

DÜNYAYA KARŞI ŞİİRDE VAZİYET

Ömer AKSAY

Konum:

Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch.” (Dil, dünyadaki varlığın evidir. İnsan, o evin sakinidir.) Martin Heidegger’in, *Über den Humanismus*’da yer alan bu ünlü sözü, dilde ve dolayısıyla şiirde meskûn olan biz Türkler için dünyaya karşı vaziyet almanın varoluş nedeni olduğunu açıklar. Türk’ün hayatına yön veren, imanıyla ayırđedilen şuurunun bütün nitelikleri *dil* dolayımıyla şiirde hayatıyet kazanır. Türk, tecrid aşamasında bir Müslim olarak nefisini bildiği oranda şuura erer ve Rabb’ini bilir, tefrid aşamasına geçer. Böylece o (Türk), artık şiirle, şiirde hâllenmeye başlar. Bu nedenle olmalı, on sene önce televizyondaki programının adını “Şiir Türk’ün İklimi” koymuştu şair **İsmet Özel**. Biz, kapısında kaldığımız evimizin kayıp anahtarını kaybettiğimiz karanlık, tehlikeli yerde değil; tehlikelerden uzak aydınlıkta, sokak lâmbasının altında arıyor, arıyoruz. Bir *hâl* içine düştük, dünyada olmamız içine düştüğümüz bir *hâl* ve bir imkândır. Dilin de bizimle birlikte bir hâlden bir başka hâle dönüşmesi, içine düştüğümüz, başımıza gelen *olağanüstü hâl* nedeniyledir. Bu durumdan en fazla etkilenen, aynı zamanda hâllerden hâllere uğrayan, düşenin hâlinden anlayan bir milletiz biz: Şiir ikliminde yaşayan Türkler.

İhsan Fazlıoğlu’nun bir tespiti var, şöyle: “Türkler Varlık’a, ‘var-olan’a ve ‘bu-arada-olan’a şairane bakarlar; şairane duruş ayıklıktır çünkü. Ve şiir insana evrendeki yeri konusunda takdir edilemez bir şuur verir.” İhsan Fazlıoğlu, tespitinde şu bilgiye de yer verir: “Ünlü Osmanlı bilgin ailesi Fenarilere mensub Talikî-zade namıyla meşhur Mehmed oğlu Mehmed [öl. 1599 civ.], hem Şehname-i Hümayun hem de Şemail-name adlı eserlerinde Osmanlıyı Osmanlı yapan, dolayısıyla milleti millet yapan yirmi hasletli, özelliği sıralar. Bu hasletlerden on birincisi Kuvve-i şiriyye, yani şiir yazma selahiyeti, iktidarı, gücü, potansiyelidir.” (Şiir, Türkleri Kurtarabilir mi? /Eylül 2003, Anlayış dergisi).

Dil evinde ancak şiirle ayık kalabilir insan. Bu, bir başka evden, pencereden bakıldığında Hölderlin'in bilinen mısralarını da çağırıyor: "Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde" diyor **Hölderlin**. (Zenginlikle yüklü [de olsa], ancak şairane sakindir / Arz üzerindeki [meskeninde] İnsan). Maddî-manevî her türlü zenginliğine rağmen, arz üzerinde meskûn olduğu her yerde şiirle sakin olan, meskûn olduğunda da, iskân ederken de şairaneliği terk etmeyen yegane millet Türk milleti. Şiir bizi, hem teskîn, hem de meskûn kıldı. Arz üzerindeki yerimiz konusunda bir şura sahipsek eğer, bir dile sahip olduğumuz, dilde de *sakin* olduğumuz söylenebilir.

Hölderlin, 1800 yılında yarım bıraktığı bir şiir taslağında da "[...] dil, mülklerin en tehlikelisi verilmiştir insana," diyordu, "[...] kendisinin ne olduğuna tanıklık etsin diye..." (Martin Heidegger'den çeviren A. Turan Oflazoğlu; *Hölderlin ve Şiirin Özü*; İz yayıncılık, 2008, s: 31, 32). Anahtarını kaybettiğimiz metrük mülk, içine giremediğimiz sürece bizim bir millet olarak ne olduğumuza tanıklık etmekten mahrum.

Yrd. Doç. Dr. **Latif Tokat**, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi'nin 32. sayısında (2007) '*Heidegger'de Şiirsel Dil-Metafizik İlişkisi*' başlıklı makalesinde bu konudan söz açar: "Heidegger doğrudan din dilinin yapısını anlama amacıyla olmasa da şiirsel dil ile metafizik/hakikat arasındaki ilişkiyi tartışırken dalaylı bir şekilde din dilinin şiirsel yapısını anlamamızda yardımcı olacak düşünceler öne sürmektedir. [...] 'Dil varlığın evidir' ve dili de ancak şiirden yola çıkarak anlayabiliriz. [...] Varlığa suje-obje ikilisi içinde bakmak **Heidegger**'in kabul etmediği bir bakış açısıdır. Suje-obje ilişkisinde Dasein'ı (oradaki-varlık, insan) suje tarafına koymak yerine, onu '*aradaki (between) varlık*' şeklinde tanımlamak daha doğrudur." Heidegger'e göre, biz (*Batılılar*) inşa ettiğimiz şeyde ikamet ederiz. Biz (*Batılılar*) modernitede şiirselliği göz ardı ettik; kendimize şiirsel olmayan (unpoetik) bir dünya kurduk. Artık modern insan olarak, şiire yabancı bir dünyada yaşıyoruz. Heidegger'e göre, şiir ve dil arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Onlar ancak birbirinden hareketle anlaşılabilir. Şiirin işleyiş alanını ve kendisini kavrayabilmek için öncelikle dilin bu özünden emin olmalıyız. Martin Heidegger, '*Hölderlin ve Şiirin Özü*'nde bir takım sorular sorarak yorumlama/sorgulama yapmaya çalışır. Önce, "*dil[in] kimin mülkiyetinde*" olduğunu sorar Heidegger; ardından, "*dil[in] hangi ölçüde mülklerin en tehlikelisi*" olduğunu ve "*hangi anlamda gerçekten bir mülk*" olduğunu sorgular.

