikkat ediniz, dinleyicinin ruhuna seslenmeleri gerekir. İnsan tabiatında gülenle gülmek, ağlayana acımak vardır. Eğer beni ağlatmak istiyorsanız önce siz acı ve elemelerinizi dışa vurmalsınız. Eğer bunu kötü yaparsanız ben uyuyakalırım ya da gülerim” (Akerson, 2010: 77-78).

Sanat eserinde gerçeklik meselesine 1600’lü yıllarda Sheakspeare de temas eder. Bir sanat eserinin niteliğini belirlemede, onun gerçekliğe mi yoksa vehme mi dayandığı

noktasından hareket eden sanatkâr, esasında ister edebî metin olsun isterse onu gerçekçi olarak seslendirmek olsun, sanatsal bir eylemin gerçeklikle olan ilişkisini ilk ölçüt olarak alır. Bunda da gerçekliğin; realiteye, tecrübe edilebilirliğe, anlatılacak olana fazladan bir şey ilave etmemeye veya ondan bir şey kısmamaya, metinde bizzat anlamı eksiltmeden ve fazlalaştırmadan ortaya koymaya, anlatıcının söylediği şeylerde sadece ve daima anlamı öne çıkarmasına, reklam ya da propaganda da olduğu gibi dinleyicinin duygularını yönlendirecek şekilde anlatıcının dile getirdiği konulara kendinden bir şey katmamasına, olgu ile vehmi birbirine karıştırmamasına denk gelecek şekilde ele alındığı görünür. Bu durum esasında tüm sanat eserleri için öngörülen niteliksel bir ayrımdır ve Sheakespeare de Hamlet'te, Hamlet'in diliyle bu ayrımı, âdeta poetik ders niteliğinde bir tirad biçimiyle dile getirir:

“Dediğim gibi, dikkat edin, konuşma kaysın gitsin dilinizin ucundan. Ama çoğu oyuncunun yaptığı gibi ağzınızı fazla oynatacaksanız, dizelerimi kasaba çığırtkanı okusun daha iyi. Ellerinizle de durmadan havayı, böyle, testereyle keser gibi kesmeyin. Ölçülü olun her şeyde. Coşkunuz seller gibi akıyor, fırtınalar estiriyor, diyelim ki, hortumlar çeviriyor bile olsa, zorlama olmamalı konuşmanız ve tavrınız. Bakıyorsunuz kafası peruklu, patırtıcı biri bir konuşmayı lime lime doğrayıp paçavraya döndürmüş; avludaki ayak takımı seyircinin kulaklarını patlatmış - ki bu insanlar, anlamsız sessiz oyunlarla şamata dışında bir şeyden etkilenmez. Böyle şeyler ruhumu öyle sızlatıyor ki, sormayın. Termagant'ı bile bastıran böylelerini kırbaçlatmak geliyor içimden. Herod'dan, Herodcu bunlar. Ne olur, bunu yapmayın... Çok da uysal olmayın. İçinizden gelen sese kulak verin. Hareketi söze, sözü harekete uydurun; ancak, doğal ölçüyü kaçırmamak şartıyla. Aşırılık, oyun denen şeyin özüne aykırıdır. Başlangıçta olduğu gibi bugün de tiyatronun amacı, bir anlamda doğaya ayna tutmaktır; erdeme kendi yüzünü, kusura, camdaki hayalini ve tümüyle çağın toplumuna kendi biçim ve kalıbını göstermektir. Eğer bunu abartır ya da beceremezseniz cahilleri güldürebilirsiniz ama bu işten anlayanların canını sıkarsınız ki bunlardan bir tanesinin düşüncesi, tiyatro dolusu öteki seyircinin görüşünden önemlidir. Ne oyuncular gördüm ben, ne yersiz övgüler duydum bunlar hakkında; büyük, nerdeyse saygısızca övgüler. Ne Hristiyan gibi konuşuyor, ne Hristiyan gibi yürüyordu bu oyuncular; ne de pagan veya insan gibi. Öyle çalımı dolanıyor, öyle böğürüyorlardı ki, Doğa değil de yamakları yaratmıştı sanki bunları ve pek de iyi yaratmamıştı. Öylesine beceriksizce taklit ediyorlardı insanlığı!... Soyтары rolünü oynayanlar kendilerine ayrılan satırların dışına çıkmasın. Öyleleri var ki, akli kıt birkaç seyirciyi güldürecekler diye önce kendileri gülmeye başlarlar. Oysa tam o sırada önemli bir yer gelmiştir. Aptalca bir şey bu; bu yola başvuran soyтарыının da acınacak derecede hırslı olduğunu gösterir. Bazılarının da tek bir takım elbisesi olan adam gibi bir takım esprisi vardır. Kimi seyirciler daha oyuna gelmeden defterlerine yazarlar bu esprileri. Örneğin, "Şu lapamı bitirene kadar oturun lütfen," "Sizden bir maaş alacağım var," "Ceketimde bir madalya eksik," "Biranız ekşi," gibi. Sonra soyтары alı al mor mor komiklik yapmaya çalışırken bunlar da dudaklarını ona uydurup aynı anda konuşmaya başlarlar. Bu arada soyтары, körün tavşan tutması gibi, kazara bir espri yakalayabilirse ne âlâ! Efendiler soyтарыınıza anlatın bunları” (W. Shakespeare, 2007: 119-120).

Göründüğü üzere sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki kadim bir tartışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoklukla bu tartışmalar, gerçeklikten yana olduklarını iddia edenlerle, sathi olanı sanat telakki edenler arasında cereyan eder. Diğer ifadeyle söylemin bilgisine sahip olanla olmayan arasında süregelen bir tartışma alanıdır bu. Bugün için de durumun farklı olduğu söylenemez: “Jean Baudrillard, Terry Eagleton, Guy Debord,

Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Donald Kuspit gibi düşünürlerin de işaret ettiği gibi yeni avangardın, çoğunlukla onu postyapısal bağlamda başarısız kılan pastişe dayalı bir kültürel entropi olarak, bozulmuş bir form, genetik yapısı değiştirilmiş bir organizmaya dönüştüğü ve özgürleştirici aurasını yitirmiş olduğu açıktır. Baudrillard'ın 'simulark evren' olarak tanımladığı bu 'miş gibi'lik sendromu, sanatın mecrasında da dönemin en tipik göstergeleri arasında yer alarak kolektif bir uyuşma, kitlesel bir halüsinasyon haline evrilmiştir. Bu durumda Ranciere'nin de günümüzün paradoksu olarak sorunsallaştırdığı sanatın "kendi siyasetinden emin olmama" ya da "kendi siyasetinden yoksun olma" hali temel düğümlerden biri olarak ortada durmaktadır" (Gürleşen, 2013: 35). Buchloch Benjamin, özellikle postmodern dünyada avangard sanatın, endüstriyel zamanların belirlenimlerini kolayca kabullenen yapı arz ettiğini belirtir: "Popülerin temsili üzerine odaklı avangard, kültürel piyasanın sınırsız kapsama alanına giren çoğulculuğu karşısında ileri endüstriyel zamanların markası olarak meta toplumunun belirlenimlerine boyun eğmek zorundadır. Genellikle dünya sanatı olarak adlandırılan kültür endüstrisinin sosyal pozisyonunu kontrol eden faktörlere bakıldığında bazı yeni sanatsal üretim biçimleri ve biçimsel yön değişiminin (neden) düzenli olarak çoşkuyla kucaklanmakta olduğu anlaşılır" (Gürleşen, 2013: 34). Diyebiliriz ki tevazuun maskesiyle kendini gizlemiş olan kibrin alçak gönüllülüğü ne denli sahici ise gerçekliğin maskesini takmış bir idealizmin sahiciliği de o denlidir. Dolayısıyla gerçekliğin inanılan etrafında oluştuğu söylenebilir. "Demek ki imge ne kadar açık seçik bir anlama bağlıysa bizi o kadar heyecanlandırır ve kavrar. Kısaca yalnız bizi inandıran imge, yani 'imge+anlam veya kavram', şiirsel olarak etkili olabilir" (İnce, 2011: 111). Bu doğrultuda sanat eserinde anlatılanın 'inanılan' olduğuna okuyucunun kâni olması gerekir. Başka ifadeyle yazarın, metnini inanılarak yazılmış bir metin olarak sunması beklenir. Bu doğrultuda okuyucu, metnin inanılarak yazıldığı izlenimine kapıldığında onun samimiyetle kaleme alındığını kabul eder. Fakat o metnin tutarlılığına ilişkin kuşkular asla ortadan kalkmaz. Elbette anlatıcının söylediğine inanıp inanmadığını bir yönüyle sadece ve bizzat anlatıcının kendisi bilebilir. Ne var ki sanat, dile geldiği ortamın bütünü içinde anlamlandırılır. Bundan ötürü herhangi bir zamanda yazıya geçirilmiş bir metnin, 'inanılan' olup olmadığı, onun kendi içindeki tutarlılığına göre belirlenebilir. Burada tutarlılık, samimiyetin ölçüsü olarak devreye girer. Bu da onun tecrübeye dayalı anlatılmasını gerektirir. Diğer ifadeyle okuyucunun anlatılanı kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesi, onu kendi deneyimlerine katabilmesi gerekir. Goethe'nin, kendinin yeteneklerini harekete geçirmeyen her tür anlatıdan tiksinti

duyduğunu söylemesi bununla ilgilidir (Lenoir, 2003: 53-62). Çünkü tecrübenin kişiselliği, onun şahsî tecrübelerle ilgisini de kurar. Dahası onu evrensel kılan şey, onun kişiselliğidir. Aktarılamaz oluşuyla birlikte anlaşılabilirliği, bireylerin hayata dair edindikleri şeylerin şahsi tecrübe üzerinden sağlanmasına dayanır. Ele geçirilemez yönüyle gerçekliğin aranılan oluşu da bundan sonra mümkündür. “Tek bir gerçeklik algısı zaten yoktur; gerçeklik bakana, bakılana, bakış tarzına, zamana, mekâna, oluş anına, sonra düşünülüşüne, nakledilişine, duyuluşuna, kültüre göre ‘özü aynı kalmak’ kaydıyla farklılaşabilir” (Lekesiz, 2015: 60). Nitekim gerçeklik Platon’da kaynağı idealarda olan bir sırra döner. Aristo’nun gerçekliği maddeye içkin ele alışı, ona ilişkin arayışın yönünü realiteye çevirir. Kartezyen düşünce gerçekliği kuşkudan arınmış bir sabite üzerinden arar. Kant akılda, Hegel ise gerçeklik ufkunu tarihte aramayı esas edindir. Marksizm’in bu arayışını maddenin imkânlarında sürdürdüğü görülür. Şark ise gerçeklik arayışını, kabul edilmiş bir hakikatin aktarımında ortaya koyar. Hakikatin kaynağını ise ilahî köke dayandırır (Süphandağı, 2018b; 14). Gerçeklik algısına yönelik yaklaşımların farklılığı, sanat telakkilerinde de görülür. Batı’da, antik felsefeden beri taklit faaliyeti olarak görülen sanat, Descartes’le birlikte bir yaratma faaliyetine döner. Bu farklılık ise bilgi konusundaki algı değişikliğinden kaynaklanır. Bilgi artık nesneden, doğa veya Tanrı’dan hareketle elde edilen bir şey değil, bizzat öznenin ürettiği, kurguladığı, zihninde inşa ettiği bir şeydir. Bu durum sanat ve sanatçı konusundaki algıları da değiştirir. Sanatkâr, klasik dönemde olduğu gibi gerçekliği teknik bir yolla taklit eden değil, o bir dahi olarak yapıtını özgün biçimde yaratandır. Öyle ki “güzel sanat ancak dehanın ürünü olarak olanaklı” (Özlem, 2007: 10; Bozkurt, 1995: 135) görülür. 18. yüzyılın başları itibarıyla sanat ve sanatçının deha estetiği dolayımında felsefe karşısında elde etmiş olduğu özerk statü, bir yaratma faaliyeti olarak algılanan sanat meselesinde farklı görüşlerin ortaya çıkmasına hız kazandırır: “Bunlar arasında; sanatın bir öykünme, bir yanılısama (mimesis) olduğu kuramını (Platon, Aristo); sanatın bir fanteziden kaynaklandığını savunan romantik filozofların kuramını (Victor Cousin, Benjamin Constant); sanatın oyun türünden bir biçimlendirme atılımı olduğunu öne süren kuramı (Schiller, Huizinga); sanatı, simgeleştirilmiş bir yaratma atılımı olarak anlayan formalist alman idealizminin kuramını (Kant, Schelling, Hegel); sanatı insanı, toplumu ve doğayı yansıtan bir etkinlik olarak gören Marksist (toplumcu- gerçekçi) sanat kuramını (Lukacs, Brecht, Adorno, Plekhanov) ve buna ek olarak da çeşitli çağdaş sanat kuramlarını (Klee, Goodman, Heidegger, Cassirer) sayabiliriz” (Bozkurt, 1995: 22).

Mutlakiyetçi bakış açısı, edebî metinde konuşan varlığın kendinden emin olduğunu ima eden kesin inançlı tavrını yansıtır. İster felsefi bağlamda aranılan gerçeklik olsun isterse “modern çağların tek ‘hakikat merkezi’ hâline gelmiş bilimin, insanın hayatına ait her alanda söz sahibi olabileceğine” (Gülşen, 2016: 412) yönelik kabulü veya yansıtılan hakikat düşüncesi olsun, mutlakiyetçi bir dil kullanan edebî metin, yönü mutlak olarak işaret edilmiş bir gerçekliğe veya neliği konusunda emin olunan mistik bir kabule yaslanır. Dil burada muhataba yönelik bir tavır dolayımında seyrederek. Her durumda söz konusu bir kesin inançlılık vardır. Bunun birden çok sebebi olabilir. Nitekim muhafazakâr ve liberal duruş arasındaki farkı Hoffer şöyle izah eder: “Muhafazakârlarla radikaller (kökten değişiklik isteyenler) arasındaki başlıca fark, geleceğe dönük tepkilerden doğmaktadır. Gelecekte duyulan korku, bizim bugünkü düzene sarılmamıza, geleceğe ait beslenen umut ise bizim değişikliğe istekli olmamıza neden olur. Zengin veya fakir olsun, güçlü veya zayıf olsun herkes gelecekte korkabilir. Bugün bizim için iyiyse ve istediğimiz bunun gelecekte de sürmesiye, herhangi bir değişikliğin bizim için anlamı kötüdür” (Hoffer, 1980: 15). Bu bakımdan yeniliğe karşı bir direncin kökeninde mevcut iyiyi koruma çabası bulunur. Öyle ya da böyle mevcut iyi, kaygı veren belirsiz gelecekte daha iyi kabul edilir.

Kişinin söylediğinin doğru olduğuna yönelik kesin inancı, böylece onda başkalarını inandırma eğilimini doğurur. Bu tavrın aynı zamanda örtük bir kibire gönderme yaptığını söylemek mümkündür. Asaf Hâlet Çelebi, kendisiyle yapılmış bir söyleşide hem mağrur hem mütevazı olduğunu belirtirken mağrur olma ile bir düşünceyi muhatabına kabul ettirme arasında bağ kurar: “Hem mağrurum hem mütevazıyım. Mağrurum, kendi kaleme kapanmış, kendi benliğim ve sanatım içinde mağrurum. Kimseye bir şey kabul ettirmek istemediğim için, kendimi göstermeye ve beğenilmeye çabalamadığım için mütevazıyım” (Çelebi, 1998: 494). Esasında sanatın, propaganda veya reklam yoluyla ideolojinin aracına dönüştürülmesinin arkasında yatan sebeplerden birisi budur. “Propaganda sadece zaten açık fikirli olan zihinleri etkiler ve onlara fikir aşılaktan çok, onlarda zaten mevcut olan fikirleri açıkça dile getirir ve o fikirlerin haklılığını savunur. Usta propagandacı, kendisini dinleyenlerin aklında zaten iyice ısınmış olan fikirleri ve ihtirasları kaynar hâle getirir, onların derinliklerindeki duyguları yansıtır. Bir fikir zorlanmadığı sürece, insanlar sadece zaten ‘bilmekte’ oldukları şeye inandırabilir” (Hoffer, 1980: 81-82). Çünkü kişi her tür farklılık ve yenilikte kendi için muhtemel tehlikeler sezer ve bundan ötürü de mevcudun devamından yana tavır alır:

“Yaşam biçimimizi değişmez bir olağanlık haline getirmek yoluyla, içimize yerleşen güvensizlik duygusunu bastırılmış oluruz. Bu yüzden, bizi korkutan çevremize egemen olduğumuz sanısıyla yaşarız. İnatçı ve haşın doğayla iyi geçinmeye zorunlu olan balıkçı, göçebe ve çiftçi, maddi kazancı gelecek ilhama bağlı olan sanatçı, çevresi tarafından ürkütölmüş yabani kişiler; bunların hepsi de değişiklikten korkar. Bunlar dünya önünde kendilerini mutlak yetkisi olan bir jüri önündeymiş gibi hissederler. Düşkün yoksullar da çevrelerindeki dünyanın ürküntüsü içinde yaşarlar ve değişikliği sevmeyizler. Açlık ve soğuk kapımıza dayandığı zaman hayatımız tehlikededir. Bu yüzden yoksul kişiler de zengin ve imtiyazlı kişiler gibi muhafazakâr olurlar ve sosyal düzenin değişmeksizin devam etmesinde aynı önemde rol oynarlar” (Hoffer, 1980: 13).

Bu tespitler, insanın bakış açısının yönünü belirlemede fikirle birlikte güven duygusunun etkili olduğunu gösterir. Mutlakiyetçi söylemin dayandığı kesin inanç, aynı zamanda kişinin her tür şüphenin yıkıcı etkisinden kurtulduğunu ima eder. Bu bağlamda onun şimdi'ye olan bağlılığının altında da güven duygusunun merkezi bir yer edinmiş olduğu görülür. “Muhafazakâr, “şimdi”nin daha iyi iyileştirileceğine inanmaz ve geleceğe, şimdiki görüşüne uygun bir biçim vermeye çalışır. Onun geçmişle ilgisi şimdiki güven altına almak içindir. Şüpheli de muhafazakâra çok benzer. Şüpheliye göre şimdiki zaman, olmuş ve olacak şeylerin toplamıdır. Liberallere göre şimdiki zaman, geçmişin meşru çocuğudur ve daha iyi bir geleceğe doğru devamlı olarak büyümekte ve gelişmektedir; öyle ki, onlara göre şimdiki zamana zarar vermek geleceği sakatlamak anlamına gelir. Buna göre, her üçü de şimdiki zamanı desteklemektedir ve tahmin edileceği gibi, nefisinden fedakârlık fikrini benimsemekte istekli değildirler” (Hoffer, 1980: 57). Bu doğrultuda kesin inançlılığı imleyen yönelişler, özellikle mutlakiyetçi dilin görünümünde ve kitle hareketlerinde öylesine ortaktır ki bu onların aynı ailya içinde görünmesine imkân vermektedir (Hoffer, 1980: 6). Ne denli farklı ideoloji veya hayat görüşüne sahip olunursa olunsun, mutlakiyetçi bakış açısı hepsinin bir yerde birleşmesinin imkânı olarak karşımıza çıkar. Burada 1. Yeni Şiiri olarak edebiyat tarihinde yer edinen Garip hareketinin şiir telakkisinde, mutlakiyetçi geleneğe bir tarizin olduğunu zikretmekte fayda var. “Garip telakkisi, öğrendiklerini tabii kabul edişinden gelmektedir. Ona buradaki izafiliği göstermelidir ki öğrendiklerinden şüphe edebilsin” (Kanık, 1941: 5). Mutlakiyeti bir tür sabite üzerine inşâ olunan zihin olarak düşündüğümüzde ona yıkıcı darbenin şüpheden gelebileceğini görmek zor değildir. Elbette şüphe edebilmenin her tür sabiteyi yerinden ettiğini kabul ettiğimizde bu böyledir. Nitekim bu bağlamda Orhan Okay, zikredilen Garip metnine ilişkin tahlilinde bu cümleyi “şairanelik'in sarsılması” manasında ele alır ve Garip telakkisinin Descartes gibi metodik açıdan şüpheden yola çıktığını fakat bunu yeni bir temel inşâ etmek yerine oluşmuş sarsılmaz anlayışları yıkmak için yaptığını kaydeder (Okay, 2015: 35-43).

Metinde mutlakiyetçi dili belirgin kılan hususlardan biri de dilin sorgulanmaya kapalı oluşudur. Esasında metin, birçok yönden sorguya kapalı olabilir. Dil ekseninde bu, çoklukla benzetme sistemleri üzerinden sağlanır. İki ayrı unsur arasında yapılan benzetmeler, analogik bakımdan uygunluk içerseler de realiteye uygunluk bakımında gerçeklik içermezler. Benzetmenin gerçeklik düzeyi, onun tecrübeye açık oluşu oranındadır. Diğer ifadeyle analogi, iki şeyden biri için geçerli olan hükmün diğeri için de geçerli olmasını gerekli görür (Koç, 1998: 71-93). Bu bağlamda benzetme unsurlarından her birinin temsil ettiğini yüklenme kabiliyeti kendiliğinden önemli hâle gelir. Geleneksel dil, özellikle canlı bir unsurun yaşadığı ruhsal veya yaşantıya dayalı bir deneyimi, cansız bir unsura nispet ederek aktarma suretiyle gerçekleştirilen benzetme türüne fazla yer verir. Oysa cansız varlık canlı olanın temsilini üstlenemez. Bu bakımdan analogik olarak yapılan bu benzetme sisteminde gerçekliğin realiteye tekabül eden yanıyla örselendiği görülür. Muhatap bakımından bu dil, inandırıcılığını yitirir. Çünkü burada biri hakkında verilen hükmü diğeri için de geçerli sayma mümkün değil. Öznel olan bir his, cansız varlıklara izafe edilerek veya eşya ya da tabiat olayına nispet edilerek anlatıldığında biri için geçerli olan diğeri için geçerlilik taşımayacağından realiteye dayalı gerçekliğin zedelenmesine yol açar. Bu doğrultudaki benzetme esasında dilde bir bakıma soyutlayıcı işlev görür ve Doğu ve İslam sanatlarının hakikat aktarımında kişisel ben'i aradan çıkarma deneyimine işaret eder (Ayvazoğlu, 1989: 140). Nitekim Karakoç'un diriliş imgesi de sanatta buna tekabül eder: "Klasik şairler ve yazarlar, doğadan aldıkları mum ve pervane motiflerinden bir soyutlama ile insani psikolojiye ve onun en yüce hali olan "aşk" kavramına ulaşıyorlar; ordan da metafizik âleme, Tanrı'ya, vücut birliği görüşüne, Tanrı aşkında yok olmaya ve o sevgide yeniden ve ebedi olarak dirilmeye çıkıyorlar. Görüldüğü gibi doğa-soyutlama-metafizik ve mutlak âlem- yeniden somutlanış: diriliş" (Karakoç, 1982: 17); (Ayvazoğlu, 1989: 351). Esasında metafizik kaynaktan mukim olan hakikat, somut alana aktarıldığında doğal olarak birtakım problemleri de beraberinde getirir (Koç, 1998: 71). Tanpınar, Orta Çağ sanatlarının alegoriye dayandığını söylerken bir yönüyle dil üzerinden bu problemleri durumu aşma temayüllerine işaret eder (Tanpınar, 1988: 9). Sembolik dilin, alegori veya temsili dilin mahiyeti de bu yöndedir. Bunlarda, hakikati aktarma esastır ve dil, kullandığı tüm biçimleriyle hakikat aktarımında araç görevini görür. Öyle ki bu anlatıların hiçbirisi, modern roman gibi okur karşısına herhangi bir gerçeklik iddiasıyla çıkmaz. Denebilir ki bu anlatı formları ilkin herhangi bir gerçeklik iddiasında bulunmadığını ifade eden bir ön bildirgeyle okur önüne çıkarlar. Gölge oyununun girişinde yer alan ve oyunun hayatın bir

suretinin temsili olduğunu ifade eden perde gazelinden, diyelim ki, farz edelim ki, misalen gibi gerçeklik iddiasından vazgeçmeyi imleyen hitaplarla başlayan anlatılara kadar bunların nerdeyse tümünde anlam esas, verilen örnekler ile kullanılan teşbihler ise talidir ve gerçeklik içermedikleri açıkça duyurulur. Çünkü hakikat, bir insan tecrübesi üzerinden sunulamaz. O her idrake eşit olarak yansıma çabasıdır. Özü itibariyle temellük edilemeyen bir sırta tekabül eden hakikat İbn Arabî'nin dediği gibi her tür sınırlamaya direnir (Almond, 2012: 30). Bu bakımdan Şark, metafizik kaynaklı bilgi ile onun deneyimlenme sahası olan mistik tecrübeyi, onların sorgulanmasını mümkün kılan bir dil içinden vermez. Esasında zihninin buna ünsiyeti de yoktur. Temel gayesi, hakikatin tüm idraklerce aynı biçimde algılanmasına yönelik bir aktarımdır. Gerek temsili gerekse analogik veya sembolik dil hatta bu bağlamda alegorik dil, farklı idraklere karşı eşit mesafede durarak hakikat aktarımı gerçekleştirir. Bunlar metafizik bilgiyi somut alana taşımada işlev görürler.

Günlük dil ise bundan farklıdır. İnsanın şahsi tecrübe ile yaşadığı ve deneyimlediği şeyler, metafizik bilgiye tekabül etmez. Bu yüzden onların doğal seyrinde realiteyle uyumlu biçimde anlatılması beklenir. Ne var ki kişisel tecrübeye dayalı bir dilin imkân alanında bulunan gündelik hayat da Şark zihninin ünsiyet ettiği kozmik tecrübe diliyle yansıtılır. Bu durumda gündelik hayata dair yaşantılarda öne çıkan algı veya bilgi, ister istemez metafizik olanın üstlendiği hakikat iddiasını taşımak durumunda kalır. Artık günlük hayatta sıradan her eylem, arzu, beğeni ya da fikrin, mistik deneyim diliyle ortaya koyulduğu görülür. Bunun temel sebebi ise gündelik dilin, din dilinin şemsiyesi altında gelişmesidir. Farkında olunsun veya olunmasın mistik deneyim dili, bir zihniyetin varlıkla kurduğu ilişki biçimidir ve şahsi tecrübeyi aradan çekme eylemidir (Ayvazoğlu, 1989: 140). Çünkü İslam ve kadim Doğu sanatı, hakikatin görünüşte olmadığından hareket eder. Bu ise hakikatin analogik ilgilerle anlatılmasını dolaylıdır. Örneğin minyatür bu bağlamda gerçeği görünüşten kurtarma çabası olarak görülür. Ayrıca tamamlanmış hâlde bulunduğu inanılan kâinat, Şark İslam sanatçısı için seyre dalınacak yerdir. Bir bakıma o tefekkürün temrin sahasıdır. Nailî'nin "Mestâne nukuş-i suver-i âleme baktık/ Her birini bir özge temâşâ ile geçtik" mısraları, temaşa üzerine kurulu bir medeniyet telakkisine gönderme yapar. Bu bağlamda Cumhuriyet şairi ile Nailî'nin karşı karşıya geldiği evren arasında ontolojik bir ayırmadan söz etmek mümkündür. Ne var ki bu şairlerin yaşadıkları çağ ve içinde büyüdükleri kültür ortamı farklı olsa da geleneğin hayatla kurduğu münasebet ve bu manada ortaya çıkan dil, benzetme sistemi veya diğer kullanım

biçimleriyle kendini zihnin derin arklarından sürdürür. Başka ifadeyle zihniyetler yavaş değişir. Geleneğin üretmiş olduğu bu dilin, geleneğe karşı olan biri tarafından da kullanılmasının sebebi büyük oranda budur. Çünkü bir tavra işaret etmesi yönüyle dil, insanın varlığa karşı konumlanmasıyla ilgilidir ve insan varlığa karşı konumlandığı yeri kolayca değiştiremez. Nazan Bekiroğlu, “Akşamın Ağası” adlı öyküsünde kahramanını bu yönde konuşturur. “Minyatürlerde ne kadar donuk, ne kadar susmaklı, ne kadar hep birbirinin aynısınız. Öyledik de, dedi ders verir eda ile. Bizim içimizde sizin gibi fırtınalar yoktu. Müslüman sanatçı Allah’ın yarattığının bir benzerini yaratmaktan ve onu açıklamaktan şiddetle kaçınırdı” (Bekiroğlu, 2008: 117-121). Bu ifadeler, öznel duygu ve tecessüslerin, cansız varlıklara izafesini yanı sıra bunların eşya ya da tabiat olayına nispet edilerek anlatılmasını sağlayan benzetme sistemlerini de açıklar. Çünkü hem hakikat herkesçe eşit olarak anlaşılacaktır hem de o şahsi tecrübenin dar alanına hapsedilmemiş olacaktır. Böylece dile gelen ve gelmesi arzu edilen, geleneğin muayyen değerlerine bağlı olarak iyi veya kötü, güzel veya çirkin addedilen tüm şeylerdir. Dil bu yönüyle tecrübeye değil, bir bakıma sanatkârın kendini gizlemesine imkân tanıyacak bir teşbih ortamına yönelir.

Mutlakiyetçi dil geleneğinde, insanın hayata karşı duruşunu yansıtan iki tavırdan özellikle bahsetmek gerektiğine inanıyoruz. Bunlar sızlanma ve acınma ile ilgili tavırlardır ve dilde bariz karşılığı vardır. Çünkü mutlakiyetçi dil, hakikati kendinde temellük eden söyleme karşılık gelir. Temellük edilmiş hakikat söyleminin özünde ise sorgulanamazlık ile birlikte onun yanlışlanamaması bulunur. Bunun nedeni, en yakınındakine aktarmak suretiyle devamını sağladığı bilginin, mistik deneyimler sonucu elde edilmiş bilgi olmasıydı. Kaynağı bakımından bu bilgi, metafizik deneyime dayandığından ne şahsi tecrübeyle sınanabilir ne de yanlışlığı üzerinde tefekkürün bir hükmü vardır. O, ancak bir kabule dayalı benimsenir. Burada hakikat aktarımı üzerine inşa edilen söylemin, hayatın her alanına nüfuz eden zihniyet sistemi devreye girer. Bu sistem, evren dolayımında Tanrı, sosyal hayat ekseninde hükümdar, edebiyat nizamında ise sevgilinin merkeze alınmasını ön görür. Diğer ifadeyle evren Tanrı’nın, sosyal hayat hükümdarın, maşuk ise naz’a giden hür iradeyi temsil eden sevgilinin denetimine girer (Tanpınar, 1988: 6). Her üçünde de yukarının keyfi biçimde idare ettiği bir aşağı vardır. Bu sistemde yukarının aşağıda olana karşı tepkisi lütuf, kerem ekseninde bir keyfiyet içerir. Doğal olarak bu durumda aşağıdakinin yukarıya yönelen sevgisinin yukarı tarafından nasıl karşılık bulacağı belirsizlik içerir. Bu belirsizlik aşağıda olanın yukarının tepkisinden emin olamadığını

gösterir. Bu bakımdan yukarının keyfilige bağlı tepkisi, aşağıda olanın her saadetini muhtemel bir gazapla tehdit eder. Diyebiliriz ki her mesut an Şark'ta muhtemel bir gazabın tehdidi altında bulunur. “Cennetin mutluluğu daima tehdit altındadır” (Almond, 2012: 9) sözüyle İbn Arabi kısmen bu ‘yukarı’ anlayışına gönderme yapar. Çünkü aşağıdan yukarıya yönelen bu seviş tarzı, karşı tarafın keyfiligi önünde bir yığın tutarsızlığa kapı aralar. Tanpınar, bir zihniyet teşekkülüne kaynaklık eden bu tavırlarla ilgili şu notu düşer. Ona göre bu sistem haliyle “duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti... Sert, ölümü ikbalin tabî şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hatta şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde kıvamını kaybeden tabî bir neticesidir” (Tanpınar, 1988: 6-7). Herhalde Tanpınar'ın bu tespitinde, en küçük aksilikte hemen dizine vurarak sızlanan; dahası çoğu mesut an'ı bile sızlanmış edasıyla aktaran; mutluluğu, her an büyü su bozulacakmış gibi yaşayan insanın tavırlarında, yukarıdan gelmesi muhtemel bir gazabın verdiği kaygıyı okumak zor olmasa gerektir. Çünkü bu aşağıdan yukarıya doğru seviş tarzında, yukarının vereceği her tepkiyi idare eden keyfilik, her saadeti muhtemel bir gazabın tehdidi altında tutar. Dolayısıyla aşağıdan yukarıya yönelen seviş tarzı, Tanrı, hükümdar veya sevgiliden gelmesi muhtemel bir gazabın kılıcı altında hayat buluyor. Doğal seyrinde bu tür bir sevgi, kaygıdan azade olamaz. Şark'ın zihin yapısında bu nedenle kaygıdan özgürleşmiş ne bir sosyal ne de dinî hayat bulabiliriz. Hatta bu hissin hayatın bütün alanlarına nüfuz ettiğini söyleyebiliriz. İbn Arabi: “Cennetin mutluluğu daima tehdit altındadır, işte cennet böyle bir yerdir” (Almond, 2012: 9) der. Hakeza Kerem ile Aslı'nın hikâyesini anlattığı kitabının başına Yalsızuçanlar'ın kaydettiği söz de bu bağlamda anlamlıdır: “Bi can bi canı sevse âlemi sancı tutar” (Yalsızuçanlar, 2005: 11). Tanpınar'ın gözüyle baktığımızda her iki alıntı da aşağıdan yukarıya doğru seviş tarzının sonucu olarak bir şekilde her mesut an'ın bir tehdit altında olduğuna gönderme yapar. Bu bakımdan en küçük aksilik sonrasındaki sızlanışlar ile büyü her an bozulacakmış gibi yaşanan mutlulukların gerisinde bu duyuş tarzı vardır.

Mutlakiyetçi dil de bu duyuş tarzını çerçeveleyen muayyen kozmik tecrübenin denetimine girer. Bu denetimde zihin, ötekinin ıslahı ve ona istikamet çizme üzerine kurulu bir dili ve bakış açısını öne çıkarır. Zira kuşkunun ve onun dolayımında oluşan bir yığın tereddüdün yıkıcı darbesinden kendini koruyan mutlak bilgi, onu temellük edene bunu

yapma hakkı verir. Çünkü başkasına istikamet tayin eden bir dil ve bunun dolayımında sanatkâr tavrı, mutlak bilgiye yaslanmak suretiyle mümkün olabilir. Bu yüzden mutlakiyetçi dille inşa edilen söylem, realitedeki insanı değil “ebedi hakikate ve asl’a ulaşmakla mükellef” (Tanpınar, 1988: 25) olan insanı ele alır. Artık eşya gibi insan da edebî metinde bir gayeye yürüyen araçtan öteye geçemez. Bu doğrultuda gücünü haberin ontolojik değerine sahip olan rivayetten alan tahkiye, kuvvetini hakikate dayanmaktan alan öğüt, otoritesini hayata etki eden iradenin keyfiliginden alan bir yönetim, kaygı ve sızlanışa yaslanan insan hâllerine yanı sıra sübuta ermiş iyi ve kötü algısına yol açar ve bu doğrultuda oluşan dil, mutlakiyetçi söylemin nüfuz alanlarına işaret eder. Bu yönüyle hayatın her küçük parçası, mutlakiyetçi zihniyette bütünün sistemine göre dizayn edilmiş bir teferruat olarak karşımıza çıkar (Tanpınar, 1988: 1-33).

Mutlakiyetçi düşünüşe insanı meyilli kılan temel saik büyük oranda insanın hakikatlılık talebi ile bizzat hakikatin değeridir. Çünkü insan kendini hayata karşı var kılarken “hakikatin reddiyle” (Williams, 2006: 14) yola çıkmış olsa bile insiyaki bir biçimde bağlı olduğu “hakikatlılık talebiyle” (Williams, 2006: 14) ilerler. Bu bakımdan hakikatlılık iddiasında insan hayatının yönünü tayin eden bir güç vardır. Örneğin “aydınlanma bireyler ve toplum hakkındaki dışraklaştırılmış nesnel hakikat inancı yüzünden eşi benzeri görülmemiş baskı sistemleri yaratmıştır” (Williams, 2006: 16). Bu yüzden birey tüm edimlerinde “hakikatlılık ihtiyacı”nın (Williams, 2006: 16) dolaylı baskısı altındadır. Hatta günlük hayatta yok sayılan her öteki, yok sayanın dayandığı bir hakikat vehminin kurbanıdır. Hakikatlılık nosyonunun ezici ve yıkıcı sonuçları esas itibariyle hakikatin doğasıyla çelişir. Çünkü hakikat, kendisiyle var olmayı hakikatsiz var olma biçimlerine yeğleyeni, herhangi bir durumda ikiyüzlü veya aldatıcı davranmaya meyilli kılmaz. Bu bakımdan hakikatlılık nosyonu ile ilgili temel soru “siyasi veya ahlaki genel görüşlerin hakikat karşısındaki statüleri değil bu görüşlerin öteki türden hakikatlere ve hakikatlıliğe atfettikleri önem hakkındadır” (Williams, 2006: 17). Bu doğrultuda hakikatlılık nosyonu, birbirimizi anlamada önemli role sahip olur. Açıkça hakikat onu savunanı ve onunla var olmayı yeğleyeni yüceltici olduğundan “hakikatin değeri” (Williams, 2006: 20) her defasında daha da önemli hâle gelir. Çünkü “hakikatlılık hakikate saygıyı içerir... Bu da hakikatin iki temel erdemi olan benim değişimle Doğruluk ve Samimiyet erdemleriyle bağlantılıdır” (Williams, 2006: 25). Bu durumda hakikat, doğruluk samimiyet ve inançla iç içe görünüyor. İnsanın ontolojik güveni ile ilgili olarak da önemini arttırır. Diğer taraftan doğruluk, samimiyet ve inançla bütünleşen hakikat, insan

eylemlerinin yönünü tayin edici nitelik sergiler. Nietzsche bu bakımdan hakikatin değerine atıfla “her adımda insan hakikat için boğuşmalıdır” (Williams, 2006: 28) der.

Sonuç olarak mutlakiyetçi dil, şiirde konuşan varlığın söylediğinden emin olduğu tavrına gönderme yapar. Geleneğin bir bütün olarak muayyen değerleri, bireye ve onun aracılığıyla da topluma aktarılır. Sanatkâr bunları aktardığında doğrudan söyleyici, geleneği tekrar edici, kesinleyici, tanımlayıcı, ezberci, öğüt verici, idealize edici, istikamet tayin edici vs. bir dil kullanır. Başkasına istikamet tayin eden dil ve tavır ancak, mutlak bilgiye yaslanmak suretiyle mümkün olabilir. Çünkü mutlak bilgi, kendisine sahip olana bunu yapma hakkı verir. Şark, bilgiyi metafizik bir kaynaktan elde ettiğinden dolayı onun sorgulanmasına ve bu bilginin muhataplarınca tecrübe edilmesine imkân tanımaz. Dil düzeyine ise bu tutum genelleyici, doğrudan söyleyici, geleneği tekrar edici, soyutlayıcı, kesinleyici, tanımlayıcı, ezberci, öğüt verici, idealize edici, istikamet tayin edici, soyutlayıcı, analogik benzetmeye dayalı vs biçimlerinde yansır. Tanpınar’ın, ‘düz tahkiye’ diye vurguladığı Şark anlatısı, kurguya dolayısıyla tecrübeye yabancı bir dil geleneğine işaret eder ve düz tahkiyede zikredilen dil özellikleri bulunur. Bilgisinin kaynağını teşkil etmesi sebebiyle Şark muhayyilesi, bilgiyi haber üzerinden sunar. Bu yönüyle Şark’ta ve genel olarak din dilinde haberin ontolojik bir değeri ve konumu vardır. Rivayete dayalı Şark muhayyilesinde rivayetin özel değeri buradan gelir. Buna bağlı olarak öğüt vermenin de arkasında sahip olunduğu varsayılan mutlak bilginin gücü bulunur. Din dilinin şemsiyesi altında gelişen edebiyat dili de dolaylı ya da doğrudan mutlak bilginin sunumu esnasında riayet edilen anlatım ilkelerini içerir. Sembolik dil, temsili dil, alegorik dil gibi anlatı formları, öncelikle hakikat aktarımının aracıcılar ve sorgulanamaz bir bilgi türünün yükünü taşırlar. Böylece Tanrı, hükümdar ve sevgili etrafında oluşan bir din, sosyal hayat ve edebiyat nizamı vücut bulur. Bu nizamda; Tanrı evren üzerinde, hükümdar sosyal hayat ve sevgili ise maşuk üzerinde keyfi bir iradeye sahiptir. İradesini keyfiyetin idare ettiği bu üç merkezden her biri muhatapı üzerinde muhtemel bir gazabın tehdit edicisi olarak belirirler. Kurban ayinleriyle öfkesi yatıştırılan Tanrılardan, ezik ve sızlanmaya dayalı insan tipleriyle öfkesi dindirilen hükümdar ve merhamet dilenen maşuk tutumuyla lütfuna teslim olunmuş sevgiliden oluşan bir din, toplum ve edebiyat sistemi, kadim Şark’ın zihniyet sistemlerinin teşekkülünde ana unsurlar olarak görülür. Doğal seyrinde bu gelenek, sübuta ermiş bir iyi ve kötü algısı yerleştirir. Hâliyle kendilerini yönetenler karşısında ezik ve sızlanan insan tiplerinden, muhatabına hep öğüt veren terbiye metotlarına, başkasına istikamet tayin eden edebî dilden farkında olunsun ya da olunmasın

hep yol gösterici bir edayla konuşan günlük hayatın diline kadar her alanda mutlakiyetçi geleneğin nüfuzuna rastlamak mümkündür. Her insanın bir medeniyetin çocuğu olduğu dikkate alındığında bilinçli ya da bilinçsiz her sanatkârda mensubu olduğu zihniyet geleneğinin bir yansıması bulunur. Zira gelenek, kendini dipten sürdürür. O, reddedildiğinde bile kolektif şuur yoluyla mensuplarının dilinde kendini açığa vurur.

Gerçekliği ele geçirmeye meyilli bir söylem ile mutlakiyetçi bir söylem arasındaki fark, kesinlik içermeyen kişisel tecrübeye dayalı dil ile kesin inanca dayanan dil arasındaki farka tekabül eder. Bu bakımdan bir dilin gerçekliği yansıtması tecrübe üzerine kurulması ile mümkünken, kullanılan dilin mutlakiyetçi bakış açısını yansıtması ise dilin deneyime kapalı yapısıyla mümkündür. Çünkü her ikisi de önünde sonunda bir dil olayı olarak karşımıza çıkar ve aralarındaki fark ise ancak sorgulandıklarında belirginlik kazanır. Tecrübeye dayalı dili, şahsi deneyimlerimizle örtüştürme imkânına karşılık, mutlakiyetçi dili, ne şahsi tecrübeyle ne de herhangi bir şekilde ölçme imkânı bulunur. Ölçülemeyen bir dil, aynı zamanda muhatabını muhtemel dayatmalara karşı savunmasız bırakır. Bu bağlamda bir dilin mutlakiyetçi görünümü, aşağıdaki maddelere göre belirlenebilir. Elbette bu maddeler, edebî metnin içeriğine ve ele aldığı temayı işleyiş biçimine göre farklılaşabileceği gibi onun bunlardan sadece bir veya bir kaçını içermesi de mümkündür. Bununla birlikte ele alınan konu için neden şiir metinlerinin seçildiği ile ilgili şunu da belirtmekte fayda vardır. T. S. Eliot'a göre "şiir en ulusal sanat dalıdır; çünkü bir ulusu başka uluslar gibi düşündürmek kolay olduğu hâlde, ona başka uluslar gibi hissetmeyi öğretmek olanaklı değildir" (Aksan; 1994: 7). Şiirin hissedışı yoğun şekilde vermesi ve insanın hayat karşısındaki tavrının da büyük oranda hissedişlere dayanmış olması, şiir metinlerinin incelemeye alınmasında önemli bir etken olmuştur.

2.2. MUTLAKÇI DİLİN GÖRÜNÜMLERİ

Cumhuriyet sonrası Türk şiiri 1980'lere kadar, sıralamadaki birkaç küçük farkla birlikte genel olarak Yedi Meş'aleciler, Memleketçi edebiyat, Toplumcu Gerçekçiler, Garip hareketi, Hisar ve Mavi topluluğu, II. Yeni, II. Toplumcu Gerçekçiler, İslamcı ve bağımsız çizgide olanlar şeklinde gruplandırıldığı gibi bu dönem ideoloji ve düşünce eğilimlerine göre de sınıflandırılır. Örneğin Ali İhsan Kolcu, Cumhuriyet sonrası Türk şiirindeki eğilimleri, Marksit-Toplumcu Gerçekçi, İslamcı-Mistik, Türkçü-Milliyetçi,

Memleketçi, Saf Şiir, Garipçiler, II. Yeniciler, Özgür-Bireyci ve Mitolojiden Hareket Edenler şeklinde tasnif eder. Bu konuda ortak bir tasnif söz konusu olmasa da Cumhuriyet sonrası Türk Edebiyatı az farkla ve bazen de farklı adlandırmalarla anılan eğilimler içine yerleştirilir (Öztürk, 2011); (Enginün, 2015); (Kolcu, 2016). Şiirin gerek tematik gerekse poetik seyri de anılan bu gruplardan bağımsız değildir. Bu çalışma, söz konusu tarihler arasında temsil hüviyeti kazanmış kişi ve metinler üzerine odaklanacaktır. Bu noktada tezin odağını, aşağıda belirtilen hususların ele alınan şiir metinlerindeki tespiti oluşturacaktır. Az çok farklı ifadelerle de olsa her sahî sanat metninin temel nitelikleri olarak öne çıkan bu kavramlar burada mutlakîyetçi dil ve tavrın açılmanması bağlamında somut örnekler üzerinden genişletilip esaslı yanlarıyla değeriendirilecektir (Süphanadağı, 2017; 46-56).

2.2.1. Ses Tonunun Şiirde Yinelenmesi

Şiir öncelikle bir ses olayıdır. “Acı hakkında alaycı olmayan buruk bir mizahla nasıl bahsedilebileceği” (Eagleton, 2011: 8, 140) yönündeki arayış, bu durumla ilgili tavrı ve tavra eşlik edecek sesi bulmaya doğrudur. Şiirde veya başka herhangi bir edebî metinde ses, konuşanın hangi duyguda olduğunu gösterir. Öyle ki ses, gramatikal yapıdan önceliklidir, cümle düzenli biçimde ifade edilmiş olsa da sesin tonu, söyleneni örneğin buyurgan yapar veya yapmaz. En küçük temenni veya talep karşısında çoklukla sesin tonu belirleyicidir. Bize hangi şekilde olursa olsun hitap eden sesin, egemenliğimizi kısıtlayıp kısıtlamadığına veya egemenliğimize sığınıp sığınmadığına bakılır. Buyurgan ses, egemenliğimizi kısıtlayan, egemenliğimize sığınan ses ise ona karşı tepkimizde irademizi sınırlamayan sese tekabül eder. Tepki de büyük oranda buna karşı ortaya konulur. Mutlakîyetçi dil, şairin dili ne şekilde kullandığıyla birlikte onun muhatap karşısında konumlanışıyla ilgilidir. Bu bakımdan mutlakîyetçi dilin sesi, muhatap üzerinde buyurgan bir etki yapar. Bilgisinde ve inancında fikr-i sabit üzere olanın, nadiren mutlakîyetçi dilden kendini beri tuttuğu görülür. Çünkü kesinlik, insana dolaylı biçimde buyurgan olma hakkına sahip olduğunu ima eder.

2.2.2. Okura Açılan Özgürlük Alanı

Metinde ima edilen bir düşüncenin sonucu, “hep var olan bir ihtimalin içine inşa edildiğinde” (Almond, 2012: 9), okur bunlarla ilgili tercih hakkını bizzat kendinde mahfuz tutar. Bu da ona özgür bir alan açar. Diğer ifadeyle şiirde konuşan varlık, söylediğinin

yanlış olma ihtimalini hesaba katmadığında, muhatabının fikrini beyan etmesine imkân tanımamış olur. Söylenenin doğruluğundan daha da önemli olan, muhatabın velev ki yanlış olma ihtimali yüksek de olsa düşüncesini söyleyebilme imkânına sahip bulunmasıdır. Metnin buna izin vermemesi onun mutlakiyetçi bir dile yaslandığını gösterir. Adorno'nun deyişiyle “amaç çürütülmesi imkânsız mutlak doğrulara ulaşmak olmamalıdır. Asıl hedef, öne sürülen düşüncelerin doğruluğunu sorgulayan sorunun, kendi kendini de yargılamasını sağlayacak seziler geliştirmektir” (Adorno, 2009: 75). Ayrıca metin, ihtimaller içinden konuştuğunda, okurunu sınırlı anlamlara mahkûm etmemiş sayılır. Bu da okura, ihtimaller karşısında bir tercihte bulunma imkânı sağlar. Başkasına istikamet tayin edici metinler çoklukla okurun neyi nasıl anlaması gerektiği konusunda açık seçik konuşurlar. Bu da metnin olası başka yorumlarının önünü tıkamak anlamına gelir. Doğal seyrinde bu dil kesinleyici bir dili de öne çıkarır. Okur, metinde önerilenin mutlak doğru olarak sunulmadığına tanık olduğunda kendine açılmış özgür alana kavuşur. Diğer ifadeyle metinde öne sürülen anlamın aksini düşünme noktasında herhangi bir sınırlamayla karşılaşmaz. Okura sunulan bu özgürlük alanı onu sorumluluk bilincine yönlendirir. Zira özgürlük sorumluluğu doğurur. Tanpınar'ın dediği gibi: “Bütün beşeri faziletler hürriyetten gelir. İnsanlığın biricik asalet kaynağı odur: asıl büyük yapıcı ibdaa giden altın kapı hürriyettir. Hürriyet, mes'uliyetin başlangıcıdır. Ve insan kendisinde idrak ettiği mesuliyetler sayesinde şerafetini bulur” (Tanpınar, 1992: 241). Ayrıca insanların kendilerini güven içinde hissetmelerinin ve düşüncelerini herhangi bir baskı altında kalmadan dile getirebilmelerinin yolu, kabul ve retlerinin özgürce ortaya konulabildiği hürriyet ortamından geçer (Okumuş, 2017: 30). Bu bağlamda farklı seslerin öz güven içinde kendilerini açığa çıkarabilme imkânından söz edilebilir.

2.2.3. Okura Duyulan Güven

Metinde konuşanın, muhatabına güven duyduğunu göstermesi gerekir. Bu ise ilkin dolaylı anlatımı gerekli kılar. Ayrıca okurun kendini metne katabileceği bir aralığın bulunması, okura duyulan güvenin işareti sayılır. Çünkü “Sanat yapıtı hangi yönden bakılırsa bakılsın, insanların özgürlüğüne güvenme işidir” (Sartre, 2008: 72). Ayrıca metinde okura duyulan güven, ilkin onun zekâsına emanet edilmiş birtakım saklı anlamların varlığıyla mümkündür. Örneğin Ahmet Mithat anlatılarında sıklıkla okura bilgi verme eğilimine gidilmesi, okuru edilgen kılmakla kalmaz ona neyin nasıl anlaşılması gerektiğini söyler ve bu da dolaylı olarak okura karşı bir güvensizlik içinde bulunmaya

delâlet eder. Oysa insan, kendisine güven duyan birine karşı daha samimidir. Çünkü güven duyan tarafından yüceltilmiş sayılır. “Bir nesne hakkında her şey bir çırpıda söylenmezse, insan bu konuda şahsi görüşler üretme imkânına kavuşmuş olur” (Tarkovski, 2008: 7). Özgürlük ile ilgili maddede belirtilen hususlar, güven veren bir metnin dayanaklarını da belirler. Hatta bu ikisinin iç içe olduğunu söylemek mümkündür.

2.2.4. Genel Geçer Yargıda Bulunma

Şiirde konuşanın, söylediklerini genel geçer doğru olarak öne sürmesi, mutlakçı dilin bir diğer göstergesidir. Özellikle nitelik sıfatlarının genel geçer olarak kullanılması bunu gösterir. İçinde bir tür dayatma barındıran bu dil, sadece öznel olanın genellenmiş gibi algılanmasını ifade etmez, başkalarının adına da konuşmuş ve karar vermiş olur. Bu dil aynı zamanda iddialı bir dil olarak da karşımıza çıkar. Kanaatin bir yorum olduğunu göz ardı eden iddialı dil, ancak mutlaklaştırılmış bir kabule yaslanmakla mümkündür. Çünkü kişisel olan genel geçer bir doğru olarak ileri sürülür. Muhatap da kişisel olanı genel geçer bir doğruymuş gibi algılar. Bilhassa sanatta kesin bir dil kullanabilmenin mümkün olmadığı açıktır. Genel geçerlik, diğer taraftan genelleyici bir dile de kapı aralar. Hakkında konuşulmanın tek olmasına karşın onun ile ilgili söylenmiş olan veya verilmiş bulunan hüküm, o tekin dâhil olduğu bütünü kapsar. Bir İstanbullu hakkında söylenenin tüm İstanbullular için geçerliliğinden elbette söz edilemez. Ne var ki bilhassa şehirleri konu alan şiirlerde söylenenlerin bu dil formunda ele alındığı görülür.

2.2.5. Başkasının Ne Hissettiği veya Düşündüğünden Emin Olma

Şiirde konuşan varlığın, başkalarının ne hissettiği veya düşündüğü noktasında emin olduğuna ilişkin beyanı, kendi düşünce ve algısının başka varlıklara izafesi yoluyla mümkün bir zihin eylemi olarak dikkat çeker. Bu husus, dilde mutlakliyetin görünümlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bu bakış açısının dolaylı olarak benzetme sistemlerine etkisini de dikkate almak gerekir. Bilhassa teşhis ve intak sanatlarında şairlerin kendi duygularını cansız varlıklara izafesi, herhangi bir ironi söz konusu olmaksızın sıklıkla kullanılmaktadır. Geleneğin, realiteyi aşma eğilimi doğrultusunda çoklukla ardına düştüğü ince hayaller, mazmunlar yardımıyla elde edilir. Bu bağlamda dil, eşyayı ince hayallerinin temrin aracına dönüştürür. Bilhassa tabiat unsurlarına yönelik yapılan izafeler, zihnin ünsiyetiyle başka insanlar adına konuşabilmeye de kapı aralar. Zihnin bu ünsiyeti şairi çoklukla başkaları adına konuşmaya yönlendirir. Esasında şair,

kendi duyuyuş ve hissediyişini, başkaları böyle duyuyor ve hissediyor şeklinde aktarır. Şiirde gerçekliği örseleyen bir yapı olarak bu bakış açısı, elbette şairin realiteden gafletiyile oluşur.

2.2.6. İddialı Konuşma

İddia dili “hakikate uygun olmayı amaçlar” (Williams, 2006: 85). Bu bakımdan söyleyence doğrulanması, dinleyence de sınanması mümkün olmayan bir dil kullanımına tekabül eder. Sınanma, söylenen sözün duyusal tecrübe alanına ait olup olmadığının dinleyence gözden geçirilmesi anlamına gelir. İddiaya yaslanmış olarak konuşmak, eğer doğrulanma gerektirmiyorsa burada önu açık bir alan ortaya çıkar. Her iddianın dolaylı olarak örtük bir kibre gönderme yaptığını dikkate aldığımızda, iddialı konuşmanın sahibine sağladığı itibardan söz edebiliriz. Bu bakımdan doğrulanması mümkün olmayan iddialı bir dil kullanımında, şairin peşine düştüğü bir itibar arayışından bahsedebiliriz. Bugün için gerek bilimin gerekse sosyal araştırmaların, iddialı konuşmak konusunda temkini esas aldığı açıktır. Hatta iddialı konuşmanın bilim diliyle uyuşmadığı da ortadadır. En hafifiyle doğrulanamazlık içeren bir iddia, söyleyenini sahibi olmadığı üstün vasıflara sahipmiş gösterir. Okur üzerindeki etkisi itibariyle ayartıcı bir yönü bulunan bu dilin, sanatın ruhuyla ve insanın meyilli olduğu sonsuza iştıyakıyla doğrudan bir ilgisi bulunmaz. Ben’in kendini karşısındakine büyüü ve göz alıcı sunmasına yarayan bir dil olarak iddiaya duyduğu yakınlık, sanattan ziyade insanın zaafıyla ilgilidir denebilir.

2.2.7. Tanımlama ve Açıklama Yapma

Sanat, özünde tanımlama ve açıklama yapamaz. Şiir metinlerinde konuşanın bir tanım veya açıklama yapması, mutlakçı bir dil göstergesi olarak ele alınabilir. Neyin ne olduğunu söylemek veya bir şeyin neliğine ilişkin izahat vermek sanatın değil, bilimin yetkisindedir. Tanımlayıcı ve açıklayıcı bir dil, ancak öznel bir yönelişle mümkün kılındığında sanatın alanına dâhil edilebilir. Bilhassa tanımlama, had çizmeyi, sınır getirmeyi gerektirdiğinden insanı sonsuza ve genişliğe açma eğilimini özünde barındıran sanatın ruhuyla örtüşmez. Şiir, herhangi bir konuda bilgi vermeye yönelik tanımlama yaptığında, bir ilim adamının rolüne soyunmuş demektir. Bu ise çelişki doğurur. Sanatkârdan ilim adamının rolünü üstlenmesini beklemek, bilimin sanat karşısında daha yukarda konumlandırılmış olmasına yol açar. Oysa hayat, farklılıkların birbiriyle yarıştığı veya birinin diğerine üstün olduğuna delalet etmez. Bu bakımdan şiirin yönü, şeyler

arasında kurulacak olan hiyerarşilere gönderme yaptığında sanatın yolundan sapma eğilimi gösterdiği söylenebilir. Bununla birlikte tanımlama yapanın, tanımlama yaptığı konuda bir otorite olması gerektiğine yönelik etik kabulü dikkate almak gerekir. Bu bakımdan şiir tanımlamaya başvurduğunda, tanımını yapmaya yeltendiği alandaki otoriteden pay devşirmeye meyilli hâle gelir.

2.2.8. Şahsi Tecrübeye Yer Verme veya Vermeme

Şahsi tecrübeye dayanmayan dil, doğası gereği bir zihniyet geleneğinin öngördüğünü aktarmak durumunda kalır. Bu ise ancak o zihnin mutlak kabul ettiği değerlerin öne çıkarılmasıyla mümkündür. Çünkü tecrübe, doğası gereği öznedir ve geneli kuşatıcı olarak ileri sürülemez. Diğer taraftan sanat eserinde gerçeklik “sahici olanla sahte olanın samimi olanla samimiyetsiz olanın ayırımı” belirlemede esas ölçüt olarak görülür. Bu bağlamda örneğin “gençlerin ancak kendilerinden iki kat yaşlı birinin yapabileceği nostaljilere düşmeleri” (Lekesiz, 2015: 112) şaşırtıcıdır. Bir sanat eserine inanmamızı sağlayan temel etken ondaki tecrübeye kendimizi katabilmemizdir: “bu resimleri insan, insan davranışları, yüzler ve kurumlar konusunda kendi gözlemlerimizle çakıştığı için kabul ederiz. Buysa bugün de benzer toplumsal ilişkilerin ve ahlaksal değerlerin geçerli olduğu bir toplumda yaşamamızdandır. Resimlere bugün ruhsal ve toplumsal geçerlilik kazandıran da budur” (Berger, 2014: 14). İster zihni veya yaşantı tecrübesi olsun isterse ruhsal veya duygusal tecrübe olsun, sanat gerek tematik açıdan gerekse onu işleme açısından bunlardan birine yaslandığı ölçüde gerçeklikle temas kurmuş olabilir. Tecrübenin öznesi olarak insanın merkeze alınması ise varlık karşısında onu değerce önde tutmanın belirtisi olarak karşımıza çıkar.

2.2.9. Karşılaştırma Yaparak Değer Üretme

Değer üretimi karşılaştırma üzerinden yapılamaz. Şiirde konuşanın herhangi bir nesne ya da olguyu benzerleriyle karşılaştırarak değer üretmesi, mutlakçı bir dile kapı aralar. Hayatın realiteleri dolayımında bunun sınanması mümkün değildir. Karşılaştırma iki aynı nesne veya işlevleri açısından iki aynı şey arasında, birinin diğerine göre hangi durumda olduğunu ortaya çıkarmakla yapılır. Esasında bunun değer ile ilgili bir yanı da bulunmaz. Herhangi bir nesnenin, şehrin veya sosyal olgunun değerine ilişkin belirleme, kişinin bakışına göre oluşur ve bundaki realite de değer in kişinin yüklediği anlama göre oluştuğu kabulüyle ilgilidir. İki şey arasında yapılan karşılaştırmada ortaya çıkan sonuçta,

birinin diğere göre önemli veya önemsiz oluşu, işe yararlığı veya yararsızlığı sanatın ilgi alanına girmez. Söz gelimi Nedim'in ünlü "Bu şehir-i İstanbul ki bî-misl ü bahâdır/Bir sengine yek-pâre Acem mülkü fedâdır" (Macit, ekitap.kulturturizm.gov.tr: 92) mısralarında bir karşılaştırma yapılır. Burada İstanbul'u seven bir göz için onun Acem mülkünden daha üstte veya önemde olmasına gerek görülmez. Aksi takdirde İstanbul'a olan ilginin kaynağında, onun Acem mülkünden daha baha biçilmez olması aranır. Bu ise sevilenin değerine ilişkin kuşkulu bir yapıyı ortaya koyar.

2.2.10. Öğüt Verme

Sanat, doğası gereği, başkasına istikamet tayin edemez. Bu onun gerçekliğiyle örtüşmez. Çünkü tecrübe aktarılamazdır. Diğer taraftan öğüt verme, verilen öğütten bütünüyle emin olma durumunu içerir. Bu ise mutlakçı bir bakış açısıyla mümkündür. Sanatın özü itibariyle insan özgürlüğüne duyulan güvenin ifadesi olduğu ifade edilmişti: "Sanat yapıtı hangi yönden bakılırsa bakılsın, insanların özgürlüğüne güvenme işidir (Sartre, 2008: 72). Buradan bakıldığında öğüt verilenin, öğüt veren karşısında edilgen bir konumda bulunduğu görülür. Diğer ifadeyle öğüt verilenin, yaşamı; bedelini ödeyeceği şekilde kendi iradesi ve tercihiyle yaşamasının önüne geçilmiş olur. Bu ise muhatabın yeteneklerinin açığa çıkmasını dolaylı olarak engeller. Muhtemelen verilmiş öğütlerin yolunda ilerleyen, hayatı daha acısız ve sükûnetle sürdürmüş olabilir fakat bu kişiyi, hayatı daha derinden ve hesap edilemez birçok yönüyle idrakten mahrum da bırakır. Bununla birlikte verilmiş öğütlerin ancak kabul edilmiş değerlere göre geçerliliği göz önüne alındığında, yaşamın üzerine kurulduğu değerlerin farklılaşması durumunda öğütlerin geçersizliği de hâliyle doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkar.

2.2.11. Kesinleyici Bakış Açısı

Metinde konuşanın, söylediklerini bir ihtimalin içinde dile getirmiş olması beklenir. Bunu ihtimal diliyle somutlaştırabilir. Herhangi bir konuda verilen hüküm, doğası gereği hakkında hüküm verilenin, verilen hükümden başka bir şey olmasına yönelik tüm ihtimalleri devre dışı bırakır. Bu da hakkında konuşulan ile ilgili bir sınırlamaya yol açar. Metinde konuşan varlığın durduğu yer, muhatabını nereden gördüğünü de belirler. Kendini okurundan üstte gören bir metin, bunu ancak hiyerarşik bir ilişki içinden gerçekleştirebilir. Konuşan özne bu durumda okurunu edilgen kılmış olur. Bu ise öznenin yaslandığı mutlak bir temele işaret eder. Bu da çoklukla sözün verili yapısına aşırı bağlılıkla ortaya çıkar.

Çünkü sözün verili yapısında kendini gizleyen hiyerarşik bir yapı vardır. Orada “formun, madde; devletin, kitle; zihnin, duyu; kültürün, doğa üzerindeki tahakküm” (Rancière , 2012: 47) ilişkileri askıya alınmaz. Diğer taraftan mutlakçı bakış açısı, yorumda tek gözün; görme biçiminin merkeze alınmasına tekabül eder: “Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır... Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir” (Berger , 2014: 16). Bu da perspektifin hakikati kuşatıcı niteliğini kuşkulu kılar ve kesinleyici bakış açısının sorunlu yanını ortaya koyar.

2.2.12. Doğrudan Anlatma

Sanat, dolayımına üzerine kurulur. Doğrudan anlatım, muhatabını değersiz ve edilgen kılar. Onun zekâsını ve yeteneklerini harekete geçirmez. Bu anlatım doğal seyrinde muhatabı, söylenenin bir başka anlama tekabül etmesini düşünmesi hususunda sınırlar. Bu bakımdan sanat, bir şeyi ancak bir diğer şey üzerinden sunabilir: “Sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için sınırlı olanı sunar. Bir yedek! Sonsuzu maddeleştirmek mümkün değildir, ancak onun yanılması, görüntüsü yaratılabilir... Sonsuzluk düşüncesi sözcüklerle ifade edilemez, hatta tanımlanamaz bile. Sanat ise insanlara bu imkânı bahşeder, sonsuzu denenebilir kılar” (Tarkovski, 2008: 29). Sanatın doğrudan konuşması, muhatabını edilgen kılan ve onun anlama yetisinden kuşkuya düşen bir tavrı da gösterir. Bu bakımdan doğrudan anlatmada, okurun yeteneğini işi içine katabileceği aralık bulunmaz. Gelenek, söylediğinin doğru anlaşılıp anlaşılmadığına ilişkin herhangi bir riski göze almamayı tercih eder. Böylece okurun neyi ne kadar ve nasıl anlayacağını bir bakıma yolunu gösterir. Bundan ödün verildiği takdirde de doğrudan anlatma yerini dolayımına terk eder.

2.2.13. Geleneğin Şiir Biçimlerini Kullanma

Şairin, geleneği temellük ederek bir formda ısrarcı tavrı, bu konudaki mutlakçı duruşuna gönderme yapar. Biçimde ısrar, alışılmış olandan kopmaya yönelik direnci gösterdiği gibi yeniyeye karşı kuşkulu oluşa da işaret eder. Biçimde farklılığı kabullenme kişinin yeniyeye ünsiyetinde önemli bir aşama görülebilir. Hatta toplumsal dönüşümlerin de büyük oranda biçim üzerinden gerçekleştiği ortadadır. Yeni, kendine ait olan formu

dayatır, eski formları ise terk ettirir. İhsaslar bakımından eski, dostluğu sınanmış olarak kabul görür. Yeni ise dostluğu henüz sınanmadığından kuşkulu gelir. Muhafazakâr bir tavra dolaylı olarak işaret eden biçim bağlılığı, şiirde eski formlara bağlılık üzerinden ortaya çıkar. Biçim denemeleri, edebî hareketlerde de yeniliği temsil iddiasında olanların başvurdukları ilk unsurlar arasında gelir. Zihniyetlerin biçime bağlılığının gerisinde, onların maddi olanın değişim hızına yetişememesi vardır. “Önemli bir tarihsel kuvvet olan atalet... Maddeden çok zihinle ilgili bir olgudur, zira madde zihinden çok daha hızlı hareket eder. İnsanlar makineler icat ederler, ama bunları geride kalan teknik aşamaların zihniyetiyle kullanırlar. Otomobil sürücülerini at arabası kullananların terimiyle konuşur, ondokuzuncu yüzyılın fabrika işçileri, babaları ve dedeleri gibi köylü zihniyetine sahiptir. Zihniyet en yavaş değişen şeydir. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir” (Moretti, 2005: 16). Bu husus, biçimde ısrarın sadece bir tercih olmadığını, geleneğin kendini devam ettirme yönündeki eğilimini de ifade eder.

2.2.14. İdeolojik Tavır Alma

Şiirde konuşanın ideolojik bakımdan yönlendirme, tutum, meşrulaştırma, yabancılaştırma, ötekileştirme, kanonlaştırma, inanç ve değer üretme, çıkarları koruma, mitik unsurları canlı tutma, (Eagleton, 2015: 52-55) devlet aygıtlarını kullanma vs. eğilimleri, mutlakçı bir dile ve duyuya gönderme yapar. Bu tavır içinde bulunan sanatkâr, devletin aygıtlarını bilhassa en etkili olarak okulu ideolojinin aracına dönüştürür (Althusser, 2014: 61). Öteki vurgusuyla öne çıkar. Bu aynı zamanda bir ben’e gönderimi de içerir. “Her ‘ben’ iddiası bir ‘öteki’nin varlığını tazammun ederken, her ‘öteki’ vurgusu da bir ‘ben’ tasavvuru inşasını zorunlu kılar” (Kalın, 2017: 13). İdeolojilerin, sahibini belirsizlikten emin kılması yönünden işlevsel olduğu söylenebilir. Bilhassa modernlikle ilgili söylemlerin odağında yer alan müphemiyet kavramı, ideolojinin kesin söylemi karşısında erir. Esasında ise hayatın yönü hep müphemiyete doğrudur (Bauman, 2003) Yarında nelerin olacağından, ölüm sonrası hayatlara, hayatın ilerisine yönelik hesaplardan başkalarının neler düşündüğüne kadar her yerde belirsizlik insanın yazgısı olarak karşısına çıkar. Doğal seyrinde kaygı da belirsizliğin yüklediği duygulardan biri olarak insana içten dikişlerle eklemlenir. İdeolojilere tutunmuşluk, insanı belirsizliğin kaygılı var oluş biçiminden özgürleştirir. Doğası gereği “...ideolojiler, toplumsal gruplar olarak ‘Biz’ ve ‘Onlar’ın temsilleri için kendi kendine hizmet eden bir şemadır” (van Dijk, 2019: 115). Bu bağlamda “ideolojiler özellikle ‘bizim için’ iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın ne olduğuna

dair gruba özgü ‘yargıları’ kontrol ederler (van Dijk, 2019: 181). Bu bakımdan biz ve onlar ayrımıyla ideolojik tavır alma, öznenin kendisine yönelik meşruiyet zeminini oluşturur.

2.2.15. Şiirin Reklam veya Propaganda Yapması

Sanat, bu ikisinden farklı gerçekliğe sahiptir. Reklam ve propagandanın sanatı araçsallaştırması hem sanatı hem sanatkârı hem de okuru bir bütün hâlinde edilgen kılar. Burada bir sanat faaliyeti görünümü altında esasında yapılan şeyin bir başka eylem türü olduğunu gözlemleriz. Sanat maskesi altında yapılmış olan reklam ve propaganda bir yönüyle ironik bir mutlakçılığa yaslanır. Çünkü sanat eseri, esas imtihanını sahip olduğu gerçeklik anlayışı karşısında verir. Bu konudaki başarısızlığı onu yapaylığa düşmüş gösterir. Özellikle sanat telakkilerinin bireysel olarak temellendirildiği modern zamanlar için bu durum daha da kritik bir hâl alır. Öyle ki bir sanat eserinin retorik çöplüğe atılması, çoklukla onun gerçeklik karşısındaki konumuyla ilgilidir. İnanılarak yazıldığına kanaat getirilen bir metin, en azından samimidir ve o, samimiyetin görmezden gelinemez ciddiyeti yüzünden dikkate alınır. Reklam ve propagandaya yaklaşan edebî metinler, sanatı araçsallaştırdıkları için samimi görülemezler. Ne denli başarılı bir reklam metni olursa olsun o, edebî eserin kendisinden beklenen gayeye hizmet etmez (Süphandağı, 2017; 38-46). Çünkü reklam genel hatlarıyla: “İnsanın arzularına, zayıf yanlarına vurgu yaparak kendini kabullendirmeye yeltenir. Önerilenlere sahip olmak, vaad edilen mutluluğun gerekçesi olarak sunulur. Uzağı yakın gösterir. Uzakta olana erişebileceğini sezdirir. Gösterilen veya sunulan her şey ordadır; yalnızca ele geçirilmeyi bekler. Ele geçirme eylemi bütün öbür etkinliklerin yerini almıştır; sahip olma duygusu bütün öbür duyguları silip götürmüştür” (Berger, 2014: 130-138). Propaganda da benzer biçimde sanatı araçsallaştırır. “Ortaçağ boyunca dinî ve dünyevî güçler birbirinden ayrılamaz olduğundan sanat da politikaya sıkı sıkıya bağlı olmuştur (Clark, 2011:14). Bu doğrultuda gelişimini sürdüren propaganda temelde insanın bir değerine kendini kabullendirme eğilimleriyle birlikte var olur. Bilhassa otoritenin toplumlar üzerindeki kontrolünü sağlama amacıyla gelişme göstermiştir. Kitlelerde istenilen bilinci oluşturmayı, onların eylemlerini denetlemeyi ve kanaatlerini biçimlendirmeyi hedefler. Qualter, eğitimci kişi ile propagandacı kişinin tutumunu karşılaştırır ve ilkini baskıcı ikincisini ise ‘düşünmeci’ olarak ayırır. Yazara göre propagandacı kişi sorunların çözümü noktasında kendinden emin davranırken eğitici kişi, sorunların çözümü için birlikte hareketi önerir. Çünkü

propagandacı kişinin amacı kitleyi denetlemekte düğümlenir. Bu uğurda her tür materyali olduğu gibi söylemi de araçsallaştırır (Qualter, 1980; 1-53).

2.2.16. Gerçeklik ve İdealizm

Metinde konuşanın, ideal bir çerçeve içinden söz söylemiş olması, bir yönüyle mutlak addedilen bir değere dayanmakla mümkündür. Zira bir başkasına dair 'ideal' sınırlar içinden konuşabilmeyi mümkün kılan şey, kişinin bizzat kendisinin o şeyi deneyimlememesiyle ilgilidir. "Gerçek idealler alçakgönüllülük yaratır, ideal imajsa kibir" (Horney, 1999: 90). Tevazu maskesini takmış bir kibrin ayartıcılığı ile gerçeklik maskesini takmış bir idealizmin ayartıcılığı arasında fark görülemez (Süphandağı, 2017; 38). Çünkü "sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir" (Ecevit, 2012: 17). İdealin temsili ancak mutlak bir değere yaslanmakla mümkün kılınabilir. "Hayatın gerçeği olan çirkin kaba şeyler, her türden idealleştirmede atılır ve yalnız güzel ve hoş olan şeyler yansıtılır. Bu yaklaşım her türden idealleştirmeye yönelik temel eleştiri olarak görülebilir" (Macit, 2016: 40). Bu bakımdan idealize edilmiş metinler, okuru eğilimli kılmayı umdukları yönü işaret ederler. İnsana bir yön tayin etmeyi içerdiklerinden, onu edilgen kılmış olur. Sanatın özünde ise insanı kendi derinliğiyle buluşturmanın ufkunda yol alma olduğu söylenebilir.

2.2.17. Kastedilen ile Söylenen Arasındaki Mesafe

Metinde konuşanın maksadı ile metnin söylediğinin örtüşmemesi üzerine kurulu olan bir tür metin-yazar aralığından söz edilebilir. Mutlakçı sanatkâr, bu mesafeyi hesaba katmaz. Metnin söylediği ile sanatkârın kastının örtüşmesi bir nitelik sorunu olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte buradaki ayrışma ya da uzaklık, metni var oluş gayesinin de uzağına iter. Yazarın kastı ile anlam arasındaki ayrışmanın esas nedenlerinden biri, nasıllığın ötelenmiş olmasıdır. Söz gelimi okuruna güven verme vaadiyle yola çıkan eserin, öğüt dilini kullanması çelişki içerir. Güven vermenin yolu, ne tür olursa olsun okurunun yeteneklerinin açığa çıkmasına imkân tanıyacak üslubu gerektirir. Bu da hâliyle okuruna tercih imkânı vermekle mümkündür. Karar verebilme yetisinin var oluş felsefesindeki ağırlığı da bunu gösterir. Bu bakımdan sanat eseri, taşıdığı vaat ile sahibi olduğu üslup arasındaki uyuma gereksinim duyar. Bu ikisi arasındaki uyum ya da uyumsuzluk, hem sanatkârın hem de eserin niteliğine ilişkin belirlemeyi de içerir. Hayatın

niçin'ine ağırlık veren geleneğin, hayattaki nasıllık konusunu yüzeysel geçtiği söylenebilir. Burada metin ile yazar arasındaki mesafenin temelde buradan doğduğunu ifade edebiliriz.

2.2.18. Kendi Düşüncesinin Doğruluğundan Emin Olma

Bu dolayındaki tutarsızlık, büyük ölçüde sanatkârın kendinden emin bir tavır içinde olması şeklinde açığa çıkar. Nitekim “okuduğunuz metnin entelektüel değerini belirlemek mi istiyorsunuz; hemen yazarın kitabında kendi cehaletinin farkında olup olmadığına bakın. Eğer yazar metninde cehaleti konusunda açık veya zımnî bir kısım ipuçları vermiyorsa bilin ki o metin enetelektüel değeri düşük bir metindir... okuduğunuz metnin değerini belirlemek mi istiyorsunuz; yazarın kitapta ele aldığı sorunları bütünüyle çözdüğünü ima edip etmediğine bakın. Eğer yazar ele aldığı sorunları bütünüyle çözdüğü imasında bulunuyorsa, bilin ki o metin enetelektüel seviyesi düşük bir metindir” (Arslan, 1992: IX-X). Metinde konuşanın, gerek form gerekse içerik bakımından söylediklerinden kuşku duymaması, ancak düşündüklerinin mutlak doğru olduğu sanısına dayanarak mümkün olabilir. Çünkü “hakikatin inanç ve iddialarla içsel bir bağlantısı” (Williams, 2006: 112) vardır ve mutlak doğru sırtını hakikate yasladığı ölçüde kendini kuşkudan azade olarak ibraz edebilir. Bilhassa şairin veya sanatkârın, kendine yönelik değerlendirmesinde görülen özgüven, çoklukla bu bağlamda ele alınabilir. Buradaki özgüven, kimi zaman şaire sınırsız konuşma hakkına sahip olduğunu ima eder. İnsanın, söylediklerinin hakikat olduğu vehmiyle hareket etmesi, onu bolca yazmaya ve her konuda konuşmaya yöneltir. Bu durumda o insanın, kendisini bolca söylemekten alıkoyacak başkaca önemli bir sebebi bulması zor olabilir. Burada kuşkunun önemli bir işleve sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü hakikate sahip olunduğu vehmiyle hareket edildiğinde normal seyrinde bunu aktarma eğilimi de ortaya çıkar.

2.2.19. Geleneğin Araçsallaştırılması

Geleneği yenileme amacı gütmeyen aktarım çabası mutlakçı bir dile dayanır. Diğer ifadeyle mutlakçı dil, geleneksel verinin hakikat addedilerek kullanılmasını içerir. Çünkü böyle bir gelenek aktarımı, hâliyle bir bütün olarak gerek şairde gerekse şiirde tebellür eder ve birçok açıdan muhatabı terbiye gayesi güder. Çoklukla dil mirası üzerinden varlığını sürdüren geleneğin aktarımı, geçmişin kutsanmasına dayanır ve bu da ancak geçmişin mutlak telakki edilmesinden kaynaklanır. Bu bağlamda “kültürel mirasımızı anlamada bizzat mirastan kaynaklanan engeller”in varlığından söz etmek mümkündür. “Mirasın

ürünü olan varlıktan mirası olan varlığa” (Cabiri, 2003: 12) dönüşmedeki gecikmişlik, mutlakçı bir bakış açısının etkisinin sürmesiyle mümkündür. Dilin korunmasından dolayı “onu kullanan zihinler de kendini yenileyememiştir” (Cabiri, 2003: 14) Nitekim geçmişin tekrarına ve onun hâle taşınmasına odaklanmak, içinde bir tür anakronizm barındırır ve bu yönüyle de tutarsızlık içerir. Eliot: “Gelenek, hemen bir önceki neslin başarılarını eleştirmeksizin körükörüne taklit etmek anlamında kullanılacaksa kesinlikle ondan kaçınılmalıdır” (Eliot , 1990: 2) sözüyle bunu vurgular. Burada sözü edilen elbette insanın geleneğini yadsıması değildir: “Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an’anesi içinde yenileşebilir” (Tanpınar , 1992: 87) ifadeleriyle Tanpınar da aynı düşünceyi dile getirir.

2.2.20. Eşya ve Hayat Karşısında Alınan Tavır: Sızlanma

Bu ilke bir metnin mutlakiyetçi bir dil üzerine kurulu olduğunu göstermez fakat onun mutlakiyetçi gelenekten beslenen ve onu yansıtan bir tavır olduğuna işaret eder. Evren üzerinde Tanrı’nın, kitle üzerinde hükümdarın, maşuk üzerinde sevgilinin keyfi tutumları, üzerinde tahakküm kurulanları güvensizliğe sevk eder. Yukarının muhtemel gazabından emin olmak adına aşağının acınacak hâlde bulunduğunu ima eden sızlanma etrafındaki davranışlar, özü itibariyle mutlakiyetçi düşünce geleneğinin kitleler üzerindeki olumsuz tesirinden kaynaklanır. Tanpınar’a göre bu duyuş şekli, zihniyetin eşya ile madde karşısındaki tavrını da belirler: “Sert, ölümü ikbalin tabii şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hatta şüpheli, hayatta Allah’tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde kıvamını kaybeden tabii bir neticesidir” (Tanpınar , 1988: 6-7).

İnsan davranışlarında sızlanmayı doğuran temel saik, onun çoklukla bir başkasına ve bilhassa hayatı üzerinde karar verenlere karşı kendini savunmasız hissetmesidir. Bu savunamazlığın ardında makam ve unvan sahiplerinin sahip olduğu ontolojik meşruiyet ve gücün olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü makam ve unvan sahiplerinin Şark’ta dolaylı veya doğrudan yüceltilmesi, Hint mistisizminin sosyal hayata yansımaları olan kast sistemiyle ilgilidir. Kast sistemi, toplumda insanların değerini belirleyen temel etken olarak işlev görür: “Kast sisteminde, ekonomik realiteler değil, metafizik bir hiyerarşi dikkat çekmektedir. Çünkü her kast, Tanrı Brahman’ın bir uzvundan yaratılmıştır” (Aydın, 2012: 111). Bu doğrultuda dinî bir meşruiyete yaslandığı için insanlar bulunduğu ‘kasti’ rıza ile

karşılar. Ayrıca insanların bu dünyada bulunduğu kast sınıfı ebedî değildir ve herkesin bulunduğu kast sınıfı bir sonraki hayatında değişecektir. Ayrıca insanlar bulunduğu kasta o kastın gereklerine en uygun yaşadığı takdirde sonraki hayatlarının daha iyi olacağına inanır (Aydın, 2005: 217-218). Diğer ifadeyle kast sisteminde insan, şahsiyeti ve kişiliği itibariyle değerli görülmez; o, öncelikli olarak bulunduğu kasta göre değerlidir. Hatta kastın gereklerini yerine getirmediğinde bu onun kasttan ötürü sahip olduğu değeri yok etmez. Çünkü kast sistemi, sınıflar arasında geçişler yapmaya izin vermez (Büyükbahçeci, 2016: 238-255). Bu bağlamda kast sisteminin dolaylı olarak Doğu toplumlarına sirayet ettiği söylenebilir.

2.2.21. Benzetme ve Mecaz Sistemlerini Sıklıkla Kullanma

Benzetmenin gerçeklik düzeyi, onun tecrübeye açık oluşu oranındadır. Soyutlayıcı işlev gören benzetmeler, kadim Şark muhayyilesinin hakikati insan tecrübesine hapsedmeden aktarımına dayanır. Her idrakçe eşit biçimde anlaşılması imkânından dolayı çoklukla analogik benzetmelere yer verilir. Din dili çerçevesinde anlamı ve derinliği açıkça belli olan bu aktarma, günlük hayatı ve insan yaşantısını anlatmada kullanıldığında, din dilinin gölgesi altında gelişen günlük bir dil kullanımını ortaya çıkarır. Bu yönüyle bu tür benzetmeler de dilde mutlakliğin bir başka görünümünü arz ederler. Bununla birlikte dilde mecazın ağırlıklı kullanılması da dili monolojik düzleme indirger. “İki farklı şeyin bir ve aynı olduğunu telkin” eden mecaz, “monotonluk ürettiğinden, gerçeklik ilkesini tepeleyerek, zevk ilkesini öne alan monizmin (tekçiliğin) tesellisini tercih edebilir.” Böylece şiirin “onayladığı ve olumsuzladığı hususlar karmakarışık hâle gelir.” Bu dile yaslanan sanatkâr “düz mantık diline tenezzül etmiş sayılır” ve böylece de “sanatına ihanet etmiş olur” (Koç , 2010: 266). Çünkü sanat, buyurganlığından verdiği ödün nispetinde insana kendi derinliğini takdim edebilir. Benzetme ve mecaz sistemlerinin sıklıkla kullanılmasının bir diğer sebebi ise Şark anlatısının, şahsi tecrübeyi mahremiyet alanlarından saymasıdır (Bekiroğlu, 2012: 117-121). Bu bakımdan Şark yazını, kişisel deneyimden söz etmesi gerektiğinde çoklukla onu bir başka varlığa izafe ederek dile getirir. Böylece şahsi ben’in aradan çekildiği gözlemlenir ve kişisel deneyimler, teşhis ve intak gibi edebî sanatlar marifetiyle insan dışı varlıklara, telmih gibi edebî sanatlar marifetiyle de tarihi şahsiyet ve olaylara izafe edilerek aktarılır.

2.2.22. Skolastik Düşünüş

Skolastik düşünce, herhangi bir veriyi ya da elde edilen bilgiyi, hayatın realitelerinde deneyimlemeye girişmeden kabul etmek anlamına gelir. “Ortaçağ’da Batı Avrupa’da hâkim olan ve kilise pederlerinin öğretilerini, Aristo başta olmak üzere Yunan filozoflarınıninkilerle uyumlu hâle getirmek suretiyle, inanç ve akli birbiriyle uzlaştırmaya çalışan felsefe, görüş”tür (Livingston, 1998: 61). Bu düşüncede geçerli bilgiyi elde etmenin belli bir yolu vardır: “Örneğin fizik incelemesi yapmak için şöyle bir yol izleniyordu: Belirli bir konuda Aristoteles’in yazdığı parçalar alınıyordu; sonra, büyük bir teolojist olan Aquinolu Thomas’ın kitapları alınıyor ve Aquinolu Thomas’ın, Aristoteles’in parçaları üzerine yazdıkları okunuyordu. Profesör ise kişisel bir yorum yapmıyor, hele ne düşündüğünü hiç söylemiyordu, ama Aristoteles’i ve Thomas’ı yineleyen üçüncü bir kitaba uyuyordu. İşte ortaçağın skolastik denilen bilimi bu idi.” (Brooks-Pickard, 2012: 14). Dolayısıyla skolastik düşünce, bilgiyi hayatın realitelerinde neye denk geldiği veya gelmediği yönünde herhangi bir sınıma tabi tutmadığından mutlakiyetçi bir kabule dayalı olarak karşımıza çıkar. Nitekim Batı’da modern bilgi ilkin kabule dayalı bilgiyi sınamakla kendini inşa eder.

3. BÖLÜM

3.1. CUMHURİYET SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE MUTLAKÇI DİLİN GÖRÜNÜMLERİ

Türk şiirinde mutlakiyetçi dile bir tepki olarak çoklukla yoruma imkân tanıyan metinlere dolaylı veya doğrudan olumlu göndermelerin yapıldığı görülür. Melih Cevdet Anday kendisi ile yapılmış bir söyleşide “Kirke’nin Odysseus’a İtihaka adasının yolunu anlatırken bir yerde: ‘Artık onu orda sen bileceksin’ demesi, hiçbir gücün insana tümünden yardımcı olamayacağını, kişinin tek başına karar vermek zorunda kalacağını gösterir” der (Fedai, 2011: 63-64). Gerçekte de insan, hayatın birçok yerinde tek başına karar vermek durumunda kalır. Karar verme durumu ise bir tercihte bulunmayı, iradesinin kuvvetini yoruma hasredeceği anlamına gelir. Melih Cevdet’in bu yöndeki beyanı, Garip poetikasının ilk paragrafında yer verilen: “Garip telakkisi, öğrendiklerini tabii kabul edişinden gelmektedir. Ona buradaki izafiliği göstermelidir ki öğrendiklerinden şüphe edebilsin” (Kanık, 1941: 5) cümlesini açıklayıcı bir nitelik taşır. Çünkü Garip hareketi, şiirin her zaman ve daima müreffeh sınıfın emrinde olduğunu düşünmüş, kendi şiirlerinin yadırganmasının sebebini de bu alışkanlığa bağlamıştır. Bu sebeple yazdıkları şiirlerle ilkin toplumda yerleşik şiir algısını değiştirmeyi hedeflerler. Zaten alışkanlıkların çoklukla belli ya da belirsiz hep bir kabulde birlikte hatırlanmaları, bunların ancak bir kuşkuyla sarsıntıya maruz bırakılabileceklerini gösterir. Necatigil de “asıl iyi edebiyat, insana yorum imkânı verecek olan, insanı konuşturacak olan edebiyattır... Ben düşündürücü şiirler, düşündürücü hikâyeler arıyorum” (Fedai, 2011: 92-93) der. Bu ifadeler de okuru yorum yapma durumunda bırakacak metinlerin önemine vurgu yapar. Bu tespitleri, okura yorum aralığı bırakmayan mutlakiyetçi dile tepki olarak okumak mümkündür. Şu hususu da belirtmekte fayda vardır. İster buyurgan bir dil olsun isterse yoruma açık metin olsun eserin veya sanatkârın iyi niyeti, metnin sanat kalitesine herhangi bir şey ilave etmez. Schopenhauer’dan aktarılan şekliyle esasında “ahlâkta iyi niyet her şeydir fakat sanatta hiçbir şeydir” (Emre, 2012: 48).

Toplumların veya onu oluşturan bireylerin değişimleri çoklukla iki şekilde gerçekleşir. Bilhassa bir medeniyetten bir başka medeniyete geçişte bu değişimin şekli

önem arz eder. Değişim eğer içten ve zihinsel ise bu kalıcı ve sahici bir dönüşümü imler. Değişim sadece şekilden ibaret ise bunun kalıcı ve sahici olduğu söylenemez. Çünkü zihniyetin değişmesi, tarihin hiçbir döneminde sanıldığı kadar kolay olmamıştır. Buna mukabil şekli dönüşümler ise çok kere mümkün olmuş ve bu dönüşümler elbette içten ve zihinsel olmadığından yüzeyde kalmıştır. Yüzeyde gerçekleşen dönüşümler, içte değişmeyen özle çatışma yaratır ve düşüncede, duygu ve davranışta tutarsızlığa yol açar.

Tanzimat ile yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı'da, Tanzimat'ın ilanıyla birlikte Batılılaşma, artık bir hedef hâline gelir. Bu yöneliş Cumhuriyet'te 'muasır medeniyet seviyesi' olarak sembolleştirilir. Tanzimat'tan günümüze değin de edebî sahada verilen eserler gerek form gerekse içerik olarak Batı'dakilere benzerler. Bu yüzden çok defa bu değişim süreci dile getirilirken Tanzimat sonrasında verilmiş eserlerin Batılı bir tarzda olduğu, geleneksel yapıdan farklılık içerdiği vurgulanır. Fakat "zihniyetlerin tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir" aforizmasıyla dile getirilen husus dikkate alındığında gerçekleştirilen değişikliğin içerikte de sağlanabilmesinin zorluğu kendini gösterir. Nitekim zihniyetin muhtevası ile ilgili Ülgener'in tespiti de bu meyandadır: "İleriye doğru hızla yol alan iktisadi şekil ve formların zihniyet muhtevası bazı yönleri ile iş hayatının muhtaç olduğu itici kuvveti ve insanı yoğurup şekillendirirken diğer cepheleri ile el'an geçmişin izleri ve baskısı altındadır" (Ülgener, 2006: 82). Elbette geçmişin baskısı altında kalmakla gelenekten yararlanarak sanatı devam ettirmek arasında fark vardır. Köklerinden koparılmış şekilde herhangi bir edebiyatın var olamayacağına yönelik kabul bugün için tartışma götürmeyen konular arasında yer alır. Buna mukabil, yavaş değişen zihniyette devam eden geçmişin izleri, sanatkârın mensubu olduğu medeniyetin kökleriyle bağ kurmaya tekabül etmez. Nitekim gelenekten yararlanma ile geleneği devam ettirmenin aynı şey olmadığı açıktır.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde mutlakiyetçi dilin izi, bu dönemi idrak etmiş şairlerden başlanarak sürülecektir. Esasında bu konuda kesin bir tespit mümkün görünmez. Çünkü Abdülhak Hamit gibi Cumhuriyet'ten sonra eser vermiş olup da Tanzimat nesline ait olanlar da Cumhuriyet'ten önceki edebî topluluklarda yer almış ve kendi sanat anlayışını farklı çizgilerde sürdürmüş şairler de vardır. Bu bakımdan şairleri belli bir döneme münhasır kılmak konusundaki tasnif problemi, güncelliğini korumaktadır. Çalışmamız, farklı ideolojik tercihlere veya sanat anlayışına sahip olsalar da şairlerin bizzat eserleri üzerine odaklanacağından söz konusu tasnif problemi, üzerine yoğunlaşılacak bir konu olmaktan çıkar. Dikkat edilen temel husus, incelenecek eserlerin

kronolojik sırası ve dünya görüşü bakımından farklı kesimleri temsilidir. Ayrıca incelemeye esas olan metinler, şairin diğer metinlerinden bağımsız olarak kendi bağlamında değerlendirilmiştir. Çünkü şairlerin eser verdikleri sürece aynı çizgide seyrettiklerini söylemek mümkün değildir. Değişim her şey için olduğu gibi şairler için de geçerlidir. Ahmet Oktay, kendisiyle yapılmış röportajda şairin süreç içinde farklı eğilimlerde bulunabileceğine değinir. Birçok şair, “sonradan itibar edemediği” görüşler beyan edebilir” (Fedai, 2011: 206). Çünkü “ilk kitaplar, genellikle zorunlu hatalardır” (Fedai, 2011: 207). Bu bakımdan kimi zaman toplumsal boyutu öne çıkaran bir şair, başka şiirinde bireysel olana yer verebilir. Bu da bir şairin, şiirlerinde farklı temayülleri ortaya koyabildiğini gösterir.

Bununla birlikte incelemeye konu olacak metinlerin ağırlıklı olarak 1923-1980 arasında yazılmış olmasına dikkat edilmiştir. Hayatı birkaç edebî devir içinde geçen şahsiyetlerin ise mutlakiyetçi dili yansıması bakımından önemli addedilen metinlerine yer verilmiştir. Burada belirtilmesi gereken hususlardan biri de mutlakiyetçi dilin, ele alınan şiirlerde ortaya çıkan dilsel görüntüler olduğudur. Elbette mutlakçı dilin, şiirlerine yer verilen şairlerin tüm şiirlerini veya düşüncelerini kapsadığı söylenemez.

3.1.1. Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944)

İstanbul’da doğan Yurdakul, hukuk eğitiminden sonra bir süre memurluk yaptı. Hicaz, Sivas, Erzurum valiliklerinde bulunan şair milletvekili olarak da görev aldı. I. Dünya Savaşı sırasında asıl şöhretine ulaştı. Kendi kendisini yetiştirdi. Yetişmesi üzerinde bilhassa Cemaleddin Afgânî’nin büyük tesiri oldu. Milli edebiyatın önemli isimlerinden biri hâline geldi. 1944’te doğduğu şehirde vefat etti. (Tansel, 1969: xv)

Mehmet Kaplan’a göre “bazı sanat eserleri kendi içlerinde derin bir mana taşıdıkları ve ahenkli bir yapıya sahip oldukları için güzeldirler. Onları vücuda geldikleri zaman ve mekânın dışına çıkarsanız da halis altın gibi değerlerinden bir şey kaybetmezler. Bazı sanat eserleri ise değer ve manalarını çevrelerine, içinde doğdukları veya göründükleri zaman ve mekâna borçludurlar. Başka çerçeve içinde sönük kalırlar” (Kaplan, 1991: 168). Kaplan, Mehmet Emin Yurdakul’un şiirlerini sonuncu kısma dâhil eder. Şair, Türk Yunan Harbi (1897) sıralarında yazdığı şiirleriyle sadece millî ruhu uyandırmakla kalmaz aynı zamanda hece veznini kullanmak suretiyle de edebiyatta millîliğin yolunun açılmasına hız kazandırır. Millî olana yönelmesinde Cemaleddin Efgani’nin telkinlerinin etkili olduğunu gördüğümüz şairin, “Biz Nasıl Şiir İsteriz?”

başlıklı şiiri millî edebiyatın poetikası olarak da kabul edilir (Yetiş, 1999: 268). Tematik bakımdan Türklük, vatan, ordu, millet, Kur'an, Anadolu ve halk kavramlarını şiirlerinin merkezine alan Yurdakul'un 1914'te basılan *Türk Sazı* kitabında yer alan şiirleri değerlendirilecektir. Tarihsel aralık olarak 1923 öncesi olmasına rağmen Millî edebiyat sahasında görülen şairlerin şiir anlayışları Cumhuriyet'in özellikle ilk on yılında etkili olmasından dolayı bir devamlılıktan söz edilebilir. Söz konusu devamlılığı göz ardı etmemek için Cumhuriyet'in bilhassa ilk on yılı için Millî edebiyat dönemi şahsiyetlerine yer verildi.

