



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar

Doktora Tezi

Aykut Nasip Kelebek

Haziran 2023



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar

Doktora Tezi

Aykut Nasip Kelebek

Danışman

Doç. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2023

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Aykut Nasip Kelebek tarafından hazırlanan "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar" başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Ahmet Koçak
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Secaattin Tural
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Baki Asiltürk
Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Şaban Sağlık
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre Özсарay
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 09/ 06 / 2023

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığında yazılan bu tezin CHİCAGO yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun dipnot kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Doç. Dr. Ahmet Koçak

Etik İlkelere Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Aykut Nasip Kelebek

ÖZET

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar

Kelebek, Aykut Nasip

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2023

Antik çağ düşünürlerinden Aristo'nun *Poetika* adlı kitabından bu yana, edebiyat ve felsefenin önemli kavramları arasında varlığını sürdüregelen poetika kavramı, modern edebiyat kuramlarının ısrarla üzerinde durduğu alanlardan biridir. Başka çeşitli anlamları da ihtiva etmekle birlikte, poetika bu tezde şairlerin kendi şiir anlayışlarını dile getirdikleri metinler anlamında kullanılmaktadır. "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar" adlı bu doktora tezinde, modern Türk şiirinin önde gelen on beş farklı şairinin poetikası incelenmiş ve bu poetikalar arasındaki süreklilik ve kopuş ilişkileri üzerinde durulmuştur. Tezin "Saf Şiirin İlk Temsilcileri" başlığını taşıyan ilk bölümünde, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin kurucu isimleri arasında bulunan Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın poetikaları incelenmiş ve bu şairlerin Fransız şiiri menşeli "Saf Şiir" anlayışının yörüngesinde yer aldığı gösterilmeye çalışılmıştır. "Saf Şiir'den Çıkış" başlıklı ikinci bölümde Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli ve Attilâ İlhan'ın poetikaları incelenmiş ve bu poetikaların *Saf Şiir* anlayışına karşı çıkış gerekçeleri tarihsel arka planları eşliğinde gösterilmiştir. Bu poetikaların *Saf Şiir* anlayışına karşı çıkarken kullandığı siyasal, sosyal ve kültürel sebepler üzerinde durulmuş ve kendilerinden sonraki kuşaklar üzerindeki çeşitli etkileri ortaya konmuştur. Tezin "İkinci Yeni Poetikaları" başlıklı üçüncü bölümünde Sezai Karakoç, İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın poetikaları incelenmiştir. Bu poetikalar, modern Türk şiirinde bir kırılmaya işaret eden İkinci Yeni şairleri tarafından üretilmiş olduğu için modernizm ve gelenekle ilişkileri çevresinde geniş bir tartışma yürütülmüştür. Tezin "İkinci Yeni'den Sonra" başlıklı son bölümünde ise İkinci Yeni'nin ortaya çıkışından sonra şiir anlayışını değiştiren Behçet Necatigil ile

temelde *Saf Şiir* anlayışına yakın bir profil çizen Hilmi Yavuz ile İsmet Özel'in poetikaları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Poetika, şiir, gelenek, modernizm, imge.

ABSTRACT

Founding Poetics in Turkish Poetry in the Republican Period

Kelebek, Aykut Nasip

Phd Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Koçak

June 2023

The concept of poetics, which has been among the important concepts of literature and philosophy since Aristotle's book called Poetics, one of the ancient thinkers, is one of the areas that modern literary theories insist on. Although it contains various other meanings, poetics is used in this thesis to mean the texts in which the poets express their own understanding of poetry. In this doctoral thesis named "Founding Poetics in Turkish Poetry of the Republic Period", the poetics of fifteen different leading poets of modern Turkish poetry will be examined and the continuity and rupture relations between these poetics have been emphasized. In the first part of the thesis, titled "The First Representatives of Pure Poetry", the poetics of Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi and Cahit Sıtkı Tarancı, who are among the founding names of Turkish poetry in the Republican era, were examined and these poets' "Pure Poetry" originating from French poetry. It has been tried to show that the concept of "poetry" is in its orbit. In the second chapter titled "Exit from Pure Poetry", the poetics of Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli and Attilâ İlhan are examined and the reasons for the emergence of these poetics to the understanding of "Pure Poetry" are shown with their historical backgrounds. The political, social and cultural reasons that these poetics use to oppose the understanding of "Pure Poetry" have been elaborated at length and various effects or reflections on the next generations have been revealed. The poetics of Sezai Karakoç, İlhan Berk, Cemal Süreya and Turgut Uyar were examined in the third chapter of the thesis, titled "Second New Poetics". Since these poetics were produced by the Second New poets, who pointed out a break in modern Turkish poetry, a wide discussion was carried out around modernism and its relations with tradition. In the last part of the thesis titled

“After the Second New”, the poetics of Behçet Necatigil, who changed the understanding of poetry after the emergence of the Second New, and Hilmi Yavuz, who basically drew a profile depending on the understanding of Pure Poetry, and İsmet Özel were emphasized.

Keywords: Poetics, poetry, tradition, modernism, image.

ÖN SÖZ

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar

Kelebek, Aykut Nasip

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2023

Modern şiirin gelişim aşamalarını layıkıyla kavramak için şiirlerin yanı sıra, şiire yön veren poetik metinlerin de incelenmesi bir zorunluluk olarak önümüzde durmaktadır. Bu anlamda şairlerin kendi şiir anlayışlarını dile getirdiği poetikalar, araştırmacılara zengin malzemeler sunmakta ve hem tek tek şairlerin şiir dünyalarının daha bir anlaşılmasına hem de bir bütün olarak modern şiirin geniş bir perspektifle algılanmasına vesile olacak ip uçları sağlamaktadır. Biz de “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar” başlıklı doktora tezimizde, modern Türk şiirinde yer edinmiş on beş farklı şairimizin poetikasını inceleme altına aldık ve şairlerimizin poetikaları arasındaki süreklilik ve kopuş ilişkilerini de göz önünde bulundurarak modern Türk şairlerinin poetikalarındaki benzerlik ve farklılıkları tespit etmeye çalıştık. Çalışmamızın sonunda, şairlerimizin poetikaları incelenmeksizin şiir anlayışları hakkında verilecek her hükmün eksiklerle malul olacağı sonucuna vardık. Şüphesiz, modern Türk şiirinde poetikası incelenmesi gereken şair sayısı on beş ile sınırlı değildir, Türk şiirinin zenginliği düşünüldüğünde bu sayı rahatlıkla artırılabilir. Yine de bu sayının, en azından bu çalışmanın kapsamı içerisinde, genel bir fikir edinme anlamında yeterli olacağı kanaatindeyiz.

“Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar” tezimizin “Saf Şiirin İlk Temsilcileri” başlıklı ilk bölümünde, modern Türk şiirinin birçok yönüyle -bilhassa Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim göz önünde bulundurulursa- gerçekten de “kurucu”su olmuş şairlerimizin poetikalarına odaklandık. Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı poetikalarının irdelendiği bu bölüm; sadece modern Türk şiirinin değil tezimizin de

önemli ölçüde omurgasını oluşturuyor. Modern Türk şiirinde on yıllar boyunca varlığını sürdürmüş birçok tartışmanın tohumlarının bu ilk dönemde atıldığını, birçok Batılı isim ve eserin bu dönemde gündeme getirildiğini ve yine birçok modernist yönelimin ilk bu dönemde belirginleşmeye başladığını tespit edebiliriz. Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim, modern Türk şiirinde günümüze kadar evrim geçire geçire varlığını koruyagelmiş Fransız şiiri menşeli sembolizm anlayışının edebiyatımızdaki ilk temsilcileri olmuşlardır. “Sanat sanat içindir” yöneliminin bir yansıması olan bu anlayışa göre, şiirin varlığı şiirin bizzat kendisi içindir. Şiir siyasal, sosyal ve kültürel ideolojilerin aktarılmasında araç olarak kullanılamaz. Bu haliyle “saf”tır. Yahya Kemal’in bu anlayışla arasında belli bir mesafeyi koruma çabasına karşılık Ahmet Haşim’in daha ileri bir sembolizm yanlısı olduğu savunulabilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı ise Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in poetik anlayışlarını önemli ölçüde benimsemiş ve onların açtığı yoldan ilerleme çabası göstermişlerdir.

Tezimizin “Saf Şiir’den Çıkış” başlıklı ikinci bölümünde Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli Kanık ve Attilâ İlhan’ın poetikalarına odaklandık. Necip Fazıl, hayatının belli bir dönemine kadar *Saf Şiir* anlayışının prensipleriyle hareket etmesine rağmen 1934’te Abdülhakim Arvasi’yle tanıştıktan sonra, sadece dünya görüşü değil şiir anlayışı anlamında da ciddi bir dönüşüm sürecine girmiştir. 1934’ten önceki söyleşilerinde “Sanat sanat içindir” çizgisine bağlanabilecek beyanlarda bulunan Necip Fazıl, bu tarihten sonraki metinlerinde sanatın İslami zemin üzerinde araçsallaştırılması gereğini vurgulamıştır; elbette sanatın İslami zemin üzerinde araçsallaştırılması “Sanat sanat içindir” anlayışının ilkelerini de reddetmek anlamına gelecektir. Necip Fazıl’ın “Anladım işi, sanat, Allahı aramakmış / Mârifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış...” şeklinde mısraları poetikasının bir anlamda özü kabul edilebilir. Bu bölümde incelediğimiz bir başka şair olan Orhan Veli Kanık ise Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu ile birlikte çıkardığı “Garip” adlı ortak kitaplarına yazdığı “Garip Önsözü” ile şiirimizde uzun yıllar etkili olan Garip akımının manifestosunu kaleme almış olmaktadır. Orhan Veli, bu poetikada ileri sürdüğü argümanlar ile kendilerine gelene kadarki bütün bir Türk şiirini reddettiklerini dile getirmekte; gelenek denilen büyük alan üzerindeki kafiye, redif, söz sanatı vs. bütün unsurları

ortadan kaldırma hedefi taşıdıklarını belirtmektedir. Açıkça yıkıcı bir girişimdir bu. Orhan Veli, zamanla bu poetikadaki görüşlerinde bazı yumuşamalara gidecek ve kendi şiir anlayışına dair özeleştirici içeren açıklamalarda bulunmaya başlayacaktır. Yine de bu poetikanın Türk şiirinde bir dönüm noktası olduğu gerçeği ortada durmaktadır. “Saf Şiir’den Çıkış” bölümünde son olarak Attilâ İlhan incelenmektedir. Hem kendi şiir serüveninden önce ortaya çıkmış olan Garip akımına hem de kendisinden sonra ortaya çıkan İkinci Yeni akımına karşı eleştirel, hatta birçok defa saldırgan bir üslup takınan Attilâ İlhan; asıl olarak bu akımların arka planındaki Fransız romantizmine ve Alman felsefesine hücum etmektedir. O, ısrarla Atatürk milliyetçiliği çizgisi üzerinde yürüyen bir Türk edebiyatının kurulması gerekliliğini vurgulamaktadır.

Tezin “İkinci Yeni Poetikaları” başlıklı üçüncü bölümünde, Türk şiirinde Garip’ten sonraki bir başka önemli dönüm noktası olan İkinci Yeni şairlerinin poetikalarını inceledik ve İkinci Yeni’nin önemli ölçüde “Saf Şiir” anlayışını sürdürdüğünü göstermeye çalıştık. Bu bölümde incelediğimiz ilk şair olan Sezai Karakoç, Fransız şiirinden referanslar vermeyi sürdüren ve bununla birlikte İslami hassasiyetleri de sıklıkla vurgulayan bir poetika ortaya koymuştur. Tıpkı Necip Fazıl gibi İslam edebiyatının kadim metinlerine saygısını sıkça dile getiren Sezai Karakoç, gelenek ile modern arasındaki buluşma noktalarını arayan bir şiir anlayışının peşine düşmüştür. Bu bölümün bir diğer önemli şairi olan İlhan Berk ise akımın “en yaşlı” şairi olarak başka şiir anlayışlarının tecrübesinden geçtikten sonra İkinci Yeni’ye dahil olmuştur. Bununla birlikte İlhan Berk’in, zamanla İkinci Yeni’nin en ısrarcı savunucuları arasına girdiği de söylenebilir. Bu akımın, önemli poetik metinler üretmiş Cemal Süreya ve Turgut Uyar gibi şairleri de “İkinci Yeni Poetikaları” bölümünde poetik metinleri üzerinden detaylıca incelenmektedir. Cemal Süreya ve Turgut Uyar, kitaplık çapta müstakil poetikalar üretmemelerine rağmen, farklı dönemlerde yazdıkları poetik metinlerle modern Türk şiirinde önemli tartışmalar başlatmayı başarmışlardır.

Tezimizin dördüncü ve son bölümü “İkinci Yeni’den Sonra” başlığını taşıyor. Bu bölümde Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz ve İsmet Özel’in poetikalarını inceledik. Behçet Necatigil, şiire İkinci Yeni akımından çok önce başlamış olmasına rağmen, bu

akımın belirginleşmesinden sonra şiir anlayışını değiştirmiş şairler arasına girmektedir. Necatigil'in şiirini incelediğimiz bölümde, şairdeki bu değişimin belli başlı unsurlarına eğildik. Bu bölümde incelediğimiz bir diğer şair olan Hilmi Yavuz, açıkça "Sanat sanat içindir" anlayışını savunan ve şiirin ideolojilere yer vermemesi gerektiğini vurgulayan bir şairdir; bu yönüyle "Saf" bir poetikanın altına imzasını atmıştır. Bu bölümde ve tezimizde poetikasını incelediğimiz son şair olan İsmet Özel ise şiir hayatı içerisinde toplumcu aşamalardan geçmiş ve toplumcu şiirlere imzasını atmış bir şair olmasına rağmen, "Şiir Okuma Kılavuzu" adlı poetika kitabında "Saf Şiir" anlayışının süreğinde bir şiir anlayışının savunucusu olarak görünmektedir.

"Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar" başlıklı doktora tezimin önemli bir kısmını Covid-19'un gölgesinde, geçmek bilmeyen karantina günlerinde yazdım. Karantina günleri birçok yönüyle zorlu ve sıkıcıydı -ki dünyamızı baştan ayağa değiştiren bu süreci buradan yeniden anlatmaya lüzum yok-; ancak birçok yönüyle de bulunmaz bir fırsattı. Karantinanın yarattığı geniş zamanlar, bazen bir azaba dönüşen şehir hayatının içerisinde doktora tezine odaklanmamı kolaylaştırdı ve dikkatimi tek bir hedef üzerinde yoğunlaştırmamı sağladı.