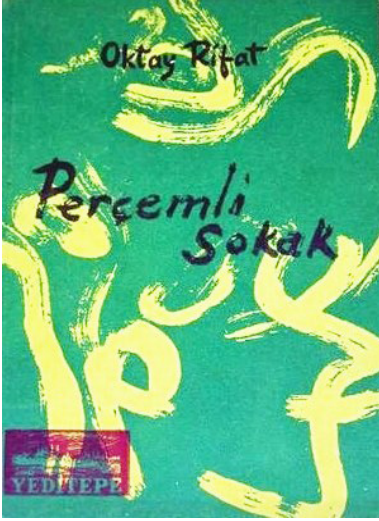
Ahmet Bozkurt, "dilin biricik barınağıdır şiir" diyerek ekler: "O yüzden kendisini hep bir yurt dolayımında sunan şiirsel dilde bu durumu görmek hiç de şartıtcı değildir. [...] Şiirin dili yalnızlığın ve suskunun dilidir. Şairlere özgü ayrı bir dildir. İmgeye yaslanan zamansız ve mekânsız bir dildir bu. Gün-lük yaşam içerisindeki tüm göstergelerden azade kendi göndergesini oluşturan dış dünyaya kapalı özel bir dildir." (Ahmet Bozkurt, *Şair Çalışıyor*, Şiirden/

Digraf Y., 2007, s. 91-94-96). Bozkurt'un söylediklerinde, aktardıklarında şiirde vaziyet almak için oldukça önemli bilgiler var. '*Varlık, Dil ve Şiirsel Uzam*' başlıklı yazısında belirttiği gibi: "Hölderlin ise '*die vaterlandische Umkehr*' diye dillendirdiği yurda dönüşü varlığın ontik kökenine şiirsel bir dönüş ve kapanma olarak görür. Tam anlamıyla bir barınma ve saklanmışlık halidir burada egemen olan." Heidegger'den "dili bir şiir gibi görür ve öyle adlandırır" diye bahseder Bozkurt (age, s: 24).

Modern şiirde *dil* artık şairin mülkiyetinden büyük ölçüde çıkmış durumdur. Modern Türk şairi kendi mülkü olmayan *ödünç/devşirme* bir dile, yeni zihinsel donanımıyla *özne* konumundan giderek uzaklaşmaktadır. Modern Türk şairinin '*suje obje ilişkisinde*' durumunu, içine düştüğü hâli açıklamak için, onu *suje* (Doğu) tarafına koymak yerine, Doğu ile Batı '*arasındaki varlık*' şeklinde tanımlamak sanırım daha doğrudur. "Bir dil bir gelenek, gerçekliği kavramak için bir yoldur, keyfi bir simgeler topluluğu değil." Böyle diyor **Jorge Luis Borges**, Selahattin Özpabıyıklar'ın İngilizceden çevirisine göre. (Borges'in 'Kaplanların Altını'na Önsöz'ünden; *Altın ve Gölge*, 1992, Sel Y.)

Durum:

'İkinci Yeni' diye isimlendirilen, 1954'le başlatılan modern atılımda/açılımda yer alan şairlerin dil tutumunda bilgiye yeni bir yaklaşım, şiir bilgisiyle yeni bir uyarı, yeni bir mistik hâl derhal dikkat çeker. Sorun da burada başlar. Bu



dikkat çekişe, İkinci Yeni atılımında/açılımda yer almayan (daha doğrusu alamayan, alması mümkün olmayan), atılımın/açılımin dışında kalan şairler tepki gösterir, bu *çekiciliğin* etkisini kırmaya çalışırlar. 'Garip' diye isimlendirilen Birinci Yeni modern atılımı/açılımının lideri olarak rol alan **Orhan Veli**'nin 1950'deki ani ölümü, İkinci Yeni'nin dikkat çekici dil tutumuna daha fazla tepki gösterilmesine engel oldu. Hayatta olsaydı kesinlikle karşı safta, **Attila İlhan**, **Asım Bezirci** safında yerini alırdı. İşin *garip* tarafı, Birinci Yeni'deki üç isimden en sancılı ve kaygılı olanı **Oktay Rifat**, 1956 Kasım'ında yayımlanan, bir araştırmanın ürünü *Perçemli Sokak* adlı şiir kitabının, yayımlanışından yirmi dört sene sonra 'İkinci

Yeni'nin öncüsü' olduğunu iddia ederek bir algı ortamı oluşturur, ortalığı epeyce karıştırır: "*Perçemli Sokak*'la birlikte İkinci Yeni de kuruldu. Ne var ki kuruculuk savında olanlar hareketi daha gerilere çekmek ve beni dışarıda bırakmak

istediler. Düşünden yoksun, tutarsız bir hareket çıktı ortaya.” (Yusufçuk dergisindeki söyleşiden, Ekim 1980). *Perçemli Sokak*’la yapmak istediğinin “gerçeğe biraz daha sokulmak, yaklaşmak” olduğunu söyleyen Oktay Rifat, kitabın önsözünde [nedense Garipçilerde böyle bir önsöz alışkanlığı vardır] söze şöyle başlar: “Dil bir anlaşma aracıdır.” Oktay Rifat’ın “anlaşma” dediği, anahtarın aranacağı yerde, zeminde anlaşma olsa gerek; ama Oktay Rifat’la İkinci Yeni şairleri bu konuda hiç anlaşamadı. *Perçemli Sokak* şairine göre “Bir dilin kelimeleri birer işaret olarak gerçeği gözümüzün önüne getirmekle ödevlidir.” Bu kitaptaki şiirlerde “beş duyunun önceliğinin sürüp gittiği[ni], her şeyin eski söz hazinesinin somut öğeleri içinde devindiği[ni]” söyleyen **Cemal Süreya**’nın Oktay Rifat’ın çıkışı hakkında yorumu şöyledir: “Ama, şurası da belli ki, önsözündeki istek ne olursa olsun, *Perçemli Sokak*’taki şiirlerde dil örgüsü ve şiirsel tutum bütün bir gerçeklik duygusu uyandırıcı planda gelişmiş değildir.” **Hilmi Yavuz**’un bir köşe yazısında bile *Perçemli Sokak* önsözünde bir takım çelişkiler ve yanlışlıklar olduğu dile getirilir.