Kaplan'a göre halkın "anlayacağı bir dil kullanılmadan halka tesir edilemez. Mehmet Emin Yurdakul bu basit gerçeği anlamış ve tatbik etmişti." (Kaplan, 1991: 170). Millî edebiyatın ruhunu yansıtan *Bırak Beni Haykırayım* şiiri Kaplan'a göre "tam bir ihtilalci edası taşır. (Kaplan, 1991: 170). Ali İhsan Kolcu da şiire egemen olan ruhun vicdan olduğunu kaydeder ve bu şiiri "kollektif şuurun sesi" sayar. (Kolcu, 2014: 96-97). Mehmet Emin Yurdakul da sanat, edebiyat ve hayat anlayışını bu doğrultuda izah eder: "Hayatta her ağacın bir türlü yemişi ve çiçeği olduğu gibi ben de yalnız bir yemiş verebilmek için çalıştım. Fikrimin kuvvetini, kalbimin usaresini bunu yetiştirmek için verdim. İhtimal ki yolumun üzerinden geçen yolcuları dallarının yeşil gölgesinde dinlendirmişimdir. İhtimal ki yemişlerimle onların kalblerine bir damla kan verebilmişimdir. Eğer bunu yapabildimse mesudum. Memleketimin sefillerinin, dertlilerinin küçük bir şair olmak, bütün illetimin hürriyet ve saadetini terennüm edebilmek için yaşamak: İşte benim hayatımın ve sanatımın gayesi. Benim elimdeki terennüm aletim, bir âmânın elindeki kırık sazdır" (Yurdakul, 1953: 14).

"Bırak Beni Haykırayım" (Yurdakul, 1969: 71) şiiri, bu bağlamda şairin iddiası ile başlar:

Ben en hakîr bir insanı kardeş duyan bir ruhum;
Bende esir yaratmayan bir Tanrı'ya iman var;
Paçavralar altındaki yoksul beni yaralar.

Şair, ilk mısradaki "en hakir insanı kardeş sayan" biri olduğunu söylüyor. Tekrar belirtelim ki iyi niyet ahlâk ile ilgilidir ve bunun sanat eserinin niteliği açısından herhangi bir kıymeti yoktur. Burada okur açısından bakıldığında şairin söylediğinin arkasında olup olmadığını bilmek mümkün değildir. Çünkü ister şair olsun isterse bir başkası, biri şu veya bu konuda iyi bir insan olduğunu söylediğinde okurun buna inanmasını sağlayacak

emareye ihtiyaç vardır. Şiirde okurun şaire inanmak istediğini varsaysak bile bunun nasıl mümkün olacağını kestiremeyiz. Çünkü özne tarafından dile getirilen iddianın söylemde kaldığını buna inanmanın ancak şairin bizzat hayatının realitede gözlemlenmesi suretiyle mümkün olacağını söyleyebiliriz. Diğer ifadeyle bir an şairin söylediğinin gerçek olduğunu düşünelim, bunun herhangi bir kanıtına rastlayamayız. Veya şairin söylediğinin gerçek olmadığını düşünelim, bu durumda söylediğinin gerçek olmadığını da bir kanıtı yoktur. Şairin, “en hakir insanı kardeş sayan” biri olmayı arzu ettiğini, duygularının hep ezilenden yana olduğunu bir okur olarak ancak ‘kabul etme’ mevkiinde yer alabiliriz. Dikkat edilirse şairin iddiasına karşı okurun en fazla bir ‘kabul’ü söz konusudur. Kabul, her şeyden önce öznel ve herhangi bir dayatmayla okurda bir kabul oluşturmak zordur. Bu bakımdan ilk mısrasın, okuru düşünme ve kabul etme arasında bir tercihe zorladığını görürüz. Eğer şairin söylediğinin okur tarafından sınanması mümkün olsaydı ve okur da şairi söylediği ile ilgili sınınsaydı bu durumda şairin söylediğinin okur için inandırıcı olması mümkün hâle gelirdi. Çünkü şair “en hakir insanı kardeş sayan bir ruh”a sahip olduğunu dile getirdiğinde bu onun erdemli bir insan olduğunu gösterir. Ezilenden yana olmanın erdemi elbette sorgulanamaz. Turgut Uyar: “kusursuzluk, özellikle genç ozanlarda her zaman kuşkuya götürür beni. Çünkü kişiyi kişi yapan, sadece erdemleri değil, kusurlarıdır da diye düşünürüm. Erdemler ortaktır ama kusurlar kişiseldir; yani yeni bir kişiliği haber verirler çoğu zaman” (Fedai, 2011: 151). Burada erdemlerin ortak, kusurların ise kişisel olduğu yönündeki ifadenin altını çizmek gerekir. Hayatta ne tür bir davranışın erdemli sayılıp sayılmayacağına ilişkin kollektif vicdan bir ölçü olarak yeterlidir. Ezilenden yana olmanın erdemini gerek dinî gerekse kültürel açıdan onaylayan bir gelenekten geldiğimize muhtemelen kimse karşı çıkmaz. Muhtemelen hiç kimse, herhangi bir kişinin kendi kendini erdemli ilan etmesini de doğru bulmaz. Çünkü davranış ve ahlakla ilgili meselelerde bireyin kendine dönük olarak öne sürdüğü iyi veya erdemli oluş iddiası, en azından kibir olarak görülebilir. Dahası kimse muhatabının kendisine sorgusuz sualsiz inanmasını bekleyemez. Esasında şair, okurundan kendisine sorgusuz sualsiz inanmasını bekliyorsa, muhatabını birkaç bakımdan çıkmazın içinde bırakmıştır denebilir. Çünkü “Ben en hakîr bir insanı kardeş duyan bir ruhum” diyen bir şiirde okur hâliyle şiirin kalitesine ve duygusuna yönelemez. Okur doğrudan ‘iyi bir insan’ olduğunu öne süren şaire, onun ahlakına ve davranışına yönelir. Çünkü zihniyet: “Dünyaya ve dünya ilişkilerine içten doğru bir tavır alış” (Ülgener, 2006: 14) olarak ele alınır. Bu tavır alış da dile “söz ve deyim hâlinde ve telkin yolu” (Ülgener, 2006: 14) yansır. Bu durumda şair

“en hakir insanı kardeş sayan” biri olduğunu söylediğinde şiir üzerinden muhatabına karşı bir tavır ve iddiada bulunduğunu ortaya koyar. Şairin şiirde öne çıkardığı tavır ve iddia olduğuna göre okurun da yöneleceği şey elbette öne sürülen tavır ve iddia olacaktır. Burada şairin ‘iyi niyeti’ ile sanat eserinin hissettirdiği arasındaki çelişki artık gözden kaçmaz. Çünkü gelenekten tevarüs edilen değerler arasında kişinin kendini övmesi yer almaz. Fakat ilk mısradaki şair “Ben en hakîr bir insanı kardeş duyan bir ruhum” diyerek erdemli bir davranış sahibi olduğunu söyler. Günlük hayatta kişinin kendini övmesini doğru bulmayan bir geleneğin, bunu sanat üzerinden mümkün kıldığını görmekteyiz. Bu durumda günlük hayatta sergilenmesi uygun olmayan bir davranışın şiir yoluyla sergilendiğine tanıklık ederiz. Bu bir çelişkidir. Burada sanatın, günlük hayatta kibir olarak görülen bir davranışı meşru kılacak bir araca dönüştüğü görülür. Oysa reel hayatta yanlış görülen bir tavır ve iddianın sanat eserinde de yanlış görülmesi gerekir. Aksi takdirde sanatsal söylem reel hayatla çelişir. Burada bir dil kullanma alışkanlığının öne çıktığını söyleyebiliriz. Muhatabın sadece kabul etmesini ön gören bir dil kullanma alışkanlığının gerisinde, sınanması mümkün olmayan metafizik verilerin aktarılmasını ve bu verilerin dinleyenlerce kabul edilmesini ön gören zihniyet vardır. Bu bakımdan söyleyence doğrulanması ve dinleyence de sınanması mümkün olmayan bir dili, dilde mutlakliyetin görünümü olarak ele almak mümkündür.

Şiirin ikinci mısraı “Bende esir yaratmayan bir Tanrı’ya iman var” şeklinde bir iddia ile devam eder. Bu mısradaki şair kendinde var olan imanın ne tür bir iman olduğunu belirtir. “Esir yaratmayan Tanrı” sözlerinden yarattıklarının özgür olmasını arzu eden bir Tanrı anlayışını çıkarabiliriz. Aksi takdirde tarih boyunca bahsi edilen onca ‘esir’ hikâyeleri, şairin sözünü kuşku hâle getirir. Bu mısradaki da bir dil alışkanlığının egemen havası sezilir. Çünkü bu mısra esasında şairin Tanrı anlayışını verir. Yarattıklarının özgür olmasını arzu eden bir Tanrı anlayışına sahip olmak, insanın şahsı adına söyleyebileceği bir husustur. Burada haklı olarak şairin kendi adına ne tür bir inanca sahip olduğunu söylediğine tanıklık ederiz ve bir insanın inancı bu bağlamda sorgulanamazdır. Ne var ki şair bunu da iddia cümlesinin dolayımında zikreder. Eğer ‘esir yaratmayan bir Tanrı’ya inandığını’ söylemiş olsaydı buna itiraz kabil olmazdı. Fakat kendisinde böyle bir imanın ‘var’ olduğunu söylemek, meseleyi iddianın çemberine alır. Dolayısıyla burada dili kullanma alışkanlığının karşımıza çıktığını görürüz. Dilin bir alışkanlık içinde kullanılması geleneğin kendini bireyin zihninde hep canlı tuttuğunu gösterir. Bu yönüyle dil, geleneğin

aktarılması hususunda bir araca döner ve mutlakiyetçi dilin görünümünden biri olarak karşımıza çıkar.

Şiirin üçüncü mısraı da “Paçavralar altındaki yoksul beni yaralar” şeklinde ancak reel hayatta gözlemlenmek suretiyle hakkında kanaate varılabilen bir iddiayı içerir. Okurca sınanması ve şairce de doğrulanması mümkün olmayan bir dil olarak bu mısra mutlakiyetçi dilin görünümünü verir. Şiirin ilk bölümündeki bir ve üçüncü mısralarda “en hakir insanı kardeş sayan ve paçavralar altındaki yoksul nedeniyle acı çeken” insan portresi karşımıza çıkar. Bu portre, hâliyle okura erdemli bir karakter olarak görünür. Oysa reel hayat, sanat faaliyetinin hükmünü icra ettiği alandır. Bu alanda ise kişinin kendini, dinleyen karşısına kendinden menkul övgülerle çıkarması uygun görülmez. Bir insanın toplumca kabul edilmiş erdemlere sahip olduğunu beyan hakkı öncelikli olarak muhataptır.

Şiirin ikinci bölümü de benzer eda ile devam eder:

Mazlumların intikamı olmak için doğmuşum.
Volkan söner, lâkin benim alevlerim eksilmez;
Bora geçer, lâkin benim köpüklerim kesilmez.

Zihniyeti, hayata ve hayatın içinde olanlara karşı kişinin içten gelen bir tavrı (Ülgener, 2006: 14) olarak düşündüğümüzde dil de bir tavrın edasını doğal seyrinde içinde taşır. Çünkü şair açıkça ne için doğduğuna ilişkin bir beyanda bulunur. “Mazlumların intikamı olmak için doğmuşum” diyen şaire karşı muhatapta bir kanaatin uyanması beklenir. Cemal Süreya “Folklor Şiire Düşman” yazısında “dahası biraz garip kaçacak ama günümüzde şaire şiirden daha çok önem veriyoruz. Sanırım gelecekte bu daha da çok olacak” der (Kolcu, 2016: 84). Yazı, folklordan beslenen şairlerin belirli bir zihniyetin içinde neredeyse tek tip gibi konuşmalarına vurgu yaptıktan sonra bunun şiirde âdeta kişiliğin üzerini örttüğünü belirtir. Şaire şiirden çok önem verilmesini, şairin hep bir tavrın sahibi olduğu iddiasıyla konuşmasına da bağlayabiliriz. Çünkü “mazlumun intikamı için doğmuş” olduğunu söyleyen birinin bu söylemine karşı estetik cepheden yaklaşılmayı öteleyen bir durum vardır. O da “mazlumun intikamı için doğmuş” olduğunu söyleyenin mazluma verdiği doğrudan umuttur. Sosyal hayatta herhalde mazlumun intikamını alan veya alacak olan birine duyulan özlemin sönmeyeceğini söyleyebiliriz. İnsan hayatta bir ‘maruz kalan’ olarak her an mazlum durumuna düşebilir. İnsanın muhtemel baskı ve haksızlık karşısında kendini güvende duymasını sağlayacak bir iddianın sahibi, estetik meseleden önce ahlaki ve sosyal bir vak’a olarak dikkat çeker. Bu bakımdan şair bu yaklaşımıyla şiirinden daha da öne çıkar. Ne var ki “mazlumun intikamı için doğmuş

olma”yı arzu etmek başka gerçekte böyle olmak ise daha başka şeydir. Bu mısradaki mana, söyleyence doğrulanması gereken bir yapı arz eder. Oysa bir kimsenin ne için doğmuş veya yaratılmış olduğu hususu, insanın eşyaya ve hadiselere hep bir yerden; noktadan bakma zorunluluğu nedeniyle sübutu mümkün olmayan bir meseledir. Dolayısıyla şairin burada gelenekten tevarüs edilen mutlakiyetçi bir dili kullandığı görülür.

“Volkan söner, lâkin benim alevlerim eksilmez/Bora geçer, lâkin benim köpüklerim kesilmez” mısraları da söyleyence doğrulanamayan ve dinleyence de sınanması mümkün olmayan bir dil kullanımı olarak karşımıza çıkar. Ayrıca bu dil, muhatapta bir tavrın muhtemel tepkilerine yol açar. Eğer şair burada kullandığı dili doğrulayabilmiş olursa bu durumda toplum nezdinde ve kamu vicdanında seçkin bir mevki hak eder. Çünkü başkaları adına çekilmiş acının erdemi konusunda herhangi bir kuşku duyulmaz. Fakat söylediklerini doğrulayamadığı takdirde ise muhatabın şaire bakışında kuşku oluşur. Çünkü reel hayatta kişinin kendini yüceltecek sözleri söylemesi bir kibir göstergesi kabul edilirken bu tavrın sanat zemininde mümkün görülmesi, okuru farkında olsun ya da olmasın rahatsız eder veya okur itiraz etmezse de en azından şairi fikrî bakımdan nereye konumlandıracağı hususunda belirsizlik yaşar. Söz konusu mısralar sadece şahsi tecrübe bağlamında sınanması mümkün olmayan bir dile tekabül etmez ayrıca fikrî bakımdan da zihinsel tecrübenin deneyim alanının dışında yer alır.

Şiirin üçüncü bölümü ise genel geçer bir doğruyla birlikte okurun özgürlük alanına müdahâle etrafında örülür:

“Bırak beni haykırayım, susarsam sen matem et;
Unutma ki şairleri haykırmıyan bir millet,
Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir.”

İlk mısradaki yer alan ‘bırak beni haykırayım’ ifadesi muhataptan bir talepte bulunan içeriği nedeniyle onu özne düzeyine yükseltir. Bu bağlamda şairin kendi adına dile getirdiği ve okuru herhangi bir şekilde baskı altına almadığı görülür. Çünkü şair, okurundan bir talepte bulunmaktadır ve muhatabının bu talebe ne şekilde cevap vereceği kendi iradesine bırakılmış görünmektedir. Eğer şiirin bu bölümü sadece bu ifadedden ibaret olmuş olsaydı bu bağlamda söylenecek olanlar aşağı yukarı bununla sınırlı kalırdı. Fakat şiir, bu ifadeye anlamca bağlı bulunan diğer öğelerle devam eder. Öyle ki bölümün son iki mısraı, okurun neden ‘matem etmesi’ gerektiğine dair bir işaret sunar. Çünkü şair ilk mısradaki “bırak beni haykırayım” dedikten sonra okurun bu isteğe vereceği cevabın yönünü

belirleyen bir şair tanımını onun önüne koyar. İkinci mısra, kendisinden bir talepte bulunulan okur için âdeta bir uyarıyla başlar. “Unutma” nidâsı burada, muhatabının özgür iradesine bırakılmış bir cevaptan duyulan kaygıyı ima eder. Bu bağlamda okura yapılan zimnî ihtar, okurun ilk mısradaki isteğe ne şekilde cevap vermesi gerektiğini belirtir. Çünkü “şairleri haykırmıyan bir millet, sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir” mısrasında dile getirilen anlamı dikkate alan okuyucu eğer şairin ilk mısradaki talebine şairin arzusu doğrultusunda bir karşılık vermezse “milletini, sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibi yalnız” bırakmış olacaktır. Böylece şair, okurunun özgürlük alanını daraltır. İlk mısrada okurun özgür iradesine bırakılmış cevap, sonraki iki mısrada dolaylı yoldan baskı altına alınır ve okurca verilecek cevabın yönü belirtilir. Bu bakımdan bu bölümün son iki mısraı okuruna güven duyma noktasında hep kuşkulu davranan ve bu nedenle de onun tercihleri üzerinde dolaylı veya doğrudan baskı kuran mutlakiyetçi bir dil görünümü olarak karşımıza çıkar.

Diğer taraftan bu bölümün son iki mısrasında genel geçer bir doğrunun ifade edildiği görülür. “Şairleri haykırmıyan bir millet, sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir” mısrasında şairin toplumdaki fonksiyonu üzerine bir belirleme yapıldığı söylenebilir. Şair burada, şiirin tematik bakımdan ele aldığı konuyla ilintili olarak şairi, milleti adına konuşan, düşünen, haykıran ayrıca milletin derdini dile getiren, sıkıntılarını duyulur kılan; şehid ve gazileri, yetim çocuklar ile dul kadınları, köylüyü, geçim derdiyle uğraşanı, kimsesizleri hatırdan tutan bir kişi olarak öne çıkarır. Kısaca “Biz Nasıl Şiir İsteriz” (Yurdakul, 1969: 21) şiirinde dile getirdiği kitlenin temsilcisi olarak tanıtır. Esasında klasik edebiyata yönelik yapılan tenkitler dikkate alındığında Yurdakul’un şaire kendince bir fonksiyon yüklediği, onu kendince anlamlı kıldığı ışığa kavuşur. Şairin fonksiyonuna ilişkin Yurdakul’un belirlemeleri, Tanzimat ile birlikte edebiyata sosyal fayda prensibiyle yaklaşan Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa çizgisini yansıtır. Ayrıca bunda Cemaleddin Efgani’nin telkin ve yönlendirmelerinin de etkili olduğunu hatırdan tutmakta fayda vardır. “Beni o yoğurmuştur; eğer ruhların ebediyet ve layemutluğu varsa derim ki o, etlerini, kemiklerini Maçka Mezarlığı’nın topraklarına bırakmış ise, ruhunu bana yadigâr etmiştir. Cemaleddin’in ruhu bende yaşıyor” (Yurdakul, 1969: xvı) diyen Yurdakul, Efgani’nin düşünce ufkunu ise şöyle dile getirir: “Cemaleddin şüphe yok ki bu son asrın en büyük inkılabçılarından biridir. Bu büyük adamın ideali, İslam milletlerini yeni yolda, hurâfesiz tedrislerle manevi bir kudret vererek yeni hayata doğru götürmek ve Garb’ın emperyalizmi altında esir ve mahkûm milletleri ayaklandırarak isyan sayhalarıyla

hürriyet ve istiklallerine kavuşturmak ve bunlarda bir İslam birliği yaratmaktır” (Yurdakul, 1969: xvi-xvii) şeklinde belirtir. Ayrıca Yurdakul “Cenge Giderken adlı meşhur şiirini Şeyh’e okuduğu zaman ‘İşte asıl sizin edebiyatınız budur’” (Yurdakul, 1969: xvi) cevabını alır. Bu cevap Yurdakul’un da idealini ve düşünce ufkunu belirler. Şair Batı’nın dayatmaları ve bozgunculuğu karşısında Türk milletinin Efgani’nin işaret ettiği ufukta ayağa kalkmasını ve dik durmasını talep eder ve bu uğurda çaba verir. Yurdakul’un bu yoldaki eğilimleri elbette sadece Cemaleddin Efgani eliyle olmaz. O *Türkçe Şiirler*’i yayımlamadan önce “R. Ekrem’e, Hamid’e, Şemsettin Sami’ye, Rıza Tevfik ve Fazlı Necib’e, mütalaalarını istediğini bildiren birer mektup yazarak gönderdi” (Yurdakul, 1969: xxii). Büyük övgülerle karşılaşan Yurdakul’u bir çağır açıcı olarak görenler de vardır. Şemsettin Sami “Türk dil, fikir ve hislerini ifade eden Hece Vezni’yle bu şiirleri Emin Bey’in açtığı bir çağır olarak kabul etmekte idi” (Yurdakul, 1969: xxii). Kısaca Yurdakul edebiyat anlayışını ve düşünce ufkunu Tanzimat’ın ilk nesli tarafından ortaya konan sosyal fayda prensibiyle birlikte milliyetçi bir çizgide sürdürür. Elbette şairin millî duruşu ve milliyetçi eğilimlerinde Cemaleddin Efgani’nin etkisi ve onun bu kavramlara yüklediği anlamsal çerçeve belirleyicidir. Bu bakımdan Yurdakul’un şaire getirdiği anlam, onun kendine göredir ve öznellik içerir. Ne var ki “şairleri haykırmayan bir milletin, sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibi” olarak ele alınması şiirde genel geçer bir ifade biçimiyle dile getirilir. En azından bu belirlemenin şairin kendine göre olduğunu ima eden herhangi bir kayda rastlamayız. Burada öznel bir düşüncenin genel geçer bir edayla sunulduğu görülür. Öznel olanın genel geçer bir doğru olarak sunulması mutlakiyetçi dilin görünüşleri arasında yer alır.

Bu bölümde mutlakiyetçi dil görünümü olarak karşımıza çıkan bir diğer unsurun ise benzetme sisteminde yer aldığını söyleyebiliriz. Şair “şairleri haykırmayan bir milleti, sevenleri toprak olmuş öksüz bir çocuğa” benzetirken burada şairleri, öksüz çocuğu sevenlere, milleti ise öksüz kalmış bir çocuğa nispet eder. Kamu vicdanında öksüz bir çocuğu sevenin kıymetinden elbette şüphe edilmez. Hâliyle şaire de bu benzetme ile istisna bir mevki verildiği görülür. Ne var ki şaire bu mevkiin verilmiş olmasında, gelenekten tevarüs edilen bakış açısının etkili olduğu açıktır.

“Zaman ona kan damlayan dişlerini gösterir,
Bu zavallı sürü için ne merhamet, ne hukuk;
Yalnız bir sert bakışlı göz, yalnız ağır bir yumruk!..”

Şiirin son bölümü “bir ihtilalci edasıyla” (Kaplan, 1991: 170) yazılan ilk üç bölümden “ses” bakımından ayrılır. İlk bölümde en hakir insana kol kanat geren şair ikinci bölümde mazlumun intikamını alacak bir gönüle sahip olduğunu söyler ve üçüncü bölümde ise bu işi yapmanın esasında şairin görevi ve fonksiyonu olduğunu altını çizer. Son bölümde ise şiire hâkim gür sesin yerini kısmi bir teslimiyete bıraktığı görülür. Çünkü ezilen kitle, zamanın acımasızlığı karşısında edilgen gösterilir. “Zavallı sürü” tamlamasıyla da bu kitle hem sürüye benzetilir hem de zavallı sıfatıyla acınacak bir şekilde sunulur. Talihten tüm paylarının ise neredeyse “sert bakışlı göz ve ağır bir yumruk” olduğu ifade edilir. Sızlanma, Tanrı ve O’nun yerdeki temsilcilerinin dünyayı ve toplumu idare etmesi sırasında, yönettikleri üzerinde gerçekleşecek olan muhtemel gazaplarının doğurduğu bir tavır olarak dikkati çeker. Zaten geleneğin hem edebî hem de sosyal yönü, sızlanışın çeşitli şekillerine geniş bir yelpazede tanıklık eder. Yurdakul’un, ihtilalci bir eda ile başladığı şiirini, sızlanışı hatırlatan bir ses tonuyla bitirmiş olmasında, yukarıdan gelecek olan muhtemel gazabın tesiri altında kalmış olan bir zihniyetin tesir ve etkisi var denebilir.

“İlim” (Yurdakul, 1969: 80-81) başlıklı şiirinde Yurdakul, tanımlayıcı, açıklayıcı ve kesin bilgiye dayalı bir dil kullanır.

Kuvvet akla geçtiğinden beridir ki, her dâvâya bakıldı;
İnsan nedir? Anlaşıldı, adaletin meş’alesi yakıldı;
Hakikatler ele geçti, sefâletin girdabına inildi;
Tâlih adı değişerek arzu oldu, sırra ilim denildi.

...

Bizim dahi vatanımız bu noktadan ileriye gidecek;
Dehasının saçacağı mahsullerle Garbı hayran edecek;
Gördüğümüz o rüyalar, o ümidler yalnız, yalnız bundadır!..

“İlim” başlıklı şiirinde Yurdakul, tematik açıdan ilmin, insanlığın geleceğinde oynayacağı önemli role işaret eder. Japonya örneğini veren şair ilmi, insanlığın ümidi olarak sunar. Yurdakul, bu şiirinde açıklayıcı bir dilin imkânlarını kullanır. Bu bakımdan şiir herhangi bir dolayımına içermez. Doğrudan anlatmaya yer verir. İlmin önemi, bizzat onun önemli olduğunun duyurulması üzerinden sunulur. Bu şiir nesre çevrildiğinde, ilim konulu kısa bir deneme metninin karşımıza çıktığını görürüz. Çünkü bu şiir ilmin faydası, ne olduğu ve insanlığın geleceği açısından önemi üzerinde durur. Bu bakımdan şiir temanın doğrudan anlatımını esas alır. Esas itibariyle düşünceye dair bir yazının konusu olması gereken bir meselenin sanat zemininde ele alındığını söyleyebiliriz. Elbette sanatın hangi konuyu ele alması gerektiği noktasında bir sınırlamaya gidilemez. Fakat sanatın ele

aldığı konuyu ne şekilde işlediği sanatın gerçekliği ve biçimiyle ilgili bir mesele olarak karşımıza çıkar. Çünkü sanat özünde dolayım-lama üzerine kurulur. İlimin ne olduğu, önemi, insanlığın geleceği açısından rolü doğrudan şiirin değil açıklayıcı bir metnin görevidir. Şiir, düzyazının sınırlarında yer alan açıklayıcı bir dili kullandığında kendi poetik gücünden çok bilgiye sahip olmanın dolaylı yüceliğine yaslanır.

Şair ilk mısrada kuvvetin akla geçmesinden bahseder. Bu ifade ile insanlığın, duygusal ve mitik algıdan rasyonel algıya geçişini duyurur. Yurdakul kuvvetin akla geçmesinden sonra insanın anlaşıldığını, her davaya bakıldığını, talihin arzuya dönüştüğünü, hakikatin ele geçirildiğini söyler. Bizim vatanımızın dahi ilim sayesinde ileriye gideceğini, Garb'ı hayran bırakacağını ifade eder. Şair burada ilim, hakikat, insan, ilerleme gibi kavramların hiçbirini esas itibariyle bu kavramların ilgili disiplinlerce ele alınmış biçimleriyle ele almaz. Çünkü şairin ilimden kastettiği şiire göre teknolojik ilerlemeye kaynak teşkil eden deneysel bilgidir. Oysa ilim ile bilim arasında fark vardır. Arapça kökenli bir kelime olarak ilim, insan hayatını kolaylaştırmaya dönük çabayla birlikte eşya ve hadiselere hikmet penceresinden yaklaşmayı içerir. Çünkü ilim ehli, İslam'da bilhassa Allah'ın muradını anlamaya çabalar. Daha sonra da eşya ve hadiseleri bu bağlamda yorumlar (Kutluer, "İlim" Maddesi, DVİA. C. 22: 109-114).

Diğer taraftan Yurdakul'un, "hakikatler ele geçti" sözleriyle de determinist bilgi sayesinde maddenin sebep sonuç ilişkilerinin her geçen gün daha da açığa kavuşmasını kast ettiği söylenebilir. Ne var ki hakikat ile gerçeklik arasındaki ontik ve epistemik ayrım dikkate alındığında hakikat kelimesi ile determinist bir çizgi kast edilmez. Bununla birlikte şair, ilerleme kavramına, kelimenin çağrıştırdığı en masum şekliyle yaklaşır. Oysa ilerlemecilik, Batılı düşüncenin varlık üzerindeki sınırsız denetimine gönderme yapar ve bu hâliyle de bir ideolojidir. Bu bağlamda bilhassa ilhamını bir İslam düşünürü olan Cemaleddin Efgani'den alan Yurdakul'un bu şiirinde kullandığı kavramlara bilinçli ya da bilinçsiz Batılı anlamlar yüklediğini görürüz. Kavramları sorgulamadan, onların ne manalara geldiğinden emin konuşmak, kişinin bildiğinden emin olduğunu gösterir. Bu, bilgisinden kuşku duymayanın mutlakçı tavrı olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan şiir belirgin olarak hem tanımlayıcı ve açıklayıcı bir dil kullanma yönüyle hem de kesin bilgiden hareket eden bir dil kullanma yönüyle mutlakiyetçi dilin görünümünü sunar.

"Kibritçi Kız" (Yurdakul, 1969: 57) başlıklı şiirinde Yurdakul, merhamet duygusunu babasız bir kız çocuğunun yoksulluğu üzerinden anlatır. Burada acıma ve merhamet duygusunu tema olarak alan şair, bu temayı babasız ve yoksul bir kız çocuğunun

kibrit satması üzerinden verir. İlk bakışta şiirin bir dolayımına üzerine kurulduğu görülür. Ne var ki yoksul ve kimsesiz olan kız çocuğunun doğrudan doğruya merhamet dileyen bir kız çocuğu olarak karşımıza çıktığını görürüz. Şair, Kibritçi Kız'ı konuşurur:

“Efendiler, kibrit kibrit.. Üç kutusu on para!...
Merhametli beyefendi! Annem hasta, ekmeksiz;
Alın bunu, kuzum bana on paracık verin siz.”

Bu mısralar, şiirin temasını doğrudan doğruya öne çıkaran vurgular olduğundan şiirin dolayımına üzerine kurulu olmasını engeller. Çünkü okurda uyandırılması veya okurun önüne çıkarılması istenen duygu, şiirde açıkça ve doğrudan olarak dile getirilir. Bu bakımdan şiirin, doğrudan anlatma yönüyle mutlakiyetçi bir dile yaslandığı söylenebilir.

Yurdakul bu şiire Kibritçi Kız'ı konuşturarak başlar. Kibritçi Kız, annesinin hasta olduğunu ve ekmeksiz kaldığını belirterek müşterilerden elindeki kibriti almalarını ve kendisine on paracık vermelerini talep eder. Fakat Kibritçi Kız, beklediği merhameti göremez. Her yerde “piç” diye incitilir. Kimse ona kol kanat germez. Şair, kızın suçsuzluğuna vurgu yaparak, başkalarının işlediği herhangi bir suçtan ötürü kızın yargılanmasını, suçlu ve hakir görülmesini tenkit eder.

Yoksulluk, kimsesizlik, çaresizlik, geçim zorluğu, yozlaşma, kötü talih gibi bireylerin maruz kaldıkları sosyal felaketlerin edebiyatta konu edilmesi Tanzimat ile başlar. Gerek şiir gerekse hikâye, roman ve oyunlarda bu konulara değinildiği görülür. Servet-i Fünun'dan itibaren ise “Tevfik Fikret başta olmak üzere, İsmail Safa, Mehmet Emin, Ziya Gökalp, Hüseyin Cahit, Ali Ekrem, İhsan Raif, Osman Fahri gibi birçok şairin merhamet temini ele aldığı görülür... İsmail Safa'nın “Öksüz Ahmed”i, Tevfik Fikret'in “Hasta Çocuk”, “Balıkçılar”, “Ramazan Sadakası”, “Verin Zavallılara” gibi şiirleri, Ali Ekrem'in “Vasiyet”i, Hüseyin Suad'ın “Ayşecik”i, Mehmet Emin'in “Ahretlik”, “Sürücü”, “Kibritçi Kız” ve diğer bazı manzumeleri sosyal yaraları işleyen manzumelerdendir” (Baş, 2012: 194). Sosyal bakımdan bu yaralara değinilerin gittikçe daha da gerçekçi bir boyut kazandığını belirlemek gerekir. “Edebiyat-ı Cedide döneminde hissî bir tarzda ve bir çeşit kartpostal şiirleriyle başlayan bu konu, İkinci Meşrutiyet'ten sonra hemen hemen her şairin eline aldığı daha gerçekçi ve inandırıcı tablolarla ve manzum hikâyelerle gelişir” (Okay, 2016: 193)

Yurdakul da merhamet duygusu etrafında devrin sosyal bakımdan dikkat çeken bu konularına eğilir. “Kibritçi Kız” şiirinde kimsesiz bir kız çocuğunun kibrit satarak geçimini

temin etmeye çalışması bu sırada birçok hakarete maruz kalması, yer yer karşılıklı diyaloglar üzerinden verilir. Sunulan görüntü, realitede karşılaşılan görüntüden çok devrin moda eğilimi olan ‘kartpostal’ görüntüye daha da yakındır. Gerek şiirdeki diyaloglar gerekse kimsesiz çocuğun kullandığı dil ve oluşturulan görüntü, kartpostallık bir görüntüye denk düşer.

“Yavrucuğum o lepiska, gür saçları dağılık;
Gözlerinin altı çürük, yüzü kirli ve yanık;
Üstü eski, ayağında koca bir çift kundura.
Şu tali’siz kızcağız da bir lokma ekmek için
Sokak sokak: “Kibrit” diye dolaşüyor bütün gün;
Nice çirkin, firengili yüzlere:
“Benim güzel beyim” diyor, belki günde yüz kerre
-Kızım, senin baban kimdir? Senin evin nerede?
Bak, kırk para vereceğim, sorduğumu söyle de.
Baban yok mu, bilmez misin onu sen?
-Benim babam yoktur, evet, bilmiyorum onu ben!..”

“Kibritçi Kız” şiirinin mutlakiyetçi dil ile ilgisini kurabilmenin yolu, şairin kastı ile şiirin okurda uyandıracığı muhtemel duyguların karşılaştırılmasından geçer. Çünkü şiir tematik açıdan şairin kastından bağımsız olamaz. Şiirde ele alınan konu üzerinde toplumsal bir duyarlılığın oluşturulması, şairin kastı konusunda muhtemel bir yargıya kapı aralar. En azından şairin kastını, metnin muhtevası üzerinden okuduğumuzda başkaca psişik saikleri dışta bırakmak kaydıyla kimsesiz çocuklara karşı toplumsal duyarlılığın oluşturulması ve kimsesizlik ile ilgili sosyal yaraya dikkat çekilmesi olarak belirleyebiliriz. Bu bakımdan şiire okur gözünden bakıldığında okurda gerek şiirde figür olan seçilen Kibritçi Kız’a gerekse şiirde oluşturulan görüntüye karşı merhamet duygusunun uyandığı söylenebilir. Böylece şiir, merhamet isteyen ile kendisinden merhamet istenilen iki unsur arasında gerçekleşen gizli bir diyaloga dönüşür. Şair, kimsesiz çocuklara karşı duyarlılık oluşturmayı hedeflerken esasında şiir, sosyal bir problemi ortalık yerde sahiplenilmesi umulan bir mesele olarak sunar.

“Bir kimsecik kanad gerip durmuyor;
Onun için hiçbir yürek vurmuyor”

Başkalarının merhametine terk edilmiş bir kimsesizin görüntüsü, okuru cesaretlendirici bir nitelik taşımaz. Şair, sosyal bir yaraya karşı toplumda duyarlılık

oluşturmayı tematik olarak merkeze alırken şiirde öne çıkan kahramanı, merhameti umulanlar karşısında nesneye dönüştürür. Kibritçi Kız'ın derdine derman arayan şair böylece onu bir başka açıdan yaralar. Bu durum şairin kastı ile şiirin söylediğinin birbiriyle örtüşmediğini ortaya koyar. Bu bakımdan şiirin, geleneksel hafızanın etkisine ve kabulüne dayalı bir dili kullanmasından ötürü mutlakiyetçi bir görünüm sunduğunu söyleyebiliriz.

Merhamet duygusu, onu sunacak olanın özgür iradesine bağlı gerçekleşir. Bu bakımdan özgür iradenin ne yönde açığa çıkacağına ilişkin bir belirsizlik daima kendini korur. Acıma, merhamet gibi duyguların herhangi bir baskı altında oluşması, bu duyguların merhametten farklı bir şekle dönüşmesine yol açar. Dolayısıyla şiirde merhamet isteyen, kendisine merhamet edecek olanın duygularını olumlu yöne eğilimli kılmaya meyillidir:

“Benim babam yoktur, evet, bilmiyorum onu ben!..”

diyen Kibritçi Kız, merhamet beklediklerinden olumlu bir karşılık görmeyi uman bir dil kullanır. Diğer taraftan merhamet isteyen olarak Kibritçi Kız, sunduğu görüntüyle sızlanış edası içinde olduğunu gösterir. Sızlanma, kendisinden merhamet umulanın muhtemel gazabına uğramaktan emin olmak için içine düşülen bir davranış olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan şiir, sızlanmayı açık biçimde öne çıkaran hâliyle mutlakiyetçi bir dile yaslanır.

“Şâir

Bana yirmi yaşında ateş saçan bir sevda
İlk şi'rime altundan kanad veren o hulyâ
Ak saçlarım altında yine alev saçacak

Milletinin ruhuyla feryad eden bir dudak
O şeyleri söyler ki çağlattığı gümüş ses
Asırların önünde nağmesini dindirmez

Hiddet, tahkir hepsi boş!.. Her cefaya katlanan
Yine şair kalbinden başka bir kalb değildir
Bu zayıf kalb en mağrur alınları eğiltir

Şu dünyada bir büyük rü'ya gören kahraman
O kartala benzer ki en yangınlı şimşekler
Onun sisli ve korkunç yollarına nur serper” (Yurdakul, 1969: 125).

Şiirin ilk bölümünde Yurdakul, kendisini henüz yirmi yaşında bir şair olarak görür, ikinci bölümde milletin derdiyle konuşan şairin asırlar boyunca duyulacağını belirtir, üçüncü bölümde ancak şairin en mağrur alınları egeceğini ifade eder ve dördüncü bölümde ise şairi, büyük hadiseler karşısında yılmayan aksine onlardan ilham alarak önünü aydınlatan biri olarak değerlendirir.

“Şair” şiirinde Yurdakul, hem şairliğinden hem de yazdıklarının şiir olduğundan emin bir tavırla konuşur. Kendisinin şair ve yazdıklarının da şiir olduğu noktasında şairin kendinden emin olması, bu konuda aksi yönde verilecek herhangi bir hüküm veya kanaatin önünü tıkar. Oysa özgürlük, esasta kişinin söylediklerinin yanlış olma ihtimali üzerine kurulması hâlinde muhataba aksi yönde bir kanaat belirtme alanı açar. Bu bakımdan kişinin kendinden emin konuştukları, aksi yönde verilen hüküm karşısında ispata muhtaç hâle gelir. Örneğin “Yahya Kemal, Mehmet Emin’i şairden bile saymaz” (Kaplan, 1991: 170). Mehmet Kaplan da Mehmet Emin’in şiirlerini kusurlu bulur fakat bu kusurun onun tarihî değerini azaltmayacağını belirtir (Kaplan, 1991: 170). Elbette Yahya Kemal’in, Mehmet Kaplan’ın kanaatini mutlak bir doğru olarak kabul etme zorunluğu yoktur. Fakat birinin kendini şair saymasına karşın bir diğeri onu şairden saymıyorsa burada edebiyat ortamında otorite görülen kişinin söylediklerine itimat daha ziyade olur. Hatta şairliğin toplumsal hafızada edindiği istisna mevki dikkate alınırsa bir kişinin kendi şair olarak görmesi onun aynı zamanda kendini övmesi olarak görülebilir. Bu tavrın toplumda saygın olarak karşılanacağını söylemek zordur. Burada Mehmet Emin’in kendi kendine verdiği şairlik payesini şairin kibrine bağlamak, olayın görüntüsü bakımından mümkün görünse de yanıltıcı olabilir. Bu bakış açısını şairin, şiirle ilgili kendinde mevcut olan bilginin düzeyi ile açıklayabiliriz. Şiiri büyük ölçüde vezin ve kafiyede, birtakım duyguları terennüm etmede araç gören bir bakış açısının bu bağlamda kendine şair demesinde elbette kusur bulunmaz. Zaten mutlakiyetçi bakış açısının bir özelliği de sahip olunan bilginin kesinliğinden kuşkuya düşülmemesiyle ilgilidir.

Sahip olunan bilgiden kuşkuya düşülmediğini gösteren bir tavrın şiir boyunca devam ettiğini görürüz. Şiirin ikinci bölümünde milletin derdiyle dertlenen şiirin asırlar boyunca kendini duyuracağından kesin bir dille söz edilir. Aynı şekilde şiirin üçüncü bölümünde, ancak bir şairin mağrur alınları egebileceği kesinlik dolayımında ifade edilir. Fakat hayatın realiteleri, ne milletin derdiyle yoğrulan şiirin ebediliğini ne de ancak bir şairin mağrur alınları egebileceğini garanti edebilir.

Şiirde kullanılan benzetmeler de geleneğin ön gördüğü benzetme sistemleri çerçevesinde dile getirilir. Yurdakul, yirmi yaşında kendindeki “ateş saçan bir sevda” ile şiire eğilimini açıklar. Aynı şekilde milletin acılarını dile getiren şairin söylediklerini “gümüş ses”e nispet ederek verir. Burada şahsi tecrübe ile okurun gerçeklik alanına dâhil edilmesi gereken söylem, benzetme sistemiyle okurun önüne sürülür. Hâliyle benzetme sistemi, şahsi yaşantılara dayanan deneyim alanına hitap etmez. Bu anlatma formunun da mutlakiyetçi dilin görünümlerinden olduğunu söyleyebiliriz.

“Anadolu” (Yurdakul, 1969: 53-56) şiirinde Yurdakul, muhayyel bir yolculuğun atmosferinde kimi tabloları göz önüne serer. Şiire tanıklığının beyanıyla başlar:

“Yürüyordum: Ağlıyordu ırmaklar;
Yürüyordum: Düşüyordu yapraklar;
Yürüyordum: Sararmıştı yaylalar;
Yürüyordum: Ekilmişti tarlalar.”

Sonra Anadolu insanının acı görüntüsünü tasvir eder:

“Derileri çatlak, bağı kap kara;
Sağ elinin nasırında bir yara”

Yoksulluğu ise ot yemek üzerinden sunar:

“-Ne o bacı?
-Ot yiyoruz, n’olacak!...
-Tarlan yok mu?
-Ne öküz var, ne toprak...”

Kocasını şehit olmuş kadınların zor hayatlarını dile getirir:

“-Kocan derede?
-Ben dulum;
Kocam şehid, bir ninem var, bir oğlum.”

Daha sonra şair İstanbul’un bu insanlara karşı kayıtsızlığına gönderme yapar:

“Ah Efendi, bize karşı İstanbul
Neden böyle bir sert, yalçın taş gibi?
Taşraların hayvanlık mı nasibi?”

Yurdakul, muhayyel yürümelerinde tesadüf ettiği bu insanlara acır ve âdeta onların yanında yer alır:

“Hayır, hayır, bu nasibi almak için doğmadın.
Onun için doğdun ki sen kadınlığın hakkıyla
Ocağının karşısında saâdete eresin”

Şair, bu insan manzaraları için bir suçlu ararken yönetimi temsil eden bir dille konuşur:

“Lâkin bizler bu hakları unuttuk;
Kadınlığı hayvanlıkla bir tuttuk;
Ninen gibi sana dahî hor baktık;
Seni dahî garip, yoksul bıraktık!..”

Yurdakul, “Anadolu” başlıklı şiirinde kısmen örnekleri verilen şekliyle Anadolu insanının yoksulluğunu, çaresizliğini, kocası şehit olmuş kadınların zor hayatlarını, yönetici kesimin bu insanların sıkıntılarına kayıtsız kaldığını dile getirir. Anadolu insanının yanında yer alan şair bazen bu yoksul, acılı insanların bazen de yöneticilerin gözüyle konuşur. Halkın gözüyle konuştuğunda onların savunusunu yapar, yöneticilerin gözüyle konuştuğunda ise suçu üstlenir, gene halkı haklı bulur. Şiirin sonunda ise Yurdakul, edebiyatın yönünü tayin eden mutlak bir tavırla konuşur:

“Yazık, sana ağlamayan şiire;
Yazık, sana titremeyen vicdâna;
Yazık, sana uzanmayan ellere;
Yazık, seni kurtarmayan insana!...”

Bu son bölümde şair, kendi gözlemlerine dayalı olacak şekilde edebiyata mutlak bir yol tayin eder. Bu hâliyle şiir mutlakiyetçi bir görünüme sahip olarak karşımıza çıkar. Oysa sonuçların hep bir ihtimal içine bırakılacak şekilde dile getirilmesi, hem şairi hem de okuru, monolojik bir söylemin muhtemel tehlikesinden kurtarır.

Sonuç olarak Yurdakul’un şiirlerinin edebî değeri ile tarihî değerini birbirinden ayırmak gerekir. Nitekim onun şiirlerinin tarihî bakımdan taşıdığı yüksek değer hususunda neredeyse ittifak söz konusudur. Ancak onun şiir dili için aynı şeyi söylemenin zorluğu da ortadadır. Yurdakul şiirlerinde genel olarak şahsi ben’iyle şiirde adına konuştuğu kitle arasında bir özdeşlik kurar. Yöneticiler adına konuştuğunda kendi düşüncelerini

yöneticilerin ağzından dile getirir. Halk adına konuştuğunda da kendi düşüncelerini halkın ağzından dile getirir. Yoksul kimseleri de anlattığı zaman onların gerçek hâllerine odaklanmaz, kendi yoksulluk algısını ve izlenimlerini onların ağzından dile getirir. Verili bir dilin ve hafızanın içinden konuşan Yurdakul'da verili hâlde gelen herhangi bir kavramın sorgulanmasına tanık olunmaz. Bu bakımdan o kendi şiir algısını neredeyse edebiyatın sahip olması gereken bir ufuk olarak öne sürer.

3.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949)

II. Meşrutiyet devrinin önemli şairlerinden biri olan Rıza Tevfik, edebiyatçı kimliğinin yanı sıra felsefeci ve politikacı kimliğiyle de tanınır. Şairin, edebî ve felsefi eğilimleri ile politik tercihlerinde belirleyici olan esas saikin mizacı olduğu söylenebilir. Çünkü “mizaç olarak hiçbir edebî anlayışın belli kalıplarına girmek istemeyen” (Bölükbaşı, 2012: xxv) Rıza Tevfik, bazı isimlerin tesirinde kalmasına ve onların açtığı yolda eserler vermesine rağmen ben'ine bağlı oluşuyla dikkat çeker. Nitekim o “Servet-i Fünuncularla samimi arkadaş olduğu halde gerek teşekkür ettiği sırada, gerekse daha sonraki yıllarda herhangi bir grubun dar kalıplarında kalmamak için, bu edebî hareketin içinde yer almaz” (Bölükbaşı, 2012: xviii).

Şiire ilkin aruz denemeleriyle başlayan ve ilk şiirlerini aruz vezniyle kaleme alan şair, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Ekrem ve Abdülhak Hamid gibi şairlerin tesirinde yetişir. Daha sonra daima üstat kabul edeceği Abdülhak Hamid üzerinde felsefi bir inceleme yayınlar (Bölükbaşı, 1984). Mehmet Emin Yurdakul'un *Türkçe Şiirler*'inden sonra yönünü millî vezin olan heceye doğru çevirir. Şiirleri divan şiiri ile halk şiir geleneğinin etkisindedir. Şair, şiirlerini çoklukla koşma ve nefes biçimleriyle kaleme alır. Yurdakul'un *Çocuk Bahçesi* dergisinde heceyle yayınlanan şiirleri üzerine başlayan hece aruz tartışmalarında Rıza Tevfik, Yurdakul'dan yana tavır alır ve halk edebiyatı geleneği üzerine çalışmalar yapar. Kaplan'ın ifadesiyle “Mehmet Emin'i sert tenkitlere karşı koruyanların başında gelir. Fakat o hecenin ve halk dilinin zaferi için daha iyi bir şey yapar: Aynı aletlerle Mehmet Emin'den daha güzel şiirler vücuda getirir” (Kaplan, 1991: 200). Bu doğrultuda folklor eğilir ve halk şairlerinin tesirinde bir şiir ortaya koyar. Şaire göre “Türk milletinin hafızasında duran folklor malzemesiyle sadece halk âşıkları ve Bektaşî dervişlerinin elinde kalan halk ve tekke şiiri örnekleri, samimi ifadeleriyle, Türk milletinin karakterini en güzel anlatan eserlerdir” (Uçman, 1986: 17).

Batı felsefesi ile birlikte tasavvufi meselelere yoğun biçimde eğilen Rıza Tevfik'in şiirleri tematik açıdan bilhassa Abdülhak Hamid'in tesirinde seyreden bir hüviyete sahiptir. Karamsar bir bakışın ağırlıkta olduğu şiirlerinde varlık, yokluk, Tanrı, kâinat gibi metafizik meseleler ile gam, keder ve gurbet duygularının yanı sıra rindane şiirler, doğum ve ölümlere tarih düşüren şiirler, koşma, nefes, devriye gibi halk ve tekke şiir geleneği doğrultusunda yazılan şiirlerle hüznün etrafında ve ben'ine bağlı olarak seyreden şiirleri dikkat çeker. "Büyük bir temessül kabiliyeti ve doymaz bir tecessüsü" (Tanpınar, 1992: 106) olan şair, bilhassa ben'inin etrafında ve ben'inin içinden dışa nazar eden cephesiyle "duygu bakımından impressionisme bağlı" (Bölükbaşı, 2012: xxviii) görünür.

Rıza Tevfik, *Serâb-ı Ömrüm* şiir kitabına sanat, şiir ve şair hakkındaki görüşlerini ifade eden aynı zamanda bunlarla ilgili bir tarif getiren dördlüğüyle başlar:

"San'atta hüner abesten istiğnadır,
İlham ve lafza can veren ma'nâdır,
Hak vergisidir o kabiliyet bizde...
Şâirlik o imtiyaz-ı müstesnadır" (Bölükbaşı, 2012: XL).

Esasında bu dördlük, san'at, şiir ve şair ile ilgili geleneksel anlayışın büyük bölümünü içinde barındırır. "Goldziher Arapça'nın 'şerare' kökünün mânâsından da hareketle şair'i 'tabiatüstü sihrî bilgiye sâhip olan (sezişle bilen) diye tarif ederek Arap topraklarında şairin kâhinle birleştirildiği bir geleneğe dikkat çeker" (Özgül, 2010: 243) Benzer şekilde Türk geleneklerinde de ozan kimliğiyle şairin göksel bilgiyle temas kuran yeteneğinden bahsedilir. (Özgül, 2010:243). Yukarıdaki dördlüğün son mısrasında şairliğin 'müstesna bir imtiyaz' olduğuna ilişkin kabulün gerisinde elbette kadim Şark muhayyilesinin bu ana damarının olduğu söylenebilir. Aynı şekilde şiirin ilhama dayalı olarak görülmesinin ardında da kadim Şark'ın mistik anlayışı vardır. Çünkü ilhamın an'a hükmedecek şekilde sanat faaliyetine kaynak teşkil etmesinin gerisinde Hint mistisizminin kabulü yatar: "Bir Hindu eserinde 'Allah cc nasıl yaptıysa biz de öyle yapmalıyız' denilmektedir" (Livingston, 1998: 61) Bu durum, ilahi yaratmanın an'da vuku bulmasıyla sanatkârane üretimde ilhamın an'a hükmetmesi arasındaki benzerliğe gönderme yapar. Şair, şiire can verenin mana olduğunu kaydetmekle birlikte onun ilhama tabi olduğunu da söyler. Şiirin ilhama tabi oluşunun ardında şiiri sezgiye yakın yerde konumlandıran Doğulu anlayışın bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda şairliğin müstesna bir imtiyaz kabul edilmesi geleneksel verinin temellük edilmesine dayanan bir tür mutlakiyetçi tavır

olarak karşımıza çıkar. Esasında şairin ontolojik kimliği ile ilgili neredeyse tüm kültürlerde benzer kabullere rastlanır. Farsça bir temsilde melek ile şair arasında geçen hikâyenin sonunda şairin cennetin dokuzuncu katında hüznle oturduğu dile getirilir (Süphandağı, 2017a; 70). “Yeryüzünün Paylaşılması” şiirinde de Schiller, şairi istediği zaman Tanrı katına çıkabilen biri olarak sunar. Elbette bunda romantizmin yanı sıra sanat ve sanatkârın ‘deha estetiği’ etrafındaki tartışmalarla felsefe karşısında imtiyazlı bir konum elde etmesinin de payı vardır.

“...
Zeus dedi: “Ne yapsak, bu dünyayı verdim ben
Benim malım değildir şehirler, kırlar artık;
Ama gökte benimle yaşamak ister isen,
Her gelişte cennetin kapısı sana açık” (Schiller, 1959: 110).

Rıza Tevfik yukarıya alınan dörtlüğün “San’atta hüner abesten istiğnadır” şeklindeki ilk mısraında öznel olan bir ifadeyi genel geçer bir ifade formunda kullanır. Sanatın abesten istiğna olduğunu söyleyen şair abes’in sınırlarını belirtmez. Abes olan çoklukla insanların neye önem verdikleri veya vermediklerine göre ortaya çıkar. Şairin burada abesi dinin ve örfün yasakları bağlamında kullandığını gösteren bir emare de yoktur. Diğer ifadeyle şairin abese yüklediği anlam büyük oranda kendince yüklediği anlamlardan ibaret kalmak zorundadır. Farklı eğilimleri ve hassasiyetleri olanlar için ortak bir abesten söz etmek zordur. Burada öznel içeriği olan bir kelimeyi herkes tarafından aynı anlaşılırmış gibi ele alan şair, geleneksel zihnin ünsiyet ettiği bir dil formunu bilinçli ya da bilinçsiz kullanır.

Rıza Tevfik Abdülhak Hamid’i övdüğü “Mürebî-i Vicdanım, Üstad-ı İrfanım Büyük Şairimiz Abdülhak Hamid’e” (Bölükbaşı, 2012: 64) başlıklı şiirine ‘şair’ tarifıyla başlar:

“Şair, tabiatın sihr-i hüsnüne
Tutulmuş sayıklar bir divanedir.
Çılgın sevincine, derin hüznüne
Sûret vermek ister, söz bahanedir.”

Bu dörtlüğü nesre çevirdiğimizde karşımıza bir şair tanımı çıkar. Şiire göre “şair, söz bahanesiyle tabiatın güzelliğinin büyümesine kapılıp sayıklayan ve çılgın sevinçleriyle derin hüznlerine suret vermek isteyen divane kişi” dir. Söz konusu dörtlük sevinç ya da

hüzne suret veren bir mana içermez, şairin neliğine ilişkin tarifi içerir. Burada yapılanın bir tanımlama olduğu söylenebilir. Mutlakiyetçi dilin görünümünün belirgin olanlarından biri de sanatın bir tanımlama aracı olarak kullanılmasıdır. Bu bakımdan şiir, nesrin görevini üstlenir. Hatta tanımlama yapma yetkisinin ‘ilm’e ait olduğu dikkate alınırsa burada şiirin, ilmin yetkisini kullandığı gözden kaçmaz. Şiir, tanımlama yapma yönüyle dilde mutlakiyetin görünümünü verir.

Şiirin ikinci dörtlüğünde ise iddia ile birlikte başkaları adına konuşan bir eda vardır:

“Aciz bir şairim ben ki ruhumda
Sözle anlatılmaz duygular vardır.
Halka neş’e veren tab’ı şûhumda
Sırrına erilmez kaygular vardır.”

Şair kendisinde “sözle anlatılmaz duygular ile sırrına erilmez kaygular” olduğunu söylediğinde muhatabın bu beyana karşı tavrı normal seyrinde kabul veya red biçiminde ortaya çıkar. Başka deyişle okur bu şiirde söyleneni ya olduğu gibi kabul ya da red edecektir. İki seçenektan birine mecbur bırakılan okurun burada özgürlük alanının daraldığını görürüz. Mutlakiyetçi bir dil görünümünden bu bağlamda uzaklaşmanın yolu, anlamın hep bir ihtimalin içinde tutulmasından geçer. Oysa şiir, okuru iki şıktan birine mecbur bırakmaktadır. Bu yönüyle şiirde kullanılan dilin mutlakiyetçi görünümüyle karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

Şiirin ‘halka neş’e veren tab’ı şûhumda’ şeklindeki üçüncü mısrasında ise Rıza Tevfik, şuh tabiatının halka neşe verdiğinden söz eder. Oysa burada söz konusu ‘şuh tabiatın’ halka neşe verip vermediğini bilebilecek olan şair değil halktır. Fakat şair, halka neşe verdiğinden emin gibidir. Bu bakımdan şiir, mutlakiyetin dili olarak ifade edilebilir.

Şiirin son iki mısrasında ise sufi gelenekten yoğun olarak beslenen şairin bir başka çelişki içinde kaldığını görürüz. Bu iki mısra Hamid’e hitaben konuşur:

“Şu birkaç şi’ri de şevkinle yazdım,
Sen var olmasaydın, ben olmazdım!”

Bu iki mısra, sebep sonuç ilişkisi bakımından içerdiği zorunluluktan ötürü, Tanrı’nın dışta bırakıldığını dolaylıdır. Elbette bundan hareketle şairin inanç yönüne ilişkin bir belirleme yapmak mümkün değildir. Fakat bilhassa tasavvufun aslî ilkesi olan

tevhid şuuru, determinist bir bakış açısına izin vermez. İsmet Özel'in "tam düşecekken tutduğum tuğlayı / kendime rabb bellemeyeceğim" (Özel, 2005: 16) mısraları esasında bu noktanın izahıdır. Zira gelenek batında her şeyin mutlak sebebinin Allah olduğu kabulüyle hareket eder. Bu bakımdan bu son iki mısra şairin kastıyla şiirin dediği arasındaki çelişkiye tanıklık eder.

"Baba Nasihatı" (Bölükbaşı, 2012: 66) şiirinde şair, temellük edilmiş bir geleneğin diliyle konuşur. Zaten edebî gelenek bilhassa çocuk terbiyesi söz konusu olduğunda nasihat diline yer verir. Nasihat etme, nasihat edenin söyledikleri konusunda kesin bilgiye dayanmasıyla mümkün bir tavır hâline gelebilir. Bu bakımdan edebî gelenek, sanatı bir terbiye aracı olarak da kullanır. Çoklukla da bir diğerine neler yapması gerektiğinin söylenmesinin lüzumunda bu dil ortaya çıkar. Hangi dil formunda olursa olsun muhatabına ne yapması veya ne düşünmesi gerektiği konusunda yol gösterici her metin ilkin bir tavra işaret eder. Edebî metinde bu tavır, konuşan varlığın kesin bilgiyle hareket etmesinden ve şahsi tecrübesinin bütün zamanlarda geçerli olduğunu sanmasından kaynaklanır. Rıza Tevfik, Lübnan'da bulunduğu sırada yanındaki küçük oğlu Ahmet Nazif'in Türkiye'ye dönmeyi istemesi üzerine bu şiiri kaleme alır. Şiir doğrudan nasihattir. Bununla birlikte iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın ayırt edildiği mutlakiyetçi bir zihnin temel nuanslarını da bu şiirde görmek mümkündür:

"Güzel oğlum sana bir hoş müjdem var,
İzin çıktı; memlekete avdet et!.
İstanbul'da Türk olarak doğuşun
Ne mutludur!. Düşün, şükr-i ni'met et.

Bu dördükte şair oğluna, neyin/nelerin adına şükredileceğini söyler. Diğer taraftan oğlu için mutluluk kaynağı olarak sahip olduğu etnik bir değeri işaret eder. Burada şairin söz konusu ettiği değerlere sahip olmasının ve oğlunun da bu değerlere sahip çıkmasını arzu etmesinin ötesinde dikkati çeken bir tavır vardır. Mesele şairin oğlu için önerdiği bu değerlerin mutlak doğru telakki edilmesindedir. Çünkü kişi, önereceklerinin yanlışlığını hesaba kattığında bu denli bir kesinlik içinden konuşamaz. Bu bakımdan bu dördük mutlakiyetçi bir dil görünümü olarak karşımıza çıkar.

Şiirin ikinci dördlüğü, saygı görmenin yolunun geleneksel değerlere bağlılıktan geçtiğini ifade eder:

“Bu dünyada, sende kaldı ümidim,
Ümidimi hebâ etme; gayret et.
Vatanında hürmet görmek istersen,
Kanununa, töresine hürmet et.”

Şiirde hürmet görmek gibi bireyin hayattan beklentisinin yönünü tayin eden bir bakış açısı bulunur. Hürmet görmek doğrultusunda bir yaşamın hedef olarak belirtilmesinden sonra bunun sağlanacağı yol da gösterilir. Hürmet görmenin yolu kanuna, töreye hürmetten geçer. Burada hürmet görmeye dayalı bir yaşamın mutlak olarak kodlandığı görülür. Oysa hürmet görmenin esasında iyi ve doğru olup olmadığı noktasında bir kuşku söz konusu olsaydı hürmet görmenin yaşamın yönünü tayin edici şekilde merkezi bir yer edinmesi hâliyle mümkün olamazdı. Bu bakımdan şiir, dil bakımından mutlakiyetçi bir bakış açısı sunar. Bununla birlikte şiir ‘hürmet görme’nin iyi bir şey olduğunun sorgulanmadan kabullenildiğini gösterir. Elbette konumuz, neyin iyi neyin kötü olduğunu saptamak değildir. Sadece bir şeyin iyi ya da kötü olduğu noktasında bilinçli ya da bilinçsiz kesin bir kabulün varlığının mutlakiyetçi bir zihne ve dile tekabül ettiğini göstermektedir. Bu bakımdan da şiirin, gerek dil olarak gerekse muhteva bakımından mutlakiyetçi bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir.

Şiirin üçüncü bölümü de değerler konusunda ön kabullere yaslanıldığını gösterir:

“İşe yarar adam olmak şereftir;
Bu maksada sen şimdiden niyyet et,
Bir mücevher tarih oldu tenbihim,
İcrasına canla başla himmet et.
Çok sevindin bu müjdeye şüphesiz,
Git vatana sevinç ile hizmet et!”

Bu bölümün ilk mısrasında ‘işe yarar adam olma’nın şeref ölçüsü olarak ele alındığı görülür. Şerefli sayılmanın belli bir kabule dayalı mümkün olması, temellük edilmiş geleneksel değerlerin aynıyla sürdürüldüğüne işaret eder. Bu bağlamda şerefli olmak ile işe yarar olmak arasındaki bağlantı, gelenekselin desteğiyle kurulur. Diğer taraftan bizzat ‘şerefli yaşama’nın sahip olunması gereken bir meziyet şeklinde görülmesi de yaşamın yönünü tayin edici bir nitelik olarak karşımıza çıkar. Temellük edilmiş geleneksel değerlerin sorgulanmadan kabulünü gösteren esas işaret ise birinci mısrada yer alan ‘işe yarar’ olmanın nasıl gerçekleşeceğine ilişkin herhangi bir ipucuna ye vermemedir. Çünkü gelenek, ‘işe yarar adam olma’nın nelere tekabül edeceğine ilişkin ön kabullere sahiptir.

Bu bakımdan ‘iŖe yarar’ olmanın ne manaya geldiğine iliŖkin herhangi bir beyana Ŗiirde tesadüf edilmez. Bu bağlamda söz, söyleyen ve okuyan tarafından hemen hemen aynı istikamet ve içerikte anlaşılır. Aynı bakış açısı son mısırada da devam eder:

“Git vatana sevinç ile hizmet et!”

mısraı, yaşamın uğruna sürdürülmesi gereken değere işaret eder. Fakat vatana edilmesi gereken hizmetin kapsamına ilişkin herhangi bir belirleme Ŗiirde yer almaz. Okur, en azından vatana hizmet etmeyi istediğinde bile bunun nasıl bir yolla ve ne tür bir formla yapılacağı konusunda ancak geleneğin kabullerine yaslanarak bir fikir sahibi olabilir. Çünkü Ŗiir, bu konuda muhatabına sadece ne yapması gerektiğini söyler. Vatan ve hizmet kavramları birbirleriyle değerler bağlamında ilişkilidir ve bu ilişki geleneksel kabule dayanır. Ŗair, değerler konusunda geleneksel olana yaslanırken metafizik meselelerde aksi bir tavır sergiler. Bilhassa Abdülhak Hamid’in tesiriyle Ŗair, Tanrı, evren, ölüm, yokluk, iyilik, kötülük, zaman gibi kavramları sorgular. İmana dolaylı olarak bağlı meselelerde sorgulayıcı duruş sergileyen Ŗairin toplumsal ve sosyal değerler konusunda hiçbir sorgulama yapmadan bunu salık vermesi, mutlakiyetçi bir zihnin tavrı olarak görülebilir. Bununla birlikte Ŗiir, çocuğa bir gelecek ufku tayin etmesi yönüyle eğitici nitelik de taşır. Bu bağlamda çocuk, nesne olarak algılanır. Bu bakımdan sanata, terbiyeye veya eğitici birçok unsura dair olanın yükünü yükleyen geleneğin bu Ŗiirde devam ettiği söylenebilir.

“Bir Hazan Mahsûlü” (Bölükbaşı, 2012: 126) Ŗiirinde Ŗair, öznenin duyusunu tabiata izafe eder:

“Ne için bir meâl-i rikkat var
Lâne-i Ŗevk olan Ŗu meşcerede?!
Neye bilmem!.. Melâl-i hasret var
Eskiden Ŗen olan bu yerlerde?!”

Rıza Tevfik, bilhassa klasik edebiyatın sıklıkla yaptığı bir dil kullanımına yer verir. Bir zamanlar için Ŗevk yuvası olan ağaçlığın rikkatle, hasret hüzünleriyle dolu olduğunu söyler. Esasında hüzünlü ve rikkatli bir duyuşa sahip olan Ŗairin kendisidir fakat Ŗair kendi hüzün ve rikkatini tabiata izafe eder ve âdeta bir zamanların Ŗevkli yuvasının hüzün ve melalle doluğunu belirtir. Tabiatın bir bütün hâliyle burada kişiselleştirildiği görülür. Öznenin pasif kılındığı bu dil sistemi, klasik edebiyatın benzetme, mecaz, istiare gibi

sanatlarla öznenin kendini dışa çekerek duygularını tabiata izafe ederek anlattığı bir dil olayı şeklinde karşımıza çıkar. Şahsi tecrübe yerine öznenin kendini gizlediği bir anlatma formu olarak bu dil, mutlakiyetçi zihin geleneğinde şahsi tecrübenin, mahremiyetin alanı addedilmesine dayanır.

Rıza Tevfik, şiirlerinde biçim yönünden geleneği sürdürmesine rağmen bu biçimleri kendi içinde yeni bir ses ve duyuşla kullanır. Biçime kısmî müdahale eden şair, “hece vezni tecrübelerine yeni bir istikamet verir” (Tanpınar, 1992: 106) ve tekke-tasavvuf edebiyatının bazı türlerinde geleneği muhteva olarak da sürdürür. Bunlardan biri ‘devriye’ dir. Devriye “yaratılışın başlangıcı ve sonu, varlığın nereden gelip nereye gittiği ve ezelden evreler arasındaki tasavvufa göre izahının yapıldığı şiirlere denir” (Macit, 2016: 111). “Büyük Devriye” (Bölükbaşı, 2012: 221-224) şiirinde Rıza Tevfik yaratılışın seyrini sufi geleneğin kabulleri doğrultusunda izah eder.

“Gizli bir nur idim subh-i ezelde
Cilveler gösterip a’yana geldim.
Feyz-i aşkı ilham eden güzelde,
Kelam-ı sırr idim beyâna geldim.”

....

Hey Rıza hayali hakikat sanma!
Bu kesret resmine bakıp aldanma!
Sözüm efsanedir, sakın aldanma!
Ben yalnız kendimi seyrana geldim.”

Şiir gerek biçim gerekse muhteva yönünden sahiplenilmiş geleneği yansıtır. Ayrıca sanatın bir izah edici olarak fonksiyonel kılındığı görülür.

Rıza Tevfik, “Dinle İmânım” (Bölükbaşı, 2012: 231) başlıklı şiirinde dervişliğin ne olduğunu açıklar. Zaten kendisinden: “Dervişlik nedir?” (Bölükbaşı, 2012: 231) diye soran birisine verdiği cevap niteliğinde olan şiir, dervişliğin yolunu, sırlarını açıklamak amacıyla yazılır. Şair dervişliği, geleneğin kabulleri doğrultusunda izah eder. Şiiri nesre çevirdiğimizde karşımıza bir tanımın çıktığını söyleyebiliriz.

“Dervişlik, özüne hâkim olmaktır
Esir-i nefis olan derviş değildir,
Aşkı rehber edip hakkı bulmaktır
Keşkül, teber, asâ, tiğ, şiş değildir.”

Bu dörtlükte dervişlik, özüne hâkim olmak, nefse esir olmamak, aşkı rehber ederek hakkı bulmak olarak tanımlanır. Şiirin diğerk bölümleri de dervişliğı başka yönleriyle tanımlar. Bu bağlamda şiir, tanımlayıcı bir dil kullanmak yönüyle mutlakiyetçi dilin görünümünü sunar.

“Yunus Emre’ye Armağan” (Bölükbaşı, 2012: 236-237) şiirinde ise Rıza Tevfik, Yunus’un dilini taklit eder. Şiir, mistik bir arka plana yaslanması nedeniyle okur tarafından tecrübe edilebilir bir dil olarak karşımıza çıkmaz. Aynı zamanda söyleyence doğrulanması da mümkün görünmez. Bu yönüyle şiir bir iddia dili olarak mutlakiyetçi geleneğinin izini yansıtır.

“Yüce dağlar ardından
Deniz aşırı geldim
Evliyalar yurdundan
Selâm tapşuru geldim.
...
Boz bulanık bir çaydım
Aşk iline baş urdum
Çalkanıp safa buldum
Szlp duru geldim
...”

mısraları muhatapça ya kabul ya da rededilebilir. Çünkü söyleyen dediklerini doğrulacak imkâna sahip değildir. Aynı şekilde dinleyen de söylenenleri kişisel deneyimleriyle rtştremez. Bu yönüyle şiir, temellük edilmiş geleneğinin dilini kullanır.

Rıza Tevfik’in “Türkçe hocalarından Kemal adlı bir dostumun defterine yazılmıştır” (Bölükbaşı, 2012: 257) başlığı altında yer alan bazı kıtaları, hayatın pratikleriyle değerler arasındaki çelişkiyi çağırıştırır. Bu yönüyle şiir, fikrî bir tecesssten çok zihnin ünsiyet ettiğı kimi kabullere yaslanır.

“Gurbet ellerinde zelil olmadan
Gününü gün etmek hayli hünerdir.
Atalar kavlince insana vatan
Doğduğı yer değil, doğduğı yerdir.”

Bu dörtlükte vatan kavramının, insanın gerek ideolojik gerekse insiyaki bir tarzda bağlı olduğı gerçelik olarak değil ‘atalar kavlince’ ele alındığı görülür. İnsanın doğduğı yeri vatan olarak telakki eden bir anlayışın esasında herhangi bir dava adamınca kabul

edilebilir olduğunu söylemek zordur. Nitekim şair de birçok şiirinde vatana değinirken onu atalar kavline göre ele almaz. Bu bakımdan şiir, şairin fikrî bakımdan kabulünden ziyade zihninin ünsiyet ettiği bir kabulle yazılmış görünmektedir. Biçim konusunda da şair Anadolu’da bütün kuvvetiyle yaşayan tarzı ifşa ettiğini belirtir: “... benim lisanım eski divancıların, eski nefesçilerinkine nispetle çok düzgün olduktan mâadâ felsefesi de biraz daha yüksektir... Ben bu tarzı ihya etmedim. Çünkü bu tarz olanca kuvvetiyle Anadolu’da ve hattâ İstanbul’un tekkelerinde yaşıyor. Ben bunu ifşa ettim, biraz da biçime koydum, o kadar...” (Ertaylan, 2011: 670). Diğer taraftan Rıza Tevfik ele aldığımız şiirlerinde geleneğin hazır ifade kalıplarını kullanır ve genel geçer anlatımlara yer verir. Şiirde yaptığı tanımlamalar ile tasavvufa ait kavramlar hakkında şiir yoluyla bir bakıma bilgi verdiği görülür. Bu bağlamda şiir, mutlakiyetçi dilin görünümü olarak ele alınabilir.

3.1.3. Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)

Osmanlı döneminde Kosova vilayetinin merkezi, günümüzde ise Makedonya’nın başkenti olan Üsküp’te 1884’te doğan Yahya Kemal, ilköğrenimini bu şehirde tamamlamış, lise öğrenimi için ise 1897’de Selanik’e, ardından da eğitimini tamamlamak için 1902’de Galatasaray Lisesi’ne nakledilmiştir. Fakat lisenin bu dönemde kontenjanı dolduğundan şairin birkaç ay beklemesi istenir. Bu bekleme süresi içinde yanında kaldığı akrabalarının evinde saz âlemleriyle tanışır. Burada Şekip Bey adında İstanbul’da Mühendishane’den mezun olmuş fakat ilerici düşünceleri nedeniyle kovulmuş bulunan kişiden Paris hatıralarını dinler. Dönemin modasına uyarak Paris’e firar eder. Paris’te tanıştığı Jöntürklerle yakın mesai içinde bulunan şair, 1904’te Ecole Libre des Sciences Politiques’e (Siyasal Bilimler Okulu) kaydolar ve yaşamını şekillendirecek hocalarıyla burada karşılaşır. Kaydolduğu bu okulu bitirmeyen şair yeni bir sanat ve tarih anlayışıyla 1912’de İstanbul’a döner. Bir süre çeşitli mekteplerde tarih, medeniyet tarihi, Türk ve Batı edebiyatı derslerini veren Yahya Kemal, hayatının önemli bir kısmını elçilik ve mebuslukta olmak üzere bürokrasi ile siyasette geçirir. 1958’de İstanbul’da hayata gözlerini yumar.

Yahya Kemal’in, yurda döndüğü 1912 yılından sonra arayışı bir süre devam eder. Bir medeniyet telakkisi oluşturmayla ilgili şairin kısa süreli arayışları, onu Nev-Yunanîliğe meyilli kılar ve bu sürede yine şairden alınan ilhamla Nayiler adıyla kısa süreli edebî hareket teşekkül eder. Sonunda Türk şiirini ve klasiklerini öğrenme fırsatını Fransa’da yakaladığını bir talih cilvesi olarak nakleden şair, “bin senede Fransa toprağı Fransız milletini yarattı” (Tanyol, 1985: 139) tezini, bir medeniyet telakkisine kaynak teşkil edecek

şekilde Türk tarihi için uyarlar: “Acaba Türkiye toprağı, Türk milletini bin senede yaratmamış mıdır? Düşüncesi aklıma geldi. 1071 Malazgirt fikrini buluşumun kaynağı budur. İlk şüphe ve ilk soru şu oldu: Biz bu Türkiye toprağına ne zaman geldik ve yerleştik? O zamandan beri hangi yerli ve komşu tesirlerle yoğrulduk, o zamandan beri nasıl yepyeni bir terkip olduk?” Tanyol, 1985: 139). Tarihçi Camille Jullian’ın sözü olarak geçen cümle şairde yeni bir ufuk açmış ve bu cümle onun tarih felsefesinin formülü olmuştur: “Bu cümle Yahya Kemal’in tarih felsefesinin formülü oldu ve bunu Türk tarihine uyguladı. Böylece Ziya Gökalp’in daha çok ırkî değerlere dayanan görüşü yerine millî tarih kavramını nihaî vatan edinilen topraklar üzerinde başlatmış oldu. Bugünkü Türk milleti ile Anadolu toprağı arasında bir medeniyetin yoğrulmuş olduğuna inanıyor, Türkler’in Anadolu’ya geldikten sonra ortaya koydukları yeni medeniyeti ve bu medeniyeti meydana getiren unsurları tanımak gerektiğini kabul ediyordu” (Okay, TDVA: 6/36) Nitekim “Süleymâniye’de Bayram Sabahı” adıyla yazılan “bu dinî-millî manzume, bilhassa Malazgird'den bu yana, Anadolu ve Balkanlar Türkiye'sinde yerleşen Türkiye Türklüğü'nün şiiridir” (Banarlı, 1964: 13).

Yahya Kemal’in çocukluğunun geçtiğı Üsküp, o dönemde Osmanlı sınırları içinde yer alan ve mimari yapıları, halkı, yaşayışıyla Müslüman bir şehir görünümünü veren, Bursa’nın devamı gibi görülen önemli bir şehir olarak dikkat çeker. Şaire göre Üsküp Rumeli’yi temsil eder. Günümüzde Balkan ülkelerinin arasında, Osmanlı kültür ve medeniyetinin temsili gibi duran bu şehrin Bursa’ya nispeti manidardır. İkisi de içinde bir kuruluş miti barındırır. Şaire göre Üsküp “her köşesinde bir evliyanın yattığı, bu cengâver evliyalar arasında, camileri, medreseleri, bedestenleri, tekkeleri, çarşılarında kazzazları, haffafları, hallaçları, bakırcıları, kuyumcularıyla hâlâ geçmiş zamanları yaşayan güzel Türk şehriydi. Türbelerinin duvarlarında bir insanın taşıyamayacağı kadar ağır ve paslı kılıçlar, kalkanlar, zincirler asılıydı” (Ayvazoğlu, 2013: 526). Yahya Kemal, büyüdüğü coğrafyadan kendisinde kalan izlere İstanbul’un değişik mekânlarında tesadüf eder. Bu bakımdan “Yahya Kemal’in aslında Üsküdar, Atik Valide ve Koca Mustâpaşa gibi semtlere duyduğu büyük sevgiyi, buralarda Üsküp’ü bulmasına bağlamak” (Ayvazoğlu, 2013: 527) mümkündür. Buradan hareketle “Yahya Kemal’deki tarihe olan ilginin ilk tohumlarının Üsküp’te çocukluk yıllarında atıldığını bunda da yaşadığı muhitin tarihi millî havasının, o yıllarda meydana gelen tarihi olayların, kendisine anlatılan tarihi hikâyelerin, söylenen tarihi türkülerin etkili olduğunu söyleyebiliriz” (Çakır, 2011: 130).

“Yahya Kemal, eski-yeni, doğu-batı, geçmiş-gelecek gibi zıt kutupları buluşturucu / birleştirici özelliğiyle bir mühredir. Mühre, kökler ile dallar arasındaki gövde veya geçmiş ile gelecek arasındaki köprüdür. Bir başka ifadeyle Yahya Kemal, Türk şiirinin geçmişi ile geleceği arasında oturan bir postnişin sayılabilir” (Aktaş, 2010: 32)

Yahya Kemal’in şiirleri tematik açıdan vatan, millet, tarih, İstanbul, Türk musiki ve mimarisi, tabiat, aşk, deniz, ölüm, sonsuzluk etrafında yoğunlaşır. Şair, derûnî ahenk ile sembolize ettiği şiir anlayışında, şiirinin merkezine yerleştirdiği sesi, musikinin telkin kabiliyetinde eritir ve şiirde iç ahengi bulmaya çalışır.

Yahya Kemal’in şiirlerindeki sonsuzluğa açılış ile Türk tarihindeki fetih ruhu arasında kurulan ilgi, Mehmet Kaplan’ın şair ile ilgili tespitlerinin başında gelen hususlardan biridir. “Türk tarihi, hudutları aşma ihtirasının tarihidir” (Kaplan, 1991: 221) tespitinde bulunan Kaplan, “Açık Deniz” şiirinin tarihi, ferdi ve tabii planda sonsuzluğa açılışın şiiri olduğunu kaydeder (Kaplan, 1991: 220-227). Sonsuzluk eğilimi, dar alandan geniş alana açılma arzusu, insana olduğu kadar tarihe de yön veren bir duygu olarak karşımıza çıkar. İnsanın ontolojik duyusuyla ilgili olan sonsuzluk hissi, birçok şairde ‘realiteyi aşma eğilimi’ olarak dile gelirken Türk tarihinde fetih imgesiyle belirir. Osmanlı’nın yıkılışından duyduğu üzüntü Yahya Kemal’de fethin inkıtaa uğraması olarak açığa çıkar. Esasında o insanın sonsuzluğa meyilli yanıyla Türk tarihinin fetih adı altında hep başka diyar arayışları arasındaki ontolojik akrabalığı keşfeder. Nitekim “Açık Deniz” şiiri, sosyal ve siyasi manada inkıtaa uğramış olan fethin, ferdi planda deniz ve onun insanda çağrıştırdıkları üzerinden sonsuz ufuklara yönelişin şiiridir. Şair, kesintiye uğramış olan fethin kendisinde ‘fatihane zan’ olarak varlığını devam ettirdiğini, bu zannın çağrışımlarının yardımıyla ufuktaki sonsuzluğun tadını bildiğini duyurur. Böylece hep başka yerler fethetmek suretiyle sonsuzluğa açılan tarih ve hep başka âlemler arayarak yüzünü sonsuzluğa çeviren insan arasında yakalanan benzerlik, sonsuzu kendinde bir imge olarak barındıran denizle birleşir. Deniz, şaire sonsuzluk hissini verir. Tarih ve insan, denizin duyurduğu sonsuzlukta kesişir.

Kaplan, “Fikret, Akif, Gökalp, Mehmet Emin lüzumundan fazla didaktiktirler. Yahya Kemal asla böyle değildir” (Kaplan, 1991: 224) der. Yahya Kemal’in didaktik olmadığı yönündeki tespitiyle onun mutlakiyetçi dil ile ilgisi noktasında önemli bir tespiti yer verir. Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adıyla kitaplaştırılan şiirlerinde geleneğin şiir dünyasından hareket eder. Örneğin *Eski Şiirin Rüzgârıyla* şiirlerinde aşk merkeze alınır. Sosyal hayat onun etrafında döner. “Söyler” (Beyatlı, 1962: 83) şiirinde:

“Şeb-i yeldâda uzar fecre kadar kıssa-i aşk
Tâ ki Mecnun bitirir nutkunu Leylâ söyler”

mısralarıyla “Fazıl Ahmed’e -Gazel-” (Beyatlı, 1962: 75) şiirinde geçen:

“Cümle lezzetten leziz iksirsin ey zehr-i aşk
Zevk-i derdinden alan her rûh dermandan geçer”

mısraları, aynı şekilde “Zevkâbâd” (Beyatlı, 1962: 73-74) şiirindeki:

“...
Kemâl âvâz-ı lâhûtiyle naklet kıssa-i aşkı
Hudâ Dâvûd’u bâlâdan negamkâr etti sansınlar”

mısraları, edebî hayatın etrafında döndüğü merkezin aşk olduğunu gösterir.

Bu şiirlerinde kullandığı teşbihler, hayatın etrafında döndüğü hayal ve mazmunlardan oluşur. Bunlarda şairin bilinçli tavrı, geleneğin özümsemek ve hayatın her küçük parçasında izi bulunarak şiire yedirildiğini gösterir. Nitekim şairin geleneğe bilinçli yönelişi ile modern şiirde bilhassa ‘realite terbiyesi’nden geçmiş dili örnekleyen şiirlerini aynı estetik düzeyde verebilmesi bunu ifade eder.

Yahya Kemal’i, etkin kılan hususların başında onun modern hayatın içinde yer almasına rağmen eskiyi, bütün hâlinde bir tablo olarak okuma çabası gelir. Yeniye aşına şair, kaybolan bir medeniyetin acısını duyar. Yaşam tarzı ve tercihi olarak modernitenin içinde yer alan şair, eskiye yaşantı olarak adapte olmada zorlanır fakat ondan tümüyle kopamaz. Zira bu bir kök meselesidir ve insan evrensel olana ancak kendi kökleri üzerinden açılabilir. “Koca Mustâpaşa” (Beyatlı, 1961: 45) şiirinde geçen;

“Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;
Budur âlemde hudutsuz ve hazîn öksüzlük”

mısraları da bunun başka türlü bir ifadesidir.

Bu bakımdan şair bu topraklarda oluşturulmuş medeniyeti ve buna omuz verenleri düşünür ve onların bakiyesi üzerine kurulan yaşamı, onları göz ardı etmeden sürdürür.

Bu anlayış, herhangi bir olayın tarihsel bütünlüğü içinden koparılarak indi okunmasına karşı çıkar. Anlık olanın keşfinin yanıltıcı ve ayartıcı tehlikesini göz ardı etmez. İnsanın kültürel eylemleri, bir anda inşa edilmiş olarak gerçekleşmez. Her eylem,

arkasında tarihsel bir birikimi taşır. O tarihi, dışardan ve bütüncül olarak duyar. Bunda şairin, Osmanlı'yı hem coğrafi olarak onun merkezinden uzakta görmesi, hem de yaşantı olarak uzaktan seyrine daldığı bu medeniyetin içine dâhil olamamasının etkisi göz ardı edilemez. Bu durum, şairde daimi bir sıla duygusuna yol açar. Yaşantı olarak uzağında durduğu medeniyetin ruhunu, tepkisini ve acısını sezer. Fakat kendisi yaşantı olarak bu grubun ve ruhun dışındadır. Muhtemelen eski medeniyeti vukufiyetli ve bütüncül okuma yetisi şairin onu dışarıdan görebilmesiyle mümkün olabilmiştir. İçeride olana şümüllü nazarın yolu onu dışarıdan görmeden geçer. Bu bakımdan şair yeniye olduğu kadar eskiye de vâkıf olabileceği bir konuma sahip görünür. Buradan her ikisine de bir idrak düzeyiyle yaklaşır. Ne yeni onda bir cazibe unsurudur ne de eski onda vakti geçmiş hezeyandır. “Atık-Valde'den İnen Sokakta” (Kemal, 1961: 31-32) şiiri, şairin medeniyet anlamında kopmuş olduğu bütüne duyduğu iştiyakı veren mısralara yer verir:

“...
Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
'Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür
Mâdem ki böyle duygularım kaldı çok şükür.’

“Yahya Kemal'in tarih zevki, tarih anlayışı en kuvvetli taraflarından biridir” (Tanpınar, 1992: 300). Bir medeniyetin ruhunu keşfeden olarak şair, “bir krizin ortasında kendini bulan ve buna devam etme kudretini” (Tanpınar, 1992: 324) gösteren biri olarak kendini geleneğe bağlar. “Yahya Kemal'e bu itibarla eski edebiyatımızın en büyük şairlerinden biri demeğe hakkımız vardır. Bu gazellerde eski şiirimizin bütün bir dionizyak tarafı vardır” (Tanpınar, 1992: 314). Esasında şair “pek çok şiirinde rind dünya görüşünü ve yaşam felsefesini” (Çetin, 2013: 84) ortaya koyar. Yahya Kemal, eski şiirin üzerine kurulduğu anlam dünyasını, o dünyanın mazmunlarını kullanarak hatırlatır. Eski şiirde eşya ve teferruatıyla bütün bir kâinat, aşkın ve gönlün elinde bir oyun malzemesine çevrilir. Şair, realiteye yukardan bir nazarla onu gerçekliğinden soyutlar ve aşkla mayalanmış gönlün emrine verir. Eşya artık bir temrin sahasıdır. Burada merdivenler, sevgilinin yumuşak eteğinin öpüşüyle mest, su ise sonsuz bir hayale dalmış olabilir. Söyleyence doğrulanması mümkün olsun veya olmasın esas olan gönlün ince bir hayal içinden sevgiliye seslenebilmesidir. Zira burada anlam, ince hayale dolanır ve şair,

maharetini ve samimiyetini ince hayale doladığı içselliği üzerinden aktarır. Realitenin kurallarına bağıllıktan kurtarılan eşya böylece şairin ince hayallerinin aracına döner ve şair bunları ince hayale uygun olarak yontar, onu değiştirir, kişiselleştirir veya konuşurur. Dilin mecaz sistemleri içinde anlam, realiteden uzaklaşır ve yeni bir dünya kurar. Elbette şair, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adıyla kitaplaştırılan şiirlerinde “eski tarzın tıpkısı olan ve aynı ruh hâletlerini veya aynı hayat telkinini anlatan mazmunları havi şiir söylemesi imkânsızdır. Kaldı ki Yahya Kemal’in gazelleri tamamıyla garpli manzumelerdir. Bu şiirlerde eski mazmunlar kendiliğinden aranmaz” (Tanpınar, 1992:308). Tanpınar’ın burada altını çizdiği husus, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*’daki şiirlerin Batılı manzumeler oluşudur. Oysa buradaki şiirlere dikkat edildiğinde şiirlerin hemen hepsinde, eski şiirin hayal ve mazmun dünyasının ağırlıklı yer tuttuğu görülür. Bu şiirler gerek anlam itibariyle gerekse şekil itibariyle klasik şiiri, modern zamanlarda temsil hüviyetini taşır. Tanpınar’ın bu şiirlerin Batılı manzumeler olduğunu söylemekle kastı, klasik şiirin içerden değil dışarıdan görülüp yazılmasına atfen olduğu söylenebilir. Hatta şairi bu bağlamda sahici bir klasik şaire çeviren yönü de burada aramalıdır.

Bu bağlamda Yahya Kemal’e yönelik tenkitlerin başında şiirinde felsefi, var oluşsal huzursuzluğun bulunmaması hususu gelir. “Yahya Kemal’de metafizik endişe yoktur. Fakat birçok büyük şairlerde de yoktur. O klasik şairdir. Bir şeklin adamıdır. Daima bir olgunluğun peşindedir ve onu vermeğe çalışır. Böyle sanatkârlarda felsefi endişe pek görülmez. Çünkü eserleri deruni mücadelelerin bittiği zaman başlar” (Tanpınar, 1992: 307).

Türk tarihinin temel imgesi olan fetih ruhunun, şairin Rakofça’nın hür havasını aldığı sıralarda ruhunda yankılandığı söylenebilir. Fetih ruhunun şairde yankı bulmasında mizacının da etkisinin olduğu görmezden gelinemez. Zira onun şiirinde sonsuzluğa açılışla ilgili vurguların hayli yekün tuttuğu görülür. “Deniz” (Beyatlı, 1961: 127-128) şiirinde geçen “Gel kurtul o dar varlığının hendesesinden” “At kalbini girdâba, açıl engine rûh ol!” mısraları; “Deniz Türküsü” (Beyatlı, 1961: 92-93) ndeki “Yürü! Hür maviliğin bitti son hadde kadar!... İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar.” mısraları; “Yol Düşüncesi” (Beyatlı, 1961: 79-80) şiirinde ufku maddi olanın ötesinde gören “Bugünse yeryüzü hep madde, her ufuk maddi/Demek ki âlemin artık göründü serhaddi.” mısraları; “Ufuklar” (Kemal, 1961: 90-91) şiirinde “Yaşayan her fani/yaşayan ruh özler/Her sıkıldıkça arar/Dar hayatında ya dost ufku ya cânan ufku” mısraları, hep ötede olana meyilli bir hissi verirler. İnsanlığın gelip de maddi olana dayanması şaire göre âlemin son sınırına yaklaşıldığını

gösterir. Burdan hareketle insanlığın realiteyi aşarak bir ufka adanmış olarak süren yaşamı, her yanın maddileşmesiyle artık sınırına varır. Nitekim Yahya Kemal’de deniz, sonsuzluk, ufuk gibi anahtar kelimeler, onun şiirinde hayata nazar eden yeri imlerler. Tanpınar “musiki gibi şiirin de en güzel ve en asil anları bizi sonsuzlukla karşılaştırdığı anlardır” (Tanpınar, 1992: 302) der. Sonsuzluk duygusu, şairi hem realitenin içine çeker hem de ona realiteyi aşma imkânını verir. Sonsuzluğun şairdeki kuvvetli yankısı, çoklukla ufuk kelimesinin etrafında duyumsanır. Şair ufku sezdikçe onun ötesini sonsuzluk, berisini ise realite olarak tahayyül eder. Realite ile sonsuzun arasındaki çizgi ise ufuk olarak karşımıza çıkar. “Fanileri gökten ayıran perdeye değdim” (Beyatlı, 1961: 127) mısraında şair, sonsuzla realiteyi birbirinden ayırır ve kendisini ufuk olarak beliren bu noktada bulur. “Bu emel gurbetinin yoktur ucu” (Beyatlı, 1961: 115) mısraında insanın sonsuza meyilli yanına gönderme yapan şair “Varmadan menzile bir yerde ölür” (Beyatlı, 1961: 115) mısraıyla da onun realitesine gönderimde bulunur.

Yahya Kemal’de dil, anlam itibariyle mutlakçı geleneğin izindedir. Bilhassa *Eski Şiirin Rüzgârıyla*’daki şiirler ile *Rubâiler*’i, geleneği duyuş, düşünüş ve biçim üzerinden modern zamanlara taşır. Örnek olması bakımından bir gazelini vermekte fayda vardır:

“İnşirah Gazeli

Bu bezm-i ehl-i keder sürsün inşiraha kadar
Piyâle ortada devreylesün sabâha kadar

Şerîatin ne mübârek nizâmıdır ey Cem
Harâm olan meyi tecviz eder mubaha kadar

Bahar mevsimi farzeyleriz bizimdir hep
Açan şu kırmızı gülden esen riyâha kadar

Bilâ tereddüd inandık ki sendedir ey mey
Ne varsa derde devâ çâre-i felâha kadar

Gönül ki özge hümâdır kalır mı yerde Kemâl
Uçup açılmalı son hamle-i cenaha kadar” (Beyatlı, 1962: 69-70).

Kendi Gök Kubbemiz kitabındaki şiirlerde ise şair, modern zamanlardaki duyuş ve düşünüşle geleneği sezmeye ve tarihi bütüncül bir okumaya tabi tutar. Her iki durumda da şair, dil ve zihniyet itibariyle yaptığı işin tümüyle farkında olduğunu sezdirir. O, geleneğin izini sürdürürken de onu modernitenin içinden görürken de ne söylediğinin ve hangi ufka yöneldiğinin bilincinde olduğunu göstererek konuşur. Nitekim “Açık Deniz” şiiri; tarihi, ferdi ve tabii plandaki kompozisyonuyla bunu açıkta ortaya koyar. Sonuç olarak Yahya

Kemal, Batı ve Doğu arasında sıkışıp kalmış Anadolu'yu gerek tarih teziyle gerekse eski ve yeni şiiri buluşturduğu imgeleriyle bir terkibe ulaştırmayı hedefler. Bu bağlamda Yahya Kemal'in gazelleriyle, rubâileriyle Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi “Garplı” manzumeler ortaya koyduğunu söylemek yanlış olmaz. Kişiyi zihniyet itibariyle ele veren esas şey, onun ne söylediği değildir, nerede durarak konuştuğudur. Şair, hem doğduğu topraklar itibariyle hem de yaşantı ve edinmiş olduğu kültür itibariyle modern zamanların içindedir ve o burada durarak geçmişi yakalamaya ve insanı teşkil eden tarihin ve toprağın ruhunu sezmeye çabalar. Bu bağlamda Yahya Kemal, ele aldığı temleri, rüya, hülya ve hâtıra içinden sunar: “Yahya Kemal'in şiirlerinde kullandığı başlıca temler, tarih, mazi, akıncılık, İstanbul, musiki, ölüm, aşktır. Genel olarak bu temler onun şiirlerinde birbirine karışmış bir hâlde bulunur. O bütün bu duygu ve düşüncelerini rüya, hülya ve hâtıra içinde yoğurarak sunar” (Ercilasun, 2014: 359). Bununla birlikte Yahya Kemal'in “Sicilya Kızları” şiiri klasik Batı şiirinin özelliklerini taşır (Ercilasun,2014: 444). Bilgegil'e göre tasnifi yapılan klasizmin neredeyse bütün özelliklerini taşıyan bu şiirin, kuvvetini lirizmden ziyade zekâdan aldığı görülebilir. Bu bakımdan eserleriyle mutlakçı geleneğin izini süren şairin, düşünüş biçimi itibariyle mutlakiyetçi zihin ve bakış açısını aştığı söylenebilir.