Doktora gerçekten de zor bir süreçti; cefakar, samimi ve vefalı destekçilerim olmasa bu süreç şüphesiz çok daha sıkıntılı geçecekti. İlk teşekkür kıymetli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Ahmet Koçak'a: İlk okuldan doktora dek hocalardan yana hep şanslı olmuşumdur, eğitim-öğretim hayatımın finalinde Doç. Dr. Ahmet Koçak ile çalışma imkanı bulduğum için kendimi talihli sayıyorum. Onun dostane yaklaşımı, her detayı göz önünde bulunduran süreç yönetimi ve her şeyden öte ağabeyliği hayatımın bu dönemini daha bir baş edilebilir ve içinden çıkılabilir kıldı. Kıymetli hocam Prof. Dr. Secaattin Tural'a hem doktora ders dönemindeki keyifli ve derinlikli dersleri ve yol açıcı önerileri hem de tez dönemindeki katkılarından ötürü teşekkür ediyorum. Bir diğer kıymetli hocam Prof. Dr. Baki Asiltürk'e hem bizlere sürekli istifade edilebilir kaynaklar bıraktığı hem de tez sürecinde elinden gelen desteği verdiği için teşekkürlerimi sunuyorum. Sayın Prof. Dr. Şaban Sağlık hocama, tez savunmama katıldığı ve değerli görüş ve önerilerini benimle paylaştığı için müteşekkirim. Tez süreci boyunca birçok hususta içtenlikle yardımcı olan ve

çalışmamla alakalı düşüncelerini paylaşan, bir ağabey olarak da her daim varlığını gösteren değerli Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre Özsaray'a teşekkür ediyorum. Son olarak: Lise yıllarımdan bu yana her anlamda yanımda olan, doktora sürecimde de kritik yönlendirmeleriyle katkıda bulunan kıymetli hocam Zafer Acar'a teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

TEZ JÜRİSİ ONAYI	i
BEYANLAR	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1.....	15
1.SAF ŞİİR’İN İLK TEMSİLCİLERİ	15
1. 1. Yahya Kemal Beyatlı Poetikası	15
1.1.1. Sözlü Kültür ile Yazılı Kültür Arasında	16
1.1.2. Saf Şiir Dairesinde	18
1.1.3. Romantik Şair Tipleri Arasında.....	25
1.1.4. Şiirde “Müddea”ya Karşı Tezler	28
1.1.5. Şiirde Müziğin Peşinde.....	34
1.1.6. “Mektepten Memleket’e”	38
1.2. Ahmet Haşim Poetikası	42
1.2.1. “Şiirde Mânâ”	43
1.2.2. Sembolizm Mektebinin Talebesi	47
1.2.3. “Sihirkâr Tesir”: Şiiri Kutsallaştırmak	50
1.2.4. Yeni Biçimlerin Peşinde	54
1.2.5. Okur Merkezli Okuma.....	56
1.3. Ahmet Hamdi Tanpınar Poetikası.....	58
1.3.1. Poetika ve Sükût	60
1.3.2. Saf Şiirin Kaynaklarında	62
1.3.3. Şekilde Gelenekten Kopamamak.....	67
1.3.4. Düzyazı Diline Karşı.....	72
1.3.5. Tanpınar Poetikasının Sesi.....	75
1.3.6. Sükûnetin Peşinde Bir Poetika.....	77
1.3.7. Zevkten Yana Bir Poetika	78
1.4. Cahit Sıtkı Tarancı Poetikası.....	81
1.4.1. Hikâye ve Belagate Karşı.....	82
1.4.2. “Alelade Okur” a Sırt Dönmek.....	84
1.4.3. “Şeklin Zaferi”	85

1.4.4. Büyüyü Aramak	87
1.4.5. Serbest Şiire Aralanan Kapı	88
1.4.6. Şiirin Saf “Baba”ları.....	90
1.5. Asaf Halet Çelebi’nin Poetikası	93
1.5.1. Yeniden “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”	93
1.5.2. Bilinçaltını Ortaya Çıkarmak	95
1.5.3. Divan Şiirini Romantikleştirmek	98
1.5.4. “Komşu Sanat: Musiki”	102
BÖLÜM 2.....	106
2. SAF ŞİİR’DEN ÇIKIŞ	106
2.1. Necip Fazıl Kısakürek Poetikası.....	106
2.1.1. Çift Kanatlı Şair	106
2.1.2. Fildişi Kuleden Çıkış	108
2.1.3. İslami Toplumculuk.....	111
2.1.4. Şairin Memuriyeti	113
2.1.5. Tılsımcı-Kılavuz Şair	115
2.1.6. Lirikle Epiği Mezcutmek.....	117
2.1.7. Serbest Şiire Aleyhtarlık.....	119
2.1.8. Ne ile Nasıl İkilemi	121
2.1.9. Devlet Himayesinde Şair.....	122
2.2. Orhan Veli Poetikası	124
2.2.1. Müzikten Söze	125
2.2.2. Kafiye ve Vezne Karşı.....	128
2.2.3. Söz Sanatlarına Karşı.....	130
2.2.4. Toplumcu Gerçekçilikle Dirsek Teması	133
2.2.5. Hangi Saflık?	135
2.2.6. Bir Romantik Tavır: Klasik Şiir Karşıtlığı	138
2.2.7. Garip Poetikasından Çıkış	140
2.3. Attilâ İlhan Poetikası.....	141
2.3.1. “Toplumsal Gerçekçilik”	142
2.3.2. Geleneğe Sadakat	144
2.3.3. Atatürkçü Edebiyat	145
2.3.4. Öz ile Biçim Arasında Denge	149
2.3.5. Garip ve İkinci Yeni’ye Karşı.....	151
BÖLÜM 3.....	155
3. İKİNCİ YENİ POETİKALARI.....	155

3.1. Sezai Karakoç Poetikası	155
3.1.1. Tanrı'ya Doğru Bir Poetika	155
3.1.2. Kuran'ın İzinde Bir Toplumcu Tavrı	158
3.1.3. Kurtarıcı Şair	160
3.1.4. Halka Rağmen Şair	164
3.1.5. Yansıtma Kuramına Karşı: Yaratış	166
3.1.6. Bir Dilemma Olarak "Kelime"	167
3.1.7. "Yenilenerek Sürüp Gitme"	168
3.2. İlhan Berk'in Poetikası	171
3.2.1. "Anlamanın Olmadığı Yerde Dil"	172
3.2.2. Başkaldıran Dil	173
3.2.3. Anlamanın Ötesinde	176
3.2.4. Çevrilemeyen Şiir	178
3.3. Cemal Süreya Poetikası	179
3.3.1. Modern Türk Şiirine Bütünlüklü Bakış	180
3.3.2. Şuara Suresine Karşı Modern Şair	182
3.3.3. Yazılı Kültürün Poetikası	183
3.3.4. İkinci Yeni Adına Konuşmak	185
3.3.5. Biçimi Savunmak	186
3.3.6. Öz'e Dönüş	187
3.3.7. Düzyazı / Şiir Karşıtlığı	189
3.4. Turgut Uyar Poetikası	190
3.4.1. Anlamsızın İmkansızlığı	191
3.4.2. "Acemi" Şair, "Usta" Okuyucu	192
3.4.3. Yeniden Toplumculuk	194
3.4.4. Toplumculukla Biçimciliğin Sentezi	195
BÖLÜM 4	197
4. İKİNCİ YENİ'DEN SONRA	197
4.1. Behçet Necatigil Poetikası	197
4.1.1. İkinci Yeni'nin İçinde, İkinci Yeni'ye Karşı	198
4.1.2. Kapalı Şiir, "Açık Yapıt"	201
4.1.3. Divan Şiirinde Çokanlamlılık Arayışı	203
4.1.4. Mallarmé ile "Ev"de Buluşmak	206
4.1.5. Fert İçin Sanat, Toplum İçin Sanat	211
4.2. Hilmi Yavuz Poetikası	213
4.2.1. Sanat Sanat İçindir	214

4.2.2. Şiiri Lirikizmle Özdeşleştirmek.....	215
4.2.3. “Saf” Soy Ağacı	218
4.2.4. Dilden Söze “Açık Yapıt”	219
4.2.5. Geçmişe Atıflarla İlerleyen Bir Şiir Tasavvuru.....	222
4.3. İsmet Özel Poetikası	224
4.3.1. “Militan Koroların” Poetikası.....	225
4.3.2. “İkinci Yeni”ye Dönüş	226
4.3.3. Bir Kere Daha “Çevrilemeyen Şiir”	227
4.3.4. Şiirde Sözcülüğe Karşı	228
4.3.5. Şair Çokanlamlılığın Peşinde	229
SONUÇ	232
KAYNAKÇA	240
ÖZGEÇMİŞ.....	249

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e.: Adı geçen eser

Akt.: Aktaran

A.y.: Aynı yayın

Bkz.: Bakınız

c.: Cilt

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Haz.: Hazırlayan

No.: Numara

s.: Sayfa

S.: Sayı

Vb.: Ve Benzeri

GİRİŞ

Aristo'nun *Poetika* adlı yapıtından bu yana edebiyatın, felsefenin ve bu disiplinlerle ilişkili estetik kuramlarının daima odağında bulunmuş olan “poetika”; tarihsel süreç içerisinde “sanat anlayışı”, “edebiyat bilimi” gibi anlamlar ifade eden, modern dönemde ise bütün bu anlamları da bünyesinde barındırmakla birlikte daha çok “şairlerin kendi şiir anlayışlarını ortaya koydukları metinler” anlamında kullanılan bir kavramdır. Orhan Okay, poetikayı, Türkçede poetika alanında yazılmış en temel çalışmalar arasında bulunan *Poetika Dersleri* adlı kitabında “şiire dair her meseleyle uğraşan bir bilim alanı” olarak tanımlar.¹ Bu kitabının giriş bölümünde, Aristo'dan modern zamanlara dek poetika kavramının kullanılış biçimlerine dair panoramik bir çerçeve çizen Orhan Okay; Ahmet Haşim, Orhan Veli ve Necip Fazıl Kısakürek'in kendi şiir anlayışlarına dair düzyazı metinleri, yani poetikaları üzerinde incelemeler yapmıştır. Bu tez boyunca poetika kavramı, adı geçen kitapta Orhan Okay'ın bu kavrama yaklaşım biçiminin sürecinde değerlendirilecektir. Buna ilaveten, poetika kavramının edebiyatın ve hatta sanatın bütününe ilgilendiren bir kavram olmasına rağmen; şiir sanatıyla özel bir yakınlık içerisinde olduğu başka kuramcı ve eleştirmenler tarafından da dile getirilmektedir.² Bu bağlamda Mehmet Rifat, “Necip Fazıl Kısakürek'in *Çile*'sini ‘Takdim’i ve ‘Poetika’sı’” başlıklı incelemesinde poetika kavramını şöyle açıklar:

“*Poetika* kavramını geniş anlamıyla, şiirin niteliği ve yaşamı üstüne genel bir kuramsal çalışma olarak ya da bir yazarın, bir dönemin, bir ülkenin şiir dizgesini ortaya koyan bir etkinlik olarak tanımlayabiliriz. Bu açıdan *poetikaya* Türkçede *şiir sanatı* ya da *şiir kuramı* da denilmektedir. *Poetika* kavramı ayrıca, metin yorumuyla ilgili çağdaş yaklaşımlarda, *yazınsallığı* ya da *şiirselliği* yöntemli bir biçimde inceleyen bir araştırma alanını da belirtir. Bu açıdansa, *poetika* Türkçede geniş anlamıyla *yazınbilim*, dar anlamıyla *şiirbilim* olarak da adlandırılır.”³

¹ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 17.

² Tzvetan Todorov *Poetikaya Giriş* kitabında “Bugün poetika çerçevesinde açığa çıkan çalışma tarzını yalnızca edebiyatla sınırlamanın anlamı yoktur; artık yalnızca edebiyat metinlerini değil *bütün* metinleri, yalnızca sözel üretimi değil *bütün* simgesellikleri ‘oldukları gibi’ bilmek gerekmektedir.” (Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, 2014, s.110) cümleleriyle poetika kavramının edebiyat çalışmalarıyla sınırlandırılmayacağını açıkça ifade etmektedir.

³ Mehmet Rifat, *Metnin Sesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), s. 117.

“Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar” adlı bu çalışmada, poetika kavramının Mehmet Rifat’ın söyleyişiyle *yazınbilim* / *şiiirbilim* anlamı taşıdığı göz önünde bulundurulacak, genel olarak sanat kuramlarındaki belirleyici konumu hatırd tutulacaktır; ancak bir kez daha belirtmek gerekir ki bu çalışma, poetika kavramının “şairlerin kendi şiir anlayışlarını ortaya koydukları metinler” anlamı üzerine inşa edilecektir. Giriş ve sonuç hariç toplam dört bölümden oluşan bu tezin “Saf Şiir’in İlk Temsilcileri” başlıklı ilk bölümünde Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın; “Saf Şiir’den Çıkış” başlıklı ikinci bölümünde Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli ve Attilâ İlhan’ın; “İkinci Yeni Poetikaları” başlıklı üçüncü bölümünde Sezai Karakoç, İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar’ın; “İkinci Yeni’den Sonra” başlıklı dördüncü bölümünde ise Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz ve İsmet Özel’in poetikaları incelenecektir. Bu incelemelerde şiir sanatının teknik unsurları daima merkezde tutulacaktır; ancak modern Türk şiirinde ortaya konulmuş poetikaları kendi zamanlarından ve mekanlarından soyutlayarak, kendi içlerinde başlayıp biten metinlermiş gibi ele almak yanlış bir tutum olur. Bu nedenle modern Türk şiiri poetikalarını hem birbirleriyle hem de antik çağdan günümüze ulaşmış poetika, sanat kuramı ve diğer çeşitli şiir anlayışlarıyla diyalog halinde metinler şeklinde kabul etmek; mümkün en sağlıklı seçenek olarak görünmektedir.

Poetika kavramı modern edebiyat çalışmalarında, yukarıda belirttiğimiz gibi daha çok şiir sanatı bağlamında kullanılmaktaysa da kavramın ilk merkezi olan Aristo’nun *Poetika*’sında doğrudan şiirle ilgili problemlere yer verilmemiştir. Edebiyat ve felsefe tarihçileri arasında, destanın ve daha çok da trajedinin merkeze alındığı bu kitabın komediye eğilen ikinci cildinin kayıp olduğu görüşü hakimdir. Aristo’nun *Poetika*’sı, yeniden keşfedildiği Orta Çağ ve Rönesans boyunca Avrupa’da sanatın gidişatına ciddi etkilerde bulunmuş, özellikle de meşhur üç birlik kuralıyla Klasik Dönem trajedilerinde etkilerini göstermiştir. *Poetika*’da trajedi ve destana ilişkin ortaya konulan esaslardan genel olarak sanata dair birtakım yaklaşımların çıkarılabildiği, bu yaklaşımların kimi noktalarda şiire uyarlanabilmesi de son derece mümkün görünmektedir. Zaten *Poetika*’yı etkili kılan da önemli ölçüde onun bu esnek ve yayılmacı tarafı olmuştur. Umberto Eco, edebiyat üzerine eleştirel metinlerinden oluşan *Edebiyata Dair* adlı kitabında Aristo’nun *Poetika*’sının modern dünyadaki yerini şöyle anlatır:

“Amerikan eleştiri kuramının klasiklerinden biri olan Richards’ın *Principles of Literary Criticism* (1924) [Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri] Aristoteles’e yapılan bir göndermeyle başlar; Wellek ve Warren’ın *Edebiyat Teorisi* (1942) Anglosakson eleştirinin temellerini, Rus biçimcilerin ve Prag

yapısalcılarının araştırmalarıyla kaynaştırmayı başardıysa bunun nedeni Aristoteles'in izini neredeyse her bölüme yerleştirmiş olmasıydı. Kırklı yıllarda Yeni Eleştiri'nin ustaları Aristoteles'le boy ölçüşmeye kalktılar. Kendini koşulsuzca Yeni Aristotelesçi olarak tanımlayan Chicago Okulu'nu, *plot and action* kavramlarını kullanan, *Macbeth*'i bir eyleme öykünme açısından yorumlayan Francis Fergusson (*The Idea of a Theater*, [Tiyatro Fikri] 1949) gibi günümüz tiyatro teorisyenlerinden birini ya da *Anatomy of Criticism* [Eleştiriciliğin Anatomisi] (1957) adlı çalışmasında Aristoteles'in *mythos* kavrayışı üzerinde oynamakta olan Northrop Frye'ı keşfediyordum.”⁴

Umberto Eco'nun bu çok kısa ama toparlayıcı ifadeleri, Aristo'nun günümüze dek ulaşan etkilerine ilişkin önemli ip uçları vermektedir. Aristo'nun *Poetika*'sını, başta Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* adlı destanları olmak üzere çeşitli antik metinlerle karşılaştırmalı okuma yoluna gidilebilir; ancak bu metin bağlamında ilk söylenmesi gereken, Aristo'nun *Poetika*'sıyla antik çağın önemli düşünürlerinden olan hocası Platon'un hilafına bir sanat görüşünü ortaya koyduğudur. Platon, *Devlet* adlı felsefe tarihinin temel metinleri arasında kabul edilen kitabında sosyal hayat, devlet yönetimi, devlet yöneticilerinde bulunması gereken özellikler, ruh ve beden gibi konuların yanı sıra sanata ve şiire ilişkin de birtakım yargılar bildirir. Meşhur mağara alegoriyle de açıkladığı üzere Platon'a göre asıl olan idealar dünyasıdır, içinde yaşadığımız dünya ise idealar aleminin gölgesidir; bu halde ortaya konulan sanat yapıtı ise gölgenin gölgesi olacaktır. Sanatçıları ve özelde şairleri, gölgenin gölgesini ürettikleri, yani gerçekten üç derece uzaklaştıkları gerekçesiyle devletinden dışlayan Platon⁵ genel olarak sanata karşı da dışlayıcı bir tutum benimser. Sadece “devletin işine, insanların hayatına yarar”⁶ dediği şiirleri makbul bulur ki bu yaklaşım da esasen sanatı daraltmaya, tamamen *Devlet*'in boyunduruğu altına almaya yönelik bir tutumdur. Aristo ise *Atinalıların Devleti* gibi başka yapıtlarında devlet yönetimine ilişkin çeşitli görüşler ileri sürse de *Poetika*'da ya da başka eserlerinde sanatçının devlet yönetimindeki yeriyle çok alakadar bir tutum takınmaz, şairleri devletinden dışlayıp devletin filozoflar tarafından yönetilmesi gerektiğini ileri süren Platon gibi karşılaştırmalara girişmez. Platon gibi taklit kavramını da eleştirmez, aksine taklidi (mimesis) sanat anlayışının temeline oturtur:

⁴ Umberto Eco, *Edebiyata Dair* (İstanbul: Can Yayınları, 2017), s. 284-5.