Bütün bu karışıklık ve kargaşa ortamı, aslında İkinci Yeni’nin (Ece Ayhan’ın ifadesiyle ‘Sivil Şiir’in) dil açılımını, yürürlükteki kültürel iktidara karşı bir tepki, bir saldırı olarak görenlerin rahatsızlıklarından doğar. *Perçemli Sokak* 1956’daki çıkışından itibaren, İkinci Yeni’yle İkinci Yeni’ye karşı blok arasında sürüp giden bir ‘iç çatışma’nın fitilini ateşlemiştir. Bu, aslında basit bir iktidar mücadelesidir. Bu iktidar mücadelesi ya da **Enis Batur**’un ifadesiyle “soğuk savaş” döneminde yayımlanan şiirlerin bildirdiği gerçeklikle, anlattığıyla pek de ilgilenilmez nedense. Şiirle anahtarı bulmamız mümkün olacak mı, bu kimsenin umurunda bile değildir. *Perçemli Sokak*’ta şunlara benzer şeyler yer alır:

“Güneşimi arılar yedi gecesz kaldım
Dört köşe taşların üstünde
Denizin çarşısında yeşil zeytin
Balıklar geçti düdük çala çala
Yaşamaya başladım kaldığı yerden
Yosunlu kapıların ardında gizli
İkiz martıları bulmak için”

İkinci Yeni, imajın dilini, daha doğrusu imgenin dilini kullanarak şiirdeki bilgiye yeni bir açılım getirmiştir. Bunu gerçekleştirmek için de bu yeni şiir devininin yeni bir sentaksa ihtiyacı vardı. Birinci Cumhuriyet’in bir sentaksı eğer var idiyse, bunun Garip’le bittiğini İkinci Yeni’yle birlikte *Perçemli Sokak* da ilan etmiş oldu.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, yeni şiir hareketlerinin her ikisine de karşı koymamış, ikisine de doğrudan katılmamıştır. **Cemal Süreya**’ya göre “aldırmamıştır da” (Şapkam Dolu Çiçekle/ Ada, 1976, s: 66). Dağlarca soyutlamaya ağırlık vererek, sezgici bir şiir hâlini geliştirdi. Cemal Süreya, ‘Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Şiirinde

İki Dönem' başlıklı yazısındaki önemli tespitlerden birinde çok şeyi az söze sığdırır: “*Garip* ortak dili kalkındıran bir davranıştı. Fazıl Hüsni Dağlarca ise kendi jargonunun surları içine çekilip orada sıkıyönetim ilân eden bir şair oldu.” Asıl cümle budur, ama devamını da okumak *Türk'ün Dilinde Şiir Halleri*'ni kavrayabilmemiz bakımından yardımcı olacaktır: “Oysa 1940-1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hemen hepsi *Garip* hareketinin içinde bulmuşlardır kendilerini: Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Sabahattin Kudret Aksal, Salâh Birsal, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı. Harekete uzaktan bakan şairler azınlıktadır. Fazıl Hüsni Dağlarca'nın dışında daha yenilerden bir Ahmet Arif'i, bir de Atillâ İlhan'ı sayabiliriz. Gerçi bir de Ahmet Muhip Dranas var, ama o da *Fahriye Abla* şiiriyle zaman zaman yoklamaktan kendini alamamıştır bu olanakları.” (Zikredilen kitap, s: 67).

Garip akımı yeni bir dil olanağını topluma sundu. Bunun olabilirliği ve/veya olamazlığı tartışması Cumhuriyet'in *aydınlattığı* şairler arasında 1954'e kadar sürdü. Türk'ün dilinde yeni bir şiir hâlinin ortaya çıkmasının üzerinden on üç sene geçti ve bu olanak, bu yeni hâl, hiçbir mistik - metafizik boyuta sahip olmadan, tamamen Cumhuriyet'in etkisindeki aklın aydınlattığı sokak lâmbasının altında yitirilen anahtar aramaya başladı. Oysa anahtar, sokak lâmbasının aydınlatmadığı bölgede yitmişti. Orası karanlık olduğu için başına bir şey geleceğinden korkuyordu şair. Korktuğu başına geldi ve kafayı çektiği bir akşam, karanlıkta belediye çukuruna düştü *garip*!

Garip akımının içinde kendini bulanların belirli bir ortak dili kullandıklarından pek de söz edilemez. Bu ortak dil tutumu, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday üçlüsü için geçerli olabilir belki; on üç sene sonra ondan da vazgeçildiğinin işareti '*Perçemli Sokak*'tır. Özellikle **Ziya Osman Saba**, **Cahit Sıtkı Tarancı** ve **Behçet Necatigil** için dil tutumu, dilin mistik - metafizik boyutlarından yararlanmak nisbeten daha önemlidir. Bu isimler içinde, daha yoğun olarak **Behçet Necatigil** bilgi ve uyarısıyla, yitirilen anahtar bulmamız için yol gösterir.

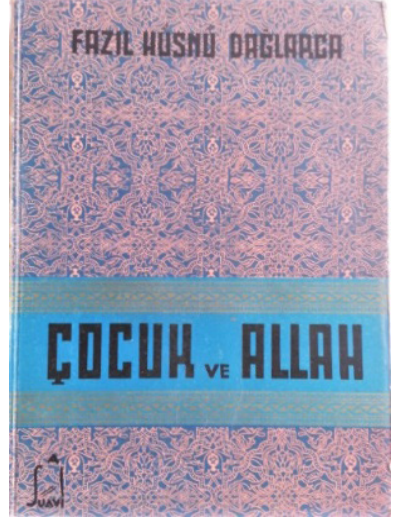
“Evin -den hali, uzaksınız,
Hattâ içinde yaşarken
Aşkların, ölümünün omzunda
Ayrılmak varken evden.”

(Behçet Necatigil, *Evler*, 1953, ilk şiir: *Evin Halleri*)

“Tanrı sizi acılarla besliyor
Ondan bile faydalanamazsınız
Gökler uçar gider de üstünüzden
Hep uzaktan merhaba, uzanamazsınız.”