3.1.4. Mithat Cemal Kuntay (1885-1956)

Mithat Cemal Kuntay “herhangi bir edebî topluluğa ve edebî bir mektebe bağlı olmadan eserler vermiş” (Kuntay, 1971: iv) şair ve yazarlardandır. Şiire erken yaşlarda, 1901’li yıllarda başlayan Kuntay, edebiyat sevgisini *Cezmi* romanından alır. (Kahraman, 2002: 26//379) İlk hukuk doktoru unvanına sahip olan şairin şiirleri tematik bakımdan epik karakterdedir. Farklı dergilerde çıkmış olan şiirleri ilk kez 1945’te yayınlanır. (Kahraman, TDVA: 26/379) Şiirlerinde “kahramanlık ve yurt duygularını, tarih sevgisini, geçmişin büyüklüğünü, Türk milletinin ve tarihinin ihtişamını, fetihler, zaferler ve yiğitliklerle dolu maziyi, tarihten hız alarak ileriye atılmayı, çağa yetişmeyi, millî, vatanî ve ferdî konuları cemiyetçi, faydacı ve millî” bakış açısıyla işler (Kuntay, 1971: iv-x). Tek şiir kitabı olan *Türkün Şehnamesinden* eserinden başka hukuk, tiyatro, roman, antoloji, biyografi gibi birçok alanda da eser veren şair, bilhassa Birinci Dünya Harbi sonunda devletin dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalması sebebiyle tarihe yönelir. Tarih ve tarih duygusu ile vatan sevgisi, Kuntay’ın şiirlerinde ağırlıklı bir yer tutar. Şiirlerinde aruza hâkimiyeti, onu “Türk Aruzu”nun kudretli bir temsilcisi” (Kuntay, 1971: iv) yapar.

Şair, “Talat’ın Tabutu Önünde” (Kuntay, 1971: 21-22) başlıklı şiirini, Talat Paşa’nın 1943’te Berlin’den getirilen naaşı sebebiyle kaleme alır ve bu şiirde Talat Paşa’yı över. Talat Paşa, “İttihat ve Terakkî Cemiyeti’nin Osmanlı siyasetine ağırlığını koyduğu 1908-1918 döneminde önde gelen siyaset yapımcıları arasında yer alanlardan” biridir ve “Balkan, Trablusgarp ve Birinci Dünya Harbi sırasında karar verici konumda bulunan Talat Paşa, aynı zamanda “literatürde Tehcir Kanunu diye geçen 27 Mayıs 1915 tarihli kânûn-ı muvakkatın çıkarılması ve uygulanmasında cemiyet liderlerinden biri ve Dâhiliye nâzırı sıfatıyla önemli rol oynar.” 1918’de Enver ve Cemal Paşalarla birlikte yurt dışına kaçan Talat Paşa, orada cemiyetin faaliyetlerini sürdürdüğü sırada “15 Mart 1921 tarihinde Berlin’de öldürülür ve naaşı 1943’te” (Hanioglu, TDVA: 39/503) Türkiye’ye getirilir. Mithat Cemal Kuntay, zikredilen şiirinde Talat Paşa’nın kişiliği, kahramanlığı, vatanseverliği üzerinde durur.

“...
Takriben adamlık sana yetmezdi, tamamydın.
Sen kütle-adam, millet-adam, bayrak-adamdın.

En sevdiğin insan senin en çıplak olandı,
Şanlar senin ölçünle, palavraydı, yalandı,

İnsanların insanlara verdikleri şanlar!
Göğsünde kalır, kalbine girmezdi nişanlar!

Asla derileşmezdi vezir esvabı sende,
Sen zorla büyüktün ne kadar istemesen de!

...
Neymiş sana heykel? Ne demekmiş sana türbe?
Arkanda kalan tertemiz ismin yetişir be!”

Yukarıya alıntılanan şiirde Kuntay, mutlakiyetçi bakış açısını yansıtan unsurlara yer verir. İlk mısradaki geçen “adamlık sana yetmezdi, tamamydın” mısrasında, gelenekten tevarüs edilen “adamlık” tanımından hareket ettiği görülür. Şair, Talat Paşa’nın ‘iyi, tam bir adam’ olduğuna inanmaktadır. Fakat burada ‘adam’lığın ne olduğuna ilişkin herhangi bir ize rastlanmaz. Şair geleneğin toplumsal hafızaya kodladığı ‘adam’ tanımından hareket ederek bunu genelleştirir. Öyle ki şair, kendi zaviyesinden tarihî bir şahsiyeti ‘tam bir adam’ olarak kodlarken aynı şahsiyetle ilgili farklı değerlendirmeleri hesaba katmaz. Çünkü tarih ve elbette tarihî şahsiyet, onlara nereden bakıldığına göre değer yüklenirler.

Şair, kendince ‘tam bir adam’ gördüğü tarihî bir şahsiyeti şiirin anlatımı içinde genel geçer ve herkesçe ‘adamlığı’ kabul edilen bir hüviyette ele alır. Burada verilen herhangi bir hükmün doğruluğu veya yanlışlığı önem arz etmez. Fakat ona nazar eden bir şairin bunu genel geçer bir fikir olarak takdim edişi mutlakiyetçi geleneği yansıtmaya açısından önem arz eder.

“En sevdiğin insan senin en çıplak olandı,
Şanlar senin ölçünle, palavraydı, yalandı”

mısralarında şair, övdüğü kişinin ne düşündüğü veya ne hissettiğinden bahseder. Başkasının ne düşündüğünden ya da hissettiğinden emin olmanın mümkün fakat çok zor olduğu dikkate alındığında bu bağlamda şairin söylediğinin kuşkuyla karşılanması doğal seyirde kaçınılmazdır. Kuntay bu mısralarda Talat Paşa’nın en sevdiği insan tipinin mülkiyet ve şan, şöhret peşinde koşmayan insan tipi olduğunu kaydeder. Bu belirleme Talat Paşa adına verilmiş bir hükümdür. Başkasının iyi ve güzel şeyler düşündüğünü söyleyebilme salahiyeti başkasının kötü ve çirkin şeyler düşündüğünü söyleyebilme salahiyetini de çağırıştırır. Diğer taraftan bir insanın niyetinin iyi olduğuna ilişkin ancak tahminde bulunabilme imkânından söz edebiliriz. Çünkü insanın kararlarının arkasında bilinçaltının önemli bir etkisinin bulunduğu yönüne yönelik psikanalitik müktesebat, bu konuda cesaretli konuşmanın kolay olmadığını gösterir. Bu bakımdan bu mısralarda mutlakiyetçi bir zihnin dile yansıdığı görülür.

“İnsanların insanlara verdikleri şanlar!
Göğsünde kalır, kalbine girmezdi nişanlar”

Bu mısralardaki bakış açısı da başkasının ne hissettiğinden emin bir duyuya dayanır. Talat Paşa’ya verilmiş unvanların Paşa’nın kalbinde yer edinmediğini beyan etmek, başkasının hissettiklerinden emin olmayla ilgilidir. Başkaları adına düşünme ve karar verme yönünde mutlakiyetçi zihnin ünsiyeti, dil ortamına benzer bir şekilde yansır. Dil ve zihniyet arasındaki ilişkinin bir örneği olarak bu bakış açısı, şiirde mutlakiyetçi dilin görünüşlerinden biridir.

“Asla derileşmezdi vezir esvabı sende,
Sen zorla büyüktün ne kadar istemesen de!”

İlk mısra da yukarıdaki iki mısra da yer alan duyusun aynısına sahiptir. Paşa'nın rütbe ve nişanlara yaslanarak büyük görünen bir tip olmadığını beyan eden şair, onun makamla bütünleşerek varoluşunu ikame edenlerden sayılamayacağını altını çizer. Hakikatte insanın iç dünyasında neler hissettiğini bilmemiz mümkün görünmez. Dışarıdan görülebilen ancak 'görünüş' olabilir. Kaldı ki İslam estetiği, hakikatin görünüşte olmadığı yönünde kabule sahiptir. Dolayısıyla şiir, mutlakiyetçi dilin görünümünü yansıtır. "Sen zorla büyüktün ne kadar istemesen de!" mısrasında ise şair, şahsi kanaatini genel geçer bir kanaat olarak öne çıkarır. Şair, kendisi için 'büyük' olanın diğer insanlar için de büyük olduğu yönünde bir dil kullanır. Bu bakış açısı da mutlakiyetçi zihnin dile yansıma biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bir bakıma hakikatin bir insan görüşünde temerküz edişidir.

"Neymiş sana heykel? Ne demekmiş sana türbe?
Arkanda kalan tertemiz ismin yetişir be!"

İkinci mısra da şair, Talat Paşa'nın ardında 'tertemiz' bir ad bıraktığını belirtir. Ne var ki bu kanaatin de ancak şairin kendisi için geçerli olduğu gözden ırak tutulmuştur. Çünkü eşya ve insanla ilgili kanaatler, onlara nereden bakıldığı ile ilgili olarak oluşur. Talat Paşa'nın ardında 'tertemiz' bir ad bıraktığı yönündeki kabulün tüm insanlarla onaylanması durumunda bu ikinci mısra geçerli hâle gelebilir. Ancak bunun mümkün olacağını söylemek zordur. Bu bakımdan ikinci mısra, dilde mutlakiyetin görünüşlerinden biridir.

Mutlakiyetçi bir dile ve zihne yaslanılıp yaslanılmadığı, metnin anlam katmanlarının ayrıştırılması sırasında görülebilir. Bu katmanların ilki, şairin bizzat metinde ne söylediğidir. İkinci katman ise şairin söylemeyi umduğudur. Metinde bizzat söylenen ile söylenmesi umulan arasındaki mesafe, şairin durduğu zemini açık eder. Mithat Cemal Kuntay "Tarih Okurken" (Kuntay, 1971: 27) başlıklı şiirinde tematik açıdan okuruna ceddinin büyüklüğüyle birlikte onun bir 'insan' olduğunu hatırlatma gayesi güder:

"Zannetme ki hep fırtınadan, zelzeledendi
Devler diye baktıkların insandı, dedendi."

Burada 'insan' bütün ihsaslarıyla hayata katılan, zayıf ve güçlü yönleriyle, bütün duygularıyla realitedekine tekabül eden bir varlık olarak ele alınır. Şair, portresi bir 'dev'

olarak çizilen tarihî şahsiyetleri okura duyururken onların güncelde yaşayan insandan farklı olmadığını duyurur. Bu mısralar, tarihî şahsiyetlere nerdeyse insanüstü nitelikler yükleyerek onları dolaylı olarak güncelin dışına iten bakış açısına küçük bir itiraz olarak okunabilir. Bu bakımdan ilk iki mısra Tanzimat ile yüzünü Batı'ya dönen Türk edebiyatının realiteyle karşılaşması bağlamında bir uyarının yinelenmesidir. Zira benzer uyarı Namık Kemal'den Recaiade Ekrem'e birçok sanatkarın klasik edebiyata yönelik tenkitlerinde yer alır. Muayyen bir hedefe doğru yürüyen geleneğin 'insan'ı ile realitedeki insan arasındaki farka dair bu uyarı ile şiire başlayan Kuntay, bu bakış açısının devamını sonraki mısralarda getirmez. Tarihî şahsiyetlerin etten kemikten, zaafı ve güçlü yanlarıyla bütün bir insan olarak kabulünü talep eden şair sonraki mısralarda tenkit ettiği bakış açısı doğrultusunda bir tarih okuması örneği sunar:

“Tarihine yalnız kılıcın gölgesi azdı
İrkin medeniyetti, güneşsiz yaşamazdı.

Heykellere benzerdi Süleyman gömülürken
Ceddin sekiz on harbe girer öyle ölürken

Baki gelir ağlardı, Sinan türbe yapardı
Al kanda yüzen elde de bir meş'ale vardı

Ecdadına kınısız kılıcın lem'ası azdı
Onlar medeniyetti, güneşsiz yapamazdı.”

Bu mısralarda, şairin sözünü etmeyi umduğu realitedeki insanın izine rastlanmaz. Onlar, bütünüyle iyi, erdemli, yüce değerler uğruna savaşan ve ölen insanlardır. Söz edilen Kanuni Sultan Süleyman, Baki ve Sinan gibi şahsiyetlerin günlük hayatta sıkça tesadüf edilen 'insanın hakiki kederleri'yle sunulduğuna tanık olunmaz. Sultan Süleyman'ın harp, Baki'nin ağlayış, Sinan'ın ise türbe yapma imgesiyle verilmesi bu şahsiyetlerin tarihî kişilikleriyle elbette ters düşmez fakat bu imgeler bize onların günlük kederlerini de göstermez. Dolayısıyla şairin ilk iki mısradaki dile getirdiği 'insan'ın sonraki mısralarda göz ardı edildiği görülür. Buysa ilk iki mısrasının bizzat söylediği ile şairin söylemeyi umduğu arasındaki tutarsızlığı yansıtır. Bu bakımdan şairin, ilk beyitte sözünü ettiği 'insan' unsuruna bizzat şiirinde değindiği gibi inandığı, şiirin bütünündeki çelişki nedeniyle kuşku dur. Elbette şiirde konuşan varlığın, ancak bir hakikat bilgisine yaslanmış olarak bütün bu iç çelişkileri mümkün bir dil ile söylemiş olabildiğini belirtmek gerekir.

Çünkü “dili ve birbirimizi anlamakta aslında hakikat nosyonunun hayati bir rol oynadığını kavramamız gerek.” (Williams, 2006: 19).

“Meçhul Asker

Neslindeki geçmiş şühedanın adedinden
Toprak utanır, belki rakamlar utanırken

Ön safta koşar, ilk ölü şevkiyle ölürsün
Arzın yaşayanlardaki zevkiyle ölürsün.

Erkekçe, asilane, kerimane ölürsün
Şöhretlere, destanlara bigâne ölürsün” (Kuntay, 1971: 35)

...

Kuntay “Meçhul Asker” şiirinde vatan için canını veren isimsiz kahramanları tema olarak seçer. İzlek ise şiirde bu kahramanların asil, cesur, şöhretten uzak, vatan aşkıyla dolu yüreklerinin tasviri üzerine kurulur. İlk beyitte Kuntay, meçhul askerin cediti içinde şehitlerin sayısını çokluktan kinaye ‘toprak utanır, belki rakamlar utanırken’ mısrasıyla verir. Sayının çokluğu ifade etmeye dönük Kuntay’ın kullandığı ifade, kişileştirme sanatına dayalı yapılıdır. Mısranın realiteyle uyumlu olmayan yanı, kişileştirilen toprak ve rakam ifadelerinde görülür. Çünkü çokluğu ima etmek için başvurulan anlatım, doğrulanması ve sınanması mümkün olmayan bir dile tekabül eder. Diğer taraftan varlık sadece kişileştirilmekle kalmaz, varlığın ne hissedeceği yönünde bir beyanda da bulunulur. Zihnin ünsiyet ettiği bir anlatı biçimi olarak bu dil, zamanla şairin kendi arzu ve dileklerini diğer varlıklara izafe etmeye yol açar. Nitekim Kuntay’ın diğer şiirlerinde bunun örnekleri üzerinde duruldu. Bu şiirde de meçhul asker adına onun ne düşündüğü veya hissettiğini beyan eden mısralar vardır. Şiirin iki ve üçüncü beyitlerinde meçhul askerin, ön safta koştuğu ve ilk şehit olmak isteyen olarak öne atıldığı, şöhret talebinin bulunmadığı, kahraman gibi görülmek istemediği, adına yazılacak olan destanlara sırt döndüğü ifade edilir. Bu beyanların Kuntay’ın kabulüne dayalı genelleştirildiği görülür. Veleve ki meçhul askerin durumu şairin izahını yaptığı gibi de olsa bir insanın bir başkası adına iyi veya kötü bu denli açıktan konuşma cesareti ister istemez kuşkulu karşılanır. Çünkü bu dilin realiteyle uyuşmayan yanı vardır.

“Kimdim?

Maziye sor, ecdadımı söyler sana kimdi;
Bir bitmez ufuktum, küre vaktiyle benimdi.

Tufanlar, alevler beni bir kal’a sanırdı
Taçlar uçuşur, dalgaları, parçalanırdı

Kahhar atımın kanlı, kıvılcımlı izinde
Bir başka denizdim ebediyet denizinde

Çarpardı göğün kalbi hilalin avucunda
Titrederdi yerin talihi merminin ucunda.
.....” (Kuntay, 1971: 44)

Bu şiirinde Kuntay, kim olduğunu mensubu olduğu tarihin görkemi üzerinden tanımlar. 1918 mütarekesine ithaf edilmiş şiir, I. Dünya Savaşı sonrasında Osmanlı Devleti’nin mağlubiyetinin verdiği ezikliğin giderilmesine ve bu savaşla yıkılmış özgüvenin tekrar inşa edilmesine odaklanır. Güncelde yaşanan mağlubiyet, tarihin görkemine sığınarak giderilmeye çalışılır. Bununla birlikte büyüklüğün ölçütü de şiir boyunca güç, sahip olunan toprağın büyüklüğü ve düşmana korku veren savaşçı ruh üzerinden belirlenir. Ne var ki “Talat’ın Tabutu Önünde” (Kuntay, 1971: 21-22) şiirinde şair, büyüklüğün ölçütünü erdemli olmada, şan ve şöhret peşinde koşmamada, dünyevi makamların büyümesine kapılmamada arar. Bu iki şiirdeki büyüklük ölçüleri farklılık gösterir. Çelişkili bir büyüklük ölçüsü şairin indi telakkilerle geleneğin duyuşunu devam ettirdiğini gösterir. Kendi içinde tutarlı bir bütün düşünceden yola çıkılmaması, şairi gelenekten tevarüs edilen düşünce ve duygunun tekrarına maruz bırakır. Bu yönüyle dil ve zihniyet bakımından şiirin mutlakiyetçi bir geleneğe yaslandığı görülür.

“Mehmet Akif İçin

Toprak, onu sen kol kanat ol, öyle kucakla
Bilmezsin o gökten de, adından da temizdi
Ey yeryüzü, mabet kesilip Tanrı’ya yüksel!
Koyunda yatan gölge bizim Akif’imizdi” (Kuntay, 1971: 50).

Mithat Cemal Kuntay, sonradan aralarında sıkı bir dostluk kuracağı Mehmet Âkif ile 1903’te tanışır (Kahraman, TDVA: 26/379). Mehmet Âkif, II. Meşrutiyet’ten sonra II. Abdulhamid yönetimini eleştiren “İstibdad” adlı şiirini, II. Abdülhamid döneminde saraya jurnal edilerek 1906’da bir süre tutuklu kalan Mithat Cemal Kuntay’a ithaf eder

(Kahraman, TDVA: 26/379). Hatta Kuntay'ın sanat anlayışıyla Mehmet Âkif'in sanat ve edebiyat anlayışı neredeyse aynıdır ve bu aynı oluştta bu iki şair arasındaki dostluğun muhtemel etkisinin olduğu söylenebilir. Her iki şair de sanatı toplum odaklı ele alır. Kuntay, “cemiyetçi, faydacı ve millî bir şiir görüşüne taraftardır. Bugün içinde bulunduğumuz şartlar karşısında ‘sanat için sanat’ prensibini kabul etmez. Sanat anlayışını şöyle ifade eder:

‘San’at o benim yurdum için, ırkım içindir
Kutsi bir ışık olması afakım içindir.

Lakin ne zaman kendimi her yerde bulursam
Lakin ne zaman ben de yüz on milyon olursam

San’at o zaman bir kuş için, bir at içindir;
San’at o zaman san’at içindir’ ” (Kuntay, 1971: x-x1).

Mehmet Âkif de sanatı aynı paralelde ele alır. Âkif’e göre sanat, zor şartlar altında inleyen toplumun sesi ve vicdanı olmak zorundadır: “Edebiyatı nasıl telakki ettiğimizi, nasıl bir meslek tutmak istediğimizi şimdiye kadar çıkan yazılarımız elbette göstermiştir. Şiir için, edebiyat için ‘süs’, ‘çerez’ diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz belki doğrudur. Lakin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden evvel giyecek, yiyecek lazım” (Abdulkadiroğlu-Abdulkadiroğlu, 1990: 142). Her iki şairde de sanatın toplumcu ve millî bir bağlamda ele alındığı görülür.

Kuntay, şiir ve sanat anlayışını açıkladığı şiirinde zımnî olarak “sanat için sanat” anlayışına da değinir. Burada tutarsızlık içeren durum, Kuntay'ın ‘sanat için sanat’ anlayışından neyin anlaşıldığına dair sergilediği kesinlik içeren düşüncesidir. Zira Kuntay’a göre sanat ‘bir kuş için bir at için’ olabildiğinde söz konusu prensip yerine gelmiş sayılır. Oysa sanat için sanat anlayışının toplumsal herhangi bir işlevinin olmadığı söylenemez. Çünkü “her şeye ilgisiz kalan sanat, tam da bu ilgisizliğinden dolayı her tür tahakküm ilişkisini askıya alır ve böylece de gündelik hayata katılır. Diğer ifadeyle her şeye kayıtsız kalan bir sanat, aynı zamanda hiçbir şeye müdahâlede bulunmayarak bir başka biçimde politikleşmiş sayılır. Adorno’nun ‘sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır’ sözü bunu dolaylı olarak (Rancière, 2012: 43). Kuntay'ın ‘sanat için sanat’tan neyin anlaşılması gerektiği yönündeki kendinden emin tavrı, tenkit geleneğine yabancı bir zihnin, verili olanı sorgulamadan kabul edişindeki ünsiyetine ve bu doğrultuda bilgisinden

emin olunan bir tutuma gönderme yapar. Bu yönüyle bu bakış açısı özünde mutlakiyetçi bir zihin geleneğinin tavrını yansıtır.

Kuntay'ın Âkif ile ilgili şiirinde klasik şiirde sıkça görülen övgü dilini kullandığı görülür. Âkif ile dost olan Kuntay, onun gökten de adından da temiz olduğunu ifade eder:

“Toprak, onu sen kol kanat ol, öyle kucakla
Bilmezsın o gökten de, adından da temizdi

Bu anlatımın realitede herhangi bir karşılığını bulmak mümkün değildir. Zira bir insanın gökten temiz olmasının ne tür bir temizlik olduğu noktasında herhangi bir tecrübeye tesadüf edilmemiştir. Bu bakımdan dil, geleneğin mübalağaya dayalı anlatımına yaslanır. Bununla birlikte Âkif'in 'çok temiz' olduğuna yönelik vurguda herhangi bir gerekçe sunulmaz. Yüceltmeye dayalı bir övgü dilinin kullanıldığı görülür. Tenkit, herhangi bir eserin veya sanatkârın olumlu ya da olumsuz bir ölçüye dayalı ele alınmasını gerektirir. Mutlakiyetçi zihin geleneğinde konuşan bireyin hakikate yaslanarak konuştuğuna dair vehmi, herhangi bir konudaki değerlendirmesinde hakikatin sorgulanmaz otoritesinden güç alarak hüküm verdiği söylenebilir. Hakikat bilgisine sahip olmanın verdiği güç, insana öyle ya da böyle beğenisini bir ölçü olarak ele alma salahiyetini verir. Şair, Âkif'i yüceltirken bu bakımdan herhangi bir gerekçeye dayanmaz ve indi telakkisini genel geçer doğru olarak sunar.

“Uyumak Yok” (Kuntay, 1971: 51) şiirinde Kuntay, kendince kendinde fark ettiği uyanık şuurun, duraklama devrinden beri kaybolduğunu ima eder. Geçmiştekilerin uyuyup kaldığına ilişkin bir belirleme ancak kişinin kendindeki uyanık şuuru merkeze almasıyla mümkündür. Türk edebiyatında, çoklukla kendinden öncekileri yok sayarak ilerlemeye çalışan bir edebî hareketlilik söz konusu olmuştur. Yukarıdaki şiirde de “üç yüz sene evvel yanılıp esnemesiyle” diye sunulan geçmişin bir bütün hâlinde suçlandığı görülür. Dünyadaki değişmelerin, sanayi hamlelerinin, Avrupa'daki fikir hareketlerinin gittikçe yayıldığı bir dönemde Osmanlı devletinin maruz kaldığı sarsıntıyı devrin yöneticilerinin 'esnemesi'ne bağlamanın ikna edici bir izah olmadığı açıktır.

“Varsın” (Kuntay, 1971: 52) adlı şiirinde Kuntay, var olmanın yolunun vatan sahibi olmakla, vatanda dimdik durmakla, yere hakkıyla basmakla, gururla dolu olmakla mümkün olduğunu belirtir. Tarih, vatan, kahramanlık ve millî kültür üzerinde sıklıkla duran şair, birçok şiirinde tarihi, adalet ve erdemli duygular üzerinden öne çıkarır. “Varsın” şiirinde

içinde yaşanan çağın boyun eğmesi için aciz elinin kırılması gerektiğini söyler. Bununla birliktelik var olmayı vurup sarsmakla, ezmek, yıkmak ve yakmakla mümkün görür:

“...
Dim dik ol, kimse başın nerde biter bilmemeli
Asrın öpmez koparıp kırmadan aciz bir eli.

Ne kadar varsan o nisbette vurup sarsarsın;
Eziyorsan, yıkıyorsan, yakıyorsan: Varsın.”

Varsın alemde: sesin varsa, gururun varsa;
Varsın: İnsanlar adından bile korkarlarsa!”

Bu mısralarda şair, son yüzyılda Osmanlı devletinin çöküşü nedeniyle ortaya çıkan karamsarlığı gidermek için sığındığı tarih ve tarih duygusundan farklı bir ruh içinden konuşur. Burada insanın vahşi doğasına seslenir. Bu çağda sözü geçer olmanın yolunun güçten ve onun düşmana vereceği korkudan geçtiğini söyler. Bu doğrultuda şair açık bir şiddet dili kullanır. Şiirde Kuntay, topluma yol gösterir bir eda ile konuşur. Nasihat edenin üstünlüğünü dolayımlayan bir bakış açısıyla yazar. Özellikle şiirin ilk iki mısraı açık bir öğüt dilidir:

“Buna yirminci asır derler, oturmak olmaz,
Kalk, şu topraklara bas hem de ‘benimdir’ diye bas!”

Bu mısralarda şiirin başkasına yol gösterici ve nasihat edici bir araç olarak kullanıldığı görülür. Şiir, doğru mu yanlış mı diye bir hesabın içine girmeden topluma doğrudan doğruya kılavuzluk etme niyetini taşır. Herkesin ‘oturmak olmaz’ dediği yerde oturmayıp çalışanın kim olacağı ironisi bu üslupta kendini saklı tutar. Bu bakımdan şiirin mutlakiyetçi bir dil ile konuştuğu söylenebilir.

“Tarih Hocasına” (Kuntay, 1971: 61) şiirinde Kuntay, bir efsane olarak gördüğü tarihinin ve ecdadının görkeminden medet umar. Tarihinin ve ecdadının görkemine yönelik herhangi bir gerekçenin öne sürülmediği şiirinde, tarih ve ecdad, muhayyileye dayalı olarak yüceltilir:

“Anlat bana bir parçacık ecdadımı anlat;
Muhtacım o efsaneye, tarihe masal kat.

Yattıkça, büyür dağ gibi bir gövdesi varmış;

Kalkınca, uzar gölgesi dünyayı tutarmış.”

Şiirde ecdadının büyüklüğüne nişane olarak kullanılan “dağ gibi bir gövde” ile “gölgesi dünyayı tutarmış” mecazları, muhayyilenin ölçsüz yüceltici dili olarak karşımıza çıkar. Tenkit ölçü ister lakin övgünün dili kolaydır ve arzuya tabidir. Diğer taraftan kadim Şark’ın döngüsel zaman anlayışına bağlı biçimde şairin tarihle iç içe yaşadığı görülür. Bu bakımdan şiirde dil, mutlakiyetçi zihin geleneğinin tavrını yansıtır.

Kuntay, vatan, tarih, kahramanlık ve millî temalı şiirlerinin yanında ferdi hassasiyetlerini dile getirdiği şiirler de kaleme alır. “Kız Kardeşim Hadice Rüknet İçin” (Kuntay, 1971:67) başlıklı şiiri bunlardan biridir. Ne var ki şairin burada dile getirdiği düşüncelerinde genellemeci bir dil kullandığı görülür:

“Sade sen kalmadın öksüz ninenin olduğu gün,
En güzel, en iyi şeyler de yetim olmuşlar.

Renginin bin kanayan kabri kesilmiş güller,
Sesinin bin kararan türbesi olmuş kuşlar.
...”

Kuntay, yeğenine ithaf ettiği bu şiirinde annenin ölümüyle ‘en güzel’ ve ‘en iyi şeyler’in yetim kaldığını belirtir. En güzel ve en iyi şeylerin her bir insan için biricik olduğu dikkate alındığında en güzel ve iyi şeylerin öznelliği kendini belli eder. Kuntay şiiri, kız kardeşi Hadice Rüknet’in oğlu Esad’a ithaf etmiştir. Böylece annenin ölümüyle yetim kalanlardan biri de Esad’ın annesi ve aynı zamanda şairin kız kardeşi olan Hadice Rüknet’tir. Bu durumda Esad’ın annesi olan Hadice Rüknet, en iyi ve güzel şeylerden biri addedilir. Her bir evlat için kendi annesinin en güzel ve iyi şeylerden biri sayılabileceği dikkate alındığında Hadice Rüknet’in de oğlu Esad ve şairin kendisi için değerli olduğu görülebilir. Bu kullanım biçiminin, kendisi için hakikat olarak kabul edilen herkes için de geçerli olduğu kanısıyla hareket eden geleneksel zihnin yansıması olduğunu söyleyebiliriz.

“Ben Böyleyim” (Kuntay, 1971: 70) şiirinde Kuntay, ferdi ben’i ile millî ben’i arasında paralellik kurar ve ferdi ben’den millî ben’e geçiş yapar.

“Ben ağlayanın ismini sormam, yüreğimdir.
Yersiz kalanın, kendi de bilmez, yeri yurdu.

Kardeşlerimin bilmiyorum hiç biri kimdir;
Gökler azıcık vursa eğer kalbim olurdu!

Bilmem ne demektir tekâpû, ne tahakküm;
Lütfumla da, kahrımla da Türküm!”

Şiiri, tematik açıdan farklı bakış açılarıyla ele almak mümkündür. İnsanlık sevgisi bağlamında ele alındığında şiir, ilk iki beytiyle kendi içinde bir bütünlük oluşturabilir. İlk iki beyitten hareketle şiirin varoluşsal bir tanımlama içerdiğini söylemek de mümkündür. Şair nasıl biri olduğunun cevabını vermektedir. Ferdî ben’e ilişkin olarak şair ağlayanın ismini sormayan biri olarak bir bakıma her ağlayanla kendini özdeşleştirir. Şair, ağlayan ile eşleştirdiği mazlumu ayırım yapmadan koruyup kollayacağını ima eder. İkinci beyitte ise şair göklerin vuruşuyla kalbi arasında bir özdeşlik kurar. Sonsuzluğu ima eden gökler imgesi, hiçbirini bilmediği kardeşlerinin kim olduğuna dolaylı bir göndermedir. Kendini sonsuzluğa eklemiş bir kalp için tüm insanlığın bir kardeş olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Ne var ki üçüncü beyit, şiiri esasında bu bağlamda okumamıza izin vermez. Çünkü burada hem millîyet hem de medeniyet geçmişi bakımından vurgulu bir aidiyetten söz edilir. Lütfuyla da kahrıyla da Türk olduğunu söyleyen şair, Türklük vurgusuyla etnik aidiyetten, lütuf ve kahr gibi esma’ül hüsnadan olduğu bilinen ilahî sıfatları kullanmasıyla dinî aidiyetten, bizzat kendi iradesiyle verilmiş bir karar doğrultusunda lütuf ve kahr sahibi olunabileceğiyle de kadim Şark’ın mutlakiyetçi geleneğine aidiyetten doğrudan veya dolaylı söz etmiş olmaktadır. Bu bakımdan şiiri bir bütün hâlinde ancak üçüncü beyit istikametinde okumanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Bu doğrultuda şiirin birinci beytinde ağlayanların genel olarak kullanıldığı, ikinci beyitteki kardeşlerin ise vatani bir bağlam taşıdığı ifade edilebilir. Üçüncü beyitte ise lütuf ve kahr sahibi olarak Türk’ün, vatani bağlamda kardeşleriyle tüm ağlayanların yanında olduğunu ima eden bir anlama ulaşabiliriz. Dolayısıyla şiirin, ferdî ben’den millî ben’e doğru bir geçişi sağladığı görülür. Bu bağlamda tematik açıdan şiir Kuntay’ın, ferdi ben’i ile millî ben’ine dair varoluşsal bir tanımlama içerir. Şiir, ferdi ve millî olmak üzere her iki bakımdan ‘nasıl biriyim’ sorusunun cevabıdır. Bu doğrultuda şiir, tanımlama içermesi bakımından mutlakiyetçi dilin görünümünü yansıtır. Lütuf ve kahr sahibi olarak var olmanın ise kadim Şark’ın mutlakiyetçi zihin geleneğinin devamı olduğu söylenebilir.

Bilmem ne demektir tekâpû, ne tahakküm;
Lütfümle de, kahrımla da Türküm!”

mısralarında ise Kuntay, maksat ve mana bakımından çelişkiye düşer. Çünkü şair, lütfuyla iyileri hoşnut eden kahırla da kötülerini cezalandıran bir kimliğe gönderme yapar. Ne var ki iyi ve kötüyü belirleme, lütuf ve kahır sahibi olanın bizzat kendi iradesiyle ve iz'anıyla verdiği kararlarla mümkündür. Aksi takdirde, kanun sınırlarında lütuf ve kahırdan söz etmek mümkün olmaz. Lütuf, bahşetme olarak lütfedenin cömertliğine ve kahır da azaba uğratma olarak kahredenin gücüne gönderme yapar. Her ikisi de ilahi bağlamda adaletin mizanında yerlerini bulabilir. Fakat lütuf ve kahırın bir insan eliyle uygulanması, bunların mutlak adalet mizanında yerlerini bulmuş olmasını kuşkulu kılar. Bu bakımdan tahakkümü ve dalkavukluğu bilmediğini söyleyen şair, kendini lütuf ve kahır sahibi biri olarak tanımlamakla esasında dalkavukluğun ve baskının doğmasına ortam hazırlar. Çünkü insan, Tanrı gibi lütuf ve kahır sahibi olmaya meylettiğinde hukukun dışına çıkmış olur. Oysa Tanrı, mutlak adaletin temsilcisi olarak buna güç yetirebilen olarak kabul edilir. Bu bakımdan insanın Tanrı gibi davranması, sosyal hayatta onun keyfiliklerine ve dolayısıyla da yönetilenlerin bu keyfilik karşısında sızlanmalarına ve sızlanma etrafında oluşan yığınla riya dolu ikiyüzlü insan davranışına sebep olur. Zaten Tanpınar'ın saray istiaresi etrafında çerçevesini çizdiği kadim Şark'ta, hem sosyal hayatın hem de edebî nizamın lütuf ve kahır etrafında oluştuğu ifade edilir. Şiirin bu yönüyle mutlakiyetçi dilin görünümünden olduğu söylenebilir.

“Kendi Mezar Taşıma” (Kuntay, 1971: 73) başlıklı şiirinde Kuntay, dünya, toprak, gök, ebediyet, sonsuzluk gibi kavramların değerinin kendi varlığıyla kaim olduğuna değinir. Şairin vatan, kahramanlık, tarih gibi temalar etrafında dile getirdiği anlam dünyasının yoğunluğunun izine bu şiirde rastlanmaz. Kuntay'ın varlığının anlamı olarak öne sürdüğü bu temaların, şairin ferdi benini besleyen bir yanına bu şiirde tesadüf edilmez. Oysa şair “Ben Böyleyim” (Kuntay, 1971: 70) şiirinde ferdi ben'i ile millî ben'i arasında paralellik kurmuş, ferdi ben'den millî ben'e geçiş yapmıştı. Bu şiirde ise hayatın anlamı şaire göre kendisinin varlığıyla bir değer ifade eder:

Dünyayı benimdir sanıyorken bir avuçsam
Topraktaki zerreysem eğer, taştaki uçsam

Engin ne demek, yer ne demek, gök ne demektir?
Onlar da nihayet birer efsane demektir.

Ben görmeyeceksem ebediyet bile azdır
Ben yoksam, içim namütenahiye garazdır.”

Şiir, şairin vatan, kahramanlık, tarih gibi temalara bağlılığının ideolojik ve suni bir düzeyde kaldığını gösterir. Esasında bu şiir ile şair daha önce etrafında döndüğü temalarla ilgili samimiyetini sorgular. Çünkü şiirde “inançların ancak çıkarlarımıza veya refahımıza hizmet ettiği takdirde hakikate uygun olduğunu” (Williams, 2006: 30) düşündüren bir eda vardır. Burada önceki temalardan doğrudan bir vazgeçiş gündeme getirmez. Fakat şairin hayatla temasının kırılma noktasında, bu temaların ağırlığını ve etkisini yitirdiği görülür. Varlığını vatanı ve tarihi ile anlamlandıran bir hafızanın bu bağı her durumda da sürdürmesi beklenir. Hayatla temasın kopması durumunda daha önceki duyarlılıkların işe yaramaması, bunlarla ilgili duyarlılığın ideolojik olduğunu, köklü olmadığını gösterir. Bu durum şiirin hafızaya dayalı bir şiir olmaktan çok tematik açıdan geleneği tekrar ettiğini ima eder. Bu yönüyle şiir, şairin önceki duyarlılıklarının düşünce yoğunlaşması sonucu varılmış şahsi kanaatten ziyade kamusal alanda yaygın temayüllere dayanarak oluştuğunu hatırlatır ve şairin yaşadığı dönemdeki “siyasi mağlubiyeti üsluptaki galibiyetle” (Gürbilek, 2015: 75) telafi etmeye meyilli olduğunu gündeme getirir.

3.1.5. Neyzen Tevfik Kolaylı (1879-1953)

Neyzen Tevfik Kolaylı, söyledikleriyle yaşadıkları birbiriyle örtüşen ve mizahî hicivleriyle, bohem yaşamıyla Türk edebiyatında ve Türk musiki tarihinde kendine yer edinmiş şairlerimizdendir. Bohem bir hayatın içinde düzensizce yazılmış şiirleri ile şairin düştüğü kayıt, önemlidir: “Memleketçe bilindiği üzere bu yazıların hemen pek çoğu hastahanelerde, diğer kısmı meyhanelerde, baştan çıktığım perişanlık devirlerinde yazılmış veya sayıklanmıştır. Bersâmi hamlelerin tufan ve girdapları ortasında dönerken, şuraya buraya veya hastahane duvarlarına karalanan veya mırıldandığım sıralarda tesadüfen yanımda bulunanlar tarafından not edilen bu dağınık sözlerde, asla mutlak bir hikmet olduğunu kabul etmiyorum” (Kolaylı, 1994: 5). Neyzen Tevfik’in hayatı ile şiiri birleşir. Onun insanın kıymetine, hayatın nasıl yaşanması gerektiğine dair görüşleri aynı zamanda şiir anlayışının da temelini oluşturur. Şaire göre “her şeyde kıymet-i hakikiyye eşkâl, ef’al, ahval-i tabi’yyeyi olduğu gibi göstermekle kaimdir” (Kolaylı, 1994: 11). Diğer ifadeyle şair “olduğu gibi görünmek veya görüldüğü gibi olmak”tan yanadır (Kolaylı, 1994: 11). Bu söz onun hayat anlayışını olduğu kadar sanat anlayışını da özetler. Düzenli bir yazı hayatının olmadığını gördüğümüz şair, Hasan Aksoy’un değerlendirmesiyle özet olarak: “ney üflemedeki ustalığı yanında hicviyeleriyle de tanınan şairlerimizdendir. Hayatını rind - meşreb olarak sürdüren şair, sufi geleneğe yakın olmakla birlikte medrese ortamlarına da

aşınaydı. Ney üflemedeki ustalığı sayesinde devrin önde gelen şair ve yazarlarıyla arkadaşlık kurdu. Musikiye eğilimi şairi ney üflemeğe sevk etti ve hayatını ‘vefalı dostu’ olarak yâd ettiği ney ile özdeşleşerek sürdürdü. II. Abdülhamid aleyhinde bulunduğu için takibata uğradı, yalnızlaştı ve bohem bir hayat yaşamaya başladı. Mehmet Âkif ile olan dostluğu hep devam etmiş olan şair, Âkif’in ısrarlarına rağmen içkiyi bırakmadı ve hayatının bir kısmını Bektaşî tekkelerinde geçirdi. Ney’ini hiçbir zaman geçim kaynağı olarak çalmayan şair, dünya malına değer vermeyen rind-meşreb bir kişilik olarak bilinir ve hayatını da bu minvalde yaşar. Şiirlerinde Şair Eşref ile Mehmet Akif’in tesiri görülür. Şiirlerinde argo sözlere bolca yer veren Neyzen Tefvik, etrafında gördüğü haksızlıkları, yakından tanıdığı insanların vefasız davranışlarını, mal ve mülk peşinde koşan insanların düştüğü seviyesiz durumları şiirlerinde hicveder. Özellikle mizah, Neyzen Tefvik’te hicvin üzerine bina edildiği bir merkez olarak görünür. Şairin yaşadıklarıyla söyledikleri birbiriyle örtüşür. Halktan yana tavır alan Neyzen Tefvik, mizahında özellikle herhangi bir kesimi hedef almaz, gördüğü ve tespit ettiği hususları açık şekilde dile getirir. Herhangi bir edebî mektebe intisabı olmayan şairin ilk şiiri 1898’de yayınlanır. 1919’da (1335 r.) *Hiç* ve 1924’te de (1340 r.) *Azab-ı Mukaddes* adlı iki şiir kitabı bulunan şair, şiirlerinde hece veznine yer vermekle birlikte daha ziyade aruz veznini kullanır. Dili eski olan şair kalendermeşrepliği, alaycılığı, haktan ve halktan yana oluşuyla öne çıkar” (Aksoy, TDVA: 33/73).

Neyzen Tefvik, *Azab-ı Mukaddes* adlı şiir kitabına “Çok Şükür” (Kolaylı, 1994: 13) başlıklı şiiriyle başlar. Şiir, ses itibariyle dünyadan herhangi bir beklentisi kalmamış insanın sakin bir eda ile dünyaya uzak ve küskün duruşuna gönderme yapar. Şiirde duygunun üstlenmiş olduğu ses, geleneği tekrar etmesi yönüyle tanıdıkır:

“Deli gönül, neyi özler durursun?
Acınacak dostun, cananın mı var?
Dünya yansa yorganın yok içinde,
Harap olmuş evin, dükkânın mı var?”

...

Uyanmadın gittin dalgın uykudan,
Sana ne be âlemdeki kaygudan
Dem vurursun siyasetten duygudan
Beynelmîlel bir imtihanın mı var?”

Neyzen Tevfik'in hayatı, şiirinde söylediğini doğrular. Yaşamı, ne ikbal kaygısının ne de geçim endişesinin meşgaleleriyle doludur. Rind meşreb kişiliğinin gereği olarak hayatı çoklukla musiki meclislerinde geçer. Şiirleri ise kendisinin de ifadesiyle hastane duvarlarına, heykellerin üzerine yazılmış veya mırıldandığı sırada yanında bulunanlardan birinin vasıtasıyla kayda geçmiştir. Bu bakımdan Neyzen Tevfik'in şiirde dünyadan vazgeçmiş görünmesi ve dünyaya bigâne duruşu, esasında onun mal ve mülk sahibi olmamasıyla doğrudan ilgili görünmez. Çünkü şairin ikbal kaygısıyla hareket etmediğine yaşamı tanıklık eder. Fakat şiirde dünyayla arasındaki kopukluğun sebebi, insanı dünyaya bağlı kılan sebeplerden sayılan eş, dost, mal ve mülk gibi varlıklardan yoksun oluş gösterilir. Esasında eşten, dosttan, mal ve mülkten yoksun oluş sebebiyle dünyadan kopukluk rindane bir duruştan çok, sözü edilenlere sahip olmamaktan kaynaklanan başka türlü dünyaya bağlı oluşu imler. Değiniildiği gibi şair, varoluşu itibariyle dünyaya itibar etmez. Bu bakımdan şiir, şairin anlatmak istediğinden farklı bir duyusu yansıtır. Söylenmek istenen ile söylenen arasındaki tutarsızlık, herhangi bir duygunun gelenekte yeri olan ses yardımıyla sunulmasından kaynaklanır. Çünkü şiirde yazılanı olduğu gibi doğru kabul ettiğimizde bu anlam şairin yaşamıyla çelişir. Öyle ki şairin dünya ile olan bağının iştiyaklı olarak kurulmasının yolunun, şairin eş, dost, mal ve mülk gibi kıymetlere sahip olmaktan geçtiğini söylemek gerekir. Oysa Neyzen Tevfik'in, sözü edilen bu kıymetlere sahip olmayı arzu etmediği görülür. Varoluşsal bir mesele olarak şair, geçici ve incitici olandan uzak durur. "Sazımı hiçbir zaman paraya tabi kılmadım. Böyle bir vaziyeti, beni yaşatan en büyük hayat arkadaşım, sadık ve vefalı ney'ime karşı hakaret telakki ederim" (Kolaylı, 1994: 6) ifadelerinde de görüldüğü üzere ney'ini hiçbir zaman bir geçim vasıtası olarak çalmaması da bunu gösterir. Onun yoksulluğu, parlak bir ikbal için sahip olunması gereken şeylere ulaşamamaktan kaynaklanmaz. Eğer böyle olsaydı dünya, ancak şairin refahına ve çıkarına hizmet ettiği takdirde değerli olmuş olurdu. Oysa şair birçok fırsatı ve imkânı teper. Hayata karşı bu duruş, onda varoluşsal bir mesele olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan şiirde ifade edilen şekliyle şair esasında dünyevi kıymetlere sahip olmamaktan ötürü dünyadan vazgeçmiş değildir. Fakat şiir, dünyaya ilişkin kıymetlere sahip olmayıştan ötürü dünyadan bir vaz geçmişliği ve ona karşı soğukluğu dile getirir. Diğer taraftan şiir, doğal seyrinde bir sızlanma edası içinde seyredir. Şair velev ki sızlandığı şeylerde gözü olmayan biri olsa bile şiirde üslup, bu duygunun çağrışımıyla ilerler. Dolayısıyla mana ve kasıt arasındaki tutarsızlık, dolaylı olarak mutlakiyetçi bir dile yaslanılmış olduğunu gösterir.

“İstanbul Radyosu’nda Mûsiki” (Kolaylı, 1994: 50) başlıklı şiirinde şair, ney karşısında sazı ilkelin temsili olarak ele alır. Şaire göre saz zilleti, cehli ve yobazlığı simgeler:

“Tüyerim ürperiyor duydukça
Mûsiki namına şu zillet sazı.
Yurdumuzdan azametle yayılır
Cehlin âfak-ı cihâna avazı!

...

Radyodan her gece Garb’ın yüzüne
Geyirir zannederim bir yobazı!”

İkel olarak öne sürülen herhangi bir olgu, ancak bir özne karşısında ikellik konumuyla var edilebilir. Yukarıya alınan şiirinde Neyzen Tevfik, ney karşısında sazı, nesneleştirir ve onu ötekileştirir. Esasında rind-meşreb bir kişiliğin ötekileştirmeye meyilli bir bakış açısına sahip olması beklenmez. Neyzen Tevfik’in hayatıyla gözler önüne serdiği kişiliği, rindane duyuşla dolu örnekleriyle doludur. Küçüklüğünden beri saza göre daha rafine oluşuyla dikkat çeken ve seçkinci kitleye hitap eden neyle olan işigali, şairin saza karşı mesafeli duruşuna sebep olur. Saz, eski zamanlardan günümüze değin halk ezgilerine eşlik eden çalgı aleti olarak bilinir. Neyzen Tevfik’in, farklı kesimlerin tercihi olan bir çalgı aletini, rindane kişilikle örtüşmeyen bir eda ile zilletin, cehlin ve yobazlığın temsili olarak görmesi, kendi düşüncesini öteki karşısında doğru olarak konumlandırın geleneksel bakış açısını yansıtır. Çünkü ney’in özneye tekabül eden konumlanışını, mutlak geçerli kılacak herhangi bir belirlemeden söz edilemez. İnsanların kültür düzeyleri, onların estetik beğenilerini de yönlendiren bir etmen olarak karşımıza çıkar. Bu durum, herhangi bir olgunun mutlak sabiteye tekabül edecek şekilde özne olarak konumlanışını mümkün kılmaz. Farklı tercihlerin de kendi bağlamlarında geçerliliğini göz ardı eden ötekileştirici bakış açısı, mutlakçı bir dile dayanmakla mümkün hâle gelebilir. Bu bakımdan sazın, ilkelin temsili olarak sunulması, ilkel olarak tanımlanan olgunun karşısına çıkarılacak bir özne varlıkla mümkündür. Diğer ifadeyle sazın ney karşısında ilkel olarak ele alınması, ney’in saza göre özne düzeyinde konumlanmasının sonucudur. Bu ise dolaylı olarak ney’in saza göre mutlak düzeyde iyi olduğuna gönderme yapar. Dolayısıyla şiirin mutlakiyetçi bir dili yansıttığı söylenebilir.

Neyzen Tevfik’in şiirlerine seçtiği başlıklar, geleneği yenileme amacı güden bir edayı çağrıştırmaz. Temellük edilmiş geleneğin dilini yansıtır. “İkinci Arz-ı Hâl”

(Kolaylı, 1994: 27) “Türk’e Birinci Öğüt” (Kolaylı, 1994: 30), “Türk’e Birinci Öğüde Zeyl” (Kolaylı, 1994: 35) “Kıt’a” (Kolaylı, 1994: 78-79) “Fuzuli’nin Gazelini Tahmis” (Kolaylı, 1994: 125) “Koşma” (Kolaylı, 1994: 121), “Şahane Cehâlet” (Kolaylı, 1994: 137) “Yobaz” (Kolaylı, 1994: 156) gibi başlıklar, geleneksel şiir dilinin tekrarı olarak karşımıza çıkarlar. Özellikle öğüt, cehâlet, yobaz gibi kelimeler, öğüt verilecek olanlar ile cahil ve yobaz olanların varlığına dolaylı gönderme yaparlar. Bu bakımdan bu kelimelerle konuşan kişinin kendini öğüt verilecek biri olarak görmediği düşünülebilir. Bununla birlikte cahil ve yobaz kavramları da bunları kullanan kişinin kendini bu kavramların yüklendiği marazilikten beri tuttuğunu ima eder. Bu kavramların doğal olarak ötekileştirici bir nitelik taşıdığını söyleyebiliriz. Kişinin kendi bildiğinin mutlak doğru olduğunu kabul etmesi durumunda ancak bu söyleme yaslanabileceğini düşündüğümüzde bu dilin mutlakiyetçi bir dil görünümü olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

“Felek” (Kolaylı, 1994: 83) şiirinde Neyzen Tevfik, kadere doğrudan laf söylemenin itikadi risklerinden korunmak için sitem oklarını feleğe yönlendirir. Esasında felek, geleneksel düşünce ve edebiyatta da kaderi tenkit etmenin itikadî tehlikesi yönüyle kötü talihin suçlusu olarak kabul edilir:

“Yamansın er zaman aldattın beni,
Kâh düşürdün, kâh kaldırdın felek!
Mecnun’sun diyerek Leyla peşinden,
Issız vadilere saldırdın felek!

...

Şifadır dedin zehir tattırdın,
Gençliğin okunu boşa attırdın,
Körlerin yurdunda ayna sattırdın,
Çıkmaz sokaklara daldırdın felek!

Barışmadı gönlüm merd ile zenle
Ne bir iş bilenle, ne boş gezenle
Hicran köşesinde bozuk düzenle
Neyzen’e her telden çaldırdın felek!”

Neyzen Tevfik, şiirde feleğin başına açtığı dertlerden, kendisini yanlış yönlendirmesinden ve yanıltmasından yakınır. Yakınma ve sızlanma edasıyla bu şiir, Neyzen Tevfik’in kalendermeşrep kişiliğiyle örtüşmez. Değindiği gibi şairin yaşamı, mala ve mülke değer vermediğini gösteren birçok örnekle doludur. Gönlünün ‘merd ve zen’ ile barışmadığını söyleyen şairde bu uzlaşmazlığın varoluşsal bir mesele olduğu söylenebilir. “Geçerim” (Kolaylı, 1994: 86) şiirindeki:

“Geçen gençlik günlerine yanmıyan
Yok gibidir bense bakar geçerim
Yoku vara, varı hiçe gömerek
Her solukta bir gam yakar geçerim”

dörtlüğü, hayatın geçiciliğinin şairde bir yaşam biçimine döndüğünü gösterir. Geçici olana karşı ortaya konan direncin bir ifade biçimi olarak da görülebilen sanat ve bu doğrultuda sanatkârın yaşamı, çoklukla sonsuzlaşmaya meyilli bir dili çağrıştırır. Fani olanın kabullenilmesi ise aksine sanatkârda belirgin bir sonsuzluk eğiliminden ziyade ondaki rind meşreb kişiliğın önünü açar. Nitekim “Geçerim” (Kolaylı, 1994: 86) şiirinin bir bölümünde şair:

“Araştırdım hakiyat notlarında
Yok bir ma’na dehrin vur tutlarında
Şi’rimdeki duygu bulutlarında
Bir şimşegim, hicran çakar geçerim”

mısralarıyla hayata tutunma ve bağlı kalma ile ilgili sahici bir gerekçenin bulunmadığına gönderme yapar. Bu doğrultuda Neyzen Tevfik’in “Felek” başlıklı şiiri, esasında şairin varoluşsal olarak bir türlü yakınlık kuramadığı hayatla arasındaki sorunlu ilişkiyi, hayata tutunamamanın verdiği ıstırabı dile getirmek şeklinde ifade eder. Oysa şairin hayata tutunamamak gibi bir derdinin öncelikli olduğunu söylemek, şairin hayatı dikkate alındığında mümkün görünmez. Çünkü hayata tutunma arzusu, ona sahip olmayı arzu etme fakat bunu başaramama ile ilgili durum olarak karşımıza çıkar. Şairde ise varoluşsal kaygının öncelikli olduğu görülür. Bu bakımdan şiirin, geleneğın hazır anlam ve biçimleri üzerine kurulu olması, onun mutlakiyetçi bir dile dayandığını gösterir.

“Koşma” (Kolaylı, 1994: 121) başlıklı şiirinde Neyzen Tevfik, hayatla arasındaki kopukluktan duyduğu ıstırabı, sevdiğine kavuşamama üzerinden dile getirir:

“Ruhuma sunduğın mukaddes günah
Kanımda ateşten bir şarab oldu
Sevdanın şimşegi çakınca gönlüm
Nağmesi alevden bir rebab oldu

Gökyüzü yıkıldı, yıldızlar söndü
Güneş hiç doğmadı, ay geri döndü
Kâinat gayb oldu hiçe büründü
Aşkından başkası hep harab oldu.

...
Vefasız tali'im bir kara kaya
Yalvardım, söylettim bu sırrı naya
Varlığım yok oldu gün saya saya
İçinden çıkılmaz bir hesap oldu.”

Şairin varoluşsal duygunun ağırlığı altında seyreden yaşamı ve kişiliği dikkate alındığında şiir, söylemek istediğini söylediği ile bir uyum içinde ifade etmiş görünmez. Çünkü şairin hayattan kopuk ve dünyayı önemsemez tavrının sebebi, şiire göre şairin sevdiğine kavuşamamasıdır. Esasında ise şair, şiirlerinin nerdeyse bütününe sirayet eden bir boşluk duygusuyla anlamlandırma sorunundan mustarip görünür. Bir “Kıt’a”sında (Kolaylı, 1994: 118) söylediği:

“Başı yoktur sonu yoktur bu kitab-ı dehrin
Ortasından elimizde iki üç yaprak
Bir beladır çekeriz küfr ile din gayretine
Akıl idrak edemez hangi cihette hak var!”

mısraları, zaman konusunda kişiyi başı ve sonu olmayan bir aralıkta seyreden olarak konumlandırır. Bu konumlandırma, doğal seyrinde insanın, hayatın içinde bir nesne olarak ele alınmasına yol açar. Ayrıca kavgaya sebebiyet verdiği öne sürülen küfür ve din konusunda haklı veya haksızı ayırmada aklın kifayetsizliğine gönderme yapar. Şair bu mısralarında mütehayyir nazardan kendini kurtaramaz. Bu bakış açısına sahip olanın hayatla arasındaki bağının, geçici olanla veya insanı geçici olana bağlayanla kurulamayacağını söylemek mümkündür. Bu sebeple şairin “Koşma” başlıklı şiirinde mutsuz görünmesinin sebebi gösterilen sevdiğine kavuşamama, gerçekten mutsuzluğun sebebi olarak dile getirilmiş değil, mutsuzluğa bir sebep bulma arayışının sonucunda dile getirilmiş görünmektedir. Neyzen Tevfik’in mizah üzerine kurulan hicivlerinde merkezi bir yer edinen şikâyet etme ve sızlanma edası da şairin dil konusunda geleneğin hazır anlam kalıplarına yöneldiğini ortaya koyar. Geçmiş, hâlden memnun olmayanların söylediği yığınla edebî malzemeye tanıklık eder. Neyzen Tevfik’in oradan beslendiğini söyleyebiliriz. Diğer taraftan şiirde şahsi tecrübeye yer verilmeyişi de şairin dil bakımından mutlakiyetçi bir gelenekten tevarüs ettikleriyle yazdığını gösterir.

“Baktım, Ağladım” (Kolaylı, 1994: 123) başlıklı şiirinde şair, gelip geçen güzel şeylerin hayaliyle tabiata, istikbale, hâle bakar ve baktığı her yer onda yalnızlık duygularını uyandırır. Şiir nerdeyse bütünüyle bir temaşadır. İslam estetiğinde temaşa eyleminin

tekabül ettiği bir gerçeklik düzeyinden söz etmek mümkündür. Çünkü kâinatın tamamlanmış bir bütün olarak takdim edildiği görülür: “O yedi göğü tabaka tabaka yaratandır. Raman’ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk göremezsin. Bir kere daha bak! Hiçbir çatlak (ve düzensizlik) görüyor musun? Sonra tekrar bak; bakışların (aradığı çatlak ve düzensizliği bulamayıp) aciz ve bitkin hâlde sana dönecektir” (Altuntaş-Şahin, 2010: 561). İslam estetiği, tamamlanmış hâlde olan kâinatın seyri ile iştilal eder ve bu seyirden ilahi olana bir hayret, takdis ve tenzihin yükseldiği görülür. Bu bağlamda “Nailî’nin çok sık zikredilen beytini hatırlatmak istiyoruz: ‘Mestâne nukûş-ı suver-i âleme bakdık / Her birini bir özge temâşâ ile geçdik.’ Bu beyitteki ‘mestâne, ‘nukûş-ı suver-i âlem’, ‘özge temâşâ’ ve ‘geçdik’ ifadelerinin başlıbaşına bir gerçeklik kavrayışını ve bir estetiği verdiği açıktır. Sanatçı, dış âlemin geçici olduğunu bildiği şekillerine *mestâne* bakmış, fakat şekillerle fazla oyalanmaksızın iç yüzlerine dalmıştır. Daha başka bir ifadeyle, ‘kalp gözü’nü açmıştır. Gördüğü, nakışların ardındaki nakkaştan, yani mutlak varlıktan başkası değildir” (Ayvazoğlu, 1989: 71-72).

Neyzen Tefvik de “Baktım, Ağladım” şiirinde geleneğin estetik telakkisinden beslenerek varlığa nazar eder. Ne var ki Neyzen Tefvik’in temaşası ile geleneğin temaşası arasında fark vardır. Gelenek, temaşa eylemiyle yaratıcının kusursuz yaratışı karşısında hayrete düşer ve Allah’ın her tür kusurdan beri olduğunu idrak ile Allah’ı takdis ve tenzih eder. Temaşa bir bakıma ilahi olanı tefekkür eylemine döner. “Çünkü Allah’ın gölgesi, mümkün âlemindeki cisimlerde belirir. Biz gölgeyi ancak üstüne düştüğü eşya âlemi vasıtasıyla idrak edebiliriz. Fakat idrak ‘Nur’ ismiyle geldiği için, gölge, mümkün âlemindeki varlıklar üzerine ‘gayb’ suretinde yayılmıştır.” (Ayvazoğlu, 1989: 72). Böylece temaşa eylemiyle Müslüman sanatçı, nazarını görünen üzerinden görünmeyene çevirir. Neyzen Tefvik ise sevgilinin hayaliyle çiçeklere bakıp ağladığını, aşka esir olmuş kalbiyle kararsız gönlünün ve ırmaklar gibi gözyaşlarının eşliğinde fakirliğine bakıp ağladığını, ayrılık ile gönlü kan dolmuş olarak kötü talihine bakıp ağladığını, geleceği heba, hâli hep bela içinde geçmişteki yüzyıllara bakıp ağladığını vs. dile getirir:

“Yad-ı hayal-i yar ile
Gülzâra baktım, ağladım
Andım şemim-i kâkülün
Ezhara baktım, ağladım.

Kalbim esî-i aşk-ı yâr
Gönlüm heva-yı bî-karar

Eşkim misâl-i cuybar
Asâra baktım, ağladım.

Müstakbelim olmuş hebâ
Hâlim belâ-ender belâ
Mâzideki bî-intihâ
A'sâra baktım ağladım.”

Neyzen Tevfik, sekiz dörtlükten oluşan bu şiirinin her dörtlüğünün son mısrasında bir tabiat unsuruna veya kendi talihine bakıp ağladığını söyler. Çiçeklere, fakirliğine, kötü talihine, asırlara, dağlara, nehirlere, tavırlara ve sırlara nazar eden şair, bu seyrini geleneğin temaşa ile öngördüğü manevi tefekkür ile sonlandırmaz. Aksine nazar ettiği her şey onda karamsarlık uyandırır. Bu yönüyle geleneğin bakışından ayrılan şairin kullandığı dil ise esasında geleneğin kullandığı dil ile örtüşür. Çünkü şiirde şairin şahsi tecrübesine dayalı olan bir mısraa tesadüf edilmez. Sevgilinin hayali ile çiçek bahçelerine bakıp ağlayan bir öznenin ne tür bir duygu içinde olduğunu okurun deneyimlemesi mümkün görünmez. Şiir bir bütün hâlinde hayattan bir beklentisi kalmamış, sahip olmayı arzu ettiği her şeyden uzak kalmış bir kalbin serzenişini dile getirir. Fakat serzenişte bulunanın ne tür bir duygu içinde bulunduğunu örnekleyen bir dil kullanılmadığı için okurun buradaki serzenişle kendi tecrübesi arasında bir bağ kurması zordur. Şiir, hayatı yıkıntılar içinde olan birinin neler yapıp ettiğini söylemekle yüküdür. Öyle ki hüznü kalbinin umutsuzlukla dolu olduğunu söyleyen şairin önündeki nehirlere bakıp ağladığını görürüz. Fakat şiir kişisel tecrübeye dayalı bir dile yer vermediğinden burada anlatılanın okurla bir yerde buluşabileceğini söylemek elbette mümkün değil. Örneğin “hicran ile dil oldu hun” mısrası, okurca deneyimlenemez. Bu bakımdan şiirdeki dilin içerik bakımından gelenekle ayrışmasına rağmen dil bakımından geleneğin izini taşıdığını, mutlakiyetçi dilin görünümünü yansıttığını söyleyebiliriz.

3.1.6. Orhan Seyfi Orhon (1890-1972)

Edebî kimliğini Millî Edebiyat düşüncesi içinde bulan Orhan Seyfi Orhon, adını Beş Hececi şairler olarak anılan edebiyat topluluğu ile birlikte tarihe mal eder. Âlim Kahraman ile Nihat Sami Banarlı'nın değinileriyle özet olarak “asker bir ailede büyüyen Orhon, yükseköğrenimini 1914'te hukuk alanında tamamlar ve 1920'de Meclis-i Mebusan'ın kapatılmasına kadar burada görev yapar. Buranın kapatılmasından sonra açıkta kalan şair, 1922'de Yusuf Ziya Ortaç ile veya tek başına çok sayıda mizah, edebiyat, fikir,

aktüalite ve magazin dergisi çıkarır. Bir süre edebiyat öğretmenliği yapan Orhon 1946-1950 döneminde Cumhuriyet Halk Partisi Zonguldak milletvekili, 1965-1969 döneminde Adalet Partisi İstanbul milletvekili seçilir. Gazetelerde köşe yazarlığı da yapan Orhon şiir, anı-roman, mizah ve hiciv, deneme, antoloji, fıkra ve biyografi gibi çeşitli alanlarda eserler verir. Orhon'un şiire ilgisi 1905'li yıllardan sonra başlar. Celal Sahir Erozan'ın teşviklerini gören şair, ilkin Abdülhak Hamid ve Tevfik Fikret'in etkisinde kalır. Bu sıralarda 'terkipsiz lisan' anlayışına ilgi duyar. Ziya Gökalp'in etkisiyle aruzdan heceye geçiş yapar. Millî edebiyatın içinde edebî kimliğini bulan Orhon, ismini Beş Hececiler olarak adlandırılan edebiyat topluluğuyla birlikte tarihe mal eder. "Şiirden çok dile yaptığı hizmet bakımından önem arz eden" (Tuncer, 1994: 9) Orhan Seyfi Orhon, şiirlerini kitap hâlinde 1919'dan 1962'lere kadar yayımlamaya devam eder (Kahraman, TDVA: 33/390); (Orhon, 1970: xv-xxii). Şairin ilk şiirlerinden son şiirlerine doğru bir seyir izlenerek şiirleri ele alınacaktır.

"Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi" (Orhon, 1970: xvii) şairin 1919'da aynı adla yayınladığı kitapta yer alır. Hece vezniyle yazılan şiir, millî bir efsanenin manzum tarzda söylenişidir. Şiirin oldukça sade bir Türkçe ile yazıldığı dikkat çeker. Şiir kitapları üzerine şairin kendi değerlendirmelerinde de Orhon, şiir üzerinden Türkçe'ye ve Türk diline yaptığı hizmetten söz eder. Aruzun şiirsel yönünü hecenin imkânlarında bulmaya yönelik çabasına nitekim kendisi de işaret eder (Orhon, 1970: 4). Hatta şair, yeni şiirin biçim üzerinden söyleneceğine inanır: "Benim iddiam, vezin, kafiyeye ve şekille en yeni şiir yazılabilir. Zaten bunlarla yazılırsa en yeni olur. Öbürleri ilhamın sıhhatli çocukları değil, tıbbi terimle sıkıt'larıdır" (Orhon, 1970: 147). Şiire aruz terbiyesiyle başlayan Orhon, Ziya Gökalp'in etkisiyle yönünü heceye çevirir ve millî duyarlılığı hayatında öncelikli mesele yapar: "Türk milletini sevmeyi Türkçeyi sevmeye, onun diline hizmet etmeye bulmuştuk" (Orhon, 1970: 5) der.

Orhon, bilhassa heceye geçişten sonra dile yapmayı düşündüğü hizmetleri biçim üzerinden sağlayacağına inanmasından ötürü şiirlerinde birçok biçim denemesi yapar. Bu denemeler şairin görüşüne göre bir bakıma yeniliktirler. Biçim üzerinden sağlanan yenilikler, konuların işleniş ve dilin kullanılışı bakımından eskiden kopuşu beraberinde getirmez. Biçim değişse de içerikteki eskilik gözden kaçmaz. Bu bağlamda Orhon'un şiirleri, zihniyetin değişmeyen ve kendini farklı biçimlerde devam ettiren yönünü açıkça ortaya koyarlar.

Şairin bu şiiri yazışıyla ilgili kendi beyanı da değişimin şekilde kaldığını gösterir: “Bir aşk efsânesi yazmak istiyordum. Hece vezniyle yazılmış, yeni şiirler beğeniliyordu. Konuşulan dilin, yazı dili olması dâvası muvaffak olmuştu. Standart şîyve, İstanbul'da konuşulan Türkçe'ydi. Örnek olarak hanımların konuştuğu Türkçe'yi alıyorduk; en çok işlenmiş, en güzeli, en ahenklisi oydu... Biz buna Millî Edebiyat diyorduk. Ama hepsi bu kadar değildi ki... Bu yeni edebiyat, ilhamını halkdan alacaktı. Halkın masallarını, efsânelerini, hassasiyetini kullanacaktı. Fakat onları, bugünün zevkiyle yeni bir terkîb haline koyacaktı. Motifler halkın, kompozisyon bizim!.. O zaman millî olacaktı” (Donbay, 2009: 163).

Turgut Uyar'ın ifadesiyle bu şiir esasında “aruz fesini çıkarıp, hece şapkasını giymeye” (Uyar, 1983: 49) özenmedir. Uyar'a göre Orhon'un şiirlerindeki başarısızlığın nedeni “bir bakıma bir geleneğin zorlaması elbet. Nerden bakılırsa bakılsın hepsi 600 yüzyıl süren bir imparatorluğun şartlarını yüklediler” (Uyar, 1983: 45). “Duygulanmalarının çok yüzeyde, çok yapay olması” (Uyar, 1983: 48) Tanpınar'ın ‘realite terbiyesi’ olarak ifade ettiği gerçeklikle temaslarını örselediği söylenebilir. Çünkü “Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi” (Orhon, 1970: 7) başlıklı şiiri, dilin eski söyleniş biçimlerinden ayrılığını açık biçimde ortaya koymasına rağmen değişmeyen kullanılışına tanıklık eder. Şiir uzun bir manzum masaldan ibaret olduğu için şiirin özetini vermek uygun olacaktır. Güzelliği ile nam salmış bir peri kızı, ıssız dağlarda tek başına yaşarmış. Çok âşığı olan peri kızı hiçbirine yüz vermezmiş. Bu durum Oğuz Han'ın dikkatini çekmiş. Sebebini öğrenmek istemiş. Peri kızını çağırıp, dağlarda tek başına yalnız yaşamasının sebebini sormuş. Kız vaktiyle bir çobanı sevdiğini ve birlikte yaşadıklarını, fakat bir gün çobanın kalbini kırdığından dolayı onun kendisini terk ettiğini anlatmış. Oğuz Han ise yalnız yaşamının doğru olmadığına peri kızını ikna etmiş ve peri kızına layık bir eş bulmanın arayışına girmiş. Her bir yana haber salınmış. Peri kızı kendisine talip olanları sınavacak ve sınamadan başarılı çıkanla evlenecektir. Ne var ki peri kızı kendisine talip olan âşıklarının önünde silkinerek birden bire kuşa, kelebeğe, çiçeğe veya inciye dönüşürmüş. Âşıkları ise bu durum karşısında ne yapacaklarını bilemedikleri için çaresiz kalırlarmış. Bu sırada bir çoban da talihini denemek ister. Her ne kadar çoban diye kınayanlar olsa da peri kızı onun da bir gönül olduğunu, talihini denemesine izin verilmesini ister. Kızla çoban karşı karşıya dururlarken peri kızı silkinerek birden kuşa dönüşür. Bu sihri eskiden bilen çoban ise hemen bir kafese dönüşür ve peri kızını kafese alır. Sonrasında peri kızı inciye dönüşerek etrafa saçılır. Çobanın dönüşmüş olduğu kafes ise dağılıp sedef olur ve etrafa

saçılan incileri kucağına alır. İnciler çiçeğe dönüşürken sedefler de kelebeğe dönüşürler. Böylece çoban sınamalardan başarıyla çıkar. Peri kızı çobanı tanıdığını söyler ve kendisini terk etmesinden ötürü onu bağışlayamayacağını belirtir. Çoban ise ayrılığın acısını tattığını, yeniden ayrılığa dayanamayacağını ifade eder. Oğuz Han ise peri kızı ile çobanın tekrar birleşmelerini ister. Sonuçta mutlu sona ulaşılır.

Şair, “Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi” şiirinde, bir aşk masalını manzum biçimde ifade eder. Şiirde, ne peri kızının ne de çobanın aşkını tecrübe diliyle aktaran herhangi bir mısraa tesadüf edilir. Şiir, durumların aktarımı üzerine kurulur. Peri kızı çobanla birlikte yaşadığı sırada onun kalbini kırar ve çoban da onu terk eder. Burada bir kalp kırma eyleminin yaşandığı belirtilir. Kalp kırmanın ne tür bir duygusal savrulmaya yol açtığını veya çobanın bu durumda ne gibi bir duygusal yaşantıya geçtiğini şiirde göremeyiz. Tecrübeye dayalı dilde, kalbi kırılan kahramanın neler hissettiğinin anlatımı öne çıkar. Kalbi kırılanın yaşadığı şahsi deneyime yer verilir. Okurun da bu kalbi kırılanın yaşadıklarını kendi deneyimini katması sonucu okur ve metin arasında bir buluşma gerçekleşmiş olur. Şiir, kişisel tecrübeye dayalı olan bir anlatıma yer vermediğinden ‘kalp kırma’ eyleminden okurun kendince bir şey anlaması beklenmiş olur. Diğer ifadeyle her okur burada ‘kalbi kırılmış olma’nın ne gibi bir duygusal eylem olduğunu kendince idrake koyulur. Şair, yaşanmış olan kalp kırılmasının betimini vermez ve âdetâ kendini aradan çeker. Şiir böylece yaşanmış olan durumların nakli üzerine inşa edilir. Şiirin aşağıya alınmış bölümü, peri kızı ile çobanın, sınamalar sonrasındaki konuşmalarıdır:

“Bunu artık iyi bil:
Eş olmam mümkün değil
Sen gibi vefasız.

Çoban; gözünde yaşlar
O zaman nakle başlar,
Macerasını kaz:

‘Sevda, o bir peridir
Karar etmez yerinde,
Gönül ki serseridir
Dolaşır izlerinde
Sevda, o gizli bir ok
Görünmez kanatmadan.
Kavuşmanın tadı yok
Ayrılığı tatmadan.
Ben ki pek çok ağladım
Gezdim hicrana giden

Yolları adım adım.
Beni artık yeniden
Hicrana atma güzel
Yeter ağlatma güzel!
...”

Mutlu sonla biten bir aşk masalını manzum tarzda işleyen şiirde, sevenlerin başından geçen durumların nakledildiği görülür. Herhangi bir olayda insanın neler yapıp ettiğini anlatması, durumların aktarımı ile ilgilidir. Burada da çoban, peri kızından ayrıldıktan sonra pek çok ağladığını, hicrana giden yollarda adım adım gezdiğini belirtir. Bu iki eyleminin gerekçesi olarak da kararsız gönlünün sevdanın izinde dolaşmak zorunda bırakmasını ileri sürer. Bununla birlikte sevdanın ne olduğuna ilişkin bir de tanıma yer verilir. Şiire göre sevda, yerinde karar etmeyen bir peridir ve kanatmadan varlığı görülmeyen gizli bir oktur. Görüldüğü üzere şiir, yaşanan durumları aktarır ve duyguların gelenekte yeri olan hazır kalıplarla tanımını yapar. Bu bakımdan şiir, tecrübeye dayalı dile uzaklığı yönünden mutlakiyetçi geleneği yansıtır. Şiirin ayrıca tanım yapıyor olması da şahsi tecrübeye kapalı olan geleneğin izinde ilerlediğini gösterir.

“Üç Buut” (Orhon, 1970: 127) şiirinde Orhon, bir insanın yaşamı boyunca geçirdiği evrelerde genel olarak hangi bakış açısına sahip olduğuna/olacağına yönelik bir belirleme yapar. Bu belirlemeye göre insanın yaşamı *üç buuttan* ibarettir. İlk ikisini esasında insanın sahip olduğu bakış açısı veya söylemi olarak ele almak da mümkündür. Bir insanın yaşamındaki ilk söylem şaire göre karşısındakini suçlama ve tanımlama üzerine kurulur:

“İnsan
Bütün ömrünce şu üç buudun içinden çıkamaz:
‘Sen şusun! Sen busun!’ ilk önce budur:
Sen, sen, sen!”

Şaire göre insan yaşamının ikinci evresi ise kişinin kendini tanımlaması üzerine kurulur:

“‘Ben şuyum! Ben buyum!’ ondan sonra:
Ben, ben, ben!”

Üçüncü evre ise her şeyin kendisinde toplandığı ölümdür:

“Ve nihayet o gelir;
Toplanır her şeyi bir gün onda,
En sonda!”

Orhon, insanın hayatında sahip olduğu veya olacağı bakış açılarını genel geçer bir olgu olarak öne sürer. Esasında insanın hayatta iki tür bakış açısına sahip olduğuna yönelik kabul, şairin içinde büyüdüğü kültürel ortamdaki gözlemine dayanır. Bir insanın karşısındakini suçlayan ve tanımlayan bakış açısı ile kendini merkeze koyan ve kendini ispatlayan bakış açısının tüm kültürler için geçerli olduğunu söylemek zordur. En azından kast sistemine göre şekillenen toplumlarda insanın hayata bakış açısını bulunduğu kastın gereklerinin belirlemesi, her insanın şairin sözünü ettiği bakış açısıyla hayata yaklaşmasına izin vermez. Fakat şairin ‘sen şusun, busun ve ben buyum, şuyum’ şeklindeki bakış açısını genel geçer bir olgu olarak sunması, kendi gözlem ve kanaatini mutlak sanan zihniyetin bir yansıması olarak görülebilir.

Orhon’un “Üç Buut” şiiriyle tematik bakımdan örtüşen bir diğer şiiri de “Üç Dünya” (Orhon, 1970: 156) başlıklı şiiridir. Ortak bir duyuşu yansıtan bu iki şiirde duygulanmaların, sabit ve sanki inanca dönüşmüş değişmez kanaatler üzerine yükseldiği görülür. Hayatı dışarıdan gözlemleyen ve genel olarak hayatın seyrini dış gözlemlerle yansıtan bu şiirlerde, insanın deruni âlemine yönelik tecessüse tesadüf edilmez. İnsan bu şiirlerde bir yerden bir yere seyreden bir canlı gibi ele alınır:

“İnsan
Yaşar, üç türlü şu üç dünyada
Evvela:
“Şunu sevdim, bunu sevdim!’ diyerek
Ömrü sevmekle geçer!

Sözde olgunlaşır ondan sonra:
“Şunu yaptım, bunu yaptım!’ diyerek
Ömrü saymakla geçer.

İhtiyarlıkta tanır dünyayı:
“Kahbe dünya!’ diyerek,
‘Hey gidi dünya!’ diyerek,
Ömrü sövmekle geçer!”

Bu şiirde de Orhon, “Üç Buut” başlıklı şiirine benzer bir duygulanım içindedir. Her iki şiir, hayatı dışarıdan gözlemleyen ve bu gözlemlerle edinilmiş olan kanaati genel geçer bir doğru olarak sunar. Benzer duygulanımlar üzerine kurulan iki şiir esasında birbiriyle çelişki de arz ederler. Her iki şiirdeki duyguyu besleyen saik, şairin hayatı dışarıdan gözlemlemesi ve bu gözlem sonucu inanca dönüşmüş kanaatidir. “Üç Buut” ve

“Üç Dünya” başlıklı şiirlerde şair sadece kendi gözlemini yansıtmaz, geleneğin de tecessüs biçimine tanıklık eder. Zira klasik şiir de dili çoklukla hayatı ve duyguları tanımlayıcı bir doğrultuda kullanır. Bu iki şiir de bir bakıma insan hayatını genel olarak bir tanım içine hapsederler. Esasında bu gözlemin şairin kendiyile kaim olan bir gözlem olduğu söylenebile şairin kendini aradan çekerek gözlemini sunduğu görülür. Dilin bu şekildeki kullanımını, şahsi tecrübeyi mahremiyet alanlarından sayan geleneğin dile etkisi olarak okumak mümkündür.

“Üç Dünya” başlıklı şiirin kendi içinde de bir takım çelişkiler göze çarpar. Son aşamada dünyayı tanıyan kişinin ‘kahbe dünya, hey gidi dünya’ diyerek hayıflanacağını belirten şair bu aşamada kişinin ömrünün sövmekle geçeceğini belirtir. Dünyayı tanımak ona sövmeyi doğurmaz. En azından bu iki eylem arasında duygusal bakımdan bir sebep sonuç ilişkisi kurulamaz. Her insan tekinin hayata karşı duruşunu belirleyen çok sayıda değişken vardır. Bu sebeple hayatı tanıyan insanların hayata karşı duruşları farklılık içerir. Bu bakımdan bu iki şiir, şahsi ihsaslara değil çevreden edinilmiş kanaatlere dayandığı izlenimini verirler. İnsanın hayat karşısındaki tavrını şahsi tecrübeye ve düşünceye dayalı olacak şekilde ele almayan bu şiirlerin mutlakiyetçi zihnin eğilimlerini yansıttığı söylenebilir.

Bunlarla birlikte her iki şiir, söylemek istediğini doğrudan söyleme noktasında da birleşirler. Tema ve konu arasındaki ilişki burada hazır bir kalıba benzer ve bu kalıp içine pek çok farklı gözlemi sığdırmak mümkündür. Öyle ki insan hayatını kuşatan üç boyut ile insan hayatının içine yerleştiği üç dünya arasında çelişki söz konusu olsa da bu iki şiirin duygusal olarak beslendiği kaynağın ortak olduğu söylenebilir.

“Anadolu Toprağı” (Orhon, 1970: 132-133) başlıklı şiirinde Orhon, Millî Mücadele’ye desteğini gösteren tavrını yansıtır. Devrin birçok şair ve yazarı gibi “Orhan Seyfi’nin de Anadolu’da çetin şartlar altında devam etmekte olan Millî Mücadele’ye karşı kayıtsız kalmış olması düşünülemez.” (Donbay, 2009: 27) Ancak bu desteğin şekline ilişkin farklı görüşlerin olduğunu kaydetmekte yarar vardır (Donbay, 2009: 27). Söz konusu şiirini 1921’de (Donbay, 2009: 211) kaleme alan şair, Millî Mücadele’nin yoğun olarak sürdüğü yıllarda gazetecilik işleriyle meşguldür. Bu şiirinde Anadolu’ya ilişkin duygularını dile getiren şair, Anadolu’nun o yıllarda içinde bulunduğu reel ortama odaklanmaz. Şiir, Anadolu’dan uzakta yaşamış bir insanın memleketine duyduğu özlemi yansıtır:

“Senelerce sana hasret taşıyan
Bir gönülle kollarına atılsam.
Ben de bir gün kucağında yaşayan
Bahtiyarlar arasına katılsam.”

...

Bir gün olup kucağına ulaşısam
Gözlerimden döksem sevinç yaşını
Sancağının gölgesinde dolaşısam
Öpsem, öpsem toprağını, taşını!

Şiirin ilk dörtlüğünde şair, Anadolu'nun kucağında yaşayan bahtiyarlar arasına katılmaktan söz eder. Buradaki bahtiyarlığın bağlamı, orada yaşayan herhangi bir bahtiyarı işaret etmez, Anadolu'da yaşamış olmanın bahtiyarlık için yeterli bir sebep olacağına gönderme yapar. Anadolu'da yaşayıp da mutsuz olan tek kişinin varlığı bu söylemi hâliyle yanlışlamış olur. Bu bakımdan dörtlüğün realiteyle uyduğuna söylemek mümkün değildir. Diğer taraftan hasret çekmek, kollarına atılmak, sevinçten gözyaşı dökmek, toprağını taşını öpmek gibi kalıp ifadelerin kullanılması da şiirin, günlük dilden tevarüs edilen bakış açısını çağırıştırır.

Diğer taraftan, dörtlükte hasreti çekilen Anadolu'nun neresi olduğuyla ilgili açık bir belirleme görülmez. Şairin İstanbul doğumlu olduğu ve hayatının bilhassa politikaya atılincaya kadarki büyük kısmının İstanbul'da geçtiği dikkate alındığında (Donbay, 2009: 143) şair, pek de aşına olmadığı yerlerle ilgili çekmiş olduğu hasreti dile getirmiş olmaktadır. Bu ise gerçeklikle örtüşmez. Çünkü insan ayrıldığı yere özlem duyabilir. Eğer fiilî bir ayrılık gerçekleşmemiş ise bu özlemin ideolojik bir saikle var olması gündeme gelir. Bu bakımdan Millî Edebiyat'ın Anadolu'ya ve halka yönelişinin etkisiyle kaleme alındığı görülen şiirin realiteyle temas kurmadan, yapay bir duygulanımla yazıldığı söylenebilir (Donbay, 2009: 147) Taşra olarak Anadolu'yla ilgili Bab-1 Ali'nin muhayyilesinde romantik bir algının merkezi yer edindiği bilinir. Ne var ki Millî Mücadele yılları, Anadolu'nun muhayyileden ziyade realiteye dayalı olarak görülmesini zorunlu kılacak denli buhranlı yıllardır.

1935 yılında yayınlanan *Kervan* şiir kitabında yer alan “Ölüm ve İhtiyarlık” (Orhon, 1970: 151) başlıklı şiirinde şair ölümü ve ihtiyarlığı tanımlar. Bir insanın ihtiyarlığında başına gelmesi muhtemel durumun resmini çizer:

“Önce gözler gömülür bu camdan tabuta.

...
Sonra dişler gömülür, sonra da saçlar... Derken
Silinir hatıralardan yaşayan.

...
İhtiyarlık şu demektir: İnsan
Çıkmadan son nefesi
Konuşurken de sesi
Ölmeden önce ölür!”

Şiir, ihtiyarlık ve ölümün dışarıdan gözlemlenen tanımını üzerine kurulur. Şiir, taşıması öngörülen şiirsel yük ve değerle ilgili bir görüş içermez. Tanımlamak da esas itibariyle sanatın işlevleri arasında yer almaz. Geleneğin doğrudan anlatımını tekrar eden dil, bu bakımdan mutlakiyetçi dilin görünümünü yansıtır.

“İki Şey” (Orhon, 1970: 165) şiirinde de şair, şahsi tecrübesi üzerine inşa ettiği gözlemini genel geçer bir olgu olarak sunar:

“İki şey var ki, genel kaidedir,
İki şey var ki, değişmez asla!
Bir:
Kırpiden post olmaz!
Bir de:
İnsan denen mahlûktan,
Dost olmaz!”

Şiir her hâliyle öznel bir tecrübenin ürünüdür. Asla değişmeyecek şeylerden söz etmek, normal seyrinde onların mutlak geçerliliğine gönderme yapar. Burada kesinlik diliyle konuşmaya ünsiyet eden bir zihnin, öznel deneyimini mutlak olarak sunduğu görülür. Bu bakımdan şiirin mutlakiyetçi dile yaslandığı söylenebilir.

Orhan Seyfi, 1962 yılında yayınlanan *İşte Sevdiğim Dünya* şiir kitabında Haiku denemeleri yapar. Adı geçen kitap ile ilgili başta verdiği izahatta Orhon “Bu şiirler, Japonların ‘Haiku’ dedikleri 16 hecelik küçük şiirlerine biraz benzer. Haikular, tarifsiz ve izahsız şiirlerdir: Ne söylemek istediklerini tarif ve izah etmeden anlatırlar” (Orhon, 1970: 189) der. Bu ifadelerden hareketle Orhon’un şiirlerinde tarif ve izahata yönelmesinde, şiir anlayışının etkili olduğunu söylememiz gerekir. Ne var ki yaptığı Haiku denemelerinde tarif ve izah bulunmadığını söylemesine rağmen birçok şiir, tarif ve izah içerir. “Gülmek, Ağlamak” (Orhon, 1970: 237) başlıklı şiir, bir çocuğun neden hemen ağlayıp hemen güldüğünün sebebini izah eder:

“Çocuk henüz bilmez,
Asıl niçin gülünür
Ve niçin ağlanır bu dünyada?
Onunçin öyle hemen ağlayıp güler bol bol!”

Sonuç olarak geleneğin, insan zihninin teferrutına nüfuz eden yanıyla varlığını her alanda nüksettirdiğini görürüz. Şiirde izah ve tarif, esasında geleneğin sanata yüklediği görevler arasında yer aldığından şairin, insiyaki bir yönelişle izaha ve tarife kalktığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan Orhon’un izah ve tarif içermediğini söylediği Haiku denemeleri de geleneğin izinde görünürler.

3.1.7. Şükûfe Nihâl Başar (1896-1973)

İstanbul’da, 1896’da asker kökenli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Kültürlü bir aile ortamında büyüyen ve bilhassa evlerinde yapılan toplantılar sebebiyle güncel konulara aşinalık kazanan şair, ilk ve orta öğrenimini *yarı özel* şekilde tamamladıktan sonra bugünkü İstanbul Üniversitesi’nin önce Türk Edebiyatı bölümünde yükseköğrenimine başlar, daha sonra kaydını aynı üniversitenin coğrafya bölümüne aldirarak buradan mezun olur (Başar, 2008: xiii-xiv). Mezun olduğu yıl *Yıldızlar ve Gölgeler* adlı şiir kitabını yayımlar. Tevfik Fikret’in etkisindeki bu şiirlerinden sonra şair heceye yönelir ve 1927 yılında *Hazan Rüzgârları* adlı şiir kitabını yayımlar. Uzun süre edebiyat ve coğrafya öğretmenliği yapan şair, yazı hayatını öğretmenliğiyle birlikte sürdürür. 1930’da *Gayya*, 1933’te *Su*, 1935’te *Şile Yolları*, 1948’de *Sabah Kuşları* ve 1960’ta *Yerden Göğe* adlı şiir kitapları yayımlanır (Akyüz, 1985: 877).

Şükûfe Nihâl, “bazen haşin bir realiteye bağlı olarak ve bizzat görerek tasvir ettiği Anadolu Köyleri ve Anadolu Kadınları manzumelerile cemiyet hayatımızın başka başka sayfalarını gösteren” (Yazar, 1999: 291-292) şiirleriyle memleket hislerini lirik ve samimi bir şekilde dile getirir. Memleketin temel sorunlarını, Anadolu’nun geri kalmışlığını, yoksulluğunu, çaresizliğini, kadınlarını lirik, samimi ve yer yer kadınsı içtenlikle yansıtan şair, Millî edebiyatın ilkeleri doğrultusunda eserlerini verir. Dönemin birçok şair ve yazarı gibi Şükûfe Nihâl de Servet-i Fünun, Millî edebiyat ile Cumhuriyet dönemini birlikte idrak eder. Şair, yetiştiği I. Dünya Savaşı yıllarının “hemen bütün şairlerinde görülen özellikleri taşır. Edebîyyat-ı Cedide ve Fecr-i Âti ile Millî Edebiyat Cereyanı arasında sıkışıp kalmış olan bu nesil, önce ilk iki hareketin tesirinde kalarak eserlerinde vezin, duyuş tarzı ve

kısmen de dil bakımından daha çok bu iki hareketin özelliklerini aks ettirirler. Sonra Millî Edebiyat Cereyanı'nın duruma hâkim olması ile Hece'ye ve konuşulan dile yönelirler. Yalnız yetiştikleri devrin menfi ve ağır havasının tesiriyle duyuş tarzı bakımından ilk iki hareketin melankolik atmosferinden kendilerini kurtaramazlar; sevinçsiz, bezgin ve ümitsizdirler” (Akyüz, 1985: 877-878).

Şükûfe Nihâl, ilk şiirlerini “ben’iyle ilgilenen ve ferdî duyuş tarzının hâkim olduğu” (Başar, 2008: xxx) aruz vezniyle kaleme alır. İkinci şiir kitabı *Hazan Rüzgârları*’ndan itibaren ise ferdî ben’iyle birlikte millî bir romantizme doğru evrilen şair, *Şile Yollarında* sosyal realizme yönelir. Ömrünün sonlarında doğru içine düştüğü yalnızlık onu ilk aşkın evrenine çeker ve eski sevgilinin hülyasında lirik, samimi bir söyleyişe koyulur (Başar, 2008: xxx-xxxı). İnci Enginün, Şükûfe Nihâl’i Memleket Edebiyatı içinde “Tasvirde kalanlar (Gözlemci gerçekçiler)” (Enginün, 2015: 47) başlığı altında ele alır. Genel özellikleriyle lirik, samimi, ferdî ben’iyle ilgilenen bir kişiliğe sahip olan Başar, Anadolu’yu ilkin millî romantik bir duyuşla sonrasında ise sosyal realizm doğrultusunda eserlerine konu eder.

Şairin Cumhuriyet sonrasında yayınlanan şiir kitaplarında yer alan şiirleri değerlendirmeye alınacaktır. “Hazan Rüzgârları” (Başar, 2008: 43) şiirinde Şükûfe Nihâl, bir sonbahar akşamında kucağına dökülen yaprakların kendisinde uyandırdığı duyguları dile getirir. Nitekim şiir “dökülen yapraklara” (Başar, 2008: 43) ithaf edilir:

“Kollarıma düştünüz
Solgun periler gibi
Ruhumla öpüştünüz,
Bir ümit diler gibi...”

Şair, sonbaharda dökülen yaprakları kişileştirir ve kendi hüznünü onlara izafe ederek anlatır. Şahsi ben’i aradan çekerek duyguları ifade etmenin imkânı olarak bu anlatma edimi, kadim Şark geleneğinden klasik edebiyatımıza değin sıklıkla başvuru bir anlatı formudur. Çünkü şair bu anlatma ediminde bireysel olanı okurun nazarından saklamış olur. Fakat bu bilinçli bir eylem olmaktan ziyade gelenekten tevarüs edilen bir zihin eylemi olarak karşımıza çıkar. Çünkü ümit dileyen solgun perilere nispet edilen sonbahar yapraklarının realitede herhangi bir karşılığına rastlanmaz. Şair, kişisel deneyim alanında söylenmesi gerekeni, sonbahar yapraklarına söyler. Bu yolla şair kendi duygularını gizleme imkânı bulmuş olur. Lirik ve samimi bir söyleyişe sahip Şükûfe

Nihal'in ilhamını gelenekten alan bir anlatma biçimine bağlı olduğu söylenebilir. Şiirin devamında da benzer dil kullanılır:

“Kalbinizde bir ra’şe
Son emel gibi hazin;
Gurûb eden güneşe
Daldım elemli bedbin..”

Bu dörtlüğün ilk iki dizesinde şair sonbaharda dökülen yaprakları kişileştirir. Onlar ‘kalplerinde son emel gibi hazin olan bir titreyiş’ barındırır. Son iki mısırada ise şair kendisini yapraklara ilave eder, kendini onlarla kurulmuş bir bütünün parçalarından sayar. Çünkü bedbin şekilde batan güneşe dalan şairin bu eylemiyle, yaprakların kalbinde son emel gibi hazin titreyişin ilgisi var. Zira batan güne dalışın sebebi yaprakların kalbindeki son emel gibi hüznü olan titreyiştir. Doğal seyrinde her metnin öznesi olarak şair veya yazar, kendinden hareket ederek varlığa nazar eder. İzlenimci veya dışavurumcu bir edada bile olsa her metin, öznedede cereyan eden hareketliliğe dayanır. Hareketliliğin temerküz ettiği menzilin şair veya yazarın kendisi değil de varlığın kendisiymiş gibi aktarıldığı söylemin gerisinde kadim Şark muhayyilesinde yer alan varlık ve insan arasındaki birlik şuurunun etkisi bulunur. Bu yüzden gerek klasik gerekse modern edebiyatımızda varlığın kişiselleştirilmesine dayalı anlatı biçimi çoklukla bilinçli bir tercihin ürünü olarak karşımıza çıkmaz. Şair veya yazarlar, çoklukla sanki varlığın sahiden bir hüznü varmış gibi bir edayı çağrıştıran üslupla konuşurlar. Bu ise Tanpınar’ın sıklıkla kullandığı şekliyle ‘realite terbiyesi’ni dışarıda bırakır. İnsan ve varlık arasındaki birlik fikrine kaynaklık eden hakikat telakkisi de dolaylı olarak hakikatin bir insan tecrübesinin sınırlarından aktarılmasını öter. Böylece kişisel olanın, kamu nazarından saklanması gündeme gelir. Duyguların eşyaya izafe edilerek aktarılması bu durumda anlatma edimi ile zihniyet geleneğinin uyumuna delalet eder. Nitekim her zihniyet geleneğinin kendine göre bir anlatma edimini ortaya çıkardığı görülür. Burada da şiirde konuşan varlık, herhangi bir şeyi aktarma edimiyle kendini vazifeli saymış görünür. Başka deyişle anlatılan ile aktaran arasında belirgin bir ayırım kendini açığa çıkarır. Esasında “bir yapıtın anlatımı ile anlamı birbirinden ayrılamaz, çünkü o zaman sanat yapıtı, soyut fikirlere giydirilen bir roman kılığında başka bir şey değildir; konular, eğretilmelerden, kişilerse slogan ya da ahlak dersi taşıyıcılarından başka şey değilmiş gibi bir anlam çıkar. Yapıt ancak yazar söylemek zorunda olduğu şeyi başka türlü söyleyemediği için, bu bilgi, içinde cisimleştiği imgeden

ayrılmadığı için bir simge biçimini alır” (Garaudy, 1991: 169). Şiirin devamında şair aynı anlatımı sürdürür:

“Pek hazin bu iltica
Âh zavallı yapraklar
Gülşende gül solunca
Bülbül acz ile ağlar”

Bu dördlükte yaprakların iltica edişi, zavallı sıfatıyla vasıflandırılışları, gülün solması yüzünden bülbülün ağlayışı, bütün hâlinde geleneğin anlam dizisini yansıtır. Tümüyle bir soyutlamanın yapıldığı bu dördlükte ben’in tecrübesine dayalı olan bir izleğe rastlanmaz. Bu durum, gerçekliğin dördlükte öyküsü verilen varlıklarda aranması gerektiğini ima eder. Bu ise yapıtın anlatımı ile anlamı arasındaki uzaklığı ortaya koyar. Dil açısından ise bu anlatma ediminin, mutlakiyetçi zihin geleneğini yansıttığı söylenebilir.