⁵ Platon, *Devlet* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), s. 338-9.

⁶ Platon, *Devlet* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), s. 352.

“*Epopoia*, tragedya şiiri, komedy, *dithyrambos* şiiri ve büyük bölümüyle *aulos* ve *kitharis* sanatı: Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak taklit (*mimesis*) olmalarıdır. Ama birbirlerinden üç bakımdan ayrılırlar: Ya farklı nesneleri taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederler. Nasıl ki kimileri çok şeyi biçim ve renklerle resmini yaparak taklit ederse (biri ustalığıyla yapar bunu, öbürü alışkanlıkla), kimileri de sesle taklit eder; az önce saydığımız sanatlar da böyledir: Hepsi de taklidi; tartım, dil ve ezgi aracılığıyla gerçekleştirirler- kimi ayrı ayrı, kimi birlikte kullanıyor olsa da bunları.”⁷

Antik dönemin bir başka önemli metni de Horatius’un *Ars Poetica* isimli metnidir. Şiir şeklinde yazılmış olan bu poetikaya göre sanat eserinin görevi zevk verirken öğretmektir. Zevk ve fayda kavramları, iki bin yılı aşkın süredir sanat kuramlarının ve bizim çalışmamız özelinde neredeyse bütün poetikaların üzerinde durduğu iki sorunsal olagelmıştır. Bazı poetikalar zevkten yana, bazı poetikalar ise faydadan yana tavır almıştır. Kabaca tasnif etmek gerekirse ilk anlayışın tarihsel süreç içerisinde evrilerek “sanat sanat içindir”, ikinci anlayışın ise “sanat toplum içindir” biçimine girdiğini söyleyebiliriz. Klasik dönemde Horatius’un zevk ile faydayı birleştiren yaklaşımı genel kabul görmüştür.⁸ Michel Jarrety, Horatius’un “*Ars Poetica*”sını “Batı poetikasını kalıcı bir biçimde oluşturan iki metin”den biri kabul etmektedir.⁹ 20. yüzyılın önemli şair-eleştirmenlerinden T. S. Eliot da “XIX. yüzyıla kadar eleştiride örnek olarak alınan kişi Aristo’dan ziyade Horace’dır.” şeklinde hükmüyle bu poetikanın edebiyat tarihindeki önemini vurgular.¹⁰ Poetika araştırmalarında, hangi görüşün kesin olarak ilk kim tarafından ortaya atıldığını tespit etmek çok mümkün görünmemektedir, ayrıca kavramların ve anlayışların tek yönlü bir gelişim çizgisi gösterdiği de asla söylenemez. En sağlıklı yorum, poetikaların kimi yanlarıyla birbirleri içerisinde eriyerek günümüze ulaştığını, kimi yanlarıyla da tarihsel süreç içerisinde kimi problemleri bir kenara bırakarak kendilerine yeni tartışma alanları açtıklarını söylemek olacaktır. Bütün bunlarla birlikte, günümüz sanat kuramlarında ve poetikalarında işlenen meselelerin önemli bir kısmının temellerinin antik poetikalarda atıldığını

⁷ Aristoteles, *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne* (İstanbul: Can Yayınları, 2018), s. 19.

⁸ Horatius, *Ars Poetica*’da zevk ile fayda kavramlarını şu şekilde birleştirmektedir: “Şair ya yararlı olmak ister ya cezbetmek, / Yahut da hem yaşama hoş gelen, hem de faydalı olanı konuşmak aynı anda. / Ne öğreteceksen öğret, yeter ki kısa kes, / Öyle ki çabucak söyleneni kavrasın ve bir daha unutmasın insanlar, / Hoşa gitmek isteyen kurmaca gerçeğe yakın olmalı / Öyle ki her anlattığına da inanılmasını talep etmesin hikâye, / Lamia karnından canlı çıkarmasın yuttuğu oğlanı. / Yaşlılar Centuria’sı eleştirir değersiz eserleri, / Yüce Ramnes ise es geçer ciddi şiirleri. / O ki faydayla zevki birleştirerek tüm oyları alır, / Okuyucuyu hem keyiflendirir, hem de uyarır. / Bu kitap para kazandırır *sosius*’lara, aşar da denizleri / Daha da uzun kılar meşhur yazarının ömrünü.” (Horatius, *Ars Poetica-Şiir Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 29)

⁹ Michel Jarrety, *Poetika* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010), s. 13.

¹⁰ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983), s. 36.

söylemek gerekmektedir. Şiirin düzyazıdan farklılıkları, diğer disiplinlerle ve sanat dallarıyla ilişkileri gibi başlıklar modern poetikalara antik poetik metinlerden miras kalmış meselelerdir. Başlangıçta modern poetikaların kendileri arasındaymış gibi görünen tartışmalar; bir açıdan da geçmiş, hatta antik poetikalar ve sanat anlayışları arasında yaşanmaktadır.

Geçmişten günümüze gelen süreçte, bazı türlerin zaman içerisinde evrim geçirdiği, bazı türlerin kaybolduğu, bazı türlerin yavaş yavaş gelişmekte olduğu, bazı türlerinse çeşitli anlam değişiklikleriyle varlığını sürdürdüğü daha önce belirtilmişti. Bu çalışmanın merkezinde bulunan poetika kavramının kullanış biçimindeki farklılıkları tespit etmek için, Aristo'nun *Poetika*'sıyla Cumhuriyet dönemi Türk şairlerinden Necip Fazıl Kısakürek'in *Poetika*'sının kısa bir karşılaştırması bile yeterli olacaktır. İlki şiirin -en azından mevcut haliyle- kayda değer bir yer almadığı, ikincisi ise şiirin merkezde olduğu metinlerdir. Öte yandan, bir şairin poetikasını etraflıca ortaya koyabilmek için bütün eserlerine başvurulması gerekmektedir. Kimi şairler müstakil, şiirin farklı farklı meselelerine eğilen bütünlüklü poetikalar yazarken kimi şairler poetikalarını eleştiri yazılarında, söyleşilerinde, hatta mektuplarında dile getirmektedirler. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Antalyalı Bir Genç Kıza Mektup"u rahatlıkla bir poetik metin olarak okunabilir. Dolayısıyla incelemecilerin önünde, şairlerin şiir anlayışlarını tam anlamıyla aydınlatabilmek adına şiire eğilen bütün metinlerini elden geçirme zorunluluğu bulunmaktadır. Hami Güç de "Cumhuriyet Dönemi Türk Şairlerinin Mektuplarındaki Edebi Poetikalar: Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Behçet Necatigil" adlı yüksek lisans tezinde, şair mektuplarının poetikalarının belirlenmesinde önemli veriler sunduğunu belirtir ve "şairlerin poetikalarının tam olarak ortaya konulması için yazmış olduğu diğer eserleri ve özellikle mektupları dikkate alınmalıdır"¹¹ yargısını verir. Modern poetikaların bazılarında görülen bir diğer ortak nokta da şairlerin kendi şiirlerine yöneltilen eleştirilere karşı yazılmış olmalarıdır; bu vesileyle poetikaların bir anlamda savunma niteliği taşıdığı da söylenebilir. Ahmet Haşım, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı poetik metnini "Bir Günün Sonunda Arzu" başlıklı şiirine yönelik alay düzeyine varan eleştiriler karşısında yazmış; ilkin Dergâh dergisinde yayımlanan bu metni daha sonra *Piyale* kitabının girişine almıştır. Şairin alaylar karşısındaki öfkeli tavrı, bu metinde kolaylıkla tespit edilebilir. Orhan Veli de Garip poetikasını yine "Kitabe-i Seng-i Mezar" başlıklı şiirine yönelik alaycı yorumlar üzerine yazacak; o da bu metnini daha sonra *Garip* adlı, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'la birlikte çıkardığı şiir kitaplarının girişine alacaktır. Bir diğer önemli husus ise bazı

¹¹ Hami Güç, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şairlerinin Mektuplarındaki Edebi Poetikalar: Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Behçet Necatigil" (Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2013), s. 146.

poetikaların şairlerin kendi şiirlerini ortaya koymak amacıyla yazılmalarına karşın bazı poetikaların bir akım yaratma gayretinin tezahürü olarak ortaya çıkmalarıdır. Yine Orhan Veli'nin Garip poetikası bu anlamda bir edebi manifesto olarak kabul edilmelidir.

Osmanlı Devletinin resmen Batılılaşma sürecine girdiği Tanzimat döneminde edebiyatın çeşitli sorunları hakkında yankıları uzun yıllar süren metinler kaleme alınmış, edebiyatın çeşitli türleri etrafında geniş tartışmalar yürütülmüş ve yeni edebiyatın yürümesi gereken güzergah hakkında kimisi yıllarca süren polemikler yaşanmıştır. Tanzimat döneminde Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmud Ekrem ve Muallim Naci; sonrasında Tevfik Fikret ve Mehmet Akif Ersoy'un Tanzimat ile Cumhuriyet dönemleri arasındaki Türk edebiyatını biçimlendiren metinleri kaleme alan isimler olduğu söylenebilir. Tez içerisinde adı geçen isimlere sık sık atıfta bulunulacağı için “Giriş” bölümünde Tanzimat ile Cumhuriyet dönemi arasını anlatan herhangi bir özetleme denemesine girilmeyecektir. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar” başlıklı tezde öncelikle Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşım gibi farklı kaynaklarca modern Türk şiirinin öncüleri olduğu kabul edilmiş şairlerin poetikaları üzerinde durulacak, bu bağlamda sık sık modern şiirin en önemli eğilimlerinden biri olan *Saf Şiir* anlayışına göndermede bulunulacaktır. Özellikle de tezin “Saf Şiirin İlk Temsilcileri” başlıklı ilk bölümünde *Saf Şiir* anlayışının Türk şiirinde yer edinme süreçleri detaylıca incelenecektir. Temelleri 18. yüzyıl Alman felsefesinde bulunan, Amerikan şair Edgar Allan Poe tarafından geliştirilen, Charles Baudelaire'den başlamak üzere Fransız sembolistlerinin elinde olgunlaşan, bir başka Fransız sembolist şair Stephané Mallarmé'nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” sözüyle özetlenen¹² ve Rahip Brémond ve Paul Valery gibi Fransız şair ve

¹² 20. yüzyılın önemli sanat tarihçilerinden Arnold Hauser, Saf Şiir teriminin kökenleri ve bu şiir anlayışının doğası hakkında, Stephané Mallarmé'den hareketle şu hükümlerde bulunur: “Poesie pure”ü (arı şiir) ilk kez Flaubert ortaya atmış ve salt biçim, salt üslup ve sadece bir bezeme ögesi olarak, konusu olmayan bir kitap yazmayı bile düşünmüştür. Mallarmé, belki de “Güzel bir dizi, anlamı olan çirkin bir diziden daha değerlidir” düşüncesini olduğu gibi benimsemekten kaçınmış olabilir, çünkü o şiirde entellektüel içerikten tümüyle vazgeçilmesine taraftar değildi; onun istediği, şairin heyecan ve tutkularını bir kenara bırakması ve estetik olmayan, pratik ve usçu motiflerin kullanımından vazgeçmesi idi. “Arı şiir” kavramı en azından onun sanatın doğası konusundaki görüşlerini yansıtan ve bir şair olarak şiir konusundaki ülküsünü gösteren bir anlayıştır. Mallarmé bir şiire başlarken ilk dizinin kendisini nereye götüreceğini bilmezdi; şiir kendiliğinden bir araya gelmiş sözcük ve dizilerin kristalleşmeleri ile meydana çıkardı. “Poesie pure” doktrini bu yaratıcı yöntemin ilkesini, duysal bir uyarımı duyma (receptive act) yani alma işine dönüştürür ve şiirsel bir deney için her ne kadar kısa olursa olsun, şiirin tümünü bilmeye gerek olmadığı inancını yerleştirir. Bir şiirin havasına girebilmek için, çoğunlukla bir ya da iki dizi, bazan da birkaç sözcük yeterli olabilmektedir. Diğer bir deyişle, bir şiirden haz duyabilmek için onun ussal anlamını kavramamız gerekli ya da en azından yeterli değildir ve halk şiirinde de görüldüğü gibi, şiirin kesin bir anlam taşıması gerekmez. Burada anlatılan alma (reception) ile, belirli bir uzaklıktan izlenimci bir tabloyu seyredip onu algılama arasındaki benzerlik çok belirgindir. Ne var ki “arı şiir” kavramı, izlenimcilikte görülmeyen özellikler taşımaktadır. Bu kavram, estetizmin en yalın, en kesin biçimidir ve şiir dünyasının alışlagelmiş pratik ve ussal gerçekten tümüyle bağımsız, kendi eksenini çevresinde dönen ve kendi kendine yeten küçük bir dünya olarak

yazarları tarafından da manifestik metinlerle savunulan *Saf Şiir* anlayışı; Türk şiirinde de kendisine taraftar toplamayı başarmış ve Yahya Kemal ve Ahmet Haşim başta olmak üzere birçok Türk şairi tarafından savunulmuştur.

Yukarıda belirtildiği üzere, *Saf Şiir* anlayışının kökenlerini 18. yüzyıl Alman felsefesine, bilhassa da Immanuel Kant'ın (1724-1804) düşüncelerine dayandırmak mümkündür; çünkü *Saf Şiir*'e hayat veren “sanat sanat içindir” fikri, kökenlerini Kant'ın “amaçsız amaçlılık” yaklaşımında bulur. Matei Calinescu *Modernliğin Beş Yüzü*'nde, sanatın özerk olduğu düşüncesinin 1830'larda, ‘sanat için sanat’ın savaş çılgılığı Fransa'nın genç Bohem şair ve ressam çevrelerinde yaygınlaştığı sırada bir yenilik olmadığını; sanatın özerk bir etkinlik olarak görülmesinin elli yıl kadar önce Kant tarafından savunulduğunu söyler. Onun aktarımlarından hareketle, sanatın özerk bir etkinlik olarak görülmesi elli yıl kadar önce Kant tarafından savunulmuştur. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde (1790) sanatın ‘amaçsız bir amaçlılık’ olması gibi paradoksal sanat kavramını dile getirmiş ve böylece sanatın temel çıkarsızlığını onaylamıştır.¹³ Heinz Heimsoeth *Kant'ın Felsefesi*'nde, Kant'ın idealist estetiğin yolunu açtığını, Schiller, Hölderlin, Schlegel ve Novalis gibi şair-filozofların ve Schelling, Hegel, Solger ve Weisse gibi sanat metafizikçilerinin Kant'ı izlediğini belirtir¹⁴. Bu tablo, Kant'ın hem modern edebiyatın ve felsefenin ve dolayısıyla romantizmin gelişiminde çok önemli bir yere sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Jonathan Culler de *Yazın Kuramı*'nda Kant'ı “Modern Batı estetiğinin başlıca kuramcısı” olarak anar ve onun estetik nesnelere yaklaşımını şu şekilde özetler:

“Kant ve diğer kuramcılara göre estetik nesneler ‘amaçsız bir amaçlılık’ içerirler. Yapılandırılmalarında bir amaçlılık vardır: Parçaları bir hedef uğruna birlikte çalışsınlar diye yapılmışlardır. Ama bu hedef harici bir amaç olmayıp, sanat eserinin kendisi, eserde mevcut olan zevk ya da eser tarafından fırsat tanınan zevktir. Pratikte bu demektir ki, bir metni yazın olarak nitelendirmek, eseri bizi bilgilendirmek ya da ikna etmek gibi bir amacı gerçekleştirmek için öncelikle tasarlanmış biçimde görmek olmayıp, o metnin parçalarının bütünün etkisine katkısını aramaktır.”¹⁵

varlığını sürdürebileceğini ifade eden bir anlayıştır.” (Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi, s. 377)

¹³ Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü* (İstanbul: Küre Yayınları, 2017), s. 50-1.

¹⁴ Heinz Heimsoeth, *Kant'ın Felsefesi* (Doğu Batı Yayınları, 2019), s. 160-1.

¹⁵ Jonathan Culler, *Yazın Kuramı* (Dost Kitabevi, 2007), s. 52-3.