(*Evler*, 1953, kitabın son şiiri: *Sergi*)

Fazıl Hüsni Dağlarca, ilk baskısı ‘Garip’ten bir yıl önce, 1940’da çıkan kitabına seçtiği ‘Çocuk ve Allah’ ismiyle, dilin şiir hâlleri bakımından *yanıltıcı* bir söyleyiş biçimini kullanır. Allah’ın, herşeyden münezze biricik varlık olarak ne önüne ne ardına ve bağlacı konulmadığı, konulduğunda Allah’ın herhangi bir varlık durumuna getirildiğini Dağlarca elbette bilmekteydi. Ne var ki, kaybedilen yer karanlık olduğu için anahtarı aydınlık olan yerde arama anlayışı, şiirin de *yanıltıcı* bir hâl ve gidişe ayak uydurmasına yol açmıştır. Bu *yanıltıcı* hâl ve gidiş ‘Birinci Yeni’nin şiirlerinde de alaycı/aşağılayıcı bir tutumla karşımıza sık sık çıkacaktır. ‘Çocuk ve Allah’ta dilin yüklendiği sözde maneviyat, dönemin ruhuna uygun şiir hâllerine bürünmekle, tarihî enkazın altında kalmıştır. İkinci Yeni’nin birçok şairini de etkileyen **Fazıl Hüsni Dağlarca**’nın ‘Çocuk ve Allah’ında, sahte, yapay mistik duygularla, yerini yadırgayan dilin *yeni* mistik hâliyle karşılaşmak, modern şiir adına Türk dil evinde oldukça rahatsız edici bir durum:



“Mest olmuş bir ebedî gençliğin içindeyim
Ki Allahla doludur bu muhteşem piyale.”

“Asırlar aşk yüzünden unutulmuş bir namaz,”
“Beyaz bir kasidedir şimdi karşımda zaman
Şark doğuyor içime Kur’anlar arkasından.” (1935)

“Her şey Allah kadar mevcut ve hareketsiz
Her şey namevcut!”
“Günler, Allahın damlayan pınarı.” (1936)

“Hicap duymaksızın bahsetsin herkes
Vücudunu yaratmak zevkinden.” (1938)

“Çocuklar korkunç, Allahım,
Elleri, yüzleri, saçları.
Uyurlar bütün gece
Yok sana ihtiyaçları.” (1938)

“Yok, bu Allahla dolan aynada yok,
Eski saatlerden eser.” (1939)

‘Çocuk ve Allah’ın yayımlanışından on beş yıl sonra, İkinci Yeni şairleri, **Enis Batur**’un deyişle “çok boyutlu bir kaynak çalışmasını da göze almışlardır.” Dîvan şiirimizle, Tasavvuf şiirimizle, Türk halk şiiriyle, yine Enis Batur’ın ifadesiyle “yapıcı, kan dolaşımını hızlandırıcı bir ilişkiye girdikleri ortadadır.” (E/Babil Yazıları, 2003, s: 104)

Yorum:

Cumhuriyet’ten sonra, dildeki hâl ve gidişin değişmesi sonucu dilin şiir hâllerinde de büyük değişmeler, hareketlenmeler yaşandı. Bunlar zaman zaman hâlsizliklere, hareketsizliklere de yol açtı. İkinci Yeni, *Garip* diye anılan Birinci Yeni’nin yarım bıraktığı işi *açılım* hâline getiren önemli bir atılım yaptı. Anahtarı bahçede aramaya başladı İkinci Yeni. Dile büyük hassasiyet gösteren farklı yapıdaki şairlerin divan şiiriyle, halk şiiriyle, tasavvuf şiiriyle irtibat kurarak oluşmuş bir modern atılım/açılımdır. Avluya, bahçeye yerleşen Birinci Yeni şairlerinden daha geniş planda, yan sokaklara, ara sokaklara, mahalleye, semte dağılan bu şairler hem dünyaya bakış, hem de düşünce ufku bakımından dilin olanaklarını, boyutlarını, sınırlarını zorladılar. Birinci Yeni; modern şiir dilinde ilk hamleyi, alt seviyede, avama hitab ederek yaptı. Şuur yerine beş duyunun yüceltilmesiyle Türk dil evinde tamiri mümkün olmayan büyük bir tahribata yol açtılar. Öznel (sübjektif – enfüsi), özden uzak bir özgürlük içinde; nesnel (objektif, afâki) olanla en kolay biçimde irtibat kuruldu. Ölçülü, biçili, hesaplı, gündelik *tayımın* dışına çıkmayan, somutlaştırıcı bir şiirin kimseye faydası yoktu. Anahtarı bulmak için hep bir sonraki akşamı bekledi Birinci Yeni; akşamcıydı; bu *yeni* şiirin dil hâlleri, toplumun hâllerleriyle örtüşmüyordu. Dilin kapısı yoksunluğa açılıyordu. **Cemal Süreya**, *Orhan Veli’nin Yanlışı*’ndan bahsederken, aslında Birinci Yeni şiirinin dil hâllerindeki çarpıklıkları ortaya koyar: “Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafîye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok. Üstelik o sırada yardımcı malzemeye çok ihtiyacı olan Orhan Veli’nin şiir-ötesi alanlardan da yararlanmak istemediğini görüyoruz. Tarihsel, toplumsal verilerle, felsefeyle, coğrafya ile da ilgilenmiyor hiç. İşe sıfırdan başlamak istiyor. Bu sıfırdan çok şey doğabilirdi.” (Şapkam Dolu Çiçekle/ Ada, 1976, s: 136, 137). ‘*Şiir-ötesi alanlar*’ dilin mistik alanı; dilin imgeye açılan alanı; dilin mistik - metafizik alanı ve bu alanlardaki hâlleridir. *Orhan Veli’nin Yanlışı*’ndan söz eden **Cemal Süreya** ise ne yazık ki Fazıl Hüsni’nün yanlışıyla sürdürmekten kurtulamaz:

“Sizin, yani onların hayatlarına

Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar

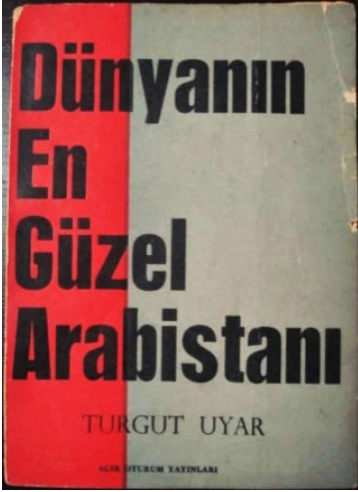
Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde

Yani arabalarına taş koydukları caddelerde

Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde
Yani sızlaya geldiği şey öbür taraflarının
Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan
Allahlar, yani yine yanıldıkları...”

1954-55 ya da 1956 tarihli bir şiirinde, *Onların Yani Sizin*'de böyle bir hâl içindedir **Cemal Süreya**, ilk kitabı *Üvercinka*'da (1958).

Birinci Yeni, evin bahçe kapılarını, müştemilatın pencerelerini bile bu alanlara açmayı ihmal etti. Kendini avluya, bahçeye hapsetti. Bahçede oturmaktan, ağaçların altında *barınmaktan* mutluydu Birinci Yeni. Anahtarın kaybolduğunu hiç umursamadı ama tesadüfen bahçeye girdi, kapının eşliğine kadar geldi, oraya yığıldı kaldı.