‘Muhacir kuşlara’ (Başar, 2008: 45) ithaf edilen “Hicret” (Başar, 2008: 45) başlıklı şiirinde şair, göç eden kuşlara yönelik tecessüsünün sonucunda sahip olduğu duyguları dile getirir. Ele aldığımız bir önceki şiirini şair ‘dökülen yapraklara’ ithaf etmişti. Bu şiirini ise şair ‘muhacir kuşlara’ ithaf eder. Gerek dökülen yaprakların bir hâlden bir hâle geçişleri gerekse kuşların bir yerden bir yere sefer edişleri, özünde bir konum değiştirme içerdiklerinden bir bakıma seyahati çağrıştırırlar. Seyahatin şairin yaşamında özel bir yerinin olduğu biliniyor: “Şükûfe Nihal’in coğrafyacı kimliği en güçlü şekilde seyahat yazarlığında kendini gösterir. Seyahatin sanatçılara yeni ilhamlar kazandıracak görüşünü gazete yazılarında savunur. Kendisi de her fırsatta yurt gezilerine çıkar ve Eminönü Halkevi’nin Köycülük Şubesinin düzenlediği gezilere katılır. Bu gezilerdeki izlenimlerini çeşitli gazetelerde yayınlar. Yapmış olduğu seyahatler Finlandiya (1935) ve Domaniç Dağlarının Yolcusu (1946) adlı iki kitaba dönüşmüştür. Finlandiya bütünüyle bir gezi kitabı iken, Domaniç Dağlarının Yolcusu ise bir Kurtuluş Savaşı destanının peşine düşen kadın kahramanın Anadolu’ya yaptığı yolculuğu dikkat çekici doğa, insan ve toplumsal tasvirlerle, değerlendirmelerle sunan romandır. Hiç kuşku yok ki bu roman da Şükûfe Nihal’in yurt gezilerinin bir ürünüdür” (Çalışkan-Özey, 2016: 63-64). Esasen bu iki şiirdeki ithaf, şairin ontolojik bakımdan hep bir arayış içinde olan ruh yapısına gönderme yaparlar ve şairin hayatında göç edişin, muhacirliğin önemli bir yer tuttuğuna işaret ederler. Nitekim “Hicret” başlıklı şiirinde şair tematik bakımdan, sevilen ve aşına olunan varlıkların çevremizden çekilip gitmeleriyle oluşan yalnızlık ve hüznün duygularını dile

getirir. Konu bakımından ise tabiat şartlarının zorlamasıyla âdeta isteksiz olarak göç eden kuşların göç ediş sırasındaki hüznüleri, incinmişlikleri, sonunda da şairin yalnız kalışı izlek olarak seçilir. Şiir, doğrudan anlatma üzerine kurulur. Herhangi bir dolayım lamaya başvurulmaz.

Şiirin ilk dör t lüğünde şair, kuşları kişileştirir:

“Sonbaharın gamları
Ürküttü mü pek sizi
Terk edip bu diyarı
Ağlattınız hep bizi...”

İlk iki mısırada şair kuşların, sonbaharın kederlerinden ürkmüş olduğundan söz eder. Esasında kuşların sonbahar kederleriyle doğrudan bir bağlarının bulunmadığını şairin bildiğini söyleyebiliriz. Buna rağmen şair, kuşların ürküp göç edişlerini sonbahar kederlerine bağlar. Şiirde bu bağın kesin bir olgu gibi ele alındığı izlenimi göze çarpar. Kuşların elbette ‘sonbaharın gamlarından’ ötürü değil de tabii var oluşlarının seyri gereği mevsimlere göre göç etmiş olduklarının bilincinde olunduğu okura hissettirilmiş olduktan sonra kişileştirmelerin yapılmış olması, şiirin gerçeklikle ilgisini kurma bakımından gerekliliktir. Son iki mısırada ise kuşların âdeta bilinçli ve iradi bir eylemle ‘terk edişlerinden’ söz edilir. İnsiyaki bir yönelimle kuşların mevsimlere göre yerlerini değiştirmeleri ile bu kuşların buldukları yerleri bir sebeple ‘terk edişleri’ arasında, eylemin iradi olup olmadığı farkı vardır. Gerek cansız varlıkların gerekse insan dışındaki diğer canlı varlıkların kişileştirilmesi sırasında gerçekliğin sağlanması, sanatkârın bu varlıkları kişileştirirken onların varoluşlarına yönelik sahip olduğu algının okura sezdirilmesiyle mümkündür. Aksi takdirde kişileştirmelerin herhangi bir ünsiyetle veya geleneğin tekrarı yönüyle yapıldığı kanısı okurda uyanır. Zaten dili mutlakiyetçi kılan hususlardan biri de budur.

Şiirin ikinci dör t lüğü de benzer dil olayını içerir:

“Solgun gökten ince bir
Bulut gibi geçtiniz;
Altınızda titretir
Sizi, coşkun bir deniz...”

Son iki mısırada kuşların, üzerlerinden uçtukları denizler nedeniyle titredikleri vurgulanır. Kuşların, denizler üzerinden uçtukları sırada titreyip titremediklerine yönelik

bilgi, belirsizdir. Çoklukla gözlemler bunun böyle olmadığı yönündedir. Muhtemelen şair de bu kanıdadır. Fakat şiirde, coşkun bir denizin üzerinden uçtukları sırada kuşların titrediklerine yönelik sunuda herhangi bir ihtimal dili kullanılmaz. Şair, ürkeklik ve titreyiş üzerinden kuşlara yönelik bir merhamet üretmenin dilini ortaya koyar. Diğer ifadeyle şair, kuşlara yönelik merhameti ürkeklik ve titreyiş üzerinden imlerken bunların sebeplerini gerçekçi bir dille ifade etmez. Sonbaharın gamlarından ötürü ürkme ve deniz üzerinden uçmadan ötürü titreme, gerçeklik içermez. Gam da titreyiş ve ürkme de şairin kendinde deneyimlediği duygulardır ve şair kuşları kendinde deneyimledikleriyle özdeşletirir. Böylece söylenmek istenen ile metnin söylediği arasındaki mesafe burada gerçekliği örseleyen bir yapı olarak karşımıza çıkar.

“Hicran Ne Kelimedir” (Başar, 2008: 58) şiirinde Şükûfe Nihâl, erken yaşlarda çekilmiş ayrılık acısına odaklanır. Şairin on sekiz yaşlarında kaleme aldığı bu şiirlerinde, dil çoklukla geleneğin hazır imkânlarından beslenmiş görünmektedir:

“Hicranın da anladık
O acı lezzetini...
Çektik dünyanın, artık
Olanca mihnetini...”

Şairin bu şiirini yazdığı zamanlarında muhtemelen ayrılık ile ilgili kimi tecrübelerden geçtiğini söyleyebiliriz. Şairin şahsen yaşadığı ayrılık acısı, burada ayrılık acısının nihai boyutunu içerir bir şekilde anlatılır. İlk iki mısradaki hicranın acı lezzetini anlamının kısmîliği olduğu yönünde bir beyana rastlanmaz. Ayrılık acısı, belirli bir derecede sabitlenmiş bir anlam olarak karşımıza çıkar. Oysa her duygunun kişisel olarak farklı boyutlarda ve derinliklerde yaşandığı bilinir. Burada kişisel bir deneyimin mutlak bir deneyim olarak yaşandığını dolayımlayan bir dilin kullanıldığını görmekteyiz. Üç ve dördüncü mısralar da aynı şekilde kısmî olanın genel ve sabit bir değerde ele alındığını gösterir. Dünyanın olanca mihnetini çekmenin gerçeklikle bir ilgisini kurmak elbette zordur. Şair burada kendince deneyimlediği bir acıya gönderme yapmaktadır. Fakat bunu dünyanın olanca sıkıntısını çekmiş olmak gibi iddialı bir dil ile ortaya koyar. Bu dilin mutlakiyetçi bir dil ve zihin geleneğini yansıttığı ortadadır. Bu bakış açısı şiir boyunca devam eder:

“Çok gençtik.. Başımıza
Beyaz karlar döküldü

Bakarak yaşımıza
İstifhamlar büküldü..”

Çekilmiş acılardan ötürü saçların erkenden beyazlaması ve küçük yaşlarda çekilen acılardan ötürü de âdeta soruların mahcup bir eda ile bükülmüş olması, bir tecrübeyi değil, bir durumu yansıtır. Saçların erkenden beyazlamasının işaret ettiği ufuk olarak kodlanan acıların boyutuna ve niteliğine ilişkin okurda herhangi bir karşılık oluşmaz. En azından her insan tekinde saçları beyazlatan acıların farklılık içerdiğini söylemek gerekir. Tecrübeye dayalı dilin ötelenmesi durumunda duyguların çoklukla karşılık geldiği bir duruma nispet edilerek anlatılması, mutlakiyetçi zihin ve dil geleneğinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

Şükûfe Nihâl’in şiirlerinde vatan, memleket, Anadolu, kadın, ferdî ben temaları ağırlıklı yer tutar. Hatta millî duyarlılık onda küçük yaşlarda oluşur: “Şükûfe Nihal’in eserlerinde vatan sevgisi çok güçlü bir şekilde kendini gösterir. Bu konuda henüz küçük yaşta güçlü duygulara sahip olmasında aile ortamının büyük etkisi olmuştur. Bu durumu Yalnız Dönüyorum adlı romanında, romanın kahramanı olan Yıldız açıkça ifade eder: “Ben daha sekiz yaşımdan beri Makedonya dağlarında esen kahramanlık havasını kokladım... 10 Temmuz beni, dokuz yaşında bir çocuk değil, bağrına vatan sevgisi dağlanmış bir küçük mustarip hâlinde buldu” (Çalışkan-Özey, 2016: 63-64). Bu bakımdan Nihâl’in ilk şiirlerinden beri millî hassasiyeti öne çıkaran dili dikkat çeker. “Mudanya Zaferinde” (Başar, 2008: 65) şiiri bunlardan biridir. Ekim 1922’de Kurtuluş Savaşı’nı sona erdiren ve Lozan Barış Antlaşması’na zemin hazırlayan Mudanya Ateşkes Antlaşması, Cumhuriyet Türkiye’si için bir zaferdir. TBMM’nin İtilaf devletlerince muhatap alınması ve Lozan’da kalıcı barışa dönük zemini oluşturması yönüyle Mudanya Ateşkes Antlaşması, Birinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı sonuçlarından Türkiye’nin kurtulmasına kapı aralar. Yunan kuvvetlerinin Batı Anadolu’dan çekilmesini sağlayan ve Mondros ile Sevr’i de geçersiz kılan bu antlaşma, kalıcı barışa doğru Lozan’a giden yolda Cumhuriyet Türkiye’si için yeni bir dönemin başlangıcı olur. Savaşların yerini diplomasiye terk ettiği bu dönem, kamuoyunda büyük bir coşkuyla karşılanır ve metinlere de bu yönüyle yansır. “Mudanya Zaferinde” şiiri, bahse konu ateşkes antlaşmasına gönderme yapar:

“Gün ağardı bir seher
Dumanlı dağ başında..
Güldü nazlı periler
Toprağında, taşında...

Bitti meş'um karanlık,
Bak ufka şafak vurdu..
Baykuş yerine artık
Bülbüller lâne kurdu...”

Şiir, muhtevası itibariyle Türk tarihi için büyük önem arz eden Mudanya Mütarekesi'nden sonraki sosyal ve siyasi atmosferi umutlu bir şekilde tasvir eder. Bu bakımdan şiir, sosyal ve siyasi bakımdan oluşan olumlu havanın şair üzerinde bıraktığı etkinin ifadesidir. Fakat bu etkinin dile getirildiği şiirde, şairin ne tür ihlaslar içinde bulunduğunu göremeyiz. Şairin, Mudanya Zaferi sonucunda sahip olduğu duygular şiirde görülmez. Dönemin sosyal ve siyasi atmosferi olumluluğu sembolize eden genel durumlar üzerinden sunulur. Dumanlı dağ başında günün ağarması, nazlı perilerin gülmesi, uğursuz karanlığın son bulması, ufukta şafağın belirmesi, baykuş yerine bülbüllerin yuva kurması gibi belirlemeler, mutsuzluktan mutluluğa, kötü bir durumdan iyi bir duruma geçişi temsil ederler. Fakat her hâlde bir insan tecrübesinin dilini yansıtmazlar. Belirli durumlar üzerinden duyguların anlatılması geleneği, kişisel olanın hep saklı tutulduğu medeniyet diliyle elbette ilgilidir. Zaten “insanoğlu belirli bir dil aracılığı ile yorumlanan tarihî ve sosyal gelenek içinde yaşar.” (Bilen, 2007: 8) Bu bakımdan buradaki dilin mutlakiyetçi bir geleneğe yaslanan dil olduğunu söyleyebiliriz.

Şair “Bir Kış Günü Yollarda” (Başar, 2008: 76) şiirini on altı yaşında vefat eden hemşirezadesine ithaf eder:

“Bu dağlar, bu kırlar senin içindi
Sen gittin; onlar, bak, matem giyindi

Hicrana büründü güneş, gök bile;
Sen sustun, kuşlar da gelmiyor dile!..

Çağlayan ırmaklar ye'sinden dondu
Sensizlik aleme zehirler sundu..

Şükûfe Nihâl, on altı yaşında vefat eden hemşirezadesine ithaf ettiği bu şiirinde, sevdiğini kaybedenin elemiyle konuşur. Herhangi bir sevdiğini kaybeden veya başka herhangi bir sebeple kalbi kederle dolan birisinin tabiata bakışı ile kalbi neşeyle dolu birisinin tabiata bakışı arasında elbette fark vardır. Bu, insanın sahip olduğu bakış açısıyla ilgilidir. Çocuğunu denizde yitiren bir anneye deniz, diğerlerinden farklı görünür. Çocuğunu denizde yitiren bir annenin, denizin herkese de kendine görüldüğü gibi

görüldüğünü vehmetmesi gerçeklikle örtüşmez. Bu türlü bir vehim, çoklukla genelleştirmeye dayalı bir dil ile görünür hâle gelir. Yukarıya aldığımız şiirde de şair, vefat eden hemşirezadesinden ötürü etrafına kederle bakmaktadır. Böylece etraf, şaire mateme bürünmüş gibi görünür. Ne var ki şair burada gözlemediği çevresinin herkese mateme bürünmüş gibi görüldüğünü sanır. İlk mısradaki şair, dağlar ve kırların hemşirezadesi için olduğunu söyler. Dağ ve kırları hemşirezadesi için bir tür inhisar altına alır ve bunların onun için olduğunu dile getirir. Şairin niyetinin böylesine bir niyet olamayacağını hesaba kattığımızda burada söylenen ile söylenmek istenen arasındaki mesafe açığa çıkar. İkinci mısradaki ise hemşirezadesinin vefatıyla etrafın matem giyindiğini belirtir. Esasında etrafın matemli görünüşü, bu vefattan ötürü elemle dolanlar için geçerlidir. Fakat şair, etrafının sadece kendisi için değil de umumi olarak mateme büründüğü vehmiyle konuşur. En azından kullanılan dilin bu tür bir anlamı verdiğini söylemek gerekir. Şiirde zikredilen bu bakış açısı şiirin diğer bölümleri için de geçerlidir. Güneşin ve göğün hicrana bürünmesi, kuşların gelmemesi, çağlayan ırmakların ümitsizlikten donması çevrenin şaire böyle görüldüğünü ima eder. Fakat tabiatın bu kabil görünüşlerinin şiirde şairin hissiyatına münhasır olduğunu gösteren bir üsluba rastlanmaz. Bu dil, özü itibariyle geleneğin mutlakiyetçi bakış açısından mülhem anlatıya yansır.

Şükûfe Nihal'in *Gayya* (Başar, 2008: 104) adlı şiir kitabı 1930 yılında yayımlanır. *Gayya*'da "mütareke yıllarını yaşamış olanlarda ve cumhuriyetin ilk nesillerinde hâkim olan bir ruh" un baskın olduğu fark edilir (Başar, 2008: xxx). Anadolu'da gördüğü manzaranın perişanlığı karşısında üzülen ve onu perişanlığından kurtarmak isteyen şair, anılan şiir kitabında hem sosyal hem de ferdî temalara yönelir. Sosyal realizme yumuşak bir geçişin gözlemlendiği bu kitabında şair, ilk defa yüzleştiği Anadolu'nun köylerinin durumu karşısında şaşırır. "Anadolu Köyleri" (Başar, 2008: 111) başlıklı şiirinde:

"İrili ufaklı bir yığın toprak...
Ne bir yeşil fidan, ne bir gölge var...
...
Bu toprak yığını köy nasıl yerdî?
Girecek ufacık delikleri var;
Karıncanın yuvası, sanki öyle dar...
...
Titredim burası köy mü mezar mı?
Burada hayattan bir nişan var mı?"

...” ifadelerine yer verir. Bu tasvir, ilk defa karşılaşılan ve insanı hayrette bırakan yer veya durumları andırır. Bu şiir, şairin Anadolu köylerini yakından tanımadığını, köy hayatı ve köyde yaşananlarla ilgili neredeyse hiçbir tecrübeye sahip olmadığını gösterir. Bu bakımdan şiir, şairin durumunu gerçekçi biçimde okura gösterir. Anadolu hakkında sahip olunan fikir ve gözlemler hakkında örtük bir itiraf gibi olan bu şiirden sonra Şükûfe Nihal, “Anadolu Kadınları” (Başar, 2008: 113) şiirine yer verir.

“Baktıkça yüzünüze aksiniz vurdu bana
Neş’e dolu gözlerim büründü bir dumana
Birer birer sönerek ruhumdaki ışıklar
Alnımda sizin gibi belirdi kırışıklar...
...”

Alnınızda ne derin bir ıstırap izi var
Hepiniz bir esrarlı gece, siyah bir mezar...
Ömrünüzde bir yaprak çiçek yok dökülmemiş,
Hangi zerreniz var ki hicranla örülmemiş!..”

Gördüğü Anadolu kadınları karşısında teessüre kapıldığı görülen şair, onların kederlerini dile getirmeye çabalar. Ne var ki bu dile getirmede şairin gerçeklikle ilgi kurduğu söylenemez. Çünkü “Anadolu Köyleri” şiirinde köye ve köy insanına dair herhangi bir tecrübeye sahip olmadığı görülen şair, çabucak ulaşılmış bir yetkinlikle henüz karşılaştığı bu kitlenin acılarını dile getirmeye yeltenir. Anadolu kadınlarının sosyal hayatları, geçimleri, hayattan beklentileri, yaşamla kurdukları ilişki gibi hususlarda yetkinliğe ulaşmanın en azından derin bir tecrübesi gerektirdiği açıktır. Henüz tanınan bir kitlenin kederlerini anlama noktasındaki cesaretin sahiciliği her durumda kuşkuludur. İlk şiirinde Anadolu köylerini ilk görmenin şaşkınlığıyla dolan şairin, ikinci şiirinde onların kederlerini gerçekçi biçimde anlatabilmesi elbette zordur. Fakat şair, “Anadolu Kadınları”na şiirinde onların acısını çoklukla kesin bir dil kullanarak dile getirir. Onlar, hayatlarındaki her umudu yaprak ve çecik gibi dökülen, her zerresi hicranla örülmüş olanlardır. Başkasının ne hissettiği konusunda bu denli kesin bir kanaate sahip olmanın en azından realiteyle örtüşmediği açıktır. Diğer taraftan “alnımda sizin gibi belirdi kırışıklar” mısrasının da gerçeklikle bağını kurmak zordur. Bütün bir hayatın yüküyle uzun yıllardan beri mücadele eden kitlenin kederi ile onları henüz tanımaya başlayan birinin kederi doğal seyrinde elbette aynı olamaz. Şükûfe Nihal’in sosyal realizme doğru yaptığı bu yumuşak geçişlerinde dilin, ele aldığımız önceki şiirleriyle benzer formda olduğunu söyleyebiliriz. Bakış açısı, farklı temaları aynı dil ve anlam hâlesi içinden görür. Bununla birlikte

Anadolu kadınlarının “alınlarında ıstırap izi olan, esrarlı geceye ve siyah mezara” nispet edilerek sunulması da tecrübeden ziyade elemi sembolize eden durumlarla anlatıldığını gösterir. Hâliyle bu yaklaşım, mutlakiyetçi bakış açısı olarak belirginliğini korur.

“Senden Sonra” (Başar, 2008: 126) şiirinde ferdî ben’inin sesine yönelen şair, özlemine ve yalnızlığını dile getirir. Şiir dil itibariyle genellemeci bir yaklaşım sergiler:

“Burda gittin gideli nasıl içliyiz bilsen
Göklerin gözü yaşlı, kırlar hazin, ben hasta
...”

mısralarında özlem duyanın bakışına göre tasviri yapılan bir tabiat söz konusudur. Tabiat unsurları veya şairin nazar ettiği her şey, şaire kederli ve umutsuz görünür. Elbette dili kullanma biçimlerine bakılmaksızın her sanat eserinin bir şekilde şairin bakışı olduğunu varsayabiliriz. Ne var ki dil ortamına bunun en azından farkındalık içinde aktarılması beklenir. Aksi takdirde şairin kendi duygularını tabiata izafe ettiğini düşünebiliriz. Zaten mutlakiyetçi zihniyet geleneğinde kişilerin varlıkla ilişkisini çoklukla kendi bakışını merkeze alarak kurduğuna yönelik hayli dil örneği vardır. Bu bakımdan tabiat unsurlarının şaire görünüşü ile tabiat unsurlarının bizzat oluşları arasındaki mesafenin dikkate alınması önem arz eder. Öyle ki genelleştirici biçimde anlatmaya meyilli bir dilde, genellemelerin kolaylıkla ve özensizce yapıldığı gözden kaçmaz. Yukarıdaki iki mısradaki sevilenin gidişiyile göklerin gözünün yaşlı, kırların hazin, konuşanın kendisinin ise hasta olduğu vurgulanır. Burada tabiata bir nazar söz konusu olduğu için esasında gözü yaşlı, hazin ve hasta olanın şiirde konuşan kişi olduğunu kabullenmek zor değildir. Fakat sonraki mısradaki şair sevilenin gidişiyile bütün köyün yasta olduğunu söyleyerek genelleme yapar:

“Sensiz geçecek günler için bütün köy yasta
Gelsen de bir gün olsun gözyaşımızı silsen!..”

Elbette bütün köyün yasta olduğunu söylemenin gerçeklikle bir ilgisi kurulamaz. En azından bunun bir tür iddialı dile tekabül ettiğini söyleyebiliriz. İlk iki mısradaki şair kendi duygularını tabiata izafe ederken bu mısralarda bütün köy halkına izafe eder. Bu anlatma edimi, kendi bakışını merkeze alan ve soyut-somut bütün çevreyi, görenin bakışına göre düzenleyen bir zihniyet geleneğinin şairde zuhuru olarak görülebilir. Çünkü mutlakiyetçi zihniyet geleneğinde ferdin varlıkla kurduğu ilişki onun kendi tecrübesi üzerinden kurulmaz. Fert, geleneğin gösterdiği ufuk ile etrafına nazar eder. İnsanın

yanılabilir olduğuna yönelik farkındalığı onun kendi tecrübesi üzerinden konuşmasıyla yakınlığına büyük oranda bağlıdır. Diğer ifadeyle insan, yanılabilir olduğunu çoklukla tecrübeye dayalı bir dille konuştuğunda sezebilir. Geleneğin muayyen kıldığı ufukla varlığa bakan kişinin muhtemel bir yanılığısı, kişinin kendisinin değil geleneğin yanılığısına gönderme yapacağından onun, bütün bir geleneğin yanılığısı içinde olabileceğini hesaba katmasını gerekli kılar. Bunun ise en azından kolay olduğunu söylemek zordur. Bu bakımdan mutlakiyetçi zihniyet geleneğinde konuşan varlığın duygularını varlığa izafe etmesine ünsiyet eden bir dilin ortaya çıktığı söylenebilir.

“Söndürün” (Başar, 2008: 134) şiirinde de şair, geleneğin gösterdiği ufukta bir dile yer verir:

“Söndürün karşımda yanan ateşi;
Kalbimin dört yanı buzla örtülü.
Bakışlarım ölü, şuurum ölü...”

Bu mısralarda yanan ateş, kalbin buzla örtülü, bakışların ve şuurun ölü olması, tecrübeye dayalı bir dil olarak karşımıza çıkmaz. Burada insanda ve tabiatta herhangi bir saikle oluşan durumlar üzerinden duyguların anlatılması esas alınır. Çünkü kalbinin buzla örtülü olduğunu söyleyen birinin ne tür bir tecrübeden geçtiğini bilmek mümkün değildir. Aynı şekilde bakışlarının ve şuurunun ölü olduğunu söyleyen birinin de ne tür bir duygusal deneyimden geçtiği bilinemez. Fakat sözü edilen durumların olumsuz şeyleri ve okur için belirsizlik içeren bir takım acıları ima ettiği söylenebilir. Burada şairin münhasıran yaşadığı tecrübeyi, okurun nazarından saklı kılan bir anlatma edimi öndedir. Kişisel olanın mahremiyetten sayıldığı bir gelenekle bu anlatma ediminin elbette bir ilgisi vardır.

Şairin genelleştirici bakış açısı “Kadın, Sen Nesin?” (Başar, 2008: 142) başlıklı şiirinde de devam eder:

“Nesin, anlayamadı seni hiç kimse!
Dikkat ettim arkandan her gelen sese.”

Şair, kadının hiç kimse tarafından anlaşılmadığını dile getirmekle genellemeci bir yaklaşım sergiler. Bunun ise gerçeklikle ilgisini kurmak zordur. Çünkü hiç kimsenin kadını anlayıp anlayamadığını tespitin mümkün olduğu söylenemez. Kuşkusuz her şiir, bütüne kavuşmuş bir kompozisyon olarak şaire görelilik doğrultusunda bir bakış açısını ifade eder. Fakat burada önemli olan husus, şairin genelleştirici bir dili farkında olarak kullanıp kullanmadığıdır. Okur karşısına farkında olunan dilsel bir yapı olarak çıkan genellemeci

dil, okurun şaire olan güvenini korur. Ne ki farkında olunmadan kullanıldığı düşünülen genellemeci bir dil, okurun şaire güvenini korumada gerekli yeterliliğe sahip görülmez. Zihnin ünsiyet ettiği bir anlatma ediminin tekrarı olarak genelleştirici veya durumları yansıtıcı dil, içinde düşünme yoğunlaşması barındıran bir dili değil, bir ezberin yinelendiği dili çağrıştırır. Bu bakımdan da dilde mutlakliyetin görünümleri olarak karşımıza çıkar.

Şükûfe Nihal, 1935 yılında yayımlanan ve adını kitabın ilk şiiri “Su” dan (Başar, 2008: 159) alan şiir kitabında ferdî ben’inin sesini daha da açık biçimde ortaya çıkarır. Burada iç konuşmadan yalnızlıklara, hayal kırıklığından hayatı sorgulamaya kadar birçok ferdî meselenin ele alındığı görülür. Bilhassa ölüm fikri belirgin bir vurgu hâline gelir. Şairin “Su” (Başar, 2008: 159) adlı şiiri, “Türk şiirinde ve zevkinde oldukça eski bir an’anesi olan suyun” (Tanpınar, 1992: 503-504) geleneğe yeniden eklenişidir:

“Kalbimden kalbime akan bir sestî
Akşam gölgesinde çağlayan o su
Sesini en tatlı yerinde kesti
Bizi sonsuzluğa bağlayan o su...”

Bu şiiriyle şair, Fuzuli’nin “su” redifli kasidesi başta olmak üzere geleneği gerek tematik gerekse işleniş bakımından yineler. Kişileştirilmiş bir varlık olarak su, hem sonsuzlukla ilgili kılınır hem de insan ile varlık arasındaki bağı hem kuran hem de onu kesen yönüyle ele alınır. Şiirde geleneğin sıklıkla kullandığı su motifinin geleneğe yeni bir halka olarak ilave edildiği görülür.

“Dağ Başında” (Başar, 2008: 163) şiirinde Şükûfe Nihal, acı çeken ben’inin isyanını dile getirir:

“Ürkütür sanma beni geçici boraların;
İzi varken kalbimde unulmaz yaraların...
Ben, ölüm yollarının kasırgasını gördüm;
Doğmayacak günümün sonsuz yasını gördüm;
Tufan gibi ağladım; kutuplar gibi doldum
...”

Şiir, bazı durum ve klişe ifadelerle yaslanarak şairin çektiği acıları anlatır. Okurun bu mısralardan hareketle kendi deneyimlerine katabileceği herhangi bir kişisel tecrübeye rastlanmaz. Diğer taraftan şiir, geleneğin ünsiyet edilmiş abartı diline yer verir. Unulmaz yara, sonsuz yas, tufan gibi ağlama, kutuplar gibi donma biçimindeki dil olayları, klişelere

yaslanmış anlatımı ifade ederler. Bu anlatma ediminin ayrıca gerçeklikle de herhangi bir ilgisini kurmak zordur. Şairin ele alınan diğer şiirlerinde olduğu gibi burada da dil, duyguları durumlar ve klişeler üzerinden aktarmaya dayanır. İçinde bilinçli ya da bilinçsiz bir iddiayı da barındırır. Belirgin biçimde şahsi tecrübenin ötelendiği bu dil, mutlakiyetçi bir zihin ve dil görünümü olarak karşımıza çıkar.

“Yalnızız” (Başar, 2008: 171) şiirinde de şair genel geçer ifadelerle dayalı olacak şekilde mutlakiyetçi bir dil kullanır:

“...
Milyonlarca insanın kalbi çarpan bu yerde
Bir deva bulunmadı yalnızlık denen derde...
...
Geceleri dinleyin; boşlukta hasret ağlar
Kaybetmişiz hepimiz ruha vatan diyarı...”

Şiir, yalnızlıkta herhangi bir devanın bulunmadığı yönünde kesin bilgiye dayanarak konuşur. Diğer taraftan herkesin ruha vatan olacak diyarı kaybettiğine yönelik vurgu da doğrulanması gereken bir anlatma edimidir. Genel geçer ifadeler dolaylı olarak içlerinde bir iddia da barındırır. Her iddianın en azından gerçeklikle ilgisini kurmak mümkün görülmez. Şahsi tecrübeye dayanmayan dil, bir şekilde okurun ancak kabul veya reddinin muhatabıdır. İçinde evet ihtimali taşımayan hayır cevabı ile içinde hayır ihtimali taşımayan evet cevabının, kesin inançlı bir bakış açısını ve mutlakiyetçi bir zihin yapısını yansıttığı söylenebilir. Kabul veya redde dayalı olarak muhatap alınan bir dilin, bir tür iddialı dil olduğu görülür. Gerçeklik, çoklukla konuşan öznenin dayandığı veriler itibarıyla ihtimalin dolayımında dile geldiğinde realiteyle uyuşur. Genel geçer ifadeler, doğrulanmaya ihtiyaç duyan ifadeler olarak en azından kuşkuyla karşılanır. İçinde herhangi bir şekilde ihtimal taşımayan dilin, mutlakçı ve kesinlik bildiren bir dil olarak belirdiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan yukarıdaki şiirlerde yer verilen dilin, mutlakçı bir anlatma edimi olduğu görülebilir.

“Ufka Karşı” (Başar, 2008: 175) şiirinde, şahsi duygularını okur gözünden saklı tutan bir dilin öne çıktığı görülür:

“İssız tepelerde daldım etrafa
Bir demir pençeyle kalbim burkulu
Dedim; yok bu taşta, toprakta vefa
Sunduğu tek kadeh zehirle dolu...”

Kalbin demir pençeyle burkulması, taşa toprakta vefanın bulunmaması, sunulan kadehin zehirle dolu olması gibi anlatma ediminin tecrübî dil olduğu söylenemez. Bu dil, duyguların belli klişe ve durumlar üzerinden anlatılmasına dayanır. Geleneğin kendini dipten sürdürmesine dayanan bir dilsel yapının devamı olarak bu anlatma biçimi, mutlakliyetin dilini yansıtır.

Şairin 1935 yılında yayımlanan bir diğer şiir kitabı “Şile Yolları”dır (Başar, 2008: 200). “Tamamen sosyal realizmin işlendiği şiirlerden” (Başar, 2008: xxx) meydana gelen bu kitabında şair Anadolu’yu, Anadolu kadınlarını, köylerini, Anadolu’nun yoksul insanlarını, Tanzimat sonrasındaki bazı önemli şairleri, Cumhuriyet’in zaferlerini, millî duyguları ve gündelik hayatta cereyan eden kimi naif olayları dile getirir. Kitabın ilk şiiri aynı zamanda kitaba adını veren şiirdir: “Şile Yolları” (Başar, 2008: 203). Şile, İstanbul’un Karadeniz’e kıyısı olan ilçelerinden biridir. Şile’nin coğrafi yapısının tasviriyile başlayan şiir, buranın sosyal yönüne eğilir:

“...
Köyler ki bir bakışta bize derdini söyler
Yerdeki çalı kadar bahtsızdır insanları
Yerdeki toprak gibi kavrulmuştur kanları...
 Bu yolun iniltisi
 Yüzyıllardır dinmedi
 Bahtına çöken sisi.
...
Gözlerinde bir parça kuru ekmek rüyası
Ne yarının ümidi, ne hatırası dünün
Yoktur ki bir parça unutsunlar bu yası
...”

Şiir, Şile’nin sosyal bakımdan yoksulluğunu ve yoksunluğunu coğrafya ve insanı birleştirerek ele alır. Ne var ki şair, diğer şiirlerinde başvurduğu genellemelerden hareket eder. İnsanlarının yerdeki çalı kadar bahtsız olduğunu, bu yerlerin, yolların iniltilerinin yüzyıllardır dinmediğini söyler. Ayrıca bu yerlerde yaşaya insanların tek rüyasının bir kuru ekmek olduğu noktasında da genelleme yapılır. Dilin bu şekilde akışı sonrasındaki birçok hususu da genel ifade doğrusuna çekmiş görünür. Öyle ki bu insanların yarından bir ümitleri olmadığı gibi düne dair bir hatıralarının da bulunmadığını ifade eder. Elbette Anadolu coğrafyasının yüzyıllar içinde acı ile yoğrulan bir kaderinden söz etmenin mümkün bir yanı bulunabilir. Fakat bu coğrafyada, yarına dair ümidi olan ve düne dair de hatırası bulunanlardan da söz etmek imkân dâhilindedir. Bu bakımdan şairin kullandığı

dilin, zihnin mutlakçı tavra ünsiyetinin sonucudur. Genel geçer ifadeleri çoklukla ve zihnin ünsiyeti sonucu mutlakçı bir dile tekabül ettiğini söyleyebiliriz.

“Şile Kadını” (Başar, 2008: 205) şiirinde ise Anadolu kadınının acı yanını resmetme çabasında olan şairin, münhasıran yaşanmış olayları genelleştirdiği görülür. Genelleştirici dil burada köylü kadınlar adına kendinden emin bir konuşmaya yol açar. Onların ne tür duygular içinde bulunduğunu dile getiren Şükûfe Nihal’in, Anadolu insanına yönelik sosyal realist izlenimlerinde niyet ve tavır bakımından değilse bile dil bakımından bir ezberin yinelendiği görülür:

“Erkeğin ya hudutta can vermiştir veyahut
Bir kahbenin peşinde bırakmış yuvasını...
...
Akşam çeşme başına gelirsin destilerle
Büyük kara gözlerin acı ve hülya dolu
Mağrur başın göklerde, işi yok gibi yerle
Süzersin mezarlığa ulaşan taşlı yolu.
...”

İdealize edilen Anadolu kadınının burada realist bir izlenime tabi tutulduğu söylenemez. Anadolu kadınının ezilmişliğinin burada Anadolu erkeğinin olumsuzlanması üzerinden verildiği açıktır. Değerin kimi zaman kıyasla üretildiği bir geleneğin burada devamı söz konusudur. Nedim’in ünlü İstanbul kasidesinde, İstanbul’un değerinin ‘bütün acem mülkünün İstanbul’un yekpare taşına feda’ edilmesiyle ortaya konduğu burada hatırlanabilir. Bu bakımdan her iki karşılaştırma da esasında geleneğin değer belirleme noktasında başvurduğu yolu gösterir.

Şairin “Hamit” (Başar, 2008: 223), “Namık Kemal” (Başar, 2008: 224) ve “Fikret” (Başar, 2008: 225) başlıklı şiirleri, Tanzimat sonrası üç önemli ismin Türk düşünce ve edebiyatında açtığı ufuklara bir işaret babında kaleme alınır. Şair bu isimlerle ilgili farklı zamanlarda da şiir yazar. Bilhassa Abdülhak Hamid (Başar, 2008: 450,409) ile Fikret (Başar, 2008: 464) başta olmak üzere birçok isim, şairde karşılığını bulur. Yukarıda anılan *Şile Yolları* şiir kitabında Hamit’in metafizik ürpertilerle dolu inişli çıkışlı mizacı, Namık Kemal’in milletin derdiyle hemhâl oluşu ve korkusuzluğu, Fikret’in ise şahsiyetiyle bütünleşen doğru, dik duruşu üzerinde durulur. Fakat her üç şahsiyet de bir insan olarak her tür kusur ve zafiyetten yalıtılmış hâliyle dile gelir. Bu üç ismin edebiyat tarihi açısından değeri ile bu isimlerin kusursuz olarak ele alınışları elbette aynı şey değildir. Şükûfe Nihal’in üç öncü isme yönelik övgü dolu vurguları, geleneğin tenkit dilini hatırlatır.

Şair üç isme yönelik övgüsünde indi ve duygusaldır. ‘Realitenin terbiyesi’nden geçmiş bir ele alışa rastlanmaz. Üç isim, realitede karşılık bulan üç insandan çok maddi ve manevi şahsiyetlerinde hiçbir zafiyet bulunmayan üç kahraman olarak görülür ve insanüstü bir varlık gibi tasvir edilirler. Bu bakış açısının şairde ‘sosyal kronik’ olarak varlığını koruduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Hamit ile ilgili *Şile Yolları*’ndaki şiir ile sonradan yayımlanmış olduğu “Hamid” şiirindeki dilin kullanımı ile ilgili küçük bir karşılaştırma, muhtemelen bahse konu bakış açısını izahta yeterli olur:

Şile Yolları kitabında “Hamit” başlıklı şiir şu mısralarla başlar:

“Küçük dünyalarımızdan yol yoktur ki bil ki, sana...”

1937’ de *Yeni Türk Mecmuası*’nda yayımlanan “Hamid” (Başar, 2008: 450) başlıklı şiiri ise

“Bir dağsın ki aşılmaz, bir ummansın, geçilmez;
Yolda bulsak izini yol kararır, seçilmez.”

mısralarıyla başlar. Bu mısralarda yüceltmenin realiteye dayanan bir gerekçesine rastlanmaz. Bu bakımdan mübalağaya dayalı olan bu dilin mutlakçı zihniyet geleneğinin bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz.

“Yer yer çağdaşlarının ortak söyleyiş özelliklerinden kurtularak kendine özgü yollar arayan Şükûfe Nihal döneme egemen olan ‘çağlayan su’, ‘sarı ay’, ‘gamlı yolumuz’, ‘kırık mermer’ gibi tamlamalara başvurarak içerik yönünden zamanı için de yeni sayılmayacak kuruluşlarla yetiniyordu.” (Kurdakul, 1994: 252) Gerek ferdî ben’in duyusunda gerekse millî konulara değinilerinde olsun Nihâl’in şiirlerinde dilin, kişisel tecrübeye dayalı bir dil olduğu söylenemez. Bu bakımdan şairde dilin çoklukla mutlakiyetin dilsel görünümünü yansıttığı görülür.

3.1.8. Arif Nihat Asya (1904-1975)

Çatalca’nın İnceğiz köyünde 1904’te dünyaya gelen Arif Nihat Asya, henüz yedi günlükken babasını kaybetmesi, kısa süre sonra annesinin de başka biriyle evlenmesi üzerine çocukluğunu akrabalarının yanında geçirmek zorunda kaldı. Balkan Savaşı sonunda İstanbul’a gelen şair ilk tahsilini burada tamamladı. Bolu’da bir süre yatılı mektepte devam ettirdiği eğitimini Kastamonu’da sürdürdü. Lise yıllarında Kastamonu’nun İstiklal Savaşı’nı destekleyen heyecanlı havasını yaşadı. İstanbul Darülmüallimin-i Aliyyesi’ne girdi ve 1928’de okulun edebiyat bölümünü bitirdi. Yurdun çeşitli yerlerinde

öğretmenlik ve idarecilik yaptı. 1950-1954 yılları arasında Adana milletvekili oldu ve ardından tekrar öğretmenliğe döndü. 1959-1961 yıllarında Kıbrıs' ta çalıştı. 1962'de emekli oldu. 1975'te Ankara'da öldü. Şiir ve yazılarını Hayat, Çağlayan, Türk Yurdu, Hisar, Elit, Defne, Türk Sanatı ve Devlet gibi dergilerde yayımladı. Arif Nihat 1933 yılından itibaren Üsküdar Mevlevihanesi'nin son şeyhi Ahmet Remzi Akyürek ile sıkı bir münasebet kurmuş ve onun teşvikleriyle şiirinde geniş bir akis bulacak olan Mevlevi kültürünü yakından tanıma imkânı bulmuştur. Kubbe-i Hadra adlı kitabındaki şiirleri bütünüyle Mevlana ve Mevlevilikle ilgilidir (Birinci, 1991-TDVA: 3/543).

Millîyetçi ve muhafazakâr bir düşünceye sahip olan şair, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde bu düşünceyi temsil niteliğinde metinler kaleme alır. “Arif Nihat, edebiyatımızda memleketçi, millîyetçi arasında yer almış olmakla beraber, onun şiire her türlü mevzuu getirdiği görülür, dış çevre, tabiat, göze görünen görünmeyen her şey, onun şiirine mevzu olmuş, günlük hayatımızla ilgili her şey onun şiirinde yerini bulmuştur” (Banarlı, 1988: 1259) Bayrak şairi olarak anılan Asya, aynı zamanda “Naat”ıyla da Türk şiirinde önemli bir yer tutar. “Türk tarihinin hâkim vasıflarından olan kahramanlık duygusu ile cihangirlik fikri” (Kaplan, 1992: 431) Asya'nın şiirlerinde idealist bir dünya görüşüyle birleşir. İmanın koruyucu gücünden nükteye, Türk tarihinin hâkim vasıflarından ferdî hislere değin geniş yelpazeli şiiriyle Arif Nihat Asya, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde *Hisar* dergisi etrafında oluşan edebî geleneğe yakındır.

“Onlar” (Asya, 2014: 11) adlı şiirinde Asya, Türk tarihine kahramanlık üzerinden vurgu yapar.

“Nerde kaldı o çağlar ki
Analar kurt doğururdu,
Hilkat insan çamurunu
Destanlarıyla yoğururdu?”

Nerde o yiğitler ki gür
Sesleri ülkeyi bürür
‘Yürü’ dese dağlar yürür,
‘Dur’ dese kalbler dururdu”

Şiir, iyi ve güzel olanın eskide kaldığını ima eden ses tonuyla ilerler. Güçlü çağların olduğu kadar yiğitlerin de geçmişte kaldığına ilişkin bakış açısı, ezik zamanlarda mevcudu geçmişten daha olumsuz gören bir düşünüş biçiminin devamı görülebilir. Asya'nın 1945 tarihli *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* şiir kitabının (Birinci, 1991: TDVA; 3/543) yayın tarihi

dikkate alındığında bu dönemde şairin savunageldiği düşüncenin dönemin iktidarlarınca dışlandığı görülür. Bu bakımdan şair için iyi ve güçlü zamanlar geçmişte kalmış kabul edilir. Toplumcu gerçekçi şairlerle Cumhuriyet'in kurucu iradesinden yana tavır alan kimi şairlerde ise geçmiş karanlıklar içinde mevcut zaman ise Cumhuriyet idaresi özelinde aydınlıklar içinde sunulmuştu. Şimdiye veya geçmişe ilişkin bakış açısında siyasi iradenin belirleyici etkisi burada açıkça görünür.

Yiğitlik ve kahramanlık gibi destansı ifadeler, kadim anlatılarda kendilerine genişçe yer bulur. Epik ve roman karşılaştırmasında Bakhtin, epiğin karakteri olarak kahramanın tamamlanmış, sorgulanamaz ve bir değer sistemi içinde sabit konumuna karşın romanın karakteri olarak kahramanın ise tamamlanmamış, değişken konumunu nazara sunar ve epik anlatıda kahramanın belleğe dayanmasına karşın romanda deneyime dayandığını belirtir (Akerson, 2010: 210-211). Asya, şiirinde yiğitlere yaptığı vurguyla destansı bir unsuru modern zamanlara taşır. Nitekim kahramanın olağanüstü konumuna uygun biçimde şair de o yiğitlerin dağlara ve kalplere hükmeden yeteneğini öne çıkarır.

“Selim’ler” (Asya, 2014: 15-16) şiirinde ise Asya, geçmiş kahramanların bir daha gelmeyeceğinden söz eder:

“Ağlasın taşlara kapanıp tarih:
Selim’ler gelir de Yavuz’lar gelmez,
Kağanlar, hakanlar, başbuğlar doğar
Cengiz’ler, Gazi’ler, Oğuz’lar gelmez!”

Şiir, Türk tarihinde iz bırakmış şahsiyetlerin önemini, onlar gibisinin bir daha gelmeyeceğine vurgu yaparak belirtir. İlkin ister tarihî şahsiyetler olsun isterse sıradan insanlar olsun her bir insanın kendi bağlamında ve döneminin şartları içinde ortaya çıkan yeteneklerinin, tüm zaman ve şartlarda aynı düzeyde etki bırakması, tabii olarak mümkün görülmez. Bu bakımdan onlar gibisinin bir daha gelmeyeceği şeklinde yüceltme, ne önemli olanın önemini ne de yücenin yüceliğini izahta geçerli kabul edilebilir. Bu değerlendirme bir tenkit fikri geleneğinin yoksunluğu içinde oluşmuş bakış açısına gönderme yapar. Esasında şairin tenkit fikrinin bu doğrultuda olduğu görülür. “Kilit” (Asya, 2011: 262) adlı şiirinde Asya, Necati Sepetçioğlu'nun romanına ilişkin bir değerlendirme yapar:

“Arif Nihad ki pek az romanı beğenmiştir
Müddet-i hayatında.
Der Necâti Sepetçioğlu'nun eseri için:

‘Bu kitap, defineymiş altın kilid altında!’

Şiirde, beğenin bir değerlendirme ölçüsü olarak kullanıldığı görülür. Beğeni, kişiselliği ve özneliğiyle elbette sorgulanamaz ve değerli kabul edilir. Ancak bunun bir tenkit ölçüsü olması da mümkün görülmez. Zira tenkit ölçü ister. Klasik edebiyatta ilk tenkit örnekleri kabul edilen şura tezkirelerinde de değerlendirme ölçüsü olarak çoklukla beğenin esas alındığı görülür. Asya da romana ilişkin değerlendirmesinde şahsi beğenisine doğrudan vurgu yaparak romanı yüceltir. Bu bakımdan şiir, dil ve düşünüş itibariyle mutlakiyetçi geleneği yansıtır.

“Kalk Yiğitim!” (Asya, 2014: 20-21) şiirinde Arif Nihat Asya, son yüzyılımızda güçlü devletlerin hem sömürge elde etme girişimlerine hem de zayıf devletleri parçalama eğilimlerine tepki gösterir ve parçalanmış kıtanın topraklarının ele geçirilmesini tenkit eder:

“Kalk yiğitim, yine dağbaşını duman aldı...
Parçalandı bir kıtanın toprakları,
Aslan payını aslan olmayan aldı...
Kalk yiğitim, yine dağbaşını duman aldı.”

Şiir, güçlü olanın zayıfı parçalayıp yuttuğu savaşlarda, aslan payını alanların aslan olmadıklarına vurgu yapar. Esasında tarih neredeyse her ulusun, haklı veya haksız, güçlü veya güçsüz, iltifat noktasında kendine aslan gözüyle bakılmasını çok görmeyen cömertliklerine yeterince tanıklık eder. Bilhassa on dokuzuncu yüzyıl bir tarih yüzyılı olarak ulus ve ulusçuluğun inşasında kolektif hafızaya kahramanlık imgeleri etrafında telkinde bulunur. Burada dili mutlakiyetçi kılan husus, her ulusun kendini aslan olarak görebilmesine yönelik imkâna rağmen konuşan kişinin kendini aslan olarak nitelendirirken diğerlerini aslan olmayan olarak nitelemesidir. Bu doğrultuda ortaya çıkan dil, ölçülemezlik ve denetlenemezlik içerdiğinden realiteyle örtüşmez. Bu bakımdan da mutlakiyetçi dil ve düşünüşü yansıtır.

Bayrak şairi olarak da tanınan şair “Bayrak” (Asya, 2014: 22-23) adlı şiirinde, ideolojik tutumu aşan bir dil kullanır:

“...
Sana benim gözümle bakmayanın
Mezarını kazacağım
Seni selamlamadan uçan kuşun

Yuvasını bozacağım.

Dalgalandığın yerde ne korku ne keder
Gölgende bana da, bana da yer ver
Sabah olmasın, günler doğmasın ne çıkar
Yurda ay-yıldızının ışığı yeter.”

İlk bölümde şair, içinde barındırdığı dolaylı göndermeler bir yana bırakılırsa dil itibariyle dayatmacı bir bakışla konuşur. Dayatmayı ise bir tehdit diliyle gündeme getirir. Şair bayrağa kendi gözüyle bakmayanın mezarını kazacağını, onu selamlamadan uçan kuşun yuvasını bozacağını dile getirirken bayrağı yüceltmenin bir yolu olarak şiddet dilini tercih eder. Esasında ulusların ortak değeri olarak bayrağı yüceltmenin mümkün yollarından neredeyse en risklisinin bu olduğu söylenebilir. Burada yücelik ile şiddet arasında kurulan ilişkinin bir çelişki olarak ortaya çıktığı görülür. Metin bu yönüyle kast ettiği ile bizzat söylediği arasında büyük bir mesafe ortaya koyar.

İkinci bölümde ise şair, bayrağın dalgalandığı yerde korku ve kederin bulunmadığına işaret eder. Buradaki korku ve keder, bayrak sembolü etrafında düşünüldüğünde her tür dış tehditten emin olmaya gönderme yapar. Ferdî olarak ise bayrağın gölgesinde bulunan insanların mesut ve mutlu oluşlarına imayı içerir. Her iki durum da realite ile örtüşmez. Tarih, hemen bütün devletlerin siyasi bakımdan güçlü ve zayıf oldukları dönemlere ilişkin yeterince doküman sunar. Bu doğrultuda bayrağın dalgalandığı yerde kedersiz ve korkusuz bir hayatın mümkün olduğu fakat bunun tarihte ve realitede vaki olmadığı görülebilir.

“Sabah olmasın, günler doğmasın ne çıkar
Yurda ay-yıldızının ışığı yeter.”

mısralarında ise şair, deneyimlenemez dile yer verir. Bu ifade formunun Tanpınar'ın ifadesiyle 'realite terbiyesi'nden geçmeyen bir dil olduğu söylenebilir. Bu bakımdan yukarıdaki şiir, dil ve düşünüş itibariyle mutlakiyetçi bakış açısına yaslanır.

“Masallarda” (Asya, 2014: 66-67) şiirinde Asya, henüz yedi günlükken kaybettiği annesiyle konuşur. Şiirinde annesizliğin ıstırabını ve anneye duyulan özlemi dile getiren şair, deneyimlenmemiş bir dile yer verir. Anne özleminin tabiiliği, şairde kendini belli eder. Ne var ki şairde bu özlemin herhangi bir tecrübe üzerinden sunumuna tesadüf edilmez:

“Benim de bir annem olsa annemin
Beşğini seve seve sallardım
Gülse güller açar içimde
Ve ağlasa inci inci ağlardım.

Işılda ey mavi saray ışılda
Pırıl pırıl şehnişinler, kapılar
Senin kırk gün kırk gecelik düğünün,
Benim kırk gün kırk gecelik yasım var.
...”

Yukarıdaki ilk dörtlükte şair, anda söz konusu olan duygularının, annesi hayatta olduğu takdirde de geçerli olacağı vehmiyle konuşur. Bunun mümkün olduğu elbette kabul edilir. Fakat yaşanılmayan şeyler üzerine kesin konuşmanın herhangi bir geçerlilik taşımadığı da kabul edilir. Gerek kolektif bilinçte gerekse tabii olarak bireyde anneye yönelik var olan peşin iyi niyete yaslanarak konuşmanın en azından bir düşünce yoğunlaşması içermediği açıktır. Şair, mevcut duygularının başka durum ve hâllerde de geçerli olduğu vehmiyle hareket ettiğinden şiirin mutlakiyetçi bir dil ve düşünüşe yaslandığı söylenebilir. Bununla birlikte şiir, tecrübeden ziyade durum gösterimine yer verir. Şairin, annesinin gülmesi hâlinde güleceğini, ağlaması hâlinde ağlayacağını söylemesi, okur nezdinde doğrulanması gereken bir anlama delalet eder. Bu bakımdan okur nezdinde inandırıcı görülemez.

“Dağlar” (Asya, 2014: 73-75) şiirinde Asya, İstanbul’dan dışarı çıkmayan Sadabad çelebilerinin Alem tepesine Alemdağ demelerini eleştirir. Bu insanların gerçek dağ görmemiş oldukları için İstanbul’daki tepeleri dağ olarak adlandırmaları tenkit konusu yapılır.

“Çekmece’den Maltepe’ye ileri
Gitmemiş Sâdâbâd çelebileri
Alemtepesine Alemdağ derler...
Böyle bilmiş böyle yazmış eserler.
...
Dağlar var, batının yangınında kor...
Dağlar var; adları Nemrut, Balahor...
Kayışdağ kim, Alemdağ kim oluyor?”

Daha büyük dağların görülmüş olması hâlinde Nemrut ve Balahor gibi dağların büyüklüğüne ilişkin fikirlerin değişeceği açıktır. Esasında bu yaklaşım küçük-büyük, uzun-kısa, dar-geniş gibi nispetlerin göreceli olduğunun göz ardı edilmiş olmasına dayanır. Nitekim “Banarlı, Arif Nihat Asya’nın kolay ve çok yazan bir şair olmak dolayısıyla şiir

cevherini her zaman yakalayamadığı kanaatindedir” (Aktaş, 2003: 88). Bu doğrultuda ister tepe ister dağ olsun her bir tabiat parçası, bulunduğu mekâna nispetle bir değer yüklenir. Elbette bu nitelendirmelerin hiçbiri mutlaklık içermez ve aynı zamanda isimlendirmeye de söz konusu tabiat parçasının niteliği değişmez. Bu bakış açısı, anlayışıyla birlikte kendi görüşüne mutlaklık izafe eden düşünüş geleneğinin şairde nüksedişi olarak görülebilir.

“Pınarbaşı” (Asya, 2014: 84) şiirinde tabiat manzarası karşısında talihine nazar eden şair, realiteyle uyuşmayan bir dile yer verir:

“Birgün çık Pınarbaşı’na
Beyaz köpüklere eğil
Alnının çizgilerini
Suyla yıka, bulutla sil
...”

Dil, doğası gereği anlam aktarımında mecaz sistemlerine veya dilde mümkün olan söz oyunlarına dayanır. Ne var ki hiçbir anlatı, gerçeklik iddiasını gerçeklikten ödün vererek inşa edemez. Son mısrada geçen ‘alın çizgilerini suyla yıka bulutla sil’ mısrası, istenirse de mümkün bir olguya tekabül etmez. Hatta mümkün olan bir eylemin gerçekliği, gerçekleşmesinin güçlü ihtimale dayanmasıyla sağlanabilir. Aristo’nun, kurgunun gerçekliğine ilişkin işaretlediği ufku dilin gerçeklikle ilgisi bakımından da dikkate almak mümkündür. “Olası (akla yatkın) olan olanaksız, olası (akla yaktın) olmayan olanaklıya üstün tutulmalıdır” (Aristo, 2010: 84,90). Bu durumda mümkünün sınırlarında olmayan bir dilin gerçeklikle herhangi bir ilişkisinden söz edilemez. Yukarıdaki dördlüğün son mısrasında yer alan “bulutla sil” ifadesi dilin mecaz sistemleri içinde de herhangi bir gerçekliğe gönderme yapmaz. İmge, onu oluşturan sözcüklerin genel kabul gören işleviyle yakınlığını gerekli kılar. Aksi hâlde bu ifade kalıbı, dilin keyfi kullanımı olarak karşımıza çıkar. Bu ise realite disiplininden soyutlanmış bir dile tekabül eder.

Şair “Kırkayak” (Asya, 2011: 167) şiirinde nitelikleri bakımından eşit olmayan iki unsur arasında benzerlik kurar. Söz konusu benzerlik, nitelikleri bakımından farklı olan iki unsur arasında yapıldığından tutarsızlık içerir:

“Durup ibretle baktık
Dedik: ‘biz ikisini zor idare ediyorken
Kırk ayağımı birden
Nasıl idare eder bu zavallı yaratık”

İnsanın iki ayağını idare etmesi ile kırkayağın kırk ayağını birden idare etmesi arasında nitelik bakımından bir benzerlik kurulamaz. Her ikisi farklı doğaya sahip olduğundan birinin diğerini hayretle karşılaşmasının realitede herhangi bir karşılığı bulunmaz. Elbette hayret, insanın varlığı teması sonrasında insanda oluşan bir duygu olarak anlamlıdır. Fakat şairin hayreti kırkayağın insan gibi algılanmasına gönderme yapar. Bu ise mümkün sınırlarında kabul edilemez. Söz konusu karşılaştırma ironinin yardımıyla da realitenin sınırlarına taşınmaz.

“Etme, Bulma” (Asya, 2011: 167) şiirinde de günlük dilde sıkça ifade edilen hazır düşünce kalıbını şiirleştirir:

“Yalan dolan, hile, pusu
Kim demiş ki kurtulursun?
Etme, bulma dünyası bu:
Ben ederim sen bulursun!”

Hayatı, ilahi iradenin ona her zaman müdahil olduğu şeklinde gören geleneksel anlayışın şiirde işlendiği görülür. Bu itibarla şiir, geleneği yineleyen bir edaya dayanır. Şair bu bakış açısına herhangi bir şey ilave etmez, onu şiirin biçimlerinden hareketle şiire dâhil eder.

Geleneğin sıklıkla yer verdiği şekliyle tabiat unsurlarına bir takım izafeler yaparak şiir dili oluşturma çabası Asya’da da karşımıza çıkar. “Dallar” (Asya, 2011: 171) şiiri bunlardan bir tanesidir:

“Üşümeye başladı topraklar
Tütmeye başladı ocaklar
Takvim ‘yaprak dökümü’ diyor..
Ne duruyorsunuz, yapraklar?”

Şiirdeki dilde şairin kasti ve sonbahar mevsimine karşı kendisinde uyanan hisler, elbette anlaşılırdır. Fakat bunun ifade formu, tabiat unsurlarına yapılan izafelerle ortaya konur. Dilin imkânları içinde elbette bu mümkündür fakat metnin okur nezdindeki gerçekliğinin bu bakış açısıyla sağlanamayacağı açıktır. Metne dolaylı olarak ilave edilen unsurlarla her türlü ifade formunda gerçekliği sağlamanın mümkün olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Burada metni gerçekçi kılabilecek dolaylı unsurlara yer verilmez. Bu bakımdan şiirin, zihnin ünsiyet ettiği bir dile yaslandığı söylenebilir.

Şiirlerinde mutlakiyetçi dili yansıtan unsurlardan biri de yaptığı genellemelerdir. “Yürek” (Asya, 1976: 95) rubaisinde Asya, Kıbrıslılar adına konuşur:

“Açsın yine yükseklerin aldan çiçeği!
Ey Lefkoşe, al böyle güzel, böyle iyi!
Yalnız o gülün değil bugün, Kıbrıs’ta
Kıbrıs’lıların da ayla yıldız yüreği”

Şair, bayrağın renkleri üzerinden yaptığı söz oyunuyla bayrağın kırmızısını güle nispet eder ve o gülün yüreğinin ayla yıldız olduğuna imada bulunur. Son mısradada sadece bayrağa nispet edilen gülün değil Kıbrıslıların da yüreğinin ayla yıldız olduğunu söyleyerek genelleme yapar.

“Kaatil” (Asya, 2013: 180) şiirinde Asya, okurca deneyimlenmesi mümkün olmayan bir dile yer verir:

“Sen de bilirsin ki iki kurşunla
Bana kolay kolay gelmezdi ölüm
İstedim ki sana ‘kaatil’ desinler;
Bununçin öldüm!”

Burada ispatlanma ihtiyacı duyan mısralara yer verdiği görülür. Bu tür mısralar, doğrulanmayı gerektirdiğinden okur üzerinde gerçeklik izlenimi veremez. Ne var ki söylenenin doğrulanma imkânının bulunmaması, şiirde gerçekliğin örselenmiş olduğunu gösterir.

Asya’da bazı çelişkilere rastlanır. Bunun, yinelemeye dayalı bakış açısından olduğu kadar fevri tepkiden de kaynaklandığı söylenebilir. İnsanın yaratıcı faaliyete katılımı hususunda şairin olumsuz bakışını nazara veren Şerif Aktaş, bu bağlamda insana dair umutsuzluğunu şu mısralarıyla nazara verir:

“Ey ondan bir heykel yapacak ahmak
Allah’ın çamurdan yarattığını
Sen misin çevirip altın yapacak?” (Aktaş, 2003: 80).

Bu karşı çıkışıyla Asya, herhangi bir şeyi yapma veya inşa etme hususlarında insanın yaratılış sürecine katılımını sınırlar. Bu mısraları Şerif Aktaş, “şairin insandan yana umutsuzluğu” (Aktaş, 2003: 80) şeklinde yorumlar. Bu yorumun isabetliliği bir yana bu mısralarda dile getirilenin benzeri Baudelaire’de de görülür:

“ ...
Altın, erguvan, safir giyimli melekler,
Sizler tanık olun görevimi tam yaptığıma
Yetkin bir kimyacı gibi, kutsal bir ruh gibi,

Her şeyin özünü çıkardım çünkü
Sen çamurunu verdin, ben altın'a çevirdim onu.” (Baudlaire, 2014: 165-168)

Baudelaire, bilhassa modern insanın çürümüşlüğüne yönelik tenkidiyle onu yeniden var ettiğini ima eder. Arif Nihat'ın yukarıda söyledikleri Baudelaire'e karşılık olarak söylenmiş gibidir. Nitekim “Heykeltıraş” (Asya, 1924: 2) şiirinin bütünü dikkate alındığında şiirin, modern insanın yaratıcıya öykünmesine dolaylı bir tenkidi içerdiği görülebilir. Ne var ki Arif Nihat Asya, burada ileri sürdüğü görüşe zıt denecek görüşleri de ileri sürer. “San'at” (Asya, 2011: 263-264) şiiri bu görüşlerin yer aldığı şiir olarak dikkat çeker:

“Sen mermeri yaratırsın;
Ben ondan saray yaparım!

Ses vermez tellerin bensiz...
Mızrab yontar, yay yaparım!

Suya ektiğin kamışı
Keser, biçer, ney yaparım!

Yuvada Havva'yı gelin,
Âdem'i güvey yaparım!

Şu ma'nasız mesafeyi
En yaparım, boy yaparım!

Yeter ki sen ver... ben ondan
Mutlaka bir şey yaparım!

Sen orda cennet kurarken
Ben dünyada köy yaparım!

Bir yalıncık gönderirsin,
Tarar, süsler, bey yaparım!

Gökteki öksüz dilimi
Bayrağıma ay yaparım!”

Arif Nihat Asya'nın bu şiirde dile getirdikleri, insanın yaratışa katılmasıyla ilgili alanın belirlenmesi olarak görülebilir. Şiir, Allah'ın verdikleri-yarattıklarıyla insanın bundan neler yaptığını belirtir. İnsanın, Allah'ın yarattıklarından kendi iradesiyle başka şeyler ürettiğini, kendi ihtiyacı doğrultusunda onlardan faydalandığını açıklar. Ne var ki Asya, insanın ilahi irade karşısında aczini bilmeye meyilli olacak şekilde bir anlam örgüsüyle şiiri ilerletmez. İnsan âdeta kültür üretimiyle Allah'ın karşısında, kendine paye vererek bir şeyler yapan ve üretendir. Arif Nihat'ın gerek Naat'ı, gerekse diğer birçok şiirinden hareketle böyle bir kanıda olmadığını söylemeye elbette gerek yok. Fakat şiir dil itibarıyla kula bir benlik havası veren edayı da duyurur. Burada dikkatimizi çeken esas nokta, Arif Nihat'ın bu şiirde söylediklerinin M. İktal'de de neredeyse aynen zikredilmiş olmasıdır. İktal, Allah ile insan arasındaki konuşmayı şiirinde işlerken benzer düşüncelere yer verir:

“Allah İle İnsan Arasında Bir Konuşma

Allah

Cihanı ben aynı su ve çamurdan yarattım.

Sense ortaya, İran, Tatar ve Zenci çıkardın.

Ben topraktan saf, halis demir halkeylemişim.

Sense kılıç yarattın, ok ve tüfenk yarattın.

Çemenin fidanını yarattığın balta ile kestini ve parçaladın. Ondan şarkı söyleyen bir kuşa bir kafes yaptın.

İnsan

Sen geceyi yarattın; bense çırağ yarattım. Yarattığın topraktan ben de kadeh yarattım.

İssız çöller, kuş uçmaz dağlar, vadiler yarattın.

Ben hıyabanlar, güllerle süslenmiş bağ, bahçeler yarattım.

Bana iyi bak, ben taştan ayna yapan varlığım.

Bana iyi bak, zehirden bal yapan bir varlığım” (Muhammed İktal, 1971: 68)

Burada ifade edilene göre şiir, insanın Tanrı'nın suçlamasına karşılık iyi şeyler de yaptığını ima eden bir savunma içerir. İnsanın Tanrı karşısında kendini savunma edimi olarak görülebilen bu bakış açısı aynı zamanda insanı yaratıcı faaliyete katması yönüyle de dikkat çeker. Nitekim “insanı” yaratıcı faaliyete iştirak eden bir varlık' (co-creator) olarak görme ve tanımlama, İktal'in felsefesinde çok önemli bir yer tutar” (Aydın, 1987: 89).

Elbette bir metnin bir diğer metnin dünyasından aldıkları ve elbette yine bir metnin bir başka metnin dünyasına verdikleri her zaman mümkün görülür ve normal karşılanır. Bu durumda problem olarak karşımıza çıkan şey, alınan ile verilenin ‘yinelemeden’ ibaret

olmasıdır. Şunu da hatırlatmakta fayda var. Tanrı'nın yaptıkları ile insanın yaptıkları arasında bir karşılaştırma ile birlikte bu yönde seyreden diyalektik konuşmaya mitolojik metinlerde de rastlanır. Ömer Seyfettin'in "Altın Destan" (Ö. Seyfettin, 2000: 106) şiiri bu yönde bir temayı işaret eder:

"Tanrı önce mavi göğü, kara yeri yarattı
Sonra gökte günü, ayı, yıldızları parlattı.

Yeryüzünü denizlerle, dağ ve belle bezedi
'İşte sana su, od, ağaç, demir, toprak, al' dedi

'Al bunlarla şen yurt yap, bir yeşil bağ hazırla
Sana bir çift gelecektir, onu iyi ağırla
..."

Bu mısralarda, Tanrı'nın verdikleri ile insanın bunlardan yaptıklarına değinilir. Burada da insan, Tanrı'nın verdiklerinden bir şeyler yaparak yaratılış sürecine dâhil olur. Arif Nihat'ın bu yöndeki şiirlerinde geleneğin etkili olduğunu söyleyebiliriz. Şairin aynı doğrultuda ifade edilmiş başka metinlerden etkilenmesi de elbette ihtimal dâhilindedir.

3.1.9. Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983)

İstanbul'da cinayet mahkemesi reisliğinden emekli büyükbabasının Çemberlitaş'taki konağında dünyaya gelen şairin, eğitim hayatı gibi sosyal hayatı da istikrarsız ve düzensizdir (Okay, 1987: 1). Henüz yirmi üç yaşındayken "Kaldırımlar" şiiri yayımlanır ve bu şiir onun kaldırımlar şairi olarak tanınmasına yol açar (TBEA, 2003: 601-604). Necip Fazıl'ın şiiri de hayatı gibi iki dönemde değerlendirilir. Arayışlar dönemi olarak adlandırılan ilk evre 1922-1934 yıllarını kapsar. Bu döneme şairin ferdiyetçiliği, bohem yaşamı, varoluşçu duyusu, sezgisel ve idealist tavrı damgasını vurur. Şairin ikinci dönemi ise 1934-1983 yıllarını kapsar. Bu dönem ayrıca onun hem İslam ile tanıştığı hem de bu uğurda mücadele ettiği dönemdir (Çetin, 2015: 9-19). Çıkardığı Büyük Doğu dergisiyle özdeşleşen Necip Fazıl, edebiyatta İslamcı kimliğin önde gelen isimlerinden biri olur. "Çok yönlü ve herkesin farklı boyutlarda yaşadığı psikolojik bir hâlin ferdî plandaki akislerini dile getiren ve mısralarda ebedileştiren Necip Fazıl, bu psikolojik hâli âdeta keskin ve görünür hâle getiren dikkati, mizacı ve yaşayışından gücünü alan cazibesıyla, altmış yılı aşkın bir süre, toplumumuzun gündeminde ön safta yer almış insanlardan biridir" (Aktaş, 2003: 98).

Necip Fazıl'ın düşünceleri ile kişiliği arasındaki sıkı ilişki, metinlere dolaylı ya da doğrudan akseder. Hatta onun "Türk düşünce hayatının ve edebiyatının en ihtiraslı en devingen kişiliklerinden biri" (Erkilet, 2004: 66) olduğu yönündeki kabule muhtemelen katılmayan bulunmaz. Öyle ki şairin birçok oyununda karakterler, yer aldığı tarafın veya savunduğu fikrin en uç denebilecek noktasında bulunurlar. *Reis Bey* tiyatrosu muhtemelen bu konuda ilginç örneklerden biri olarak karşımıza çıkar. Oyunda başkarakter olarak yer alan Reis Bey kanundan yana olan, vatandaşların hukuka riayeti noktasında en ufak tavizi olmayan biridir. Merhameti "ağızların iğrenç sakızı ve idamlık suç" (Kısakürek, 2010: 26) olarak değerlendiren Reis Bey, hakikatte masum bir mahkûma idam cezası verir ve cezanın infazından bir süre sonra işin aslı ortaya çıkar. Mahkûmun haksız yere idam edildiği açıklığa kavuşur. Kanunun öngördüğünü mutlak güç kabul eden Reis Bey, verdiği yanlış karardan sonra vicdan azabı çeker ve bu kez de bütün suçların bağışlanması gerektiğine yönelik bir fikre hükmeder. Affi ve merhameti anlayınca "insanın kendisinden başka her insanı mazur görebileceği" (Kısakürek, 2010: 75) yönünde fikir beyan eden Reis Bey, acıyan ve acınanlardan bir çete kurmayı önerir (Kısakürek, 2010: 86) ve yeryüzünde bütün suçların ve suçluların bağışlanabilir olduğunu ileri sürer. Yanlışlıkla idam edilen mahkûmun dadısı ile girdiği diyalogda:

"-Dadı: Eğer seni affedersem, yeryüzünde suçu bağışlanmadık insan kalmaz!

-Reis Bey: (Dadıya bir adım yaklaşır) Yeryüzünde suçu bağışlanmadık insan kalmaması için beni affet!" (Kısakürek, 2010: 71) der. İki farklı düşünceyi temsil edecek şekilde konumlandırılan Reis Bey, fikri bir değişim geçirmeden evvel kanuna bağlılık noktasında mutlakçı bir tavır sergilerken fikri ve ruhi bakımdan değişim geçirdikten sonra ise affin ve merhametin bütün suç ve suçluları kapsaması gerektiği noktasında mutlakçı bir tavır içine girer. Elbette bu bakış açısında şairin mizacından gelen etkilerin payı küçümsenemez. Ne var ki yalnız başına mizaç, kişiyi bu bakış açılarına yönlendirmeye güç yetiremez. Onu bu bakış açılarının haklılığına inandıran bilincin de şüphesiz bunda payı vardır.

Bir Adam Yaratmak oyununda ise şair, oyunda başkarakterin söyledikleri ile bir oyun yazarı olarak şahsının yaptıkları arasındaki çelişkiyi metnin merkezine yerleştirir. Adından da anlaşılacağı üzere metinde yazar olarak tanıtılan Hüsrev, kurgusal bakımdan bir adam yaratmanın bedelini akıl ve ruh sağlığını yitirmekle öder. Tiyatro, hem kurgusal açıdan hem de işlediği konu bakımından üzerinde çok durulan metinlerin başında gelir. Oyun esas itibarıyla bir muharrir olan başkarakter Hüsrev'in ölüm korkusu ile ilgili yazdığı

piyes üzerine yapılan tartışmalara odaklanır. Hüsrev, çok tutulan bu piyesinde bir adam yaratır. Yaratmanın Tanrı'ya münhasır olduğu, bir adam yaratmaya kalkışmanın Tanrılık gibi bir iddiayı içinde barındırdığı tezi eserde tenkit edilir (Kısakürek, 1972: 139). Bu durumda Necip Fazıl, hem yazdığı oyunda başkarakter olarak var ettiği Hüsrev'i bir adam yaratmaya kalkıştığı için cezalandırır hem de böylece kendisi bir adam yaratmaya kalkarak kendini var eder. Çoklu okumaya elverişli bu metnin taşıdığı simge zenginliği, eseri hem psikanalitik hem de estetik bakımdan hayli ilgi çekici kıldığını, üzerine yapılan tartışmalardan anlamak mümkündür. Burada bu eserin bizi ilgilendiren kısmı, Necip Fazıl'ın gerek şiirlerinde gerekse düşüncelerinde mizacının belirleyici bir özellik taşıdığını göstermesidir. Bu bakımdan Necip Fazıl'ın şiirlerinde mutlakiyetçi dil, düşünce eksenli olduğu kadar mizaç eksenli de karşımıza çıkar.

Necip Fazıl, yol gösterici, ufuk çizici yönüyle geleneğin izine katılır. *Gençliğe Hitabesi*'nde gençliğin sahip olması gerektiği şuur ve iradenin yolunu tayin eder. Bu yol, ilhamını din ve tarihten alan bir hüviyete sahiptir. Necip Fazıl'ın gençliğe olduğu kadar muhatap saydığı kitleye yönelik hep istikamet tayin edici rolde olduğu görülür. Hatta "Mustafa Miyasoğlu'na göre 'İdeolocya Örgüsü' Kutadgu Bilig'den bu yana yazılmış Türkçe siyasetnamelerin en önemlisi olarak değerlendirilmeli ve getirdiği tesbitler, teşhisler incelenmelidir." (Günaydın, 2010: 93) Genel olarak eserlerinde, muhatabını dönüştürme ve ona bir fikri telkin etme eğilimindedir. Elbette bu eğilimin gelenekten miras alınan bir meşruiyet kaynağı da söz konusudur. "İslamî Türk edebiyatında başlangıcından itibaren öğüt kitaplarının yazıldığı ve bu tür için özellikle nazmın tercih edildiği bilinmektedir" (Kaplan Mahmut, 1992: 23-63) diyen Kaplan, bu cümleden olmak üzere makalesinde başlangıcından 18. yüzyıla kadar tespit edebildiği kırk dört nasihatnamenin tanıtımını yapar. Nitekim Türk edebiyatında öğüt, umumî bir karakter olarak dikkat çeker. (Aydın, 2016: 2)

"Aman" (Kısakürek, 1998: 426) şiirinde Necip Fazıl, "bütün kötülük ve olumsuzlukları tek tek sayar ve şiirin sonunda da Türk gençliğine şöyle seslenir:

"Genç adam, at yorganı!
Sana haram, uyuman!
Aman, efendim aman!
Efendim, aman, aman!" (Çetin, 2015: 126).

Dörtlük, başkasına istikamet tayin etmeyi şiirin ve bakış açısının ufku olarak imleyen geleneğin tavrını yansıtır. Benzer ton şairin "Utansın" başlıklı şiirinde söz konusu

edilir. Bu şiirde Necip Fazıl, gençliğe bizzat yapmaları gereken şeye odaklanmalarını önerir:

“Tohum saç, bitmezse toprak utansın!
Hedefe varmayan mızrak utansın!
...
Ustada kalırsa bu öksüz yapı,
Onu sürdürmeyen çirak utansın!” (Kısakürek, 1998: 413).

“Kabus” (Kısakürek, 1998: 430-431) başlıklı şiirinde ise Necip Fazıl, hayata karşı alacakları duruş itibariyle vermeyi düşündüğü ufku cemiyete telkin ederken onların göze alması gereken ağır bedelleri de sıralar. Burada cemiyeti, yüzünü Hakk’a dönmek suretiyle uyaran şair, geçmiştekileri pasif kalan ve yan gelip yatan bir sıfatla suçlar:

“...
Ve evlerde baş köşe,
Batı’nın pırtıkları,
Görünmezi görmeye
Eremez mantıkları.
Ya şu sözde müminler,
Şiltenin kıtıkları?
Yetmez mi bunca zaman
Yan gelip yattıkları?
Bir nesil özlüyorum
Doğruca yatıkları!
...”

Gerek mevcudu övmeye gerekse yeni bir nesil temennisi içinde bulunmada geçmişin karanlıklar içinde gösterilmesinin, başkaca şairlerin de bakış açılarında sıklıkla rastlanan bir yaklaşım olduğu görülür. Necip Fazıl da beklediği nesle seslenirken geçmiştekilerin yan gelip yattıklarına imada bulunur. Bu bir bakıma geçmişte yapılagelenlerin hem takdir edilemediğini hem de geçmişin mevcut hâldeki ideolojik duruşa göre değerlendirildiğini gösterir. Ne var ki şair değişmesi mukadder zamanı ve bakış açısını tüm zamanlar için mutlak kabul eden bir duruş sergiler. Bu tavrın ise hakikatin kendinde, kendi düşünce ve bakış açısında var olduğuna inanmakla kabil olduğu söylenebilir.

“Şarkımız” (Kısakürek, 1998: 412) şiirinde Necip Fazıl, her tür eziklikten ve baskı altında kalmış olmaktan ulusça kurtuluşu müjdeleyen bir bakış açısını yansıtır. Şiir ‘dil,

tarih, ahlâk ve iman' sahalarında kurtuluşa erileceğini, böylece kurtuluşa erenleri görmesi gerekenlerin yaşayacağı hayreti deli getirir:

“ ...
Sapan taşlarının yanında füze
Başka âlemlerle farkımız bizim.
...
Kurtulur dil, tarih, ahlâk ve iman;
Görürler, nasılmış, neymiş kahraman!”

Şiir, “Türk milletinin mutlaka aydınlık günlere kavuşacağı” (Çetin, 2015: 130) yönünde telkin, ideal ve umudun sesini taşır. Şiirdeki dili mutlakiyetçi bir zemine çeken husus da burada yatar. Esasında baskı altında kalan her ulus kurtuluşa ermeyi umar. Hatta sadece uluslar değil bireyler de baskı altında kaldıklarında insiyaki olarak kendilerini baskıdan özgürleştirmeyi dilerler. Bu bakımdan şairin dile getirdiği kahraman tipinin biricik ve özerk bir şekilde kullanıldığı görülür.

Herhangi bir konuda söylenmiş söz, kendisiyle doğrudan veya dolaylı ilgisi olan başka konuların da bulunduğu, söylenmesi gerekli olduğu hâlde söylenemeyen birçok şeyin farkında olduğundan çağrışım verebildiği ölçüde kuşatıcı olabilir. Bu, söylenen şeyin yazılana veya konuşulana münhasır kılınmaması için sözün kendinden taşımak zorunda olduğu anlamlı kısmıdır. Okur da bu sayede temas ettiği metinde anlamın bizzat metinde bahsi edilene münhasır olmadığını, muhtemel başka örneklerinin de bulunabileceğini hisseder. Doğası gereği belli bir düzeyde genişliğe sahip bilincin de önü açılır. Aksi takdirde söz, kendi kendini sınırlar. Kendisinin başka anlamlarla muhtemel ilişkisini görmezden gelir ve kendini dar alana hapsedmiş sayılır. Sözün çoğulcu yapısı ile tek tipleştirici yapısı arasındaki farka tekabül eden bu durum, zihniyetleri de bu ufuklardan birine yönlendirir, onları çoğulcu veya tek tipleştirici kılar. Söz gelimi hamasî bir söylem, muhtemel diğer hamasetleri dışarıda bırakabildiği oranda kendi özerkliğine ve biricikliğine yol bulabilir. Sahip olunan erdemli bir davranışı temsil eden söz de onu söyleyence temellük edilmişse kendini erişilmez sunabilir. Bu bakımdan insanın tavır, erdem ve kusurlarının başkalarınca da temsil edilebilirliği dikkate alındığında, söz konusu tavır, erdem ve kusurların şahsa münhasırlığı da ortadan kalkmış olur. Burada herhangi bir anlamın münhasırlığı ile yayılabilirliği arasındaki farktan bahsedildiği açıktır. Diğer ifadeyle sözün ufku ya bir kişi, kurum ve mekâna ya da tüm kişiler, kurumlar ve mekânlara doğrudur. Elbette insanı diğer insanlardan farklı kılan biricikliklerin ne denli üstünlük aracı

olarak görüldüğü dikkate alındığında, ‘herkesler’ gibi olmanın gizli olarak taşıdığı sıradanlaşma tehlikesi de kendini belirgin kılar. İşin sosyal psikolojiyle ilgisinin de buradan başladığını söyleyebiliriz. İnsan çoklukla herhangi bir yetersizliğini ancak bunun karşısında yer alan bir üstünlük duygusuyla bastırabilir. Bu bakımdan ihtiyaç duyulan temel argüman ise benzersizlik içeren vurgulardır. Bu bağlamda, bireyin kendi yetersizliğini gidermeye matuf güç devşireceği birtakım söylemlere; ister hamasi isterse ideolojik olsun, her zaman ihtiyaç duyulmuştur. İnsanın ontolojik varlığına yönelik muhtemel tehditlerin en ağırlarından biri kuşkusuz ona yetmezlik içinde olduğunu hissettiren tutum ve söylemlerdir. Çünkü yeterlilik doğası gereği varoluşa, yetmezlik ise yok oluşa meyillidir. Bu sistem, öznenin kendini düzenlemesine yarayan bir istisna olarak öteki icadına dayanır. (Türk, 2013: 330). Nitekim oryantalizm ile ilgili müktesabat, Doğu’yla ilgili konuştuğunda onun bir tür yetmezlik içinde bulunduğunu ima eder. Doğulu ulusların daha çok duygusal olduklarını ifade ederler ve bu bağlamda duygusal insanların kendilerini yönetme becerilerinin zayıflığına gönderme yaparlar. Tarih yazımlarında da bu bakış açısı kullanılır. Buna göre geçmişi hakkındaki değerlendirmeyi Batılı’dan öğrenen, geçmişinde “kayda değer bir tarih ve bilginin olmadığına inandırılır” (Süphandağı, 2018a; 50). Görüldüğü üzere insanı yok oluşa meyilli kılan yetmezlik olgusu, bireyi yeterlilik sahibi olduğuna inandıracak arayışa sürükler. Bu arayış ise bireyi özerk ve biricik davranmaya yönlendirir. Bu doğrultuda birey, sahip olduğu en küçük detayın bile biriciklik içerdiğini ima ederek konuşur. Çünkü herkesin aynı değer ve kıymete sahip olduğu bir dünyada herhangi bir değere sahip olmanın imtiyazlı yanı bulunmaz. Örneğin tüm insanların kahraman olduğu bir dünyada kahramanlığın ayrıcalıklı yanından söz edemeyiz. Veya tüm insanların cömert olduğu bir dünyada cömertliğin biriciklik içeren bir meziyet olduğundan da. Bu bakımdan birey, varoluşunu yeterlilik üzerinden yetkin kılmaya eğilimli olduğunda sahip olduğu küçük bir detaya bile özerklik kazandırır. Başkalarının sahip olmadığı bir meziyete sahip olan elbette bununla ayrıcalıklı bir yer edinir. Dolayısıyla kişinin kendinde olan küçük bir şeyi veya kendini ait gördüğü küçük bir eylemi bile biriciklik içinden sunmasında, var oluşa meyilli ontolojik bir duyusun etkisini sezinleyebiliriz. Kişiyi mutlakiyetçi bir dil içinden konuşmaya sevk eden unsurların başında onun, başkaları tarafından yetmezlik içinde görülmesi gelir. Bu durumun toplumlar için de geçerli olduğu görülür. Uluslaşma süreçlerinin hız kazandığı on dokuzuncu asrın tarih yüzyılı olarak adlandırılmasının sebeplerinden birisi de bu yüzyılda Batılı politik ve askerî güçler karşısında ezik ve yenik düşmüş ulusların, hem özgüvenlerini hem de

yaralanmış benliklerini onarmak adına tarihe başvurmak zorunda kalmalarıdır. Kahramanlık hikâyeleri bu yönüyle sadece bir retorik olarak dikkat çekmez, toplumu ayakta tutmak ve korumak için her zaman kurtarıcıların olduğuna inanmak eğilimindeki kollektif hafızanın duyduğu bir ihtiyaç olarak da dikkat çeker. Kriz dönemlerinde geçmişin görkemli zamanlarına yapılan vurgular, şimdide ezik görünen benliği onarma adına bir hatırlatma kabul edilebilir. Var olmaya meyilli benliğin ufkunda yer alan tarih böylece kişiyi ve toplumu, şimdide güçlü kılmanın aracına dönüşür. Bu bağlamda tarihin bir inşâ faaliyeti olduğunu söyleyen Anderson, dünyanın, zihinsel bir inşâ süreci olduğunu, ulus ve ulusçuluğun bir tasarım sonucunda ortaya çıktığını, aidiyetlerin de dönemin değerlerine bağlı oluştuğunu ve bunların temsili topluluklarla yansıtıldığını belirtir (Anderson, 1995: 18-21). Bu doğrultuda gerek mistik eğilimlerin inşâ ettiği zihniyetlerde gerekse ezik ve yenik toplumların inşâ ettiği tarih bilinciyle şekillenen zihniyetlerde mutlakiyetçi dilin ortak bir eğilim olarak ortaya çıktığını ifade edebiliriz. Elbette insanın ortak veya farklı yönlerinden hiçbiri onun sadece tarihi ve coğrafi şartlarından birine bağlanamaz (Strauss, 2016: 10). Dolayısıyla insanın mutlakiyetçi dil ve tavrının arkasında onun insanî zafiyetinin rolünü de hatırd tutmak gerekir.

Benzetme sistemleri üzerinden dil kullanımına sıklıkla yer veren Necip Fazıl, duygusal alanın yansıtılmasında bu tarzı çoklukla tercih eder. “Yalnızlık” (Kısakürek, 1998: 231) şiirinde şair, yalnızlığını bir fener içindeki muma nispetle verir:

“Yalnızlık bir fenerse,
Ben de içindeki mum,
Onu billur bir kâse
Gibi doldurur nurum.

Dışardan bana neler
Getirir pervaneler!
Pırıltılar, nağmeler,
Renklerle eriyorum.”

Bu şiirdeki anlatım biçiminin tecrübe üzerine kurulmadığı görülür. Yalnızlık duygusu burada okurun deneyimleyebileceği bir dille sunulmaz. Fener içindeki muma, görünüş itibariyle yüklenen yalnızlık duygusu, ne yaşantıya ne de ihsaslara dayalı olarak tecrübe edilebilir. Şahsi duyguların eşyaya nispet edilerek anlatılması, şahsi olanın mahremiyet alanı görüldüğü geleneği çağrıştırır. Eşya üzerinden sunulan şahsi duygular böylece konuşanı okurun nazarında emin kılar. Zihnen aşına olunan bu dil kullanımı, bu

doğrultuda mizacın saikiyle olduğu kadar insiyaki bir şekilde de karşımıza çıkar. Mutlakiyetçi zihin ve dilde şahsi tecrübeye dair olanın eşya veya tabiat unsurlarına nispet edilerek aktarılmasının ardında, mistik tecrübenin reel ortama aktarılması sırasında zorunlu olarak başvurulan analoginin yattığını söyleyebiliriz.

“Beklenen” (Kısakürek, 1998: 198) şiirinde de şair, benzetme üzerine kurulu dili yineler:

“Ne hasta bekler sabahı
Ne taze ölüyü mezar.
Ne de şeytan bir günahı,
Seni beklediğim kadar.”

Şiirin bu dörtlüğünde bekleyişin, tecrübe edilemez dile dayalı olarak ihsaslar bakımından ağırlığı dile getirilir. Hastanın sabahı bekleyişi sırasındaki duygusu ile herhangi bir başka şeyi bekleyiş duygusu arasında benzerlik kurmak, hem deneyimlenemez bir dile hem de birbiri ile ilgisiz iki konudaki farklı yaşantının güya ortakmış gibi sunulmasına yol açar. Zaten analogik dilin tecrübeye dayanmaması, onu hem şahsi tecrübeye yabancı kılar hem de duygusal alanı yansıttığı yerde bir iç tutarsızlığa sürükler.

“Allah Dostu” (Kısakürek, 1998: 87) başlıklı şiirde de başka ihtimallerin varlığını nazardan saklı tutan bir dil karşımıza çıkar:

“Allah dostu odur ki, nefesine tek pay biçmez;
Kırk yıl ekşi ayran özler de onu içmez.”

Şiirde Allah dostu olmanın muhtemel başka yollarının dolaylı ya da doğrudan kısıtlandığı görülür. Elbette şairin Allah dostu olmakla ilgili sufi gelenekte sıklıkla tesadüf edilen nefis terbiyesine gönderme yaptığı, Allah dostu olmanın niteliğine ilişkin bir işaret sunma eğiliminde olduğunu görmek zor değil. Bununla birlikte başka şiirlerinde bizzat şairin Allah’a yakınlık ve dostluk bağlamında farklı nitel ölçülere başvurduğu da görülebilir. Fakat bunun dilin imkânları içinde başka ihtimalleri dışlayan bir eda ile yapıldığı görülür. Necip Fazıl şiirindeki benzetmenin diğer birçok şairdekinden daha güçlü bir şekilde yapıldığı, bilhassa şairdeki güçlü ben duygusunun şiire büyük oranda yansıdığı kabul edilir. “Ferdiyetçiliğine bağlı olarak Necip Fazıl hep bir ‘ben’ şairi olarak anılagelmiştir” (Günaydın, 2010: 114). Hatta “ona ‘egonun şairi’ denilmesinin bir sebebi de bu tür ruh hallerini (çile) dile getirişidir” (Günaydın, 2010: 115). Şairin mistik

duyarlılığı ile ilgili de ondaki “din dışı mistisizme” (Günaydın, 2010: 115) vurgu yapılması da mizacının etkisinde ortaya çıkan güçlü benzetmeleri ve büyük oranda güçlü ruh tahlilleridir. Nitekim Mehmet Kaplan da şair ile ilgili değerlendirmelerine bu hususa gönderme yaparak başlar: “Necip Fazıl Kısakürek, ilk cumhuriyet nesli şairleri arasında en trajik veya daha uygun bir deyimle en ‘patetik’ olanıdır. Bu bakımdan o, şiirlerinde bunalımlarını anlatan son kuşak şairlerine yaklaşır. Fakat onlara hayatı boş, karanlık ve karışık gösteren ruhî sıkıntı daha ziyade sosyal sebeplere bağlı görüldüğü halde ‘kaldırımlar’ şairinin ızdırabı, daha çok ferdi ve metafizik bir mahiyet taşır” (Kaplan, 1992: 71). Bu bakımdan şairin gerek kullandığı benzetmelerinde gerekse deneyimlenebilir dilinde keskin ve vurucu bir sesin egemen tonu kolaylıkla görülebilir. Zaten şairin din dışı bir mistisizme yakın görülmesinin de sebebi buradadır.

“Dua” (Kısakürek, 1998: 418) şiirinde, kendi görüşünden ve kendinin onay verdiğinden başkasını yanlışlık içinde gören ve değerlendiren bakış açısı ortaya konur:

“Bıçak soksan gölgeme,
Sıcacık kanım damlar.
Gir de bir bak ülkeme;
Başsız başsız adamlar...”

Şiir, ülkeyi yönetenlerin yetersizliğine doğrudan bir göndermeyi içerir. Esasında bu durum, başkasının mutlak yanlışlık içinde görülmesine dayalı olarak oluşan bir bakış açısına dayanır. Her yanlışın muhtemel bir doğruyu bünyesinde barındırabileceği ile her doğrunun da bünyesinde muhtemel bir yanlış barındırabileceği hususu, başkasını mutlak yanlışlık içinde görme eğiliminden kişiyi uzaklaştırır. Aksi takdirde yanlışlık içinde görülen her kişinin bir iddiaya yaslanarak mahkûm edildiği düşünülebilir. Bunun ise mutlakiyetçi dilin görünümünden olduğu söylenebilir. Şairin gerek ruh tahlillerinde gerekse bir telkin içeren düşünce ağırlıklı şiirlerinde mizacının etkisi kadar belirleyici bir diğer husus, şairin ünsiyet ettiği zihniyet ve düşünüş geleneğidir.

3.1.10. Ziya Osman Saba (1910-1957)

İstanbul’da dünyaya gelen şair, sekiz yaşında annesini kaybeder. 1931’de Galatasaray Lisesi’nden mezun olan şair burada Cahit Sıtkı Tarancı ile tanışır ve uzun süren dostlukları başlar. *Ziya’ya Mektuplar*, bu dostluğun sonucunda doğar. 1928’ de yedi arkadaşı; Yaşar Nabi Nayır, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solok, Vasfi Mahir

Kocatürk, Muammer Lütfi Bahşi, Kenan Hulusi Koray ile birlikte Yedi Meşale adıyla ortak bir kitap yayımlanır. Yayımı kısa süren ve aynı adla çıkarılan derginin kurucuları arasında yer alır. Ortak yayımlanan *Yedi Meş'ale* kitabındaki bildirgede yer alan ilkeleri şiir anlayışının eksenine oturtan şair, şiir kimliğini buradaki ilkeler doğrultusunda sürdürür. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde 1936'da tamamladığı yükseköğreniminden sonra Emlak ve Eytam Bankası ile akabinde Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde görev aldı. Geçirdiği kalp krizi nedeniyle İstanbul'da 1957'de ölen şair, şiiri yaşamasının bir imkânı olarak görür. Şiirlerinde, henüz lise yıllarındayken okuduğu Fransız simbolistlerinin etkisinde kalan şair, yaşama hüznüyle katılan, samimi ve duyarlı kişiliği ve şiiriyle Türk şiir tarihinde yerini alır (Uçman, 2008: 35/330).

“Yedi Meş'aleciler'in şiire en sadık şairi Ziya Osman çocukluk özlemi, anılara düşkünlük, ev-aile sevgisi, yoksul yaşamalara karşı utanç ve acıma, Tanrı'ya kulluk, kadere boyun eğiş, küçük mutluluklarla yetinme, ölüm yakınlığı, öte dünya özlemi gibi konuları” (Necatigil, 1993: 277) şiirlerinde işler.

Ziya Osman Saba'da, realiteyle yüzleşme konusunda herhangi bir güzepeklığe rastlanmaz. Gerçek, kendisine yönelik gerçekleştirilmek üzere olan bir eylemi talep eder. Fakat insan, talep edilen bu eylemi gerçekleştirmeye güç yetiremediğinde başka bir eylem ortaya koyar ve onun meşruiyetine dair arayış içine girer. Böylece ilk gerçek, henüz ilk başta olduğu gibi yerinde durur. Başka eylem bu gerçeği yerinden edemez. O yerini ancak kendisiyle ilgili gerçekleşecek olan eylemden sonra başka gerçekliğe terk eder. Gerçeklik böylece sürekli konum değiştirerek kendini gizler ve her defasında kendisine yönelik yeni hamleyi talep eder. Sanat eseri özelinde bu durum, anlamın sürekli tehir edilmesine nispet edilebilir. Bu bağlamda bitimsiz bir anlam oyuna tekabül eden bu arayış, sanatkârın dinî veya mistik bir teslimiyetine kapı aralar. Bu durum sanatkârın hayret söylemine zemin oluşturabileceği gibi onu yeni anlam arayışlarına itebilir. Ziya Osman Saba, bu türlü bir müphemiyetin karşısında hayretin diline başvurur. İşin içinde bir hikmet olduğuna inanan şair kimi zaman bilinmez hikmetin tesellisiyle baş başa kalır.