Kant'ın "amaçsız amaçlılık" argümanı, meseleye edebiyat açısından bakıldığında, eserin kendi içinden başlayıp biten bir nesne olmasını, her türlü dışsal hedeften bağımsız bir şekilde inşa edilmesini gerektirir. Nitekim Terry Eagleton da *Edebiyat Olayı*'nda Romantizm'den bu yana sanat eserinin en hayati işlevlerinden birinin ihtişamla ve neredeyse benzersiz bir şekilde, bir işlevden muaf olarak, söylediğinden çok gösterdiği vasıtasıyla yararlılığın, mübadele değerinin ve hesapçı mantığın esiri olmuş bir medeniyete örtük bir sitem işlevi görmesi olduğunu dile getirir ve "bu bakış açısına göre sanatın işlevinin, işlevinin olmamasıdır."¹⁶ yargısını verir. Kant'ın "amaçsız amaçlılık" tezi, yani sanat eserinin her türlü dışsal hedeften uzak durarak kendi içerisinde başlayıp bitmesi gerektiği düşüncesi ve sonrasında, çalışmamızda detaylıca üzerinde duracağımız diğer Romantik sanatçıların argümanları ve nihayet Fransız sembolistlerinin elinde olgunlaşan *Saf Şiir* anlayışı modern Türk şairlerinin poetikalarını derinden etkilemiştir. Her ne kadar modern Türk şairlerinin poetikalarını incelerken romantizm akımının temel özellikleri üzerinde duracak olsak da burada romantizm hakkında genel bir açıklamada bulunmayı uygun görüyoruz. Michael Löwy ve Robert Sayre; romantizmin kapitalizmin yükselişine cevap olarak görülmesi gerektiğini¹⁷, 'Doğal', organik, canlı ve 'dinamik' olandan yana çıkan romantiklerin genellikle mekanik olana, yapay ve inşa edilmiş olana karşı derin bir düşmanlık sergilediğini belirtirler. Onlara göre insan ile doğa arasındaki yitik uyumu özleyen, doğaya mistik bir ibadetle bağlı olan romantikler; makineleşmede, sanayileşmede ve çevrenin mekanikleştirilerek fethedilmesinde yaşanan ilerlemeleri melankoli içerisinde ve perişan bir halde seyretmektedir.¹⁸ İçlerinde Fransız sembolistlerinin de bulunduğu 19. yüzyıl romantik sanatçılarının düşünceleri, tezimizde üzerinde duracağımız modern Türk şairlerinin poetikalarında daimi bir şekilde yankılanıp duracaktır. Bu nedenle modern Türk şairlerinin poetikalarını layıkıyla inceleyebilme noktasında romantizmin temellerini göz önünde bulundurmak bir zorunluluktur.

Romantik edebiyatın dairesinde bulunan, *Saf Şiir* anlayışının sembol isimleri arasında yer alan ve modern Türk şairleri tarafından sıklıkla referans gösterilen Mallarmé'ye göre şiirde iyi anlatım doğrudan değil dolaylı anlatımdır, okur şiirden anlamını yavaş yavaş, azar azar sezinlediği zaman haz duyar. "Bir nesneyi nitelendirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın dörtte üçünü yok etmektir. Simgeyi oluşturan şey gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır: Bir ruh halini göstermek için nesneyi azar azar, yavaş yavaş çağrıştırıp

¹⁶ Terry Eagleton, *Edebiyat Olayı* (Sel Yayıncılık, 2012), s. 35.

¹⁷ Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm* (İstanbul: Alfa, 2016), s. 32.

¹⁸ Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm* (İstanbul: Alfa, 2016), s. 60-1.

düşündürmek, ya da tersine, bir nesne seçmek ve bir dizi ipuçları vererek bu nesneden kalkıp ruh halini ortaya koymak.”¹⁹ “İyi okur”un peşinde koşan Mallarmé’ye göre şiirde “her zaman bir muamma bulunmalıdır, edebiyatın amacı nesneleri çağrıştırmaktır, bundan başka amacı yoktur.”²⁰ Mallarmé’nin Türk şairleri tarafından da sıkça atıfta bulunulan “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” sözünün doğuş hikâyesini, Paul Valéry *Degas Dans Desen* kitabında şöyle anlatır:

“Sonelerini yazmaya başladığında, Heredia’ya ya da Mallarmé’ye danışıyor, karşılaştığı güçlükleri, kafasını kurcalayan şeyleri, şiirin ozanla çatışmalarını onlara soruyordu. Bana anlattığına göre, bir gün Berthe Morisot’nun evinde Mallarmé’yle yemek yerken, şiirsel kompozisyonda ne denli zorlandığından yakınmış ona: ‘Bu nasıl iş böyle!’ diye bağırması, ‘canına yandığım bir soneye bütün günümü harcadım, bir adım ilerleyemedim... Oysa, düşünce değil eksikim... Bir sürü düşünce var kafamda... Fazlasıyla...’ Mallarmé de o tatlı derinliğiyle şöyle demiş: ‘İyi de Degas, şiir dediğiniz düşüncelerle yapılmaz ki... *Sözcüklerle yapılır.*’²¹

“Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” sözü; şiirden ideolojilerin dışlanmasına, didaktizmden uzak durulmasına ve “sanat sanat içindir” anlayışının öne çıkarılmasına ilişkin bir önerme olarak okunabilir. *Saf Şiir* anlayışının kendi kendine dönüklüğü anlamak için, bu şiir anlayışının doğuşunda büyük bir önemi bulunan Edgar Allan Poe’nun *Örneklerle ‘Şiirin İlkesi’* kitabına başvurulabilir:

“*Öğreticilik*’ten söz açmak istiyorum. Şiirin gerçek amacının, dolaylı dolaysız, açık ve kapalı bir yolla, Gerçeklik olduğu düşünüldü. Her şiir, diyorlardı, törel bir bilinç aşılmalıdır; yapıtın şiirsel değeri bu törel bilinçle ölçülür ancak. (...) Şiir aşkına şiir yazmayı kafamıza koymamız ve amacımızın bu olduğunu bilmemiz, şiirin gerçek gücünden ve saygınlığından ne denli yoksun olduğumuzu açığa vurmaktan başka bir şey değildir; ama çok yalın bir gerçek var: iç dünyamıza sorabilirsek hemen anlardık ki yaşamda, değeri çok yüksek, saygınlığı çok yüce tek yapıt, *kesinlikle* tek bir yapıt bulunur, o da *per se* şiirdir, şiirden başka şey olmayan şiir, yalnız şiir için yazılan şiir.”²²

¹⁹ Stephen Mallarmé, *Mallarmé’nin Mektupları*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1995), s. 16-7.

²⁰ Stephen Mallarmé, *Mallarmé’nin Mektupları*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1995), s. 17.

²¹ Paul Valéry, *Degas Dans Desen* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), s. 80.

²² Edgar Poe, *Örneklerle ‘Şiirin İlkesi* (İstanbul, Çekirdek Yayınlar), s. 23.

Bu tezin “Saf Şiirin İlk Temsilcileri” başlıklı ilk bölümünde, daha önce de belirtildiği üzere Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın poetikaları incelenecektir. *Saf Şiir*’in şiirde ideolojilerin işlenmesine, siyasi verilerin şiirde yer almasına karşı bir anlayış olmasıyla uyumlu bir şekilde; bu anlayışı savunan şairler poetikalarında şiir-ideoloji ilişkisinin aleyhinde fikirler ileri sürmüş, toplumcu şiir yazan şairlere karşı sert eleştiriler geliştirmişlerdir. *Saf Şiir*’i savunan poetikalarda, şiirde anlam konusunda da geleneksel yaklaşımların aksine birtakım kanaatler bildirilmiş, şiirde anlamın yerine müziği öne çıkaran ve tek-anlamlılığa karşı çok-anlamlılığı savunan bir tutum izlenmiştir. Yahya Kemal poetika niteliği taşıyan yazılarında *Saf Şiir*’in -en azından bazı yanlarıyla- ciddi bir savunucusu olarak söz almış, şiirde tıpkı Fransız sembolistleri gibi anlamdan ziyade müziğe vurgu yapan bir anlayışı takip etmiştir. *Saf Şiir*’in bir diğer önemli savunucusu olan Ahmet Haşim de “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” başlıklı poetika metninde *Saf Şiir*’in ısrarlı bir savunucusu olarak konuşmaktadır. Tek-anlamlılığa karşı çok-anlamlılığı savunan Haşim’in şiir hakkında düşünceleri, Umberto Eco’nun *Açık Yapıt* kitabında ileri sürdüğü fikirler ışığında değerlendirilebilir. Eco’ya göre modern eserlerde metnin anlamı tek bir anlamla sınırlı değildir, modern metinler çok-anlamlılık arz eder; çoklu okumalara imkan veren metnin anlam dünyası ise okur tarafından inşa edilecektir. Yahya Kemal hakkında müstakil bir kitabı ve bu kitap dışında kalmış çok sayıda metni bulunan, Ahmet Haşim’i de müstakil yazılarıyla ve başka çeşitli vesilelerle sıkça anan Ahmet Hamdi Tanpınar da yine *Saf Şiir* dairesinde kabul edilmesi gereken poetik metinler yazmış, şiiri şiir içerisinde başlayıp biten bir sanat olarak kabul etmiştir. Yine Asaf Halet Çelebi’nin “Benim Gözümde Şiir Davası” başlıklı poetikası ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın Ziya Osman Saba’ya yazdığı mektuplardan oluşan *Ziya’ya Mektuplar* kitabında ileri sürdüğü görüşler de *Saf Şiir* düzleminde incelenecektir. *Saf Şiir*’i savunan bu poetikalarda Mallarmé, Valery gibi belli isimlere ısrarlı bir şekilde atıf yapıldığı; “lirizm”, “müzik”, “ahenk” gibi kavramların sürekli öne çıkarıldığı gözlemlenmiştir. Bu şairlerin şiirin fayda amaçlı kullanımına karşı cephe aldığı, ayrıca ısrarlı bir şekilde şiirle düzyazının farklarını öne çıkararak şiirin düzyazıdan ayrı bir dil olarak yaratılması gerektiğini savundukları görülmüştür. Onların bu anlayışlarıyla, zaman zaman şiiri düzyazıya yaklaştırma çabasında bulunan ve şiirin toplumsal bir amaç yüklenmesi gerektiğini savunan Mehmet Akif, Tevfik Fikret ve Nâzım Hikmet gibi şairlere karşı cephe aldıkları söylenebilir. Bu bölümde poetikaları incelenen Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın -savunma derecelerinde değişiklikler olsa bile- üç çok önemli ortaklığa sahip olduğu gözlemlenmiştir. Birincisi Max Weber’in rasyonalizasyonun ve entelektüalizasyonun ortaya çıkması ve modern zamanlarda “dünyanın büyüünün bozulması”

tezine karşılık “dünyayı yeniden büyümlü kılmı”, dolayısıyla şairi de büyümlüyle özdeşleştirmesi faaliyetidir. İkincisi metni müphem hale getirme ve dolayısıyla Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” kitabında uzun uzun anlattığı şekliyle çoğul okumalara “açık” hale getirme çabasıdır. Bu durumda okur da şair-yazarla birlikte metnin yaratım sürecine katılacaktır, bu da entelektüel okuru gerektirecektir. Bu bölümde poetikaları incelenen şairlerin bir diğerk ortak özelliğı ise şiirle düzyazı arasına mutlak sınırlar çizmeleri; şiiri iç, düzyazıyı ise dış dünyaya dair türler olarak kabul etmeleridir. Terry Eagleton bunu “iş bölümü” olarak adlandıracaktır. Düzyazının şiirin karşısına konumlandırıldığı bu tasarımda, şiirin komşu sanatı ise müzik olacaktır.²³ Bu üç özellik romantizmin kaynaklarından beslenmekte ve *Saf Şiir*’in temel hedeflerini meydana getirmektedir. Ancak bu üç özellik sadece bu bölümde incelenen beş şairin meselesi değildir, sonraki bölümlerde incelenen poetikalarda da asli meseleler olarak karşımıza çıkmaya devam edecektir.

Tezin “Saf Şiir’den Çıkış” başlıklı ikinci bölümünde Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli ve Attilâ İlhan’ın poetikaları incelenecek; bu şairlerin “Saf Şiir” anlayışından çıkış gerekçeleri üzerinde durulacaktır. 1934 öncesi söyleşilerinde, şiire *Saf Şiir* anlayışının penceresinden yaklaşan Necip Fazıl, 1934’te Abdülhakim Arvasi’yle tanışmasından sonra sadece dünya görüşü değil sanat anlayışı bağlamında da birtakım değişim süreçlerinden geçmeye başlar. Sanata “Allah’ı arama” işlevi yükleyen Necip Fazıl, şiire ilahi zemin üzerinden toplumsal bir işlev atfetmek bakımından toplumcu şairlerle aynı paydada buluşmuş olur. Necip Fazıl’ın *Saf Şiir*’den bir çeşit toplumcu şiire geçiş süreci detaylarıyla ortaya konulacaktır. Orhan Veli’nin “Garip” poetikası ise kendisine kadarki şiir anlayışlarına karşı tam anlamıyla bir reddiye metnidir. Şairin bu bağlamda en büyük kavgalarından biri ise *Saf Şiir*’i savunan şairlerle

²³ Hüseyin Cöntürk, “Türlerin Karıştırılması” başlıklı yazısında *Saf Şiir*’in oluşumunda etkisi olan şairlerin müzikle ilişkisi üzerinde önemli tespitlerde bulunmaktadır. “Poe, şiirin etkisi ne kadar belirsiz (*indefinite*) olursa o kadar ‘güzel’e yaklaşabileceğini savunmuş, en belirsizin ile bize müzikle iletildiğini sandığı için şiirin müziğe mümkün olduğu kadar yaklaşmasını istemiştir. Mallarmé, Mallarméliğini her şeyden çok belki de Wagner müziğine borçludur. Wagner müziğı, bilindiğı gibi, o çağ için büyük bir yenilikti. (Çağımızda bile bu müziğı yadırgayanlar çoktur. Bu gibiler Beethoven tipi müziğı aşamayan kimselerdir.) Mallarmé, Wagner müziğini dinlerken kendinden geçer ve büyük bir istekle çırpınırdı: Wagner’in müzik notaları ile yaptığını kelimelerle yapmak. Bu ise onu, zaman zaman, orkestranın zengin ses imkânları karşısında umutsuzluğa düşürse de, uzun düşüncelere daldırır, psikofizyolojik araştırmalara iterdi. (...) Valéry de, az çok, Poe, Rimbaud ve Mallarmé’nin yolunda gitmiş ve müziksel etkileri şiire baştaçı etmiştir.” (Hüseyin Cöntürk, *Çağının Eleştirisi-Birinci Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 189) Hüseyin Cöntürk, aynı yazının ilerleyen satırlarında, “Müziğe kendilerini fazla kaptıran bütün bu şairlerin yanıldıkları başlıca iki noktayı hatırlamak faydalı olabilir. Şiirle müziğın etkisini tıpkısına yaratmaya imkân yoktur. Çünkü her iki sanatın araçları farklıdır. Bir kere, müzikte düşey istikamette de sesler birleştirilebildiğı halde şiirde bu yapılamaz. Sadece bu gerçek bile şiirin sessel örgü bakımından müziğe göre ne kadar kısır olduğunu göstermeye yetebilir. Sonra, müzikte biçim-anlam bağıntısı diye bir şey olmadığı halde şiirde kelimeleri ne yapsak bütün bütün anlamsız kılamayacağımız açıktır.” şeklinde yargılarla şiir-müzik ilişkisinin kendi penceresinden zaaflarını anlatır. Ancak şiir-müzik ilişkisinin doğasına dair tartışmaları bu çalışma içerisinde genişletmeyecek, sadece modern Türk şairlerinin müzikle kurduğu ilişki üzerinde duracağız.

olmuştur. *Saf Şiir* savunucularının en büyük argümanlarından biri şiirin müziğe yaklaşması, hatta şiirde müziği sözün önüne geçirmeleri idi. Orhan Veli ise şiiri, poetikasının hemen girişinde “söz sanatı” şeklinde tanımlayarak sanatlarda tedahüle tamamen karşı çıkar. Orhan Veli, sadece şiirin başka sanatlardan yararlanmasına değil, genel olarak sanatların birbirleri arasında alışveriş kurmasına da itiraz eder. “Saf Şiir’den Çıkış” bölümünde son olarak Attilâ İlhan’ın poetikası incelenecektir. Hem kendisinden önce ortaya çıkmış olan Garip şiirine hem de kendisinden sonra belirginleşmeye başlayan İkinci Yeni şairlerine karşı cephe açan Attilâ İlhan, “toplumsal gerçekçi” olarak nitelediği bir poetikanın altına imzasını atmıştır. Atatürkçülük ile Marksizm arasında uzlaşma noktaları aradığı söylenebilecek Attilâ İlhan’ın poetikası, modern şiirin belli başlı yönelimleri ve devrindeki düşünce akımlarının paradigmaları üzerinden çözümlenmeye çalışılacaktır.