Burada **Turgut Uyar**'ın bir şiirinin adını hatırlamak bile fena değil: *Büyük Ev Ablukada*. Bu şiir, Turgut Uyar'ın 1959 tarihli üçüncü kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda. Turgut Uyar, önceki iki kitabında (*Arz-ı Hal*, 1949; *Türkiyem*, 1952) İkinci Yeni'nin verili göstergeleri, yönergeleri reddeden dil hâllerine epeyce uzaktadır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, Turgut Uyar'ın İkinci Yeni atılımı/açılımı içinde acele etmeden, temkinli bir dil kullanarak yayımladığı ilk kitap. “Yok olan önemli bir şeydi Allah kahretsin” der *Büyük Ev Ablukada* şiirinde. Ne olup ne bittiğinin, neyin yok olduğunun farkındadır Turgut Uyar; sürekli durum tespiti yapar, ihtar eder: *Tütünler Islak* der. (İsmet Özel'in 2006'da yaptığı *Şiir Kokusu* başlıklı konuşmasında şöyle bir açıklama var: “O günleri yaşayanlar bilirler, Tekel'in ürettiği sigaradaki tütünler ıslaktı.”) *Çok Üşümek*'den, *Uyanınca Üşümek*'den bahseder, *Terziler Geldiler* der. “Şiir çıkmazdadır, çünkü insan çıkmazdadır” der 1963'te. Yani şair, şiirden bir şey beklemesi gereken toplumun birçok sorununu yüklenecek, aramayı birlikte yapmak için anahtarın kaybedildiği karanlık yere girecek cesareten mahrum. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki “çok sesli ve akılcı şiiri” işaret eder **Muzaffer Erdost**. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın “dilsel yapıda bir patlama” olduğunu söyleyen **Fusun Akatlı** ise “Turgut Uyar hiçbir zaman ‘kapalı şiir’ yazmamıştır” der. (Şiirde Dün Yok Mu, hazırlayan Tomris Uyar, Can y., 1999, s. 31).

“Dil düzleminde [bir] travma”ya dikkat çeken **Enis Batur**'a göre: “Dil düzlemindeki travmayı ne [Edip] Cansever ve Cemal Süreya, ne de İlhan Berk ya da Sezai Karakoç temsil eder, *yalnızca* iki şairin ‘çalışma’sıdır bu: Ece Ayhan ve Turgut Uyar.” İkinci Yeni'deki öteki isimleri de “dilsel serüvenden soyutlamıyorum”

diyen Enis Batur, sadece “travmayı, ‘kopuş’u [bu] iki şaire mal ediyorum” der. “*Tütünler Islak*, yumak hâline girmiş bir duygu karmaşasını çoğu tekin olmayan, anahtarlarını kendisinden bile esirgeyen izlekler hâlinde *Her Pazartesi*’ye devreder.” (Enis Batur, *Smokinli Berduş*, Granada Y., 2013, s: 270). Dil düzleminde bir kopuş, kopukluk, travma! Şiir düzyazıya göre birçok okunma, yorumlanma tarzına açık bir yapıya sahiptir. Turgut Uyar’ın şiir üretimine baktığımızda *Dünyanın En Güzel Arabistanı* İkinci Yeni atılımı/açılımında açık dil örgüsüyle, imgenin işleviyile, uzun havasıyla dikkat çeker.

Birinci Yeni/Garipçilerin ısrarla sürdürdüğü yönelimi ‘yaşama sevinci’ olarak tespit edersek, bu yönelimi sürdürmeyi anlamsız bulan ve insanı, dünyayı sorgulayan bir şura sahip İkinci Yeni’nin en kaygılı, en karamsar şairi Turgut Uyar’dır:

“Aldatıldığımız önemli değildi yoksa
Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak
Gümüş semaverleri ve eski şeyleri
Salt yadsımak için sevmiyorduk
Kötüydük de ondan mı diyeceksiniz
Ne iyiydik ne kötüydük
Durumumuz başta ve sonda ayrı ayrıysa
Başta ve sonda ayrı olduğumuzdandı”
(*Geyikli Gece*’den, D.E.G.A.)

“Ben insanım bu kaygılarım da geçer
Yalan söyledim geçmez değişir
Her gelen gün üşenmeden bir daha yeniler beni”
(*Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı*’dan, D.E.G.A.)

“Kan akıyor penceresi karanlık evlerden
Ölü kadınların üstüne tuğlaların üstüne”
(*Kankentleri*’den, D.E.G.A.)

“her şey bir büyük gerçektir, cumhuriyet ve at ve
varsa denizlerde yitmek, ve varsa yetmemek o da
ve varsa ilgisizlik o da, ve varsa hiçbir şeyi
sevmemeyi sevmemek o da, ve varsa her şeyi sevmeyi
sevmek o da,”
(*Övgü, Ölüye*’den, D.E.G.A.)

Tütünler Islak’ta (1962), *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’na göre dil örgüsü daha sıkı, imge daha da yoğun bir işlev kazanır. “Bir şairin biricik amacı, yeni bir dil, yeni bir biçim kurabilmektir” diyor **Ahmet Oktay**, *Şair ve Kurtarıcı*’da. (Kor-

san Yayın, 1992, s: 25). İkinci Yeni'nin “yeni bir dil, yeni bir biçim” kurmayı başaran iki-üç şairinden biridir Turgut Uyar. Uyar'ın şiiri kesinlikle “bir şey söylemeyen şiir” değildir, anlamı yok etmez.

“Göge baktım yerli yerinde
Haydutlar dalavereciler yerli yerinde
Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle
İyi dedim içim rahatladı
Düzen bozulmamış dedim sevindim
Tenhaca bir bölgelerinden şehre girdim”

(D.E.G.A., 1959; *Büyük Ev Ablukada* adlı şiirden)

“Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum” dediği aranan anahtar olabilir miydi? **Orhan Koçak** *Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi* alt başlığını taşıyan *Bahisleri Yükseltmek* adlı kitabında (Metis y., 2011) bir parantez içinde “dinsel referans son döneme gelinceye kadar eksik olmayacaktır” der (s: 44). *Tütünler Islak*'ta yer alan bir şiirde şu dizeler dikkat çeker:

“Düşünün, daracık bir surarkası sokağında 1300 yıl kaldık
Hiç çıkmadık, hiç çıkmadık, hiç güneş, hiç ağaç, hiç çıkmadık,
1300 hiç çıkmadık...”