Sanatkârın söylediği şeylere kendini katması bir diğer yönüyle söyleyebileceği şeyler konusunda bir sınırlama doğurur. Sınırlama böylece düzenleyici bir faaliyet olarak sanatkârı denetimine alır. Ziya Osman Saba, şiirlerinde felsefi veya mistik bir sorgulamayı derinlemesine sürdürmez, kabullenmeye ve teslimliğe çoklukla hazır görünür:

“Daha şiire başladığı yıllarda dünyada kendisini son derece aciz, küçük ve yalnız hisseden şair, acısı hissedilmeyen ölüme teslim olmaya hazırdır. Bu duygu hali henüz ne kişisel tecrübeyle ve ne de felsefi huzursuzluktan kaynağını alan düşünceyle zenginleşmiştir. Ancak onun şiirinde bir türlü

derinleşmeyen ölüm korkusu ve dünyada yalnızlık duygusu üzerine gidilemeyen aslî temalardan biri olarak kalacak şair âdeta bu temalardan kaynaklanan korku ile çocukluk yıllarına ait hatıralarına ve gündelik hayatın tabii akışı içinde eve sığınacaktır. Onun şiiri, biri tehdit ve belirleme bir diğeri sığınma olarak yorumlanabilecek iki asli unsur arasında, derinleşmeyen bir duyarlılığın ifadesi durumundadır” (Aktaş, 2003: 144-145).

Mehmet Kaplan’ın şaire ilişkin yorumunda ise onun gizli şahsiyetine ve görülmesi için büyük bir dikkatin gerektiğine” dair uyarı başta gelir. “...Fakat bu şahsiyet o kadar gizlidir ki onu farketmek için büyük bir dikkat ister” (Kaplan, 1992: 445). Bununla birlikte Kaplan da şairin dünyaya bakışını Cahit Sıtkı veya Orhan Veli’ye nispetle geniş ve derin görmez. Behçet Necatigil ise Saba’nın, küçük insanlarla Yunus arasında kurduğu yakınlığa vurgu yapar: “Kendisini daima ölüm ve Tanrı karşısında hissettiği için benliğinde gururu ve gösterişi yenen, tevazuu en yüksek rütbe sayan Saba, küçük insanlarla Yunus arasında bir münasebet bulur” (Kaplan, 1992: 446).

Şair’in küçük insanlarla Yunus arasında kurduğu ilginin birçok açıdan irdelenmeye değer olduğunu söylememiz gerekir. Burada ‘küçük insanlar’dan kastın, büyüklenmeye yeltenmeyen, kendini yüce ve değerli addetmekten utanan, herhangi bir iddianın sahibi olmanın görkemine yaslanmayı tercih etmeyen yanı sıra kesin bilgiye sahip olmanın verdiği zihin konforuyla birlikte kendinden emin oluştan ferağat eden insan tipi olduğu söylenebilir. ‘Küçük insan’dan kastın bunlar olduğu ile ilgili ipuçlarını, onun Yunus’a nispet edilmesinden çıkarabiliriz. Sufi kişiliğiyle Yunus, varlık içinde benlik davası güden bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaz. Aksine o, varlığını yoklukta var eden mistik geleneği temsil eder. Bu doğrultuda Saba’nın küçük insanının karşısına büyük insan olarak Batılı düşünüşün var ettiği insan tipi karşımıza çıkar. Çünkü o varlığını, öteki üzerinde kurduğu hegemonik ilişkiyle inşa eder. Ötekileştirdiklerine karşı kendini daha da üstte konumlandıran bu insan tipi, yaşam ufkunu Promete efsanesinden aldığı ilhamla belirler. Efsane kısaca bir yarı Tanrı olan Promete’nin, Tanrılardan bilgiyi temsil eden ateşi çalarak onu insanlara armağan etmesini konu edinir. İnsanlar, kendilerine armağan edilmiş bu bilgi sayesinde yeryüzünde varlıklarını sürdürme becerisine kavuşurlar. Ancak Tanrılar ise yarı Tanrı olan Promete’yi bu eylemine karşılık cezalandırırlar. Efsanenin taşıdığı simgesel değer, Batılı insanın varlığını Tanrı’ya rağmen elde ettiği hususudur. Bu bağlamda Batılı insanın Tanrıyla barışık olması mümkün değildir. Çünkü Tanrıları Tanrı kılan esas araç efsaneye göre bilgidir. Promete ise bu bilgiyi insana armağan etmiştir. Dolayısıyla Promete bu eylemiyle insana Tanrılaşmanın yolunu açmış sayılır (Garaudy, 1995: 58-60).

Bu ifadelerin işaret ettiği yönde inşâ edilen insan tipinin, Saba'nın küçük insanının karşısında konumlanmış olduğu söylenebilir. 'Küçük insan' ile Yunus arasında kurulan ilgi de bu temele dayanır.

Ziya Osman Saba'nın kurucuları arasında yer aldığı Yedi Meş'ale edebî hareketinin bildirgesinde de yukarıda sözü edilen 'küçük insanın' duyarlılığı yönünde bir şiir ufku çizilir. Bildirgenin özünü ifade eden 'canlılık, samimiyet ve daima yenilik' kavramları, bu hareketin dayandığı şiir estetiğinin omurgasını oluşturur ve bildirmede bu hususa şu cümlelerle açıklık getirilir:

“Yazılarımızda ne dünün mızımız ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe Fatma terennümlerini bulacaksınız. Biz herşeyden evvel duygularımızı başkalarının manevi yardımına muhtaç kalmadan ifade etmeye çalıştık... Hem artık bu günkü nesil hislerin aynen terennümünden zevk almıyor. Mesela ızırabı niçin bir kakhaha şeklinde anlatmayalım. Bazen öyle tebessümler vardır ki en derin hıçırıklardan fazla elem ifade ederler” (Yedi Meş'ale Dergisi, 1928: 3-4).

Ziya Osman Saba şiirinin derinliğine bu ufuktan bakıldığında, onun şiiriyle hayatın içinde kibirden ve her tür büyüklük iddiasından arınmış, geleneğin insan anlayışını modern zamanda başka türlü var etmeye meyilli bir çabanın içinde olduğu görülür.

Şair ile ilgili yukarıdaki değerlendirmelerin mutlakiyetçi dil ilgisi, onun bu çabasında belirgin hâle gelir. “Bütün Saadetler Mümkündür” (Saba, 1974: 4) şiirinde mutlakiyetçi bakış açısının kırıldığını ima eden bir yaklaşım yer alır:

“Bütün saadetler mümkündür...
Şu kapının açılması,
İçeri girivermen,
Bahar, kuşlar, gündüz.
Ve bütün dünya
Bir an içinde gürültüsüz.

Bütün saadetler mümkündür...
Bahtsızların biraz gülümsemesi...
Körlerin gün görmesi,
Mümkündür bütün mucizeler...
Ana, baba, evlât, bütün kaybolanlar...
Ebedî bir sabahta buluşmamız bir daha.

Ölüler! Hepimiz için yalvarın Allah'a”

Şiir, şairin her şeye hazırlıklı olduğunu gösterir. Diğer ifadeyle dünyada herhangi bir şeyin şairi şaşırtmayacağını düşünebiliriz. Bunda şairin her şeyi mümkünün sınırlarında

görmesinin payı büyüktür. Bu bakış açısı, dolaylı olarak kişideki mutlakiyetçi bakış açısının kırılmaya uğradığı yer olarak da değerlendirilebilir. Hatta şairin bu bakış açısı, ilk bakışta olmaz sanılan ve mümkün görülmeven şeyleri içerdiği görülür. Bunu ‘mümkündür bütün mucizeler’ mısraıyla ifade eder. Şair, bütün bu mümkünlükler içinde temennisini gürültüsüz, acısız bir dünyadan yana yapar. Şiirin, görünüş itibariyle mutlakiyetçi bir yapı sunan son mısraı, her şeyi mümkünün sınırlarında gören bakış açısına dolaylı bir gönderme olarak gerçekliğin sınırlarına çekilir.

Şairin mutlakiyetçi bakış açısıyla mesafesini ima eden bir diğer şiiri ise “Bilemiyorum” (Saba, 1974: 9) dur.

“...
Yıllar var ki içindeyim hayatın
Anıyorum gençliğimi, özlüyorum çocukluğumu
Fakat bilemiyorum yarını
...
Bilemiyorum Rabbim, maksadını, kararını
Hepimiz işte dünyadayız
Yataktaki hastamız, topraktaki ölümüz;
Neyiz ne olacağız?
Bir şey bilmiyorum... Nefes almaktayım yalnız.
Rabbim! Beni yaratmışsın,
İnsan şeklinde görünürüm,
Terlerim yazın, üşürüm kışın,
Düşünürüm düşünürüm...”

Şairin hayata bakış açısında müphemiyetin belirgin bir yer tuttuğu söylenebilir. Onu müphemiyete meyilli kılan hususlardan biri de mizacıdır. “...acısı hissedilmeyen ölüme teslim olmaya hazır” (Aktaş, 2003: 144) olan şairde, herhangi bir iddianın ağırlığını ve yükünü aramak elbette gereksiz sayılır. Vazgeçiş insanı varlığa karşı sadece müstağni kılmaz onu yeni şeylere; heveslere ve zamanlara karşı ihtirastan da arındırır. Burada müphemiyet ile vazgeçiş arasında bir yakınlığın olduğu görülür. Bu doğrultuda acısız ölüme teslime eğilimli bir kişinin, daha fazla mülk edinmeye veya iktidar sahibi olmaya yönelik meylinden söz edilemez. Normal seyrinde ister yaşadığı tatsız, acı hadiselerden olsun isterse başka sebeplerden olsun vazgeçiş insanda müstağni bir tavra, bu ise insanı hayatta iddiasız bir yapıya yöneltir. Bu doğrultuda kişinin herhangi bir ideolojiye aşırı bağlılığı zor olur. Diğer yönüyle müphemiyet insanı kesin bilgi sahibi olmak iddiasından da arındırır. Şair, yarına karşı kendini belirsizliğin kıyısında bulurken aynı zamanda niçin yaratıldığı, ne olacağı, ne olduğu gibi sorular karşısında acizdir ve bunları düşündüğünü

ifade eder. Bunlarla ilgili hazır düşünme kalıplarından veya bilgelik izinden giderek; sebep sonuç ilişkileri kurarak bir açıklama yüküne girişmez. Şairin bu tavrının gerisinde ne felsefi bir açmaz ne de düşünceden gelen bir ton vardır. O, hayata katılma biçimiyle ve mizacının doğal etkisiyle hayat karşısında bu türlü bir duruş sergiler. Bilinçli ya da bilinçsiz bu tavrın toplumda iyiye meyilli bir tarafının olduğu vurgulanabilir:

“Bilişsel (sınıflayıcı) netlik, davranışsal kesinliğin bir yansıması, entelektüel eşdeğeridir. Bu ikisi hep bir aradadır... Bunun hemen ardından karşılaşıcağımız yorum bilgisel sorunlar, sınıflama kabiliyetinin başarısızlığını izleyen korkunç davranışsal felcin ilk belirtileridir. Anlamak, Wittgenstein' in söylediği gibi, önünü görmektir. Bundan dolayıdır ki, yorumbilgisel sorunlar (ki bunlar, anlamın açıkça ortada olmadığı zaman, sözcüklerle anlamın aynı şey olmadığı, bir anlam sorununun varlığının farkına vardığımız zaman ortaya çıkan sorunlardır) gayet sinir bozucudur” (Bauman, 2003: 78-79).

Ziya Osman Saba'nın, hayata karşı takındığı tavrındaki belirsizlik, onu hayat ve şeyler karşısında ihtimalli düşünmeye sevk eder. Bu yüzden yüzü yaşama dönük gürültüsüz ve acısız bir dünya temennisinde bulunmanın gerisinde büyük oranda belirsizliğin doğasında taşıdığı güç ve güçsüzlük olduğu söylenebilir. Çünkü hayat, şaire göre hakkında şu veya bu şekilde karar verilemeyen olarak dikkat çeker. Bunun diğer anlamı da hayatın 'hem şu hem de bu' olabileceğidir. Bu aynı zamanda hayatın 'ya şu ya da bu' olduğu yönünde değerlendirilmesinin dışarıda bırakılması anlamına gelir. Derrida'nın, 'karar verilemeyenler' olarak irdelediği bazı kavramlar üzerinde duran Bauman, birkaç örnek zikrederek müphemiyetin gücüne göndermede bulunur:

“Pharmakon: Yunanca, hem ilaçları hem de zehirler içine alan tür adı. Pharmakon, gerçekten de, 'Yanlış çeviriden dolayı değil fakat çarpıklık, belirlenimsizlik ya da aşırı belirlenim yoluyla aynı sözcüğe 'deva', 'reçete', 'zehir', 'ilaç', 'filtre', vb. anlamlarını katan düzenli çokanlamlılık'tır. Bu kapasitesinden dolayı pharmakon, her şeyden önce, müphem olduğu için güçlü ve güçlü olduğu için müphemdir: 'Hem iyi hem kötü, kabul edilebilir ve de kabul edilemezdir. Sonuçta pharmakon, 'ne ilaçtır ne zehir, ne iyidir ne kötü, ne içeridir ne dışarı.' Pharmakon, karışıklığı –karışıklığın ta kendisini- tüketir ve ihlal eder... Supplement: Fransızca bu sözcük hem eklenen hem de bir şeyin yerine ikame edilen anlamı taşır. Dolayısıyla da bu, 'içeriye dâhil olan' öteki, içeriye giren dışarı ve aynılığa dönüşen farklılıktır. Sonuçta supplement, 'ne bir artı ne bir eksi, ne dışarı ne içeriğin tamamlayıcısı, ne rastlantı ne öz, vb.dir” (Bauman, 2003: 77-78).

Ziya Osman Saba, niçin yaratıldığı konusunda Tanrı'nın maksadını bilmediğini söylediği sırada emin olduğu birkaç hususun altını çizer. Bunların kendisinden emin olunan mütevazı şeylere tekübul ettiğini söylememiz gerekir. Çünkü kendisinden emin olunanlar neredeyse insanın beş duyusuyla söyleyebileceği türden gözleme dayanır. Yataktaki hasta, topraktaki ölü, insan şeklinde görünme, yazın terleme ve kışın üşüme gibi hususların dışında şair başkaca emin olduğu herhangi bir düşünce ileri sürmez. Doğal seyrinde varlığa, hayata ve kendisine yönelik anlam arayışında şairin emin olarak telakki

ettiği hususların ilk seviyeye, başlangıç noktasına denk geldiği görülür. Buradaki duruşun Descartes'in ünlü “düşünüyorum öyleyse varım” sözündeki kasıtlı neredeyse aynı duruşa tekabül ettiğini söylememiz gerekir. Felsefi sorgulamasını yapmak üzere yola çıkan filozofun bununla arayışını başlatabileceği emin bir noktanın keşfine duyduğu ihtiyaç ile şairin hayata karşı anlam arayışında en azından emin olduklarını zikredişi arasındaki yakınlık, felsefi endişe olarak değil fakat hissediş olarak aynı duyuşa gönderme yaparlar. Elbette şairdeki bu duyuş, onu felsefi bir arayışın içine çekmez fakat şiirinin yönünü müphemiyete meyilli kılar. Bu bakımdan “Bilemiyorum” şiiri, hakkında karar verilemeyen hayatı okuma biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bu okumanın, yaslandığı müphemiyetten ötürü mutlakiyetçi bir bakıştan arındığı da görülür. Esasında karar verememenin bir zafiyet olduğu kadar bir güçlülük olarak ele alınması da buna dayanır:

“Karar verilemezlerin hepsi ne-o / ne-de-şu'dur. Yani bunlar, ya şu / ya-da-bu'nun aleyhinedir. Eksik belirlenimleri bunların gücüdür. Çünkü bunlar hiçbir şeydirler ve her şey olabilirler. Karşıtlığın düzenleyici gücünü, dolayısıyla da karşıtlık anlatıcılarının düzenleyici güçlerini yok ederler. Karşıtlıklar bilgiyi ve eylemi mümkün kılar; karar verilemezler ise bunları felç eder” (Bauman, 2003: 78).

Ziya Osman Saba'da mutlakiyetçi bakış açısını kıran yaklaşımlardan biri de onun her şeyde bir hikmet arama eğilimidir. “Rabbim Nihayet Sana” (Saba, 1974: 29) başlıklı şiirinde, her şeyde bir hikmet olduğuna inanan yaklaşım temel alınır:

“Rabbim nihayet sana itaat edeceğiz
Artık ne kin, ne haset, ne de yaşamak hırsı
Belki bir sabah vakti, belki gece yarısı
Artık nefes almayı bırakıp gideceğiz...
Ben artık korkmuyorum, her şeyde bir hikmet var
...
Ümitler içindeyim çok şükür öleceğiz...”

Şiirde şairin korkularını yendiği ve huzura erdiği görülür. Bunun temel sebebi ise şairin her şeyde bir hikmet olduğuna inanan bakışıdır. Bu bakış açısı, şairi herhangi bir konuda sahip olduğu bilgiden ve görünüş üzerinden varılan kanaatten kuşkuya düşürür. Böylece şairde mutlakiyetçi anlayış yerini, hikmet üzerinden bir belirsizliğe bırakır. Belirsizliğin verdiği kaygı ise hikmetin güvenli kıyısında sükûna erer.

Şairin, hayata karşı tavrında edindiği konum, onu mutlakiyetçi bakış açısından ne denli soyutlamış olsa da şiir dilinde mutlakçı ifade formlarını görmek mümkündür. “Şehir Üstünden Yükselen Ay” (Saba, 1974: 38) başlıklı şiiri bunlardan biridir:

“Karanlık sokaklara karıştı bir yarasa
Bir kedi sırtı gibi niçin kabardı dağlar
Sırtlarında ışıktan bir el mi gezdi yoksa?

Şimdi yükselen ayı aç köpekler selamlar
Kaldırım taşlarına uzanır bir derbeder
Boğulan bir çan gibi diner bütün sedalar
Ey şehir! İsyânların nasıl yatıştı yer yer
Sen şimdi kaybolurken gecelerin sisinde
Bütün çığlıklarını Allah’a götürürler,

Göğe yükselen ayın kan dolu tepsisinde”

Şair, tabiat unsurlarına yaptığı birtakım izafelerle onları kişileştirir ve özne düzeyine yükseltir. Ne var ki ancak ironi veya bu doğrultuda bir dil olayı ile gerçeklik düzeyine çıkarılacak olan anlatma edimine şiirde tesadüf edilmez. Dağların sırtında bir elin gezinmesi, yükselen ayı aç köpeklerin selamlaması, çanın boğulması, göğe yükselen ayın kan dolu tepsisinde şehrin çığlıklarının Allah’a götürülmesi gibi ifade formları, mecaz sistemleri üzerinden yüklenecek anlamlarla realiteye uygun olarak açıklanamaz. Bu bakımdan insanın, tabiata yapılan izafeler karşısında nesneleştirilmesi, şiirde gerçekliği örseleyen yapı olarak karşımıza çıkar.

Benzer kullanım “Sessizlik” (Saba, 1974: 38) şiirinde de yer alır:

“Biz o kadar o kadar ağladık kı beraber
Gözyaşları doldurdu avucumu şimdilik
Şimdilik uzun uzun bambaşka bir sessizlik
Yavaşça alçalarak, yavaşça bizi dinler.”

Kişileştirilmiş sessizlik karşısında insanın edilgen konumu, hem gerçekliği örseler hem de okurun deneyimlerine katamayacağı bir dili ortaya çıkarır. “Kulağım neler duydun, gözlerim neler gördün” (Saba, 197: 68) mısraı ile “Hafızam avut beni, beni kurtar ey şiir!” (Saba, 1974: 69) ve “dalgaların kıyıya bırakacağı barış” (Saba, 1974: 113) mısraları da irade sahibi olarak insan dışındaki bir takım varlıkların öne çıkarılması üzerine kurulur. Bunlarda dile getirilene herhangi bir anlam yükleme konusunda elbette dolaylı unsurlara

başvurulabilir ve bunun sonucunda şairin kastı ile ilgili bir ufka erişilebilir. Ne var ki okurun deneyimleriyle örtüştüremeyeceği bir dil olarak bu mısralarda konuşan varlık, özne olmaktan feragat etmiş görünür. Bu ise gerçekte bir özne olan insanın, aslî konumundan koparılıp nesneleştirilmesi anlamına gelir.

“Ekmek” (Saba, 1974: 143) şiirinde ise Ziya Osman Saba, insan yaşamasının temel muharriki olarak ekmeği mutlak bir değer kabul eder:

“...
Uğruna mektep mektep okuduğum
Senin için önümü ilikleyip eğildiğim
...
Senin için kadın erkek
Taş taşıyarak, dikiş dikerek
Kara toprağı iki büklüm süren
....”

Şair ekmeği sadece kendi için değil başka insanlar için de mutlak bir değer olarak ileri sürer. İlk mısralarda kendi adına konuşan şair, kendi adına yaptığı değerlendirmenin diğer insanlar için de geçerli olduğunu duyurur. Bu bakış açısı, kendi düşüncesini mutlak vehmeden bir anlayışın sonucu olarak belirir. “İnsanlar Bu Güzel Günde” (Saba, 1974: 160) şiirinde ise şair, ‘denizde balık, mavi gökte kuş olmak’ şeklinde, realiteyle uyumlu olmayan bir talebi dile getirir. Sonuç olarak bu yönleriyle şiir dilinde mutlakiyetçi bir eğilim görülen Saba, hayat karşısında neredeyse tüm ihtimallere açık tavrıyla da mutlakçı bakış açısını aşar. ‘Bütün saadetler mümkündür’ diyen şairin belirsizliğe eğilimli olduğunu söyleyebiliriz. ‘Bahtsızların biraz gülümsemesi ya da körlerin gün görmesi’ şeklindeki yaklaşım şairi, kesinlikten müphemiyete doğru evirir ve gerçekliğin tek bir tanımından uzaklaştırır.

3.1.11. Mehmet Rıfat Ilgaz (1911- 1993)

7 Mayıs 1911’de Cide’de doğan Ilgaz, Kastamonu Muallim Mektebi’nden 1930 yılında mezun olur. Altı yıl boyunca ilkokul öğretmenliği yapar. Ardından Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Edebiyat Bölümü’ne 1936’da başlar ve buradaki eğitimini 1938’de tamamlar. Bir süre İstanbul’da Türkçe öğretmeni olarak görev yapar ve bu arada Edebiyat Fakültesi’nde felsefe eğitimine devam eder. Şiire 15-16 yaşlarında başlayan şairin ilk şiir deneyimleri bireysel çizgide olsa da Ilgaz, şair kimliğini önemli ölçüde savaşın etkisiyle oluşan toplumcu gerçekçi sanat anlayışı çerçevesinde oluşturur. Bu anlayışla yazdığı ilk

şair kitabı *Yarenlik*, 1943'te yayımlanır. Daha sonra *Sınıf* 1944'te, *Yaşadıkça* 1948'de, *Devam* 1953'te, *Üsküdar'da Sabah Oldu* 1954'te, *Suluk Soluğa* 1962'de, *Karakılçık* 1969'da, *Uzak Değil* 1971'de, *Güvercinim Uyur mu?* 1974'te yayımlanır. Yazı serüvenini hayatının sonuna dek sürdüren Ilgaz seksen sonrasında da şiirlerini yayımlamaya devam eder. Edebiyatın birçok türünde eser veren Ilgaz'ın yazı serüveni ağırlıklı olarak roman ve şiir etrafında şekillenir. Şair, toplumcu gerçekçi çizgide yazdığı şiirleri nedeniyle (*Sınıf* 1944) soruşturma geçirir ve altı ay hüküm giyer. 1947'de öğretmenlikten çıkarılır. Bu tarihten sonra hayatını kalemiyle kazanmaya yönelir. Öykü, roman ve tiyatro oyunu yazmanın yanında gazete ve dergilerde de görünmeye başlar. Basın dünyasında özellikle haftalık siyasi mizah gazetesi olan *Marko Paşa* ile gündemde yerini alır ve 1946'da Sabahattin Ali'nin sorumluluğunda ilk sayısı yayımlanan bu gazetenin 1948-49 yıllarında sorumlu müdürlüğünü üstlenir. 1940'lı yıllardan itibaren edebiyat ortamında yerini ağırlıklı olarak hissettiren toplumcu gerçekçi sanat anlayışının önemli isimlerinden biri haline gelen şair, dönemin edebiyat dünyasının etkili isimleriyle de yakınlık kurar. Ilgaz 7 Temmuz 1993'de İstanbul'da yaşamını yitirir (Bezirci, 1997); (Ilgaz, 2010).

Çalışmamızda şairin çeşitli dönemlerde yazmış olduğu şiirleri üzerinde mümkün olduğunca da kronolojiye uygun olarak durulacaktır. Rıfat Ilgaz, 1943'te yayımladığı *Yarenlik*'teki şiirlerini 1940 ila 1942 yıllarında kaleme alır. Bu kitaptaki şiirlerin bütünüyle toplumcu gerçekçi bir anlayışla yazıldığı görülür. Çalışmamızda şairlerin gerçeklik anlayışları ile ilgili herhangi bir sorgulama eğilimimiz olmadığından toplumcu gerçekçi sanat anlayışının şairde ne tür bir karşılık bulduğu üzerinde durulmayacaktır. Şairin bizzat şiirlerinden hareketle sahip olduğu gerçeklik anlayışının mutlakiyetçi dil ile ilgisi üzerine yoğunlaşılacaktır.

1941'de yazılmış “İşte Böyle Azizim” (Ilgaz, 2010: 25) başlıklı şiirinde Ilgaz, bir dostunun ölümü üzerinde durur. Yaşamış olsaydı eğer yaklaşan kış sebebiyle birçok sorunla karşılaşacağını, belki de ölümünün bu yönüyle kurtuluş olduğunu ironik biçimde ima eder. Bu yaklaşımı, şairin kendini örtük bir şekilde tesellisi olarak okumak da pekâlâ mümkündür. Ne var ki şair, kendince yaşadığı kimi zorlukları genelleştirir. Hayatta karşılaşılan kimi sıkıntıların şaire ağır geldiğini düşünebiliriz fakat bu sıkıntıların aynı oranda başkaları için de geçerli olduğu noktasında kesin konuşmanın realiteyle uygunluğu en azından kuşkuludur. Burada mutlakiyetçi bakış açısının devreye girdiğini, başka hayatların imkânları üzerinde yeterince içselleştirilmiş bir kabulün dışta bırakıldığını söyleyebiliriz. Şiirdeki söylemi bir bütün hâlinde öznel bir dil olarak ele aldığımız takdirde

de bu böyledir. Çünkü şairin, dostunun ölümü karşısındaki teselli biçiminin dolaylı olarak mutlakiyetçi dil içinden sağlandığı görülür. Şiir yapısı gereği gerçekleşmiş bir acı durumu, bir başka acıyla dengeleme yolunu seçer. Şair, ölen dostunun eğer yaşasaydı birçok sorunla karşılaşacağını, dolayısıyla ölümü nedeniyle artık bu sorunlardan kurtulmuş olduğunu söylerken esasında bir teselli söyleminin içine gelenekten tevarüs edilen bakış açısını koyar. Zira mutlakiyetçi dil, özü itibariyle neden sonuç ilişkilerini kurmadaki cesaretiyle ve dili bu bağlamda kullanma cüretiyle belirginlik düzeyine erişir. Böylece ölen dostunun yaşaması durumunda muhtemel bir iyi imkânının daima mevcut olduğu gözden kaçırılmış olur:

“...
Peşinde çoluk çocuk bırakmadın.
Kış geliyor, karakış
Ne soba var, ne bir dirhem odun
İşleri sorarsan eskisinden sıkı
Ve aldığımız para malum!
Yaşamak zor azizim,
Sağ olsaydın eğer
Nasıl bulacaktın her gün
Sütü, taze yumurtayı, pırzolayı?
Çok şükür bunlara kalmadı ihtiyacın.”

Şiir, iyi bir yaşam ufkunu işaret etmeye dönük kullandığı imgeler itibariyle de mutlakiyetçi dilin sınırlarında seyrederek. En azından iyi bir yaşamın neye delalet ettiği yönünde şairin fikr-i sabiteden hareket ettiğini söyleyebiliriz. Metne göre iyi bir yaşam, geçim kaygısından azade olmayla ilgilidir. Geçim kaygısı taşımadığı hâlde de mutsuz yaşamların olduğunu söylemeye herhalde gerek görülmez. Esasında süt, taze yumurta ve pırzola imgeleri, muhtemelen iyi bir yaşamın bileşenlerinden bir veya birkaçı görülebilir. Fakat şiir, verili bir iyi yaşamdan ve de onun elde edilmesi için gerekli unsurlardan söz ederken hem iyinin hem de onun temininin alanını sınırlar. Muhtemel bir başka iyiden ve muhtemel bir başka temin imkânından uzaklaşır.

1941’de yazılmış “Alişim” (Ilgaz, 2010: 27) şiirinde Ilgaz, kolunu makineye kaptırarak kolsuz kalan birinin zor hayatını konu edinir. Tematik açıdan ise şiir, kâr karşısında değeri yitirilen insanı ele alır. İster toplumcu gerçekçi isterse başka bir sanat anlayışı olsun, sanat eseri ilk değerini gerçeklikle kurduğu temastan alır. Çünkü “sanatın gelişimini belirleyen etmenlerin başında onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir” (Ecevit, 2012: 17). Nitekim toplumcu gerçekçi sanat eleştirisi için de bu böyledir. Toplumcu eleştirmenler “... eserin sanatsal yönlerini ortaya koymaktan çok, onun gerçek karşısındaki

tutumunu, söylediklerinin gerçeğe örtüşüp örtüşmediğini irdelerler” (Özçelebi, 2007: 1272). Buradaki gerçekliğin öncelikle Tanpınar’ın ‘realite terbiyesi’ dediği hususa denk geldiğini söylemek gerekir. İdeolojik bağlamda gerçekçiliğin ise ancak realiteye uygunluktan sonra üzerine yoğunlaşılacak husus olduğu görülür. Realiteye dayalı gerçeklik ise ilkin sanatkârın kendini eserine tecrübe üzerinden katması ve okurun da bu tecrübeyi kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesi üzerinden sağlanır. Diğer ifadeyle “insan sanatta gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir” (Tarkovski, 2008: 28). Bu durum sanat eserinde yeni bir gerçekliğin zuhuru için gereklidir. Elbette tecrübe üzerinden konuşma her durumda örtük bir sınırlandırmayı da beraberinde getirir. Fakat sınırlama böylece düzenleyici bir faaliyet olarak sanatkârı denetimine alır. “Deneyimin düzensizliğine biçim verme” (Eco, 2015: 116) uğraşı da doğal seyrinde sanat faaliyetini gerçekliğin izinde seyretmeye yönelir.

Bahse konu şiirde şair, başka hayatların acıları üzerine konuşur fakat bu acıların ne tür acılar olabileceğine ilişkin telakkide şair kendi zannını, ilgili karakterin acısıymış gibi sunar. Sanatkârın anlatılana kendini katabilmiş olduğuna yönelik bir ipucuna rastlanmaz. Oysa karakterler, bizzat olanı anlatmayı yeğleyen metinlerde, temsil ettikleri varlıklara karşı daha da içtendirler.

“Kasnağından fırlayan kayışa
Kaptırdın mı kolunu Alişim!
Daha dün öğle paydosundan önce
Zilelinin gitti ayakları.
Yazıldı onun da raporu:
“İhmalden!”
Gidenler gitti Alişim,
Boş kaldı ceketin kolu...
Hadi köyüne döndün diyelim,
Tek elle sabanı kavrasan bile
Sarı öküz gün görmüştür,
Anlar işin iç yüzünü!
Üzülme Alişim, sabana geçmezse hükmün
Ağanın davarlarına geçer...
...” (İlgaz, 2010: 27)

Yukarıya alıntılanan bölümde şairin, verili olanı söylemek istediğine göre sıraladığı görülür. Göze çarpan ilk ezber ise kasnak sistemlerinde olası kaza biçimlerine yönelik anlatımdır. Zira düzgün çalışan bir sisteme insan kolunu veya bir başka yerini kaptırmış olabilir. Oysa şiirde Aliş’in, kasnağından fırlayan kayışa kolunu kaptırdığı zikredilir.

Fırlayan bir kayış, düzgün çalışan bir sistemin düzensiz hâle geçişine yol açar. Bu durumda kayışla ilgili muhtemel bir kaza, çarpma veya yaralama dolayında gerçekleşir. Çünkü düzgün çalışan bir sistemden fırlayarak ayrılan bir nesneye kol kaptırılmaz, olsa olsa fırlayan nesne kişiye çarpar veya onu bir şekilde yaralar. Diğer taraftan Aliş'in kolunu kaptırması dili geçmiş zaman kipiyle verilir. Fakat sonraki mısradan ise “daha dün öğle paydosundan önce Zilelinin ayaklarının gittiğini” söyler. Bu durumda kronolojiye göre önce Zilelinin sonrasında ise Aliş'in kazaya uğramış olması gerekir. Diğer ifadeyle metne göre Aliş'in yaşadığı kaza “dün öğle” vaktinden sonraya rastlamış olmalıdır. Bu durumda Aliş'in başına gelen kaza çok yenidir ve olayın fiziksel acısı da doğal seyrinde devam etmektedir. Şairin böyle bir olayı işitmiş olabileceğini varsaydığımızda bile acısı henüz devam eden bir kazanın bu denli dıştan görülmesini ihsaslar bakımından mümkün kabul etmek zordur. Oysa şair metne göre henüz gerçekleşmiş olan kazanın etkilerinden sıyrılmış olarak kahramanın sonraki yaşamındaki muhtemel drama odaklanır ve köyüne dönmüş olsa bile artık yaşamasının kolay olmayacağına dair beyanda bulunur. Bundan sonra köyüne dönse bile yapacağı iş “ağanın davalarına” bakmaktır. Şiir yapısal olarak incelendiğinde köyden gelen Aliş'in bir sanayi iş yerinde kolunu makineye kaptırdığı ve sonrasında da kolsuz olarak köyüne dönüp ağanın davalarına bakacağı şeklindedir. Şiirde kullanılan temel imgelere bakıldığında ise bunların, köyden gelen Aliş, makine, iş kazası, kolsuz kalma, köye dönüş, çobanlık yapma, biçimde dizildiği görülür. Ayrıca Zileli vak'asının ise ihmalden ötürü gerçekleşmiş olduğu belirtilir. Söz konusu ihmal raporu ise metne göre “dün öğle paydosundan önce” gerçekleşmiş olan vak'aya dairdir. Ayağı kopan bir işçiyle ilgili bu denli çabuk bir rapor tanzimi, hem gerçekliği örseler hem de olayı sıradanlaştırır. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının bir gereği olarak söylenmesi lazım gelen şeylerin sıralandığının görüldüğü şiir, mutlakiyetçi bakış açısının toplumcu gerçekçi şiirde tezahürü biçiminde karşımıza çıkar. Zira söylenenlerde bir düşünce yoğunlaşmasının izini görmek zordur. Şiirde iki kazanın peş peşe gerçekleşmiş olması da metnin gerçeklik düzeyi ile ilgili kuşku uyandırır. Zira şiir böylece kazaları sıradanlaştırmış olur. Çünkü ilk kazadan sonra oluşmuş muhtemel kaygılar es geçilmiştir.

Bunlarla birlikte şiir, kolu ve bacağı kopmuş kahramanlar üzerinden makine eleştirisi yapar. Şiirin yazıldığı 1941'li yıllar itibariyle dünyanın yoğun biçimde savaş koşullarının ağırlığı altında olduğu görülür. Nitekim Ilgaz da toplumcu gerçekçi anlayış üzerinde dönemin savaş koşullarının etkili olduğunu söyler: “Evet, öyle... 1940 toplumcu, gerçekçi kuşağın oluşmasında savaşın büyük etkisi oldu” (Bezirci, 1997: 31). I. Ve II.

Dünya savaşlarının ‘paylaşım savaşı’ (Uçan, 2018: 40) olarak da adlandırıldıkları dikkate alındığında söz konusu dönem, savaş teknolojileri üzerinden sömürüye odaklanıldığını gösterir. Şiir bu yönüyle teknolojik bakımdan sömürünün dolaylı tenkidi olarak da okunabilir. Burada mutlakiyetçi dil bakımından önemli husus, şiirde sömürünün aracı olan makina tenkidinin, ‘kol ve bacak kopmaları’ üzerinden sunumudur. Zira metin, kol ve bacak kopmalarına sebep olmadığı takdirde de makinanın bir sömürü aracı olarak iyi bir şey olmadığı yönünde bir izlenimi vermez. Oysa toplumcu gerçekçi anlayışta esas olan sömürünün tenkididir. Bu bakımdan metnin verili olanı herhangi bir düşünce yoğunlaşmasından geçirmeden yinelediği söylenebilir.

“Babam” (Ilgaz, 2010: 32) şiirinde şair, sıradan bir hayatın portresini çizer. Ilgaz, küçük işlerde çalışmış ve mümkün olduğu hâlde herhangi bir hileye başvurmadığı için varislerine varlık anlamında bir şey bırakmayan babasını, ironik bir dille övünç kaynağı olarak sunar. Ancak şair, küçük iş diye verili bir kavramı kullanır ve bunun dolaylı olarak halktan yana yönünü toplumcu gerçeklik adına paylaşır. Şiirde insanı dolaylı yüceltici bir unsur olarak ileri sürülen küçük iş kavramı, esasında büyük veya önemli işleri hatıra getirir. Bu ayrımın kendisinin verili bir bakış açısının devamı olduğu söylenebilir. Zira şiir, örtük anlamda yapılan işin niteliğine bakılmaksızın o işin sorumluca ve hakkaniyetli bir şekilde yapılmış olmasının önemini salık verir.

“Küçük işler peşinde harcadım
Altmış üç yılını;
Mum sattın kürek çektin
Kul oldun sonunda bir kapıya.
Çıkarı olduğu halde işinin
Kaplarını doldurmadın vaktinde,
Sessiz sedasız göçtün aramızdan;
Ne ölümün geçti gazeteye
Ne dokuz göbek soyun.

...
Neyinle övüneyim!
Şöyle böyle bir memurdun
Kolculuktan yetişme
Kimlerin yanında lafını edeyim!”

Şiir, söylenenle söylenmek istenen arasındaki uyumsuzluk nedeniyle dikkat çekicidir. Esasında bir insanın büyüklüğüne gönderme yapan metinler, o insanları yaptıkları işin niteliği ile değil, çalıştıkları işteki onurlu ve hakkaniyetli duruşuyla öne çıkarırlar. Ilgaz, babasıyla ilgili vaktiyle mümkün olduğu hâlde hileye başvurmaması

dışında herhangi bir değere gönderme yapmaz. Babasının ölümünün gazetelerde boy boy görünmemesini sıradanlığın yüceliği olarak öne çıkarsa da bu yaklaşımın ötekileştirici bir içerik taşıdığı gözden kaçmaz. Bir insanın değerinin, ölüm haberinin ne gazetede ilanı çıkmış olmakla ne çıkmamış olmakla ilgisi vardır.

“Kitaplar” şiirinde ise Ilgaz’ın idealist tablolar çizdiği görülür. Bu tablolar, kolektif hafızadan aşinalıkla hep istenilen muhayyel resimlere tekabül eder. Bizzat yaşanan hayata göre bu tabloların fazlaca iyimser ve muhayyel kaldığı söylenebilir. Zaten şiir, bir hayal üzerine inşa edilir:

“Üç odalı bir ev kiraladığım gün
Kurtulacak kitaplarım
Merdiven altındaki şeker sandığından.
Belki de gün geçtikçe
Tabanında halı döşeli
Bir kitaplığım olacak.
...
Bense her şeyden uzak
Kitaplarımın ortasında kendimi unutacağım!
Evde bulunmadığım günler
‘Meşgul!’ diyecek beni soranlara
Güler yüzlü hizmetçim.
Başka bir gün masanın başında
En kalın kitabımı okur görünürken
Bastıracağım misafirlerim...
En yakın dostumun bile
Dalgın dalgın bakıp yüzüne
Adımı soracağım!
...
Sorarlarsa dünyanın gidişini
Duvardaki büyük adam resimlerine bakarak
Eflatun’dan satırlar okuyacağım.”

Şiir bütün hâlinde yaşanılması arzu edilen muhayyel bir tabloyu çağırıştırır. Şiir tematik açıdan özlenilen bir hayatı, konu bakımından ise daracık evde kitaplarla yaşamış olmanın sıkıntısını ele alır. Gerçekçi bir durumdan hareket eden şiirin Tanpınar’ın en tehlikeli zayıflık olarak öne sürdüğü “sanatta mümkünü arama” (Tanpınar, 1992: 61) eğilimi içine girerek ilerlemesi, söylenmek istenenle söylenen arasındaki mesafeye işaret eder. Çünkü şair en kalın kitabını okurken bastıracağı olan misafirlerinin hayalini kurarken bir sonraki “Böyle mi Olacak Ölümüm” şiirinde bile vefasızlığına gönderme yaptığı bir insan ve toplum tablosu sunar. Yalnızlıkla bunca malul olan bilhassa bu çağ insanı için

aniden gelmesi hayal edilen misafirlerin, en çok da şairin temsilcisi olduğu toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla örtüşmez. Diğer taraftan dünyanın gidişine dair kendisine soru yöneltecek olanlara Eflatun'dan satırlar okumak da oldukça genç bir muhayyileye tekabül eder. Şiirde en yakın dostunun bile yüzüne bakıp dalgın dalgın ona adını soracak, diğer yandan dünyanın gidişiyile ilgili konuşanlara da Eflatun'dan satırlar okuyacak olması, şiirde öznenin kendini merkeze aldığını ima eder. Fakat şiir örtük bir tevazu dilinden konuşmaya çabalayan üslubuyla kendini öne çıkarır. Şiirin bu yönüyle mutlakiyetçi bir dil ve zihnin izini devam ettirdiği görülür.

“Doğum” (Ilgaz, 2010: 36) şiirinde Ilgaz, yoksulluk temasını kapıcılık yapan kahraman üzerinden sunar.

“...
Alışmayana güç gelir
Kula kul olması;
Kolay mı el kahrını çekmek
Şu elli beş ayak merdivenden fazla
Çökertir insanın belini
...”

Şiirin esasında kula kul olmak ufkunu işaret eden türdeki insan ilişkilerine mesafeli durduğu görülür. El kahrını çekmenin elli beş ayak merdiveni inip çıkmaktan zor olarak açıklanması da bunu gösterir. Elbette şairin, bu durumun sadece kula kul olmaya alışmayanlar için söylediğini varsaymak zordur. Ne var ki şair, bu işin alışmayana güç geldiğini söylemekle bilinçli ya da bilinçsiz bir kayıt düşürür. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının her tür emek sömürüsüne karşı çıkan ideolojik söylemiyle bu kaydı örtüştürebilmek mümkün görünmez. Bu dil kullanımını, verili olana ünsiyet eden mutlakiyetçi dilin kendini dipten devamı olarak görebiliriz.

Şairin 1944'te yayımlanan *Sınıf* adlı şiir kitabının ilk şiiri “Çocuklarım” (Ilgaz, 2010: 45) başlığını taşır. Şiir, öğrencilerin okul dışı hayattaki var oluş biçimleriyle ilgilenir. Çoklukla yoksulluğun yol açtığı nedenlerden ötürü devamsız olan öğrencilerin çoğunu şair, geçim kaygısıyla çalıştıkları işlerde tanır. Birini bir sinema dönüşünde, koltuğunun altında satılmamış gazetelerle dolaşırken, birini kendisine naneşekeri uzatırken, birini küfe taşırken, birini pazarda limon satarken, birini çaycılık yaparken vs. tanır.

“Yoklama defterinden öğrenmedim sizi
Benim haylaz çocuklarım!

Sınıfın en devamsızını
Bir sinema dönüşü tanıdım
...
Nane şekeri uzattı en tembeliniz
Götürmek istedi küfesinde
Elimdeki ıspanak demetini
En dalgını sınıfın!
İsterken adam olmanızı
Çoğunuz semtine uğramaz oldu okulun
Palto, ayakkabı yüzünden.
...”

Az geride de değinildiği üzere toplumcu gerçekçi eleştiri ilkin sanat eserinin gerçeklik karşısındaki tutumuyla, eserde söylenenlerin gerçeklikle örtüşüp örtüşmediğiyle ilgilenir. (Özçelebi, 2007: 1272). Felsefi veya estetik bağlamda farklı gerçeklik anlayışlarının olduğu dikkate alındığında, burada sözü edilen gerçekliğin ideolojik bağlamı kapsamayacağı ortadadır. Nitekim buradaki gerçekliğin Tanpınar’ın ifadesiyle ‘realite terbiyesi’ne tekabül ettiğine değinmiştik. Bu bağlamda gerçeklikle kurulan ilişki dolaylı olarak sanat eserinin de değerini belirler. Bu doğrultuda yukarıdaki şiire bakıldığında bu şiirin realite ile uygunluğunu sorunlu hâle getiren yaklaşımın, şairin kendi zannını kesin bilgi olarak sunmasına dayanır. Öğrencilerin palto, ayakkabı yüzünden okula devam etmediği yönündeki gerekçe şairin zannından ibarettir. Bu öğrencilerin başka sebepler yüzünden de okula gelmemiş olma ihtimalinin dışarıda bırakılması şiirdeki dilin mutlakiyetçi yapısını gösterir. Diğer taraftan Ilgaz bu şiirinde tembel, haylaz, dalgın gibi sıfatlarla verili dilde olumlu veya olumsuz karşılığı bulunan anlamlardan beslenir. Buna adam olma şeklinde işaret edilen ufku da eklememiz gerekir. Bu durumda haylaz, tembel ve dalgın gibi sıfatlar, şiirin işaret ettiği adam olma ufkunda yer alamayacak olan sıfatlardır. Oysa her tür anlamsal hiyerarşinin insanın anlam yüklemeleri yapma yoluyla oluşturulduğunu dikkate aldığımızda ne çalışkanlığın adam olmayı ne de tembelliğin adam olmamayı imlediğini söyleyebiliriz. Esasında şair de okulun semtine uğramayan fakat küçük yaşlarda hayatın farklı sularında yüzen bu çocukların küçük yaşta büyümüş bir adam olduklarını ima eder. Bu ima, gelenekçe tanzim edilmiş anlamsal hiyerarşilerden şairin kendini beri tuttuğunu da göstermez. Çünkü şiir, verili olan dilin anlamsal yapısı üzerine kurulur.

Bunlarla birlikte şiirde şahsi tecrübeyi imleyecek olan dile de yer verilmez. Şair, durum tespiti bağlamında çocukları sinema yolunda, akşamı karşılarken, alışveriş dönüşünde belirtilmeyen bir yol üzerinde, çaycılık yaparken vs. tanıdığını belirtir. Mekân

seçiminin bilinçli bir tercihten ziyade hayatın olağan akışına uygun seçildiği görülür. Bunu şairin bizzat gözlemine dayalı olarak yapmış olduğunu da hesaba katabiliriz. Şiir, toplumu gerçekçi ideolojinin öngördüğü doğrultuda gerçekliği görünüş yoluyla ele geçirmeye odaklanır. Görünüşün hakikati temsil kabiliyetinin ise kuşkulu olduğu gözden ırak tutulamaz. Bu bağlamda şiirdeki mekân seçiminin de gerçeklikle ilgisini kurulabilmek zordur. Çünkü mekân dolayımında herhangi bir şahsi tecrübenin şiire aktarıldığına tesadüf edilmez. Oysa metinde gerçeklikle ilişki kurabilmenin yolu, herhangi bir şahsi tecrübeye yer verilmesinden, okurun da bu tecrübeyi kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesinden geçer. Fakat şiirde herhangi bir kişisel deneyime rastlanılmaması, mekân seçiminin zihnin ünsiyetiyle yapıldığını gösterir. Ayrıca şiirde gerek öğrencilerin gerekse onlarla ilgili olacak şekilde yer verilen mekânların farklı zaman dilimlerinden seçilerek tek bir söylem içine taşındığını düşünebiliriz. Farklı zaman dilimlerinden esinlenerek ortak bir resmin çıkarılmaya çalışıldığı metin bu bağlamda oluşturmayı düşündüğü resimlerin zamanla ilişkisini anakronik düzleme çekmiş olur. Şiirin bir bütün hâlinde yekpare bir kompozisyon olarak farklı zamanlardan seçmiş olduğu görüntüleri aktarması, insanı; onu oluşturan ve inşa eden hikâyesinden koparmayı imler. Oysa realite, insanın görünüşünden fazla bir şey olduğunu söyler.

Herhangi bir metinde kullanılan kelimelerin şu veya bu şekilde tasnifiyle elbette farklı sonuçların çıkarılması mümkündür. Fakat hangi bakış açısına veya eleştirel anlayışa göre olursa olsun bir sanat eserine yönelik tahlil, ilkin onun gerçeklikle kurduğu ilişkinin düzeyinin belirlenmesini talep eder. Bu bağlamda şiirin zihnin ünsiyetiyle, gelenekten tevarüs edilen anlamsal hiyerarşilere dayalı olarak mutlakiyetçi bir dili yansıttığını söyleyebiliriz.

“Ne Yapmalı?” (Ilgaz, 2010: 68) şiirinde Ilgaz, hocalık mesleğinin zorluğunu ironik olarak başka işler arayışı üzerinden aktarır. Şaire göre hocalıktan sağlanan gelir pekâlâ başka işler yaparak da sağlanabilir. Söz gelimi arzuhalcilik yaparak, tapu veya nüfusta çalışarak da yeteri kadar gelir elde edilebilir. Dolayısıyla hocalığın kahrını çekmeye gerek yoktur. Şair ironisini sürdürür ve karaborsacılık, istifçilik, simsarcılık gibi yollardan da hatırı sayılır gelir elde etmenin mümkün olduğuna işaret eder.

“Maaşı yüksek çıkarı yolunda
Uygun bir iş bulup kendine
Vazgeçiver şu hocalıktan.
Arzuhalcilik etsen Divanyolu’nda

Tapu'da, Nüfus'ta iş kovalasan
Çıkarırsın aldığın maaşı...
Kahrını ne çekmeli bu mesleğin,
Cahil mi kalırmış çekilirsen
Memleketin çocukları!?
Beş on paran olsa elinde
Sen bilirdin yapılacak işi,
Karaköy kahvelerini dolaşırdı
Kulak verir masalara
Öğrenirdin piyasanın iç yüzünü.

...
Henüz sana istifçilik gelmez
Doğru değil parayı bağlamak
Sürümden kazanmalısın.

...
Simsarlık da temiz iş doğrusu
Yazıhane açar Sirkeci'de
Yaldızlı kart bastırır
Kayseri'ye haber salarsın.

...
Biraz kalınlaşınca
Bir apartman dikersin Beyoğlu'na
'Emek Apartmanı.'
...”

Şiir, tematik açıdan öğretmenlik mesleğinin zorluğunu ele alır. Konu bakımından ise diğer mesleklerde daha kolay yoldan fakat içsiz ve onursuz bir şekilde para kazanılabileceğini gündeme getirerek, öğretmenliğin zorlu ve değerli yanına imada bulunur. Bu bakış açısı özü itibariyle mutlakiyetçi dilin görünümleri arasında yer alır. Çünkü mutlakiyetçi bakış açısında hakikatin çoklukla ben'de temerküz eden diline tesadüf edilir. Bunun gerisinde ise mistik tecrübeden edinilen bilginin biricikliği ve kişiye münhasırlığı yer alır. Söz konusu mistik deneyim, şahsi deneyimin ötesinde yer aldığından bu deneyim, bir başkasına ancak sembolik veya benzetme sistemleri üzerinden aktarılabilen bir nitelik arz eder. Günlük hayatta kullanılan dilin bu bağlamda mistik deneyimle inşa edilen zihnin gölgesinde geliştiği dikkate alındığında kişinin kendi mesleğinin zorluğuna ilişkin vurgusunun ancak diğer mesleklerin kolaylığı veya bir şekilde onlara bağlı ortaya konabileceğini gösterir. Nitekim şair de öğretmenlik mesleğinin kahrını çekmektense arzuhalcilik yapmanın, tapu ya da nüfusta vb. bir işte çalışmanın daha rahat olacağına gönderme yapar. Bu gönderme elbette diğer mesleklerin öğretmenlikten daha nitelikli bir iş olduğuna işaret babında değil, fakat şairin, diğer mesleklerin kendi içinde ne tür zorlukları bulunduğunu, o mesleklerde çalışanların da benzer biçimde kendi mesleklerinin zorluklarından şikâyetçi olmalarının mümkün olduğunu hesaba katmadığı

görülür. Burada öğretmenlik mesleğinin önemini ve zorluğunu başka mesleklerin kolaylığı üzerinden ortaya koyma çabası gözden kaçmaz. Bu bakış açısı, başka hayatların ne tür zorluklarla malul olduğunu hesaba katmadan kendi yaşadığını biricik ve mutlak sanma eğilimine işaret eder. Zaten dilde mutlakiyetçi bakış açısının önemli temellerinden birisi de budur. Diğer taraftan şairin kendi yaptığı işteki biricikliği bu denli öne çıkarmasının ve buna mukabil diğer mesleklerde çalışanların neredeyse bütünüyle en azından dürüst olmamakla mahkûm edilmesinin realiteyle uyumlu olabileceğini söylemek zordur. Bu dil, örtük biçimde iddiayı bünyesinde taşır. İnsanın yanılabilmesine dair kabulle karşısındakine yaklaşmasının realiteyle uyumlu olduğu noktasında muhtemelen kuşku duyulmaz. Ne var ki şiirde konuşan özne, kendinden başkasına dürüstlük payesini vermeye yanaşmaz. Buna bir de metindeki öznenin başka hayatlar üzerine tereddütsüz konuşmalarını ilave ettiğimizde metindeki örtük yargıların, kesin bilgi vasfıyla öne sürülen zan olduğu görülür. Başkalarının ne düşündüğü ne hissettiği, karakteri, ahlakı, hayat karşısında aldığı tavırları ile ilgili kendinden emin konuşmanın realiteyle ilgisini kurmanın zorluğunu ifade etmek gerekir. Bu bakımdan şiirin mutlakiyetçi dili yansıttığı ortadadır.

“Besleme” (Ilgaz, 2010: 74) şiirinde Ilgaz, geçmiş hakkında bilgi verilmeyen bir kızın hikâyesine odaklanır. Besleme olarak yaşamaya ve evin hanımının, beyinin kendisiyle hizmetçi gibi konuşmasına alışmasının zorluğundan bahseder. Zaman içindeki serencamına odaklanılan Besleme'nin hissettikleri ve özlemleri üzerine şair kesin bir dil kullanır. Bu üslup şiirde genel bir eğilim olarak dikkat çeker.

“Daha kapının önünde
Neyin varsa çıkardılar sırtından,
Kökünden kazıldılar saçlarını
...
Gel zaman git zaman,
Uzadı beline kadar saçların
...
Gelinlik kız oluverdin.
Tahsildarın annesi oldu
İlk dünürlüğe gelen;
Yüz bulamadı...
Bir emekliydi ikinci isteklin,
...
Yirmi beşe yükselince yaşın
Çıktı karşına Siirtli mahalle bekçisi,
...
Evde kalacak değilsin ya,
Gidersin bir uygununa vaktin gelince.”

Şiir, besleme kızın beklentileri adına kesin konuşmayla öne çıkar. Ilgaz'ın, diğer şiirlerinde de benzer eda baskındır. Şiir, besleme kızın esas derdinin ve beklentisinin muhtemelen iyi bir evlilik olduğu yönündeki imayla sürer. Besleme bir kız için iyi bir yuva beklentisinin muhtemel olduğu söylenebilir fakat yine de bir insan kalbinin derinlerindeki arzuları dışarıdan bütün haliyle görmenin imkânsızlığı bu konuda kendinden emin konuşmayı mümkün kılmaz. Bu yönüyle şiir, ben'de temerküz eden hakikat iddiasının, şairin dil dünyasında dipten gelen bir dalgayla devam ettiğini gösterir.

“Tosya Zelzelesi” (Ilgaz, 2010: 76-78) şiirini Ilgaz, 1943'teki Tosya Zelzelesi münasebetiyle kaleme alır.

“Bağ yolunda hastanenin
Sızıyor ikinci katından ışıklar,
Yok hastaların bir şikâyeti.
Yalnız Çaybaşı'ndan Çepiş Hasan'ın
Tuttu çeltik tarlasından kalma
Yıllanmış romatizması...
...”

Şair, diğer şiirlerinde kullandığı dilini burada da tekrar eder. Altı küçük bölüm hâlinde yazılan şiirde, olayın kronolojiye uygun biçimde betimi verilir. Yukarıya alıntılanan bölümde şair, depremden az önceki hastane ortamına dikkat çeker. Şiirin sonraki bölümünde depremin insanları savunmasız ‘kan uykularda’ yakaladığı zaman diliminde yaşananları tasvir eder. Şiirin alıntılanan bölümünde şairin hastalar adına konuştuğu görülür. Şikâyeti olmayan hastalar ile çeltik tarlasından kalma yıllanmış romatizmaları tutan Çepiş Hasan'a yönelik değini, bizzat gözlem sonucu söylenmiş görünmezler. Çünkü şiirin alıntılanan kısımdaki ilk iki mısrası, hastane ortamının dışarıdan gözlemlendiğini ima eder. Bağ yolundaki hastanenin ikinci kattan ışıklarının sızdığına yönelik bir mısra ancak dıştan bir gözlemlerle söylenebilir. Ne var ki şair, bu dıştan gözlemlerle söylenmesi mümkün olan belirlemenin akabinde hastaların bir şikâyetinin olmadığını, sadece Çepiş Hasan'ın yıllanmış romatizmasının tuttuğunu söyler. Bu durumda şair, hastaların yanı başında onların hâlleriyle ilgili şifahi bir nazara sahip olmak zorundadır. Doğal seyirinde ilk iki mısra ile sonrasındaki mısraların zaman bakımından tutarsızlığı açıktır. Bu durum şiirin realiteyle uyumlu olmadığını, şairin herhangi bir düşünce yoğunlaşmasıyla şiirine yönelmediğinin işareti görülebilir.

“İçimizden Biri” (Ilgaz, 2010: 83) şiirinde Ilgaz, köyde çobanlık yapan adsız bir kahramanın dışarıdan görünen hayatını verir. İnsanlar içinde sadece ağayı, hayvanlardan ise Karabaş’ı tanıyan bu kahraman, günü gelmiş bıyığı yetmiş, davulsuz, zurnasız askere yollanmıştır. Hayatı dışarıdan sunulan kahramanın ‘insansız’ bir biçimde ele alındığı görülür. Bu üslubun toplumcu gerçekçi sanat anlayışı doğrultusunda böyle yazıldığı izlenimini elde etmek zordur. Zira değinildiği üzere şairin üslup bakımından diğer şiirlerinde de genel eğilim bu yöndedir. Şiir, davullu zurnalı gidilmiş olsa bile söz konusu hayatın dramatik oluşunun değişmeyeceği üzerine herhangi bir imada bulunmaz. İndi telakkilere dayalı anlam yüklemelerinin yanı sıra mutsuzluğun neredeyse tümüyle görünene hasredilmesi, mutlakiyetçi yaklaşımın bir sonucudur denebilir.

“Biz Taşra Memurları” (Ilgaz, 2010: 90-93) şiirinde Ilgaz, taşrada görev yapan devlet memurlarıyla ilgili gözlemlerini aktarır. Dikkat çeken husus, gözlemlerin bir insana yönelik yargı içermesi ve bu yargıların herhangi bir zaman diliminde kısmî tavırlar üzerinden genel bir yargıya dönüştürülmesidir. Olumlu herhangi bir karaktere yer verilmemesi de esasında toplumcu gerçekçi anlayışın olumlu tip ilkesiyle çelişir. Çünkü toplumcu gerçekçi eleştirinin eserde öncelendiği hususlardan biri de “olumlu insan tip, devrimci romantizm, tarihsel iyimserlik ya da gelecek günlere güven, yurtseverlik, ulusallık ve ulusalcılık, halkçı bir anlatım, biçimden çok öze önem verme”dir (Özçelebi, 2007: 1272). Taşrada görev yapan birçok memurla ilgili bilgilerin verildiğini gördüğümüz şiir, taşra memurlarının genel ahlaki ve karakteristik yapılarını ortaya koymaya çabalar:

“Kamyondan indiğim gün,
Tanıtılar kahve arkadaşlarımı,
İlk çayı kaymakamdan içtim,
İlk sigarayı tapucudan.

...

Dert yanarken gazetelerden
Dört günlük diye en yenisi,
Almaz oluverdik elimize.
Bir kasabanın da bulunur kendine göre
Taze havadisi;
Akşama doğru,
Selami Efendiyi dinle yetişir!

...

Bile bile yenildiğim de oluyor
Bizim muhasebeciye;
Maaşımız vilayet bütçesinden,
Pamuk ipliğine bağlı mesken bedelimiz
Geçinmeye geldik!

Girince İhsan Efendi,
Şöyle bir doğrulacaksın ister istemez,
Biz seçmesek de mutemedimizdir.

...
Kaymakam hoş sohbet adam,
İyi Bektaşî fıkraları bilir.
Hoşlanmasak da güldürür bizi,
Karışmaz girdisine çıktısına kimsenin,
Bayılır horoz dövüşüne.

...
Gördün mü sorgu hâkimini,
Dünya umurunda değil,
Nesine gerek elin beş keçisi.

...
Hesab-ı cariden fazla yatar aklı
Banka müdürünün
Hani veznedar da yabana atılmaz
Bakma para sayarken,
İkide bir süngere yapıştığına,
Sen hüneri kâğıt düzerken gör!..
Kahveden yönetir nüfusumuz
Doğumla ölümü.
Cancıgerdir doktorla;
Şüphelidir yediklerinin ayrı gittiği.
Başkâtibin çayı kıtlamadır,
Kaymakamın gözünün önünde,
Çay bardağında çeker konyağı,
Yudum yudum çaktırmadan;

...
Hacizde olsa gerek icracı,
Bugün de bulunmadı yoklamada,

...
Komutanın evinde;
Yeni plaklarımız da var.
Heybeler boş dönecek değil ya,
Kızarmış iki tavuk olsun bulunur,
Arpalıktan dönüyor!”

Şiirde söz konusu vasıfları verilen memurlar ve kahramanlar şunlardır:

Kaymakam, çay ısmarlayan, hoş sohbet, iyi Bektaşî fıkraları bilen, kimsenin girdisine çıktısına karışmayan, horoz dövüşüne bayılan;

Selami Efendi, en yenisi dört günlük olan gazetelerin okunmadığı yerde her şeyin kendisinden öğrenildiği;

Muhasebeci, şairin bile bile yenildiği;

İhsan Efendi, içeri girdiğinde karşısında insanların doğrulduğu;

Burhan Bey, kendi havasında, herkes hakkında bir şeyler bilen;
Sorgu hâkimi, dünya umurunda olmayan, 'elin beş keçisiyle' uğraşmayan;
Bekir Efendi, emeklilik emri kahvede kendisine verilen;
Ormancı, tavlâ ustası olan;
Banka müdürü, 'hesab-ı cari'den fazlasına akli yeten;
Veznedar, asıl hüneri kâğıt düzmede ortaya çıkan;
Nüfusçu, doktorla can ciğer olan, doğumla ölümü kahveden yöneten;
Başkâtip; kıtlama çayı seven, bardakta kaymakama çaktırmadan konyak çeken;
İcracı, 'hacizde olsa gerek' diye tanıtılan;

Komutan, evinde âlem yapılacak olan, iki tavukla arpalıktan dönecek biri şeklinde tanıtılır. Şiirin, taşra memurlarına yönelik olarak verdiği malumatlarda indi kaldığı görülür. Zira insanın şiirde verilenlerden ibaret olduğunu söylemek mümkün değildir. Elbette insanın, sergilediği herhangi bir tavrından veya bir başkasına görüldüğünden fazla bir şey olduğunu kabul ettiğimizde bu böyledir. Ayrıca şairin başkalarına yönelik tecessüsünün kendisine yönelmediği görülür. Toplumcu bir eleştiri olarak da kabul edebileceğimiz metin, başkalarını yargılamada gösterdiği cüreti kendine dönük kullanmayan bir yapı arz eder. Tecrübeyi dilde ötelemenin doğal bir sonucu olarak yön bir şekilde başkalarına çevrilir. Geleneğin ıslah edilmesi gerekeni hep dışarıda, kendinden uzakta aramasına dayalı bakış açısının şiirin söylemine hâkim olduğu görülür. Bu bakımdan şiirin, mutlakîyetçi bir dil ve zihin yapısını yansıttığını söyleyebiliriz.

Rıfat Ilgaz'ın şiirlerinde mutlakîyetçi dil, çoklukla başka hayatların okur nazarına sezdirilmemesi üzerine kurulur. İyi ya da kötü hayatın, geçim zorluğuna bağlı sunulması da iyi ya da kötü hayatla ilgili başka ihtimalleri dışarıda bırakır. Özellikle gerçekliğin görünür üzerinden söyleme dökülmesi, bizzat gerçekliğin kendini örseleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Zira görünürün yorumu, konuşan kişinin hükümlerinden beri tutulamaz. Ancak bir başka yoruma açık kapı bırakıldığı takdirde öznenin hükümlerinin ihtimalin sınırlarında kalması mümkündür. Ne var ki şairin, sebep ve sonuç arasında kurduğu ilgilerin görünen üzerinden yapıldığı gözden kaçmaz. Gerçekliğin görünüşe mahkûmiyeti, bir iddiayı da dolaylı olarak içinde taşır. Bir durumun resmedilmesi ile o duruma ilişkin şairin kendince anlam yüklemeleri arasında elbette fark vardır. Burada mutlakîyetçi dili yansıtan husus, şiirde konuşan varlığın başkası adına emin bir şekilde konuşmasıdır. Bu durum hâliyle başka ihtimalleri dışarı bırakmaya dönük tavır olarak karşımıza çıkar.

Şiirlerinde başka yaşamların izine veya çağrışımına yer vermeyen şair, ele aldığı ve nazara sunduğunun dışındaki muhtemel hayatları görmezden gelir. Görünene odaklanan şair bunlarla ilgili kendi zannını kesin bir dil içinden sunar. Yapılan tenkitlerin ise çoklukla verili dile ve anlama dayalı olarak yapıldığı görülür. Realite görünenle sınırlandırılır. Bu sınırlama, gözlemediği herhangi bir sosyal manzara konusunda şairi kendi hissiyatı içinden konuşmaya yöneltir. Zannın bilgiye dönüştüğü bu metinlerde şairin toplumcu gerçeklik adına öne çıkardığı resimler karşısındayızdır. Fakat görünenin arkasında veya altında neler yaşandığına değinilmez. Bütünüyle dış cepheye dayalı yapılan gözlem, dolaylı olarak iç'i görmeyi ve ona odaklanmayı öter. Öyle ki şiir, bir bakıma durum gösterimleriyle ilerler. Fakat gösterimi sunulan durumların hangi yaşantılara, hangi duygulara dayandığı hususunda bir ize rastlanmaz. Okura mutsuz yaşantının kaynağı olarak mutlak biçimde sadece mevcut durum sunulur. Her şey görünendedir ve anlatılan görünenle sınırlandırılır. Mümkün olan sebep sonuç ilişkilerini ise şair gördüğü manzara karşısında kendince belirler. Farklı hayatlar, muhtemel olan başkalıklar böylece şiirin evreninden dışarıda bırakılır. Bu doğrultuda sunulan sosyal bozukluğun telafisi oranında mutluluğa kapı aralanacağı ima edilir ve okur, şiirde konu edinilen sıkıntının ortadan kalkmasıyla elde edilecek bir mutluluk olduğuna yönlendirilir. Oysa “çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın, bugün güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili her şeyden koparılmış olmasıdır” (Tarkovski, 2008: 32). İnsanın sonsuzlukla olan ilgisi, onun günlük hayattaki sıkıntısının giderilmesiyle mutlu olabilmemesine kuşkulu hâle getirir. Zaten insanın sanatla ilgisi de çoklukla sonsuzu, sonlu olanda deneyimlemesine imkân vermesi üzerine kurulur.

3.1.12. Bedri Rahmi Eyuboğlu (1911-1975)

Bedri Rahmi Eyuboğlu, Görele’de 1911 yılında doğdu (Çelik, 1996: 1). Görele kaymakamı olan babası, daha sonra Trabzon Milletvekilliği yaptı. Şair lise eğitiminden sonra resme yöneldi. 1931’den itibaren iki yıl süreyle Fransa ve İngiltere’de kaldı. Batı’da resim eğitim aldı. 1933’te yurda döndü ve dönemin öncü sanat hareketi olan D Grubu’nun sergisine katıldı (TBEA, 2003: 406). 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne asistan olarak seçildi ve ömrünün sonuna dek burada hoca olarak görevine devam etti. Gerek resimlerinde gerekse şiirlerinde Anadolu kültürüne geniş yer verdi. Halı, kilim, çini, hat gibi sanatlar ilgisini çekti ve böylece Anadolu’nun folklorik dokusunu şiirlerine taşıdı. Şiirlerine resmin unsurları bilhassa renk ve ışık sistemleriyle yansır (Soylu

- Koroğlu, 2017: 1991). Halk edebiyatına ilgisi şairi duyuş ve düşünüş bakımından yönlendirir. Hatta “bu kaynağı kullanarak kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Bu yönüyle eserleri halk edebiyatına uzanan bir köprü vazifesi görmüştür. Eyuboğlu, şiirin temel kaynağının türküler olduğunu düşünür. Bu nedenle şiirlerinde köy ve kasaba yaşamının, halk inançlarının, gelenek ve göreneklerin izleri vardır” (Üstten, 2016: 33). Bedri Rahmi, şiirlerinde kullandığı benzetme, imge ve göndermeleri itibariyle toplumcu gerçekçiliğe yakın yerde durur. Fakat onun ilgisi, Batı’da almış olduğu resim eğitimi sonrasında kısmen ideolojik saikle Anadolu’ya çekilir. Anadolu ve kültürü, Bedri Rahmi’nin sanatında başköşede yerini alır. Bedri Rahmi’yi memleket edebiyatı başlığı altında değerlendiren İnci Enginün, edebiyat tarihine şairi, “folklor unsurlarını şiire” (Enginün, 2015: 51-53) taşıyanlardan biri olarak konumlandırır.

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun şiirlerinde kullanılan gerek benzetme sistemlerinin gerekse tabiat unsurlarına yapılmış izafelerin bir tür ısrarcı eğilimle gerçekleşmiş olduğu izlenimi ağır basar. Resim sanatıyla halk kültüründen beslenmiş şiirlerinde tecrübe dilinin neredeyse yok denecek kadar az olduğu görülür. Bununla birlikte, Bedri Rahmi kimi şiirlerinde birbiriyle uyumsuz öğeleri de bir arada zikreder. “Beşinci Mektup-Kendimi Kendim Yaratsaydım” (Eyuboğlu, 2017: 12-13) başlıklı şiiri, birbiriyle uyumsuz öğelerin yer aldığı şiirlerden sadece biridir:

“Kendi çamuruma kendimi katsaydım
Kendimi kendim yaratsaydım!
Evvelâ eldiven gibi çevirip tersine içimi, günahlarımı ayıklardım.

Ağrılarımı yakalayıp bellerinden,
Şüphelerimi tutup ellerinden denize atardım.

Bir beygir olur insanoğlunun asfaltına işer,
Sevgilimi gördüğüm yerde kişner,
Sevmediklerime de basardım çiftmeyi.
Kendimi kendim yaratsaydım,
Kendimi kendime göre yaratırdım.

...

Kendimi kendim yaratsaydım,
Uçan bulutları durdururdum
Onlarla içimin en güzel yerinde
Bembeyaz bir mabet kurdururdum

...”

Zikredilen bu ögelerin şair tarafından benimsenmiş olduğunu kabul ettiğimiz takdirde şairin akıbeti hususunda kimi endişelerin yersiz olmadığı ortaya çıkar. Nitekim Mehmet Kaplan, birbiriyle uyumsuz ögelerin bir arada kullanılışı ile ilgili tutarsızlığa dikkat çeker ve “burada şairin birbirine tamamiyle zıt temayüller hissettiğini görüyoruz. Beygir olma arzusu ile içinde “beyaz bir mabet kurma” arzusu yan yana. Uyuşması imkânsız olan bu arzular şairi intihar fikrine götürüyor” (Kaplan, 1992: 127) der.

Şiir, ilk basımı 1941’de yapılan “Yaradana Mektuplar” (Eyuboğlu, 2017: 2) adlı şiir kitabında yer alır. Söz konusu kitapta şair varoluşsal bir zeminden konuşmaya çabalar. Bir kısmı yukarıya alıntılanan şiirinde Bedri Rahmi, Tanrı’nın yaratışında kusur bulur ve kendi kendini yaratma imkânı olduğu takdirde bunu ne şekilde yapacağını söyler. Şiirin alt başlığı olarak geçen ‘kendimi kendim yaratsaydım’ mısrası, bünyesinde taşıdığı çelişkiyle dikkat çeker. İnsanın kendi kendini yaratması fikri, ne mizahla ne ironiyle hatta ne de bilimkurguyla izah edilebilir. Fantastiğin de buradaki tutarsızlığı giderme salahiyetinden söz edilemez. Çünkü özne ve onun yaptığı eylem arasındaki mesafe burada yok edilmiş hâldedir. Mısrasın kendisindeki ifadelerle göre öncelikle bir insan vardır ve bu insan şayet bir Tanrı olsaymış eğer bir Tanrı olmazdan evvelki kendini şöyle şöyle yaratacakmış anlamı çıkar. Burada üç ayrı var oluş kategorisinde yer alacak bir varlığın bu kategorilerin her birini mevcut hâldeki varoluş kategorisine göre değerlendirmesi söz konusudur. Mustarip birinin bir Tanrı olması hâlinde yine mustarip bir insan gibi kalacağını ve davranacağını tahayyül etmek, ne mümkünün sınırlarında bir hayale ne de evrendeki işleyişe tabi olunan mantığa sığabilir. Zira öznenin öznesi bulunmaz. “Kendimi kendime göre yarattım” mısraı da tek varlığın aynı anda hem Tanrı hem de insan olması sonucuna gönderme yapar. Kendisini kendisine göre yaratacak olanın haliyle bir Tanrı olduktan sonra da ‘kendime göre’ dediği düzeydeki varoluşa sahip olması gerekir. Değişen konumlarına karşın bir varlığın hep aynı kalabilmesi durumu, ne estetiğin ne de filozofinin makuliyet sınırlarında kendine yer bulabilir. Şiirdeki çelişki bu kadarla sınırlı değildir. “Evvelâ eldiven gibi çevirip tersine içimi, günahlarımı ayıklardım” mısraı da bünyesinde birçok tutarsızlığı barındırır. Verili bir kavram olan ve bir inancın atmosferinde varlık kazanan günah olgusu, yaratılmış olunduktan sonra zuhura çıkabilir. Böylece kendi kendini yaratma eylemine girişmiş bir insanın bu sırada bir yaratıcıya dönüşmüş olması beklenir. Bir yaratıcıya dönüşmüş varlığın ise günahlarını ayıklayan bir insan yaratması, günah sevap diyalektiğinde bir varlık ortaya koyduğunu gösterir. Diğer taraftan günahların

ayıklanması durumu ise olgu ile eylem arasında bir başka tutarsızlığa yol açar. Çünkü günahın ayıklanabilir bir niteliğinden söz edilemez.

Şairin kendini kendine göre yaratabilmeye yönelik cesaretli bakış açısının gerisinde, mevcut hâldeki bulunuşuna duyduğu güven ve eminlik vardır. Ancak mevcut hâldeki bulunuşunu farklı hayat nazarlarından görmüş olabilme bilinci, kişiyi böyle bir temenniden vazgeçirebilir. Zira kendi kendini yaratmaya eğilimli olanın ilkin kendinden ferağat edememesiyle malul olduğunu görürüz. Bir tür mutlakiyetçi tavra gönderme yapan bu duruma Bedri Rahmi’de sıkça rastlanır.

“Üçüncü Mektup” (Eyuboğlu, 2017: 8-9) başlıklı şiirinde yukarıdakine benzer bir durum farklı boyutuyla karşımıza çıkar:

“...
Fidana sormuşlar: - Niçin büyüsün?
-Tohum itiyor, demiş.
Tohuma sormuşlar: - Niçin itersin?
-Toprak rahat bırakmıyor! demiş.
Toprağa sormuşlar:-Niçin tohumla uğraşsın?
-Sebebini toprak olduğun zaman kulağına söylerim, demiş.
Nara sormuşlar: - Tanelerin kaç tane?
-Yiyenler saysın bana ne, demiş?..
Güle sormuşlar: - Niçin kokarsın?
-Bu benim ibadetimdir, demiş.”

Yukarıya alıntılan bölümde mizah ve ciddiyet iç içe geçmiş görünür. Esasen gerek mizah gerekse ciddiyet olsun bir sanat eserinde her söylem, ilk sınavını gerçeklik karşısında verir. Çünkü “realite insan şuurunun dışında, ona tabi olmadan mevcut olan şeydir, yani tabiatır, cemiyettir. Bunun izafisi ve mutlakı olmaz. Realite mutlaktır ve insan şuuruna tabi olmayışı da inkâr götürmez ve realizme varmak isteyen bir san’atkarın mutlak şekilde kabul mecburiyetinde olduğu bir hakikattir” (Oktay, 1986: 487). Bir sanat eserinde ‘realite terbiyesi’, eserin gerçeklik karşısındaki direncini belirlemede bir ölçüt mesabesinde. Bu bakımdan yukarıya alıntılanmış mısraların realite karşısındaki direncinin örselenmiş olduğu söylenebilir. Çünkü şiirde, realite ile uyumu sorunlu hâle getiren kimi çelişkiler görmezden gelinemez. Şiirde fidana, tohuma ve toprağa sorulanlara karşılık verilen cevaplarda, mizah ve bilgelik iç içe geçer. Mizahın ise biçim bozukluğu ve bayağılık ile daha iyi nitelikler beklediğimiz şeyler karşısında ümitlerin boşa çıkmasıyla sağlandığı görülür (Sokollu, 1979: 15-16). Ne var ki bu mizahın bilinçli bir eylem düzeyi olarak karşımıza çıktığını söyleyemeyiz. Çünkü son mısradaki güle yöneltilen

soruya karşılık verilen cevap, mizahtan çok mistik bir söylemin atmosferinden gelir ve gerek içerdiği estetik düzey gerekse geleneğe yaptığı gönderimiyle de ciddiyet içerir. Bununla birlikte nara yöneltilen soruya karşılık verdiği cevap ise içinde bir tür huysuzluk bulunan bir çocuksuluğu duyurur. Bu durumda biçim bozukluğuna ve boşa çıkarılan umutlara dayanan mizah ile ciddiyet ve çocuksu davranışın şiirde uyumlu bir kompozisyonu oluşturması beklenemez. Hâliyle bu durum şiiri yapaylığın zeminine çeker. Zira birbiriyle telif edilmesi mümkün olmayan cevapların okur nezdinde herhangi bir sahlilik değerinden söz edilemez. Duygusal geçişlerin, birbirini destekleyici olduğu veya birinden diğerine geçişi haklı kılacak psikolojik realiteye dayandığı söylenemez. Sanatta gerçekliği sağlayan unsurların başında, duygunun akılca denetlenebilir olması gelir.

“Dördüncü Mektup-Ben Senin Hayranınam” (Eyuboğlu, 2017: 11) başlıklı şiirinde de benzer karmaşanın yer aldığı görülür:

“Işık gibi sūdün
İnsan gibi dölün
İsâ gibi kulun
Kur’an gibi dilin var.
Ben senin hayranınam”

Şiirde ışık ve sūt arasındaki ilginin resme ait bir damardan nüksettiği varsayılsa bile insanın döl ile bağlantılı verilmesi, insana dair olumsuz bir gönderim kabul edilebilir. Çünkü döl sözcüğünün hayvanlara nispetle kullanılageldiği bilinir. Buna karşın şiirde Hz. İsa’nın bir kul ve Kur’an’ın da dil olarak nitelendirilmesi, realiteyle örtüşür. Ne var ki Hz. İsa’nın da kul olarak bir insan olduğu dikkate alındığında şiir bir çelişkiyi barındırır. Bununla birlikte halk söyleyişinin işe dâhil edilmesi metne herhangi bir sanat değeri katmak için yeterli sayılmaz. Bir eserin poetik değeri, salt o eserin kullandığı malzemeye bağlı değildir. Hatta bazen bir dil cambazı olmak da sanatkâr için bir şans kabul edilmez: “Evet, şair için yalnızca dil cambazı olmak da büyük bir şans değildir. ‘Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür / ve bir orman gibi kardeşçesine’ diyebilmek için başka şeyler de gerekiyor” (Bolat, 2012: 120). Bedri Rahmi’nin şiirlerinde “geleneksel din anlayışına ve Tanrı’ya karşı oldukça laubali bir dil” (Kaplan, 1992: 128) kullanıldığı görülür. Elbette ister ideolojik saikle isterse başka temayüllerle olsun, ne başka fikirde ne de başka inançta olan birinin hiçbir şekilde rencide edilmesi makul karşılanamaz. Sadece bir metnin sanat kalitesine ilişkin verinin bu tür üsluptan elde edilemeyeceğini belirtmemiz gerekir. Bedri Rahmi’nin şiirlerinde zaafiyetin kaynağı bu bağlamda elbette ideolojik veya başka

eğilimleri gereği kullandığı dil değil, onun şiirlerindeki tutarsızlık ve realiteyle uyumsuzluktur.

Bedri Rahmi'nin büyük şehirleri oğluna takdim ettiği “Oğlum Mehmed’e-Büyük Şehirleri Takdim Ederim” şiirinde de benzer bir tutarsızlık ve realiteyle uyumsuzluk göze çarpar:

“Sana büyük şehirlerden bahsedeceğim;
En büyük camiler orda kurulur
En küçük mezarlar da orda kazılır
En kara yazılar orda dizilir
Yüksek minarelerde selâ verilir
Civar hanelerde zina edilir.
Büyük şehirlerde yalan söylenir tosunum.
Hâlbuki küçük köylerin
Mezarlığı bile yoktur.

Büyük şehirlere bağlanma Mehmedim
Öyle bir şehre yerleş ki
Küçük fakat bizim olsun
Sokaklarında tanımadığın yüz
Ensesine şamar atamayacağın kimse dolaşmasın
Her ağacına elin
Her karış toprağına terin değsin
Ve kuytu evlerden birinde
Senden habersiz ölenler olmasın.”

Şiirin ilk bölümü, büyük şehirleri ikiyüzlülüğüyle, zekâyaya dayalı hileli yapısıyla, karmaşası ve büyük kederleriyle ele alır. Bedri Rahmi açıkça büyük şehirlerden duyduğu ürpertiye dile getirir. İlk bölümün son iki mısraında ise büyük şehirlerin köyler ile kıyası yapılır ve büyük şehirler yerilirken köyler olumlu ele alınır. Çünkü şiire göre büyük şehirler kaosu, yalnızlığı ve riyakârlığı temsil ederken küçük köyler bunların aksini temsil eder. Zaten doğal seyrinde büyük şehirlerin olumsuz tarafları eğer bir karşılaştırma üzerinden verilecekse hâliyle büyük şehirlerin karşısına bahsi edilen olumsuz değerleri taşımayan başka bir yaşam alanının çıkarılması gerekir. Nitekim Bedri Rahmi de büyük şehirlerin karşısına köyleri çıkarır. Bu karşılaştırmada doğal olarak köyün temsil etmesi beklenen hilesiz, yalansız, karmaşasız bir hayattır. Fakat Bedri Rahmi, köyün temsil etmesi gereken bu değerleri:

“Hâlbuki küçük köylerin
Mezarlığı bile yoktur.”

mısralarıyla verir. Burada, köyün temsil ettiği hilesiz, yalansız, karmaşasız bir hayat, mezar imgesi üzerinden sunulur. Bir mezarlığa sahip olmamaya yalansız, riyasız, karmaşasız bir hayata sahip olmak arasında herhangi bir ilginin kurulması zordur. Oysa şiirde köylerin mezarlığının olmaması, onların yalansız ve riyasız bir hayata sahip olduklarına imadır. Burada mezarlığa sahip olmama ile yalansız bir hayata sahip olma arasında doğrudan bir ilginin kurulmuş olması, bağlam itibarıyla mümkün görünmez. Bedri Rahmi'nin birbiriyle uyumsuz unsurları bir arada kullanması görüldüğü üzere kendisine mahsus bir düşünme biçimiyle gerçekleşir. Bunda resmin etkisini kabul edebiliriz fakat bu etki de tutarsızlığın mazereti kabul edilemez.

Diğer taraftan şehrin karşısına köyün çıkarılması hususu, kısmen romantiklerin tabiata, kıra dönüş fikriyle yakınlık içerir. Fakat şiir, dili itibarıyla herhangi bir romantik eğilimi hissettirmez. Çoklukla bir kaçış izlenimi veren bu düşünce şiir geleneğimizin tanıdık olduğu temalardandır. Üstelik Bedri Rahmi, bizzat köyü veya kıyı öne çıkarmaz, oğluna âdeta köyden büyük şehirden küçük, insanına ve mekânlarına aşına olunabilecek boyutta bir mekân önerir. Bu mekân, klişe ifadeler içinde yer alan bir bakıma şirin kasaba önerisidir. Bu yönüyle ele alındığında şehrin karşısına çıkarılan köy imgesi, ne romantik bir eğilime ne de sahici bir kaçışa gönderme yapar. Romantiklerin tabiata dönüşleri, büyük oranda insanın kendine, dehasına dönüştür (C. Kudret, 1980: 15). Çünkü Bedri Rahmi, yapay değerlerle dolu şehrin karşısına köyü çıkarırken oğluna yaşaması için köyü önermez. Bu durum, günlük hayatın realiteleri içinde yer alan sahici bir talebe benzer. Karmaşasız, orta büyüklükte ve insanların birbirlerine yabancı olmadığı bir mekân talebi, şiirin duygusal evreninden bakıldığında yaşanılabilir mekân arayışıdır. Ancak burada şiirin mutlakiyetçi bir zeminden konuştuğunu gösteren temel espri, şiirde köyün bizzat tanındığını gösteren bir emarenin bulunmaması, onun muhayyilede yer eden şekliyle ele alınmasıdır. Babası kaymakam olan Bedri Rahmi'nin gerek yetiştiği ortam gerekse eğitim süreci, bir köy hayatı tecrübesinden uzaktır. Çünkü yalansız ve riyasız bir kimlikle öne çıkarılan köy, realiteyle örtüşmez. Şiirin yer aldığı *Yaradana Mektuplar* kitabının 1941'de yayımlandığı dikkate alınır bu tarih, köy gerçekliğinin edebiyata henüz girdiği dönemlere tekabül eder. Elbette Tanzimat'ta ile başlayan yenileşme döneminde köyü ele alan hatırı sayılır bir müktesebat vardır. Fakat ideolojik bir gaye ve bağlamla köyün edebiyata girişi toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışıyla mümkün olmuştur. Millî edebiyatın

çocuklukla hamasi bir eda ile metinlere dâhil ettiği köy, toplumcu gerçekçi sanat ve edebiyat anlayışı ile daha da gerçekçi ve realiteye dayalı olarak metinlere dâhil edilir. Nitekim Bedri Rahmi, 1952’de yayımlanan *Tuz* şiir kitabında “Sakal Makal Yahut Aferin Oğlum Mehmet Bu yolda Devam Et” (Eyuboğlu, 2017: 182) başlıklı şiirinde Batılılaşan bireyi ironik bir üslupla tenkit ederken “Herifçiöğlü Sen Mişel’de koyuvermiş sakalı / Neylesin bizim köyü, nitsin Mahmut Makal’ı” mısralarına yer verir. İkinci mısrada geçen ‘bizim köy’, Mahmut Makal’ın 1950’de yayımlanan ve köyü gözleme ve yaşanmışlıklara dayalı olarak ele alan hatıra-öykü türünde bir eserdir (Makal, 1973). Bedri Rahmi’nin kısmen ideolojik saikle köye değinisinin toplumcu gerçekçi edebiyatla daha sahici düzleme çekildiği görülür. Buna karşın yukarıdaki şiirde şehrin karşısına köyü çıkararak şair köyü, merkezin muhayyilesinde her tür hileden arınmış saf ve temiz gören kolektif algıya yaslanır. Bu hâliyle şiir, verili olanı sorgusuz kabul eden bir bakış açısıyla hareket eder. Oysa insan, ister şehirde olsun isterse köyde, o varoluşunun imkânları içindedir ve insan olmanın muhtemel zafiyetleriyle insandır. Bedri Rahmi’nin burada yaptığı genelleme, muklakçı bir bakış açısına ve dile sahip olduğunu gösterir. Mutlakiyetçi bakış açısının temel esprisi sadece dilin gramatikal yapısında görünmez, konuşan varlığın vazgeçilmez tavrında da görünür. Bireyin şahsi ben’ine saygısı, onun ancak başka cesaretlerle ayakta durmayı, alın terinin bulaşmadığı kazancı, bedel ödemeyi göze almayan cesareti, hak edilmemiş her tür iltifatı vb. utançtan saymasıyla mümkün hâle gelebilir. Çünkü bireyi mutlakçı bir eğilimden özgür kılacak şey, onun başka hayatlarla başka ulus ve fikirleri hesaba katarak ürettiği değer, düşünce ve tavırlarıdır. Bu bakımdan mutlakiyetçi bakış açısı, başkasının haklılığına karşı bir körlük içerir. Bu körlüğün dolaylı ya da doğrudan bencilliğe yaslandığını söyleyebiliriz. İnsanın ontolojik güveninin büyük ölçüde yaslanılan kesin bilgi sayesinde sükûna erdiğini kabul ettiğimiz takdirde onda mutlakçılığa meyilli bir tarafın her zaman vaki olduğunu da kabul etmemiz gerekir. Zaten klişe ifadelerde sıkça yer bulan zihin konforu denilen hususun da kişinin verili olanı sorgusuz mutlak doğru olarak kabul etmesine dayandığını görürüz.

Bedri Rahmi, “Oğlum Mehmed’e” başlıklı şiirlerinde oğluna gökyüzünü, evleri, meyveleri, ağaçları ve büyük şehirleri takdim eder. Bunlarla ilgili oğlunun sahip olmasını umduğu kanaatin yönünü belirler. Bu şiirlerde takdim edilen unsurlar birer özne olarak konumlandırılır. Şair gökyüzünü takdim ettiği ilk “Oğlum Mehmed’e” (Eyuboğlu, 2017: 29) şiirinde, gökyüzünün bir nur gibi yukarıda parıldayıp durduğunu ve bir gün bir cep aynası gibi kırılacağını ifade eder:

“Ve işte Mehmedim gökyüzü denilen nur
Uzanabilirsen uzan
Dokunabilirsen dokun
Ömrün boyunca başının üstünde sallanıp durur.

Ve bir gün
Yüz paralık bir cep aynası gibi
Kırılır gözbebeklerinde
...”

Şiir tematik açıdan oğlunun, bir nur gibi görünen gökyüzünden önünde sonunda bir gün ayrı kalacağını duyurur. Fakat şiirde âdeta oğlundan ayrı kalacak olanın gökyüzü olduğu izlenimi uyarır. Bu durumda kişinin sabit, gökyüzünün ise kırılan, dağılan bir varlık olması gerekir. Maddi olan her şeyin esasında bir değişim ve başkalaşım içinde olduğunu biliyoruz. Buna göre maddi olanın sabit kodlanması mümkün görünmez. Ne insanın ne de insan dışı varlıkların bir kararlılık üzerinde olduğundan söz edebiliriz. Anlam yükleyen varlık olarak sadece insan, varlığa nazar eder ve âdeta onun bir süreliğine seyircisiymiş gibi davranır. Bu bakımdan anlam yükleyen ve ifade sahibi varlık olarak insanın gözünden eşyaya bakıldığını/bakılabileceğini hatırdan tutmak gerekir. İnsan dışı varlıkların bir irade ve ifade sahibiyymiş gibi ele alınması, dil olayı bakımından mümkün fakat gerçekliği içermesi bakımından mümkün görünmez. Çünkü okurun herhangi bir sanat metninde dile getirileni kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesi gerekli görülür. Bir ifade ve anlam yükleme yeteneği bulunmayan insan dışı varlıklara herhangi bir anlamlı davranış izafe etme bu bağlamda metnin gerçekliğini örseler. Bu dil olayının gelenekle yakın ilgisi bulunur. Şahsi tecrübeyi dışta bırakan bir yazın geleneğinde, eşya insan kabiliyetleriyle donatılarak sunulur. Âdeta insana dair söylenecek olumlu ya da olumsuz şeyler, eşya aracılığıyla duyurulur. Burada eşya insana dair konuşabilmenin aracına dönüşür. Evlerin takdim edildiği (Eyuboğlu, 2017: 30) şiirde de ev, insan maharetiyle şekil bulmuş bir mekândan çok, insanın nesnesi olduğu bir yapıya tekabül eder:

“Şu karşıdaki delikli kutuya ev derler
İnsan oğulları burada yer burada içer
Ve daha tuhaf işler görürler.
Bunların çoğu ayıp şeylerdir söylenmez
Evlerimizin üstü kapalıdır.
Ve bütün şairler gökyüzüne pencereden bakarlar
Hâlbuki kuş yuvalarının üstü açıktır.
Ve kuşlar şiir yazmazlar.”

Şiir, insanın yazgısıyla mecbur olduğu, insan elinden çıkma değilmiş gibi sunulan bir ev portresini sunar. Evin şekline her tür müdahâlenin insan için mümkün olduğu gerçeği dikkate alındığında, evin insan için birer nesne düzeyinde kaldığı görülebilir. Fakat şiirde, evin insan iradesinden bağımsız bir değer ve ontolojik konumda ele alındığını söyleyebiliriz. Eve mecbur kalan bir insan portresi ile eve müdahâle edebilen ve onun üzerinde tasarruf gücü bulunan insan portresi arasında fark vardır. Dil, mutlakiyetçi bir izlenim vermekten ancak ele aldığı konuyu başka gerçeklikler içinden sunabilmekle sıyrılabilir. Dahası eşya ile insan arasındaki münasebette gerek anlam yükleme gerekse üzerinde tasarrufta bulunabilme yönüyle özne konumunda bulunan insandır. Çünkü eşyanın insan üzerindeki tazyiki, iradi bir tasarrufun sonucu değildir.

Meyvelerin takdim edildiği (Eyuboğlu, 2017: 31) şiirde de insanın meyveler karşısındaki edilgen konumu dikkat çeker:

“İşte armutlarımız çırılçıplak
Ne avret mahallerinde yaprak
Ne de kendilerini verirken naz ederler
...
Yağmurun kendiliğinden dökülüşü gibi
Her şeylerini verirler.
...”

Şiirde meyvelerin bir irade sahibiymiş gibi kendilerini herhangi bir naza başvurmadan sunmasından bahseden Bedri Rahmi, insan ile varlık arasındaki ilişkide herhangi bir insani ihtirasın yer almadığından kinaye ile esasında insanın insana karşı ettiklerine dönük dolaylı bir yakınmayı dile getirir. Ne var ki sanatta gerçeklik, mümkün olmayanın imkân dâhilinde gösterilmesi üzerinden sağlanmaz. Alegorik anlatıdan sembolik anlatılara değin birçok türde yer alan bu benzetme sistemleri ve dil olayları, sanatkârın konuştuğunun bir gerçeklik iddiası taşımadığını beyanla okur önüne çıkarlar. Sanatta gerçekliği örseleyen esas faktör, imkânsızın mümkünün sınırlarında bir gerçeklikmiş gibi sunulmasıdır. Burada dil, öne sürülenin gerçekliğinden duyulan kuşkunun farkında oluşu nazara verebildiği oranda sahiciliğe ulaşabilir. Aksi takdirde kendilerini hiçbir şekilde naza başvurmadan sunmuş olduğunu düşündüğümüz meyvelerin bu tavrının gerçekliğine bir an inanmayı arzu ettiğimiz takdirde umutların boşa çıkması, metnin sanat kalitelerini zedeler. Burada kritik durum, şairin farkında olduğundan kuşku duymadığımız bir gerçekliğin dil zemininde de ifadesini bulabilmesiyle ilgilidir. Aksi

takdirde dil mecazen bile olsa, insan dışı varlıkların insana dönük olarak bilinçli tavrından söz etmiş olur. Bu durum, insiyaki bir bilinç düzeyi olarak örneğin hasadın verimsiz olduğu zamanlarda öfkenin tabiata yönelmesine kapı aralar. İnsanın sorumluluğunun gittikçe silikleştiği bu bilinç düzeyi, varlığa bir tür canlılık izafe eden mistik eğilimlerin inşa ettiği zihniyet geleneğini yansıtır. İnsanın herhangi bir şekilde varlığın nesnesi olarak ele alınmasının insana dönük bir haksızlığı içerdiği düşünülebilir.