Tam bu noktada bir hususun üzerinde durmakta yarar görüyoruz: Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, tezimizde poetikaları incelenen şairler dışında modern Türk şiirini derinden etkilemiş ve kuşakların karakter kazanmasında belirleyici olmuş başka şairler de bulunmaktadır. Bunlar arasında hızlıca Faruk Nafiz Çamlıbel ve Nâzım Hikmet gibi şairler anılabilir. Ancak bu şairlerimizin, şiir hakkında çeşitli denemeler yazsalar ve söyleşiler verseler de “poetika” başlığı altında incelenmeye müsait metinleri olmadığından kendileri bu çalışmada ayrı bir başlık altında değerlendirilmemiştir. Faruk Nafiz’in “Sanat”, Nâzım Hikmet’in “Şair” gibi şiirleri şairlerin poetikalarına dair önemli verilerle yüklüdür; ancak bu çalışma, şairlerin şiir anlayışlarına şiirleri değil poetik metinleri üzerinden ulaşmayı hedeflemektedir.²⁴ Ayrıca bazı şiirleriyle *Saf Şiir* anlayışına yakın olan Ahmet Muhip Dıranas ve Fazıl Hüsni Dağlarca gibi şairler de yeterli poetik metinleri bulunmadığından bu çalışmaya dahil edilmemişlerdir.

Tezin “İkinci Yeni Poetikaları” başlıklı üçüncü bölümünde Sezai Karakoç, İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar’ın poetikaları incelenecektir. Bünyesinde birçok ismi barındıran İkinci Yeni Şiiri, Garip Akımı gibi tek bir poetika altında ortaya çıkmamıştır, bu akımda her şair kendi

²⁴ Özellikle de Nâzım Hikmet, Türkiye’de toplumcu gerçekçiliğin ilk büyük girişimlerinden olan 1940 Kuşağı şairlerini derinden etkilemiştir. Memet Fuat, bu kuşağın önemli isimlerinden A. Kadir’i anarken, Nâzım Hikmet’in rolünü şu şekilde dile getirir: “1938 Harp Okulu Komutanlığı Askeri Mahkemesi Davası’nın sanıklarından olan A. Kadir on ay cezaya çarptırılarak, son sınıf öğrencisi olduğu Kara Harp Okulu’ndan çıkarıldı. Dava boyunca cezaevinde birlikte yattığı Nâzım Hikmet’in büyük oranda etkisinde kalmıştı. 1943’te yayımladığı *Tebliğ* adlı kitabının Sıkıyönetimce sakıncalı bulunması yüzünden 1947’ye kadar İstanbul dışında, sürgünde yaşadı. Başlangıçta Nâzım Hikmet’i ustası olarak kabul ediyor, onun gibi yazmaya çaba gösteriyordu. Sol bir dergiye sürgünden takma adla gönderdiği şiirlerin Nâzım’ın şiirleri olup olmadığı konusunda dergi çevresindeki seçkin kişilerin uzun uzun tartıştıklarını tadını çıkararak anlatırdı. Bu özverili bağlanmadan, 1950’de, Nâzım’ın ısrarlı uyarısıyla vazgeçti. Kısa sürede 1940 toplumsalcı şiirinin ortak söyleminde kendine özgün bir yer edindi.” (Memet Fuat, *A’dan Z’ye Nâzım Hikmet*, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s.13) Memet Fuat’ın A. Kadir için söylediği “Nâzım Hikmet’i ustası olarak kabul et” me hali kuşağın çok büyük bir bölümü için geçerlidir.

müstakil poetikasını kaleme almıştır; ancak bu poetikalar arasında çok önemli benzerlikler de kendini göstermektedir. İkinci Yeni şairlerinin “anlam” sorunsalını önemli ölçüde “Saf Şiir” anlayışının şemsiyesi altında değerlendirdiği, Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesine dönmeye başladığı ve şiirde tahkiyeye karşı mesafe aldığı açıkça ortadadır. Sezai Karakoç, poetikasını *Edebiyat Yazıları I-II-III* adlı kitaplarında bir araya getirmiş; şiirin, şairin ve Türk ve dünya şiirinin birçok problemi hakkında görüş bildirmiştir. Bir yandan Fransız sembolistleri gibi anlamın şiirin dışına itilebileceği şeklinde görüşler bildiren, diğer yandan Necip Fazıl gibi şiiri İslami göstergelerle inşa etmeye çalışan Sezai Karakoç; geniş çözümlemelere ihtiyaç duyan bir poetikanın altına imzasını atmıştır. Şiirin belli başlı kavramları ve Türk şiirinin önemli isimleri etrafında müstakil metinler kaleme alan Karakoç, klasik edebiyatla modern sanat arasındaki kesişme noktaları üzerinde ısrarla durmuştur. Müstakil bir poetika kaleme almayan, şiir ve şair üzerine düşüncelerini Sezai Karakoç gibi belli bir bütünlük etrafında toparlamayan, bunun yerine çeşitli eleştiri ve deneme yazılarında ifade eden Cemal Süreya da yazılarında şiir sanatının kadim meselelerini tartışmaya devam etmektedir. Kendisinden önceki birçok şair gibi şiirle düzyazının farkları üzerinde uzun uzun durmuş ve şiirde anlamın ve folklorun yeri üzerine geniş tahlillerde bulunmuştur. İkinci Yeni akımına Sezai Karakoç ve Cemal Süreya’nın aksine erken yaşlarda değil, üçüncü-dördüncü şiir kitaplarıyla dahil olan İlhan Berk ve Turgut Uyar’ın poetik düşünceleri de modern Türk şiiri tarihini ve bu süreçte poetika kavramının gelişimini aydınlatmak adına büyük önem arz etmektedir.

Şiir tarihinde en sık karşılaşılan durumlardan biri de şairlerin şiir anlayışlarında zaman içerisinde birtakım değişimlerin gerçekleşmesidir, bazı şairler bu değişimlerini açıkça beyan etmekten de kaçınmazlar. Şiir anlayışını 1950’li yıllarda değiştirmeye başlayan Behçet Necatigil, bu anlamda tipik bir örnek olarak kaydedilebilir. 1950’li yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni akımı, birçok şairi şiir anlayışını gözden geçirmeye, kimilerini de büsbütün değiştirmeye itmiştir. Şiirde kelimenin yeri, mısranın kuruluş biçimi, okuru metne yabancılaştırma tekniği gibi bakımlardan Türk şiirine yeni bir perspektif getirmiş olan İkinci Yeni akımı; kelimenin ve anlamın farklı açılardan ele alınmasını sağlamıştır. Behçet Necatigil, İkinci Yeni sonrasında bu akım şairlerinin etkisine, esasen *Saf Şiir* anlayışının yörüngesine girmeye başlayacaktır. İkinci Yeni akımından sonra ortaya çıkan şairlerden İsmet Özel *Şiir Okuma Kılavuzu* adlı kitabıyla, Hilmi Yavuz ise “Şiir İçin Küçük Tractatus” başta olmak üzere şiir üzerine yazılarıyla poetika tarihi adına önemli düşünceler geliştirmişlerdir. Bu poetik metinlerin incelenmesi Türk şiirinde İkinci Yeni’yle ortaya çıkan yeni eğilim ve tartışma alanlarının gelişim süreçlerini takip

edebilmek adına da gereklilik arz etmektedir. Hilmi Yavuz ve İsmet Özel, çok farklı güzergahlardan geçmiş olmalarına ve şiir sanatı hakkında konuşurken çok farklı isimlere göndermede bulunmalarına rağmen temelde *Saf Şiir*'in ilkeleri üzerinden konuşmuş olabilirler. Bu doğrultuda, “İkinci Yeni’den Sonra” başlıklı bölümde Hilmi Yavuz ile İsmet Özel arasındaki ortak söylemlerin de izi sürülecektir.

Tezin “Sonuç” bölümünde, poetikası incelenen 15 farklı modern Türk şairinin poetikalarındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılacak, 20. yüzyılın başlangıcında ortaya çıkmış olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşım gibi öncülerle poetikalarını 20. yüzyılın sonlarına doğru inşa etmiş olan Hilmi Yavuz ve İsmet Özel gibi şairler arasındaki süreklilik ilişkileri gösterilecek ve *Saf Şiir* anlayışının bu süreklilik ilişkileri üzerindeki rolü çözümlenecektir.

BÖLÜM 1

1.SAF ŞİİR'İN İLK TEMSİLCİLERİ

1. 1. Yahya Kemal Beyatlı Poetikası

Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) üretken olmadığı ve şiirlerini kitaplaştırmadığı gerekçesiyle yaşadığı dönemde yoğun bir şekilde eleştirilmiş bir şairdir; kendisine de çeşitli söyleşilerde bu hususta sık sık soru yöneltilmiş ve onun bu yönü günümüze dek ulaşan birtakım nüktelere bile konu edilmiştir. Gerçekten de Yahya Kemal; Mustafa Şekip Tunç gibi devrinin önde gelen yazarlarınca “Tanrı Şair”²⁵ şeklinde anıldığı 1938 gibi ileri bir tarihte bile oldukça az sayıda şiiri yayımlanmış bir şair idi, bu doğrultudaki eleştirileri ise “az ama öz yazıyorum” şeklinde özetlenebilecek bir yaklaşımla yanıtlamaktaydı. Bu incelemede Yahya Kemal’in şiirinden ziyade poetikası ele alınacağından daha çok şiir üzerine metinlerine eğilinecektir; ancak nicelik problemi bu bağlamda da karşımıza çıkmaktadır çünkü şair şiir üzerine de oldukça kısıtlı sayıda metin yayımlamıştır ve bu metinlerin kapsamı ve hacmi de tartışmaya açıktır. Şairin -şiirleri de dahil olmak üzere diğer bütün dosyaları gibi- ölümünden sonra *Edebiyata Dair* adı altında kitaplaştırılan edebiyat üzerine yazılarının önemli bir kısmı sağlığında herhangi bir süreli yayında yayımlanmamış, ancak arşivinden çıkarılarak okurla buluşturulabilmiştir. “Edebiyata Dair”deki “Şiir Okumaya Dair”, “Şiir ve Müddeâ” ve “Aşk (Lirizm)” gibi görece derli toplu yazılardan şairin şiir anlayışına dair birtakım ipuçları elde edilebilir. Ancak daha kuşatıcı sonuçlara ulaşabilmek için şairin hem bu kitaptaki çeşitli söyleşilerine hem de Sermet Sami Uysal, Nihad Sami Banarlı ve Adile Ayda gibi isimlere verdiği söyleşilere başvurmak gerekmektedir. Bu verilerden hareketle Yahya Kemal’in, çağdaşı Ahmet Haşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı gibi poetikasını tek bir metnin sınırları içerisinde ana hatlarıyla aktaran bir metne sahip olmadığı söylenebilir.

²⁵ Kazım Yetiş, haz. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar-Cilt 1* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998), s. 126.

1.1.1. Sözlü Kültür ile Yazılı Kültür Arasında

Gerek şiir gerekse de düzyazı üretimi hususunda Yahya Kemal adına çeşitli problemlerin varlığı apaçık olmasına, daha ontolojik bir perspektiften bakmak gerekirse şairin “yazı”yla arasında göz ardı edilemeyecek bir mesafe bulunmasına rağmen bu problem kendisi hakkında konuşanlar tarafından zaman zaman tevil, hatta idealize edilmeye çalışılmıştır. Yahya Kemal’le yaptığı hacimli söyleşinin dışında, şair hakkında birtakım değerlendirme metinleri de kaleme almış olan Adile Ayda, “Yahya Kemal’in az şiir yazmış olması dürüst ve vicdanlı bir sanatçı olmuş olmasının tabii neticesidir.”²⁶ gibi duygusal addedilebilecek hükümler verir ve “Öyle anlaşıyor ki, şair ancak ruhunda şiir vecdini duyduğu ve ‘émotion poétique’ denilen heyecanı yaşadığı zaman kalemini eline almak dürüstlüğüne göstermiştir. Tıpkı ancak vahiy anında dile gelen peygamberler gibi...”²⁷ şeklinde eleştirel perspektiften yoksun kanaatler bildirir. Oysa Yahya Kemal mektuplarında, söyleşilerindeki savunmalarının ve Adile Ayda gibi yorumcularının “korumacı” görüşlerinin aksine “yazı”yla ilişkisi hususunda son derece özeleştirel ifadeler kullanmıştır. 1928’de Varşova’dan Abdülhak Şinasi Hisar’a gönderdiği mektupta, şairin sadece yazıyla değil “okuma”yla ilişkisi bağlamında da önemli beyanlarla karşılaşmak mümkündür: “Etrâfımda *İstanbul* kütüphâneleri bulunmadığına yanıyorum. *İstanbul*’da iken vaktimi beyhûde geçirdiğimi, az okumuş olduğumu idrâk ediyorum. Okumakta olduğu gibi, yazıda da edebiyat heveskârlığından uzağım.”²⁸ Yahya Kemal’le çeşitli vesilelerle görüşmeler yapan Adile Ayda da her fırsatta Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” sözünü refere eden şairin, Mallarmé’nin bazı temel metinlerinden habersizliği karşısında yaşadığı şaşkınlığı dile getirmektedir: “Mallarmé’nin bazı şiirlerini ezbere biliyor, hayatına dair de bir sürü şey okumuş olduğu anlaşıyordu. Fakat şiir doktrinlerini ihtiva eden eserlerini ve mensur şiir sayılan nesir yazılarını doğrudan doğruya okumamıştı.”²⁹ Yahya Kemal’in “okumakta olduğu gibi, yazıda da edebiyat heveskârlığından uzak”lığına karşın kitap boyutunda söyleşi ve sohbetler vermesi, kendisinin ve çevresinin hatıralarından öğrendiğimiz kadarıyla etrafında geniş sohbet halkaları yaratmış bir hatip olması onun “yazı”dan ziyade “söz”e yakın bir sanatkar, daha doğrudan söylemek gerekirse bir sözlü kültür insanı olduğunu düşündürmektedir.³⁰ Yahya Kemal’in aynı mektupta kullandığı “Ben

²⁶ Adile Ayda, *Yahya Kemal’in Fikir ve Şiir Dünyası* (Ankara: Hisar Yayınevi, 1979), s. 19.

²⁷ Adile Ayda, *Yahya Kemal’in Fikir ve Şiir Dünyası* (Ankara: Hisar Yayınevi, 1979), s. 19.

²⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Mektuplar Makaleler* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017), s. 99.

²⁹ Adile Ayda, *Yahya Kemal’in Fikir ve Şiir Dünyası* (Ankara: Hisar Yayınevi, 1979), s. 52.

³⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, ölümünden sonra yayımlanan günlüklerindeki şu ifadeler, tartışmamız bağlamında son derece çarpıcıdır: “Yahya Kemal biraz da konuşarak harcayan adamdı, güzel konuşması onu birçok

şiiirdeki birkaç parçamdan memnûnum; fakat okuyacak şeyleri okumakta geciktiğime nâdimim. Henüz vakit var mı diyeceksiniz? Onu pek zannetmiyorum.”³¹ şeklindeki ifadeler ise “yazı”yla ilişkisini daha farklı bir perspektiften ele almamıza imkan sağlar. Gerçekten de Yahya Kemal birçok Batılı şair-yazar ismini çeşitli vesilelerle sıkça anmasına karşın onların metinleri etrafında karmaşık çözümlemelere girişmekten uzak durur, bunun bir sebebi de bu metinleri derinlemesine okumamış ve ancak tıpkı bir sözlü kültür sanatçısı gibi kulaktan “duymak”la yetinmiş olması, olabilir. Yahya Kemal’in şiir üzerine düşüncelerini bir bütünlük etrafında kaleme almaması ve sonuç itibarıyla dağınık halde bırakması, onun poetikasının sağlıklı bir şekilde anlatılabilmesi yolunda incelemecilere zorluklar çıkarmaktadır.