(*Akabakan* başlıklı şiirin *Unulmaz* adlı ilk bölümü; *Tütünler Islak*, 1962).

1961'den 1300 çıktığında 661 kalır. Hz. Ali (ra)'nın şehit ediliş tarihi de 661'dir. Şiirin 1961'de yazılmış olması mümkün.

Edip Cansever de Turgut Uyar gibi iki kitaptan sonra İkinci Yeni'de kendini bulur. *Yerçekimli Karanfil* (1957) ve *Umutsuzlar Parkı* (1958)'nin yayınlanışıyla öncekiler arasında on senelik bir geçiş dönemi vardır. Bu geçiş dönemi İlhan Berk'in ve Turgut Uyar'ınkine göre daha uzundur.



Cemal Süreya'yla yaptığı söyleşide, 1990'da “Önemli olan bir Ortadoğu sesini yakalayabilmektir” diyen **Ece Ayhan**'ın ‘*Yort Savul*’u Yunus Emre'nin bir şiirinden alışında, Birinci Yeni'yle İkinci Yeni arasındaki ayrım da açıkça ortaya çıkar. Yunus Emre'de geçen bir deyimdir *Yort Savul*: “Kul padişahsız olmaz padişah kulsuz değil/ Padişahı kim bileydi kul etmese yort savul.” (*Savulun yoldan, sultan geliyor!*) “İtler kente gidicek Farsça ürürmüş eskiden,” diyordu Ece Ayhan (1970'de *Ölümün Arkasından Konuşmak*'ta) “şimdi hem İngilizce hem Osmanlıca ürüyor.” 1991'de

ise şöyle der: “Bizim tarih sahte. Yalanla örülmüş. [...] Ben Türkiye'nin şiirine, tarihine müdahalede bulunuyorum.” (Şiirin Bir Altın Çağı, YKY 1993). İkinci Yeni, beslenebildiğince bütün kaynaklardan beslenmeye çalışıyordu; burada, dilin zenginliği, geniş bir coğrafyaya yayılan kültürün izlerini taşıma gibi bir sorumluluğu da üstüne almıştır. Yine burada, aynı zamanda bir dil açılımından söz edilebilir. Bu açılıma katkı sağlayan ilk baştaki yedi şairin yedisinin de birbirinden ayrı kendi kişiliği, kendi tavırları, kendi şiir yapıları vardır. Yedi şair: Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk ve Ülkü Tamer'den oluşur. Bu şairler, dili kullanış, işleyiş, dile katkı bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Her birinin tutumu, tavrı birbirinden ayrıdır.

27 Mayıs 1960 sonrasında İkinci Yeni, kendi sürecinde yeni bir devinimi yaşarken, şiirin işlevinde de daha kapalı, birçoklarına anlamsız, akıl dışı gelebilecek şiir örnekleri vermiştir. 1961'de **İlhan Berk** ‘*Otağ*’ adlı kitabında sık sık yalnızlıktan bahsederek daha çok zihin hâllerine bağlı bir sentaks oluşturmuş; dil hâllerine bağlı sentaksı ise 1962’de yayınlanacak olan ‘*Mısırkalyoniğne*’de yetkin kılmıştır. Turgut Uyar’ın ‘*Tütünler Islak*’ı da 1962 tarihlidir ve Turgut Uyar’ın soyuta, yürürlükteki aklın dışına fazlasıyla çıktığı kitaptır. **Edip Cansever**’in 1961 tarihini taşıyan ‘*Nerde Antigone*’ adlı kitabı; Cemal Süreya’nın 1965’li ‘*Göçebe*’si; Sezai Karakoç’un -şiirlerin yazılış tarihi 1953’ten 58’e uzansa da- 1962’de yayınlanan ‘*Şahdamar*’ı ile 67’de yayınlanan ‘*Hızır Kırk Saat*’ı; Ece Ayhan’ın 1965 tarihli ‘*Bakışsız Bir Kedi Kara’sı*’; Ülkü Tamer’in İkinci Yeni sentaksını en iyi yansıttığı 1962 tarihli ‘*Ezra İle Gary*’si ve Cahit Zarifoğlu’nun 1967 doğumlu ‘*İşaret Çocukları*’ kapalılığın, imgeselliğin yoğun biçimde sergilendiği yapıtlardır. Bu durum da göstermektedir ki, 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesi İkinci Yeni’nin toplumsal ve/yahut bireysel anlayış ve tutumunda, yenilikçi tavrında; gramerini, sentaksını düzeltmesi bakımından olumlu bir değişikliğe yol açmamıştır. Aslında toplumsal planda da sanıldığı gibi bir baskı falan da kalkmış değildi. Tam tersine müdahale, doğrudan doğruya toplumun (milletin) kültür ve sanat anlayışına yönelik bir olağanüstü hâl almış da olabilirdi. Bu kuşkuyu ciddi biçimde taşıyan İkinci Yeni şairleri 27 Mayıs’ı da ciddiye almadan, her türlü siyasetin üstünde sadece şiirlerini yazdılar, şiir ürettiler, dili işlediler. Ne var ki, anahtarı onlar da bulamadı, eve giremedik! Çok sağlam, çok muhkem bir yapıya sahipti ev. Sadece verandada oturup bekliyor, bahçede dolaşiyor, müştemilatta yatıp kalkıyorduk. Kömürlüğe girebiliyor, bazan da ıhlamur ağacına çıkıp içeriyi derin bir hüznle, melâle dalıp seyrediyorduk.