Ağaçların takdim edildiği (Eyuboğlu, 2017: 32) şiir de varlığın insan karşısındaki özne düzeyini zimmî olarak içerir:

“Şu karşiki yeşil yumağa ağaç derler
O da senin gibi elimizde büyüdü
Yalnız ne altını kirletir
Ne de öksürürdü
...
Biz bu ağaçlara evlât gibi baktık tosunum
Onlar da bizden hiçbir şey esirgemediler
Ne bir mevsim atladılar
Ne bir hasat gizlediler
...
Biz ölürken hakkımızı helal ederiz ağaçlara
Onlar da arkamızdan kendi dillerince
Helâl olsun derler.”

Şiir, klasik edebiyatın muayyen kozmik sistemi içinden bir dile yaslanmış olarak insanın ağaçlar karşısındaki edilgen konumuna gönderme yapmış olsaydı burada anlamın teşhis ve intak gibi sanatların dolayımında çözümlenecek yapısından söz edilebilirdi. Modern edebiyat da elbette bir dil olayı olarak dilin bütün imkânlarını kullanır fakat “sanatın gelişimini belirleyen etmenlerin başında” (Ecevit, 2012: 17) geldiği görülen gerçeklik algısının metinde korunması, metnin hem estetik hem de söylem düzeyi itibariyle geçerliliği bakımından gerekli görülür. Bu dil, klasik edebiyatta kendine yer bulan bir anlatı zihniyetinin modern zamanlara tevarüs edilmiş biçimi olarak dikkat çeker. Bu yönüyle de şiir, mutlakiyetçi bir dil ve zihin görünümü arz eder. Burada geleneğin yenilendiğini değil bilinçli ya da bilinçsiz yinelendiğini söyleyebiliriz. Çünkü tabiat unsurlarının bize karşı cömert görünen tavırlarına yönelik herhangi bir duygusal tepki, karşı tarafın aynı şekilde verebileceği bir duygusal tepkiyle yüz yüze gelemes. Doğal seyrinde bu dil, tabiatın canlı birer unsur görüldüğü kadim zamanlardaki gerçeklik algısının modern zamanlara sirayetini çağırıştırır. Klasik edebiyatın bağlı olduğu irfanî bir

gelenek içinde bu dilin gerçekliği ile modern edebiyatın bağı olduğu realiteye dayalı gelenek içinde bu dilin gerçekliği aynı söylem düzeyine tekabül etmez.

Bedri Rahmi, “Bir Şahit Aranıyor” (Eyuboğlu, 2017: 50) şiirinde, yukarıda tahlili verilen şekliyle dil kullanımını belirgin biçimde üst düzeye çıkarır:

“Yaşadım!
Erik ağaçları şahidimdir
Yıldızlar şahidimdir.

Yaşadım!
Avuçlarımın gücü yettiği kadar
Dağları, kadınları, meyveleri

Yaşadım!
İncirin dallarına yürüyen süt
Yonca tarlasından gelen nefes
Horozun ibiğinden damlayan kan
Yollar ve sevgili türküler şahidimdir.”

Şair yaşadığına, dolaylı olarak bir insanın tüm kederleriyle, hüznüleri ve sevinçleriyle birlikte yaşanması olanı yaşadığına, tabiat karşısında konumlanan ben’iyle incinen veya yaşama katılan yanı sıra yaşadığına tabiatı şahit tutar. Ancak şair, insan dışı varlıklara yaptığı ısrarlı izafelerle şiir dilini kurar. Ne var ki şiir, yapılan bu izafelerin ne bir tür ironiye yaslandığını ne de farkında olunan bir gerçekdışılığın imasını içerir. Okur gözünde yazar, her durumda gerçeği söylemeyi isteyen ve uman kişi olarak vardır. Bir an şairin dediklerine inandığımızı varsaydığımız durumda bile bunun imkânsızlığı önümüze çıkar. Bu dolaylı olarak şairin sınanabilir bir dil kullanmadığını gösterir. Elbette şairin buraya yazdıklarını düşünemediğinden, işin bu kadarını hesap edemediğinden kuşku duyulmaz. Fakat sanat, mümkünü imkânsızın sınırlarında anlatmaya yeltendiğinde en azından ucuza kaçmış sayılır. Öyle ki burada şairin şahit tuttuklarını okur olarak devam ettirebilmenin ne denli kolay olduğunu görürüz. Başka açıdan bakıldığında burada tabiat unsurlarının şahit tutulmasının bilhassa iki sebebinden söz edebiliriz. Bunlardan ilki şairin sözünü ettiklerine sanatında yer vermesi ve bunların onun hayatında bir yer edinmesi, ikincisi ise şairin resme münhasır bir görüş ve duyuş tarzına sahip olmasıdır. Ancak bunlarla birlikte tabiat unsurlarının şahit tutulmasında, şairin şahsi tecrübeye aşina olmayan üslubunu da eklememiz gerekir. Bizce mühim olanı da budur. Çünkü Bedri Rahmi’nin şiirlerinin neredeyse bütününde şahsi tecrübenin izine rastlanmaz. Hatta kişisel

deneyimden âdeta ısrarla uzak bir duran bir çaba vardır. Yukarıdaki şiir de tecrübeye, kişisel deneyime, insanın ihsaslarına yer vermez. Neredeyse bütün şiirlerinde tecrübeyi dilin bu denli ötelenmesinin gerisinde şairin tecrübeye dayalı olanı dile getirebilmesinde yaşadığı bir zorluğu dikkate almamız gerekir. Elbette tecrübeyi ve kişisel deneyimi ötelemenin bilinçli bir tercih olması da mümkündür. Fakat şairin diline bir bütün olarak dikkat edildiğinde bunun bilinçli bir tercih olmaktan çok şairde genel anlatma ve aktarma eğilimi olduğunu görmez zor değildir. Zaten bu anlatma eğilimine, gelenek itibarıyla aşına olunan bir zihin yapımız vardır. Bedri Rahmi’de bu eğilim hem zihnin ünsiyeti hem de mizacının gereği bariz ve ısrarcı bir görünüm sergiler.

“Karadut” (Eyuboğlu, 2017: 109) şiiri Bedri Rahmi’nin en fazla bilinen şiirleri arasında yer alır. Bu şiir, geleneğin hazır düşünme kalıplarını yineleyen, nitelikleri itibarıyla sevilenin benzetilebileceği unsurların sıralanarak kullanılmasına dayanan bir dil üzerine kurulur:

“Karadutum, çatal karam, çingenem
Nar tanem, nur tanem, bir tanem
Ağaçsam dalımsın salkım saçak
Peteksem balımsın ağulum
Günahımsın, vebalımsın.
Dili mercan, dizi mercan, dişi mercan
Yoluna bir can koyduğum
Gökte ararken yerde bulduğum
Karadutum, çatal karam, çingenem
Daha nem olacaktın bir tanem
Gülen ayvam, ağlayan narımsın
Kadınım, kırsığım, karımsın.”

Şiirde, karadut, nar, nur vb. nesnelere benzetilen sevgili var. Bu anlatma edimi, soyutlayıcı bir dil olarak geleneksel anlatı değerini elbette korur. Karadut, nar, nur vb. geleneğe sıklıkla kullanılan benzetmeler, muhtemelen tüm insanlar nezdinde makbul addedilir. En azından bu benzetmelerden ötürü bir sevilen için herhangi bir onursal kırılma ve rencide olma, muhtemelen söz konusu olmaz. Sevgilinin benzetildiği bu unsurların genel olarak kabul görmüş ve beğenilmiş olmasından hareketle sevilenin de kabul görmüş ve beğenilmiş olması umulur. Oysa sevmeye dair duygular ne denli öznel ise sevilene bakış açısı da o derece özeldir. Burada tecrübevî dil yerine ikame edilenin soyutlayıcı dil olduğu görülür. Çünkü ben'e dair olanın bu dilde aradan çıkarıldığını söyleyebiliriz. Şiirde kişisel deneyime yer verilmediğinden okurun da deneyimleriyle örtüştürebileceği herhangi

bir unsura burada tesadüf edilmez. Gerek kullandığı benzetme sistemleri gerekse sevilene karşı hissedilen duygunun yer aldığı bağlam itibariyle geleneksel anlam ve anlatmanın şiirde yinelendiği açıktır. Bu bakımdan şiir, dili ve taşıdığı anlamı itibariyle mutlakiyetçi bir görünüm arz eder.

Elbette dilin, her türden benzetmeyi olduğu kadar her tür izafeyi de bünyesine kabul edebilme yeteneği vardır. Ne var ki sanat eserinin biricikliğine gölge düşüren unsurların başında ondaki anlatımın sıradanlaşmaya meyilli hâlde olması gelir. Bazı kelimelerin veya benzetmelerin ne resim sanatından ne de halk kültüründen ödünç alınması sanat eserini özgün kılar. Bedri Rahmi'nin şiirlerinde, resme ait kimi görselliklerle halk kültüründen gelme deyişlere yer verildiği açıktır fakat bu unsurlar tek başına şiir için yeterli kabul edilemez. Ayrıca kelime yapılarıyla oynamak da şiire sanat bakımından bir değer katmaya yetmez. Bu şiirlerde ne tecrübeye ne de insanın yaşayageldiği ihsaslara tesadüf edilir. Hatta burada dil, çoklukla hazır anlam kalıplarını yinelemenin aracına dönüşür. “Bedri Rahmi'nin halk üslûbunu benimsemesi ve folklor malzemesini şiirlerinde bol bol kullanması sadece estetik değil, aynı zamanda ideolojik sebeplerden dolayıdır. “Karadut” şiirinde karısı onun için, âdeta sevdiği kelimeleri kullanmasına yarayan bir vesiledir” (Kaplan, 1992: 111-112). Şiir elbette tüm bunlardan fazla bir şeydir. Tanpınar'ın ifadesiyle “kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir” (Tanpınar, 1992: 25).

Bedri Rahmi'nin şiirlerindeki üslubun belirgin özelliği, şahsi tecrübeyi dışarıda bırakmasıdır. Bunun şairde insiyaki bir eğilim olduğunu görürüz. Şiirde konuşan varlığın doğrulayamayacağı bir dil hâliyle okur tarafından da sınanamaz. Okurun sınamayacağı dil esasında söyleneni kendi deneyimlerinin alanına çekememesi anlamına gelir. Dil böylece soyutlayıcı bir düzleme çekilir. Burada ise işin yükünü benzetme sistemleri çeker. Ne şahsi tecrübeye ne de herhangi bir yaşantının şairde bıraktığı izlenime tesadüf edilmesi, Bedri Rahmi'nin şiirini kısmen popülist bir çizgiye çeker. Nitekim Tanpınar da aynı hükmü verir: “Bedri Rahmi'nin, şiirinin bir tarafını bu hayat iştihası yaparsa, öbür yanını da gittikçe ağır basan bir populisme meydana getirir” (Tanpınar, 1992: 115).

“Marifet” (Eyuboğlu, 2017: 338) başlıklı şiirinde Bedri Rahmi, ezilen insanın göstermesi gereken tavrın yönünü belirler. Burada insanın ezilmiş olsa bile insanî kalabilmesinin önemine vurgu yapan şair, bunu yukarıda zikredilen bir dil üzerine kurar:

“Marifet hiç ezilmemek bu dünyada

Ama biçimine getirip ezerlerse
Güzel kokmak
Kekik misali
Lavanta çiçeği misali
Fesleğen misali
İtır misali
İsâ misali
Yunus misali
Tonguç misali
Nazım misali”

Şiir tematik açıdan insanın kötü talihi karşısında göstermesi gereken erdemli tavra işaret eder. Şiir tematik açıdan insana oldukça lezzetli gelen bir davranışın yolunu gösterir. Kaybettiğinde bile asaletinden bir şey kaybetmeyen insan, sadece kendisine karşı saygısını korumakla kalmaz, toplumun da güvenini kazanır. Çünkü toplum insanın sadece yaşamasıyla uğraşmaz, nasıl yaşadığıyla da ilgilenir. Bergson’a göre toplum bizden her an uyanık olmamızı, ani ve kıvrak davranabilmemizi, naneleri yutmamamızı, her koşula uyum sağlayabilen ruh ve beden esnekliğine sahip olmamızı ister. Bu anlamda toplumsal yaşamda koşullara uymakta zorlanan, gerekli ruh ve beden esnekliğine sahip olamayan bireyler bir nevi suç işlemiş olmaktadır. Çünkü toplum bizden hem iyi hem sağlıklı hem de etrafına karşı tamamen uyanık bir bilinçle yaşamamızı ister. Yani sadece yaşamamızla ilgilenmez iyi bir şekilde yaşamamızla da ilgilenir (Sokollu, 1979: 20). Bu bakımdan şair, kaybettiğinde veya ezildiğinde bile insanın erdemlerinden bir şey eksilmemesini umar.

Bedri Rahmi, bu şiirinde okura verdiği mesajı, geleneksel bir dil üzerine inşa eder. Çünkü ezilen insanın kekik gibi, lavanta çiçeği gibi kokmasını ummak ayrı bir şey, ezilen insanın erdemlerinden herhangi bir şey yitirmeden ayakta durabilmesini okura hissettiren kişisel deneyim farklı bir şeydir. Ezilmiş insanın sergileyeceği tavrı kekik, lavanta, ıtır vb. bitkilerin kokusundaki güzelliğe nispet ederek örnekleyen şair, bununla tecrübeyi dışarıda bırakan bir dil kullanır. İnsan davranışı ile çiçek kokusu arasında benzerlik kurmak, realiteyle uyumlu bir dil örneği görülemez. Burada geleneğin sıklıkla başvurduğu soyutlama vardır ve bu soyutlama analogik dilin imkânları dâhilinde sağlanmıştır. Varoluş gerçeklikleri ayır olan iki unsur arasında kurulan benzerlik, değerce düşük olanın değerce genel kabul görene nispet edilmesiyle kurulur. Bu bakımdan şair, ezilen insanın tavrının kekik gibi, lavanta çiçeği kokmasını ve bunların İsa, Yunus gibi davranmasını salık verirken bunların muhayyiledeki meşruiyetinden güç alır. Burada sanatkârın iyi niyetinden kuşku duymamızı gerektirecek bir emare yoktur fakat iyi niyetin ahlâkta her şey; sanatta

ise hiçbir şey olduğunu hatırlamamız gerekir. “Ahlâkta iyi niyet her şeydir fakat sanatta hiçbir şeydir” (Emre, 2012: 48). Bu bakımdan şiirin tecrübeyi ötelemiş olması, klasik edebiyatın kullandığı benzetme sistemlerini devam ettirmesi, onun dilinin mutlakiyetçi bir görünüme sahip olduğunu gösterir.

Sonuç olarak Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun şiirlerinde dil, çoklukla ben'i aradan çıkararak soyutlayıcı yapı üzerine kurulur. Şiirlerinin bütününde tecrübevi dile neredeyse rastlanmaz. Hatta bilinçli bir tavırla tecrübevi anlatıma uzak durulduğunu söylemek bile abartı sayılmayabilir. Tecrübenin ötelenmesi doğal seyrinde şiirin okur tarafından sorgulanmasını kapalı hâle getirir. Esasında bu dil, meşruiyetini klasik anlatma edimlerinden ve kadim mistik geleneklerin sosyal hayattaki tezahürlerinden alır. Şahsi ben'inin aradan çıkarıldığını gördüğümüz Bedri Rahmi'nin şiir evreninde yinelenen gelenekle hazır düşünme kalıplarının kullanımı büyük yer tutar. Bu dil tutumu, mutlakiyetçi geleneğin izini yansıtır. Dili mutlakiyetçi kılan önemli unsurlardan biri, dilde şahsi tecrübenin veya kişisel deneyimin ötelenmesidir. Zira mensubu bulunduğumuz gelenek Tanzimat'tan bu yana bilhassa tecrübeyi ötelemesi yönüyle tenkit edilir. Muayyen kavramların tanzimiyle gelişimini tamamlayan divan şiiri bu yüzden çoklukla bir oyunu lazım gelen kurallarına göre oynamak suretiyle zenaatte kalan bir söyleyiş olarak ele alınır. Sadece muayyen kavramların terk edilmesi, zihni ünsiyet ettiği soyutlayıcı dilden azade kılmaya yetmez. Bedri Rahmi'de mizaha yakın başlayan dilin gitgide ciddiliğe, ciddiliğe yakın başlayan dilin gitgide soğuk bir mizaha kaydığı görülür. Ne mizahta sonuna değin kendisine egemen olunan bir duygudan ne de akılcı görünen mısraların bitiminde beri durulan mizahtan söz edebiliriz. Ciddiyetle mizahın birbirine karışması, çoklukla Tanrı'ya karşı laubali bir dilin kullanılmasını doğuran sebeplerden biridir. Bununla birlikte Bedri Rahmi'nin şiirlerinde resim sanatından gelme birtakım görsel imgeler ile folklorik söyleyişler, ister ideolojik saikle isterse popülist bir saikle olsun önemli yer tutar. “Bedri Rahmi, yalnız halk şiirine karşı değil, bütün halk sanatlarına, halkın her şeyine karşı derin bir hayranlık duyar. Bu hayranlık, bazı şiirlerinde açıkça görüldüğü üzere, sosyalist düşünce ile yakından ilgilidir” (Kaplan, 1992: 119). Ayrıca “Türk halk kültürünü yeni bir kaynak gibi keşfeden Ziya Gökalp'ten beri Türk aydınlarının Halk edebiyatından çeşitli şekillerde faydalandıklarını, daha önce muhtelif vesilelerle belirtmiştik. İlk milliyetçilik cereyanı ile başlayan bu hareket, daha sonra ona birçok bakımlardan karşı olan Marksist şairler tarafından da benimsenmiştir. Onların Halk edebiyatına gitmeleri, hem Türk

kültürüne çok yabancı ve yasak olan doktrinlerine millî ve mahallî bir renk vermek, hem de halka karşı olan yakınlıklarının belirtmek maksadıyladır” (Kaplan, 1992: 118-119).

Şiirlerinde resim sanatından gelme çizgi ve renklere bolca yer veren Eyuboğlu, halktan yana tavır alır ve halkın değerlerine hep yakın olduğunu ima eder. Ne var ki “sadece halktan bahsetmek, sadece halkı alakadar eden meselelere gelişigüzel temas etmek, ciddi halkçı bir edebiyat ve san’at yaratmak için kâfi değildir. Hatta bu tamamen aksi bir netice de verebilir.” (Oktay, 1986: 488). Turgut Uyar da Bedri Rahmi’nin şairliği üzerine ileri sürdüğü görüşlerinde onun dile kayıtsızlığını, şiiri sadece konu meselesi yapmasını, folklor değerlerine körükörüne hayranlık duymasını tenkit eder: “Oysa bir şairi şair yapan dil kaygısı, biçim kaygısı yoktu onda. Sonra halk şiirine yöneldi. Bu yönelmede de en kötü, en verimsiz, en kolay yolu seçti. Halk şiirine, halk değerlerine körükörüne bir hayranlık. Bunun sonucu, en kötü biçimiyle halk şiirini taklit etmek olacaktı. Oldu nitekim. Bu tutum, onu böylece yerli-yersiz halk şiirlerinden aktarmalara götürdü... Bu şiirlerinden folklor değerlerinin, birtakım iyi ve aşırı duyguların, bir iyi niyetin, bir şiiri şiir yapmak için yettiği kanısında olduğu anlaşılıyor.” (Uyar, 1983: 88).

Sanatın kendisinden beklenen etkiyi okuru verebilmesi ilkin onun realite terbiyesinden geçmesini zorunlu kılar. Metinde söylenenleri kendi deneyimleriyle örtüştüremeyen bir okur, metinle arasına konulmuş bir mesafeyi aşmada zorlanır. Mutlakiyetçi zihin ve dil geleneği en çok da bu yönüyle örselenmiş bir gerçeklik zemininden konuşur. Bu bakımdan Bedri Rahmi’nin şiir dili, neredeyse bütünüyle mutlakiyetçi geleneğe yaslanan bir dil örgüsüyle karşımıza çıkar.

3.1.13. Orhan Veli Kanık (1914-1950)

Orhan Veli Kanık, 13 Nisan 1914’te İstanbul Beykoz’da doğdu. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şeflerinden Bando Heyeti başkanı olan babası Mehmet Veli’nin 1923-1948 yılları arasında Ankara’daki görevi nedeniyle Orhan Veli, ilk ve orta öğrenimini burada tamamladı. Edebiyata ilgisi oldukça erken yaşta başlamış olan Orhan Veli, lise yıllarında Oktay Rıfat Horozcu ve Melih Cevdet Anday ile tanıştı ve bu üçlü arasında yakın bir arkadaşlık başladı. Orhan Veli İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümüne kaydını yaptırdı ve burayı bitirmeden ayrıldı. İlk şiirlerini geleneğin tesirinde ve muasırı birçok şair gibi simbolistlerin etkisinde yazdı (TBEA., 2003: 545-546). 1941 yılında bu üç ismin birlikte çıkardıkları Garip (Kanık, 1941) kitabıyla Türk şiir tarihinde yeni bir ekol başlamış oldu (Sazyek, 2006).

Orhan Veli, sanat duyarlılığı olan bir aile ortamında yetişir. Edebiyata erken yaşlarda ilgi duymasının ardında yetiştiği aile ortamının etkili olduğu söylenebilir. İlk şiirlerini geleneğin etkisinde ve izinde kaleme alan şairin edebiyat tarihine mal olacak çıkışı, 1941'den sonradır. İlk belirtileri bu tarihten erken başlamış olsa da *Garip* adlı kitabın yayınının bu tarihe denk gelmesi, bu tarihin söz konusu Garip hareketinin başlangıcı olarak anılmasının dayanağını oluşturur. Burada Orhan Veli'nin edebiyat tarihinde asıl kimliğini kazandığı Garip'teki şiirleri üzerinde duracağız.

“Pozitivist tarafına rağmen Orhan Veli'nin şiir anlayışı için negatif sıfatını kullanacağız” (Okay, 2015: 35) diyen Orhan Okay, metodu pozitivist olsa da Orhan Veli'nin şiir anlayışı ve tarifini pozitif görmez. Nitekim 1945 tarihli yazısında Orhan Veli'nin kendisi de bu ifadeleri doğrulayacak beyanda bulunur: “Garip'i yazdığım zaman daha ziyade garipliğin nereden geldiğini düşünmüş, şiirin kıymetleri üzerinde o kadar durmamıştım. Gerçi o kıymetleri o vakitler pek de bilmiyordum ya. Ama bugün öyle değil. Şiir üzerinde hem tecrübem fazla hem de bilgim. Bununla beraber o tecrübeleri, o bilgileri anlatmak bana, şu anda, o günkünden daha güç görünüyor” (Kanık, 2015: 19).

Orhan Veli, *Garip*'e yazdığı önsözde okuyucuyu “alışılmış şeylerden şüpheye” (Okay, 2015: 41) davet eder. Bu fikri bahse konu önsözde ifade eder: “...Yeni doğan ve bugünün münevveri tarafından terbiye edilen çocuk kendini doğrudan doğruya bu noktada idrak etmektedir. Şiiri kendine öğretilen şartlar içinde aradığından, bir tabiileşme arzusunun mahsulü olan eserleri hayretle karşılayacaktır. Garip telakkisi, öğrendiklerini tabii kabul edişinden gelmektedir. Ona buradaki izafiliği göstermelidir ki öğrendiklerinden şüphe edebilsin” (Kanık, 1941: 5). “Şiirsel etkilenmeyi tarif ederek ya da şiirler arası ilişkilerin hikâyesini sunarak bir şiir teorisi” ortaya (Bloom, 2008: 47) ortaya koyan Bloom, etkilenmeyi bir kişilik aktarımı olarak değerlendirir ve etkileme yoluyla güçlü bir şairin bir diğer şairin doğumuna kaynak teşkil ettiğini ileri sürer. Böylece güçlü bir şairin güçlü selefiyle kıyasıya mücadeleye girişerek kendini var ettiğini belirtir. Çünkü her etkilenmede etkilenen kişi, kendinden bir şeyler kaybeder, kendisi olmaktan uzaklaşır, etkisinde kaldığının gölgesinde yaşamaya başlar ve bu da onu kendini var etme adına bir karşı çıkışa zorlar. Bloom bu bağlamda yaptığı bir alıntıyla etkilenmenin tasvirini verir: “Çünkü bir insanı etkilemek ona kendi ruhunu vermektir. O, kendi doğal düşüncelerini düşünmez ya da kendi doğal tutkularıyla yanıp tutuşmaz. Erdemleri onun için gerçek değildir. Günahları, tabii günah diye bir şey varsa, ödünç alınmıştır. O, başka birinin müziğinin yankısı, onun için yazılmamış bir rolün aktörü olur” (Bloom, 2008: 48).

“Ahmet Haşim Karşısında Orhan Veli” (Nemutlu, 2009: 45-71) başlıklı makalesinde yazar, Bloom’un şiir teorisine göre bir çözümleme yapar. Bu teoriye göre “bir şair, kendisini müjdeleyen bir “selef” ya da baba şairin şiir veya şiirleri muhayyilesine hükmetmeye başladığında şiir yazmaya yönelmektedir. Selef karşısında “kendini gecikmiş bulan” şairin davranışları, Freud’un baba ile oğul arasındaki Ödip ilişkisinin tahliline benzer şekilde, bir kararsızlık içindedir. Yani bu davranışlar sadece hayranlığı değil, (güçlü bir şairin bağımsız ve mutlaka orijinal olmaya kendini mecbur hissetmesi yüzünden) nefreti, kıskançlığı ve baba şairin çocuğun muhayyile yeteneğine ket vurması endişesini de içerir. Gecikmiş şair, baba şairi “kendini savunmaya dönük bir şekilde” eseri kendi bilinçli kabulünün dışına çıkarıp bozarak okumak suretiyle bilinçsiz bir şekilde kendi bağımsızlık ve üstünlük duygusunu korur. Ancak şair, ebeveynin kusurlu şiirini, kendinden önce hiç yazılmamış orijinal şiiri yazmaya mahkûm olan denemesinde tecessüm ettirmekten yine de kendini alıkoyamaz” (Nemutlu, 2009: 47). Bu bağlamda Orhan Veli, ilk şiir denemelerinden sonra muhayyilesinde hükmetmeye başlayan selef şairlerle mücadeleye girişir. Orhan Veli için selef şairlerin en güçlü olanı Ahmet Haşim olarak görünür. Garip hareketini başlatan üçlünün ilk edebî verimlerini ortaya koydukları sıralarda Türk şiirinde hececilerle Fransız sembolist şiirinden etkilenenler başta gelir. Bunlar arasında “Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Necip Fazıl Kısakürek gibi isimlerin oldukça etkili olduğunu görmekteyiz. Bu isimlerin yanı sıra kendine özgü bir tarzda aruz vezniyle yazan Âkif’i, eski şöhretlerini yitirmekle birlikte hâlâ yazmaya devam eden Cenap’ı ve Hâmit’i de sayabiliriz. Burada putları kırmak üzere yola çıkan Nazım Hikmet ve Ercümen Behzad’ın farklı yollarla edebiyat tarihimizde vezinsiz şiir yazma geleneğini başlatmak suretiyle Garip akımının doğuşunu hazırladıklarını da hatırlatmalıyız. Ancak bütün bu isimler ve onların temsil ettikleri eğilimler içerisinde devrin edebiyat dünyasında belirleyici olan Hececiler ile Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’dir” (Nemutlu, 2009: 46).

Orhan Veli, muhayyilesinde hükmetmeye başlayan ve geleneği yetkinlik bakımından şiirde üst düzeyde temsil ettiği görülen Ahmet Haşim şiirine başkaldırıcı, onun şiirlerine kendi ironisi içinde yer vermeyle ortaya koyar. Bloom’un şiir teorisine göre de kendi varlığını ortaya koyma eğiliminde olan yeni şair, selefine başkaldırısını tahrif yoluyla gerçekleştirir. Bloom: “Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonisierung, Askesis, Apophrades’ (Nemutlu, 2009: 47) terimleriyle adlandırdığı altı çeşit tahriften bahseder. Adı geçen savunma ve tahrif mekanizmaları, bir nevi kendinden önceki Hececilerle ve

konumuzla ilgi olması açısından en yoğun olarak Ahmet Haşim'in şiiriyle hesaplaşmaya giren Orhan Veli'nin şiirinde de –bütün aşamaları ve türleriyle olmasa da– karşımıza çıkmaktadır. Orhan Veli, bilhassa Ahmet Haşim karşısında kendisini “gecikmiş” bir şair olarak görmektedir” (Nemutlu, 2009: 48).

“Bir yazarı bir başka yazarın ışığında okuma” (Gürbilek, 2012: 9) denemelerini, öznel arası hiyerarşik konumlandırmaları dışta bırakarak gerçekleştiren Nurdan Gürbilek de “hiçbir yapıt boşluğa doğmaz, akan nehre sonradan eklenir” (Gürbilek, 2012: 10) ön kabulünden hareket eder. Yazarın üzerinde durduğu husus, metinlerarası etkilenmelerden fazla bir şeydir. Her yazar, âdeta bir başkasıyla hesaplaşarak kendini var eder. Bu sanıldığı kadar masum şekilde yapılmış bir eylem değil, kişinin ontolojik varlığını inşa etmede zorunlu karşılaşmalarıdır. Hatta Tanpınar'ın kendinden önce yazılmış kitapları ‘kendine çevrilmiş bir silâh’ olarak algılamaktan bir türlü vazgeçemediği” (Gürbilek, 2012: 11) belirtilir. “‘Ölmüş kuşakların geleneği,’ diyordu Marx, ‘yaşayanların üzerine bir kâbus gibi çöker” (Gürbilek, 2012: 11) alıntısıyla yazar bir bakıma Derrida'nın Marx'ın Hayaletleri kitabına gönderme yapar. ‘Tarihin sonu’ tezine karşı Derrida, silindiği sanılan geçmişin bir hayalet gibi var olmaya devam ettiğinin altını çizer. “Tarihin hayaletlerini kolayca söküp atamayız. Bu hayaletler biz onlarla birlikte yaşayabilmenin yollarını bulana kadar bizlerin peşini bırakmayacaktır” (Stuart, 2000: 45). Bloom da *Etkilenme Endişesi* kitabına Emerson'dan buradaki bağlamı hatırlatan bir alıntı yapar: “Deha ürünü her eserde kendi reddedilmiş düşüncelerimizi görürüz - bunlar bize yabancılaşmış bir heybetle geri dönerler” (Bloom, 2008: 84). Bu bakımdan insanın, soru ve sorunlarının geçmişte ele alındığına tanıklık etmesi, insanı o eserlere karşı duyarlı hâle getirir. “nasıl ana babalarımızla ilişkilerimiz bizde kaygı uyandırır, daha önce yazılmış yapıtlarla ilişkilerimiz de kaygı uyandırır. Onlara borçlu olduğumuz duygusuyla bir an önce yolumuzdan çekilmeleri isteği arasında gidip geliriz” (Gürbilek, 2012: 59).

Bu bağlamda Orhan Veli'nin selefi güçlü şair Ahmet Haşim'in şiiri karşısında yaptığı tahrifleri örneklemesi bakımından birkaç örnek üzerinde durmakta fayda vardır. Orhan Okay, “Haşim'in ve Poetikasının Karşısında” (Okay, 2015: 79) başlığı altında şu örnekleri verir.

Orhan Veli'nin “ ‘Bir de rakı şişesinde balık olsam’ mısrasıyla Haşim'in ‘Göllerde bu dem bir kamış olsam’ mısrasına;

Orhan Veli'nin 'Canan ki Degüstasyon'a gelmez/Balıkpazarına hiç gelmez' mısralarıyla Haşim'in 'Canan ki gündüzleri gelmez/Akşamları görünür havz üzerinde' mısralarına;

Orhan Veli'nin 'Düşünme/Arzu et sade/Bak böcekler de öyle yapıyor' mısralarıyla Haşim'in '...Bu sefil iştiha bu kirli nazar/Bulamaz sende bende bir mana' mısralarına" (Okay, 2015: 79-87) gönderme yapılır. Her üç alıntıda görülen şekliyle Haşim'in hayatla platonik düzeyde kurduğu ve kendince geleneğin yüklediği değerlere göre hayata karşı aldığı tavır, Orhan Veli'de bozuma uğratılır. Çoklukla da bu ciddiyeti yok etme, alaya alma ve hafifseme yoluyla gerçekleştirir.

Orhan Veli'nin şahsında Garip hareketi, geleneğin uzun yıllar içinde oluşmuş ve nerdeyse değişmez kurallara sahip olan şiirini; musiki, ahenk, ölçü, kafiye, sanatkârane söyleyiş yönleriyle tenkit ederken şiirin esasında müreffeh sınıfın hizmetinde oluşuna karşı çıkar. Orhan Veli'ye göre binyıllar içinde kurallarıyla sarsılmaz biçimde oturmuş sanat, 'müreffeh sınıfların zevkine özgü' kılınmıştır. Dilde mecaz sistemlerine artık doyulduğuna vurgu yapan şair, şiiri ötelenmiş sınıfa yaklaştırmayı dener. Nitekim bu tavrıyla o sıradan şiire yedirirken şiiri sıradanlaştırmış olmakla itham edilir. Elbette uzun yıllar içinde oluşmuş ve kurallarıyla oturmuş bir geleneği sarsmanın büyük bir iş olduğu kabul edilir. Orhan Veli'nin Türk şiirinin yatağını değiştirmeye teşebbüsünde, şiire bakış farkı büyük rol oynar. "Kitaplarına seçtiği ad ve kitaptaki 'bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir' cümlesi, geleneklerin dışında yepyeni bir tutum takındıklarını, yerleşik bütün şiir anlayışlarına meydan okuduklarını duyurmaktadır" (Enginün, 2015: 91).

Garip hareketinin ortaya çıktığı zamanda egemen şiir anlayışları, hececi, memleketçi ve toplumcu gerçekçi anlayışlardır. Hepsinde de anlam ve mesaj odaklı bir dil dikkat çeker. Garip hareketi, buna da karşıdır. Zira gelenek, muhatabına herhangi bir şeyi aktarma kaygısıyla metnini var eder. Zaten Garip hareketinin bu tavrı da esasında yeni değildir. Nitekim Yedi Meş'ale şiiri 'candan ve samimi' kılmaya yönelmekle bu manada şiiri ideolojiden ve mesaj verme kaygısından soyutlamaya çalışır. Nazım Hikmet öncülüğünde başlayan 'putları kırıyoruz' hareketi de bir yönüyle yeni bir söyleme kapı açmaya dönüktür.

Orhan Veli'nin şiirde yapmayı umduğu ve düşündüğü şeyin esasında mutlakiyetçi bakış açısına bir tepki olduğunu söyleyebiliriz. Burada bizce dikkat çeken nokta, biçim ve içerikle ilgili oluşmuş sarsılmaz inanca gösterilen tepkinin adlandırılması meselesinin hâlâ

muğlak kalmasıdır. Söz gelimi Orhan Veli şahsında Garip hareketinin karşı çıktığı şeyin bir kavramla ifade edilebildiğine rastlayamıyoruz.

Orhan Veli'ye göre şiirin 'müreffeh sınıfın zevkine' hizmet eden seçkin kimliği, birçok şairin çabasıyla ve birçok üst yöneticinin iltifatıyla mümkün olabilmiştir. Bu bağlamda şairlerce ortaya konan çabalar ile yöneticilerce şiire karşı iltifatlar, zaman içinde şiirin neliği, biçimi, içeriği ile ilgili sarsılmaz bir yapının oluşmasına yol açar. Ayrıca oluşmuş olan bu yapıya da hakeza sarsılmaz bir inançla bağlanılır. Bu noktada Garip hareketinin karşı çıktığı esas şeyin bu sarsılmaz inanç olduğu açıktır. Nitekim şair 'bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir' cümlesiyle bu sarsılmaz inancı hedefe oturtur ve söz konusu şiir hareketinin ufkunu bu yönde belirtir. Ona göre tarihin andığı insanlar, "bir an'aneyi yıkıp yeni bir an'ane" (Kanık, 1941: 8) kuranlardır. Bu doğrultuda Orhan Veli özelinde Garip hareketinin karşı çıktığı kavramın gelenek olduğu ifade edilebilir. Ne var ki gelenek birçok anlamıyla ve anlam katmanıyla burada karşı çıkıldan fazla şeydir. Herhangi bir sahada; sanatta, yönetimde, günlük hayatta sürekliliği sağlanmış bir olguya karşı çıkmak bu bağlamda geleneğin ancak bir parçasına; cüz'üne karşı çıkmak anlamına gelir. Garip'e yazılan önsözün anahtar kelimelerinden biri olan şüphe üzerinden hareket edildiğinde esasında bu hareketin karşı şeyi adlandırmak mümkün olabilir. Bu doğrultuda Garip hareketinin karşı durduğu ve başkaldırdığı kavramın 'mutlakiyetçi dil ve zihniyet' olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kadim Şark geleneği, sorgulanamaz bir epistemik yöntemden hareket ettiğinden ötürü elde ettiği bilgiyle, kendi insanında mutlakiyetçi bir bakış açısı inşa eder. Bu bakış açısı bir yerde kesinliğe yaslandığından buna sahip olanların hayatla kurdukları ilişki de kesinlik etrafında oluşur. Nitekim Orhan Veli de şiirin toplumsal konumuna yönelik oluşmuş sarsılmaz inanca sahip muhataplarını bundan şüpheye davet eder. Geleneğin bünyesinde ister kurumsal isterse herhangi bir sosyal ve sanatsal olgunun, belirgin formlar üzerinden varlıklarını devam ettirdikleri bilinir. Zaten Türk edebiyatında klasik şiirin form bakımından belirlenmiş çerçevesinin dışına çıkmaya yönelik ilk teşebbüsler, Batılılaşmayla birlikte gerçekleşir. Hatta bu manada şiirin tarihini bireyselleşmenin tarihi olarak okumak da mümkündür. Medeniyetlerden şiire kadar tarihin seyirinin genelden özele, idealden reele, soyuttan somuta, dışarıdan içeriye doğru bir seyir izlediği görülür. Tarihin seyri içinde ilk çatışmaların krallar ya da sultanlar arasında, sonrasında ulus devletler, son yüzyılda ise ideolojiler arasında gerçekleştiğini gözlemlemek zor değildir. Bu durumu "şiirin tarihi bir nevi bireyselleşmenin tarihidir" (Süphandağı, 1999; 90) sözüyle birlikte düşündüğümüzde, şiirin gelişimi ile toplumsal gelişme

arasındaki benzerlik görülebilir. Bu bakımdan Orhan Veli, şiirin aktığı nehir yatağının yönünü değiştirir. Elbette bu yön, kesinlik etrafında inşâ edilmiş bir dil ve zihniyet geleneğinin içinden çoğulculuğa doğrudur.

Orhan Veli, mutlakiyetçi bakış açısını temsil eden söyleme karşı bilinçli bir tavır alır ve şiiriyle de bunu örneklendirir. Burada şairin şiirleriyle geleneği temsil eden söyleme dokunuşlarına birkaç örnek vermek uygun olacaktır.

“Sabaha Kadar” (Kanık, 1941: 47) şiirinde Orhan Veli, şiiri uzun sürede tamamlayanlara ve şiirin bir ilham işi olduğu kabulüne yaslanan geleneksel vurguya atıfta bulunur:

“Şu şairler sevgililerden beter
Nedir bu adamlardan çektiğim?
Olur mu böyle, bütün bir geceyi
Bir mısrasın mahremiyetinde geçirmek?”

Burada şair, son mısra ile şiirin tamamlanma sürecinin kapalı tutulan yanına değinide bulunur. Bir mısraın mahremiyetinde uzun zaman geçiren şairin yaşadıkları, şaire özgü mahrem bir alan olarak kabul edilir ve hatta bu durum şairin diğer insanlar karşısında özel bir yerde konumlanışına sebep olur. Çünkü bu durum bir insanı diğerinden farklı, hem de imtiyazlı kılan bir özellik olarak görülür. Şairliğin bilhassa Doğu geleneğinde ontik bir değeri haiz olması, şaire çoğu kez gizemli bir şahsiyet ve kendinden üstün işler beklenen olarak bakılması, bununla birlikte şiirin ilhamla ilişkilendirilmesi, şairi birçok bakımdan üstün biri kılmanın aracına döner. Orhan Veli, bu mısraıyla hem şiirin bir ilham işi olmadığını gösterir hem de şiirin ilhamla olan ilişkisine yönelik toplumdaki kabulü kuşkulu kılar.

Orhan Veli, “Sevdaya mı Tutuldum” (Kanık, 1941: 47) şiirinde ise şiirin ciddiyetine gölge düşürmenin gayretindedir:

“Benim de mi düşüncelerim olacaktı
Ben de mi böyle uykusuz kalacaktım
Sessiz sedasız mı olacaktım böyle?
Çok sevdiğim salatayı bile
Aramaz mı olacaktım?
Ben böyle mi olacaktım?”

Şiir, salatadan söz etmiş olmakla sadece şiirin ciddiyetine yönelik bir saldırı gerçekleştirmez, bir insanın salatayı özlemiş olmasına yer vererek şiirde dile getirilen ulvi

hislere de saldırı gerçekleştirir. Klasik edebiyat, bir insanın günlük hayatta ve olabildiğince reel küçük bir arzusunu, şiirin ulviyetine layık görmediği gibi bunu şiirde dile getirilmeye layık bir his olarak da görmez. İnsanın günlük yaşantısı mahremiyetin alanı kabul edildiğinden orası ne şiirin ne de herhangi bir anlatının konusu olabilir. Bu bakımdan seven, daima bir büyüklük içindedir. Diğer taraftan şiir, sevilen salata imgesiyle, okur tarafından deneyimlenebilecek bir dil kullanmış olur. Çünkü bu imge, reel hayatta hem yaşantı hem fiziksel hem de haz anlamında büyük oranda tecrübe edilmiş kabul edilebilir. Bu ise imgeyi deneyimlenebilir kılar. Muhtemelen pek azı dışında herkesin salatayı özlemiş olduğunu düşünebilir ve kabul edebiliriz. Böylece şiir, büyük ve ulvi hislerden bedenın süfli arzularına geçer. Bu yönüyle Orhan Veli, geleneğin ciddiyet içinde var olan şiirini, neredeyse laubali bir düzeye indirir. Ne var ki salatayı özlemiş olabilmenin makuliyeti de ulvi olanın ne olduğuna yönelik bir sorgu kapısı aralar.

“Kitabe-i Seng-i Mezar” (Kanık, 1941: 53) şiirinde temel imge Süleyman Efendi'nin nasırındır:

“Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar.
...”

Gelenek; memleketi, dinî vs. hususlarda çekilen acıyı değerli addeder. Bir insanın nasırından çekmiş olması ne ciddiye ne de bir insanın çekmiş olabileceği soylu acıya tekabül eder. Bu bakımdan şiir, insanın kederlerine ilişkin gündelik hayatın içinden örnektir. Orhan Veli bununla okurunu, toplumun her kesimindeki insanı görmeye çağırır. Büyük ve ulvi hisleri dile getiren şiirler şairini gerek ideolojik gerekse politik bağlamda önemli kılabilir fakat Orhan Veli burada şiiri, ötelenmiş kesimin istifadesine sunmayı hedef olarak alır. Mehmet Kaplan, sıradan insanı fark etme hususunda yaşadığı bir olayı şöyle nakleder: “...Şahsiyetlerine ve eserlerine hayran olduğum Yahya Kemal ve Tanpınar, şiirde şekle büyük değer veriyorlar ve âdeta ona kutsal bir varlık gözüyle bakıyorlardı. Orhan Veli ve arkadaşları ‘edebi şiir’in esaslarını tamamıyla inkâr ettikleri gibi birçok eserlerinde işi alaya aldıklarını hissettiriyorlardı. ‘Yazık oldu Süleyman Efendi’ye” mısrasını ihtiva eden “Kitabe-i Seng-i Mezar” isimli şiiri, berber dükkânları sohbetlerine varıncaya kadar dedikodu konusu olmuştu. Bu bir rezaletti, hiç böyle şey olur muydu? Hiç unutmam, bir gün Babiâli yokuşundan aşağıya doğru inerken, elinde eskimiş çantası, ayağında patlamış ayakkabıları, buruşmuş yüzü, zavallı paltosu ile ara sokaklara dalan küçük bir memur gördüm. Birdenbire ‘Kitabe-i Seng-i Mezar’ şiirini hatırladım.

Kendi kendime ‘şairin bahsettiği Süleyman Efendi böyle birisi olmalı’ dedim. Ve ona karşı içimde bir merhamet ve şaire karşı bir sevgi hissettim” (Kaplan, 1992: 130-131). Mehmet Kaplan, bu hatırasını naklettiği yerde, büyük tepki gösterdiği Orhan Veli şiirini “hiç şüphesiz o da bir şiirdi, fakat başka cins bir şiir” (Kaplan, 1992: 131) diyerek kabul ettiğini belirtir. Mehmet Kaplan’ın bu hatırası, Orhan Veli ve arkadaşlarının ‘bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir’ sözünü doğrulayıcı bir nitelik arz eder.

Orhan Veli, mutlakiyetçi bakış açısını bütün olarak tenkit etmeye ve okurlarını olduğu kadar muhataplarını da düşüncelerinden şüpheye davet ettiği şiirlerinde büyük oranda mizaha ve onun türlerine başvurur. Hatta bunda başarı sağladığı Mehmet Kaplan’ın değişimiyle de görülür. Ne var ki geleneğin kendi insanında bıraktığı izlerin kolayca silinmediği de bilinir. Orhan Veli “Anlatamıyorum” (Kanık, 1941: 52) şiirinde mizaha başvurmaz, samimi bir duyarlılıkla hislerini şiire yansıtır. Fakat bu şiirde, mizaha başvurduğu şiirlerindeki kadar geleneği yıkıcı veya yeni bir gelenek üreticisi olarak karşımıza çıkmaz. Aksine geleneğin izi bu şiirde oldukça belirgindir:

“Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısralarımda;
Dokunabilir misiniz
Göz yaşlarıma ellerinizle?

Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce.

Bir yer var biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epice yaklaşmışım, duyuyorum,
Anlatamıyorum.”
...

Bu mısralar, gerek içerdiği ses gerekse anlam itibarıyla geleneğin izindedir. Okurda merhamet ve acıma hissi uyandıran bu mısralarda şair, hem çaresizliğini hem de derdin dile getirilemezliğini açıkça ortaya koyar. Nitekim kelimenin veya şiirin insanın derdini anlatmasına yetmezliği ile ilgili hatırı sayılır müktesebat vardır. Örneğin Mevlana da benzer bir ses ve anlamla konuşur.

“Tanrı, şiir için kafiye aramaktan başka dert vermediydi bana
Nihayet ondan da kurtardı beni
Şu şiiri al da eski bir şiir gibi yırt gitsin

Mânâlar zaten harfe, havaya sığmıyor” (Kılıç, 2004: 72).

Niyazi-i Mısrî ise ehil olmayanların kendisini anlayamayacağından söz eder:
“Mantıku’t-tayr’ın lügât-ı mutlakından söyleriz
Herkes anlamaz bizi bizler muamma olmuşuz
Lafz u sûret cism ile anlamak isterler bizi
Biz ne elfâzuz ne sûret, cümle mâ’nâ olmuşuz” (Kılıç, 2004: 120).

Mevlana ve Niyazi-i Mısrî’nin yukarıya alınan şiirlerinde de dilin derdi anlatmadaki yetersizliğine vurgu vardır. Sufi geleneğin içinden konuşan bu şairlerin dile getirdikleri ile Orhan Veli’nin onlardan başka bir düşünce ve ufukta dile getirdikleri arasındaki benzerlik, geleneğin kendini zihinde, algı ve duyuşa devam ettirdiğine açık bir örnek teşkil eder. Orhan Veli, mutlakiyetçi bakış açısına yönelik tenkidine fikri bir zeminden yaklaştığında bilinçli davranır ve bu bağlamdaki şiirlerini de tenkit ettiği unsurlara uygun olarak yazar. Fakat şair, mizahtan uzakta ve mutlakiyetçi bakış açısıyla geleneği hedef almadan konuştuğunda ise kendinde devam eden mutlakiyetçi dil ve zihnin izini açıkça gösterir.

3.1.14. Cahit Külebi (1917-1997)

Tokat’ta 1917’de dünyaya gelen şair, 1940’ta İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. Bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra Millî Eğitim ile Kültür Bakanlığı bünyesinde bürokrat olarak çalıştı. Şiire lise yıllarında başladı. Aralıklarla *Varlık*, *Sokak*, *İnsan*, *Yaratış*, *Türk Dili*, *Kültür Dünyası*, *Söz ve Hisar* gibi dergilerde yazı ve şiirlerini yayımladı (TBEA., 2003:642). Enginün şairi “1940-1960 dönemi *Garip hareketinin dışında kalanlar*” (Enginün, 2007: 99) başlığı altında değerlendirir ve şairi memleket edebiyatını devam ettirenlerden biri olarak konumlandırır. Ona göre halkçı görüşe sahip olan Külebi “Anadolu’dan yetişen aydın şairin özlemlerini dile getirir. Kuvvetli çocukluk izlenimleri, hatıraların beslediği şiirler halk edebiyatı geleneğine bağlıdır” (Enginün, 2007: 99). O şiirinde “yurt manzaraları çizer, bazen kötümser olsa da yerine göre gurbet ve hasret kokan canlı bir memleket edebiyatı oluşturmaya çalışır” (TBEA., 2003:642). Mehmet Kaplan da şairi, samimi duruşuyla öne çıkarır: “Ben ona inanıyorum ki Anadolu’yu, çocukları bu topraklarla karışmış, şehre geldikten sonra yüksek kültür edinmekle beraber ilk yaşantılarını kaybetmemiş sanatkarlar anlatabilirler. Cahit Külebi, bunu başaran nadir şairlerden biridir” (Kaplan, 1992: 285).

Onun şiirlerinin “can damarı olan tema, şehre gelmiş köylünün yalnızlığı, özlemi, yoksulluğu ve kimsesizliğidir” (Yardımcı, 2015: 33).

Cahit Külebi'nin şiirleri hakkında görüş beyan edenlerin bulunduğu ortak noktalardan biri, onun samimiyetidir. Onun gerek dil gerekse anlam olarak yalınlığı tercih ettiği hemen bütün şiirlerinde dikkat çeker. “Hikâye” (Külebi, 2015: 52-53) şiiri de yalın ve samimi oluşuyla dikkati çeken şiirlerinden biridir. Külebi bu şiirini sebep sonuç ilişkileri üzerine inşa eder.

“

...

Benim doğduğum köylerde
Ceviz ağaçları yoktu,
Ben bu yüzden serinliğe hasretim
Okşa biraz!

Benim doğduğum köylerde
Buğday tarlaları yoktu,
Dağıt saçlarımı bebek
Savur biraz!

Benim doğduğum köyleri
Akşamları eşkıyalar basardı.
Ben bu yüzden yalnızlığı hiç sevmem
Konuş biraz!

Benim doğduğum köylerde
İnsanlar gülmesini bilmezdi,
Ben bu yüzden böyle naçar kalmışım
Gül biraz!

Benim doğduğum köylerde
Kuzey rüzgârları eserdi,
Hep bu yüzden dudaklarım çatlaktır
Öp biraz!

Sen Türkiye gibi aydınlık ve güzelsin!
Benim doğduğum köyler de güzeldi,
Sen de anlat doğduğun yerleri,
Anlat biraz!”

Şiirin üzerine kurulduğu sebep sonuç ilişkileri arasında doğrudan bir ilgi kurmak zordur. Şiirde konuşan varlığın ileri sürdüğü gerekçelerle muhatabından talep ettikleri arasında kurulan ilgiler konusunda şairin kesin bir dil kullanması, mutlakiyetçi bakış açısına dayanır. Ceviz ağaçlarının yokluğundan ötürü şairin serinliğe hasret kaldığını dile

getirmesi, okur için inandırıcı olma düzeyine çıkan bir gerçeklik olarak görülemez. Buğday tarlalarının yokluğu ile sevilenin saçlarını savurmasını isteme arasında da hakeza doğrudan bir ilgi kurulamaz. Yalnızlığın sevilmemesi ile ilgili öne sürülen gerekçenin, eşkıyaların akşam vakitleri köyü basması olarak sunulması, ihsaslar bakımından mümkün görülebilir fakat esas sebebin bu olduğu ile ilgili belirlemenin kesinliği, realiteyle örtüşmez. İnsanın, kendisinde beliren herhangi bir eğilimin nedeni konusunda kesin konuşamayacağına yönelik kabul, en azından bilimin işaret ettiği bakış açısına ters düşer. Burada muhtemel diğer sebeplerin dışarıda tutulması, şairi mutlakiyetçi konuşmaya yönlendiren bir etmen olarak karşımıza çıkar. Şair, çaresiz kalmış olmasının gerekçesini ise doğduğu köylerde insanların gülmeyi bilmemesi olarak sunar. Şiirde belirtilen sorunlara yönelik şairin kendinden emin şekilde ileri sürdüğü gerekçelerin realiteyle örtüşmediği ortadadır. Bu durum şiirdeki sebep ve sonuçlar arasındaki ilgilerin rastgele veya çağrışıma dayalı olarak kurulduğunu gösterir. En azından bu dilin, bir düşünce yoğunlaşması sonucu ortaya çıkmadığı söylenebilir. Şiirde, bazı ilgilerin ise inandırıcı olduğu görülür. Kuzey rüzgârlarıyla dudakların çatlamış olması arasındaki ilgi bunlardan biridir. Soğuk ve kuru rüzgârdan ötürü dudakların çatlamasına yönelik kabul çoklukla fiziki deneyime dayanır ve bu yüzden de inandırıcıdır. Ne var ki yine de dudakların çatlamış olmasının tek sebebinin kuzey rüzgârları olduğunu söylemek, muhtemel diğer nedenleri dışarda tuttuğundan realiteye dayalı bir dile tekabül etmez.

Bununla birlikte şair, şiirin son bölümünde ifade ettiği hususlar ile şiirin bütününe dile getirdikleri arasında çelişkiye düşer. Şiirin son bölümüne kadar şair doğduğu köylerin olumsuz yönlerini nazara verir. Şair, doğduğu yeri köyler şeklinde çoğul olarak kullanırken elbette burada kendisini benzeştirdiği ve özdeşleştirdiği Anadolu insanının yerine koyar. Bu bakımdan şair sadece kendi köyünü değil dolaylı olarak köylülük ile yoksulluğun egemen olduğu tüm köyleri olumsuzlayıcı bir dil kullanmış olur. Ne var ki son bölümde “Sen Türkiye gibi aydınlık ve güzelsin! Benim doğduğum köyler de güzeldi” mısraları, baştan beri dile getirilmiş olanı kuşkulu hâle getirir. Üstelik şiirde başında beri hitap edilen olarak öne çıkan sevgili tipi, son bölümde sevgili olmaktan soyutlanır ve Anadolu’yu temsil eden şahsa dönüşür. Şairde, köye ilişkin tecrübeler, tutarlı bir terkip oluşturmaz. Şiirin, köye dair olumsuz hatıralarla birlikte şairin yalnızlığını ve ülkesini sevmesini bir arada vermeyi amaçladığı düşünülebilir. Bu duygular arasında gidip gelen şairin, bunları bir terkibe ulaştırabildiği söylenemez. Her biri ayrı bir kompozisyona sahip olan bu duygular, elbette anlatma ediminin imkânları içinde bir bütün hâlinde dile getirilebilir.

Fakat şairin yaşadıklarına ilişkin dile getirdikleri çoklukla duygunun denetimine tabi kılınmış görünür. Cahit Külebi'nin doğduğu yere ve çocukluğuna kuvvetli ilgi duyan bir şair olduğu yukarıda kaydedilmişti. Nitekim M. Kaplan da Külebi'yi, büyük şehre taşındıktan sonra doğduğu yeri ve kültürü unutmayan bir şair olarak zikreder. Bu bağlamda Külebi, doğduğu köylerin olumsuz yönlerini sergiledikten sonra yine de onları güzel görme eğilimindedir. Şairin her şeye rağmen köyüne ve köylere karşı olumlu bakışından söz edilebilir. Fakat şiirin anlam zemininde başından beri olumsuzlanan köylerin, şiirin sonunda güzel olarak nitelendirilmesi, şiirin gerçeklik düzeyini örseler ve şiirin tutarlılığını sorgulatır hâle gelir. Şiirin, zikredilen yönleriyle herhangi bir düşünce yoğunlaşması içermediği görülür. Bununla birlikte şiirde oluşturulan izleğin yalnızlık, sıla hasreti gibi duyguları dile getirmede bahaneye dönüşmesi, şiirin realiteye dayalı bir dil ve tavrı ortaya koyamadığını gösterir. Bu bakımdan şiirin mutlakiyetçi dilin görünümünü yansıttığı söylenebilir.

“Adamın Biri” (Külebi, 2015: 58) şiirinde şair, başka hayatlar üzerine kesin bir dille konuşur.

“Çifte koştuğun öküzler
Senin kadar yorgun değil kardaş!
Sen ki kış ve yaz düşünceli,
Sen ki kış ve yaz yalnayak!

Ne esnaf ne tüccar ne efendi
Senin kadar değil düşünceli
Senin kadar yorgun değil kardaş!
Sen ki kış ve yaz düşünceli
Sen ki kış ve yaz yalnayak!

...”

Şiir, şairin yakından tanıdığı biri üzerine konuşmayı dener. Onun fazla yorgun olduğunu söyleyen şiir, üzerine konuştuğu kişinin yaz kış düşünceli ve yalnayak olduğunu da belirtir. Şiir, bahse konu ettiği kişinin ne denli yorgun olduğunu farklı benzetmeler üzerinden nazara verir. Şair bahse konu ettiğini ilkin çifte koşan öküzlere nispet ederek onun bunlardan daha yorgun olduğunu belirtir. Sonra söz konusu kişiyi esnaf, tüccar ve efendilere nispet ederek bu kişinin onlardan da yorgun olduğunu söyler. Burada şair, nazara sunduğu kişinin yorgunluğunu başka kişi ve varlıklara nispet ederek ortaya koymayı dener. Diğer ifadeyle şair, kendini iki ayrı kişinin yerine koyar. Tek kişinin,

kendini birkaç kişi yerine koyarak konuşması, çok daha fazla kişinin yerine koyarak konuşabileceğini ima eder. Bu anlatma ediminin realite ile örtüşebileceğini söylemek zordur. Bu bakımdan şiirin düşünce yoğunlaşması içermeyen, keyfiliği çağrıştıran bir edayla konuşan yapı arz ettiği görülür. Bu düşünme biçiminin, kendi düşündüğünü mutlak geçerli sandığından başkalarının adına konuşma salâhiyetini kendinde görebilen mutlakiyetçi dil ve düşünüşe yaslandığı söylenebilir.

Başkalarının adına konuşmanın herhangi bir gerçeklik içermeyeceği ortadadır. Bunu şiir diliyle gerçekleştirme ise şiiri, gerçekliğin dışına iter. Şairin bu yöndeki tutumu başka şiirlerde görülür. “Yurdumuz” (Külebi, 2015: 77) şiirinde şair, ülke kadınları adına konuşur:

“...
Ya yurdumuzun kadınları
Hep yanık tenlidirler
Hepsi de çınar gibi
Yahut veremlidirler.”

Bu mısralarda hem bir genellemeye başvurulur hem de ülke kadınlarının çınar ve verem imgelerinde sezdirilen duruşlara ve talihe sahip oldukları belirtilir. Burada da şairin, ülke kadınlarını görmeyi arzu ettiği gibi sunduğuna rastlarız. Şiir, kişi ya da olguları hangi zaviyeden görmeyi denerse denesin önemli olan ele aldığıın gerçeklikle örtüşmesi olayıdır. Keyfi davranma veya arzuya fikir sureti giydirme her şeyden önce metnin okur gözünde gerçekliğini zedeler. Elbette okurun söylenmiş sözün, doğru ya da yanlış veya gerçek ya da yalan olduğuna yönelik kaygısı varsa bu önemlidir. Burada şairin geleneğin hazır düşünme kalıplarını kullanarak duygularını yansıtmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan şiirin geleneği hem anlam hem de dil ve düşünme biçimi olarak yinelediği görülür.

“Rüzgâr” (Külebi, 2015: 95-96) şiirinde ise Külebi, yukarıya alıntılanan şiirlerdeki anlatma ediminin başka biçimini dener. Rüzgâr kişileştirilir ve bunun üzerinden bir duygusallığa varılır. Ne var ki üzerine konuşulanın istenilse de bir insan gibi tepki verebilme yeteneğinin bulunmaması, bunun üzerinden varılacak bir duygusallığın sahiciliğini yok eder. En fazla şairin özlemini dile getirmesi adına rüzgârın araştıdırıldığı söylenebilir. Diğer taraftan şiirin deneyimlenebilir bir dile dayanmaması, şiirde gerçekliği yok edici bir söylemi ortaya çıkarır:

“Şimdi bir rüzgâr geçti buradan
Koştum ama yetişemedim.
Nerelerde gezmiş tozmuş
Öğrenemedim.

Besbelli denizden çıkıp
Kıyılar boyunca gitmiştir.
Tuz kokusu, katran kokusu, ter kokusu
Yüreğini allak bullak etmiştir.

Sonra başlamış tırmanmaya dağlara doğru
Bulutları koyun gibi gütmüştür,
Okşayıp otları yaylalarda
Büyütmüştür.

...”

Şiirde rüzgârın gezip tozan, denizden çıkıp kıyılar boyunca giden, tuz, katran ve ter kokusuyla yüreği allak bullak olan, dağlara tırmanan, bulutları güden, otları büyüten bir kişilik olarak karşımıza çıktığı görülür. Şiirin devamında ise rüzgârın köylere uğradığı, beşikleri salladığı, güneş altında çalışanlara imdat eylediği, ovalara doğru alçaldığı, kentlere uğradığı vs. ifade edilir. Şiirde herhangi bir dolayım lamaya tesadüf edilmez. Rüzgârın şairde bıraktığı tesire dair tecrübeye yer verilmez. Şiir, deneyimlenebilir bir dil üzerine kurulmadığından okurun burada anlatılanı kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesi mümkün görülmez. Bu bakımdan şiirin, doğrudan anlatmayı yeğlemesi ve deneyimlenebilir bir dil kullanmaması yönüyle mutlakiyetçi dilin görünümünü yansıttığı söylenebilir.

“Nurulah Ataç’a” (Külebi, 2015: 143) şiirinde Külebi, Ataç’ı hiçbir şeye boyun eğmeyen kişiliğe sahip olarak sunar:

“...
Öylece büyüten neslimizi
Hiçbir şeye boyun eğmeden
Görse bari bizim de devrimizi
Ölmeden.”

Külebi bu şiirde de başkasının adına emin bir şekilde konuşmayı dener. Sözüünü ettiği kişinin boyun eğip eğmediği ile ilgili kesin belirleme, realite ile örtüşmez. Böyle bir konuşma yetkisi ancak kişinin kendisinde bulunabilir. Bununla birlikte bu türdeki bir ifade doğrulanmayı da gerekli kılan bir ifade formu olarak karşımıza çıkar. İnsanı başkasının

gözünde değerli kılan bir iddianın, sadece söz ile dile getirilmiş olması, inandırıcılık için yeterli görülmez.

“Farenin Ölümü” (Külebi, 2015: 186) şiirinde Külebi, onun adına konuşur ve kendi hissedişlerini onun hissedişleri gibi sunar:

“Umutsuzdu, yalnızdı, hali yoktu,
Canı çok yanıyordu günlerden beri
Ne alnında dolaşan bir dost eli
Ne yardım isteyecek kimsesi vardı,
Ne Tanrısı, ne de peygamberi.

...”

Şiirdeki dil, Külebi'nın sıklıkla başvurduğu bir anlatma edimine dayanır. Başka kişiler adına konuşan ve onların ne tür duygular yaşadığı konusunda kendinden emin bir dil kullanan şair burada da fare adına konuşur ve kendi duygularını onun duygularımış gibi öne çıkarır. Deneyimlenemez bir dil olarak bu anlatma edimi, okur nezdinde gerçeklik değerini yitirir. Diğer taraftan bu konuşma biçiminin rahatlığıyla kişi, her varlık adına bir şeyler söyleme imkânı bulunur. Ne var ki bu anlatma ediminin sahicilik değerinden söz edilemez. Buradaki konuşmanın bir düşünce disiplinini içermemesi onu fikrî bakımdan da yararlar. Şairin kendi hissedişlerini eşyaya, kişilere ve diğer canlılara izafe ederek dile getirmesi, metne gerçeklik düzeyi kazandırmaz, metnin varlığı hoyratça kullandığını, araçsallaştırdığını gösterir.

“Acı Dönem” (Külebi, 2015: 301) şiirinde şair, başka insanlar adına konuşmayı sürdürür. Şiirde konuşan varlığın mutsuz olarak öne çıkarıldığı görülür. Burada mutsuz olarak konuşan varlığın, eşyayı ve insanı da aynı şekilde mutsuz gördüğünü, kendi mutsuzluğunu varlığa izafe ettiğini söyleyebiliriz.

“Şu Ankara kentinin sokaklarında
Mutsuz kediler, köpekler var
Sen de mutsuz değil misin ey ozan
Bezgin değil misin onlar kadar?

Ve halkın da değil mi baştan başa
Yoksul, umutsuz, bezgin?
Bir ağaç gibi kurumuş
Suyu çekilmiş ülkemizin.

...”

Şair ilkin şehrin sokaklarındaki kedi ve köpekleri mutsuz olarak imler. Sonra ozanın da onlar kadar mutsuz ve bezgin olduğunu belirtir. Esasında şiir, mutsuz ozanın mutsuzluk ve bezginliğini kedi ve köpeklere izafeyle başlar. Sonrasında şiirde konuşan varlık, ozanın da onlar kadar mutsuz olduğunu, kedi ve köpeklerin mutsuzluğuna göndermeyle ortaya koyar. Şiirin, zihnin ünsiyet ettiği bir anlatma edimini yinelediğini söyleyebiliriz. İnsanın huzurlu veya sıkıntılıken etrafını da benzer bir şekilde gördüğü yönündeki tecrübe, sıklıkla dile getirilen ve deneyimlenen bir olgu olduğundan şairin etrafını mutsuz görmesi bu bağlamda anlaşılabilir. Fakat şiirdeki bu görüş biçiminin, insanın bu tabii hâlimden ziyade ünsiyet edilen anlatma edimine yaslandığı açıktır. İkinci dördlükte şair, mutsuzluğu ülkenin geneline izafe eder. Halkın da baştanbaşa mutsuz, yoksul ve bezgin olduğunu, suyu çekilerek kurumuş bir ağaca teşbih ederek belirtir. Her şeyi ve herkesi, kendinde var olan duygunun ağırlığı altında görmek, realite terbiyesinden geçmiş bir dile tekabül etmez. İnsanın tabii hâli dışarıda tutulmak kaydıyla insanın, kendisi dışındaki varlığı kendisi gibiymiş şeklinde görmesi ve okuması, en azından tutarlılığın yadsıdığı bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu dilin sıklıkla kullanılması ise ancak geleneğin tesiriyle açıklanabilir. Bu bakımdan Külebi'nin şiiri, çoklukla başkasının adına konuşan ve kendisi dışındaki varlığı kendisi gibiymiş şeklinde gören bakış açısına dayanır. Bunlarla birlikte şairin deneyimlenemez bir dile de sıklıkla yer verdiği görülür. Külebi'nin gerek doğduğu topraklara gerekse Anadolu insanına sıcak ve samimi bir hisle yaklaştığı açıktır. Her fırsatta şairin bunları samimi bir dille ve iyi bir niyetle şiirine yansıttığı konusunda herhangi bir kuşkuyla yer yoktur. Ne var ki “ahlâkta iyi niyet her şeydir fakat sanatta hiçbir şeydir” (Emre, 2012: 48) uyarısını burada hatırlama gereğinden söz edebiliriz. Külebi'nin, sıcak ve samimi bir duyguyla yurt insanına yaklaşması, elbette onun başkaları adına lalettayin konuşabilmesini mümkün ve haklı kılmaz. Bu anlatma ediminin mutlakiyetçi dil ve düşünüşün görünümelerini yansıttığı söylenebilir.

3.1.15. Can Yücel (1926-1999)

İstanbul'da dünyaya geldi. Hasan Âli Yücel'in oğludur. DTCF'de başladığı klasik filoloji öğrenimini Cambridge Üniversitesi'nde sürdürdü. Uzun bir süre Paris ve İngiltere'de yaşadı. BBC Türkçe yayınlar bölümünde çalıştı. 1963'te Türkiye'ye döndü. Turist rehberliği yaptı. Çeviriyle uğraştı. Mart 1971 askeri müdahâle sonrasında çevirileri nedeniyle on beş yıl hüküm giydi. 1974'teki af ile tahliye edildi. (Kolcu, 2016: 138). Can Yücel'in şiir, yazı ve çevirileri 1945'den itibaren *Yenilikler*, *Berber*, *Seçilmiş Hikâyeler*,

Dost, Sosyal Adalet, Şiir Sanatı, Dönem, Yön, Ant, İmece, Papirus, Yeni Dergi, Birikim, Sanat Emeği, Yazko Edebiyat, Yeni Düşün, Adam Sanat, Sombahar, Leman, Öküz gibi dergilerde yer aldı. İlk şiir kitabı *Yazma* 1950’de, *Sevgi Duvarı* 1973’te, *Bir Siyasinin Şiirleri* 1974’te, *Ölüm ve Oğlum* 1976’da yayımlandı. Marksist bir düşünceye sahip olan Yücel, edebiyatın edepli sayılmasının yanlıgısı üzerinde durur ve şiiri bu doğrultuda bir seyir izler (TBEA., 2003: 1112-1114). Can Yücel’in 1980 yılına kadar yayımlamış olduğu şiirleri üzerinde durulacaktır.

Can Yücel’in şiir dili, gerek şiirin biçimi gerekse sözcüğün kullanımı itibariyle yeni denemelerle sürer. Şiirinde sıkça yer verdiği argo dil, sınırları zorlanmış mahremiyeti edebiyatın içine çeker. Ne var ki ne mutlakçı bakış açısının bizzat dile dair olmasından ne de özgürlükçü bakış açısının toplumun kabullerinin zorlanmasıyla bir ilgisinden söz edebiliriz. Mutlakiyetçi bakış açısında, farklı olanın haklı olabileceği imasına yönelik bir sezi çoklukla dışarıda bırakılır. En sade çeşidiyle mutlakçılık, en aykırı olan karşısında değil sadece farklı olan karşısında bile küçük boyutta da olsa bir gerilime meyillidir. “En asgari çeşitlemesinde özgürlük yaklaşımı, herkesin her şeyi söyleyebileceğini veya sorabileceğini öne sürer” (Williams, 2006: 267). Bu bakımdan mutlakiyetçi yaklaşım ile özgürlükçü yaklaşım arasındaki farkta, bir bütün olarak hayata bakılan yerin farklılığı belirleyici olmaktadır. Mutlakiyetçi yaklaşımda kişi kendisinin haklı olduğu kabulüne yaslanırken özgürlükçü yaklaşımda kişi başkasının da haklı olabileceği kabulüne yaslanır.

Can Yücel’in şiiri tecrübeye dayalı anlatıma meyilli bir izlenim vermesine rağmen esasında çoklukla benzetme sistemlerine dayanır. Dahası klasik edebiyatın üzerine kurulduğu dil oyunlarının benzer formlarına da sıkça rastlanır. İlk basımı 1950’de yapılan *Yazma* kitabındaki “Hayır” (Yücel, 2017: 8) şiirinde yer verilen kimi sebep sonuç ilişkileri, zihnin ünsiyet ettiği geleneğin görüş biçimini yansıtır:

“Dinlensin diyedir gözlerimiz
Bu önümüzde açılıp giden manzara;
Bu dünya, yoruldu mu kuşlar konsun diyedir,
Ve tanrılar boşluktan bıkınca”

...

Yuvalanan yıldızlar içinde saçlarımız,
Boylarımız büyür usul usul
Duyulmasın diye gürültüler uykularda
Yağmurlar yağar geceleri.”

İster bir sanat metni olsun isterse bilim veya başka türde bir metin olsun, konuşan varlığın söylediklerinin sınanabilir ve doğrulanabilir olması, metnin gerçeklik düzeyi ilgili bir durumdur ve metnin sanat kalitelerine doğrudan müdahâle eder. “Bir iddianın ya da yorumun sınanmışlık ya da doğrulanmışlık ölçütleri hakkında somut veriler” gerekir (Fedai, 2011: 220). Sanat metni söz konusu olduğunda bir iddia ya da yorumun sınanabilirliği büyük ölçüde dilin ‘realite terbiyesi’nden geçmesine dayalıdır. Çünkü realite terbiyesinden geçmiş bir dil, bir insan tarafından deneyimlenmiş herhangi bir hisse dayanır. Normal seyrinde bir insan tarafından deneyimlenmiş olan diğer insanlarca da deneyimlenebilir. Bu bakımdan realite terbiyesi, sanat metninin gerçeklik düzeyine doğrudan müdahâlede bulunan bir ufka işaret eder.

Bilim ile sanat arasındaki farkın temelde bilimin evrensel sanatın ise kişisel olmasına dayandığı bilinir. Bu bağlamda bilim gücünü evrenselliğinden sanat ise kişisel olmasından alır. Evrensel olarak kabul edilen bilginin geçerliliği kişilere veya uluslara göre değişmemesine karşın öznel sanatsal üretimin ulus, kültür veya kişilere göre değişebilir geçerliliği kolaylıkla kabul görür. Bu aynı zamanda evrensel niteliğe sahip bilginin dayandığı deneyimlerin tekrar edilebilirliğini gösterir. Bilimde onaylanmış buluş başka bilim adamlarınca kabul görür ve yinelenir. Buna karşın sanatsal üretim biricikliğinden ötürü taklit edilemezdir. Taklitten ibaret olan bir sanat eseri, orijinali karşısında sadece değer yitimi yaşamaz, bir özgünlüğe sahip olamamasından ötürü kınanır. Sanat eserinin etkisinin gücü ise muhatabının kişisel deneyimlerine, *ruhsal durumunun ele geçmez değişimine* temas edebilmesindedir (Gürel, www.inovasyon.org: 17-26). Sanat metni için deneyimin önemi elbette yadsınamaz. “... pek çok düşünür, deneyimin kendisinin dünyadan kaybolmakta olduğu uyarısında bulunmuştur. Şaşılacak biçimde gezegenimizde tehlikede olanlar yalnızca çevre, hastalık ve siyasal baskının kurbanları ve şirketlerin gücüne direnecek kadar cüretkâr olanlar değil deneyimin kendisidir... Kısacık algılar ve anında tüketilebilen olaylar dünyasında hiçbir şey hakiki deneyimin dayandığı derin hatıra izlerini döşemeye yetecek kadar uzun süre boyunca sabit kalmaz” (Eagleton, 2011: 27-28).

Deneyimin kendisine dayalı bir dilin dışarıda bırakılması ile geleneğin eşya ve hayat ile kurduğu ilişkinin gereği olarak deneyimin dışarıda bırakılması arasında fark vardır. Yukarıda verilen şiirde şairin kendince kurduğu sebep sonuç ilişkileri gözden kaçmaz. Bu ilişkilerin herhangi bir şekilde bir deneyim üzerine kurulduğu söylenemez.

Geriye, şairin kendince bulduğu gerekçeler kalır. Bu durumda gerekçelerin iyi veya kötü, sık veya itici olması arasındaki farka dayanan bir anlatı oluşur:

“Dinlensin diyedir gözlerimiz
Bu önümüzde açılıp giden manzara;
Bu dünya, yoruldu mu kuşlar konsun diyedir,
Ve tanrılar boşluktan bıkınca”

Şair, manzaraların gözlerin dinlenmesi, dünyanın da yorulduğunda kuşların, boşluktan bıkınca da Tanrıların konmaları nedeniyle var olduklarını söyler. Gözün gördüğü manzaraların gözlerin dinlenmesi nedeniyle var olduğuna yönelik bir belirleme ne sınanabilir ne de doğrulanabilir bir dildir. Bu durumda okurun da burada söylenenleri kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesinden söz edemeyiz. Şiirde manzaraların ve dünyanın var oluş nedeni ile ilgili öne sürülen gerekçelerin realiteyle bir ilgisi kurulamaz. Bu bakımdan bunları söyleyen şairin herhangi bir sorumluluk üstlenmiş olduğunu da gündeme getirmek mümkün görünmez. Manzaraların var oluş nedeni ile realiteyle bir ilgisi bulunmayan yığınla gerekçe öne sürmenin mümkün olduğunu dikkate aldığımızda ortaya keyfi bir mantığın egemen olduğu şiir dili karşımıza çıkar. Sınanamayan ve doğrulanamayan bir dil bu yönüyle ne realitenin düzeniyle örtüşür ne de herhangi bir tefekkürün seyrine yeni bir ufuk sunabilir.

Klasik edebiyatta “bir olayın gerçekleşme nedenini aslından farklı olarak, hayalî, güzel bir sebebe bağlama” (Macit, 2016: 94) şeklinde tarif edilen hüsn-i talil sanatının bu şiirde bilinçli veya bilinçsiz uygulandığı görülür. Bilinçli uygulanması geleneğin yinelenmesine, bilinçsiz uygulanması ise geleneğin kendini kolektif şuur kanalıyla devam ettirdiğine gönderme yapar. Realitenin düzeniyle örtüşmeyen bu dil, doğal olarak söyleyenine herhangi bir sorumluluk yükleyemez. Diğer ifadeyle bu dil, bir kaçışı ima eder: “İnsanlar sorumluluk farkındalığından kaçınma yolları bulmak için bitmek tükenmek bilmeyen bir yaratıcılık gösterirler” (Yalom, 2013: 354). Aragon, ise bu şekilde kullanılan bir dilin düşünceye dayalı olmamasından yakınır: “Hiçbir şey söylemeden, alabildiğine konuşmak; şairlere özgü olan buysa eğer, kötü. Bu hiçbir şeyi, şair olmayanların bir şeyiyle karşı karşıya koymak gerekiyor çünkü. Tözde iddialı olmak, yine töz adına bunu zorunlu kılar. Hiçbir zaman şiir olarak adlandırmadığım gerçek şiirsel anlatımla diğer anlatımlar arasında, düşünceden gevezeliğe kadar varan bir uzaklık bulunur” (Aragon, 2003: 223).

Şiirin ikinci dörtlüğü de benzer bir anlatım düzeninde sürer:

“...
Duyulmasın diye gürültüler uykularda
Yağmurlar yağar geceleri.”

Yağmurların, uykularda gürültülerin duyulmaması için yağdığını söylemenin sınanabilir ve doğrulanabilir bir yanı bulunmadığın bu dili realite terbiyesinden geçmiş bir dil kabul etmek mümkün görünmez. Şairin kendince ürettiği gerekçenin bir düşünce disiplini içermediğini de söylemek gerekir. Elbette sanatın realiteyle ve gerçeklikle ilintili bir tefsirini önemseydiğimizde bunu söyleyebiliriz. Her şekilde olursa olsun olgular arasında kurulan fantastik ilgilerin okurca zarif addedilecek bir edada olması, günümüzde herhangi bir sanat faaliyeti için yeterli görülemez. Çünkü “gerçeklik anlayışı; başlangıçta mitosların, sonra felsefenin / teolojinin ve giderek bilimin verileriyle biçimlenmiştir” (Ecevit, 2006: 18). Bu bakımdan her çağın gerçeklik anlayışı sanat eserine doğrudan yansır veya bunu gerçekleştirilemeyen sanat eserleri şu veya bu şekilde gerçeklik karşısındaki imtihanını verememiş sayılır. “Her sanat faaliyetinin ilk imtihanını gerçeklik karşısında verdiğini” (Süphandağı, 2018c; 279) düşündüğümüzde hayali olarak üretilmiş gerçekliklerin bugünün gerçeklik anlayışı önündeki konumu açıklık kazanmış olur. “Özetle her çağın, yaşama-uzaya-dünyaya-insana bakışı ve gerçekliği algılayış biçimi, söz konusu zaman kesiti içinde sanat eserlerine çoğu kez doğrudan yansır.” (Ecevit, 2006: 19). Şüphesiz yağmurların, uykularda gürültülerin duyulmaması için yağdığına ilişkin bir belirleme, şiirsel düzlemde yeni bir gerçeklik düzeyi inşa etmez, zihnin ünsiyet ettiği geleneğin devamını çağırıştırır.

“Yorgunluk” (Yücel, 2017: 9) şiirinde Can Yücel, doğal seyrinde bir insanın usulca büyüdüğünü, erenler katına erişen bir yorgunluğa değdiğini ve hayatta ekmekten öte değerler olduğunu kavradığı zamanlardan geçtiğini dile getirir. Şiir, teması gereği bir insan tecrübesine dayalı dile gereksinim duyar. Fakat şiirde, insan hayatının serüvenini kendisi üzerinden veren şair, herhangi bir deneyime yer vermez:

“...
-Uslu ayaklarla başlamış yolculuk –
Yürünmez öyle, bazen durulur,
Ve iner erenler katına yorgunluk;
Kapanır sükûn üzre kitaplar.

Nefeslerle sürüp giden yaşamamız
Bir su kenarına gelip durur;
Ekmekten, şaraptan öte nimetler vardır;

Yürünmez öyle hep, bazen susulur.”

Şiirde erenler katına inen yorgunluk ifadesi, sufi geleneği ait bir kavram olarak dikkat çeker. Fakat bu kavram insanın şahsi tecrübesine dayalı olarak anlaşılabilir bir anlama tekabül etmez. Bir insanın ruhsal tecrübeleri ile duygusal tecrübeleri arasında fark vardır. Mistik yaşantılara dayalı ruhsal tecrübe, ancak o yolda ilerleyenlerce tecrübe edilebilirken duygusal ihlaslara dayalı şahsi tecrübe, diğer insanlarca deneyimlenebilir bir özellik taşır. Ayrıca kitapların sükûn üzere kapalı olması, başka tecrübeler üzerine konuşan iddialı bir dile dayanır. Bunun bir insanda hangi duygusal yaşantıya karşılık olabileceği ile ilgili belirginlik söz konusu olmadığından bunda okurun deneyimlerine katabileceği herhangi bir iz bulunmaz. Şiirin ikinci dörtlüğünün sonlarında ekmek ve şaraptan ötede nimetlerin bulunduğunu söylemek de yukarıdaki açıklamalara dayalı bir dile işaret eder. Çünkü ekmek ve şaraptan ötede nimetlerin neler olduğuna veya bunların neden ekmek ve şaraptan ötede bir kıymette olduğuna yönelik herhangi bir ihlasa yer verilmez. Elbette sanatkâr, kıymet ölçülerinde şahsîdir fakat sanatta kıymet, sanatkârın bilgisi üzerinden değil yaşadığı deneyimler üzerinden okurca makbul addedilir.

Politik ve ideolojik bağlamda Marksist düşünceye sahip olan şair, bu duruşunun haklılığında herhangi bir tereddüt içinde görünmez. Mutlakiyetçi bakış açısında da söyleme eşlik eden herhangi bir kaygı ve şüpheye rastlanmaz. Bu doğrultuda Yücel, ideolojik bağlamda yer aldığı tarafın haklılığından emindir. “Baharla Ölüm Konuşmaları III” (Yücel, 1976: 4) şiirinde, oy vereceği partinin yönü herhangi bir kuşkuyla yer vermeksizin iki çöpçü karakterden biri marifetiyle ima edilir:

“Halk Partisi’nin solunda bir parti olsa
Hiç dinlemez oyumu ona veririm.”

“Değişim” (Yücel, 1976: 26) şiirinde de şair, Marksist ideolojiye göndermeler yapar. Can Yücel, yılının gömlek değiştirmesini Marksist ideoloji bağlamında sınıf değişimine nispet ederek kullanır:

“...
Yok efendim dedi yanımdaki adam
Gömlek değiştiriyor yılın
Bu hallerden anlarınız dedi az çok
Biz de sınıf değişmiştik bi zaman”

Şiirde, yılanın kabuk değiştirmesiyle insanın sınıf değiştirmesi arasında kurulan bir analogi vardır. Yılanın tabii olarak geçirdiği dönüşümün, içinde insan iradesi bulunan bir eyleme nispeti, kadim şark muhayyilesinin insan ve eşya arasında kurduğu münasebeti hatırlatır. Çünkü bu dil, sanatkârın kendince sadece iki unsur arasında görülen ortaklığa dayalı kurduğu benzetme sistemlerine yaslanır. Bu dilin şahsi tecrübeyi içermediği ortadadır. İnsan duygularının çoklukla eşya ve tabiat unsurlarına nispet edilerek aktarılmasını içeren bu dilde ötelenen şahsi tecrübe, bir anlatma formu olarak bizde zihnin gelenekle ünsiyetine gönderme yapar. Deneyimle arasına koyduğu mesafe itibariyle bu dil, doğası gereği içinde dolaysız bir anlatma ile iddiayı da barındırır. Her iddianın da doğrulanmaya ihtiyacı olduğu açıktır. Sanattaki doğrulamanın bilimsel doğrulamadan farklı olarak şahsi tecrübeyle mümkün olduğu dikkate alındığında yukarıdaki şiirin, mutlakiyetçi bir dil ve bakış açısını yansıttığı söylenebilir.

“Cankurtaranla” (Yücel, 1976: 22) şiirinde de şair, sınıf bilincini yüce bir değer olarak öne çıkarır:

“Yardım be cancağızım
Yardım sonunda şu Beyoğlu trafiğini
İlk yardım pamuklarıyla
O ölümcül acelenden
Korna çiçekleri açıyor şimdi
Yaralarının üzerinde
Ölen yok sen gibi güzel
Sınıfsal ecelinden”

Şair, en güzel ölümün sınıfsal ecelden ötürü gerçekleşen ölüm olduğunu söyler. Şüphesiz en güzel ölümün hangi ölüm olduğu noktasında her belirlemenin sadece öznelliğinden emin olabiliriz. Şiirde ise bunu ima eden herhangi bir emareye rastlanmaz.

Can Yücel, “Anayasası İnsanın” (Yücel, 1976: 23) şiirinde, insan yaşamının hangi değerler ufkunda anlamlı kılınacağı yönünde bir yol haritası sunar. Şiir, kimi dolaylı ironilerine rağmen şairin bakış açısında var olan kesin dili ortaya koyar. Şiir, üzümden şarabın, öpücüklerden insanın, bin bir belaya karşın illa yaşamının, düşmanı dost kılmanın her zaman yürürlükte olan bir insan anayasası olduğunu belirtir. Bu bakış açısı genel olarak olması gereken ile olan arasındaki farkı dışarıda bırakan söyleme tekabül eder. Bununla birlikte olması gerekenin ne olacağının belirlenmesine ilişkin söylemin de öznelliği dikkate alındığında şiir, insanlık adına mutlak hakikat bilgisini temellük eden bir dille karşımıza çıkar. Böylece şiir, sadece olması gerekenin ne olduğunu söylemekle kalmaz, bizzat insana

dair konuştuğu halde realitedeki insandan da uzakta kalır. İnsanlığın kurtuluşu adına her insan tekinin kolayca konuşabilme imkânı, her insan tekinin mutlak bilgiye sahip bir bilge olduğunu duyurmaz, sorumluluğu yüklenilmeyen ve bedeli ödenmeyen cesaret ve söylemlerin geçersizliğini ve ciddiyetsizliğini duyurur. Çünkü hayat, insanın öpücüklerle yetinebilen bir varlık olduğuna tanıklık etmez. İktidar uğruna yapılan yığınla savaşın tarihi değil, iki insan arasındaki küçük çekişmelerin ne acılara yol açtığına ilişkin tecrübeler bunu gösterebilir.

“Ay! Ay! Ay!” (Yücel, 1976: 32) şiirinde şair, ay ile olan dolaylı ilişkisini dile getirir. Ben dili kullanan şair, şiirin sonuna doğru biz diline geçer ve hepimiz diyerek çoğunluk adına konuşur. Kendisinin ve çoğunluğun birbirine hep bakıyor olduğunu dile getiren şair, insanların birbirlerine bakması ile ilgili eylemlerinin gerekçesi hususunda başkaları adına kesin bir dille konuşur:

“...
O bana bakıyor
Ben ona.
...
Hepimiz
Bakıyoruz birbirimize
Bakıyoruz hep bakıyoruz
ADAM olmak için hep”

Şiir, başkaları adına konuşmasıyla mutlakiyetçi bir dil ve zihne yaslanır.

Adam olmak temasına başka şiirinde de yer veren Can Yücel, adam olmanın neye tekabül ettiği yönünde kendi bakışını merkeze alır ve muhtemelen geleneğin sirayetiyle şair, adam olmaya kendi ideolojisi bağlamında anlamlar yükleyerek konuşur. “Yurt Yazısı” (Yücel, 1974: 30) şiirinde söz konusu tema ele alınır:

“Ne yaman zor imiş yonca yolması
Bizim memlekette adam olması”

Bu dil kuşkusuz başkalarının adam olmadığına işaret ettiği kadar kişinin kendisinin adam olduğuna da dolaylı imayı içerir. Bu anlatma edimine dolaylı olarak eşlik eden diğer bir husus ise adam olmanın neye tekabül ettiği yönünde anlamanın, konuşan kişinin kendini merkeze alarak belirlemiş olmasıdır. Elbette adam olmanın yönü ile ilgili bir belirleme

şiiirde yoktur. Fakat şair, âdetta herkesçe bilinen ve aynı anlama gelen bir kavram olarak bunu ele alır.

“Bir Numaralı Halk Düşmanı” (Yücel, 1974: 24-27) şiirinde de mutlakiyetçi dilin başka bir formu karşımıza çıkar. Yargı dilinin egemen olduğu şiirde Can Yücel, ironik bir dile yaslanarak suçunun insanları sevmek olduğunu söyler.

“...
Biliyorum suçluyum razıyım cezama
Çalmadım öldürmedim ama
Daha kötüsünü yaptım
Na’aptım biliyor musunuz Reis Bey
Tuttum insanları sevdim.”

Şair, insanları sevdiğini söyleyerek okurun ilgisini şiirden çok kendine çekmiş olur. Çünkü okur çoklukla, metinde konuşan varlığın doğru konuştuğu varsayımıyla yola çıkar. Bu durumda şairin insanları sevdiğini söylemesi karşısında okur kayıtsızdır. Zira şair insanları sevdiğini söylemekle kendisinin yaptığı bir eylem hakkında okuru bilgilendirmiş sayılır. Bu durumda okur, insanları sevdiğini söyleyen şaire karşı içinden iyi şeyler geçirmiş olabilir. Hatta insanları gerçekten sevebildiğine inandıklarımız karşısında iyi niyet sahibi olduğumuz kanısı oldukça güçlüdür. İnsanları sevdiğini söyleyen şairin sözünün değeri, bizde şaire karşı uyanan algıya dayanır. Bir bakıma bir tahkiyede olduğu gibi birinin neyi sevmiş olduğunu öğreniriz ve böylece ona karşı içimizde kimi hisler belirir. Bu durumda şairin yanında yer almayanların muhtemelen insanları sevmedikleri iması karşımıza çıkar. İdeolojisi itibariyle ters düştüğü insanların bu bağlamda insan sevgisi taşımadıkları dile getirilmiş olmasa da söylemin imasında bu algı kendini açığa çıkarır. Şiir bu yönüyle sadece kendini haklı gören ve kendini bütünüyle merkeze alarak bir hayat okuması yapan mutlakiyetçi bir dil ve bakış açısını yansıtır. Esasında bu bakış açısının zamanla değişmesi muhtemeldir. Çoklukla da ileriki yaşlar, insanın mutlak tavırdan daha belirsiz, ihtimalli, belkilerle dolu bir düşünceye doğru yöneldiği zamanlara denk gelir. Şiirin hikmet burcu ile ilgili olan bir açıklamasında Necatigil’in Nazım Hikmet’i bu yönüyle değerlendirmesi dikkat çekicidir: “Nazım Hikmet’in son dönem şiirlerini gözden geçirirsek, ne kadar insani, ne kadar dava dışı, ne kadar yıkılmışlıklarla yani lirizmle, ne kadar evrene bireyin katkısının yetersizliğiyle dolu olduğunu görürüz” (Fedai, 2011: 92).

“Aktaş-Reyhanlı Hatay” (Yücel, 1974: 33-34) şiiri ile “Resmi Bir Resim” (Yücel, 1974: 37) şiirlerinde Can Yücel’in genelleyicilik yönüyle mutlakiyetçi bir dil kullandığı görülür. İlk şiirde:

“Köylüler her zamanki gibi geçim davasında”

mısraı ile köylüler adına genellemeci bir şekilde konuşur. Köylülerin çoklukla geçim davasında olması muhtemeldir. Fakat bu dil sanki geçim davasında yaşıyor olmayı köylüye münhasır kılma yönüyle dikkat çeker. Ayrıca bu mısradaki söylem, âdeta şehirdeki insanın her zaman geçim davasında olmadığı gibi bir düşünceyi de içerir. İnsanın yaşamasını sürdürmek için başvurduğu bütün yolların geçim davasına bağlanabilecek bir yolu elbette bulunabilir. Çünkü insanın varlığını sürdürmesinin doğal hâline terk edildiği bir tarihî döneme de bir yaşantı biçimine de tanıklık edilemez. Elbette bu düşünce, değerler adına sürülen yaşamı geçim davasından ayrı tuttuğumuzda doğrudur. Bu ikisinin çoklukla iç içe geçtiği de dikkate alınırsa geçim davasının insan varoluşunun doğal bir parçası olduğu kabul edilebilir. Bunun köylüye münhasır kılınmasından söz edilemez.

İkinci şiirde ise şair, tankın tepesine çıkmış bir Yunanlı zabitin silahını faşizm adına tuttuğunu belirtir. Bireyin ilgilerini ve yaşamındaki zorunluluklarını hesaba kattığımızda herhangi bir ideolojiyi temsil ettiğini düşündüğümüz görüntünün altında başka saiklerin olması muhtemeldir. Bu durumda Yunanlı veya başka bir zabitin olsun, kimin ne adına bir görev yürüttüğü konusunda kesin bir dil kullanmak, mutlak bilgiye sahip olmakla mümkün olabilir. Şiir bu yönleriyle mutlakiyetçi bakış açısını yansıtır.

“Darwin Üzre” (Yücel, 1974: 40) şiirinde şairliğin ne olduğuna ilişkin bir tanım yer alır:

“Devrimcilik gibi şairlik de
İnen darbeyi duyabilmektir.
...”

Tanımlayıcı dil, şiirsel dilden ziyade bilimsel dilin yetkisinde kabul edilir. Sanatın sınırlarında tanımlayıcı bir dil, eserin öznelliğini örseleyen unsur olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan genelgeçerliğe yaptığı vurgu nedeniyle bu dil ilkin sanatın dayandığı öznellikte çelişir. Sanatın bir bütün olarak öznel bir temele dayadığı kabulünden hareket etmek, genelleyici dile meşruiyet kazandırmada yeterli görülemez. Çünkü başka ihtimalleri

hesaba katan bir anlatı formu sayesinde sanat öznelliğini açık eder ve korur. Dahası şiir, tanımlayıcı yönüyle okurun deneyimlerine katılamaz, içerdiği şahsi tecrübe sayesinde katılabilir. Diğer taraftan şairlik üzerine yapılan tanımın şiir aracılığıyla yapılmasında, şairin kendi şairliğine yaptığı bir imayı görmezden gelmek zor olabilir. Bu durum bir yönüyle şairliği edinilmiş bir meslek düzlemine çeker.

Can Yücel'in söz konusu ettiğimiz şiirleri, tecrübeye dayalı bir anlatıma yer vermemesi, iddialı bir anlatma biçimine gönderme yapan dolaysız anlatmayı yeğlemesi, benzetme sistemleri üzerinden gerçekleştirilen soyutlayıcı dili ağırlıklı olarak kullanması, tanımlayıcı konuşması, doğrulanması ve sınanması mümkün olmayan bir dile başvurması vb. yönlerden ötürü mutlakiyetin görünümünü yansıtır.

3.1.16. Mustafa Necati Karaer (1926-11995)

Kayseri'de 1926 yılında dünyaya gelen Karaer, askerî eğitiminin ardından orduda görev alır ve meslek hayatı boyunca bu kurumda görev yapar. Millî düşünce ve duyarlılığıyla öne çıkan şair, 1950'de yayımlanmaya başlanan *Hisar* dergisiyle Garip şiirinin karşısında yer alır. Derginin kurucuları arasında yer almasına rağmen İstanbul dışına tayini nedeniyle derginin yönetiminde bulunmaz. Gelenekten faydalanma ve millî değerlere önem verme eğiliminde olan dergi, modernliği de bir ufuk olarak benimser (Karaer, 2005: 5-12). Burada şairin 1972'de yayımlanan *Sevmek Varken* ve 1977'de yayımlanan *Güvercin Uçurmak* adlı şiir kitapları incelenecektir.

Karaer, yayımlanan ilk şiir kitabına verdiği *Sevmek Varken* adı ile sonraki şiirlerinde kullanacağı dilin yönünü büyük ölçüde ima eder. Şairin kitabına vermiş olduğu ad, insanların sevmeye güç yetirebilmeleri söz konusuysen bunu terk etmiş olup aksi yönde eylemlerde buldukları anlamını dolaylı olarak içerir. Bunun ise realiteyle örtüştüğünü söylemek zordur.