Yahya Kemal’e getirdiğimiz “nesirsizlik” eleştirisi, aslında kendisinin en meşhur metinleri arasında yer alan “Resimsizlik ve Nesirsizlik”te Türk kültürünün en “feci noksan”larından biri şeklinde nitelenerek Türk edebiyatı tarihine yöneltilmektedir. Bu metinde Yahya Kemal, “Milliyetimizi, kendime göre, idrâk ettiğimden beri dilimden düşmeyen bir cümle budur: ‘Resimsizlik ve nesirsizlik.. (Bu) iki fecî noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu.”³² der. Burada Türk edebiyatı tarihine yönelttiği “nesirsizlik” eleştirilerini Yahya Kemal’in kendi kişisel edebiyat tarihine uyarlayarak konuşmamız gerekirse; şiir, edebiyat, kültür vs. üzerine kuşatıcı metinler bırakmış bir Yahya Kemal’in edebiyat tarihindeki etkisi mevcut halinden “daha kuvvetli olurdu”, gibi bir iddiada bulunulabilir. Yahya Kemal bu yazısında, yazının ve sonrasında matbaanın icadının insanlık tarihine ve modern insan ve dünyanın gelişimine etkilerinin farkında bir sanatkar olarak konuşmaktadır. Söz konusu metin boyunca alttan alta Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan Yahya Kemal, “İyi nesir, hani Yûnânîler’in bilhassa Lâtînler’in nesir dedikleri nesir, nihâyet vârisleri olan Avrupalılar’a mîras bıraktıkları nesir, hulâsa bugün aydınlığının hududsuzluğuyla insanları insan eden nesir Araplar’da da yoktu, Acemler’de de yoktu.”³³ şeklinde cümleleriyle de bu iki medeniyet arasındaki gelişim farklılıklarını “yazı”yla ilişkileri üzerinden değerlendirir. Türk kültüründe yazının gelişmemesini ise bu kültürün Doğu dairesinde yer almasıyla ilişkilendirir:

meselerinde akîm bıraktı. Eğer nesir yazmağa devam etseydi évolution’u başka türlü olurdu. Kaldı ki nesrinde poésie’sini harcamıyordu benim gibi. Tembelliğine bütün bir istidadı feda ettiğini bana daima söylemiştir.” (İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*, Dergâh Yayınları, 2013, s. 199)

³¹ Yahya Kemal Beyatlı, *Mektuplar Makaleler* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017), s. 99.

³² Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 69.

³³ a.g.e., 70.

“Biz zavallı Türkler Arap ve Acem’in tilmizleri olduğumuz için, ayrıca da, kendi milli kusûrumuz olarak, az yazdığımız için nesirsiz kaldık. Mâzîmizi muhayyilenin bütün kudretiyle kâğıtların üzerinde enine boyuna tecessüm ettirmek şöyle dursun, doğru dürüst, kayıd ve tescîl bile edemedik.”³⁴

Roman, hikâye, makale, eleştiri gibi yetkinliğine Batılı ülkelerde ulaşmış türleri 19. yüzyıl sonları gibi görece ileri bir zaman diliminde üretmeye başlamış olmalarına rağmen, Türklerin büsbütün nesirsiz bir edebiyat tarihine sahip olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Yahya Kemal de “Nesrimiz, resmimize göre vardı” cümlesinde de görüldüğü üzere bunu kabul eder ancak bu nesrin birtakım kusurlarla yüklü bulunduğunu söyler: “Lâkin yazık ki nesrimiz üç kusurla, mâlûldür. Çok az yazı yazmışız, çok kötü yazı yazmışız, çok kısa yazı yazmışız.”³⁵ Yahya Kemal’in bütün bu metin boyunca yaptığı değerlendirmeler, Batı Avrupa edebiyatları ile Türkler başta olmak üzere diğer Müslüman toplulukların edebiyatlarının tarihin farklı aşamalarında birbirlerini etkilemelerine rağmen genel itibariyle apayrı gelişim çizgileri izlediği gerçeğini göz ardı eder. Bu eleştirilerin, sözlü kültürü ve sözlü kültürün zihniyet dünyasını geride bırakıp tamamen yazılı kültürün dairesine girememekle ilgili bir eleştiri olduğu düşünülebilir. Ancak bu yazıda ileri sürdüğü verilerden hareketle Yahya Kemal’in daha önce dile getirdiğimiz üzere bir sözlü kültür insanı olduğu sonucuna da varılabilir. Çünkü “kötü” nitelmesini dışarıda tutarsak, Yahya Kemal’in kendisi de, kendi ifadeleriyle söylersek, “eski Türkler gibi” “az” ve “kısa” yazmıştır. Yahya Kemal, 1921 ila 1923 arası dönemini saymazsak çok sayıda düz yazı üreten bir yazar olmamıştır. Bu dönemin de kendi içerisinde birtakım istisnai şartlara sahip olduğu söylenmelidir: Bir yandan Yahya Kemal Dergâh dergisinin sorumluları arasında yer almakta yani aktüelin içerisinde bulunmaktadır, diğer yandan da bütün güçlükleriyle Milli Mücadele yaşanmaktadır. Sadece mecazi değil gerçek anlamıyla da bir “seferberlik” hali mevcuttur. Şairin bu dönemde Milli Mücadele hakkında kaleme aldığı yazılar sonradan *Eğil Dağlar* adlı kitabında toplanmıştır. Diğer yandan Yahya Kemal’in nesirlerinin “kısa”lığı ise apaçık bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır, söz konusu “Resimsizlik ve Nesirsizlik” yazısı bile mevcut baskılarında iki buçuk kitap sayfası hacmindedir.

1.1.2. Saf Şiir Dairesinde

³⁴ a.g.e., 70-1.

³⁵ a.g.e., 71.

Poetika yazmak ya da daha geniş bir ifadeyle konuşmak gerekirse belli sınır ve teklifler dairesinde bir sanat anlayışı önermek; bilindiği üzere Aristo'nun *Poetika* 'sından bu yana çeşitli aşamalardan geçerek günümüze kadar süren bir etkinliktir. 19. yüzyıla gelindiğinde Avrupa edebiyatlarında poetika üretiminde çok ciddi bir artış yaşanmış, bu durum Türk edebiyatında da etkilerini göstermiş ve birçok Türk şair-yazarı çeşitli vesilelerle sanat anlayışları önermeye başlamışlardır. Yahya Kemal, Batı edebiyatlarındaki poetika üretimlerinin Türk edebiyatında da belli bir karşılık bulduğunu görmüş ve bu gözlemini “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” başlıklı metninde “Yirmi seneden beri bizde çok yeni, çok meraklı bir dâiye kendini gösterdi. Millete yol göstermek isteğiyle mâlûl olan birçok irfan adamları ve bunların arasında ekseriyâ yeni kanatlanmış gençler, zaman zaman, ‘Biz nasıl bir şiir isteriz?’ müddeâsıyla hayli yazılar neşrettirler.”³⁶ şeklinde cümlelerle dile getirmiştir. “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” ibaresi, Mehmed Emin Yurdakul'un aynı adlı “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” başlıklı şiirine bir gönderme olarak kabul edilebilir. Mehmed Emin 1898'de yayımlanan bu şiirinde geniş halk kitlelerinin kolaylıkla anlayabileceği ve daha önemlisi kendi yaşantı deneyimlerini bulabileceği, toplumun siyasi ve ekonomik problemlerinin işlendiği bir şiir tarzı önermektedir. Bu şiirde geçen şu mısralar da tespitimizi desteklemektedir:

“Bir şiir ki şehitlerin al kanıyla yazılmış;

Bir kılıç ki kitabının alt yanına asılmış;

Bir altundan heykeldir ki bir odaya konulmuş.

Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,

Ekin biçen genç kızlarla, odun kesen analar,

Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler.

Başlarını açık, beyaz sinesine koysunlar;

Yüreğinin, özleriçün çarpındığın duysunlar;

³⁶ a.g.e., 11.

Bu çarpıntı, bu ses nedir? Neler diyor? Bilsinler.”³⁷

Yahya Kemal bu yazısında, belli bir şiir programı yani poetika önerme girişimlerine karşı muhalif bir pozisyonda yer alır görünmektedir. Onun böyle bir tavrı benimsediği sonucuna, hem yazısının genel tonundan hem de “Alafranga Türkler”den evvelkiler: ‘Nasıl bir şiir isteriz’ gibi bir arzûyu ifâde etmemişlerdi. Yâni, daha bâriz bir târifile, milletin şiirini kendi fikirlerine göre bir inhisar kaydı altına almak müddeâsında bulunmamışlardı.”³⁸ gibi cümlelerinden kolaylıkla ulaşılabilir. Yahya Kemal aynı yazıda “Meşrûtiyet’ten sonra, bir şâir zümresini ve yeni bir çığırır demirden elinde tutan bir baş zuhûr etmediğinden benlik taşkınlığından başka bir kudreti olmayan teferrüd coşkuları şiirin *mutlak* târiflerini ortaya sürdüler.”³⁹ gibi ifadeler kullanmaktadır, buradan hareketle ilk bakışta şairin “mutlak”çılığa karşı özgürlük yanlısı bir tutum takındığı söylenebilir. Yahya Kemal’in “Resimsizlik ve Nesirsizlik” yazısında geçen “Demek istiyorum ki benî-beşer arasında, ister şiire, ister başka bir şeye rehberlik etmek ancak o şeyin cinsinden olmağa mütevakkıftır. Dikkat ediniz; görürsünüz ki cihâna gelmiş olan bütün peygamberler hepsi peygamber cinsindendirler.”⁴⁰ şeklinde cümleleri ise bu husustaki gerçek düşüncelerini ortaya koymaktadır. Ona göre belli bir konuda kuramsal bir görüş ortaya atmak, ancak o türün dairesi içerisinde üretim yapanların girişebileceği bir eylem olmalıdır. Yahya Kemal’in, şiiri sansür altına almak isteyen siyasi yahut kültürel iktidar aygıtlarına karşı muhalif bir pozisyon almasında şaşılacak bir şey olamaz; ancak yine de onun bu yaklaşımı, kendi ibareleriyle konuşursak şair olmayan eleştirmen ve kuramcılarının edebi çalışmalarına karşı “şiiri inhisar kaydı altına alma” girişimi olarak da yorumlanabilir. Modern şiirin tarihine, şiir üretmeyen kuramcı ve eleştirmenlerin de önemli katkılarda bulunduğu hatırlatılmalıdır. Aslında, Yahya Kemal’in kendisi de şiir üzerine yazıları ve konuşmalarında belli bir şiir anlayışının yanında saf tutup belli anlayışları dışlamakta ve hatta kimi zaman çeşitli unsurları şiir sanatının dışına, düzyazının alanına atmaktadır.

Yahya Kemal kendisini, zaman zaman “öz şiir” ya da “asıl şiir” şeklinde adlandırdığı, yaygın kullanımıyla *Saf Şiir* anlayışının yanında konumlandırır; buradan hareketle birçok şair ve şiir anlayışının aleyhinde beyanlarda bulunur. Üzerinde uzun uzun durulmamış birtakım beyanları ise poetikasında öngörülmesi çok zor çelişkiler doğmasına yol açar. Bu çalışmanın odak

³⁷ Fevziye Abdullah Tansel, haz. *Şiirler / Mehmed Emin Yurdakul’un Eserleri-1* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989), s. 21.

³⁸ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 11-2.

³⁹ a.g.e., 12-3.

⁴⁰ a.g.e., 71.

noktalarından biri de Yahya Kemal'in *Saf Şiir* anlayışını ne ölçüde idrak ettiği ve benimsediği meselesi olacaktır. Çünkü şiirlerini hiç gündeme getirmeksizin, şiir üzerine söylemleri üzerinde yapılacak bir inceleme bile Yahya Kemal'in şiir anlayışının ciddi çelişkiler, kimi zaman tereddütler ve kimi zaman da bilgi yanlışları içerdiğini gösterecektir. Onun, "Şiir Okumaya Dâir" yazısındaki "Şiir, rythme yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir."⁴¹ şeklinde son derece makul görünebilecek bir önermesi bile sık sık referans gösterdiği Mallarmé ve Rimbaud gibi şairlerin "mısra mısra beste ol" maktan son derece uzak bazı deneysel şiirlerini şiir sanatının dışına iter. Yine Yahya Kemal'in "Aşk (Lirizm)" yazısındaki "Belâgat muâllimleri lirik şiiri, şiirin diğer nevîleri arasında bir nevî olarak gösterirler. Diğer nevîler doğrudur, çünkü şiir olduktan sonra dolaştıkları husûsî vâdinin ismini alırlar. Lirik şiire bir sıfat vermek iktizâ ederse 'asıl şiir' demeli."⁴² şeklinde cümleleri de lirik şiire "asıl şiir" payesi vererek epik ve dramatik şiir türlerini ikinci plana atar. Bunun da yine "inhisar"cı bir tavır olarak nitelenmesi mümkün görünmektedir. Daha geniş bir perspektifle yaklaşmak gerekirse; edebiyat tarihinde türlerin, kuramların ve poetikaların gelişim süreçlerine ve doğalarına bakıldığında "inhisar"ı tavrıdan kaçınılmasının imkansız olduğu da söylenebilir; çünkü aslında her poetika ama gizli ama açık "Biz Nasıl Şiir İsteriz?" ibaresiyle özetlenebilecek bir tavrı bünyesinde barındırmaktadır. Zaten Yahya Kemal poetikasının asıl problemi de "inhisar"ı tavrı değil, neyi "inhisar" altına alıp alamayacağı konusunda sık sık çelişkilere düşmüş olmasıdır. Yukarıda alıntıladığımız değerlendirmelerinde lirik şiiri "asıl şiir" olarak adlandıran Yahya Kemal, bir başka mülakatında ise "Bakın daha nelerde Sembolistlerden ayrılıyorum: Sembolistlere göre 'belâgat' da 'impur' bir unsurdur ve epik şiir, şiir değildir. Eğer epik şiir, şiir değilse, Homère'i, Virgile'i inkâr etmek, Victor Hugo'nun şair olmadığını ilân etmek lâzımdır."⁴³ sözleriyle epik şiir savunusuna girişecektir. Bu çeşit "epik şiir" savunularıyla "Şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır." gibi sembolizmin anahtarı bir önermeyi aynı anda savunmak apaçık bir çelişki olarak karşımızda durmaktadır. Yahya Kemal'in çağdaşı Ahmet Haşim ile izleyicilerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın poetikalarında böylesi temelden bir çelişkiyle karşılaşmamaktadır.

Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine ve Paul Valéry gibi 19. yüzyıl Fransız şairlerinin modern şiirin oluşma ve karakteristik bazı özelliklerini kazanma

⁴¹ a.g.e., 7.

⁴² a.g.e., 37.