“Mutezile’nin, fesâhati lafızlara (söyleniş biçimlerine) indirgemesi[ni]” hata olarak görüyordu Abdülkâhir el-Cürânî (ö. 1078-?-). Mutezile “biz, ‘söz’de bir seçkinlik arıyoruz” derken neyi hedeflemişse, İkinci Yeni de aynısını hedeflemiştir. Mutezile, bir fikrî çabayı, kendilerine özgü bir nazarî yaklaşımı kelamla (logos) ortaya koyarak dilde gerçekleştirmek üzere yola çıkmıştı. Onlar anlamdan çok lafızlara, söyleniş biçimine yönelmişlerdi. Aynı yönelimi, benzer davranışı İkinci

Yeni’de bir tepki biçimi olarak görmek mümkün. Bu atılımda/açılımda yer alan şairlerin anlamı dışladıkları söylene de, asıl olan dışlanmış anlam değil, indirgenen anlamdır. Çünkü çağ (20. yy) olağanüstü sorunlarla kuşattığı aklı ‘*küll*’den (tümelden) ‘*cüz*’ün (tikelin) alanına çekmiş, ‘*kesret*’in (niceliğin) boğduğu bir dar mekâna hapsedmiştir. Sözkonusu aklın kapsadığı anlamların, özellikle düşünen şair için pek bir değeri kalmamıştır, rahatlıkla gözden çıkarılabilir anlamlardır artık onlar. İkinci Yeni şairleri bu yüzden anlamı (mânâyı?) zaman zaman boşladılar, anlamla dalga geçme yürekliliği de gösterdiler bir bakıma. Bu, modern Türk şiirinde bir ironi birikimine, ironi yoğunluğuna yol açmıştır. Hayatın ve insanın anlamına ilişkin yeni bir şey üretilebilir mi? Yeni bir anlam bulunabilir mi? Şiir biraz felsefeyle yakınlık kurmaya çalışıyor, özellikle de varoluş felsefesiyle. Adorno’ya rağmen, barbarlaşmadan şiir yazmak mümkün mü? İkinci Yeni, bu soruların cevabını kendi dil evinde vermeye çalıştı.

Mutezile’nin “[lafzın (söyleyişin)] ötesini akıllarının ucuna bile getirmemişlerdir” diyor Cürcânî. Benzer ithamların İkinci Yeni için de yapıldığı söylenebilir. İkinci Yeni’nin benimsediği şiir dili, dayatılan değişimlere, yürürlükteki gramere karşı modern bir çıkış, bir karşı önerge dir. Modern açılımların şiirde vaziyet almayı seçenler üzerinde hangi yönde, ne kadar etki ettiğine baktığımızda; yazıldığı dilin özüne inen, dil duyarlılığını yakalayan şiirlerle karşılaşmanın oldukça zor olduğunu görürüz. Bütün açılımların gelip tikanmaya, *kapanıma* uğratıldığı dil mülkünde, mülkiyete bulaşmamış ‘*mülkiyeli şairler*’ biraz daha öne çıkıyor. Bu kirli mülkiyete bulaşmamış *mülkiyeli şairler*’den biri de, İkinci Yeni diye adlandırılan hareketin içinde bir süre yer alan **Sezai Karakoç**’tur. Cemal Süreya ve Ece Ayhan’dan sonra İsmet Özel’in de Hacettepe Ü. Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirmeden önce bir süre Ankara Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde okuduğunu bilirsek, “mülklerin en tehlikelisi” olarak dilin insana neden verildiğini de anlarız. Elbette “kendisinin ne olduğuna tanıklık etsin diye...” Sezai Karakoç, başından beri, İkinci Yeni içindeyken de kendisinin ne olduğuna tanıklık etmiş bir isim.

“Allah kar gibi gökten yağınca
Karlar sıcak sıcak saçlarına değince

Başını önüne eğince
Benim bu şiirimi anlayacaksın” diyor, altına ‘Ocak, 1953’ tarihi düşülen bir şiirinde.

(*Şahdamar*, 1962, s: 9).

“Melekler bir demir parçasının üzerine oturmuşlar
Her biri bir damla atıyor aşağıya
İşte yağmur bunun için yağıyor
Ben bunun için yağmuru seviyorum

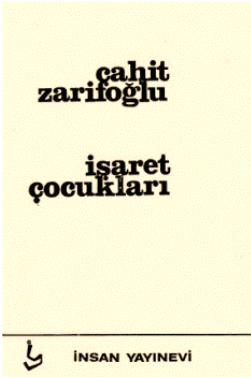
Yağmur bizim için yağıyor”

(Şiirin altındaki tarih: 1953, Eylül; *Şahdamar*, 1962, s: 14).

“Beni bir azizin nefesi uçurur,
Kalbimde Allah’ın elleri durur.”

(Şiirin altındaki tarih: 1952, Güz; *Monna Rosa*).

İkinci Yeni şuurda ve şiirde yeni bir imkânın ele geçirilmesinin adıdır. 1950’den bir-iki yıl sonra yepyeni bir imkân doğdu. 1944’te doğumu gerçekleştirilenin yaşamasının imkânsızlığı görüldüğü için on yıl sonra *daha modern* olanla değiştirdik ve adına İkinci Yeni dedik. Birincisinin pek bir işe yaramadığını vurgulamak için. Bu yeni imkânın getirdiği açılımla *Hızırla Kırk Saat* yazıldı.



İmgelem zenginliği, İkinci Yeni’yle başlayıp sonra daha da geliyecektir. Bu zenginlikte, İslâm duyarlılığına sahip şairlerin katkısı birçokları tarafından göz ardı edilse de güneş balçıkla sıvanamaz. Bu isimlerin başında gelen **Cahit Zarifoğlu**’nun ilk şiirleri İkinci Yeni atılımı/açılımının öncülerinden **Sezai Karakoç**’un *Diriliş*’inde yayımlanır. **Cahit Zarifoğlu**’nun kendince hâlleri, kendine özgü dili, şiirini besleyen önemli damar tecrit (soyutlama) aşamasında dinle kurduğu, kurmaktan kaçınmadığı ilişkidir. İmaj dili/dil imajı Zarifoğlu şiiri için önemli bir dayanak olduğu kadar, bu imajın metafizik boyutu da önemlidir, Zarifoğlu bu boyutu da ihmal etmemiş, yetkin biçimde sonuna

kadar gözüpek gitmiştir. Dilde metafizik boyut, sürrealist bir alana açılmaya, bir süre sonra ister istemez kapalı bir anlama bürünmeye maruz kalsa da, Zarifoğlu şiiri, imgelem dünyasına sahip bir çevrenin yadırgamadığı; Necip Fazıl’dan, Sezai Karakoç’tan aşına olduğu bir şiir dilini kullanmaktadır. **Cahit Zarifoğlu** bize evimizden bahsediyor, eve dair bir takım bilgileri, haberleri alıyoruz:

“Evlerle aramız açılıyor
çünkü savaşlardan biridir evlerinden kaçanlar”
“Evler boyun boyuna gelmenin habercileri”
“korsan bir ev tutkununun içinde
evi zorlanan midyenin içinde”
“evlerle tartılmış ve ağır bulunmuş”
“evlerin dışında gezdiren beni”
“yer yere abandı sırtıma bir ev yaslandı”

(*İşaret Çocukları*, 1967, s: 63, 64).