Bahsi edilen kitapta yer alan “Samanyolu ve Şiir” (Karaer, 2005: 29) başlıklı şiirin “konusunu çocukluk ve gençlik yıllarından olgun yaşa geçerken duyulan hisler, dış âleme bakış tarzı, hayal ile gerçek arasındaki çatışma teşkil eder” (Kaplan, 1992: 572). Şiirde kişisel deneyim dilinden ziyade benzetme sistemleri kullanılır. Oysa şiir, özellikle tematik bakımdan şahsi tecrübeye ihtiyaç duyar. Bilhassa çocukluk devrelerinde insanın duygusal bakımdan etki altında kalması hem daha fazladır hem de etkilenmelerin duygusal karşılığında ötürü bu devrenin ileriki yaşlarda hatırlanması kuvvetle muhtemeldir. Ne var ki şiirde herhangi bir duygusal yaşantının izine rastlanmaz. Geleneğin çoklukla dışarda

biraktığı tecrübeye tesadüf edilmeyen şiirde bazı mısraların herhangi bir düşünce yoğunlaşmasına başvurulmadan kurulduğu söylenebilir:

“...
Sen çıktın karşıma yağmur güzeli
Oysa yalnız masallardaydı keder”

mısraında kederin hem masallara özgü olduğuna hem de masalın kederle örüldüğüne gönderme yapar. Oysa masalların mutlu sonla biten anlatılar olduğu bilinir. Hatta kederin bilhassa masaldan dışarıda olduğunu söylemek de mümkündür. Kederin yalnızca masalda olduğunu söylemek, onun başkaca bulunması muhtemel alanların yok sayılmasına gönderme yaptığından bir sınırlamayı içerir. Her ne kadar şair, oysa diyerek kederin başka alanlarda da bulunmasına işaret ederse de bu durum mısrasın inandırıcılığına bir değer katmaz. Hatta kederin ilkin masalla ilişkilendirilmesi, mısrasın öylesine kurulduğu intibasını daha da güçlü kılmaya yarar. Bu bakımdan dil burada mutlakiyetçi zihin geleneğinin bir yansıması olarak görülebilir.

Sevgi gibi duyguların iradenin kontrolünde olduğuna yönelik algıyla hareket eden şair, insana ait özellikleri varlığa izafe ettiği gibi varlığı da irade sahibi gibi görür. “Geçen Bahar” (Karaer, 2005: 31) şiirinde bahar, bir insan gibi irade sahibi gibi ele alınır:

“Yine getirdiğin yeşil bir sis
Bahar of bahar.
Ellerim bilekten kesilmiş,
Ben sizi tutamam artık
Dallar of dallar”

Şiirde, yeşil bir sis getirdiği söylenen baharın, bir dil olayı olarak işaret ettiği bir mana elbette vardır. Fakat esas olanın tutarlılık olduğunu söylememiz gerekir. İlkin baharın bir insan öznesi gibi ele alınması, şairin istisna kullanımlarından değildir. Karaer’de şiirin yönü büyük ölçüde varlığı kişiselleştirme üzerinedir. Söz konusu kullanıma bir ironinin veya kişiselleştirmelerin gerçeklik düzeyi ile ilgili farkındalığın duyurusu eşlik ettiğinde dil en azından gerçeklik intibasını vermede bir mesafe kat etmiş olur. Sıklıkla başvurulmuş bu tarz, geleneğin varlığı mistik bir duyarlılık içinden idrâk ettiği zihniyete gönderme yapar. Ne var ki bizzat geleneğin içinde yer alan şairlerde bile bu tarz, bir üslup tercihindense ziyade zihnin alışlageleni yinelemesine dayanır. Öyle ki şiirde kullanılan yeşil sis tamlamasının da bilinçli bir kullanım olduğu söylenemez. Çünkü

baharla tabiatın canlandığı, etrafta hayat emaresi olan izlerin çoğaldığı bilinir. Baharın yeşille temsili burada gözleme dayalı olarak realiteyle uyumluluk gösterir. Şiirde yeşilin sıfat olarak eklendiği sis ise şiirin ne tematik ne de konu bakımından bünyesiyle uygunluk gösterir. Çoklukla korkunun etrafında oluşan duygulara eşlik eden sis olgusu, olumlu bir çağrışım içermez. Doğası gereği sis, görüş ufkunun azalmasına, yakınlardaki muhtemel tehlikelerden korunamamaya yol açtığından, insan için bir korku kaynağına dönüşür. Bu bakımdan sis etrafında oluşan duygularla, baharla görünen yeşillik etrafında oluşan duyguların birbiriyle uyumlu olduğu söylenemez. Nitekim şiirin devamında yeşili ve sisi temsil eden duygulara tanık oluruz. Dalların tutulamaması, unutulmuş şarkıların rüzgârda bulunması, saçların uzaması, yılların geçmesi, sevmek ihtimalinin bulunması gibi nedenlerle oluşan duyguların sise nispet edilmesi mümkün görünmez. Sisin, yapısı gereği verdiği korku ile şiirde hayatın geçiciliğinden ve yaşamda arzulananlara ulaşamamadan kaynaklanan hüznün arasında bir yakınlık kurmak zordur. Dolayısıyla şiirin herhangi bir düşünce yoğunlaşması içermediği söylenebilir.

“İstanbul Olmak” (Karaer, 2005: 37) şiirinde Karaer, İstanbul’a olan özleminin onu şehirle bütünleştirdiğini, şehrin ritmine uyum sağladığını ve ona benzediğini ima eder. Şiirin son bölümünde şair, şiirdense İstanbul’da yaşamayı tercih ettiğini ifade eder:

“Çok uzaklardan gelmişim, ıslanmışım,
Şiir yazmak değil sevmek işim;
Ne olur, bozulmasın düşüm
Bu İstanbul sabahında seni buluyorum
Ben İstanbul’a geldim mi İstanbul oluyorum.”

Yukarıya alıntılanan bölümün ikinci mısrasında şair, işinin sevmek olduğunu söylerken kitabına vermiş olduğu sevmek varken adıyla aynı doğrultuda bir algıdan hareket eder. Sevmenin bir iş olarak insan hayatında doğrudan bir yer etmesi elbette beklenemez. Buna benzer biçimde bir insan işinin hep korkmak olduğunu söylediğinde kendiliğinden bir tuhaflığın kapısını aralamış olur. Ne var ki sevmenin kolektif hafızada yer etmiş olan meşruiyeti, onu iş olarak görmüş olmayı mümkün kılan bir yumuşak geçişe onay verir gibidir. Fakat bunun realite ile uygunluğundan söz edilemez. Bu bakımdan şiir, tecrübeye dayanmaz. Diğer taraftan işinin şiir yazmak olmadığını şiir yoluyla söylemesi, metnin sahiciliğini kuşkulu hâle getirir. Bu dil ancak yaslanılmış bir ironiyle gerçeklik düzeyine çıkarılabilir. Fakat şiirde herhangi bir ironiye tesadüf edilmez.

“İstanbul Olmak” şiirinde şairin İstanbul ile bütünleşme arzusu içinde olması ile sevgiliye yönelik arayışının birbirine geçtiği söylenebilir. Şiirin kompozisyonu bu bakımdan bir dağınıklık içerir. Bir şeyi söylemek için bir başka şeyi bahane etme eğiliminin şiirin kompozisyonuna etkisi, şiiri bütünlüklü okumaya el vermez.

“Suların Dönüşü” (Karaer, 2005: 42) şiirinde gerçeklikle ilgisi kurulamayan bir dile yer verilir:

“Kıskanıyorum suların dönüşünü
Uçsuz bucaksız denizlere;
Dönülmezliğinde hoyrat zamanın
Gelip gelip durmak, yasak bir yere...”

Suların denize dönüşünü kıskanmak ile ilgili bir deneyimin mümkün olduğu söylenemez. İnsan ile varlık arasındaki ilişkide tabiatı kıskanmaya dönük bir ifadenin retorikte yeri olabilir fakat realitede bunun bir karşılığının bulunmasından söz edemeyiz. Varlığı, ilahi olanın kendinden taşması şeklinde gören kadim Şark muhayyilesi, bu algıyla dolaylı olarak tabiat unsurlarını canlı bir varlık gibi görme eğilimi içinde bulunur. Zihnin ünsiyet ettiği bu yaklaşım, varlığı kişiselleştirmeye yol açar ve bunu da dil ortamına yansıtır. Nitekim şair “Dağ Penceresi” (Karaer, 2005: 44-45) şiirinde bu tutumunu “insana susamış dağ çiçekleriyle tanıştığını” söyleyerek daha belirgin kılar.

“Gölgeler” (Karaer, 2005: 43) başlıklı şiirde ise Karaer, yaban otlarını temizliğin nişanesi olarak kullanır.

“Yaban otları gibiydik:
Tertemiz, sen çocuk ben çocuk.”

Şiirde, iki çocuğun tertemiz doğasına yapılan gönderme, yaban otları üzerinden verilir. Tertemiz oluşun yaban otlarına nispet edilmesinin çağrışıma dayalı şiire geçmiş olduğunu düşünebiliriz. Yaban oluşun taşıdığı imgesel değer ile tertemiz çocuk doğasının reel olarak taşıdığı değer arasında realiteye dayalı bir ilgi kurmanın zorluğu ortadadır. Şiir, tematik açıdan hayatta muhayyer kalmış bir insanın ihsaslarına eğilirken yaban otu imgesine başvurur. Bu hayatta bir çocuk kadar tertemiz bir doğaya sahip olduğuna dair kanaati ise şairi çocuk imgesine yöneltir. Ne var ki bu iki imgenin tertemizlik ile birbirine bağlanmasının realiteye denk düşen bir yanından söz edilemez.

“Görelim Sarıyı Ne Söyler” (Karaer, 2005: 56-57) şiirinde M. Necati Karaer, sarı rengin dilinden konuşur. Sarı rengin kişileştirildiği bu şiirde konuşan şairin kendisidir:

“...
Ben Uşak halısında gülen sarı,
Böyle öldüm öldüm dirildim
Günlerden bir güzel ikindi
Kadınlarım sevinçli, ben sevinçli
Ne umutlarla tezgâhtan indirildim,
Bilseniz, ne umutlar içindeyim şimdi”

Sanatta, ister bir renk isterse başka bir tabiat unsuru isterse bir kişi olsun başkası adına konuşmanın imkânı elbette vardır. Sanatkârın ayırt etmeksizin herhangi bir başka varlık adına konuşması ancak tecrübe diliyle inandırıcı düzeye erişebilir. Bu şiirde Karaer, sarı rengi konuşturur. Esasında konuşanın şairin kendisi olduğunu söylemeye gerek yoktur. Bu durumda sarı renk, şairin söylemek istediklerinin aracına dönüşür. Diğer ifadeyle şiir, varlığı araçsallaştırır. Esasında edebî metin bir şeyi söylemeyi umduğunda zorunlu olarak kelimelere başvurur. Fakat sanatkârın, düşüncelerini ve duyusunu dile getirirken kelimelere başvurması ile kendini anlatırken eşyayı âdeta bir araç olarak kullanması ayrı şeydir. İlkinde bir özne olan sanatkârın söylemine dikkat çekilirken ikincisinde ise herhangi bir şeyi bahane ederek kendini anlatan sanatkâra dikkat çekilir. “Günümüzde şaire şiirden daha çok önem veriyoruz” (Kolcu, 2016: 84) diyen Cemal Süreyya’nın da tenkit ettiği husus, genel olarak şiirin veya sanatın, bir söylemden ziyade sanatkârın şahsına dikkat çekmesidir.

Karaer, renkler adına konuşmasını “Aldı Deniz Mavisi” (Karaer, 2005: 58-59) şiirinde de sürdürür:

“Ben deniz ülkesinin padişahı
Sonsuz aydınlığın oğlu, maviyim
Yüzyıllar öncesi bir bahar sabahı
Rüzgârlar dört yandan saldırdı ülkeme
O gün bu gün deliler gibiyim”

Sanat, bir başka varlığın adına konuşabilme imkânını ancak tecrübe diliyle mümkün kılabilir. Her sanat eserinin ilk sınavını gerçeklik karşısında verdiğini dikkate aldığımızda burada gerçekliğin sanat eserindeki izdüşümü olan tecrübenin sanat eserinde bir zorunluluk hâli olduğunu söyleyebiliriz. Tecrübenin sahiciliği ise onun okurun

deneyimleriyle örtüşebilmesi oranındadır. Mavi adına konuşan şair, bir önceki şiirde olduğu gibi rengi, söylemek istediklerinin aracına dönüştürür. Daima öne çıkanın şairin kendisi olduğunu görürüz. Metnin bize ne söylemiş olduğundan ziyade şairin ne söylemiş olduğuna dolaylı bir yönelim ortaya çıkar. Önünde sonunda bir metinle yüz yüze olduğumuz gerçeği, okur ilgisini metnin bize ne söylemek istediğine yöneltmeye yetmez. Dilin insanın tavrıyla, varlık karşısında almış olduğu duruşuyla ilgisi, metne yazarından bağımsız biçimde yaklaşılmasını engeller. Dil, yüklenmiş olduğu anlam itibariyle okuru kendine; kendinde olana doğru çeker. Bu bakımdan eser, sahici bir ıstırapın diliyle konuştuğunda ondaki anlama odaklanılırken eser yapay bilgelikle konuştuğunda ise ilginin onu söyleyene doğru olması, realitenin gereğidir. Çünkü metin başkası adına konuştuğunda bilinçli ya da bilinçsiz bir sorumluluk üstlenmez. Söylenenin retorik gereği olduğu kanısı kendisini belli eder. Her neyden söz edilmişse bunun bir gereklilikten ötürü olmadığı sezilir. Bu durumda okurun metindeki anlama odaklanmasını gerekli kılacak etmenler de devre dışı bırakılır.

Şair “Bakalım Kırmızı Ne Dedi” (Karaer, 2005: 60-61) şiirinde de kırmızı adına konuşur:

“...
İşte, o günlerin kırmızısıyım;
Bir serüvendir böyle sürüp gider
Çağların rüzgârında duman duman
Bir bünyan halısında şimdi Tanrım,
Oturup beklemek deli eder
Ölümün ayak sesini camlardan”

Dil, realite terbiyesinden geçtiği oranda sahiciliğe erişebilir. Sanat başkasının adına konuştuğu zaman “kendime göre değil kendine göre” (Strauss, 2016: 12) anlatmayı başarabildiğinde gerçeklikle bağımlı kurmuş olabilir. Söz konusu bir tabiat unsuru ise onun adına konuşmanın realitesinden söz edemeyiz. Fakat söz konusu bir başka insan ise sanatta bunun imkân dâhilinde olduğu açıktır. En azından eserlerinde cinayete yer veren romancıların birer katil, Balzac’ın da doğum sancısını anlatırken bir kadın olmadığını biliriz. Sanatkâr kendime göre değil kendine göre anlatmayı ancak kendisi gibi bir başka varlık adına olduğunda başarabilir. Bu bakımdan Karaer’in renkleri ‘kendime göre değil kendine’ göre anlatması ilkin realitenin sınırlarında yer almaz. Eşyanın şairde bıraktığı izlenimlerin dile getirilmesi ise yine sanat eserinde mümkün olan bir hâldir fakat yukarıdaki şiir bu alandan konuştuğunu ima etmez. Doğrudan renkler adına bir konuşmaya

girişir. Eşya bahanesiyle hep söylemek istediklerini dile getiren şiir, kendisinin sahici olarak algılanmasına izin vermez.

Karaer’de başka varlıklar adına konuşmaya yönelik ağırlıklı bir eğilim göze çarpar. “Can Sıkıntısının Evi” (Karaer, 2005: 190) başlıklı şiirinde Karaer, can sıkıntısının adına konuşur:

“Can sıkıntısının ayakları bende
Karşı koymalarım para etmez
Alır götürür evine
Kendiliğinden açılır kapısı
Hoş geldin der güle sevine”

Şiir, can sıkıntısını kişileştirmekle kalmaz, onun hangi hâlde bulunduğundan da söz eder. Bu dilin şairi sıradanlaşmanın tehlikelerine açık ettiğini söyleyebiliriz. Şiirin gerçeklik değerini örseleyen bu bakış açısı, sahiciliğin karşısına engel olarak kendisini çıkarır. Zira bu kolaycılık içinden hakkında söz söylenemeyecek çok az şey kalır. Nitekim “O Şehrin Hikâyesi”nde (Karaer, 2005: 82) Karaer, sabahın, akşam üzerleri ile tepelerin unutuşundan söz eder:

“ ...
Ne çabuk unuttunuz
Sabahlar, akşam üzerleri, tepeler
Deniz rüzgârları ne çabuk
... ”

“Eski Mahalle” (Karaer, 2005: 75) şiirinde şairin kendini dolaylı olarak öne çıkardığı bir başka dil kullanımı dikkat çeker. Metindeki anlamı kabul gördüğü takdirde sahibine sağlayacağı itibar nedeniyle söylenenin doğrulanabilmesi önem arz eder:

“ ...
Birden karışiverdim aranızda komşular
Suyunuzda ekmeğinizde benim de kısmetim varmış
Demeyin bu insan kimin nesi?
Yer etmiş içimde ayrı ayrı, baksanıza
Hepinizin ağlaması, gülmesi.”

Şiirde dile getirilen anlamın okur nezdinde kabul görmüş olması şairini dolaylı olarak erdemli bir insan mertebesine yükseltir. Bu yüzden şiir, söylediğini

doğrulamayı en azından zarafetin talebi gereği sağlamak zorundadır. Ne var ki insanın bu kabil bir iddiadan ötürü sınanması kolay olmadığı gibi böyle bir iddia, sınyacak olanın ardına düşebileceği bir eylem olarak da kolay değildir.

Değınildiğı üzere metnin gerçeklik düzeyinin ilk işareti, sanatkârın kullandığı dilin farkında olduğunun okur tarafından sezilebilmesidir. Eşya kişileştirildiğinde bunun ironi veya benzer bir dil olayı ile okura hissettirilmesi, metnin gerçekliğın etrafında biçimlenmiş olduğu kanısını uyandırır. Aksi takdirde herhangi bir disiplinin denetiminden beri tutulmuş dil algısı, metnin lalettayin konuşma yığını olarak görülmesine yol açabilir. Öyle ki bu tarz bir metinde sadece görülmesi arzu edilenler vardır, bizzat görülenin ne olduğuna ilişkin bir deneyim dışarda bırakılır. Bu ise dikkati metindeki anlamdan ziyade bizzat sanatkârın kendisine çekmiş olur. Sözün anlamının dışta bırakılması sanat eserinin gerçeklik düzeyini sorunlu hâle getirir. Esasında bu tür metinlerin daha başından sözü, şairin okurun gözünde yüce bir değere ulaşmasında araç kıldıkları söylenebilir.

Şair, duygu ve düşüncelerini diğer varlıklara izafe etme eğilimini şiir serüveni boyunca sürdürür. Bu tarz, onun şiirlerinde belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkar. Karaer herhangi bir ismi veya kavramı başka isim ve kavramlara nispet etmede hayal gücüne duyduğu güvene yaslandığını hissettirir. Şiirlerinin tümünde bir bakıma ister bir meziyet isterse bir kusur olarak görülsün veya bağlantıları ilgili ya da kopuk biçimde olsun bu tarz, Karaer şiirinin üzerine örüldüğü düzene tekabül eder. Karaer'in şiirlerindeki dili bu yönüyle inceleyen Geçgel, tespit ettiğı kimi benzetmeleri sıralar. Geçgel'e göre bu benzetmeler, şairin "varlığı çok yönlü idrak edişini" (Geçgel, 2005: 3) gösterir. Bunları ilgili makaleden özetle verebiliriz: "**Sevgili:** Ebemkuşağı, İstanbul sabahı, ruh dünyasına bağlı olarak içindeki gökyüzü, rüzgâr, bulut, ceylân (güzeli), güvercin, tomurcuk, çiçek, karanfil, yer / yurt; **Sevgilinin eli:** Rüzgâr gülü, nehir, çiçek, bir saksı karanfil, gül kurusu; **Sevgilinin yüzü:** Deniz; yangın, yediveren; **Sevgilinin dudağı:** Çiçek, gül, kuş; **Sevgilinin saçı:** Irmak, salkım söğüt gölgesi; **Sevgilinin gözü:** Yıldız; **Kendisini:** Ses, sevgi, rüzgâr adam, hürriyet, güvercin, İstanbul; **Zaman:** Irmak, deniz, merdiven, masal kalesi, resim, (dört nala koşan) at, gül; **Sabah:** (Hızla koşup giden) at, beyaz bir korku; **Gece:** İnsan, (bir gözü kör, yorgun bir) at; **Yarın:** Suyu kesilen ırmak, ufukta sonsuz bir mevsim; **Yıllar:** Siyah-beyaz bir tünel; **Bahar:** Anne, taze gelin; **Nağme/melodi:** Gülsuyu; türküler: ırmakların süt kardeşi; **Şarkılar:** İçki; **Hicaz (makam):** Ses yağmuru" **Gökyüzü:** Açık kalmış şemsiye; **Yıldız:** Lâmba, çocuk, sigara ateşi; **Ay:** Bakır para, bakır tepsi, gümüş tepsi, bayrak; **Bulut:** Kadın, sarhoş (insan); **Yağmur:** Temmuz merdivenleri; **Rüzgâr:**

Sırma saçlı kadın. **Ses:** Yağmur; **Ev:** Gökyüzü; **Acı:** Yediveren, çocuk, delikanlı, kahraman; **Sevda:** Semaver; **Kıskançlık:** (İçimizdeki dimdik) mum; **Öfke:** Kara at; **Sevinç:** (Yavaş yavaş demlenen) çay; **Hüzün:** Çocuk, türkü, kahramanlık; **Aşk:** Kapalıçarşı; **Yürek:** Serçe, sağır taşlı fırın, uçurtma, demlenmiş çay; **Gönül:** Başiboş kısrak; **Kalp:** Yediveren gül” (Geçgel, 2005: 1-6).

Şiirde benzetmelere yer vermek, bir dil olayı olarak şiirin ne realitesine ne de gerçeklikle olan bağına zarar verebilir. Elbette bu yargı, bir metnin gerçeklik karşısındaki tavrının sahihliği oranında geçerlidir. Karaer’in ele alınan şiirlerinde genel olarak tecrübeden yoksunluk ilk sırada yer alır diyebiliriz. Ayrıca unsurlar arasında kurmuş olduğu ilginin zihinsel ve duygusal realiteye tekabül etmemesi, tabiat unsurları adına gerçekçi olmadığını duyuracak herhangi bir imayı sezdirmeden konuşması bu şiirlerde bariz kullanımlar olarak karşımıza çıkar. Duyguların insan iradesinin denetimindeymiş gibi ele alınması da bu şiirlerde dikkat çeken noktalardan biridir. İçinde bir düşünce yoğunlaşması taşımayan, geleneğin imkânlarının kullanılması suretiyle şekil özelliklerine ve bir takım teknik dikkatlere dayalı olarak vücut bulduğunu gördüğümüz bu şiirlerin, şiire ve şaire ilişkin hazır düşünme kalıplarının kesin doğru sanılmasıyla mutlakiyetçi bir dil ve bakış açısına dayandığı görülür.

3.1.17. Ümit Yaşar Oğuzcan (1926-1984)

Tarsus’ta 1926’da dünyaya gelen şair, Eskişehir Ticaret Lisesi’nden mezun olduktan sonra bankacı olarak memuriyet hayatına başladı. Çalışma hayatını bu sahada sürdüren şair, Faruk Nafiz Çamlıbel’in etkisinde ağırlıklı olarak aşk, ayrılık ve özlem temalarına şiirlerinde yer verdi. 1973’te oğlunun ölümünden sonra ölüm, çaresizlik, acı ve yalnızlık gibi temalara yöneldi. 1940’lardan sonra şiirlerini yayımlayan şair İstanbul, Büyük Doğu, Yücel, Varlık, Toprak, Türke Doğru, Çığır, Hisar gibi dergilerde görünmeye başladı (TBEA, 2003: 734).

“Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Şiir Dünyası” (Doğan, 2003: 71-84) adlı makalede şairin şiirlerine dair yer verilen olumlu ve olumsuz eleştirilerin aynı bakış açısına göre yapıldığı görülür. Ne var ki yazar, olumlu eleştirilerin sübjektif olduğunu söylemezken olumsuz eleştirilerin sübjektif olduğunu söyler. Örneğin olumlu eleştirilerden “her şiir yazanın kolay kolay ulaşamayacağı bir şiir diline sahip” (Doğan, 2003: 73) yargısı ile olumsuz eleştirilerden “ben Türk şiirinin ne hâle geldiğinden evvel, onun tanımadığım muhterem

eşine ve iki yavrusuna acırım... Bu şairin kusuru değil onların kaderi” (Doğan, 2003: 74) yargısını verir.

Mehmet Kaplan’ın değerlendirmesi ise olumsuz yöndedir. Ona göre “her üslupta şiir yazabilen Ümit Yaşar Oğuzcan, duygu ve düşüncelerini sağlam bir fikir temeline dayandırma ihtiyacını duymamıştır. Onu hayat ve insanın gerçekliği fazla ilgilendirmez. Ona göre şiir, herkesçe şairane kabul edilen bir edaya göre şiir söylemekten ibarettir” (Kaplan, 1992: 538). Daha sonra Ümit Yaşar Oğuzcan’ının Yahya Kemal’in moda hâline getirdiği rubaî şekline merak sardığını ve “yeni hiçbir görüş getirmeyen, eskilerin bir kere tekrarladığı fikirleri söyleyen bir yığın rübaî yazdığını” (Kaplan, 1992: 538) belirler. Kaplan, değerlendirmesini örneklemesi bakımından şairin bir rubaîsine yer verir ve bundan hareketle şaire yönelik yargısını ortaya koyar:

“Kırpık, el ayak, göz ve dudak hepsi yalan
Olgunla ham, ustayla çırak hepsi yalan
İnsan düşünür der ki bu yaştan sonra
Doğmak, nefes almak, yaşamak hepsi yalan

Hayatı böyle gören bir şairin neye şiir yazma zahmetine katlandığına şaşmamak elde değildir. Hayatı ve sanatı ciddiye almayan sahte bir adamın nasıl boşluğa düştüğünü gösteren bir örnektir bu!” (Kaplan, 1992: 539)

Ümit Yaşar Oğuzcan, otuz beş yıllık şairlik hayatını beş ayrı döneme ayırır:

I- 1941-1954 yılları: Uyanış dönemi
II- 1954-1960 yılları: Arayış dönemi
III- 1960-1964 yılları: Çalkaşı dönemi
IV- 1964-1970 yılları: Kaynayış dönemi
V- 1970-1982 yılları: Duruluş dönemi” (Oğuzcan, 2017: 28)

Yukarıdaki tasnife göre Oğuzcan’ın, on beş-yirmi sekiz yaş aralığını, uyanış dönemi olarak adlandırdığı ilk şiir evresini teşkil eder. Bu dönemde *İnsanoğlu* (TGEA., 2003: 734) adıyla ilk olarak 1947’de yayımlanan şiir kitabına kısa bir önsözle başlayan şair, bu şiirleriyle ne anlatmak istediğini okuruna duyurur. “İnsanoğlu” (Oğuzcan, 2017: 31) şiirinde şair, tanıklık ettiği hayatı görünüş itibariyle dile getirirken günlük dilde sıklıkla kullanılan ifade formlarına başvurur. Şiir, insanların tuhaflığını, kiminin zincirler içinde hür, kiminin ise esirken bahtiyar olduğunu, kimini yelin alıp götürdüğünü kiminin ise çilesinin mezara kadar sürdüğünü, bazısının da gününü gün ettiğini, insanların birbirlerinin

kadrini bilmediğini, kendi mısralarının anlaşılmadığını, insanların onun hâline güldüğünü, kendisinin ise onlar için ağladığını, dudaklarında ateşli türkülerin olduğu nice insanlar gördüğünü, bunların barış içinde yaşamayı bilmeden savaş meydanında öldüğünü, ayrıca dudağında bayağı şarkılar olan nice insanlar gördüğünü ve bunların gözlerinde ihtiras ışığı eksilmeden bir ilah gibi yaşadığını, fani olduğunu düşünmeden verilen nimetlere şükrettiğini, vaktiyle tanışmış olduğu güzel bir kadının öldüğünü ve onu bir türlü unutamadığını, vaktiyle hayata küsmüş olan bir kadını tanıdığını ve ölümle barıştığını böylece mezarlarının yan yana düştüğünü, bir gece rüyasına mezarlığın girdiğini, ecelle lades tuttuğunu, canını verdiğini fakat lades demeyi unuttuğunu, tekrardan bir gece rüyasına taşları paramparça ve selvileri asırlık bir mezarlığın girdiğini, ölümün gözlerinin âmâ olduğunu gördüğünü, böylece en vefalı dostunun sağırlık olduğunu... vs dile getirir (Oğuzcan, 2017: 32-39). Şiir, esasında anlamlı bir soru hâline getirilmemiş gözlemlerin anlatımına dayanır. Diğer taraftan şair, anlaşılmadığına yönelik bir kaygı taşır. *İnsanoğlu* şiir kitabı 1947’de yayımlandığına göre şair bu sırada yirmi bir yaşındadır. Herhalde şairin başkalarınca anlaşılmadığına yönelik kaygısını anlamlandırabilmek için yaşının yeterli bir ipucu sunduğu düşünülebilir. Şairin anlaşılmadığına yönelik kaygısı, “Aşkımızın Son Çarşambası” şiir kitabının önsözünde de tekrar edilir. “İlk bakışta en az kitaptaki şiirler kadar tuhaf olan bu önsözü, anlaşılmamış bir şairin son sözü olarak da kabul edebilirsiniz” (Oğuzcan, 2017: 189). Başkalarınca anlaşılmadığından dertli olan şairin, başka insanları anladığına yönelik vurgusu, “Türkiyemiz” (Oğuzcan, 2017: 150) şiirinde dile getirilir. Bu şiirinde Oğuzcan Türkiye’yi karış karış, adım adım, sokak sokak, bahçe bahçe, şehir şehir, deniz deniz, mezar mezar, yürek yürek dolaştığını söyler. İlk dörtlükte ise anlaşılmamış insanları gördüğünü belirtir:

“Dolaştım Türkiye’yi karış karış
Adamlar gördüm alnı açık
Elleri ekmek kavgasındaydı yaz kış
Düşünceleri geceler gibi karanlık
Adamlar gördüm anlaşılmamış.”

Deneyimlenmemiş bir dil üzerine kurulan şiir, daha ilk başta şairde herhangi bir karşılığı bulunmayan bir edayla sıralanan kelime dizilerinden oluşur. Şiirde, başka insanların ne düşündüğü ne yaşadığı ve ne hissettiği ile ilgili şair, kolektif belleğin çağrışımıyla her vakit görülmesi istenen şeyleri sıralar. Anlaşılmamış insanları gördüğünü söyleyen şair, esasında onları anladığını da ima eder. Burada anlaşılmadığı kaygısıyla

hareket edenin başka insanları anladığı yönündeki iddiası açıkça görülür. Elbette anlaşılmadığını düşünmek ile başka insanları anladığını düşünmek aynı türden bir iddiaya yaslanır. “Anlaşılmamış” (Oğuzcan, 2017: 75) şiirinde de benzer vurgu dikkat çeker:

“...
Her şeye rağmen bir şeyler yazdım yine
İster yalvarış deyin ister dert yanış
Bu insan, bu insan anlaşılmamış.”

“Miras” (Oğuzcan, 2017: 241) şiirinde Oğuzcan, kendisinden kalanların eşi tarafından dağıtılmasını önerir. Şiirlerinin dostlarına, kitaplarının çocuklarına, elbiselerinin ise fukaraya verilmesini isteyen şair, eşine de ümitlerini bırakır:

“Karıcığım ben ölürsem
Şiirlerimi dostlarıma
Kitaplarımı çocuklarıma
Elbiselerimi bir fukaraya ver
Senden başka hiç kimse
Farkına varmasın yokluğumun
Sana bir şey
Bırakmadım diye üzülme
Bütün ümitlerim de senin olsun”

Ümidin miras bırakılması ile ilgili sözün burada öylesine söylenmiş olduğu açıktır. Şiirlerinin dostlarına bırakılmasını öneren şair, “Dost” (Oğuzcan, 2017: 245) şiirinde dosta başka türlü yaklaşır:

“Defolun hiçbirinizi gözüm görmesin
Topunuz kalleşsiniz
Topunuz hergelesiniz
Topunuz namussuz
Sizin için şiir yazıyorum
Gece yarılara kadar
Beni anlamıyorsunuz
Sarhoş olunca gülüyorsunuz halime
İşiniz gücünüz beni maytaba almak
Oysaki ben kahrımdan öleceğim
Bilmiyorsunuz”

Şiirde dosta yaklaşım, esasında şairin etrafı ile olan ilişkisine dolaylı bir göndermeyi içerir. Şiirde dosta ilişkin söylenilenin günlük dille söylenmiş olması, ona şiir

tenkidi üzerinden yaklaşılmamasını zorlaştırır. Burada ne Garip akımı gibi geleneğe cephe almış bir zihniyetin ne de ironiyle yeni bir gerçeklik düzeyi inşa eden fikrin ne de şiirselliğin gücüne yaslanmış bir duyarlılığı bulabiliriz. “Tövbe” (Oğuzcan, 2017: 242) şiirinde ise Oğuzcan, sözü insanda karşılığı olmayan bir metaya çevirir:

“...
Bütün insanların kederi benimdir
Bende çarpar beş kıtanın kalbi
Bir kurşun sıktılar öldüm
Geç de olsa aklım başıma geldi
Artık bütün gün parklarda caddelerde
Deliler gibi gezmeyeceğim
Tövbe anacığım tövbe
Bir daha şiir yazmayacağım.”

“Hiçbir şey söylemeden, alabildiğine konuşmak; şairlere özgü olan buysa eğer, kötü. Bu hiçbir şeyi, şair olmayanların bir şeyiyle karşı karşıya koymak gerekiyor çünkü. Tözde iddialı olmak, yine töz adına bunu zorunlu kılar. Hiçbir zaman şiir olarak adlandırmadığım gerçek şiirsel anlatımla diğer anlatımlar arasında, düşünceden gevezeliğe kadar varan bir uzaklık bulunur” (Aragon, 2003: 223).

“Sabır” (Oğuzcan, 2017: 70) şiirindeki pek çok çelişkiyle şair, okuru şaşırtır.

“Giden geri gelir mi?
Kalana şükretmeli
Ya kalmalı kalanla
Ya gidenle gitmeli”

Şiir, içinde barındırdığı yığınla çelişki nedeniyle insana bu da ne demek dedirtir: “‘Bu da ne demek’ Bize heyecan vermeyen şairleri bu sözle azarlarız. Azarların içinde en ağırı da budur” (Jacob, 2012: 231)

“Kanlı Şiir”de (Oğuzcan, 2017: 140) Oğuzcan, hitap ettiği belirsiz muhatabı tarafında vurulmak için yalvarır:

“...
Bastığın toprağa atık kanımı
Vur! Ölmüşlerin ruhu için vur

O duygulu ellerin titremesin
Gözlerime bakıp merhamet etme
Beni öldürmeden bırakıp gitme

Görenler sadece ‘Genç öldü’ desin
Her ölü bir gün gelir unutulur
Vur! Allahaşkına, bir daha vur.”

Her ölünün bir gün unutulması ile ısrarla bir daha vurulmayı istemek arasında tutarlı bir ilgi kurmak zordur. Elbette bir insanın ontolojik anlamda çektiği var oluş acısı, birçok açıdan dikkate değer bir problem alanı olarak ortadadır. Şiirdeki ısrarı ve şiirleriyle Oğuzcan’ın şair kimliğine yönelik tespit, çalışmanın amacı dışında kaldığından yukarıda zikredilen örneklerden hareketle şiirdeki dilin, mutlakiyetçi bir dil ve zihne yaslandığını söylememiz gerekir.

Şairdeki mutlakiyetçi dil ve zihne ilişkin tespite geçmeden onun hiciv şiirlerinden birkaç örnek üzerinde durmakta da fayda vardır. “Turizm Patlarken” (Oğuzcan, 2017: 334) şiirinde şair, turizmin gelişmesinin önündeki engelleri zikreder:

“Bu kafayla gidersek, seneler sonra bile
Bıraktığımız yerde otlayacak turizm
Davranmazsak gelecek turiste saygı ile
Ortasından çat diye çatlayacak turizm

Turist diye bize hep hipi’leri gelirse
Ya kadın ya da erkek delileri gelirse
Esrarcı eroinci gibileri gelirse
Onlar gibi bizi de bitleyecek turizm

Az gelir bu konuda ne söylesek, ne yazsak
Gerçekleri görelim, yetişir bunca lak lak
Zamanında yeterli önlemleri almazsak
Sonunda sıkıntıdan patlayacak turizm”

Şiir, turizm ile ilgili söyledikleri konusunda şiiri araçsallaştırır. Esasında şiir dili Oğuzcan’da, söylemek istediklerini dile dökmek konusunda popülizmin aracı hâline gelir. Şiir, turizmin gelişmesi ile ne estetik zeminde ne de fikri zeminde ilgili olabilir. Siyasetle doğrudan ilgili bir konu hakkında şiirin üzerine herhangi bir vazifenin düştüğü söylenemez.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirlerinde dili ve bakış açısını mutlakiyetçi yöne meyilli kılan hususun başında, bunu besleyen geleneksel düşünüş biçimi gelir. Yahya Kemal, “kalbi olanların dili yok, dili olanların kalbi yok, yoksa bugün Türk şiiri ve nesri taş yürekleri eriten bir şey olurdu” (Göçgün, 2015: 92) derken sözün, duyarlılıktan, akıl ve irfandan soyutlanmış düzeyine gönderme yapar. Oğuzcan’ın şiirlerinde dil kendinden emin

konuşan, bu yönüyle de bildiğinin hakikat olduğunu sanan bir zihnin üretimi olarak görülebilir. Otuz beş yıllık şiir serüveninde aynı dil ve bakış açısıyla konuşabilmenin imkânının burada aranması gerektiği söylenebilir.

3.1.18. Ahmet Arif (1927-1991)

Diyarbakır'da 1927'de dünyaya gelen Ahmet Arif, ilk ve orta öğrenimini sırasıyla Diyarbakır, Urfa ve Afyon'da tamamladı. Ardından Ankara DTCF Felsefe Bölümü'ne kaydını yaptıran şair, iki kez tutuklanmasına sebep olan siyasi eylemleri nedeniyle öğrenimini yarıda bıraktı. Şiirleriyle 1940'lı yıllarda görünmeye başlayan şair, Nazım Hikmet'in etkisinde gelişen Toplumcu Gerçekçi şiir anlayışının etkisinde kalır. Hayatını basın ortamında çalıştığı işlerde geçiren şair, 1991'de öldü (TBEA., 2003: 24).

Ahmet Arif'in şiirlerinde belirgin iki husustan biri doğrudan anlatma, ikincisi ise şiirin sesinde sızlanmayla birlikte var olan 'acıma' tonudur. Tematik açıdan siyasi içeriğe ağırlıklı yer vermesinde, bağlı olduğu ideoloji ve sanat anlayışının etkisi açıkça görülen şair, içinde bulunduğu durumu, ister duygusal isterse fiziki açıdan olsun olduğu gibi anlatmayı, okura herhangi bir yorum aralığı bırakmadan sunmayı, gerçeklik anlayışı bakımından uygun gördüğü söylenebilir. Esasında bu gerçeklik anlayışının Marksist gerçeklik anlayışıyla örtüştüğü söylenemez. "21 Ağustos 1934 tarihli Sovyet Yazarlar Kongresi'nin temel konusu 'Sovyet edebiyatının temeli devrimci sosyalist gerçekçilik yöntemidir'" (Tunalı, 1993: 148) uyarısı, başta Sovyetler olmak üzere birçok ülkenin edebiyatına yön verir. Toplumcu gerçekçilik olarak da anılan bu sanat anlayışının temelde beş madde üzerinde temerküz ettiği görülür. Kapitalizmin eleştirisi, emekçi sınıfın edebiyata başkarakter olarak taşınması, yaşamın devrimci gelişme içindeki gerçeklik biçiminde tanınması, yaşama yabancı bir romantizmin söz konusu edilmemesi, geçmişin edebiyat mirasına eleştirel olarak sahip çıkılması ve edebiyat tekniğine egemen olunması hususları, toplumcu gerçekçilik sanat anlayışının temelini oluşturur (Tunalı, 1993: 148-150) Bu yaklaşımın gerisinde Stalin'in sanatçıyı "insan ruhunun mühendisi" (Tunalı, 1993: 150) olarak tanımlamasının etkisi görülür. Ne var ki bizde toplumcu gerçekçilik, güdümlü bir edebiyat anlayışı olarak "daha çok sanatçının toplumsal görevi ve halk için sanat konuları üzerinde yoğunlaşır" (Kacıroğlu, 2016: 27-71).

Sanat, doğası gereği dolayımına üzerine kurulur ve doğrudan anlatmanın tehlikelerinin sanat kaliteleriyle örtüşmediği ortadadır. "Sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen

sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için sınırlı olanı sunar. Bir yedek! Sonsuzu maddeleştirmek mümkün değildir, ancak onun yanılması, görüntüsü yaratılabilir... Sonsuzluk düşüncesi sözcüklerle ifade edilemez, hatta tanımlanamaz bile. Sanat ise insanlara bu imkânı bahşeder, sonsuzu denenebilir kılar” (Tarkovski, 2008: 29). Bununla birlikte doğrudan anlatmanın okuru edilgen kılan yönü, gözden irak tutulamaz. Okuruyla herhangi bir dolayımlayama başvurmada konuşan sanat eseri, okurun yeteneklerinin harekete geçirilmesine izin vermez. Bu tür metinlerin sanat yönüyle niteliği bu bakımdan sorunlu hâle gelir. Hatta Goethe, bu türdeki her anlatımdan tiksinti duyduğunu söyler (Lenoir, 2003: 53-62).

“Kara” (Arif, 1996: 53-56) şiirinde Ahmet Arif ah, of, oy gibi ünlemlerle birlikte sızlanma ilgili kelimelere belirgin bir ağırlık verir:

“...
Karadır, upuzun yattığın gece,
Felek âh ettirir, boynun kıl - ince...
Cihanlar, çocuklar, kuşlar içinde
Sızlar bir yerlerin
Adsız ve kayıp
Sızlar, usul – usul, dargın,
...
Ellerin, susuz, yangın
Ellerin ooooy alarga...

De be aslan karam
De yiğit karam
...
Hakikatli dostun muydu,
Can koyduğun ustan mıydı,
Bir uyumaz hasmın mıydı,
‘Oooof’ de bunlar olsun muydu?
...
Hangi kahpenin hançeri
Saklı hançeri,
Yaranda?”

Şiirin ses ile olan ilgisine değinen Eagleton, şu açıklamaya yer verir: “Şiirin karşılaştığı sorunlardan biri, acı hakkında alaycı olmayan, buruk bir mizahla nasıl bahsedilebileceğidir. Bu hafifçe ironik bir bilgelik ile bıkkın bir ses tonu arasındaki ince çizgide ilerlemelidir. İnsanın acısını mitik özelliğinden arındırmalı, ancak bunu onu görünürde değersizleştirmeden yapmalıdır. Bu yüzden şiirin –yapay ancak şefkatsiz veya

kendini beğenmiş olmayan- tonu, dikkatli bir biçimde idare edilmelidir” (Eagleton, 2011: 8). Esasen şiirdeki ses tonu, şiirin cesaretine dair bir imayı da içerir. ‘İnsanı talihi karşısında güçlü kılma’ gibi bir görevi bulunan sanat eserinin bu cesaretli sese ihtiyacı vardır. Bu bağlamda anlamın ses ile ilgisinin merkezi bir yer edindiği söylenebilir. İnsanın hayatta yapıp ettiklerinin sonunda bir sese dönüştüğü imasını içeren ‘Bana bir ses ver; kefarete hazırım / Öyle mahzun / ki hüznün ciltlerinde adına rastlanmasın (Özel, 1998: 198) mısraları, anlam ile ses arasındaki ilgiyi pekiştirmektedir. Sesin tonu, hayata karış durulan yeri imler. Bu epik bir ses tonu da, başkasına kendini acındıran bir ses tonu da olabilir. Sözgelimi mehter marşı ile serenad şiirlerinin aynı tonda olması beklenemez.

Bu bakımdan “bir şiiri bir ses veya anlam motifi olarak düşünebiliriz ancak onu aynı zamanda bir şeyin yapılmasını hedefleyen bir strateji olarak da görebiliriz” (Eagleton, 2011: 140). Bu doğrultuda şiirdeki sesteki imgeye ve anlama doğru ilerlemek mümkün görünmektedir. Mayakovski’nin “şiirin temel gücü ritimdedir” (Uludağ, 2013: 207) sözü de bu hususa gönderme yapar. İnsanın her olay karşısında sergilediği bir tavır vardır ve bu durum insanın sesini, hayat karşısındaki tavrıyla uyumlu kılar. Şiir de diliyle ortaya koyduğu ritmi, bir tavırla bütünler.

Yukarıya alınan “Kara” şiiri, içerdiği ses tonu itibarıyla bir acıya uğramanın çaresizliği üzerine yakılan ağıta gönderme yapar. Şiirin hitap ettiği belirgin bir şahıs dikkati çekmez. Fakat hitap edilenin özelliği, şairin ideolojik kimliği üzerinden kendini açık eder. Burada hitap edilen, Marksist ideoloji doğrultusunda hep sömürülen ve ezilen olarak görülen halklardır. Onlar şiire göre aynı zamanda yiğit kimselerdir. Yiğitliği ve bu dolayında yüce değerleri kendilerinde toplayan ve ihanete uğrayan kimseler olarak bu kitle, şairde genelleme yapılarak sunulur. Onlar bir şahıs veya onun temsili değildirler. Şiir, hem mazlum hem de yiğit olan bu kitle hakkında, okuru yüce şeyler söylemeye ve düşünmeye meyilli kılar. Öyle ki onların başına gelen ölüm bile diğerlerinden farklı addedilir “Vay Kurban” (Arif, 1996: 42-43) şiirinde ölümün bu kitleye gelişi, diğerlerine gelişinden ayrı bir tonda sunulur:

“...
Ölüm bu
Fıkara ölümü
Geldim, geliyorum demez.
Ya bir kuşluk vakti, ya akşam üstü
Ya da seher mahmurlukta,
Bakarsın olmuş olacak.

Bir hastan vardı umutsuz
Hasreti uykularda
Hasreti soğuk sularda.”

Bu doğrultuda şairin genelleme yaparak ve muhayyilesinde her tür kusurdan arındırdığı muhatap algısı, mutlakiyetçi düşünüş biçiminin şairde nüksedişi olarak düşünülebilir.

Yukarıya alınan “Kara” şiiriyle birlikte “Vay Kurban” şiiri, bir zorba karşısında ezilen halkın savunusuna ve ona acıyan bir öznenin kimliğine işaret eder. Esasında Ahmet Arif, ezilen halkı hem savunan hem de onun acısına katılan bir özne görünümünü, neredeyse tüm şiirlerinde sergiler. Bu onda bir şair ve şiir karakterine dönüşmüş olarak karşımıza çıkar. “Diyarbakir Kalesinden Notlar ve Adiloş Bebenin Ninnisi” (Arif, 1996: 87-93) başlıklı şiirinde, ezen kitlenin kimliği benzetmeler üzerinden verilir:

“...
Doğdun,
Üç gün aç tuttuk
Üç gün meme vermedik sana
Adiloş Bebem
Hasta düşmesin diye,
Töremiz böyle diye
Saldır şimdi memeye
Saldır da büyü...”

Bunlar
Engerekler ve çıyanlardır
Bunlar,
Aşımıza, ekmeğimize
Göz koyanlardır
Tanı bunları
Tanı da büyü...”

Bu namustur
Künyemize kazınmış
Bu da sabır
Sarıl bunlara
Sarıl da büyü...”

Şiir, geleneğe, töreye ve bunları sosyal hayatta temsil eden kişi ve kurumlara yönelik başkaldırıyı imler. Şairde bir bütün olarak şiirin seyri, yaşamın mutsuzluğu üzerine kurulur. Öyle ki hayatta neredeyse güzel olan bir şey bulunmaz. Her şey, yok edici ve ezici yanıyla hayata katılır. Mutluluk hep yarınlardadır. Gelecekte bir yerlere tehir edilen

mutluluk için şimdide savaşılmaması gerektiği imlenir. Büyüyen çocukların engereklere, çıyanlara nispet edilen zalim kimselerle karşı karşıya gelmesi umulur. Şair de bu çabanın içinde yer alır ve ezilen kitleye kimlere karşı başkaldırması gerektiği hususunda yön verir. Bununla birlikte başkaldıracak olanlar arasında da ana karakterlerden birisine döner.

“Uy Havar” (Arif, 1996: 63) şiirinde ise şairin muhayyilesinde adına konuştuğu kitle pusatsız, duldası ve üryan kalmış olarak gösterilir:

“Yangınlar
Kahpe fakları,
Korku çığları
Ve irin selleri, aç yırtıcılar
Suyu zehir bıçaklar ortasındasın
Bir cana, bir başa kalmışsın vay vay
Pusatsız duldası ve üryan
Bir cana bir de başa
...”

Burada ve bu üslupta seyreden şiirlerinde Ahmet Arif’in eleştirel mi çileci mi olduğu sorulabilir: “Öyle sanıyorum ki, söylem işte bu yüzden yukarda da değindiğim gibi ölümü gündem maddesi yapar. Bugünü ve bu yaşamı bir geçiş, mutlu ve özgür yarının geçmişi olarak görmek, onun kolaylıkla elden çıkarılabileceğini, hatta çıkarılması gerektiğini de öngörmek demektir. Zorunlu acının maddileşmiş biçimidir bugün. Gelgelelim çilecinin armağanı önceden verilmiştir: Mutlu ve özgür yarın. Çoğu şiirde gözlemlenen acı çekme olgusunun bu yorumlamadan kaynaklandığını sanıyorum” (Oktay, 1992: 41-42).

“Ay Karanlık” (Arif, 1996: 39-41) şiirinde ve daha birçok şiirinde ben diliyle konuşan şair, esasında seslendiği kitlenin adına konuşan bir kimsedir.

“...
İtten aç
Yılandan çıplak
Vurgun ve belâ
Gelip kapında durmuşsam
...
Dört yanım puşt zulası
Dost yüzlü
Dost gülücüklü
Cigaramdan yanar.
Alnım öperler
Suskun, hayın, çıyansı.

...”

Hitap ettiği kitleyi şahsında temsil eder. Bu bilinçli ya da bilinçsiz, şairin acısını duyduğu insanlarla bütünleşmesi sonucu ortaya çıkan bir dildir. “Böylece çilesinin hazzına varan özne, söylemeni gitgide kapatır dışarıya, kendini biz ideolojisi içinde algılamaya başlar. Hep kendinden olana, aslında yalnızca kendine seslenir... Karşılıklılık değildir söz edilen, yandaşlıktır” (Oktay, 1992: 41-42). Buradan hareketle bir metnin karşısında yer almakla onun yanında yer almak arasındaki farka işaret edilebilir. Şair, hitap ettiği kitlenin yanında yer alarak konuştuğundan ben diliyle söylediği doğal olarak yanında yer aldığı kitle için de geçerli addedilir. Şair, yanında yer aldığı kitlenin temsilcisi olarak kendi acısıyla temsil ettiği kitlenin acısı arasında bir ayrıma gitmez. Bir bütünleşmenin gerçekleştiği söylenebilir. Nitekim şair, yanında yer aldığı kitle adına konuşmalarında bir bütün hâlinde genellemeye gider. Onlar her zaman ezilendir, mazlumdur, sesi kısılan ve haksızlığa uğrayan olmakla birlikte hep yığıttirler. “Yalnız Değiliz” (A. Arif, 1996: 12-17) şiirinde şair bütün işçileri adına bu doğrultuda konuşur:

“Tütün işçileri yoksul
Tütün işçileri yorgun
Ama yiğit
Pırıl pırıl namuslu
Namı gitmiş deryaların ardına
Vatanımın bir umudu”

Şair ve temsil ettiği kitle arasındaki bu bütünleşme, omuz omuza verenlerin baktığı ortak bir ufka işaret eder ve bu durum birinin acısının diğeriyle eşleşmesine yol açar:

“Acı çeken, özgürlüğü engellenen, yoksullaştırılan genellikle kurtarılacak olan değildir. ‘İnsanlar’ ya da ‘işçiler’ dendiğinde bile. Çünkü şairin de kendisinde yansıdığı, onunla özdeşleştiği özne çoktan ‘kurtarılacak olan’ın yerine geçmiştir. Onun acılarını da çekmektedir. Bu yerine geçme ya da yerine koyma (ikame) ediminin militanca bir içerik yansıttığı söylenebilir ilk bakışta, ama sürekli acı çekme ve doyumsuzluk durumunun varlığı (bu acı ister tanrısal isterse tarihsel bir zorunluluk olsun) ve söylemin hep buradan kalkınması, ortada narkisistik bir yönsem bulunabileceği konusunda da ciddi kuşkular uyandırmıyor değil.” (Oktay, 1992: 43-44).

“Kalbimin Dinamit Kuyusu” (Arif, 2011: 137-144) şiirinde Ahmet Arif, hitap ettiği kitleyle özdeşleşerek biz imgesini oluşturur ve bu imge, sızlanmayı haklı ve gerekli kılacak mutlu yarınları bir hedef olarak içinde barındırır:

“...
Nicedir,
Kahpe ağzında
Bir salgın,
Bir deprem gibi künyemiz
Nicedir,
Başımıza zindan dünyamız
Biz ki, yarımıyız halkın
Umudu, yüz akıyız
Hıncı, namusu...
Şafakları,
Taaa şafakları
Hey canım,
Kalbim, dinamit kuyusu...”

Ahmet Arif, şiirinin bütününe serpiştirdiği mutlu yarın imgesi, mevcudu daima olumsuzlamasına yol açar. Şimdi, gelecekteki huzur için çileye katlanılası zamana işaret eder. Şair de esasında yarının halkı olarak gördüğü kendisini hitap ettiği kitleyle bütünleştirir ve bunları biz imgesi üzerinden şiire yedirir. Yarının halkı bir diğer anlamda yarına dair umudu temsil edenler olarak sembolize edilebilir.

Mehmet Kaplan, şairin şahsiyeti ve duruşuyla ilgili olarak yaptığı genel değerlendirmede onun üç özelliği üzerinde durur: “Diyarbakır’da doğan ve Doğu Anadolu olmakla övünen Ahmet Arif, doktrin itibarıyla Marksisttir. Ona bilhassa korkusuzluğu bakımından hayran olanlara Ahmet Arif ‘bu korkusuzluğu, soya çekim yasalarından çok devrimci öğretim, devrimci bilinç ve kavga koşullarına borçlu olduğunu’ belirtiyor. Ahmet Arif’in şahsiyetini başlıca üç özellik teşkil ediyor: Doğulu oluş, Marksizm ve gerillacılık” (Kaplan, 1992: 561). Elbette bu üç özelliğe sahip oluş, ne kişiyi içinde büyüdüğü medeniyetin düşünüş biçiminden ne de kolektif hafızanın ve kültürün asıl mekanizması olan zihniyetin yansımalarından bütünüyle arındırır.

Ahmet Arif ideolojisini, hayatın her tarafına sirayet eden kadim Şark’ın düşünüş biçiminin bir ufku olan genelleyici ve sızlanmaya, acınmaya meyilli üslubuyla dile getirir. Hitap ettiği kitleyle kendini özdeşleştirir ve çoklukla da kendi adına konuştuğunda hitap ettiği kitleden veya hitap ettiği kitle adına konuştuğunda ise kendinden bahseden şair, bu

tutumuyla anlamı herhangi bir metnin karşısına geçerek değil onun yanında durarak anlama biçimini tercih etmiş görünür. Zaten mutlakiyetçi dil ve düşünüşte de bir metni anlama biçimi, onun karşısında durmakla değil yanında durmakla gerçekleşir. Şairin sergilediği tavır bu bağlamda mutlakiyetçi geleneği yansıtır. Diğer taraftan şair, savunduğu veya adına konuştuğu kitleyi ağırlıklı olarak mazlum ve yiğit imgeleri etrafında sunar ve sunduğu bu kitlenin niteliğine ilişkin herhangi bir kuşkuyu dile getirmez. Bu tutum bir bakıma içinde evet ihtimali taşımayan hayır cevabı ile içinde hayır ihtimali taşımayan evet cevabının işaretlediği bir düşünce ufkudur. Nitekim bu düşünüş biçiminin kesin inançlı bir bakış açısını ve mutlakiyetçi bir zihin yapısını yansıttığı söylenebilir. İçinde herhangi bir şekilde ihtimal taşımayan dilin, mutlakçı ve kesinlik bildiren bir dil olarak karşımıza çıktığı görülür. Diğer taraftan söylenen herhangi bir şey, her alanda ve zamanda geçerliliği ve geçersizliği mümkünmüş gibi söylendiğinde genelleme yapılmış olduğu söylenebilir. Bunun tam tersi bir sözü de söyleyebilmemiz mümkündür. Eğer söylenmiş bir söz, tüm alan ve zamanlarda geçerli değilse bunun insana özgürlük ve onur bağışlaması da mümkün görünmez. Doğal seyrinde bu çelişkinin duyurduğu şey şudur: Genelleme yaparak sözün tüm alan ve zamanda geçerliliği iddiasıyla konuşan, insanı sonsuzlukla yüzleştirdiğine ve ona özgürlük ve onur bağışlamış olduğuna inanır. Ne var ki mutlakiyetçi bir dil ve zihnin kesinlik ve zorunluluğa yaslanması, muhatapta özgür bir tavrın ortaya çıkmasına engel teşkil eder. Hâliyle insana özgürlük ve onur bahşeden bir dilin öncelikle sahip olması gereken husus, onun bir ihtimal içinde var olmasıdır. Normal seyrinde kesinlik ve zorunluluğun iddia ettiği düzen, ihtimalin doğurduğu belirsizlikte zedelenir. İhtimal içinden konuşma, tek anlama indirgenerek sağlanmış sözdeki “düzenin rahatını kaosun kuşkusu ile zehirler” (Bauman, 2003: 78). Geçerliliği neredeyse tüm zamanlar için geçerli olan anlatılara edebiyat tarihleri yeterince tanıklık eder. Elbette edebiyat tarihleri bunun aksinin de şahitliğini yapar. Bu bakımdan sözün kıymeti, onun zamandaki yolculuğunda kendini belli eder ve bu şekilde bir ayırım yapmamıza kapı aralayan soruların zeminini oluşturur.

Şairin hem savunusunu yaptığı halkla kendini özdeşleştirmesi bu yolla da özdeşleştiği halk kitleleri adına konuşurken kendinden bahsediyormuş gibi veya kendinden bahsederken özdeşleşmiş olduğu halktan bahsediyormuş gibi konuşması, mutlakiyetçi zihnin eysa ile varlık arasında kurduğu özdeşliğin kültüre ve dile yansımaları olarak görülebilir. Şairin ele aldığı konuyu dışsallaştırmadan verdiği görülür. Oysa “acı azaldıkça yavaş yavaş nedenini algılarız ve deyim yerindeyse tasarım olarak dışsallaştırırız” (Şahin,

2012: 4). Nitekim bu dile eşlik eden sızlanmanın doğal bir sonuç olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda “eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kulluktur. Sert, ölümü ikbalin tabii şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hatta şüpheci, hayatta Allah’tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde kıvamını kaybeden tabii bir neticesidir” (Tanpınar, 1988: 7). Çünkü “eski şiir ve edebiyat için ileri sürülecek her mütalaa bizi insana, kültürün asıl mekanizması olan zihniyete götürür” (Tanpınar, 1988: 23). Tanpınar’ın uyarısının bir ilke olarak vaz edilmiş olduğu dikkate alındığında bu uyarının her tür şiir ve edebiyat analizi için de geçerli olduğu açıklık kazanır. Bu bakımdan ne türlü bir ideoloji etrafında seyrediliyor olsa da her insan ona kültürel belleğinin rengini ve dilini kazandırır. Şairin Marksist söylem ve tavrına rengini veren esas unsurun mutlakiyetçi tavır ve düşünüş biçimi olduğunu ifade edebiliriz.

3.1.19. Cemal Süreya (1931-1990)

Asıl adı Cemalettin Seber olan Cemal Süreya Erzincan’da 1931’de dünyaya gelir. Bir müddet sonra ailesi Bilecik’e yerleşir. Eğitim hayatına parasız yatılı olarak Haydarpaşa Lisesinde devam eden şair, 1954’te Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi’nden mezun olur. Maliye Bakanlığı bünyesinde memuriyet hayatına başlayan Süreya’nın şiire ilgisi lise yıllarında oluşur. İlk şiirini 1953’te Mülkiye Fikir ve Sanat Dergisi’nde yayımlayan Süreya, edebiyatımızda ikinci yeni olarak adlandırılan şiir hareketinin öncü ve etkili isimlerinden kabul edilir (TBEA., 2003: 257-260). Kendisini sol sempatzamı bir demokrat olarak niteleyen (Süreya, 2002: 219) şair, aralıklarla çıkardığı Papyrus dergisinin yanında çeviri, deneme, eleştiri, mektup, günlük gibi birçok türde verdiği eserlerle edebiyat tarihindeki yerini alır (Necatigil, 1993: 88).

Anlamdan çok görüntüye, imgeye bağlı olan ikinci yeni şiiri, gerçekliğin sınırlarını anlamın dışındaki imkân alanlarından zorlamayı dener. Dilin yapısal sistemi üzerindeki oynamalardan us dışına çıkmaya, anlamı anlamsızlığın alanında yoklamadan kapalılığa, kaçıştan klişeye sırt çevirmeye, serbest çağrışımdan soyutlamaya değin birçok yönüyle ikinci yeni şiiri (Bezirci, 2013: 19-49), Türk şiir tecrübesinde önemli bir kırılma noktası olarak görülür. Bu şiir hareketinin ortaya çıkışı ile ilgili farklı tarih önerileri olmakla birlikte genel kabul onun 1956 yılında başladığı yönündedir (Karaca, 2013: 59). Bu

hareketin gerek poetikası gerekse şiire ilişkin değerlendirmeleri, birinci yeni hareketine karşı oluşlarıyla birlikte hem Batı şiirinin, resim ve müziğinin etkisinde kalışları hem de özellikle düzensiz kentleşmenin getirdiği sosyal problemlere değinileri tezin sınırları dışında tutulmuştur. Elbette üzerinde ısrarla durulmayacak olan bu konuların Cemal Süreya şiirinde mutlakiyetçi dil ile ilgileri yönüyle önem arz ettikleri de açıktır.

“Aşk” (Süreya, 2017: 17) şiirinde Süreya, şiirdeki dil itibariyle ağırlığı ve tazeliği devam ettiği anlaşılan bir gönül ilişkisinin etkisinde görülür. Şiir dilini büyük oranda gerçeklikle bağını kurmuş olarak sürdüren Süreya’nın bazı mısralarda geleneksel olana ünsiyet eden zihnin tesirinde kaldığı söylenebilir:

“Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız
Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük
...”

Şiir, iki kişinin doymasının bir dilim ekmeğe, bir iki zeytin tanesine kaldığı yönündeki kanaatkâr ifadeleriyle okurun deneyimlerine katabileceği izleğin ardından istenildiği takdirde bile deneyimlenebilmesi mümkün olmayan bir dile geçer. İkinin veya üçün hatırının kalacağı yönündeki ifadeyi ister teşbih veya mecaz sistemlerinin isterse başkaca dil olaylarının etrafında düşünelim bunun realiteyle bağını kurmak zordur. Şiirde gerçeklik, önünde sonunda öznenin işe dâhil edilmesiyle ve işin ucunun özneye ulaşmasıyla sağlanabilir. İkinin ve üçün burada insani özelliklerle vasıflandırılarak bunların kişileştirilmesi, metni gerçekçi kılmak için yeterli addedilemez. Bahse konu söz oyunu, şairin öncüsü olduğu ikinci yeni şiir akımının öngördüğü bir dil olayına da tekabül etmez. Şiirde gelenekten tevarüs edilen bir dil kullanımının karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Burada duygusallığın şiire hâkim olmasının doğurduğu gizil bir tehlikeden de söz edilebilir. Nitekim bir bütün olarak sanatta gerçekliği örseleyen unsurların başında değilse bile önemli bir aşamasında aklın denetiminden kendini özgür kılan anlatma edimi gelir. “Hayat karşısında kendi kendisinden mahcup” (Tanpınar, 1992: 22) bir edanın işe karıştığı yerde dil, realitenin terbiyesinden ödün vermeye başlar. Elbette bunda hayatı büyük oranda duygularıyla yaşayan ve tepkilerini duygunun baskısı altında veren cemiyetin ruhî bünyesinin tesiri büyüktür. Tanpınar, Charles Morgan’dan naklen şiirdeki hayatiyetin “ruhaniyeti vücudun çizgilerine sindiren bir nevi dinamik sükûnette olduğunu” (Tanpınar, 1992: 22) söyler. Esasında bu belirleme duygunun ancak iradenin denetiminden

geçmesiyle sahibini hayat karşısında mahcup kılmaktan beri tutabileceğine işaret eder. Aksi takdirde duygunun baskıladığı akıl, kendini sadece mahcup olarak sunmaz, hayat karşısında var olan yeteneğini ve gücünü ortaya koyma cesaretinden de feragat eder. İster dile bağlı sanatlarda isterse plastik sanatlarda olsun, sanatın kendine nesne olarak tayin ettiği şeye “hususî bir kıymeti verdiren insan zekâsıdır” (Tanpınar, 1992: 14). Bu bakımdan insanın etkisizleştirildiği herhangi bir dil kullanımının gerçekliği örselediğini belirtebiliriz.

“Hem siyasi ve ideolojik olarak hem de geleneksel değerler karşısında muhalif bir tavır taşıdığını sıklıkla” (Hüküm, 2017: 83) belirten şair ironiyi bir dil imkânı olarak yoğunlukla kullanır. “Biyografik etki, sosyal zemin ve ideolojik nedenlerle” (Hüküm, 2017: 83) ironik dile meyleden şairde bu tavrın bir mizaç olduğunu da belirtmek gerekir. “İroni yerine ironist üzerine yazarak girmemin nedeni, ironinin bir teknikten çok bir mizaç olarak belirîşidir. Bu mizacın bereketli bir toprak olarak yetenekli bir edebiyatçının en büyük zenginliği olduğu” (Ünal, www.edebîstan.com. /2007/06) kanısı yaygındır. Çünkü ironi temelde zekânın belirgin bir işlevi olarak ironiste üst bir konum verir. Kendinden emin bir tavırla konuşan ironist, tenkidini yaptığı şeye karşı mesafeli oluşuyla kendi üstünlüğüne gönderme yapar ve ondan saygı talep eder. Buradaki mesafe haklı haksız, suçsuz suçlu, iyi ve kötü arasındaki mesafeye benzer ve bunlar arasında kapanması mümkün olmayan bir alan bulunur. Yakın da olsalar iç içe geçemezler. Ayrıca birincilerin ikincilerine karşı verili bir üstünlüğü zaten söz konusudur. Elbette buradaki haklılık durumları ironistin kendini böyle görmesiyle ilgilidir ve mutlak olarak onun iyi ve haklı olduğunu ima etmez. Hiyerarşik bir yapıya işaret eden bu ilişkide ironist, ironik söylemin gücü karşısında sıradanlaşmaya meyilli hâle gelen muhatabın herhangi bir basitliğini masaya yatırır. Burada söz konusu olan şey sadece muhatabın sıradanlaşma tehlikesine maruz kalmış olması değil aynı zamanda muhatapta görülen veya varsayılan bir davranış veya algı bozukluğunun asalet veya tutarlılık karşısında zavallı duruma düşmesidir. Bu bakımdan “ironinin ahlakı zihinsel bir ahlak halidir, ironistin erdemi de zihinsel uyanıklığı ve etkinliğinden oluşur” (Cebeci, 2008: 328). Geçici süreyle veya mevcut durumda gerçeğe muhatabından daha yakında duran ironist, gerçeğe ilişkin konuşmasında bu yüzden laubali bir eda takınır. Kendini gerçeğin de üzerinde ona egemen konumda gören bir mizaç eğilimi olarak bu tavır, “gerçeğe kibar ve budala önermeler” (Tezçakar, 2008: 18) sunarak hem bir gerçeklik iddiasında hem de kendini o gerçeğe mesafeli kılarak ona değerce yukarda olduğunu hissettirir. “kahramanın, olayın merkezinde yer alsa dahi,

kendini sürekli arka planda tutma isteği ironinin gerektirdiği ‘mesafe’den kaynaklanmaktadır” (Demir, 2013: 100). Ne var ki eğer ironi başarmamışsa bu kez ironistin kendisi kurban durumuna düşer. İronist, tenkit ettiğiyle yer değiştirir ve yaptığı ironi kendisini vurur. Metinde var olan ironi ise ondaki uyumsuzluklara dayanır. “Brooks’a göre ironi bir ‘metindeki uyumsuzlukların’ tespitiyle ilgilidir. Bu tespitin yapılabilmesi ise eleştirmenin duyarlılığı ile ilgili bir sorundur” (Cebeci, 2008: 292).

Bu açıklamalar eşliğinde Süreya’nın:

“Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem için boynu bükük”

mısraları, ne herhangi bir dil olayı ne de ironi üzerinden gerçekliğe erişmiş sayılır. Özneyi kişileştirilmiş varlık karşısında etkisiz kılması yönüyle bu mısralar, şiirin bütününde var olan gerçeklik düzeyiyle örtüşmeyen mısralar olarak dikkat çekerler. İkinin veya için burada “kendine göre değil kendime göre” (Strauss, 2016: 12) anlatımı, gerçekliği örseler. Diğer taraftan iki veya için kişileştirilmesi, klasik edebiyatın başvurduğu bir tür soyutlamaya dayanır ve bunun şairde bilinç dışı bir eğilimle ortaya çıkmış olduğu söylenebilir.

Cemal Süreya’da bu dil kullanımı alışlagelen bir tutuma işaret eder. Nitekim “Hamza Süiti” (Süreya, 2017: 28) başlıklı şiirinde:

“...
Yarım kafiyenin hatırı için”

mısrasına yer verir. Bu kullanım doğası itibariyle yukarıdaki mısralarda kullanılan dili çağrıştırır. Buradaki kişileştirme de ne ironi ne de herhangi bir dil olayı üzerinden realiteyle ilgili kılınabilir.

“Cigarayı Attım Denize” (Süreya, 2017: 21) şiirinde şair, özgürlüğü değerce yücelten muhalif bakışını, bir sevgili üzerinden öne çıkarır. Onunla olan birlikteliğinin ‘hürlükle’ anlamlı kılındığı şiirde dil kimi yerde şiirin akışa uyumlu yazma girişimiyle seyrettiğini çağrıştırır.

“...
Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden
Alıp yaracak olsak yüreğini

Şimdi bir güvercinin”

mısraları, bir mecazın anlamlı bir bütüne iliştilmesine dayanır. Şiirde ‘güvercinin yüreği’ ile gönderme yapılan unsurun, özgürlüğün temsili olduğu söylenebilir. Bir sembol olarak güvercin, özgürlüğü temsil eder fakat ‘yüreği yarılacak olan bir güvercin’ partisipinde söz konusu sembol belirginliğini yitirir. Tek başına bir sembol olarak güvercinin taşıdığı hayal değeri ile yüreği yarılacak olan güvercinin taşıdığı hayal değerini eşitlemek mümkün görülmez. Bir isim tek başına okurda geniş bir çağrışıma kapı aralayabilirken o ismin ardına takılmış sıfat fiil grubu, ismin çağrışım alanını daraltır. Mısraların geniş çağrışımlara dayalı olarak ilerlemesi öncelikle mısraların bir sistem içinde birbirine bağlı kılınmasının önüne geçmekle mümkün olabilir. Nitekim şiir, birbiriyle ilgisi ancak çağrışımla kurulabilecek bir yapıda ilerler. Söz konusu yukarıya alınan bölümde ise ‘bir güvercinin içini yaracak olsak içinden Akdeniz çıkabilir’ şeklinde yapısal bir bütünlük göze çarpar. Burada güvercin sembolü üzerinde şiirin gerçekleştirmeyi ön gördüğü işlem, ona bir bolden fazla anlam yüklememize izin verir. Bu durumda ise mısraların içinde gerçekliğin nüvesini aramak eğilimi baş gösterir. Bu doğrultuda yukarıdaki mısralar, şiirin genel seyri itibarıyla ayrıksı bir yerde konumlanır. Güvercinin kişileştirilerek bir sembol olmaktan çıkarılması, şairin bilinçli ya da bilinçsiz geleneğe ünsiyetini gösterir.

“Sizin Hiç Babanız Öldü mü” (Süreya, 2017: 26) şiirinde Süreya, metaforik düzlemdeki anlatımıyla geleneğin ses imkânlarından faydalanır. Öldü mü, ağladınız mı, gittiniz mi şeklindeki sorularla biten mısra sonları, Alper Tunga sagusu ile Âkif Paşa’nın torunu için yazdığı mersiye’deki sesi hatırlatır. Alper Tunga sagusu ile Mersiye’deki sesi örnekleme bakımından birer dörtlük verebiliriz:

“Alper Tunga öldü mü
Kötü dünya kaldı mı
Felek öcünü aldı mı
Şimdi yürek yırtılır” (Kolcu, 2014: 15-17)

“Feleğin kinesi yerin buldu mu
Gül yanağın reng-i ruyun soldu mu
Acaba çürüyüp toprak oldu mu
Öpüp kokladığım o pamuk eller?” (Kolcu, 2014: 15-17)

Her iki dörtlükteki ses ile Süreya’nın ‘sizin hiç babanız öldü mü’ mısrası arasındaki ses benzerliği açıktır. İçerik bakımında Alper Tunga sagusu ile Âkif Paşa’nın

mersiyesi bir duygudaşlık içinde bulunur. Süreya'nın şiiri ise metaforik düzeyde “büyük bir hüsrân duygusu yarattığı için babanın ya da simgesel babanın özne açısından yok hükmünde olduğu gerçeği”ne (Yivli, 2017: 59) odaklanır.

“Afrika” (Süreya, 2017: 34) şiirinde Cemal Süreya, neden sonuç ilişkileri kurmada kesinleyici bir dil kullanır:

“Afrika dediğin bir garip kıta
El bilir âlem bilir
Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz'in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda”

Şiirde, Afrika'nın haritalarda eskisi gibi çizilmesinin nedeni, şeklinin bozulmaması olarak sunulur. Her metnin farklı okuma deneyimlerine açık olduğu hususunu göz ardı etmeden her ne şekilde ideolojik veya bireysel anlama delalet ederse etsin, herhangi bir olgunun tek sebebe bağlı kılınarak izahı, en azından başka yorumların önünü tıkadığından ötürü daraltıcı bir anlam dünyası oluşturur. Haritalarda hâlâ eskisi gibi çizilen Afrika'nın şeklinin bozulmasının istenmemesi, oryantalist söylemin Doğu'ya ve Doğuluya bakışının değişmediğine işaret edebilir. Nitekim “Doğu, bizim kafamızda. Bizim Batılı kafalarımızın dışında Doğu yok” (Hentch, 1996: 7) diyen Hentch, Doğu'nun şeklinin neden bozulmaması gerektiğini bir yönüyle izah eder. Bu tespitin benzerini Edward Said de yapar: “Öyle ya Doğu neredeyse bir Avrupa icadı idi ve eski çağlardan beri insanlarda hülyalar uyandıran, garip izlenimler yaratan, kendine has yaratıkları ve manzaraları ile fevkalade deneyimlere yol açan bir yerdî” (Said, 1999: 13). Bu yorumlar doğrultusunda şiire bakıldığında Cemal Süreya'nın, örtük şekilde bir oryantalizm tenkidi yapmış olduğu söylenebilir. Yine de tek sebebin bu olamayacağını hatırdâ tutmak gerekir. Nihayetinde her sebep sonuç ilişkisi bünyesinde kesinlik ve zorunluluk barındırdığından özgürlüğü zedeler. Şair, Afrika'yı “bir garip kıta” olarak nitelerken ona yakıştırdığı garip sıfatı, onu kendi gözüyle konumlandırmayı içerir ve bu bakış açısı örtük bir oryantalist bakışa gönderme yapar. Bu durumda Süreya'nın, oryantalizmin tenkidini yaparken kendisinin Afrika'yı oryantalist söylemin benzeri şekilde ele aldığı görülür. Diğer taraftan şiirde, Afrika'nın hep aynı şekilde çizilmesinin muhtemel başka nedenleri dışta bırakılarak sunulur. Gerekçelendirerek konuşan şair, bir olgunun nedenini tek gerekçeye indirerek farklı yorumların önüne set çekmiş olur. Esasında gerekçelendirerek konuşma Süreya'da bir

üslup biçimi olarak da karşımıza çıkar. Süreya'nın şiirinde gerekçelendirme yaparak konuşmaya ilişkin bir değerlendirme yapan Mustafa Kurt, şu örnekler üzerinde durur:

“ Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım.’ (Kanto, s. 19)

‘Yıldızların yıldız olduğu vardı
Adam yıldızlara basa basa yürüdü
Çünkü biraz önce yağmur yağmıştı (Adam, s. 15)

‘Ki Karaköy köprüsüne yağmur yağarken
Bıraksalar gökyüzü kendini ikiye bölecekti
Çünkü iki kişiydik’ (Aşk, s. 17)

Bu dizelerdeki açıklama ve gerekçelendirme ‘anlamı pekiştirme’nin bir aracı olarak kullanılmıştır. Böylesi mantıklı ve açık ilişkiler ağı üzerinden şiir kurmak Cemal Süreya’ya özgü bir yaklaşım tarzıdır” (Kurt, 2018: 68-69) Gerekçelendirme yapma, bahsi edilen olgunun gerçekleşmesine yönelik olarak sahip olunan bir kesin bilgidен kaynaklanır. En azından eylem veya olgunun sebebini bilmeyi içerir. Buradaki bilginin konuşan birey açısından herhangi bir ihtimal içermemesi, söz konusu bilgiye kesinlik anlamı yükler. Şiir, kesinleyici bir dil kullanma yönüyle mutlakiyetçi dilin görünümleri olarak karşımıza çıkar. Elbette bir dil içinden vücut bulan şiirin, içinden çıktığı dil ve düşünüşten, zihniyet ve geleneğe bağımsız oluşamayacağını kabul ettiğimizde bu böyledir. Cemal Süreya’daki gerekçelendirerek konuşma, bu bağlamda geleneğin hem dil hem de düşünüş bakımından imkânlarını kullanır.

“Göçebe” (Süreya, 2017: 61) şiirinde şair geleneğin kullandığı benzetme sistemleriyle birlikte açıklayıcı dile de yer verir:

“...
Ölümü siyah bir kâkül gibi alnına düşürmesini bildi”

mısraı, ölüm, siyah kâkül ve alın çizgisinde yaptığı tasvirle dikkati çeker. Ölümü benzetme sistemleri üzerinden soyutlayarak sunan bu dilin geleneğe yaslandığı söylenebilir. Şiirdeki:

“Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri”

mısraı da şiire iştiyaklı fakat şiir bilgisine ve sahici şiire yabancı oluşu ima eden bütüncül bir tenkit olarak okunabilir. Ne var ki şiir bir yargı içerir ve bizzat yargı vermenin şiirin işi olmadığı bilinir. Şiire yönelişte kimi vakit açıklayıcı ve tanımlayıcı bir dil kullanmanın da gelenekten tevarüs edilen bir bakış açısı olduğu gözden kaçmaz.

Aynı şiirdeki şu mısralar da açıklayıcı bir yoldan ilerler:

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

Elbette bunun böyle olmama ihtimali göz önüne alındığında bu dilin mutlakiyetçi dilin görünümü olarak karşımıza çıktığı da belirir.

“Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim” (Süreya, 2017: 81) şiirinde de Cemal Süreya benzetme diline başvurur:

“...
Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.”

Şiirde Yusuf’un kanatları dökülmüş kuşa benzetilmesi, onun masumiyetine olduğu kadar içinde bulunduğu hâle de imayı içerir. Bu mısraların tecrübeden çok benzetme sistemleri marifetiyle yapılmış soyutlamaya dayandığını gösterir.

“Yunus ki Süt dişleriyle Türkçenin...” (Süreya, 2017: 95-97) şiirinde de Süreya, benzetme üzerinden birtakım soyutlamalara yönelir:

“Yunus ki süt dişleriyle Türkçenin
Ne güzel biçmişti gök ekinini”

mısraları, Türkçenin okur veya kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi sık kullanılan bir teşbih üzerinden verir. Süt dişleri imgesiyle Türkçenin büyüüp gelişmesinin ilk aşaması ima edilir. Fakat bu dilin ne tür bir dil olduğuna yönelik okurda herhangi algının oluşması mümkün görünmez. Çünkü Yunus Türkçesinin benzetildiği süt dişleri, yüzü gelişmeye ve büyümeye doğru olan insanın başlangıç evrelerini ima eder. Şaire göre Yunus’un Türkçesi de Türkçe için benzer görevi üstlenir. Bunun bir kavrama boyutu olarak ele alınması mümkün olmakla birlikte sanatın üzerine kurulduğu tecrübe diliyle izahı elbette zordur. Şiirin devamında Süreya, Türkçenin gelişmesinde etkili temel isimleri zikreder. Pir Sultan,

Karacaoğlan, Kayıkçı Kul Mustafa, Dadaloğlu, Gülşehri, Emrah, Süleyman Çelebi gibi mistik ve halk şairlerinin dilinde Türkçenin gelişimini devam ettirdiği ve buraların, bu yerlerin, bu obaların bunlarla sevildiğini belirtir. Bu anlatma ediminde, Türkçenin gelişim seyrinin ne tür ince duyulardan geçtiğini somutlayan bir bakış açısı görünmez. Bu bakımdan okurun Türkçenin gelişim seyri ile ilgili bu mısralardan hareketle kendi deneyimine katabileceği herhangi bir ize rastlanmaz. Şiirin bu bakımdan mutlakiyetçi görünümüne yaslandığı söylenebilir.

Cemal Süreya, “İki Kalp” (Süreya, 2017: 241) başlıklı şiirinde sevmenin gerekçesine dair bir temennisinden söz eder. Çok yönlü ve karmaşık duygular içinde seven şairin, sade ve belirli bir gerekçeye dayalı sevebilmiş olma ufkunu işaret eden arzusu, şiirin yönünü belirler. Bu duygulardan bazılarının realiteyle uyuşması mümkün görünmez:

“...
Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.

“Çekirge Bulutu” (Süreya, 2017: 244) şiirinde ise

“Hızla geçen otobüslerin ardında benzeşmek
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni”

mısralarına yer verir. Son mısraı aynı şekilde olan yirmi şiirde şair her bir şiirin son iki mısrasında dile getirdiği sebep yüzünden sevmiş olabilmeyi arzu ettiğini belirtir. Örnek olarak yukarıya alıntılan mısraların ilk ikisinde şair, toplanıp da göç eden kuşlar için sevmiş olmayı diler. Son iki mısrada ise hızla geçen otobüslerin ardındaki benzeşme üzerinden sevmiş olmayı diler. Bunlardan ilk iki mısrasın realiteyle örtüşmeyeceği açıktır. Son iki mısrada ise gerçekleştirilen ortak bir eylemin kaynak teşkil ettiği bir durumdan ötürü sevmiş olmayı dilemesi elbette realiteyle uyumludur. Zira insanın insana raptolduğu alanın çoklukla ortak tepkiye, uyuma, birbirini anlamaya içkin olduğu söylenebilir. Fakat ilk iki mısrada, toplanıp da göç eden kuşlar için sevebilmiş olmayı dilemenin ihsaslara dayalı bir arka planı bulunmadığından göç edecek kuşlardan ötürü birinin bir başkasını sevebilmesi realiteyle uyum sağlamaz.

“Mezartaşı Çiçekleri” (Süreya, 2017: 291) şiirinde realiteyle uyumunun sağlanması mümkün olmayan bir dile başvurur:

“70.000 aşk ve 90. 000 000 dize:

Ünlü şair İlhan Berk burda yatıyor!
N'olur yolcu, sevaptır, sakın üşenme
Yukardaki sayıya bir sıfır da sen ekle.”

Son mısradaki dile getirilen talebin okur tarafından gerçekçi algılandığını ve hatta uygulamaya konulmak istendiğini varsayalım. Bu durumda bile bunun mümkün olamayacağı, hatta sıfırlar koyulmuş olsa bile bunun iki taraf için ortak birlik ruhunu ima etmediği açıktır. Nesneye kişilik izafe eden veya insanı ifadesiz bırakan bir eylemin sahilliğinden elbette söz edilemez.

Sonuç olarak Cemal Süreya şiiri, kendine ait bir sebep sonuç ilişkisi kurar. Bununla birlikte deneyimlenemez olan bir dile de yer verir. Birçok şiirinde başarılı şekilde kullanılan ironi, ele alınan şiirlerinde ironisti kurban etmeye yol açar. Çünkü bir silah olarak ironi hedefe ulaşmadığında namlusunu sahibine çevirir. Mizahın yıkıcı tarafı zaten vardır. İroni de asıl gücünü mizaha dayalı zekâyâ yaslanarak elde eder. Bu bakımdan söylemek istediğini hedefe vardırmadığında sahibini kurban eder. Cemal Süreya'nın, bilhassa kesinleyici bir dile yer verdiği noktalarda başvurduğu ironik anlatımının gerçekliği örselediği söylenebilir. Bu hususlardan ötürü Cemal Süreya'nın ele alınan şiirlerinde mutlakiyetçi dilin görünümüne tesadüf edilir.

3.1.20. Erdem Bayazıt (1939-2008)

Kahramanmaraş'ta 1939'da dünyaya gelen Erdem Bayazıt, hukuk fakültesiyle başlayan yükseköğrenimini Ankara DTCF'de Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamladı. Millî Kütüphanede ve Kahramanmaraş İl Halk Kütüphanesi'nde çalıştı, öğretmenlik yaptı, bürokraside görev aldı, siyasete girdi. Yayın hayatını İslamcı çizgide sürdüren *Mavera*'nın kuruluşunda yer aldı. İslamcı edebiyatın şiir kanadını temsil eden şairlerden biri olarak anıldı. “Erdem Bayazıt en başından beri sırasıyla Hilâl, Hamle, Çıkış, Deneme, M. Şevket Eygi'nin Yeni İstiklâl'i, Necip Fazıl'ın Büyük Doğu'su, Sezai Karakoç'un Diriliş, Nuri Pakdil'in Edebiyat, Cahit Zarifoğlu, Alaaddin ve Rasim Özdenören gibi yakın dostlarıyla çıkarttığı ve bizzat kendisinin yöneticisi olduğu *Maverâ* dergileri gibi süreli yayınların çoğunda bilfiil çalışarak sanat yönü kadar editoryal tarafını da ilerletir ve sosyal ilişkiler bakımından da zengin deneyimler edinir” (Turna, 2012: 3010, 2993-3011). Esas kimliğine bu çerçevede kavuşan şair, şiirlerini ağırlıklı olarak altmışlı yıllar ile seksenli yıllar arasında verir ve ismini bu ara dönemdeki çalışmalarıyla duyurur. Mehmet Âkif, Necip Fazıl ve Sezai Karakoç çizgisinde seyreden şiirinin “beslendiği

kaynaklar başta vahiy, hadis, İslam tarihi, İslamî düsturlar gibi dinî esaslı kaynaklar olmakla birlikte divan ve halk şiiri, folklor ve çağdaş şiirimizin seçkin numuneleridir” (Turna, 2012: 3010, 2993-3011). Onda Büyük Doğu’dan tevarüs edilen bir muhtevaya eklemlenmiş olarak ortaya çıkan Sezai Karakoç’un diriliş mefkûresi, bir başkaldırı söylemine meyilli olacak şekilde sürer. Bunda altmışlı yıllardaki başta darbe olmak üzere siyasi olaylarının etkisi de vardır. Şairin sert bir dille inşâ etmeye çalıştığı İslamî dilde, bilhassa kent olgusu en fazla tenkit alan unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bunun yanında emeğin sömürüsüne karşı duran yeniden dirilişi öne çıkaran muhalif diliyle şair, modern dünyanın haksız uygulamaları ve dayatmaları karşısına dikilir. Bunları İslamî bir duyarlılık çerçevesinde dile getirir. Hatta Mehmet Kaplan “Erdem Bayazıt’ın şiirlerinde kaynağını İslamiyet’ten alsa da Marksistlere yaklaşan bir ihtilalci tavır olduğunu gösteren” (Kaplan, 1992: 614) pek çok örnek bulunduğunu söyler ve bu yönüyle şairi, “Mevlana ve Yunus’un barışçı, sevgi dolu dinî insanîyetçilik geleneğine ihanet” (Kaplan, 1992: 613) etmekle suçlar. Kabaklı da Bayazıt’ın şiir yönünün bir karşı duruş üzerine kurulduğunu belirtir: “Bir genç adam için şehrin ızdırabını, bozulmuş törenin, inançsızlığın, faziletsizliğin tepkilerini, alışılmış düzenden yılgınlığı ve isyanı ve İslam’da kurtuluşun güzelliğini maddeden ruha kaçışı, şehirden köye, kasabadan kaçışı ısrarla anlatan şiirler yazmıştır” (Karadeniz, 2016: 120).

Erdem Bayazıt’ın kent imgesiyle bütünleştirerek tenkit ettiği hususların başında modern yaşam gelir. “Onda modern kent, imkân(sız)lıkları, mekânları, kural ve görünüm biçimleri ile kendisine isyan edilen, karşı konulan, alternatif yaşama birimleri geliştirilmesi gereken bir olgudur” (Andı, 2013: 79) Bununla birlikte şaire göre “şehir olumsuzlukların teşhir edildiği, tedirginlik, kararsızlık verici, insanın önüne sürekli duvarlar çeken bir mekândır” (Andı, 2013: 87-88)

Erdem Bayazıt, son şiirleri hariç olmak üzere genel olarak şiirinin ilhama dayalı olarak ortaya çıktığını belirtir: “Benimkisi daha çok ilhama dayalı. Genel olarak şiirlerim bir çırpıda ortaya çıkmıştır. Elbette sonradan üstünde oynamışımıdır... İlhamcı şairler (ise) içlerindeki kuyuya bir taş düşmesini bekler dururlar! ... Yazdıklarımı dışardan bir okuyucu gibi okuduğum çok olur. Beni tatmin etmeyen birçok noktalar bulurum. Ama noktaları izale etmek için ise kayda değer bir çabam olmaz. Bu da benim şiirde işçilik yönünden ne kadar yoksul olduğumu gösterir” (Karadeniz, 2016: 109).

Erdem Bayazıt, Nuri Pakdil’e ithaf ettiği “Birazdan Gün Doğacak” (Bayazıt, 2017: 11-14) şiirinde modern hayat karşısında direnen insanlığın temsilcisi olarak Müslüman

kimliğini öne çıkarır. Şiirde ‘Beton duvar, çelik diş, demir külçe, yalanın çelik kabuğu’ imgeleriyle tanıttığı modern hayata ilişkin belirgin tanıtıcı tasvirlerle yer verilmez. Bu aslında onun istisna bile olsa tölere edilecek herhangi bir yanının bulunmadığına imayı içerir. Bu bakımdan şiir, ‘kahraman, soylu isyan, bomba’ imgeleriyle modern hayata, karşı duruşu temsil eden şahsiyetlerin asil öfkesi üzerine kurulur. Modern hayatın İslamî ruh ve anlayışta yol açtığı tahribata karşılık asil öfkenin sahipleri olarak bu şahsiyetler, içinde kurtuluş müjdesini taşıyan, ‘aşkın ve inancın güneş yüzlü çocukları’ olarak takdim edilir:

“Beton duvarlar içinde bir çiçek açtı
Siz kahramanısınız çelik dişliler arasında direnen insanlığın
Saçlarınız ıstırap denizinde bir tutam başak
Ellerinizi kök salmış ağacıdır zamana
O inanmışlar çağının.

...
Siz ölümsüz çiçeği taşırsınız göğsünüzde
Karanlığın ormanında iman güneşidir gözünüz.

...
Gün olur toprak uyanır ağaç uyanır uyanır böcekler
Sarı bozkır titrer çıplak dağlar yeşerir gök yıkanır kirli dumanlardan
Su coşar deniz kabarır canlanır ölü şehirler
Yemyeşil bir rüzgâr eser yıldızlar arasından.

Alnınız en soylu isyandır demir külçelere
Gürültü susar ses donar sevgi tohumu patlar
Sessiz bir bombadır konuşur derinlerde.

...
Şimdi siz taşıyorsunuz müjdenin kurşun yükünü
Çatlayacak yalanın çelik kabuğu
Sizin bahçenizde büyüyecek
Aşkın ve inancın güneş yüzlü çocuğu.”

Şiir, hem gelenekle bağını kuran hem de ondan ayrılan bir hüviyete sahiptir. Gelenekle bağını, ideolojik olarak yakın olduğu değerleri, modern hayat karşısında biricik ve kendince soylu olarak konumlandırmasıyla kurar. Şiir, bir düşünce yoğunlaşması içermesi yönüyle de geleneksel anlatıdan ayrılır. Modern hayat ve onun getirdiklerine karşı çıkışın modern dönemde çoklukla Marksist söyleme münhasır kılınan imgelerle örülmesi de şairin gelenekten ayrılan yönüne bir başka açıdan işaret eder.

Şiirde mutlakiyetçi bakış açısını yansıtan edanın tonu, belirgin problem olarak kodlanan modern hayatın yıkıcılığı karşısında umuda ve temenniye yaslanılmış olmasında görülebilir. Modern hayatın olumsuz niteliği olarak göğün kirli dumanlarla kaplanması dışında somut bir belirtiye rastlanmaz. Çelik diş, yalanın çelik kabuğu, beton duvar gibi

nitelemeler, olumsuz çağrışımlarıyla öne çıkan tamlama grupları olarak dikkat çekerler. Şairin, içinde yaşadığı modern hayata ve onun getirdiği yabancılaşmaya tepkili olduğu muhakkaktır. Soylu isyan sahibi kahramanlar, insanlığı bundan kurtaracak müjdeyi içlerinde taşırlar. Ne var ki şiir, soylu isyanın neye tekabül ettiği yönünde bir ufuk sunmaz. Burada şair, karşı duruşunu soylu isyan olarak imler. Elbette bu kavramı pekâlâ Marksist söylem de kapitalist yabancılaşma karşısında dile getirir ve onlar da insanın dolaylı olarak metalaşmasına yol açan kapitalist düzene karşı duruşu soylu olarak nitelendirir. Modern hayatın yıkıcılığını çelik dişliler, beton duvarlar ve kirli gökyüzü ile imleyen şiir, bunlara karşı oluşun ne tür bir gerekçeye dayandığı üzerine belirgin bir söylem öne çıkarmaz. Elbette okur, şairin safında yer aldığı anlayışa uygun olarak genel bir yoruma varabilir fakat şiir, modern hayata karşı duruşun ne tür bir gerekçeye dayandığına yönelik belirgin imgeler sunmaz. Şiir bir bütün olarak olumsuzluklarla kodlanan modern hayattan kurtuluş yönünde bir umudu dile getirir. Elbette bunda insanın onuruna ve özgürlüğüne dolaylı bir göndermenin varlığı kuşku götürmez. Fakat şiirde bu göndermenin dolaylı ve örtük kaldığı söylenebilir.

Şair, modern hayata ve tekniğin insanlığı sürüklediği yabancılaşmaya karşı duranları ‘kahraman’ olarak nitelendirir. Bilindiği üzere kahraman sözcüğü “Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit” (www.tdk.gov.) anlamlarına gelir. Mecaz sistemleri içinde ise bu kavram kendini bir değer uğruna feda eden, toplumların gözünde bir kurtarıcı, bulunduğu bağlam itibariyle neredeyse kusursuz, kendinde birtakım üstün yetenekler bulunan, heveslerinden, hayal ve beklentilerinden toplum veya değer uğruna vaz geçen bir tipe gönderme yapar. (Tural, 2006). Erdem Bayazıt:

“Beton duvarlar içinde bir çiçek açtı
Siz kahramanısınız çelik dişliler arasında direnen insanlığın”

mısralarıyla mitolojik ve destansı anlatı içinde kimliğini bulmuş kahraman tipini, modern yaşamın yıkıcı yönüne karşı ortaya çıkarır. Kahraman tipinin geleneksel anlatı formlarındaki nitelikleri genel olarak şöyle ifade edilir: “Oldukları gibi kabul edilen, eleştirilemeyen, soylu olan, kendi içinde tamamlanmış bulunan, kahramanın kendine bakışı ile çevresinin ona bakışında örtüşme gerçekleşen, davranışları sebep sonuç ilişkileri içinde değerlendirilmek zorunda olmayan, yazgısı ve içinde bulunduğu durumla örtüşen...” (Akerson, 2010: 211). Kahraman tipinin geleneksel anlatı içindeki sıfatlarına karşın

şairdeki kahraman tipi ise saçları ıstırap denizinde bir tutam başağa ve elleri, inanmışlar çağının zamana kök salmış ağacına nispet edilir:

“Saçlarınız ıstırap denizinde bir tutam başak
Elleriniz kök salmış ağacıdır zamana
O inanmışlar çağının.”