⁴³ Adile Ayda, *Yahya Kemal-Kendi Ağzından Fikirleri ve San'at Görüşleri* (Ankara: Ajans Türk Matbaası, 1962), s. 21.

sürecinde önemli bir role sahip olduğu çeşitli kaynaklarca ortak kanaat olarak kabul edilmektedir. Baudelaire 19. yüzyıl ortalarına denk gelen şiir serüveninde, Amerikan şair Edgar Allan Poe ile romantizm akımından ve bilhassa da Alman romantiklerinden edindiği verilerle sonradan çok sayıda şairi etkileyecek *Saf Şiir* anlayışının temellerini atmıştır. Bu anlayış 19. yüzyıl sonlarına doğru giden süreçte Mallarmé, Rimbaud ve Verlaine gibi şairlerin elinde gelişimini sürdürmüş, 20. yüzyıl başında da Valery, Apollinaire ve Henri Brémond gibi isimlerin şiirlerinde ve poetikalarında daha ileri biçimlere girmiş ve daha kuramsal olduğu söylenebilecek bir zemine yerleşmiştir. Bu şairler, birçok kaynakta sembolizmin savunucuları olarak geçmekte ve Fransız sembolistleri olarak anılmaktadırlar. *Saf Şiir* anlayışının gelişimini Selçuk Çıkla da “Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar” adlı kitabında detaylarıyla anlatmaktadır. Çıkla bu şiir anlayışının gelişimini şöyle özetler:

“Saf şiir ‘kelimelerin kompozisyonu’ esası üzerine kuruludur. Batı’da özellikle Mallarme’nin ‘Şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır’ sözünden sonra ve Edgar Allen Poe’dan itibaren şiirle alakası olmayan her türlü unsurun şiirden dışlanması üzerine bina edilen gayretler bütün dikkatlerin şiirin aslı malzemesi olan *dil* üzerine yoğunlaşılmasını sağlamıştır.”⁴⁴

Yahya Kemal, her ne kadar Paris deneyiminden önce de çeşitli dergilerde şiir yayımlasa da Türk şiirinde gerçek anlamda varlık göstermeye Paris dönüşü yani 1912 sonrasında başlamıştır. Onu kendisinden önceki Türk şairlerinden ayıran önemli noktalardan biri de modern şiirin kurucuları arasında kabul edilen söz konusu Fransız sembolistlerini sık sık referans göstermesidir; hatta onun bu yönüyle Türk şiirinde bir başlangıç noktası olduğu bile söylenebilir. Yahya Kemal, Baudelaire’den Heredia’ya kadar uzanan ve daha çok da Heredia üzerinde toplanan Fransız şiiri ilgilerini, “Çocukluğum, Gençliğim ve Edebi Hatıralarım” kitabında şu şekilde anlatır:

“Baudelaire’cilik üstümde uzun zaman bir sıtma gibi kaldı. Edgar Poe’yu ona iptilâmın sevkiyle anlamıştım. Charles Baudelaire’den sonra Paul Verlaine’i daha başka bir zevkle sevmeye başladım. Verlaine’in hayatına ve şiirine vukufum o derece idi ki âdeta kendisini yakından tanır bir hâle gelmiştim. Mamafih şiirde devirlerin bir tekâmülünü gözeten edebiyat müverrihleri hem kendileri aldanyorlar hem de karilerini aldatıyorlar. Bunu kendi üzerimde de tecrübe ettim. Gerçi Hugo’yu iyi anlıyordum, gerçi

⁴⁴ Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2015), s. 455-6

Gautier'yi ve De Banville'i iyi anlıyordum, gerçi Baudelaire ve Verlaine'i sıtmal bir iptilâ ile seviyordum, gerçi şahsî şâirliğin en son numuneleri olan Maeterlinck, Verhaeren gibi şâirleri yakından biliyordum lâkin zevkim, bütün bu şâirlere nispetle çok geri sayılan José Maria de Heredia'nın şiiri üzerinde durmuştu.”⁴⁵

Yahya Kemal'in Fransız sembolistleriyle ilişkisi sürekli gündeme getirilmiş, hem şiir üzerine deneme ve söyleşilerinden hem de 1903-1912 arası Paris yıllarına ilişkin yukarıda alıntıladığımız tarzda hatıralarından hareketle, 19. yüzyılda Fransa'da doğan ya da olgunluk kazanan çeşitli edebiyat akımlarıyla ilişkisi üzerine çeşitli tartışmalar yürütülmüştür. Mesela Hilmi Yavuz, “Yahya Kemal ve Dil” başlıklı yazısında Yahya Kemal'deki Mallarmé etkileri hakkında şunları söyler:

“Mallarmé'nin şiir tanımı, genç Yahya Kemal'i altüst edecektir. Mallarmé, ‘şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil...’ demiştir. Bu, Yahya Kemal için, dil'in artık bir fikrin, bir imge'nin, bir duygunun, kısaca, onun kullandığı anlamda bir mazmûnun anlatımı olmaktan kurtulması demektir. Klasik Divân şiirimizde, diye düşünür, dize içerdiği mazmûnla (bir fikir, ya da bir imgeyle) o mazmûnun buyruğuna verilmiş dilden kurulmuştu. Oysa aslolan, Mallarmé'nin tanımını izleyerek söylersek, ritmin (‘derûnî âhenk’, diyor Yahya Kemal) ‘dil hâline’ gelmesi; dizenin bir ‘müzik cümlesine’ dönüşmesidir.”⁴⁶

Şairin kendisi ise 1924'te Orhan Seyfi Orhon'a verdiği bir söyleşide, Paris yıllarından bahsederken “Yirmi sene evvelki Fransız neslinin her genci gibi ben de *romantizm*, *Parnasse*, *sembolizm* ve bunların hepsinin bir aksül'amelî olan *neo-klâsisizm* cereyanlarından geçtim. *Quartier Latin*'de benim gençliğimin geçtiği o seneler artık mesleklerin ve çığırların iflâs ettiği bir devreydi.”⁴⁷ şeklinde bir beyanda bulunur. Alıntılanan cümlelerinden, Yahya Kemal'in “romantizm”, “parnasizm”, “sembolizm” ve “neo-klâsisizm” arasında ciddi sınırlar varsaydığı şeklinde bir yorum çıkarılabilir; benzeri bir yaklaşımı önemli ölçüde Yahya Kemal'i ve Fransa kaynaklı edebiyat anlayışlarını yorumlayan Türk edebiyatı ya da Yahya Kemal araştırmaları da benimsemektedir. Nurullah Ataç, Yahya Kemal'in kaynakları üzerine bir yazısında, çok sayıda ortak paydaya sahip öncü Fransız sembolistleri hakkında bile “Birbirlerine hiç benzemeyen

⁴⁵ Yahya Kemal Beyatlı, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2020), s.

⁴⁶ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 161.

⁴⁷ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 269.

Verlaine, Mallarmé, Rimbaud kendilerine hiçbir hususta benzemeyen Baudelaire'in tesirindedirler.”⁴⁸ şeklinde hükümler verir. Buna karşın modern şiirin gelişimi üzerinde çok daha derinlemesine duran birtakım araştırmacılar söz konusu edebi anlayışların ve şairlerin büyük oranda birbirlerini takip ettiğini ve hepsinin romantizm dairesinde ele alınması gerektiğini belirtmektedirler; bu bağlamda Hugo Friedrich'in “Modern Şiirin Yapısı” adlı kitabına başvurulabilir. Friedrich, “Edebi bir moda / popüler akım olarak Fransız romantizmi, yüzyılın (19. yüzyılın) ortalarında etkisini yitirir. Ancak, sonraki nesillerin, hatta onu ortadan kaldırmayı ve diğer modaları (akımları) getirmeyi düşünenler de dahil olmak üzere, manevi kaderi olarak kalmıştır.”⁴⁹ der. Michael Ferber “Sembolizm, İzlenimcilik, Dışavurumculuk ve Sürrealizm gibi sonraki kimi ekoller Romantik köklere sahip gibi görünmektedir.”⁵⁰ hükmüyle birçok önemli akımı Romantizme dayandırır. Michael Löwy ile Robert Sayre de “İsyen ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm” adlı kitaplarında, “XIX. yüzyıl sonu ve kimi zaman XX. yüzyıl yazarları hakkında ‘yeni-romantizm’ dendiği bile olmuştur.” diyerek romantizmin yayılım alanını yeni bir tanımlamayla 20. yüzyıla dek genişletirler.⁵¹ Yahya Kemal'in poetikası da romantizm dairesinde incelenmeye müsait bir pozisyonda bulunmaktadır. Dolayısıyla kendisinin 20. yüzyıl başında söz konusu “çıgırların iflâs”ına yönelik iddiası tartışmaya açık görünmektedir; çünkü Rene Girard'ın ifadeleriyle konuşmak gerekirse “romantik büyü” modern şiir üzerindeki etkisini 20. yüzyılda da sürdürmeye devam etmiştir. Zaten modernlik, geçmiş romantizm döneminden ve onun öncesindeki din merkezli dönemlerden ayrı değerlendirilemez. Matei Calinescu, “Modernliğin Beş Yüzü” kitabında bu konuya şu şekilde açıklık getirir:

“Onsekizinci yüzyıl sonunda edebiyatta görülen o dinsel canlanma, duygu ve sezgiye yüklenen yeni vurgu, yaygın bir gotik ve Ortaçağ uygarlığı çılgınlığıyla birleşmiş bir özgünlük ve imgelem kültürü, *siècle des lumières* [aydınlanma yüzyılı] ve onun estetikteki karşılığı olan neo-klasisizmin kuru entelektüalizmine karşı, büyük ve bazen akıl karıştıracak ölçüde karmaşık olan bir tepkinin bir parçasıdır. Almanya ve daha sonra başka Avrupa ülkelerindeki erken dönem romantik tartışmanın en ilginç sonuçlarından biri de, *modernlik* kavramının Batı tarihinin bütün romantik, yani Hristiyan çağını kapsayacak şekilde genişletilmesidir.”⁵²

⁴⁸ Kazım Yetiş, haz. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar-Cilt 1* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998), s. 116.

⁴⁹ Hugo Friedrich, *Modern Şiirin Yapısı* (Ankara: Ebabil Yayınları, 2020), s. 43-4.

⁵⁰ Michael Ferber, *Romantizm Kısa Bir Giriş* (İstanbul, Say Yayınları, 2020), s. 162.

⁵¹ Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyen ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm* (İstanbul: Alfa, 2016), s. 31.

⁵² Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2017), s. 65

Bu incelemede Yahya Kemal'in şiirleri değil şiir hakkında metinleri üzerinde durulduğundan, şiirleriyle poetikasının örtüşüp örtüşmediği şeklinde bir tartışma açılmayacaktır. Bu zeminde bir inceleme için Alphan Akgül'ün "Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği" adlı kitabına müracaat edilebilir.⁵³

1.1.3. Romantik Şair Tipleri Arasında

Birçok modern şairde kendi hayatını ve biraz daha genelleştirmek gerekirse "şair" imgesini idealize etme, masalsılaştırma yahut gerçek bağlamından kopararak çarpıtma gibi girişimlerle karşılaşılabilir. "Romantik şair mitleri" başlığı altında değerlendirilebilecek bu girişimler birbirinden çok farklı doğrultularda ilerleyebilir. Bazı şair tasarımlarında toplumun öncülüğüne soyunmuş kahraman tipinde şairler öne çıkarılırken bazı tasarımlarda ise bütün kurum ve kişilere sırtını dönüp "uzak iklim"lere yolculuğa çıkan şair tiplerine öne sürülebilir, dolayısıyla yekpare bir romantik şair figüründen bahsetmek mümkün değildir. Romantizm etkilerine bağlanılabilecek bu türden girişimlerle Yahya Kemal'in şiir ve şair üzerine konuşmalarında da karşılaşılabilir. Romantik şair mitleri arasından daha ziyade "lanetli şair" betimlemesini benimseyen ve kendi yaradılışından başlamak üzere toplumun ve bütün kurumların gadrine uğramış bir şair portresi çizen Yahya Kemal'in, bu yönüyle Fransız sembolistlerinden aldığı romantik büyü'nün etkisinde olduğu kabul edilebilir. Onun 1935'te Hikmet Feridun'a verdiği söyleşide bu etkinin izleri apaçık ortada durmaktadır. "Şiirden tabii çok haz duydum. Bu haz ömrümü doldurdu. Fakat fâide görmedim. Bilâkis zarar gördüm. (...) Eğer şiir mukadderâtıma karışmasaydı çok isâbet olurdu."⁵⁴ şeklinde cümlelerle şiirin kendi hayatındaki yerini açıkça bir "kader" meselesi olarak niteleyen Yahya Kemal, bu "kader" in kendisine verdiği zararlar konusunda ise somut örnekler verme yoluna gitmez. Bu romantik şair mitini "lanet"le damgalayıp yeniden sunma yoluna giderken de okuru bir kez daha söz konusu mitin asıl üreticileri olan Fransız romantiklerine yönlendirmektedir:

⁵³ Alphan Akgül, *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 229-234.

⁵⁴ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 251-2.

“[U]mûmî görüşle diyebilirim ki insanın yaratılışına ve hayâtına şiirin karışması büyük bir zarardır. Hiçbir insan gerçek bir şâir kadar tâlihsiz doğmaz. *Charles Baudelaire, Şer Çiçekleri*’nde şâirin nasıl doğduğunu ve dünyâyâ gelirken anasının ne yaman bir lânetine uğradığını anlatır.”⁵⁵

Burada onun Baudelaire’den aktardığı “lanet” ibaresinin üzerinde durulmalıdır; çünkü 19. yüzyıl Fransız şiirinin sembolist isimlerinden Verlaine, 1884’te *Lanetli Şairler* adlı bir kitap yayımlamıştır ve onun bu kitabından hareketle Baudelaire ve Rimbaud gibi sembolistler modern edebiyat tarihinde “lanetli şairler” olarak anılagelmişlerdir. Ancak Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine gibi şairlerin hayat hikâyeleriyle ve de şiirleriyle ciddi anlamda örtüşen “lanetli şair” miti, Yahya Kemal’in hayat hikâyesiyle hiç de örtüşmez. Yahya Kemal, şair tasarımındaki “lanet”i kendi hayat hikâyesinden ve şiirinden değil söz konusu şairlerin metinlerinden çıkarmış görünmektedir. Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine’in sadece devlet kurumlarına değil topluma da önemli ölçüde sırtlarını dönüp Rimbaud örneğinde de görülebileceği üzere gerçekten de uzak iklim ve daha doğrusu Afrika gibi uzak kıtalara yolculuklara çıkmalarına karşın Yahya Kemal yurt dışındaki elçilik görevleri dışında çoğunlukla ülkesinde yaşamış ve devlet kurumlarında oldukça önemli mevkiler elde etmiştir. Bu romantik şair mitinin önemli argümanlarından biri de “doğuştan şair”lik iddiasıdır ve bu iddiaya göre şiir gerçekten de bir lanet gibi şairin peşini bırakmamaktadır: “Gerçek şâirler şiirle mâlûl olarak doğarlar. İsteseler de yaratılışlarından sıyrılamazlar. Onlar şiiri bırakmak isteseler şiir onları bırakmaz.”⁵⁶ Yahya Kemal’in şu beyanları ise kendi hayat hikâyesiyle şair tasarımı arasındaki mevcut uçurumu daha da derinleştirmektedir: “En iyilerinin hepsi değilse bile, herhalde birçoğu gençliklerinde takdîr edilmezler, ancak ihtiyarlıklarında, hattâ bâzı kerre ancak ölümlerinden sonra halkın saygısını görürler. İlk eserlerini verdikleri zaman çok güç olarak şâirler sırasına konulurlar.”⁵⁷ Oysa Yahya Kemal, 1912’de Paris’ten İstanbul’a dönüşünden sonra edebiyat çevrelerinde çok süratli bir şekilde kabul görmüş bir şairdir. Çok kısıtlı sayıda şiir yayımlamasına rağmen edebiyat ortamında kısa sürede saygın bir yer edinmiştir ve yayımladığı metin sayısı ile gördüğü bu ilgi arasındaki orantısızlık da çeşitli kalemler tarafından sık sık gündem konusu haline getirilmiştir. Yahya Kemal’in etrafındaki bu yoğun ilgi ömrünün sonuna dek artarak devam etmiş, hiç kitap yayını da yapmamış olmasına rağmen hakkında çok sayıda yazı kaleme alınmıştır. Ayrıca Yahya Kemal’in aynı söyleşideki

⁵⁵ a.g.e., 252.

⁵⁶ a.y.

⁵⁷ a.y.

“Ciddî meslekler, mevkîler ve işler kendilerine çok görülür. Hayâtın saâdetleri kendilerine bir türlü yaratırılamaz. Gariptir ki şâir doğmanın en büyük belâsını gene çok öz, çok şahsî, yepyeni ve birkaç yüz sene pâyidâr olacak kadar kudretli eser veren asıl iyi şâirler çeker. Bu hâl bizde de böyledir. Frenklerde de.”⁵⁸ şeklinde hükümleri de hem Türk edebiyatından hem de “Frenk” edebiyatlarından verilecek örneklerle kolayca çürütülebilir. Ancak asıl önemlisi, bu hükümleri bizzat Yahya Kemal’in siyasi ve bürokratik kariyeri tekzip etmektedir. Yahya Kemal uzun yıllar milletvekilliği yapmış, Polonya ve İspanya gibi ülkelerle ömrünün son döneminde Pakistan’da elçilik görevlerinde bulunmuş ve iktidar aygıtlarının oldukça yakınında konumlanmış bir figürdür. Yahya Kemal’in “Bu zavallıların çıktıkları uzun yolun son ucu ancak, antolojiler ve mektep kitapları olur. Gerçek şâirler hemen dâimâ, aşk saâdetinden mahrum yaşar ve ölürler. Kadınlar şâir sevmez. Aşkta saâdete mazhar olmuş büyük şâirler bizde de Avrupa’da nâdirdir.”⁵⁹ şeklinde sözleri ise bu romantik şair betimlemesini son olarak aşk etrafında birtakım gerçeklikten uzak fikirlerle tamamlar. Aşkta hüsrana uğramış şair tiplmesi, romantik şair mitinin önemli bileşenleri arasında yer almaktadır. Sonuç itibariyle bir bütün halinde bu miti yanlışlayacak çok sayıda örnek verilebilir. Nitekim Yahya Kemal’in ortaya koyduğu bu şair imgesi çok erken tarihlerde tepkiyle karşılanmış, onun hayatından somut veriler eşliğinde ciddi bir şekilde sorgulanmıştır. Hakkı Süha Gezgin’in 1938’de Yeni Mecmua’da yayımlanan “Yahya Kemal” başlıklı yazısından şu satırları bu bağlamda anabiliriz:

“Yeryüzünde edebiyat ve sanata Yahya Kemal kadar borçlu başka bir şair daha var mı, bilmem. Bundan ötürüdür ki üç beş yıl önce bir mecmuada çıkan bir mülâkatı, beni hayrete düşürmüş ve kendisine düşündüklerimi söylemişim. Yahya Kemal, orada edebiyatın nankörlüğünden bahsediyor ve sanat uğrunda, kendini boşu boşuna harcadığını söylüyordu. Halbuki sanat, onun kadar hiç kimseye yâr olmamış, hiç kimseye bu kadar kolay şöhret, bol refah, zengin alkış getirmemiştir. Dârüffünün profesörlüğüne esersiz çıkışı, ilham perisinin bir cilvesiydi. Sonra, yine onu İspanya’da sefir gördük. Hangi siyasî kariyerden hız alarak bu geniş ve yüksek sıçrayışa erdi? Siyaset onun mesleği değildi. Hayatta böyle bir terbiye almamıştı. Hariciyemizle ne yakından, ne uzaktan alâkalı idi. Ama Madrid’e sefir oldu. Çünkü şairdi. Demek ekselanslığını da edebiyata borçludur.”⁶⁰

⁵⁸ a.g.e., 252-3.