İsmet Özel'in '*Of Not Being A Jew*' adlı şiirinin ilk hâli '*Of Not Being A Jew'dan*' başlığıyla Kasım 1986'da *Adam Sanat*'ta, son hâli bir takım değişikliklerle Ocak 1993'te *Dergâh*'ta yayımlanır. 2005'te kitap hâlinde basılışından itibaren ilâvelerle ve vaat edilen yeni şiirlerle, hitama erdirilmiş 2014 baskısında 598 sayfalık oylumlu bir kitaba dönüşen '*Of Not Being A Jew*'da ilginç bir bölüm var:

“Eve dön! Şarkıya dön! Kalbine dön!

Şarkıya dön! Kalbine dön! Eve dön!

Kalbine dön! Eve dön! Şarkıya dön!” diye başlayan uzun bir bölüm bu. *Ev-şarkı-kalp* üçleminden hangisini tercih etmesi gerektiğini sorgular şair dönmek için, kalmak için? Şair, bu tercihi kendisiyle birlikte yapmamızı ister. Aynı zamanda, bu tercih, *bir Yahudi konumunda olmamak* için de zorunlu bir testtir.

Bir yabancılaşma, değişim sözkonusudur, '*eve dönmek*' anlamını neredeyse tamamen yitirmiştir. Hem kendine, hem de bize sorar:

“Eve dönmek

kendime sarkıntılık etmekten başka nedir?”

Şarkıya dönmenin de büyük bir zarar, felâket getireceği ifade edilir:

“şarkıya dönersem, yanık bir şarkıya

holokost neymiş meğer

herkes bilecek.”

'Holokost' (*holókaustos*), milyonlarca Yahudinin yakılarak öldürüldükleri katliama verilen isim olduğuna göre, “*yanık bir şarkıya*” dönüldüğünde başa geleceklerin “*holokost*”tan daha büyük bir felâkete sebep olacağını bildirir.

Eve dönmek, şarkıya dönmek mümkün değil, geriye tek dönülecek yer olarak “*kalp*” kalıyor. Herkesin kendi kalbi, herkesin dönmesi gereken, döneceği yer! Yine sorar, sorgular:

“Kalbime döneceğim, ama hangi yolla?”

Anahtar veya “*definenin yeri*” solgun bir haritada gösteriliyor olsa da, şair bunu umursamaz bile. Kalbe dönmekse niyet ve tercih, bunlara gerek yoktur.

“Ama boşver.. Nasıl bir ilgi olabilir kalbe dönmekle define bulmak arasında?”

“Yağmalar belli ki kim bulsa defineyi, umurumda mı ben kalbime döneceğim fokurdayıp pörtlemek için hep fokurdak ve pörtlek kalacağım kalp içinde” der.

İsmet Özel'in son şiir kitabına Türkçe olmayan bir isim seçmesi, dil evinde değişik bir şiir hâlinin yaşandığına dikkat çeker. ‘*Of Not Being A Jew*’ adlı son kitabındaki şiirlerden birinde ise (‘*De La Frayeur D’être Plombier Borgne*’/ Türkçeye ‘*Şaşı Bir Tesisatçı Olmanın Dehşeti Hakkında*’ diye tercüme edilebilir) şöyle der:

“Tarihe at üstünde ok atarak

Çıka geldik biz Türkler

Farslardan daha fâris

Ve fasih Araplardan da bile”

[...]

“Türkçe Türküz de ondan söyleriz

Mani dar geliyor deriz

Dilimiz şeytan hilesine dönmez

İhmaline bir sokağın katlanamayız”

Oğuz Demiralp'in, modernlik atılımları öncesi ve sonrası Türk şiirine dair, üzerinde sıkı çalışmalar yapıldığı belli olan, ciddi yaklaşımlarından biri şöyle: “Yahya Kemal Osmanlı ruhunu Batıdan öğrendiği teknikle diriltmeğe çalışırken, A. H. Çelebi bütün süslerinden arındırdı şiir dilini. Sanki kurumuş bahçeyi temizliyor, gönlündeki tek çiçeği beslemeğe çalışıyordu. Aynı yıllarda Orhan Veli ve arkadaşları şairaneliğe başkaldırıyordu, yani tinsel içeriği kurumuş Osmanlı belâgatına, Fransızcadan aktarma deyim, imge ve duyarlıklarla şişkinleşmiş yönetici sınıf diline. Elbette, yine Batı şiirine bakarak buluyorlardı yollarını.” (Okuma Defteri’nde *Nedircik Yavrusu* adlı yazı, YKY, 1995 basımı, s: 159). Kendi keyfine, hür iradesine göre herkes bir bakıma ‘yolunu buluyor’ burada, *ablukadaki büyük evin* etrafında. Yolu nu bulanlardan (eve giremediği için başka yerlere gidenlerden) biri de **Asaf Halet Çelebi**’dir. Dilin mistik-metafizik hâli, Asaf Halet’te Buda’ya, İbranice üzerinden Kabala’ya, ta Çin felsefesine kadar uzanır gider. Çelebi’nin ‘*Semâ-ı Mevlâna*’ adlı şiirine “öznenin bahçede olduğu tek şiir” diyor Oğuz Demiralp. “Çocuklar metruk evde tutsak değil” artık. “Özne Osmanlı kültürünün incelikler bahçesine çıkmıştır,” kendi dil evine giremediği için “gönlüne yeni bir yuva araması” pek yadırganmamalıdır. (Alıntılar, Oğuz Demiralp’in Çelebi’yle ilgili andığım yazısından, s: 162). İlk dönemlerindeki **Yahya Kemal**’in; Garip’ten sonraki dönemlerinde de **Melih Cevdet Anday**’ın Yunan sularında demir atmasının sebebi de bundan başkası değildir. Anahtarı bulmak -neredeyse?- imkansız hâle gelmeye başlayınca, evi terketmek, alıp başını uzaklara gitmek, başka bir yerde başka bir anahtar bulmak... **Enis Batur**’un -meselâ- böyle bir niyet taşıdığını sanmıyorum ben. *Eros ve Hgades*’ten (1973) başlayıp *A Cappella*’ya (2015) kadar süren bir vaziyet alış elbette onunki de; ama son derece özerk bir yapıda.