Dolayısıyla şairin yer verdiği kahraman tipi ile geleneksel kimliği toplumsal hafızada yer edinmiş kahraman kimliği arasında bir benzerliğin olduğu söylenebilir. Bu yönüyle kahraman imgesi, sahip olduğu sıfatlar itibariyle geleneğin kısmi olarak yenilenmesine dayandığı gibi üstünlüğü itibariyle de geleneği yineleyen bir tonda kullanılır. Bu kullanım biçiminin dil ve düşünce bakımından mutlakiyetçi geleneği yansıttığı açıktır.

Erdem Bayazıt ile aynı düşünce ve edebiyat safında yer alan Cahit Zarifoğlu'nun “Yedi Güzel Adam” (Zarifoğlu, 1989: 107) şiirinde de esasında örtük bir kahraman tipinden söz edilir. Fakat bunlar, gelenek anlatısının kahramana yüklediği üstün vasıflarla donanmak yerine bir bütün hâliyle bizzat insani olanla donanırlar. Bunlar, kötüye karşı yârin kapısında dururlar ve nasıl yalnız olduğunu bilirler:

“Durdular ite çakala karşı yârin kapısında”
...
Nasıl yalnız olduğumuzu anladım
Kimseler yoktu ikimizden başka birbirine bakan” (Zarifoğlu, 1989: 112-114)

Bunlar aynı zamanda düşmanla savaşmak için sevgilinin desteğine ihtiyaç duyarlar. Savaşçı bir karakterin bir ‘yârin’ desteğine ihtiyacı duyması, onu realitedeki insanın sınırlarına çeker:

“Yar kurbanın olam
Dola yaşmağını bileğime
Ki düşmanı güzel vuram” (Zarifoğlu, 1989: 114)

Cahit Zarifoğlu'nun “Yedi Güzel Adam” şiirinin, mü'min kimliğini ve tavrını, epik bir dil üzerinden sunduğu söylenebilir. Ne var ki bu şiirde ilkeleri sunulan (Kutluer, 1996: 139) Yedi Güzel Adam'ı esasen güzel kılan unsurların başında onların bir kahraman gibi sorgulanamaz kimliklerinden arındırılıp, bir ideale gönül verip buna bağlı kalmalarına rağmen insan oluşlarının gerektirdiği zafiyetleri ve çaresizlikleri yüklenmeleridir. Bu

bakımdan Erdem Bayazıt ile Cahit Zarifoğlu'nun etrafını çizdikleri kahraman tipi arasındaki fark, ilkinin kısmi geleneğin ön gördüğü tipe ikincisinin ise realiteye yakınlığıdır, denebilir.

Şiir, insan hayatını nesneleştiren ve insanı makine karşısında küçülten modern hayata karşı bir direniş sesi olarak dikkat çeker. Şair bu direniş, kimliğini mitolojik ve destansı anlatı içinde oluşturan kahraman tipiyle katılır.

Erdem Bayazıt'ın şiirinde Kaplan'ın ifadesiyle 'ihtilalci' bir edaya sıkça rastlanır. *Savaş Risalesi*'nde (Bayazıt, 2017: 117) şair, içinde yaşadığı çağa tepkisini olduğu kadar geçmiş zamanlarda hakikat adına başkaldıran insanı da destansı anlatı içinden sunar:

“Güneşin
Mızrakların ucuna takılıp
Kaldığı
Bir vakitte
Diriliş erlerinin yüreklerinden
Yayılan
Bir depremle sarsılıyordu arz.”

Şiirde geçen 'diriliş erlerinin yüreklerinden' ibaresi de bahse konu insana, realitedekinden yüksek bir paye sunmaya dayanır. Bu ifade formu, bir insanı, bütün zaaflarıyla, kederleri ve güçlü yanlarıyla tanıtmaz. Onu olduğundan daha yüksekte ve daha faziletli ve kusursuz tanıtır.

“Sana, Bana, Vatanıma, Ülkemin İnsanlarında Dair” (Bayazıt, 2017: 72-83) şiirinde de Bayazıt, portresini sunduğu kimi karakterleri ideal sınırlar içinde gösterir:

“Yazlar bilirim memleketime özgü
Yiğit köy delikanlılarının
İncir çekirdeği meselelerde birbirlerini kurşunladıkları
...”

mısralarında hem yiğit olan hem de küçük meseleler yüzünden birbirlerini öldüren insanlar, birarada ve aynı karakterler olarak karşımıza çıkar. Şairin iyimser bir bakışla köy delikanlılarını realitedekinden farklı olarak daha yüksek bir değerde görmesi, gelenekten tevarüs edilen bir bakış açısına dayanır.

“Müslüman yürekler bilirim daha
Kızdı mı cehennem kesilir sevdi mi cennet
Eller bilirim haşin hoyrat mert

...”

mısralarında kızdığı zaman cehennem ve sevdiği zaman cennet kesilen karakterler de realiteyle uyuşmaz. Burada öfke ve sevgisiyle hayata katılan insanın âdeta yeri göğü titretecek boyutta bir kişiliğe dönüştüğü görülür. Bu benzetmeyle kendi bağlamında öfkenin ve sevginin gereğini yerine getiren insan tipine gönderme yapılır. Ne var ki bu benzetme, mübalağanın çerçevesinde dile getirilmiş bir ifade formu olarak karşımıza çıkar. Realitedeki insanın öfkesi veya sevgisinin karşılığı olabilecek eylemler, onun irade sınırlarının dışına elbette taşamaz. Bu yönüyle şair direniş ruhuyla modern yaşama başkaldırısında imgelerini geleneğin hazır düşünce kalıplarına yaslanarak üretir.

“Yok Gibi Yaşamak” (Bayazıt, 2017: 61) şiirinde şairin yer verdiği kimi benzetmelerin, gelenekteki kullanımına benzer şekilde yapıldığı görülür:

“Hadi tut elimden gök gibi ölü kadar yalnızım”

mısrasında öznenin yalnızlığı, göğe ve ölüye nispet edilerek verilir. Ne göğün ne de ölünün yalnızlığına ilişkin bir algının deneyim sınırlarında olduğu söylenebilir. Deneyimlenemez bir dile yer vermesi yönüyle mısrasın mutlakiyetçi bir geleneğe yaslandığı söylenebilir. Erdem Bayazıt’ın şiirinde, çoklukla bir düşünce yoğunlaşması bulunmasına rağmen bu tür benzetmelere yer verilmesinde, zihnin ünsiyet ettiği geleneğin etkili olduğu söylenebilir.

Benzer kullanıma “Aşk Risalesi” (Bayazıt, 2017: 115) şiirinde de rastlanır:

“Ve ölüm
Bir güvercin
Beyaz
Süzülen masmavi gökten
Berrak sulara”

mısralarında ölüm, masmavi gökten berrak sulara süzülen beyaz bir güvercine nispet edilir. Bu mısraların tecrübeye dayalı bir dil olduğu söylenemeyeceği gibi bunun deneyimlenebilir bir dil olduğu da söylenemez.

Şair, *Nida Beyitleri* (Bayazıt, 2017: 203) olarak adlandırdığı bölümde Hz. Peygamber’e (asm) ithaf ettiği beyitte, deneyimlenemez bir dil üzerinden bir karşılaştırma yapar:

“Dünyanın ağırlığına eklessek yıldızları ayı güneşi
Gene de ağır basarsın ey kalbim ey kalbimin güneşi”

mısralarında okurun deneyimlerine katamayacağı bir karşılaştırma yapılıır. Şiir ihsaslar bakımından okurun deneyimleriyle örtüştüremeyeceği bir dil olarak karşımıza çıkar. Bu mısralara göre Hz. Peygamber, şair için dünya ve içindekilerden daha sevimli ve değerli kabul edilir. Ancak şairin Hz. Peygamber'e duyduğu sevginin tecrübeye dayalı ve okur için de deneyimlenebilir bir dille ifade edilmediği görülür. Bu kullanım biçimlerinin geleneğin sıklıkla başvurduğu bir anlatma edimi olduğu açıktır. Nitelikleri bakımından iki aynı şey arasında belli ölçülere göre yapılan bir kıyaslamanın, o iki şeyden birine ilişkin bir değer ortaya koyması beklenir. Bu bakımdan sevginin anlatımına ilişkin gelenekte sıklıkla karşılaşılan bir anlatma edimi göze çarpar. Erdem Bayazıt'ın şiirlerinin genelinde düşünceye ağırlık verildiğini söyleyebiliriz. Ele alınan şiirlerinin bazı bölümlerinde bilhassa kıyaslama yoluyla yaptığı değer üretmelerin, geleneğin sıklıkla başvurduğu bir anlatma edimine yaslandığı görülür. Bunun yanında 'kahraman' imgesi etrafından örülen bir duyuya da rastlanır. Şairin ele alınan şiirlerinde değer verdiklerini benzetme sistemleri üzerinden yüceltmesi, şahsi tecrübeyi dışarıda bıraktığını gösterir. "Sana Bana Vatanıma Ülkemin İnsanlarına Dair" şiirinde ise genelleştirmeye gidilir. Şairin yer verilen şiirlerindeki dil bu bağlamda mutlakiyetçi dil ve düşünüş biçimine dayanır.

4. SONUÇ

Türk tarihi açısından 19. yüzyıl, gaza ve fetih ruhuyla yoluna devam eden Osmanlı devletinin geleceğe dair umut ve vaatlerinin inkıtaa uğradığı bir yüzyıl olarak tarihte yerini alır. 1839 tarihli Tanzimat Fermanı da bu inkıtaa 1699'daki Karlofça Antlaşması ile bu antlaşma etrafında gelişen hadiselerle dayalı olarak gönderme yapar. Osmanlı'nın Batı karşısında kaybedişinin ilk resmî belgesi kabul edilen bu antlaşmadan sonra gittikçe çözülmeye ve yıkılmaya yüz tutan Devlet-i Aliye'yi kurtarma düşüncesi, siyasetin olduğu kadar düşünür ve sanatkârların da ilgilendikleri temel mesele hâline gelir.

19. yüzyıl, bahsi edilen inkıtaın bertaraf edilmesi etrafında oluşan edebî ve siyasî ortama tanıklık eder. Bu ortamın bariz vasfının 'medeniyet krizi' olduğu söylenebilir. Devlet-i Aliye'nin yüzünü Batı medeniyetine çevirmesiyle doğan ve etkileri hâlâ hissedilen bu kriz, bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine geçişin doğal seyrinde ortaya çıkar. Elbette bu kriz; kültür, siyaset, dil, din, düşünce, edebiyat ve sanat başta olmak üzere her sahada hükmünü icra etmiştir. Bu bağlamda 19. yüzyıl, bir toplumun mutlak değerlerinin kaybolmaya yüz tuttuğu dönemi ve bu doğrultuda oluşan buhranı temsil eder.

Bu yüzyıldaki aydın ve sanatkârların çoklukla eklektik bir görünüm sundukları görülür. Bunda ele aldıkları meselelerin çeşitliliği kadar söz konusu buhranın da etkisi vardır. Bilhassa din dilinin şemsiyesi altında gelişen bu sosyal, siyasî ve edebî ortamın, din ufkuyla bakılan bir hayatı yansıtmaya meyilli olduğu söylenebilir. Bilindiği üzere Divan edebiyatı, ilmî terminolojisini İslam'ın ilmî tarafını düzenleyen medrese sisteminden alır. Klasik edebiyat bu bağlamda ele aldığı temayı, İslam'ın sufi yorumu üzerinden eserine konu eder ve onu sufizmin terbiyesinden geçmiş bir lügat içinden dile getirir. Örneğin hürriyet problemi, insan ile varlık arasındaki ilgi etrafında şekillenir ve ilahî irade karşısında insanın sınırlarını tayin etmeyi önceler. Hatta yeni edebiyatın siyasi ve edebî ufkunu tayin eden isimlerden biri olarak Namık Kemal'in dahi hürriyet fikrini şekillendiren kaynaklardan birinin de tasavvuf olduğu görülür.

19. yüzyıl, tasavvufun terbiyesinden geçmiş lügati yeni bir semantikle karşılama eğiliminin egemen olduğu bir yüzyıl olarak dikkat çeker. Bu bağlamda 'akıl', 'iman',

‘hürriyet’, ‘vatan’, ‘millet’ kavramları, bilhassa Fransız düşünürlerin etkisiyle yeni içeriklerine kavuşur. Bu durum eski yeni çatışmasının da zeminini teşkil eder. Klasik şiirin gözüyle bir ‘tedbir’ olarak görülen ‘akıl’, Şinasi’nin “Münacaat”ında sorgulayıcı bir nitelik kazanır. Bu iman eden bir akıldan sorgulayan bir akla geçiştir. İnsanın doğduğu yere nispetle ata yurdu olarak anlaşılan ‘vatan’ kavramı, Namık Kemal ile birlikte devlet, din, medeniyet merkezli olacak şekilde genişler, siyasi bir içerikle donanır. ‘Hürriyet’ kavramı da insanın ilahi irade karşısındaki hareket alanını tayin eden semantikten, insan ile devlet arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir semantiğe dönüşür ve büyük ölçüde Fransız devriminin izlerini taşır. ‘Adalet’ kavramı da ilahi irade karşısındaki eşitlikten kanun önündeki eşitliğe gönderme yapacak biçimde şekillenir. Adaleti tesisi lütuf ya da kahır olarak tezahür eden siyasî iradenin icraatlarının kanunla sınırlandırılması da bu kavramın etrafında gündeme gelir. Batılı siyasî kavramların İslam siyaset teorisinin ‘adalet’, ‘bi’at’, ‘icma-ı ümmet’, ‘meşveret’ gibi kavramlarıyla dile getirilmesi de esasında yönü uhrevi olana dönük klasik edebî ve siyasi ufkun, yönünü dünyevi olana çevirmede karşılaştıkları problemleri, dinin meşruiyet sınırlarında çözüme arayışına işaret eder. Bunlarla birlikte Namık Kemal’in klasik şiire yönelik tenkitleri de Batılı bir nazarla yapılı ve Namık Kemal, klasik şiirin istiarelerle ördüğü sevgili tasvirlerini realiteye dayalı olacak şekilde resmeder ve ortaya ‘gulyabani’ portrelerinin çıktığını beyan eder. Tanpınar, Namık Kemal’i, tenkidini yaptığı metinlere bunların ait olduğu medeniyetin kodları içinden bakmaması nedeniyle haksız bulur. Esasında Namık Kemal’in tenkitlerinde realitenin ideale değerce üstünlüğüne gönderme yaptığını gözden ırak tutmamak gerekir. Bunlar, 19. yüzyılda değişen kıymet hükümleriyle kavramlardan bazılarıdır. Bu bağlamda klasik şiirin hayata seslenişinde sahip olduğu ufuk, bu yüzyılda yerini akılcı, pozitivist bir ufka bırakır. Bu bırakış, bir medeniyet dairesinden bir başka medeniyet dairesine geçişi temsil eder. Hatta bu bağlamda Türklerin İslamiyet’e girişine denk bir hadise olarak kabul edilir.

Orhan Okay’ın bu bağlamda yaptığı bir tespitin altını çizmekte fayda vardır. Okay, Doğu - Batı diye iki medeniyet dairesi varsa Türkiye yahut Osmanlı’nın bu ikisinden hangisine ait olduğu yönündeki soruya, Doğu ve Asya kavimlerinin tek medeniyet olarak ele alınmasının zorluğundan ötürü Türklerin İslam medeniyeti dairesi içinde görülmesinin daha uygun olacağı yönünde cevap verir. Ne var ki toplumların zihniyet bakımından ait oldukları medeniyet dairesi ile ilgili kesin bir belirleme yapmanın zorluğunu hatırd tutmak gerekir. Nitekim zihniyetlerin tarihi ile ilgili Annales Okulu’nun görüşleri de toplumların bir medeniyet dairesinden diğerine geçişlerinin kolay olmadığı yönündedir.

Zihnin sıfatı olarak öne çıkarılan ‘atalet’, onun değişime karşı direncinin olduğu kadar maddenin hızlı değişimi karşısındaki ‘yavaşlığının’ da sebebi olarak görülür. Zaten zihniyetlerin değişimlere karşı dirençli yapılar oldukları ile ilgili yeterli düzeyde kabulden rahatlıkla söz edilebilir.

Bu tespitleri, klasik şiirin dayandığı anlam evrenini saray istiaresi üzerinden çözümlleyen Tanpınar’ın tespitleriyle birleştirdiğimizde, Anadolu’da İslam medeniyetiyle birlikte kadim Şark’ın yanı sıra bu topraklarda varlıklarını sürdürmüş eski medeniyetlerin etkilerini kabul etmemiz gerekir. Özellikle İslam’ın etkileri üzerinden konuya kronolojik yaklaşıldığında ortaya net bir tablonun çıktığı görülür. Bugün itibariyle yaklaşık 1400 yıllık geçmişi bulunan İslam ile geçmişi onbin yıllara kadar uzanan kadim Şark’tan söz edilir. Onbin yıllar geçmişe sahip kadim Şark ile yaklaşık 1400 yıllık geçmişi bulunan İslam’ın ontolojik ve epistemolojik kabullerinin aynı olamayacağı açıktır. Kronolojik bakımdan İslam’dan önceki edebî ve hikemî anlatıların İslam’dan sonra da varlıklarını devam ettirdikleri tartışma götürmez. Bu bakımdan Osmanlı, kadim Şark’ın geniş medeniyet halkasına da dâhil edilebilir. Dolayısıyla sözü edilen medeniyet krizinin ardında bir zihniyet değişiminin doğasından getirdiği problemlerin olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Türk edebiyatına nereden bakılması gerektiği ile ilgili problem, yaklaşık iki yüz yıllık geçmişin ana temalarından biridir, denebilir. ‘Maziyle anlaşma ve hesaplaşma’ üzerine kurulu olan problem alanı, mensubu olunan medeniyet ile kendisine dönülen medeniyet arasında bir terkip oluşturmanın gerekliliğini duyurur. Bu çalışmanın yönünü belirleyen unsurlardan biri de maziyle anlaşma ve hesaplaşmanın doğasından getirdiği problemlerdir.

Değindiği üzere 19. yüzyıl ‘mutlakı kaybetmekten doğan bir buhran’ın yüzyılı olarak belirir. Bu yüzyılda hayatı ve teferruatını, mutlak bilgiye ve veriye dayalı okuyan ve yaşayan bir zihniyet, yönünü akılcı ve kuşkucu bir hayat okumasına çevirir. Bunda büyük amillerden birisi insanın kendisiyle yüzleşmesi, kendisiyle karşılaşmasıdır. Keçecizâde İzzet Molla’nın Keşan yolculuğu sırasında, aynadaki görüntüsünü uzun boylu, köse ve iri vücutlu olarak tasviri bu manada yenidir ve bu anlatım biçiminin manası şairin, hayat karşısında Ferhat ya da Mecnun’unkinden farklı duruş almak istemesidir. Bu hadisenin işaret ettiği ufuk, yüzyıllardan beri irademize ve idrakimize hükmetmiş bir medeniyet halkasından kopma, şahsi irade ve tecrübenin belirleyici olduğu bir medeniyet halkasına yönelmedir.

Bugün için diğere sahalarda olduğu gibi sanat ve edebiyat meselelerine de bilimin ortak ve evrensel dilinden bakıldığı açıktır. Buradan bakıldığında edebiyat ve sanatta başat meselenin gerçeklik meselesi olduğu görülebilir. Sanatta gerçeklik konusu, felsefenin de kendine görev kabul ettiği, ‘kendine göre değil de onu gerçekte olduğu gibi anlatma’nın etrafında şekillenir. Zaten sanatın gerçeklikle kurmuş olduğu ilişki, onun gelişme yönünü belirleyen esas unsur olarak kabul edilir. Bu bağlamda her sanat faaliyeti gerçeklikle ilişkisini, yeşerdiği medeniyetin lüğati içinden kurar ve her medeniyetin gerçeklikle ilişkisi, onun ontolojik ve epistemolojik kabulleriyle paralellik arz eder.

Çalışmanın problem olarak ortaya koyduğu esas meseleye bu açıklamadan sonra geçilebilir. Burada ortaya kendiliğinden çıkmış görünen problem, Batılı bir lüगत içinden konuştuğunu düşünöenlerin esasında dip dalgayla geleneğin ön gördüğu bir dil ve bakış açısıyla konuşmuş olmalarıdır. Bu bağlamda akılcı ve realiteye dayalı edebî dilin dayandığı poetik ilkeler ile mistisizme ve kozmik tecrübeye dayalı edebî bir dilin dayandığı poetik ilkeleri birbirinden ayırmaya dönük kavramlaştırma ihtiyacının doğduğu söylenebilir. Çünkü kadim Şark’ın mistik kabullere dayalı geçmişı, bunlardaki dili ağırlıklı olarak mutlakçı bakış açısına eğilimli kılmıştır. Batılı dilin ise tecrübeye ve realiteye dayalı bir dil olduğu bilinmektedir. Batılı dilin dayandığı poetik ilkeler ile ilgili yeri geldikçe ve ihtiyaç duyulduğu başvuru lan değiniler dışında ayrıca bir kavramlaştırma ihtiyacı görölmediğini söyleyebiliriz. Zaten bunun için yeterli poetik birikim Aristo’nun Poetika’sından beri gün yüzündedir ve kuramsal bakımdan buna aşına olunduğu açıktır. Bu bağlamda klasik şiirde ve kadim Şark’ın kült anlatılarında edebî dilin dayandığı söyleme ilişkin tespitlerde bulunabilmek amacıyla mutlakçı dil adı altında belirlediğimiz kavramın içeriği ve çerçevesi önem arz eder.

Türk Dil Kurumu mutlak kelimesine “salt, kendi başına var olan, hiçbir şeye bağlı olmayan, bağımsız, saltık, kesinlikle” anlamlarını verir. Bu anlamların, doğrudan ya da dolaylı, mutlakiyetçi zihniyeti imleyen taraflarının olduğunu söylemek mümkündür. TDK’nın kelimeye verdiği bilhassa kesinlik anlamı, mutlakiyetçi zihin ve dil ile ilgili önemli bir ufuk sunar. Çünkü savunulan düşünöenin mutlak doğru olduğuna inanmak, o düşünöe hakkında tavizsiz bir tavır almayı gerekli kılar. Herhangi bir konuda öne sürölen savın mutlak doğru olduğu düşünöesi onu bireyde inanca dönüştürür. Zaten insan, mutlak doğru seviyesine çıkaramadığı herhangi bir bilgi ya da duyuşa inanmaya meyilli olamaz. İnanma, bilgi ya da duyuşun kesinliğe ulaşmasıyla gerçekleşir. Bireyin dinî ya da sosyal bir meseleyle ilgisi, bunlara dair kendisindeki kesinlikler etrafında şekillenir. Böylece her

tür inanmada kesinliğin büyük paya sahip olduğu açıktır. Bir savın hem mutlak doğru olduğuna hem de onun yanlışlık içerebileceğine yönelik iki zıt kabul tek zihinde mevcut olamaz. Dile getirilen sav, mutlak doğru kabul edilirse bu onun yanlışlık içermediğini gösterir. Bir yanlışlık içerebileceği kabul edilirse, bu da onun mutlak doğru olmadığını gösterir. Bu bakımdan iki zıt kabulün tek zihinde barışık olarak yer alması tutarlılık içermez. Burada tutarlılık ya da tutarsızlığın, düşüncede değil bireyin bakış açısında ve tavrında olduğu kendini belli eder. Bu yüzden mutlakiyetçi zihin ve dil ile ilgili hem bireysel hem de kültürel bir temelden söz edebiliriz. Kişilikten kaynaklı mutlakiyetçi zihin ve dilin kaynağında çoklukla bireyin zayıflığı, çevresine karşı yaşadığı hayal kırıklığı, toplumla uyumsuzluğu, aykırılığı, yeni bir var oluşa gereksinim duyması, şahsi kimliğinin üzerinde yer alan ve kendini içinde eriteceği büyük bir kimliğe katılma ihtiyacı, kendisine hayal kırıklığı yaşatan kurumlarla veya çevresiyle mücadele edebilmek için yeterince cesarete sahip olabileceği gruplara girme eğilimi gibi hususlar yer alır. Bir zihniyet biçimi olarak mutlakçı düşünüş ise elbette daha şümulüdür. Her kültürün bir medeniyet telakkisi üzerine inşa edildiği dikkate alındığında toplumların hayata nereden baktıkları ve hayata karşı ne tür tavır aldıkları konusunda ontik ve epistemik kabullerinin belirleyici etken olduğu söylenebilir. Doğal seyrinde insan da mensubu olduğu medeniyetin gözüyle eşya ve madde karşısında bir tavır alır. Bu doğrultuda düşünce, dil, din, ideoloji, siyasi ya da felsefi görüşle ilgili farklı tercihlere sahip olan şairlerin takındıkları tavrın ortaklığı, bunları dile getirirken aynı kesinlik içinden konuşmaları, ortak bir zihniyet geleneğine ve tavra işaret eder. Burada artık dile getirilenin ne olduğu önemini yitirir. Çünkü dile getirilmiş olanın kesinlik içinden sunulması, hâliyle onun yanlışlanamaz olduğunu da ima eder. Bu ise problemleri bir bakış açısı olarak karşımıza çıkar. Mutlakiyetçi dille konuşan, büyük ölçüde savunageldiği dinî, siyasî ya da felsefî inancının mutlak doğru olduğuna inanır. Hâliyle bu inanış ona savunageldiğini dayatma hakkını verir. En azından geçerliliği ve doğruluğu kuşkulu bir sav, kendini muhatabına kabullendirme konusunda haklı bir gerekçeye dayanmış görünmez ve bundan ötürü de mütevazı davranmak zorunda kalır. İnsanın ileri sürdüğü savla ilgili kuşkuya düşmesi veya ileri sürdüğü savı konusunda başka muhtemel doğruların olabileceği ile ilgili herhangi bir merak düşmesi, onu yaslandığı kesinlikten uzaklaştırır. Bu bağlamda mutlakiyetçi dilin karşısında yer alan anahtar kavramlardan birinin kuşku olduğunu söylememiz gerekir. Her tür kesinliği yerinden eden kuşku, sahibini ihtimalli bir konumda tutar. Bu duruş, kişiyi ödünsüz tavrıdan ödüllü tavra, kesinlikten belirsizliğe doğru evirir. Bu çizgide ödünsüz tavır ile kesinlik arasındaki

doğrudan ilgi açıktır. Aynı şekilde ödüllü tavır ile belirsizlik ve kuşku arasındaki doğrudan ilgi de açıktır. Hatta ödünsüz tavır ile kesinlik, değişim karşısında bir direnç ortaya koyar. Çünkü çoklukla uzlaş, insanın başka doğruların da olabileceğine inanmasıyla sağlanabilir. Doğası gereği katı olan kesinliğin, belirsizlik ve kuşkuya değerce üstünlüğü elbette söylenebilir. Bu bakımdan mutlakiyetçi dil ve düşüncenin sahibine dolaylı olarak sağladığı güvenli bir alandan söz edebiliriz. Bunun en azından mutlakiyetçi dil ve düşünceyi cazip kılan bir unsur olduğu görmezden gelinemez.

Mutlakiyetçi dil ve düşüncenin kendini karşısında konumlandığı yaban bir dil ve düşüncenin varlığı zorunluluk hâlini alır. Doğası gereği mutlakiyetçi bakış açısı, kendini haklı ve doğru gördüğünden, kendinden olmayanı aynı derecede yanlışlık içinde görür. Ötekileştirici zihin ameliyesi olarak bu duruş, varlığını ötekine bağlı kılar. Nitekim oryantlizmin bu tür bir düşünceye tekabül ettiği açıktır. Bu doğrultuda kesin bilginin sahibine verdiği güç, onu iktidara meyilli kılar ve bunu ona meşru gösterir. Promete efsanesinin sembolizminde de bilginin tekabül ettiği güç, nitekim sahibini bu doğrultuda bir yola sevk eder. Bu bağlamda bilgi, güç ve iktidar arasındaki doğrudan ilgi yadsınamaz. Bu bakımdan mutlakiyetçi dilin, doğası gereği bir öteki inşa ettiğini, kendini inşa ettiği bu öteki üzerinden konumlandığı söylenebilir. Öyle ki ister içerde isterse dışarıda olsun ötekileştirilen, tanımlanır, zararlı olarak kodlanır ve toplum içindeki meşruiyetini yitirir.

Mutlakçı bakış açısı, sahibini öne sürdüğü savın kesin doğruluğuna dair inançta sabit kılar. Burada kesin doğruya sahip olmanın dolaylı olarak başkaları adına düşünme ve söz söyleme hakkını da içerdiğini belirtmekte fayda vardır. En azından başkasına istikamet tayin etme hakkını dolaylı olarak içerdiği söylenebilir. Siyasi anlamda da mutlakiyetçi yaklaşım benzer nitelikler sergiler. Yönetim erkinin sahip bulunduğu yetkilerin her tür tehditten emin kılınmasını önceleyen siyasi mutlakiyetçilik, aynı zamanda başka hayatlara doğrudan müdahalede bulunma yetkisini de içerir. Söylem merkezli olarak bu düşünüş biçiminde dile gelmiş olanın sorgulanamaz oluşu da ayrı bir önem arz eder. Nihayetinde sorgulanamaz olan bir düşünce, ölçülemezdir ve ölçülemez olan da hâliyle denetlenemez. Bu doğrultuda mutlakiyetçi düşünüşün farklı sahalardaki ortak zuhurundan söz edilebilir.

Mutlakiyetçi dil ve tavrın kesinlik etrafında şekillenen ortak karakteri baştan itibaren dikkat çekilen hususlardan biridir. Her tür kesinliğin doğal seyrinde insan özgürlüğünü yıpratıcı etkisi görmezden gelinemez. Muhatabın farklı ve aykırı düşüncelerinin doğru olabilme ihtimalini dışarıda bırakan bakış açısı hâliyle özgürlüğü kısıtlayıcı bir tavır ortaya koyar. Geleneğin, mutlak kabule dayalı olarak muayyen

değerlerin aktarımı üzerine kurulduğu bilinir. Bu bakımdan gelenek, yaslanmış olduğu kesin doğrular itibariyle onları aktarırken tecrübeye ihtiyaç duymaz. Zira tecrübe burada mutlak doğrunun sunumunda bir kısıtlayıcılık da içerir. Zaten sözün arayışa işaret etmesi onun tecrübe üzerinden aktarılmasını gerekli kılar. Söz konusu edilen bilginin mutlak doğruluğundan kuşku duyulmuyorsa bu durumda onu aktarma yönünde elçilik görevi baş gösterir. Elçinin ise sunulacak olan bilgiyi tecrübe etmesi gerekmez. Bu doğruluğundan emin olunan bilginin sınanma ihtiyacının bulunmamasındandır. Bununla birlikte mutlakçı bakış açısı, doğası gereği başkasının hayatı, düşüncesi ve tavrı üzerine söz söyleme hakkını elde eder. Bu tavır doğal seyrinde muhatabını değiştirme eğilimini de içerir. Çünkü temellük edilmiş hakikat anlayışı, ona sahip olana bu şekilde davranma hakkını dolaylı olarak verir. Diğer ifadeyle bu tavır, mutlak olanın kuşkulu gerçekliğe üstünlüğüne gönderme yapar.

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, mensubu olduğu zihniyet geleneğinin dip dalgalarla devamına büyük oranda tanıklık eder. Zaten bu çalışmanın özü de insanın mensubu olduğu gelenekten kendini bütünüyle soyutlayamamasına dayanır. Zihniyet geleneğinin farklı hayat görüşlerine sahip şairlerin dilindeki ortak zuhuru, bu bağlamda söylemin mutlakçı yönünü izah eder. Bu anlayışla Cumhuriyet dönemi şiirinde geleneğin dipten devam eden varlığının izi sürüldü. Geleneğin anlatma biçimlerinin birçok özelliğinin yanında belirgin olanları, doğrudan anlatması, tecrübeyi dışarıda bırakması, öğüt verici ve istikamet tayin edici olması, duyguları benzetme sistemleri üzerinden dile getirmesi, başka varlıklar adına konuşmayı yeğlemesi, realiteyle uyumu önemsememesi, geleneğin tecrübelerine yaslanması hususlarıdır. Bunların da dayanağı büyük ölçüde bilginin elde edilmiş şeklinde aranabilir. İster vahiyle olsun isterse meditatif yöntemlerle olsun elde edilen bilgi metafizik temele dayandığından doğası gereği aklın ölçülerinde sorguya tabi tutulamaz. Bu bakımdan bilginin aktarımında haber önemli rol oynar ve bu bağlamda haberin kadim Şark'ta ve İslam'da ontolojik değerinden söz edilir. Din dilinin gölgesi altında gelişen edebiyat da kendisini dinin vaz ediliş biçimlerine uydurur. Yönlendirici, öğüt verici, doğrudan aktarıcı özelliklerinin ardında bu hususların olduğu söylenebilir. Nitekim Tanpınar, kadim Şark'ın edebiyat sistemini bir bütün olarak tahlil eder ve burada evrenin etrafında döndüğü merkez olarak Tanrı'nın, sosyal hayatın etrafında döndüğü merkez olarak hükümdarın ve edebiyatın etrafında döndüğü merkez olarak sevgilinin belirleyiciliği üzerinde durur. Tanpınar, bu üç merkezin de yukarıdan ve keyfi iradeyle aşağıyı tanzim ettiklerini belirtir. Bu doğrultuda mutlakçı dilin temelini meydana getiren bu kültürel

form, hayatı teferruatına varıncaya dek düzenler ve hayatın her küçük parçasında varlığını bir şekilde açık eder. Türkiye’de, gerek Tanzimat ile başlanan yenileşme hareketlerinde gerekse Cumhuriyet ile resmi olarak kabul edilen muasırlaşma ufkunda geleneğin varlığını devam ettirdiğini söyleyebiliriz.

Burada üzerinde yoğunlaşılacak şekliyle geleneğin kendini devam ettirdiği söylemler biçimleri üzerinde kısaca durmakta fayda vardır. Mutlakiyetçi dilin görünümü ile ilgili olarak çalışmada belirlediğimiz yirmi iki başlığa ilave yapılabileceği bazılarının da salt mutlakiyetçi dil görünümü olmadığını belirtmemiz gerekir. İzi sürülen mutlakçı dilin göstergeleri; geleneksel sesin yinelenmesi, muhatabın özgürlük alanını daraltma, okurun güven vermeme, genel geçer yargıda bulunma, başkalarının ne hissettiği veya düşündüğünden emin olma, iddialı bir dil kullanma, tanımlama ve açıklama yapma, şahsi tecrübeye yer verme veya vermeme, karşılaştırma yapma, öğüt verme, kesinleyici bakış açısına sahip olma, doğrudan anlatma, geleneğin biçimlerini kullanma, ideolojik tavır alma, reklam veya propaganda yapma, gerçeklik ve idealizm arasında idealizme yakın durma, kendi düşüncesinin doğruluğundan emin olma, geleneği araçsallaştırma, eşya ve hayat karşısında sızlanıcı tavır alma, benzetme ve mecaz sistemlerine yer verme, skolastik düşünme olarak belirlendi. Bu göstergelerin Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde tespitine çalışıldı. Ele alınan şairlerin temsil hüviyetlerine bilhassa dikkat edildi ve bu şairlerin eserlerinden yeterli olduğu kanaati oluşuncaya kadar örnekler seçildi. Örneklerin de bahsi edilen göstergeleri en iyi yansıttığı düşünülen metinler olmasına özen gösterildi. Mutlakçı dil ile ilgili tespitlerin de ele alınan şiirlerle sınırlı olduğunu belirtmekte fayda vardır.

Şiirin ses üzerine kurulu yapısı dikkate alındığında bazı şiirlerin geleneği ses yönüyle devam ettirdiği görülebilir. “Sizin Hiç Babanız Öldü mü” şiiriyle Cemal Süreya, geleneğin sesini mısra sonundaki mi soru edatıyla yineler. Nitekim Alper Tunga sagusu ile Âkif Paşa’nın torunu için yazdığı mersiye de benzerlik olduğu üzerinde durulur. Bu benzerlik, Alper Tunga sagusu ile Akif Paşa’nın mersiyesini bir duygudaşlık içinde buluşturur. Süreya’nın şiiri ise simgesel olarak babanın, söyleyici açısından önemsizliğine odaklanır. Şiirde geleneğin ses üzerinden yinlendiği görülür. Diğer taraftan şiirini büyük ölçüde gerçeklikle bağını kurmuş olarak sürdüren şair “Aşk” şiirinde “seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu / İki kere öpüyüm desem için boynu bükük” gibi geleneksel olana ünsiyet eden zihnin tesirinde mısralara yer verir. Ancak bir ironiyle gerçeklik düzeyine erişecek olan bu mısraların yer aldığı şiirde herhangi bir ironinin gerçekleştirilmemiş

olması söz konusu metnin gerçeklik bakımından örselendiğini gösterir. Bu ise geleneğin sıklıkla yer verdiği bir anlatı formu olarak karşımıza çıkar.

Edebî metinde konuşan varlığın söylediğinden emin olarak konuşması, mutlakçı dilin görünümlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Zihniyetlerin bir sistem olduğu dikkate alındığında konuşan kişinin herhangi bir konudaki tavrı diğer konulardaki tavrıyla çoklukla örtüşür. En azından kendinden emin konuşma içeren bir metin, doğal seyrinde muhatabını özgür kılmayan bir metin olarak da görülebilir. Bunları, birbirine içten dikişlerle bağlı olan bir sistemin parçaları gibi düşünmemiz de mümkündür. Yurdakul'un "Şair" şiiri bu konuda örnek verilebilir. Yurdakul, burada şair olduğu hususunda kendinden emin bir edayla konuşur. Bu bakış açısı şairliği, herhangi bir meslek sahibi olmakla eşdeğer kılar. Geleneğin, şiiri öncelikli olarak biçim üzerinden tanımlamış olmasının bunda etkisi vardır. Yukarıda adı verilen şiirinde Yurdakul, henüz yirmi yaşında kendini şair olarak tanımlama hususunda herhangi bir kuşku duymaz. Bu bakış açısının sadece büyüklemeyle açıklanamayacak bir yanı vardır. Şair, yirmili yaşlardaki hûlya'sının o zamanki şiirlerine olduğu gibi 'ak saçlı' dönemlerindeki şiirlerine de aynı ruhu verdiğini söylerken, tarihi bakımdan sahip olduğu millî ruhun önemini ve tarihsel değerini vurgular. Burada dikkatin, şiirin tematik açıdan değerinden ziyade şairin kendini şair olarak görmüş olmasına dair örtük iddiasına çekilmesi gerekir. İnsanın kendini şair olarak görmüş olması, yazdıklarının da şiir olarak görülmesini gerekli kılar. Böylece bu konuda verilecek aksi bir hükmün önüne de geçilmiş olur. Muhatabını özgür kılan metnin temel özelliği, ona aksi yönde bir hükmü verebilmesine imkân tanınmasıdır. Kendinden emin konuşma ister bilinçsiz olsun isterse bilinçli bir tercihle olsun, muhatabı aksi yönde fikir beyan etme hususunda cesaretlendirmez. Çünkü her tür eminliğin dolaylı olarak kesinliğe yaslandığı açıktır. Kesinliğe yaslanmış olmanın ontolojik manada zihne bir konfor sağladığı da açıktır. Bu bakımdan çöken bir kesinlik, sahibini de sarsar ve onu bir yanlışı hakikat olarak görmüş olmanın doğrudan ya da dolaylı utancına sürükler. Oysa anlamın değerinin tarihselliğe bağlı oluşu kesinliklerin geçersizliğine de gönderme yapar. Diğer taraftan her tür kesinlik, ispata muhtaç hâle gelir. Yurdakul'un şairliğiyle ilgili örneğin Yahya Kemal olumlu düşünmez. Kaplan da aynı şekilde Yurdakul'un şairliğini kusurlu bulur. Burada mutlakçı bir bakış açısı olarak ortaya çıkan husus, ne Yahya Kemal'in ne de Mehmet Kaplan'ın Yurdakul ile ilgili verdikleri hükümlerdir. Yurdakul'un kendini kendinden emin bir şekilde şair olarak görmesidir. Şairliğin kolektif hafızada tekabül ettiği yüce mevki dikkate alındığında kişinin kendini şair mevkiinde konumlandırması, dolaylı olarak kendini

övmüş olduğu anlamına da gelir. Yurdakul'un kendine vermiş olduğu şairlik payesinde esasında ne onun kibri ne de herhangi bir yanlış tavrı söz konusudur. Yurdakul'un kendine şair diyebilme cesaretinin gerisinde onun şaire ve şiire ilişkin sahip olduğu bilgi düzeyi ve algısının belirleyici olduğu söylenebilir. Şairin, şiiri vezin ve kafiyeden, bir takım şekil unsurlarına riayetten; duygu ve düşünceleri terennüm etmeden ibaret sayan bir bakış açısına göre kendini konumlandığı görülür. Zaten mutlakiyetçi bakış açısı da sahip olunan bilgiyle ilgili herhangi bir kuşku duyulmamasına dayanır.

Mutlakçı dili yansıtan görünümlerden biri de şairin kendi bakış açısının, genel geçer bir bakış açısı olduğu yönünde izlenim vermesine dayanır. Orhan Seyfi Orhon “Üç Buut” şiiri ile “Üç Dünya” başlıklı şiiri buna örnek verilebilir. “Üç Buut” şiirinde şair insan hayatının genel olarak üç aşamayı kat ederek seyrettiğini belirtir. Şair, insanların sözünü ettiği üç buuttan çıkamayacağına dair hem kesin hem de genelleme yaparak konuşur. Esasında kesinliğin bir tür genellemeye imkân tanıdığını da belirtmek gerekir. Bu şiirde Orhon, insanın önce sen şusun busun diyerek karşısındakini tanımladığını, sonraki aşamada ise ben buyum şuyum diyerek kendini tanımladığı, son aşamada ise her şeyin ölümde toplandığını ifade eder. “Üç Dünya” şiirinde de aynı bakış açısını yineleyen şair burada ise insanın ilk aşamada şunu sevdim bunu sevdim dediğini, ikinci aşamada şunu yaptım bunu yaptım dediğini, üçüncü aşama olan ihtiyarlıkta ise dünyayı tanıdığını ve hey gidi dünya, kahpe dünya diyerek ömrünü sövmekle geçirdiğini belirtir. Şair, her iki şiirinde de genel geçer bir eğilimle konuşur. Oysa her iki şiir de birbirinden farklı bir görüştedir. Bununla birlikte insanların genel olarak hayatlarında böyle bir seyir izlemeleri mümkün görülse bile bunun dışında da bir hayat okumasının mümkün olabileceğini hatırd tutmakta fayda vardır. Belli bir kültür halkasında büyüyen insanların çoklukla sergiledikleri bir tavır olarak bu duruş mümkün olabilir fakat başka medeniyet ve kültür halkasında yetişen ve hayata farklı noktadan bakan insan ve hayat okumalarının hepsinin bu bakış açısına sahip olduğu elbette düşünülemez. Şairin, kendi bakış açısının genel geçer bir kabule dayalı olmasının insiyaki bir sonucu olarak bu dile yöneldiği söylenebilir.

Orhon'un yukarıya alınan iki şiiri, söylemek istediğini doğrudan anlatma yönünden birleşirler. Burada tema ve konu arasında herhangi bir dolayımaya yer verilmez. Yani bir şey derken ondan başka şeyi kastetmeye burada rastlanmaz. Bununla birlikte doğrudan anlatmanın özellikle konu itibarıyla reklam ve propagandanın sınırlarına yaklaştığı söylenebilir. Bizzat öne çıkarılan, sunulur, telkin edilir veya bunların tersiyle dışlanır. Oysa şiir bir şeyden bahsederken esasında başka bir şeyi anlamlandırır.

İddialı konuşmak da mutlakiyetçi dil ve bakış açısını doğuran hususlardan biri olarak karşımıza çıkar. “Hicran ne kelimedir” şiirinde Şükûfe Nihâl, erken yaşlardaki ayrılık acısına odaklanır. On sekizli yaşlarda kaleme alınan şiirde dünyanın bütün ‘olanca mihnetinin’ çekildiği ifade edilir. Esasında bu ifade formu geleneğin hazır düşünme kalıplarına dayanır. Çünkü şairin, dünyanın olanca mihnetini çektiğini söylemesi, en azından yaş itibariyle sonraki yıllarda çekeceği muhtemel mihnetleri göz ardı etmesiyle mümkün hâle gelebilir. Duyguların sabitlenmiş bir düzeyinden söz edilemediğinden bunların nihai boyutta yaşanmışlığı ile ilgili konuşulamaz. Farklı yaşlarda hayata farklı bakıldığı veya ileride hayata farklı bakılabileceği ile ilgili tüm ihtimallerin dışarıda bırakılarak, anda yaşanılanın mutlak olduğu vehmi, şiirde konuşan özneyi kesinliğin etrafında oluşan iddialı bir dile yöneltir. Bu dilin kişisellikten ziyade geleneğin bireyde inşa ettiği zihnin etrafında oluştuğunu söyleyebiliriz. Şiirin diğer kısımları da aynı bakış açısıyla ilerler. Şair genç yaşta başına gelenlerden ötürü soruların boynunun büküldüğünü söyler. Doğrulanması mümkün olmayan dil hâliyle bir iddiaya yaslanır. Diğer taraftan bu dilin tecrübeye dayalı bir anlatımı içermediği de ortadır. Saça beyaz karların dökülmesi, çekilen dertlere ima olduğu gibi soruların boynunun bükülmesi de henüz küçük denecek yaşta çekilmiş acıya farklı şekilde bir imadır. Geleneğin hazır ifade formlarını şair, yaşadığı ayrılık acısını anlatmak için kullanır. Burada tecrübeye dayalı bir anlatmadan ziyade doğrulanması ve de okurca sınanması mümkün olmayan bir dile yer verildiği açıktır.

Tanımlayıcı dilin de mutlakiyetçi dil ve bakış açısını yansıtan bir unsur olduğunu söyleyebiliriz. Sanatın esasında tanımlama ve açıklama yapma ihtiyacı bulunmaz. Bu onun doğası gereği sahip olduğu öznelikten kaynaklanır. Rıza Tevfik, “Mürebî-i Vicdanım, Üstad-ı İrfanım Büyük Şairimiz Abdülhak Hamid’e” şiirine ‘şair’ tanımla başlar. Rıza Tevfik’e göre şair, tabiatın sihirli güzelliğine tutulan ve çılgın sevinçleriyle derin hüznlerine suret vermek isteyen divane kişidir. Rıza Tevfik’in, yapmış olduğu şiir tanımla bir şair olarak kendisinin yazmış olduğu şiiri arasındaki çelişki burada gözden ırak tutulamaz. Bu şiir, insanın yaşadığı duygulara suret vermekten ziyade şairin neliğine ilişkin bir tanımla içerir. Diğer ifadeyle Rıza Tevfik, bir şair olarak tanımını verdiği şairle uyum içinde görünmez. Nesrin görevini üstlenen şiir, bir tefekkürün üzerinden anlatıldığı araca dönüşür. Şiirin ikinci dördlüğünde ise şair, şiirinin halka neşe verdiği iddiasında bulunur ve ‘şûh’ tabiatının halka neşe verip vermediği ile ilgili halk adına konuşur. Oysa burada söz söyleme yetkisinin bu şûh tabiata muhatap olanda, olanlarda olduğu açıktır.

Türk edebiyatının karakteristik yapısında öğüt vermenin olduğu kabul edilir. Esasında yol göstericilik olarak bu tema, kadim Şark anlatılarında bilhassa mistik tarafın omurgasını oluşturur. Her tür öğüt, öğüt verence temellük edilmiş bir hakikat anlayışına gönderme yapar. En azından insanın hakikatlığından kuşku duyduğu bir hususu muhatabına önermesi tutarlılık içermez. Bu bakımdan öğüt verenin, vermiş olduğu öğüdün tutulması durumunda muhataba vaat edilmiş bir huzuru zimnen ortaya attığını düşünürüz. “Varsın” adlı şiirinde Kuntay, okuruna var oluşun yolunun nerelerden geçtiğini salık verir. Başkalarına yol gösteren ve nasihat eden bir metnin, geleneğin insana yön tayin eden bakış açısının bir devamı olduğu söylenebilir. Var olmanın muhtemel başka yollarının da olabileceğine ilişkin herhangi bir aralığın bulunmaması, şiirdeki dili mutlakiyetçi görünüme büründürür.

Sanat eserinin gerçeklik karşısındaki konumu, onun niteliğine ilişkin belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. “Anadolu Toprağı” başlıklı şiirinde Orhon, Millî Mücadele’ye desteğini ortaya koyar. 1921’de yazılmış şiir, muhayyilede var olan bir Anadolu portresi çizer. Burada Anadolu’ya duyulan özlem yansıtılır. Şiir, Anadolu’da yaşayanların bahtiyar insanlar olduğuna yönelik genel bir kabulü ileri sürer. Orada yaşamış olmanın bahtiyarlık için neredeyse yeter sebep olarak ileri sürülmesi realiteyle örtüşmez. Anadolu’da yaşayanların bahtiyar olarak görüldüğü şiir, realiteye değil şairin kendince yüklediği bir manaya karşılık gelir. Siyasi yönden Türkiye’nin geleceğine ilişkin Anadolu’daki gayretlerin takdiri ile şairin bütün saadeti neredeyse orada yaşamayla ilişkilendirmesi arasında doğrudan bir ilginin kurulması zordur. İki farklı olguya tekabül eden bu durum, şairde birleşir ve ortaya siyasi yönden edebiyatta işlenen bir tema olarak Anadolu yerine ayrı düşünülmüş bir vatan toprağı olarak Anadolu çıkar. Bu bakımdan şiir, anlatmak istediği ile anlattığı arasına koyduğu mesafeyle dikkat çeker.

Sanat, muhatabını talihi karşısında cesaretlendirdiği oranda ona karşı üstlenmiş olduğu görevini de yerine getirmiş sayılır. “Kara” şiirinde Ahmet Arif ah, of, oy gibi ünlemlerle birlikte sızlanıcı bir dili çağrıştıran kelimeler üzerine şiirini kurar. Şiir, ses itibarıyla hayıflanılan bir tonu kullanır. Geçmişte yaşanan acıların ortaya konulup, bunları yaşayan kişiye hayıflanılarak seslenilmesi, gerek üslup itibarıyla gerekse tavır itibarıyla geleneğin dil ve bakış açısını yansıtır. ‘Zedelenmiş bir mutluluğun taşıdığı vaat’ olarak sanat, muhatabına, acısının üstesinden gelmeyi telkin eder. Sızlanma, insanı yaşadığı acının üstesinden gelmeye değil onun yıkıcı etkisinde kalmaya zorlar. Şiirin karşı karşıya geldiği sorunlardan biri de acı hakkında, acının mitik özelliğini dışarıda bırakarak

konusabilmedir. Ahmet Arif'in şiiri genel olarak acıyı diri tutmaya ve insanı acısıyla baş başa bırakmaya meyillidir. Bunu ise çoklukla sızlanmayı merkeze alan bir duygu etrafında yapar. Sızlanma ve ona dayalı ses tonu ile ifade formlarının mutlakiyetçi zihniyetle yakından ilgisi açıktır. Diğer taraftan Ahmet Arif'in, tütün işçilerini konu edindiği şiirinde kendini onlarla özdeşleştirdiğine tanık olunur. Şairin bahse konu ettikleriyle bir şekilde kendini özdeşleştirdiği ve onlar adına konuştuğu görülür. Kendi duygularını, şiire konu ettiği tütün işçilerinin duyguları olarak öne sürer. Buradaki dilin mutlakiyetçi düşünüş biçimiyle ilgisi yadsınamaz.

Ele alınan şiirlerde görülen mutlakiyetçi bakış açısı elbette bütün şiir geleneği için söz konusu edilemez. Hatta Türk şiirinde şiirin sahih kanadının daha berrak ve güçlü olduğunu belirtmekte faydır vardır. Yahya Kemal'in şiirinde insan sonsuzluk ufkuna eğilimli kılınır. Şiir, insanı 'dar varlığının hendesinden' kurtarma yolunda işlevsel kılınır. İnsanın varlığını dar alana sıkıştırılan aidiyetlerden özgürleşmeyi ima eden şiiriyle Yahya Kemal, arayış yolundaki insanı buna âdeta zorunlu kılan bir bakış açısıyla şiirini kurar. Zira şiirin esaslı yönlerinden biri de, sonsuzluk arayışı içindeki insana ulaşmadır. Turgut Uyar'da da şiir, insanı bulunduğu yerden uzaklara eğilimli kılar. İnsanın hep uzaklara meyilli hâlde bulunması, içinde taşıdığı sonsuzluk duygusu nedeniyledir, denebilir. "Uzak Kaderler İçin" şiirinde Uyar, belli belirsiz, istekli isteksiz, mevcut hâldeki huzursuzluktan bilinmezlik içindeki muhtemel huzura meyilli konuşur. İnsanın 'ezelî hakikatle temasından' doğan bir iştiyakla hep gitmeye meyilli hâli, şiirin evrenini oluşturur. İnsanın mukim olduğu yerdeki huzursuzluğu, Ahmet Haşim'i de muhayyel bir mekân arayışına yönlendirir. "O Belde" şiirinde şair, mahkûm olduğu mevcut yerinden hayalin bakır mntıklarına bir yolculuğu hatırlar. Bu şiirlerde insanın sonsuza eklemelendiği görülür. Esasında sanatın işlevlerinden biri de sonsuzu sonlu olanda deneyimlenebilir kılmaktır. Bu doğrultuda İsmet Özel de "Mataramda Tuzlu Su" şiirinde reel hayatın imkânları içinde ideali deneyimlenebilir kılmaya çabalar. Şiir, insanı bir şekilde baskı altına alan ve insanın yeteneğini ve emeğini sömüren kurulu düzenlere veya algılara isyanı konu eder. Bunlara karşı verdiği mücadelede yönünü uzak hedeflere çevirir. Uzun yola çıkmaya hükümlü şairin ufku, ilk mısradaki imgeleştirilen ütopyadır. Şairin okurunu çağırıldığı ütopya ona, burada, mevcut hâlde bir mücadele azmi telkin eder. Şiir, 'kendinin bile ücrasında yaşayan' birinin yöneldiği uzaklığın bir hayalden ibaret olduğuna ironik bir gönderme yapar. Burası insanın sonlu, yöneldiği ütopya ise sonsuza meyilli yanını oluşturur. Karakoç'un şiirinde de aşkın olana ve öteye uzanışın bir hedef kılındığı görülür.

Bu örnekler, şiirin genel kabul gören işlevi doğrultusunda aldığı şekilleri gösterir. Şunu da belirtmekte fayda vardır. Büyük oranda sahici kabul edilmiş şiirlerin, bu tür örneklerle sınırlandırılması elbette doğru olmaz. Sadece şiirin ufkunu göstermesi bakımından birer işaret olarak görülebilirler.

Sonuç olarak mutlakiyetçi dil ve tavrın, kesinlik ile ödünsüzlüğü bünyesinde barındırdığından söz edebiliriz. Edebî metinde konuşan varlığın muhatabına karşı takınmış olduğu ödünsüzlüğün dile ve tavra yansımalarıyla oluşan mutlakiyetçi bakış açısı, dilde farklı kullanımlarla karşımıza çıkar. Sistemli yapılar olması nedeniyle zihniyetler, hayatı kuşatırlar ve hayatın farklı parçalarında aynı edayla görünürler. Zaten sistemler, yönü düzenliliğe meyilli yapılara tekabül ederler. Bu bağlamda örneğin bir edebî metnin muhatabını özgür kılmaması aynı zamanda okuruna güven vermemeyi de içerir. Çünkü okurda güven duygusunu açığa çıkarmanın yolu onun tercihini herhangi bir şekilde baskı altına almamaktan geçer. İradesi sınırlanmış ya da baskı altına alınmış bir bireyin tercihinde özgür olduğu söylenemez. Hâliyle özgür bırakılmamış olanın karşısındakine güven duyması beklenemez. İnsanın kendi yetenek ve cesaretinin veya başka alanlardaki gücünün ortaya çıkması, iradesinin muhtemel tehditlere karşı güvende olmasıyla mümkündür. Buna sorumluluk duygusunu da ilave edebiliriz. Nitekim varoluşçu felsefe, özgürlük ile sorumluluğun birbirinden ayrılamazlığı üzerinde yeterince durur. Özgürlük sorumluluğu, sorumluluk da özgürlüğü gerekli kılar. Tanpınar da özgürlüğü, sorumluluğun başlangıcı olarak görür. Bu bağlamda metnin muhatabını tercihinde özgür bırakmaması, sorumluluk ile ilgili yeterince bilinçli davranmadığı anlamına da gelir. Burada özgürlük, güven ve sorumluluk arasındaki bağ açıktır. Bu bütünlüğe metnin öğüt verici karakterini de eklemleyebiliriz. Öğüt verici metin, muhatabının yeteneklerine karşı güvensiz davrandığını açık etmiş olur. Bunu her ne kadar açık biçimde söylemiş olmasa da muhatabına yol tayin edici olarak bakmak, onu nesneleştirir ve edilgen kılar. Diğer taraftan öğüt verenin, verdiği öğütten ötürü kuşkulu davranması işin doğasına uygun düşmez. Kesin bilgiye ve kendinden emin bir tavra yaslanarak konuşma zorunluluğu doğar. Geleneğin çerçevesini çizmiş olduğu muayyen bir hedefe yönlendirilen olarak muhatap, verilen öğüt karşısında itaat eden ve kendisine yol gösterilen olarak nesneleşir. Bu tür bir metnin normal seyrinde özgürleştirici bir metin olarak ele alınması mümkün görülmez. Bununla birlikte kesinlik dilini iddialı dille de birleştirebiliriz. Zira kesinliğin bir tür iddiaya da dayandığı açıktır. İnsanın ancak emin olduğu konuda iddiaya girişebileceği göz önüne alındığında iddialı dilin de temellük edilmiş hakikat diliyle konuştuğu açıklık kazanır. Kesinlik etrafında

oluşan bir bakış açısının genel geçer bir dil kullanması da işin seyri bakımından olası bir sonuç olarak karşımıza çıkar. Kesinliğin, doğası itibariyle şümüllü ve kuşatıcı bir yapıya dayanma zorunluluğu vardır. Tanımlayıcı ve açıklayıcı bir metnin de kesinliğe dayalı olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Metnin şahsi tecrübeye dayalı olmaması doğal seyrinde metnin benzetme sistemleri üzerinden bir dile yaslanmasını çoklukla zorunlu kılar. Şahsi tecrübe dili, kadim Şark anlatısının aşına olduğu bir dil olarak karşımıza çıkmaz. Elbette bunun mutlak hakikati idrakin düzeyine taşımada, kişiselliğin taşıdığı muhtemel risklerle ilgisi var. Hakikat, her idrak düzeyince eşik mesafeden anlaşılmayı talep eder. Bu ise anlamı tecrübeye değil analogik dile yüklemeyi gerekli kılar. Böylece beşeri ihsaslar, tecrübeye dayalı olarak dile getirilmez, onlar manaya delalet edecek şekilde eşya ve tabiat unsurlarına izafelerle aktarılır. Bunun doğal sonucu olarak karşımıza bu kez de doğrudan anlatma dediğimiz form çıkar. Doğrudan anlatma, öğüt verici nitelikte olan, tecrübeye ve dolayımamaya dayalı dili dışarıda bırakan bir anlatma edimine meyillidir. Bunun ise doğal seyrinde hem geleneğin biçimlerini hem de hazır düşünme kalıplarını gerekli kıldığı ortadadır. Doğrudan anlatma ediminin dolaylı olarak reklam ve propaganda diline yaklaştığını da belirtmemiz gerekir. Diğer taraftan insana muayyen bir hedef tayin eden metnin burada idealize edilmiş ufukları vaz edeceği de açıklık kazanır. Bu doğrultudaki bir anlatma ediminde sızlanmanın da tabii bir netice olarak dile yansımış olması beklenir. Bunun da Tanpınar'ın saray istiaresi etrafında çerçevesini çizdiği kadim Şark anlatısındaki insan tanımıyla ilgili olduğu görülür. Yukarının aşağıyı keyfi iradeye dayalı olarak tanzim etmiş olması, aşağıdan yukarıya karşı daima güvensiz bir bakış açısını doğurur. Keyfilik, lütuf ve kahır suretinde ortaya çıkar ve aşağının bunlardan hangisine muhatap olacağı bir belirsizlik içerir. Aşağıda olanın kendini güvende hissedebilmesinin yolu, yukarının muhtemel gazabından emin olmaktan geçer. Doğal seyrinde insan, yukarının muhtemel gazabından emin olmak için bu kez sızlanıcı bir ses tonuyla konuşmayı dener.

Doğaları gereği yönü düzenliliğe meyilli olan sistemli yapılar, ilgili oldukları alanı kuşatıcı bir karakter sergiler. Bu doğrultuda sistemli yapılar olarak zihniyetler de ilgili oldukları yön olarak hayatı izah iddiasını taşırlar. Böylece sistemli bir bütün olarak zihniyetin, hayatın birbirinden farklı veya birbirinden uzak görünen alanlarına yayıldığı, serpildiği görülür. Öyle ki farklı ideolojik tercihlerle farklı hayat telakkilerinin veya gündelik hayatın farklı yorumlarının ayrı ayrı fakat aynı tavırla dile getirilmiş olması, bunların mutlakiyetçi dil ve zihin tarafından kuşatılmışlığını gösterir. Bir söyleme yaslanan

dil ve düşünüşlerin, sistemli zihniyet yapılarına dayandığı, hayatın küçük parçasında dahi hükümlerini icra ettiği görülür. Elbette edebî metinler de bundan azade değildir.



KAYNAKÇA

Kitap

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim - Abdulkadiroğlu, Nuran (1990), Mehmed Âkif Ersoy'un Makaleleri, Kùltür Bakanlığı Yay. Ankara.

Adorno, Theodor W. (2009), Çev: Orhan Kocak-Ahmet Doğukan, Minima Moralia, Metis Yay. İstanbul.

Ahmet Arif (1996), Hasretinden Prangalar Eskittim, Cem Yayınevi, İstanbul.

Ahmet Haşim (2014), Göl Saatleri, Yay. Haz: Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul.

Akalın, L. (1997), Sami Hint Şiiri, Saka Yayınları, İstanbul.

Akerson, Fatma – Erkman(2010), Edebiyat ve Kuramlar, İthaki Yayınları, İstanbul.

Aksan, Doğan (1995), Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Engin Yayınevi, Ankara.

Aktaş, Şerif (2003), Türk Şiiri ve Antolojisi -1920-1940-, Akçağ Yayınları, Ankara.

Aktaş, Şerif (2003), Türk Şiiri ve Antolojisi 1920-1940, Akçağ Yayınları, Ankara.

Akyüz, Kenan (1985), Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, İnkılap Yayınları, İstanbul.

Almond Ion, (2012), İbn Arabi ve Derrida, Çev: Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Althusser, Louis (2014), İdeoloji, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Anday, Melih Cevdet (2016). Kalabalığın Şiiri, Yay. Haz: Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul.

Anderson, Benedict (1995), Hayali Cemaatler-Millîyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması- , Çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul.

Aragon, Luis (2003), “Her İmge bir Tufan Yaratmalıdır”, Şiir Sanatı, Yay. Haz: Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul.

Aragon, Luis (2003), “Her İmge bir Tufan Yaratmalıdır”, Şiir Sanatı, Yay. Haz: Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul.

Argunşah, Hülya (2009), “Millî Edebiyat”, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Grafiker Yayınları, Ankara.

Aristo (2010), Poetika, Çev: Bircan Çınar, Alter Yayıncılık, Ankara.

Arslan, Hüsamettin (1992), Epistemik Cemaat, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Asya, Arif Nihat (1976), Kıbrıs Rubâileri -Rubâiyyât-ı Ârif II-, Kültür Bakanlığı Yayınları-Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Asya, Arif Nihat (2011), Kökler ve Dallar, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Asya, Arif Nihat (2013), Dualar ve Âminler, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Asya, Arif Nihat (2014), Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Asya, Arif Nihat 1340 (1924), Heykeltıraş, Mahmut Beğ Matbaası, İstanbul.

Âvânî, Gulamrıza (1997), Hikmet ve Sanat, Çev: Mehmet Kanar, İnsan Yayınları, İstanbul.

Aydın, Fuat (2005), Hint Dini Düşüncesinde İnsanın Özgürlük Arayışı, Ataç Yayınları, İstanbul.

Aydın, Mehmet (2012), Dinler Tarihine Giriş, L-T Yayınları, Konya.

Ayvazoğlu, Beşir (1989), İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2013), Eve Dönem Adam, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2012), Ömrüm Benim Bir Ateşti, Kapı Yayınları, İstanbul

Bahtin, Mihail (2014), Karnavaldan Romana, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Banarlı, Nihat Sami (1988), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, C.II, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Baş, Münire Kevser (2011), Sezai Karakoç Şiirinde Metafizik Vurgu, İnsan Yayınları, İstanbul.

Başar, Şükûfe Nihâl (2008), Bütün Eserleri I –Şiirler-, Yayına Haz: Yaprak Zihnioğlu, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Baudelaire, Charles (2014), Kötülük Çiçekleri, Çev: Sait Maden, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Bauman, Zygmunt (2003), Modernlik ve Müphemiyet, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bayazıt, Erdem (2017), Şiirler, İz Yayıncılık, İstanbul.

Behramoğlu, Atal-Özel, İsmet (1995), Genç Bir Şairden Genç Bir Şaire Mektuplar, Oğlak Yayınları, İstanbul.

Bekiroğlu, Nazan (2012), Nun Masalları, Timaş Yayınları, İstanbul.

Berger, John (2014), Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

Berk, İlhan (1997), Poetika, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Beyatlı, Yahya Kemal (1961), Kendi Gök Kubbemiz, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Beyatlı, Yahya Kemal (1962), Eski Şiirin Rüzgârıyla, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Beyatlı, Yahya Kemal (2010), Edebiyata Dair, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.

Bezirci, Asım (1997), Rıfat Ilgaz, Çınar Yayınları, İstanbul.

Bezirci, Asım (2013), İkinci Yeni Olayı, Evrensel Basın Yayın, İstanbul.

Bilen, Osman (2007), Çağdaş Yorumbilim Kuramları, Şule Yayınları, İstanbul.

Bloom, Harold (2008), Etkilenme Endişesi, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.

Bolat, Salih (2012), “Şiir ve Yaşam”, Şiir Sanatı, Yay. Haz: Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul.

Bozdoğan, Ahmet (2011), “Milli Edebiyat Akımını Taraftar Bulduğu Coğrafya”, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri, Yay. Haz: Hülya Argünşah - Oğuzhan Karaburgu, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

Bozkurt, Nejat (1995), Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınları, İstanbul.

Bölükbaşı, Rıza Tevfik (2012), Serab-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri, Yay Haz: Abdullah Uçman, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Bölükbaşı, Rıza Tevfik (1984), Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefisi, Haz: Abdullah Uçman, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Brooks, Mick - Pickard, John (2012), Tarihsel Materyalizm ve Diyalektik Materyalizm, Arya Yayıncılık, İstanbul.

Buber, Martin (2003), Ben ve Sen, Çev: İnci Palsay, Kitabiyat Yayınları, Ankara.

Cassirer, Ernst (1980) İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev: Necla Arat, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Cebeci, Oğuz (2008), Komik Edebî Türler, İthaki Yayınları, İstanbul.

Chittick, William (1997), Varolmanın Boyutları, Çev: Turan Koç, İnsan Yayınları, İstanbul.

Clark, Toby (2011), Sanat ve Propaganda, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Comte, Auguste (2017), İslamiyet ve Pozitivizm, Çev: Özkan Gözel, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Çelebi, Asaf Hâlet (1998), Bütün Yazıları, Haz: Hakan Sazyek, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çelik, Abdullah (1996), Bedri Rahmi Eyuboğlu, Kültür Bakanlığı Millî Kütüphane Basımevi, Ankara.

Çelik, Hüseyin (1995), Genç Kalemler Mecmuası Üzerinde Bir Araştırma, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, Van.

Çetin, Nurullah (2015), Kendini ve Allah'ı Arayan Adam Necip Fazıl, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çetin, Nurullah (2013), Yahya Kemal Kitabı, Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, Ayşe (2013), İnce Alaydan Satire / Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hiciv ve Mizah, Grafiker Yayınları, Ankara.

Demir, Şerif (2010), Türk Siyasi Tarihinde Adnan Menderes, Paraf Yayınları, İstanbul.

Derrida, Jacques (2006), Önemsizin Arkeolojisi, Çev: Ali Utku, Mukadder Erkan, Otonom Yayınları, İstanbul.

Derrida, Jacques (2010), Edebiyat Edimleri, Çev: Mukadder Erkan-Ali Utku, Otonom Yayınları, İstanbul.

Derrida, Jacques (2014), Gramatoloji, Çev: İsmet Birkan, BilgeSu Yayınları, Ankara.

Derrida, Jacques (2007), Marx'ın Hayaletleri, Çev: Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Donbay, Ali (2009), Orhan Seyfi Orhon, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

Eagleton, Terry (2015), İdeoloji, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Eagleton, Terry (2011), Şiir Nasıl Okunur, Çev: Kaya Genç, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Eagleton, Terry (2015), Edebiyat Nasıl Okunur, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Yıldız (2012), Türk Romanında Postmodern Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Eco, Umberto (2015), Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.

Eliade - Couliano, Mircae – Ioan P. (1997), Dinler Tarihi Sözlüğü, Çev: Ali Erbaş, İnsan Yayınları, İstanbul.

Eliot, T. S. (1990), Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Emiroğlu, Öztürk (2011), Türkiye’de Edebiyat Toplulukları, Akçağ Yayınları, Ankara.

Emre, İsmet (2012), Edebiyat Bilimi, Anı Yayınları, Ankara.

Enginün, İnci (2015), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci (2015), Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Yeni Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci – Kerman, Zeynep (2001), Ahmet Haşim –Bütün Şiirleri-, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Erkilet, Alev (2004), “Büyük Doğu Nereden Doğar? İslamcılık, Doğu – Batı Sentezciliği ve Necip Fazıl”, Hece Dergisi Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, Ankara.

Ercilasun, Bilge (2014), Türk Şiiri Üzerine, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Eroğlu, Ebubekir (2005), Modern Türk Şiirinin Doğası, YKY, İstanbul.

Ertaylan, İsmail Hikmet (2011), Türk Edebiyatı Tarihi I-IV, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Eyuboğlu, Bedri Rahmi (2017), Bütün Şiirleri-Dol Karabakır Dol, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Fedai, Celal (2011), Şiiri Konuştular, Sütun Yayınları, İstanbul.

Fry, Paul H. (2017), Edebiyat Kuramı, Çev: Ayşe Demir - İbrahim Tüzer, Hece Yayınları, Ankara.

Gambrich, E.H. (1992), Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Garaudy, Roger (1991), Picasso-Saint-John Perse-Kafka, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.

Garaudy, Roger (1995), İnsanlığın Medeniyet Destanı, Çev: Cemal Aydın, Pınar Yayınları, İstanbul.

Gonçarov, İvan Aleksandroviç, Oblomov, Çev: Sabahattin Eyüboğlu-Erol Güney, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Göçgün, Önder (2015), Yahya Kemal Beyatlı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Gökalp, Ziya (1969), Türkçülüğün Esasları, Varlık Yayınları, İstanbul.

Gözler, H. Fethi (1981). Yunus'tan Bugüne Türk Şiiri, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

Gülşen, Enver (2016), Sinemanın Kökleri, İnsanart Yayınları, İstanbul.

Günaydın, Selma (2010), Meyveli Ağaç, Kurtuba Yayınları, Ankara.

Güney, V. Doğan (2004), Dil ve İletişim, Multilingual Yayıncılık, İstanbul.

Gürbilek, Nurdan (2015), Mağdurun Dili, Metis Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, (Nurdan) (2012), Benden Önce Başkası, Metis Yayınları, İstanbul.

Heidegger, Martin (2008), Varlık ve Zaman, Çev: Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Hentch, Thierry (1996), Hayali Doğu, Çev: Aysel Bora, Metis Yay. İstanbul.

Hoffer, Eric (1980), Kesin İnançlılar, Tur Yayınları, Çev: Erkil Günür, İstanbul.

Horney, Koren (1999), Ruhsal Çatışmalarımız, Çev: Selçuk Budak, Öteki Yayınları, Ankara.

Hölderlin, Friedrich (2013), Seçme Şiirler, Çev: A. Turan Oflazoğlu, İz Yayınları, İstanbul.

Ilgaz, Rıfat (2010), Bütün Şiirleri, Çınar Yayınları, İstanbul.

Izutsu, Toshihiko (2002), İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler, Çev: Ramazan Ertürk, Anka Yayınları, İstanbul.

İkbal, Muhammed (1971), Şarktan Haber ve Zebur-u Acem, Haz: Ali Nihat Tarlan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İmam Gazzâlî (1981), Felsefenin Tutarsızlığı, Çev: Bekir Karlığa, Çağrı Yayınları, İstanbul.

İnce, Özdemir (2011), Şiir ve Gerçeklik, İmge Yayınları, Ankara.

İzzetbegoviç, Ali (1993), Doğu ve Batı Arasında İslam, Çev: Salih Şaban, Nehir Yayınları, İstanbul.

Jacob, Max (2012), “Genç Şaire Öğütler”, Şiir Sanatı, Yay. Haz: Yaşar Nabi Nayır, Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (2015), Türk Şiiri –Modernizm – Şiir, Kapı Yayınları, İstanbul.

Kalın, İbrahim (2017), Ben-Öteki ve Ötesi, İnsan Yayınları, İstanbul.

Kanık, Orhan Veli (1941), Garip – Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.

Kanık, Orhan Veli, (2015), Bütün Şiirleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1991), Şiir Tahlilleri 1, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1992), Şiir Tahlilleri 2, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1993), Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karaca, Alaattin (2013), İkinci Yeni Poetikası, Hece Yayınları, Ankara.

Karaer, Mustafa Necati (2005), Bütün Şiirleri, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karakoç, Sezai (1982), Edebiyat Yazıları I, Diriliş Yayınları, İstanbul.

Kazım Yetiş, Dönemler – Problemler – Şahsiyetler-- Aynasında Türk Edebiyatı II/2, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2014.

Kılıç, Mahmut Erol (2004), Sufi ve Şiir, İnsan Yayınları, İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (1972), Bir Adam Yaratmak, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kısakürek, Necip Fazıl (1998), Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (2010), Reis Bey, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

Koç, Turan (1998), Din Dili, İz Yayınları, İstanbul.

Kolaylı, Neyzen Tevfik (1994), Azab-ı Mukaddes, Haz: A. Ceren, Ayyıldız Yayınları, Ankara.

Kolcu, Ali İhsan (2010), Cemal Süreya'nın Poetikası, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan (2013), Türk Romanı El Kitabı, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan (2014), Şiir Tahlilleri –Modern TürkŞiirinin Tematik Panoraması-, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan (2016), Cumhuriyet Edebiyatı 1, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan (2016), Folklor Şiire Düşman mı – Anakronik Bir Tartışmanın Panoraması- Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Hasan (2007), Türk Edebiyatında Hece Aruz Tartışmaları, Akçağ Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Ramazan - Özcan, Tarık (2009), Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, Yeni Türk Edebiyatı El kitabı 1839-2000, Grafiker Yayınları, Ankara.

Köprülü, Fuat (1981), Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Gaye Matbaacılık, Ankara.

Kudret, Cevdet (1980), Örneklerle Edebiyat Bilgileri 2, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul.

Kuntay, Mithat Cemal (1971), Türkün Şehnamesinden, Haz: Faruk Kadri Timurtaş, MEB Yayınları, İstanbul.

Kur'an, (2010), Mülk Süresi/3-4. Ayetler. Haz: Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul.

Kurdakul, Şükran (1994), Çağdaş Türk Edebiyatı I, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Kurt, Mustafa (2018), Çağdaş Türk Şiirinde Modernizmin İmgeleri, Çolpan Yayınları, Ankara.

Kutluer, İlhan (1996), "Yedi Güzel Adam Kimdi?", Erdemli Toplum ve Düşmanları, İz Yayıncılık, İstanbul.

Külebi, Cahit (2015), Bütün Şiirleri, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Lekesiz, Ömer (2015), Sanat Ve..., Şule Yayınları, İstanbul.

Lenoir, Beatrice (2003), Sanat Yapıtı, Çev: Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Livingston, Ray (1998), Geleneksel Edebiyat Teorisi, Çev: Necat Özdemiroğlu, İnsan Yayınları, İstanbul.

Macit, Muhsin (2016), Edebiyat Bilgi ve Teorileri, Grafiker Yayınları, Ankara.

Makal, Mahmut (1973), Bizim Köy, Sender Yayınları, İstanbul.

Mardin, Şerif (2004a), Türk Modernleşmesi –Makaleler 4-, Derleyen: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mardin, Şerif (2004b), Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu, Çev: Mümtaz'er Türköne, Fahir Unan, İrfan Erdoğan, İletişim Yayınları, İstanbul.

Megil, Allan (1998), Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida , çev: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Meriç, Cemil (1994), Bir Dünyanın Eşiğinde, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna (2009), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moretti, Franco (2005), Mucizevi Göstergeler, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul.

Muhammed Âbid Cabiri (2013), Kur'an'a Giriş, Çev: Muhammed Coşkun, Mana Yayınları, İstanbul.

Muhammed Âbid Cabiri (2003), Felsefemiz ve Biz, Çev: A. Sait Aykut, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Necatigil, Behçet (1993), Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Varlık Yayınları, İstanbul.

Nisbett, Richard E. (2015), Düşüncenin Coğrafyası- Doğulular ve Batılılar Nasıl ve Neden Birbirinden Farklı Düşünürler?-, Çev: Gül Çağalı Güven, Varlık Yayınları, İstanbul.

Oğuzcan, Ümit Yaşar (2008), Taşlamalar Hicivler 2, Everest Yayınları, İstanbul.

Oğuzcan, Ümit Yaşar (2017), Şiir Denizi 1, Everest Yayınları, İstanbul.

Oğuzkan, Ferhan (1953), Mehmet Emin Yurdakul, Hayatı-Sanatı-Eserleri, Varlık Yayınları, İstanbul.

Okay, M. Orhan (1987), Necip Fazıl Kısakürek, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Okay, Orhan (1990), Sanat ve Edebiyat Yazıları, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan (1998), Konuşmalar –Mülakat, Sohbet, Anket, Açık Oturum-, Akçağ Yayınları, Ankara.

Okay, Orhan (2015), Poetika Dersleri, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan (2016), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Oktay, Ahmet (1986), Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, Kardeşler

Oktay, Ahmet (1992), Şair ve Kurtarıcı, Korsan Yayınları, İstanbul.

Okumuş, Ejder (2017), Güven Toplumu, Maarif Mektepleri Yayınları, Ankara.

Orhon, Orhan (1970), Seyfi Şiirler, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Ömer Seyfettin (2000), Bütün Eserleri –Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar- Yay. Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Özel, İsmet (1991), Şiir Okuma Klavuzu, Çıdam Yayınları, İstanbul.

Özel, İsmet (1998), Erbain, Şule Yayınları, İstanbul.

Özel, İsmet (2005), Of Not Being A Jew, Şule Yayınları, İstanbul.

Özlem, Doğan (2007), Hermeneutik ve Şiir, Digraf Yayıncılık, İstanbul.

Parla, Jale (2004), Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parlatır, İsmail - Çetin, Nurullah (1999), Genç Kalemler Dergisi, TDK Yayınları, Ankara.

Parlatır, İsmail - Çetin, Nurullah (2005), Şinasi, Ekin Yayınları, Ankara.

Rancière, Jacques (2012), Estetiğin Huzursuzluğu, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

Saba, Ziya Osman (1974), Bütün Şiirleri-Geçen Zaman, Nefes Almak, Varlık Yayınları, İstanbul.

Saba, Ziya Osman (1974), Bütün Şiirleri-Geçen Zaman, Nefes Almak, Varlık Yayınları, İstanbul.

Said, Edward (1999), Oryantalizm, Çev: Selahattin Ayaz, Pınar Yayınları, İstanbul.

Said, Edward (2000), Kış Ruhu, Yayına Haz: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.

Sarıalioğlu, Kenan (2013), Modern Türk Edebiyatında Şiir Ve Felsefe İlişkisi, İ. Ü. S. B. E. Doktora Tezi.

Sartre, J. P. (2008), Edebiyat Nedir? Çev: Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul.

Sarup, Madan (2004), Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Saussure, Ferdinand De (2001), Genel Dilbilim Dersleri, Çev: Berke Vardar, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Sazyek, Hakan (2006), Garip Hareketi, Akçağ Yayınları, Ankara.

Schiller, Friedrich (1959), Balad'lar ve Şiirler, Çev: Burhanettin Batıman, İstanbul Matbaası, İstanbul.

Shakespeare, William (2007), Hamlet, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Sim, Stuart (2000), Derrida ve Tarihin Sonu, Çev: Kaan H. Ökten, Everest Yayınları, İstanbul.

Sokollu, Sevinç (1979), Türk Tiyatrosunda Komedyasının Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Soykan, Ömer Naci (2015), Estetik ve Sanat Felsefesi, Pinhah Yayınları, İstanbul.

Strauss, Claude Levi (2016), Yaban Düşünce, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Stroig, H.J. (2000), İlkçağ Felsefesi,-Hint Çin Yunan, Çev: Ömer Cemal Güngören, Yol Yayınları, İstanbul.

Süphandağı, İsmail (1999), Şiir ve Mutlak, İz Yayınları, İstanbul.

Süphandağı, İsmail (2017), Gelenek ve Zihniyet Tenkidine Dayalı Çocuk Edebiyatı Kuramı, Maarif Mektepleri Yayınları, Ankara.

Süphandağı, İsmail (2018a), Batı ve İslam Arasında Oryantalizm, Maarif Mektepleri Yayınları, Ankara.

Süphandağı, İsmail (2018b), Dil Şiir Hakikat-Doğu ve Batı Arasında İslamî Dil Arayışı, İz Yayınları, İstanbul.

Süreya, Cemal (2002), “Şiir, Bir Karşı Çıkma Sanatıdır”, (Konuşan: Ali Koçman), Güvercin Curnatası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Süreya, Cemal (2017), Bütün Şiirleri-Sevda Sözleri-, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Şahin, İbrahim (2012), Ahmet Hamdi Tanpınar-Haz ve Günah, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992a), Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992b), Beş Şehir, MEB Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006), Ebediyetin Huzurunda, Haz: Ümit Meriç-Selma Ümit Karışman, Etkileşim Yayınları, İstanbul.
- Tansel, Abdullah (1969), Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri – I Şiirler, Haz: Fevziye, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1969.
- Tanyol, Cahit (1985), Yahya Kemal, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tarkovsky, Andrey (2008), Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsun Ant, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (1993), Marksist Estetik, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Tuncer, Hüseyin (1994), Beş Hececiler, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Tuncer, Hüseyin (1994), Yedi Meşaleciler, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Tural, Sadık (2006), Tarihten Destana Akan Duyarlılık, Yüce Erek Yayınevi, Ankara.
- Tural, Sadık (1983), “Yahya Kemal'in arayışlarının yol açtığı bir topluluk: Nayiler”, Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı, TKAE Yayınları, Ankara.
- Türk, Duygu (2013), Öteki-Düşman-Olay, Metis Yayınları, İstanbul.
- Tüzer, İbrahim (2012), İsmet Özel -Şiire Damıtılmış Hayat-, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uçan, Hilmi (2008), Dilbilim, Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi, Hece Yayınları, Ankara.
- Uçan, Hilmi (2018), Batı Şiiri ve Tevfik Fikret, İz Yayınları, İstanbul.
- Uçman, Abdullah (1992), “Beş Hececiler”, TDVA, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Uçman, Abdullah (1986), Rıza Tevfik –Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Şiirleri-, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Uşaklıgil, Halit (1987), Ziya Kırk Yıl, İnkilâp Kitabevi, İstanbul.

Uyar, Turgut (1983), Bir Şiirden, Ada Yayınları, İstanbul.

Ülgener, Sabri F. (2006), Zihniyet, Aydınlar ve İzmler, Der'in Yayınları, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya (1995), İslam Düşüncesi, Ülken Yayınları, İstanbul.

Williams, Bernard (2006), Hakikat ve Hakikatlılık, Çev: Ertürk Demirel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

van Dijk, Teun A. (2019), İdeoloji, Çev: Ayşe Demir, Hece Yayınları, Ankara.

Yalçın, Mehmet (2010), Şiirin Ortak Paydası, İkaros Yayınları, İstanbul.

Yalom, Irwin (2013), Varoluşsal Psikoterapi, Çev: Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Yardımcı, Mehmet (2015), Cahit Külebi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Yalsızuçanlar, Sadık (2005), Kerem ile Aslı, Timaş Yayınları, İstanbul.

Yazar, Mehmet Behçet (1999), Edebiyatçılar Âlemi, Yay. Haz: Mustafa Everdi, 21.Yüzyıl Yayınları, Ankara.

Yetiş, Kazım (1996), Namık Kemal'in Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, Alfa Yayınları, İstanbul.

Yöntem, Ali Canip (1995), “Âtî-i Edebîmiz” Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, Haz: Ahmet Sevgi, Mustafa Özcan, Sözler Basım - Yayın, Konya.

Yücel, Can (1974), Bir Siyasinin Şiirleri, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Yücel, Can (1974), Sevgi Duvarı, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Yücel, Can (1976), Ölüm ve Oğlum, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Yücel, Can (2017), Yazma, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Yücel, Hasan Ali (1989), Edebiyat Tarihimizden, İletişim Yayınları, İstanbul.

Zarifoglu, Cahit (1989), Şiirler, Beyan Yayınları, İstanbul.

Makale

Aktaş, Hasan (2010). “Türk Şiirinde Bir Mühre Olarak Yahya Kemal”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3 (10), 32-49

Andı, M. Fatih (2013). “Beton Duvarlar Arasında Açan Çiçek”: Modern Kente Ve Kentleşmeye Karşı Erdem Bayazıt’ın Şiiri, FSM FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, (1), 79-92

Aydın, Mehmet S. (1987). “İkbal’in Felsefesinde İnsan”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 29 (1), 83-106

Aydın, Abdullah (2016). “Nâbî Ve Vehbî’nin Nasihat Ederken Çocuklara Yaklaşım Tarzları”, Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi, 3(5), 1-11

Aydın, Dinçer (2013). “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinin İlk On Yılında Ortak Yönelişler”, Gazi Türkiyat, (13), 133-155

Balkın, Jack M. (2004). “Yapısöküm”, Çev: Kasım Küçükakalp, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 13 (1), 318-329

Banarlı, Nihat Sâmi (1964). “Banarlı, Süleymâniye’de Bayram Sabahı”, Yüksek İslam Enstitüsü Dergisi, (2), 13-46

Baş, Münire Kevser (2013), “Yakup Kadri’nin Romanlarını Sosyal Kronik Olarak Okumak Mümkün müdür?” Turkish Studies, 8 (1), 1003-1032

Baş, Selma (2012). “Bir Merhamet Şairi Olarak Mehmet Akif”, Turkish Studies , 7 (2), 193-217

Bıçak, Ayhan (2013). “Tarih Düşüncesi, Cogito Dergisi Tarihyazıcılığı Özel Sayısı, Yapı Kredi Yayınları, (73), 36-60

Bircan, Ufuk (2015). “Saussure’de Dil, Dilbilim Ve Göstergibilim”, S B A R D, (25), 43-66

Büyükbahçeci, Esra (2016). ”Hint'te Kast Sisteminin İlk İzleri Ve Hint Edebiyatındaki Yeri”, DTCF Dergisi, 56 (2), 238-255

Canatak, Mecit (2007). “Modern Eleştiri Kuramları Ve Mehmet Kaplan’ın Şiir Tahlil Metodu”, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (34), 139-155

Çakır, Ömer (2011). “Yahya Kemal’de Tarih ve Şiir”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2(2), 125-150

Çalışkan-Özey, Vedat-Ezgi (2016) “Darülfünun’dan mezun ilk kadın coğrafyacı: Şükûfe Nihal (1897-1973)”, Türk Coğrafya Dergisi (67), 61-66

Çetin, Mehmet Akif (2017), “Saf Şiirin Peşinde Üç Poetika: Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Octavio Paz”, Türk Dili Dergisi, Yıl: 67, S. 789

Dayanç, Muharrem (2012). “Millî Edebiyat Dönemi, Millîyetçi Edebiyat ve Millî Edebiyat Kavramı Üzerine Düşünceler”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 13 (1), 91-103.

Demir, Ayşe (2012), “Millî Kimlik İnşasında İleri Bir Hamle: Yeni Lisan”, Turkish Studies, 7(4), 1395-1403

Demir, Hiclâl (2010), “Muallim Naci: Eski Mi, Yeni Mi?” Türkbilig, (19), 176-185

Demirpolat, Anzavur (2002), “Ülgener ve Geri Kalmışlık Sorunsalı” Marife Dergisi Oryantalizm Özel Sayısı, (3), 285-297

Doğan, Abide (2003). “Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Şiir Dünyası, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi”, 20 (1), 71-84

Doğan, Bahar (2012). “Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun Şiirlerinde Halk Bilimi Unsurları”, 7 (1), 873-887

Geçgel, Hulusi (2005). “Mustafa Necati Karaer’in Şiirinde İmge Dünyası”, Türk Dili, (646), 332-339

Gürleşen İlkyaz, Feyza (2013). “Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine”, Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, (10), 29-36

Hüküm, Muhammed (2017). “Cemal Süreya Şiirinde İroni”, Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR), (42), 77-107

Kaplan, Mahmut (1992). “Divan Edebiyatında Manzum Nasihat-nâme Yazan Şairler ve Eserleri”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (3), 23-69

Karadeniz, Havvaana (2016). “Adil Erdem Bayazıt’ın Poetikası”, Balıkesir University The Journal of Social Sciences Institute, 19 (36), 107-129

Karcıoğlu, Murat (2016). “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları”, ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (2), 27-71

Koç, Turan (2010), “Şiir Dili”, Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (2000). “Keçecizade İzzet Molla (Hayatı-Sanatı-Edebî Kişiliği)”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10 (1), s. 93-117

Nemutlu, Özlem (2009). “Ahmet Haşim Karşısında Orhan Veli”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, (1), 45-72

Okay, Orhan (1992). “Yirminci Yüzyılın Başından Cumhuriyeti Yeni Türk Şiiri”, Türk Dili Dergisi, (481/482), 286-564

Özcan, Hidayet (2010). “1901-1935 Yılları Arasında Gelişen Türk Şiiri”, Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı” (53/54/55), 90-98

Özçelebi, Hüseyin (2007). “Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Eleştiri Anlayışının Temelleri”, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları) Kongresi, s. 1251-1272

- Özdemir, Mehmet (2007), “Yahya Kemal ve Geleneği Yanlış Yerde Arayan İki Edebî Topluluk: Nev-Yunânîler ve Nayîler”, Sakarya Eğitim Fakültesi Dergisi (14), 252-265
- Özgül, M. Kayahan (2010), “Şiir, Şair ve Sair”, Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı, (53/54/55), 238-254
- Özgül, M. Kayahan (2010). “Divan Yolu’ndan Pera’ya Selametle...”, Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı, (53/54/55), 54-89
- Parlatır, İsmail (1999), Fecr-i Ati Bir “Edebiyat” mı? Türk Dili Dergisi, (574), 868-879
- Qualter, Terence H., (1980), Propaganda Teorisi Ve Propagandanın Gelişimi, Çev: Ünsal Oskay, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 35 (1), 255-307
- Sağlam, Halil (2009). “II. Meşrutiyet Dönemi Türk Basınında ‘Rübab’ Dergisinin Yeri ve Önemi”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12 (21), 434-440
- Sağlam, Rabia (2012), “Derrida Ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül”, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, (AUHFD), 61 (1), 275-320
- Saltık, Eylem (2010). “Atatürk Dönemi Türk Şiirinde “Anadolu” ve Millî Mücadele Manzarası”, Türkbilig, (20), 294- 324
- Soylu-Köroğlu, Rasim-Demet (2017). “Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun “Aşık Veysel” Adlı Resminin Göstergebilim Çözümlemesi”, idil, 6 (35), 1987-2001
- Süphandağı, İsmail (2008c), “Halide Nusret Zorlutuna’nın Şiirlerinde Mutlakiyetçi Dil”, International Journal of Languages’ Education and Teaching, 6 (3), 277-294
- Süphandağı, İsmail (2018d), Sabahattin Ali’nin Şiirlerinde Mutlakiyetin Dili, Hece Dergisi Sabahattin Ali Özel Sayısı, (53), 748-761
- Süphandağı, İsmail (2017a), “Şiir ve Öte”, Temmuz Dergisi, (9), 69-71

Süphandağı, İsmail (2018d). “Edebiyatı Sosyolojisi ve Oryantalizm Bağlamında ‘Masal’ Şiirinin Tahlili”, *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 6 (4), 280-299

Şen, Cafer (2008), *Fecr-i Âtî Encümen-İ Edebîsi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1 (1), 79-93

Tezçakar, Behice (2008), “İ.R.O.N.İ Gerçeğe Kibar ve Budala Önermeler: Şifanla Zehirlendik”, *Cogito*, (57), 18-19

Topaloğlu, Enver (2017), “Çağının Tanığı, Halkın Sesi Olmak”, *Varlık Dergisi*, (1319), 12-14

Turna, Murat (2012). “Erdem Bayazıt’ın Şiir Dünyası”, *Turkish Studies*, 7 (4), 2993-3011

Uludağ, Mehmet Emin, (2013), “Ahmet Arif’in Şiirlerinde Anadolu Sevgisinin Yansımaları” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, (49), 203-210

Uslu Üstten, Aliye (2016), “Halk Edebiyatına Uzanan Bir Köprü: Bedri Rahmi Eyuboğlu”, *International Journal of Language Academy*, 4 (3), 33-40

Yedi Meş’ale (1928), Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi, Akşam Matbaası, İstanbul.

Yetiş, Kazım (1999). “Millî Edebiyat Anlayışı”, *İlmî Araştırmalar*, (8), 267-284

Yivli, Oktay (2017). “Metaforların Yorumlanması Sorunu”, *Türk Dili Dergisi*, (783), 57-65

Ansiklopedi

Aksoy, Hasan (2007). “Neyzen Tevfik”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (TDVA), c. 33, s. 72-73

Birinci, Necat (1991). “Arif Nihat Asya”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* *İslâm Ansiklopedisi*, (TDVA), c. 3, s. 543

Güngör, Harun (2010). “Şamanizm”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDVA), c. 38. s. 325-328

Hanioglu, M. Şükrü (2010). "Talat Paşa", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (TDVA), c. 39, s. 502-503

Okay, Orhan (1992). “Yahya Kemal Beyatlı”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDVA), c. 6, s. 35-39

Kahraman, Âlim (2007). “Orhan Seyfi Orhon” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDVA), c. 33, s. 389-390

Kahraman, Kemal (2002). “Mithat Cemal Kuntay”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDVA), c. 26, s. 379-380

Kutluer, İlhan (2000). “İlim” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDVA), c. 22, s.109-114

Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (TBEA), c. 1 - II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Uçman, Abdullah (2008). “Ziya Osman Saba” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDVA), c. 35, s.330

İnternet Sitesi

Hayriye, Ünal (2007), “Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem”
www.edebistan.com. 02.01.2019

Gürel, Osman (2016). “Bilim ve Sanat Bağlamında Kimya ile Şiir”,
http://www.inovasyon.org/pdf/O.Gurel_Bilim.ve.Sanat.Kimya.ve.Siir.pdf, s. 2-55,
02.01.2019

Büyük Türkçe Sözlük, “Kahraman”, (www.tdk.gov.), 02.01.2019

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİ

Soyadı, Adı: Suphandağı, İsmail

Uyruğu: TC

Doğum Tarihi: 01 Haziran 1972

Doğum Yeri: Adilcevaz / Bitlis

Telefon: 5327659888

Email: i.suphandagi@alparslan.edu.tr

EĞİTİM

Yüksek Lisans	Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat	1997
Lisans	Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim	1994

İŞ TECRÜBESİ

1994-1997	Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
1997-2004	Millî Eğitim Bakanlığı	Öğretmen
2004-2010	Millî Eğitim Bakanlığı	Şube Müdürü
2010-----	Muş Alparslan Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

YABANCI DİLLER

Farsça, İngilizce

YAYINLAR

Süphandağı, İsmail, “Abdülhak Hamit Tarhan’ın Piyeslerinde Fikir Motifleri”, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 1997.

Süphandağı, İsmail, “Halide Nusret Zorlutuna’nın Şiirlerinde Mutlakiyetçi Dil”, International Journal of Languages’ Education and Teaching, 6 (3), 277-294, (September 2018).