⁵⁹ a.g.e., 253.

⁶⁰ Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal-Eve Dönen Adam* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2020), s. 463.

Hakkı Süha Gezgin'in alıntıladığımız cümleleri, Yahya Kemal'in gerçeklerle örtüşmeyen otoportresini somut verilerle ifşa etmektedir.

1.1.4. Şiirde “Müddea”ya Karşı Tezler

Yahya Kemal'i “saf sanat” “müzik” ve “öz” kavramları üzerinde odaklanan poetik görüşlerinden ve Fransız sembolist şairlerine ısrarla yaptığı atıflardan hareketle -bütün çelişki, tereddüt ve bilgi yanlışlarına rağmen- *Saf Şiir* dairesi içerisinde değerlendirmek mümkün görünmektedir. Şair, tıpkı Fransız sembolistleri gibi şiirde ağırlığı “söz”den ziyade “müzik”e verir: “Şiir, rythme yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısrâlarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısrâ mısrâ bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir.”⁶¹ Sık sık Verlaine'in “Şiir Sanatı” başlıklı şiirinin “Musiki, her şeyden önce musiki” şeklindeki ilk mısraını referans gösteren ve yine “Şiiri kağıt üzerine yazmak kolaydır, vezni, kafiye ve lisânı kullanan çok kimsenin elinden gelir, ancak *Verlaine*'in bahsettiği kuş gibi ötmek şiirdir.”⁶² şeklinde cümlelerle şiiri kimi yerlerde Verlaine'e atıfla tanımlayan Yahya Kemal; yine Fransız sembolistleri gibi şiir diliyle düzyazı dili arasında, “Her millette olduğu gibi, bizde de kelimeleri şiir canlandırmış, nesir sâdece kullanmıştır. Cümleyi ise, bütün inhinâları ile, şiir dâimâ nesirden daha iyi ifâde etmiştir.” cümlelerinde görülebileceği gibi şiir dilinden yana bir üstünlük iddiasında bulunur. *Saf Şiir* savunucularının şiir ile düzyazı ayırımına yaklaşımlarını kavramak adına, Paul Valery'nin “Şiir ve Soyut Düşünce” başlıklı yazısında bu ayırma ilişkin detaylı görüşlerine başvurulabilir:

“Nesir ve şiir aynı kelimeleri, aynı sözdizimini, aynı şekilleri, aynı sesleri ve tınıları kullanır ama bunlar farklı bir şekilde düzenlenir ve farklı bir şekilde uyandırılır. Bu işlem türlerinin parçaları birebir aynıken bilincimizde ve sinir sistemimizde çözülerek oluşturdukları hususi bağlar ve ilişkiler sayesinde birbirinden ayrışıyorlar. Bundan dolayı kişi nasıl nesir hususunda akıl yürütürken dikkatli olması gerekirse şiir hususunda da aynı özeni göstermelidir. Biri için geçerli olan genellikle diğeri için pek anlamlı değildir. Fakat büyük ve kesin fark şudur: Yürüyen adam hedefine vardığında, o yere, kitaba, meyveye veya arzuladığı nesneye eriştiğinde bu elde etme durumu bir anda bütün hareketini fesheder; etkisi bütün araçları yutar, sonuç süreci soğurur. Hareket ne olursa olsun geriye sadece sonucu kalır.

⁶¹ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 7.

⁶² a.g.e., 270.

İşlevsel dil de böyledir: Yani tasarımı, arzularımı, emirlerimi ve kanaatimi beyan ettiğim dil. Bu dil, amacına ulaştığında derhal buharlaşır gider.”⁶³

Yahya Kemal; Tevfik Fikret ve Mehmet Akif gibi çağdaşlarını şiiri düzyazıya yaklaştırdıkları gerekçesiyle eleştirmektedir. Bütün bu argümanların temelinde Fransız sembolistlerinin kaleminde gelişen *Saf Şiir* anlayışının kodları bulunmaktadır; ancak Yahya Kemal, ileride kendi ibareleriyle “mektep-memleket” ikileminde de göreceğimiz üzere Fransız sembolistleriyle arasına belli bir mesafe koymaya da çalışır. Bu gayretini ise çok yoğun bir şekilde kullandığı “öz şiir” ve “deruni ahenk” kavramları etrafında toplar. *Saf Şiir*’le ilgili faaliyetlerinden “Öz şiir tesmiyesini ise gülünç ve iddiâlı görenler vardı.”⁶⁴, “deruni ahenk”le ilgili gayretinden ise “Şiirde *rythme*’in, fennî ve mihanîkî târifinden başka bir şey olduğunu anlatabilmek için *derûnî âhenk* târifini bulmuştuk.”⁶⁵ şeklinde söz eden şair; bu kavramları Fransız şiirini kenarda tutarak kendisine mâl etme yolunda bir proje yürütür. “*Derûnî âhenk* terkîbinin Türkçe’de ilk defâ 1912’de kullanılmış olduğunu zannederim; Fransızca’da o târihten evvel mevcûd olup olmadığını bilmem, lâkin bu terkîbe Fransızca’da, ben, ancak 1920’de, yâni İstanbul’da geçen bahislerden sekiz sene sonra, *Râhip Bremond*’un şöhret almış olan *öz şiir* mubâhasesinde tesâdüf ettim.”⁶⁶ şeklinde sözleriyle deruni ahenk kavramını kendisinin Rahip Bremond’dan çok daha önce kullanmış olduğunu belirten Yahya Kemal; bu ortak kullanımı “tevârüd”, yani “birbirinden habersiz bir şekilde iki farklı şairin aynı mısraı söylemesi” olarak yorumlar: “Bana öyle geldi ki *Râhip Bremond*’la aramızda bir tevârüd olmuştur ve onun *rythme intérieur* terkîbi, bizim *derûnî âhenk*’den sekiz on sene sonradır. Yanılmadığım bir nokta varsa o da bizim bu terkîbi Fransızca’da ve başka bir dilde görmeyerek, sırf, İstanbul’da, muârizlarımıza derdimizi anlatmak zoruyla bulduğumuzdur.”⁶⁷ Bir olguyu adlandırmak elbette önemlidir; ancak asıl önemli olanın olgunun kendisini geliştirmek olduğu da iddia edilebilir. Yahya Kemal, “deruni ahenk” terimini Fransız sembolizmi dairesindeki herhangi bir şair ya da kuramcıdan önce kullanmış olabilir; ancak sonuç itibarıyla bu adlandırmayı Fransız sembolizmine bakarak gerçekleştirmiştir. Yahya Kemal’in bu “kendine mâl etme” projesini bazı yorumcuları da sürdürmüşlerdir. H. Vehbi Eralp, *Yahya Kemal İçin* (1959) adlı kitabında “Esasen 19’uncu asrın sonlarından beri, öz şiir görüşü havalarda dolaşır bir halde idi; Bremond’la Yahya Kemal,

⁶³ Paul Valéry, *Şiir Sanatı* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020), s. 57

⁶⁴ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 21.

⁶⁵ a.g.e., 252.

⁶⁶ a.y.

⁶⁷ a.y.

birbirinden habersiz, bu görüşü yakalamış olacaklardır.”⁶⁸ der ve bu varsayımını da “Burada Newton’la Leibniz’in ayrı ayrı yollardan giderek, sonsuz küçükler hesabını aşağı yukarı aynı yıllarda bulmalarına benzer bir hâdise karşısındayız.”⁶⁹ şeklinde Batı bilim ve felsefe tarihinden verilerle örneklendirmeye çalışır. Oysa doğrusu, Yahya Kemal’in de Brémond’un da zaten 19. yüzyıldan var olan bir anlayışa çeşitli bakımlardan eklenmiş olmalarıdır. Henri Brémond, öne sürdükleriyle *Saf Şiir*’in uluslararası düzeyde öncülerinden biri haline gelmeyi başarmışken Yahya Kemal bu anlayışın çeperlerinde kalmıştır. Aslında Yahya Kemal’in kendisi de söz konusu isimlendirme bahsinde bir parça ihtiyatı elden bırakmaz: “Öz *şiiir* terkîbine gelince, bu, Fransızca’da elli seneden beri vardı.”⁷⁰ Ancak yine de kendisini onlardan ayırmaya çalışır: “[L]âkin sonraları *Paul Valéry, Râhip Bremond* ve arkadaşlarının mubâhaselerinde daha başka bir ufuk tecelli ettirdi. Herhalde bu *Paris* bahislerinin bizimle o zaman alâkası olmadığı gibi, şimdi de yoktur. Biz *öz şiiir* deyince hayli mikyasta başka bir şeyden bahsediyorduk.”⁷¹ Öncelikle, *Saf Şiir* anlayışı zaman içerisinde farklı gelişimler göstermekle birlikte temelde kuşaktan kuşağa aynı prensipleri sürdürmüştür; bunlardan belki en belirleyici olanı da *şiiir* ideolojiler dışı bir düzlemde inşa etme iddiasıdır. Mallarmé’nin “Şiir kelimelerle yazılır, fikirlerle değil.” önermesinin anlamı da budur. Dolayısıyla Fransız sembolistlerinin *Saf Şiir* savunusuyla Yahya Kemal’in *Saf Şiir* anlayışı, Yahya Kemal’in “başka bir şey” argümanının aksine bu bağlamda aynı doğrultudadır. Yahya Kemal’in “Şiir ve Müddeâ” başlıklı yazısında ileri sürdüğü görüşler de bu tezi destekler.

Yahya Kemal, modern edebiyatın klişeleşmiş ifadelerle “sanat sanat içindir” - “sanat toplum içindir” ikileminde -çalışmamız boyunca göstereceğimiz üzere zaman zaman derin çelişkilere düşmekle birlikte- “sanat sanat içindir”den yana pozisyon almaktadır. Bazen “asıl *şiiir*” bazen “öz *şiiir*” bazen de “halis *şiiir*” şeklinde isimlendirdiği ve sonuç itibarıyla “sanat sanat içindir” şemsiyesi altında değerlendirilebilecek *Saf Şiir*’i şu şekilde savunur: “*hâlis şiiir*’in olması beşeriyete bir zarar vermez, beşerin ıztıraplarına doğrudan doğruya şifa vermemek ve bîgâne kalmak, olsa olsa, fâide bahşetmemek demektir, lâkin zarar vermektir denilemez. Beşer arasında bir değeri olan asıl *şiiir*’in hiç olmaması ise muhakkak bir zarardır.”⁷² Lirik *şiiir* “Belâgat muâllimleri lirik *şiiir*, *şiiir*’in diğer nevîleri arasında bir nevî olarak gösterirler. Diğer nevîler doğrudur, çünkü *şiiir* olduktan sonra dolaştıkları husûsî vâdînın ismini alırlar. Lirik *şiiir* bir sıfat

⁶⁸ H. Vehbi Eralp, *Yahya Kemal İçin* (İstanbul: Yahya Kemal’i Sevenler Cemiyeti, 1959), s. 70-1.

⁶⁹ a.g.e., 70-1.

⁷⁰ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 21.

⁷¹ a.g.e., 21.

⁷² a.g.e., 26-7.

vermek iktizâ ederse ‘asıl şiir’ demeli.”⁷³ cümlelerinde “asıl şiir” şeklinde tanımlayan ve “Asıl şiire târizlerin en keskinleri, öteden beri, şiiri bir müddeâya âlet ederek tegannî edenlerden gelir.”⁷⁴ gibi cümlelerinde görülebileceği üzere epik, yani bir “müddeâ” etrafında kurulmuş şiir anlayışını ötekileştiren Yahya Kemal; tıpkı Fransız sembolistleri gibi “ahlak”, “din”, “milliyet”, “vatan”, “halk” vs. unsurlar karşısında şiirin kendinde başlayıp kendinde biten özerk bir varlık olmasını savunmaktadır: “Ahlâk, din, milliyet, vatan veyâhut halk ideâllerini birer kıyam bayrağı gibi kaldıranlar, her millette ve her zaman, *hâlis şiir*’i, -daha doğru bir tâbirle asıl şiiri- derd edinmiş olanlara en acı bir vicdan dâvâsı açarlar ve onları tezyîf hattâ tahkîr ederler.”⁷⁵ En erken edebiyat kuramlarından bu yana sanatın “zevk” ve “fayda” şeklinde iki temel kavram etrafında irdelendiği tespit edilebilir. Gerek Aristo’nun *Poetika*’sı ile Horatius’un *Ars Poetica*’sı gibi antik çağdan kalma poetikalarda gerekse de orta çağ poetikalarında “zevk” ve “fayda” etrafında çok çeşitli düşüncelerle karşılaşmak mümkündür; ancak bu kavramların birbirine zıt pozisyonlarda cepheleştirilmesi 19. yüzyıl sonrasına ait bir vakadır. Dolayısıyla Yahya Kemal’in bu cepheleşmeyi “her millette ve her zaman” şeklinde zamansızlaştırması ve mekansızlaştırması kabul edilebilir görünmemektedir. Diğer taraftan Yahya Kemal, bu tartışmayı sadece soyut bir düzlemde değil şiirin güncel hareketleri etrafında da sürdürür. Bu noktadaki eleştirilerini ise büyük ölçüde Tevfik Fikret, Mehmed Akif ve Nâzım Hikmet’e yöneltmektedir: “Bizim şiirimizde ilk defâ içtimâî müddeâda bulunan *Tevfik Fikret*, hayli zehirli ithamcılardan olduğu halde asıl şiire târizde bulunmamıştı. Lâkin ondan sonra, İslâm akaaidinin müteassıpları ve komünist *Nâzım Hikmet* asıl şiir tarafdarlarına kaç defâ hücum ettiler.”⁷⁶ Bilindiği üzere Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun* dergisinde daha estetikçi denilebilecek bir çizgide belirginleşen şiirini II. Meşrutiyet döneminde yayımladığı “Doksanbeşe Doğru”, “Sis”, *Tarih-i Kadim*” gibi şiirleriyle daha toplumcu bir çizgiye yaklaştırmıştır. Bu şiirlerde geleneksel Türk-İslam kültürünün aleyhine diyebileceğimiz bir içerik oluşturan Tevfik Fikret, “din” kurumuna karşı da sert eleştiriler getirmektedir. Yahya Kemal, Tevfik Fikret’in “Sis” şiirine karşı yazdığı “Siste Söyleniş” başlıklı şiirinde de “Bir devri lanetiyle boğan şairin sisi / Vicdan ve ruh elemelerinin en zehirlisi”⁷⁷ gibi mısralarıyla Tevfik Fikret’i eleştirir. Yahya Kemal, ilginç bir şekilde hem “Şiir ve Müddeâ” yazısından hem de “Siste Söyleniş” şiirinden yaptığımız alıntılarda Tevfik Fikret için “zehirli” suçlamasında bulunur. Yahya Kemal’in bu son derece agresif tutumu, kendisinin tarih ve kültürü yüceltirken Tevfik Fikret’in bu bağlamda

⁷³ a.g.e., 37.

⁷⁴ a.g.e., 26.

⁷⁵ a.y.

⁷⁶ a.y.

⁷⁷ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2018), s. 15.

daha yıkıcı bir tavrı benimsemiş olmasına bağlanabilir. Yahya Kemal'in Nâzım Hikmet karşısındaki tavrı ise çok daha sert görünmektedir, “komünist Nâzım Hikmet” ifadesindeki tonlamada dahi bu sertlik duyulabilir. Bu tavrı sadece Nâzım Hikmet üzerinde değil genel itibariyle bütün bir komünizm fikri ve onun savunucuları üzerinde toplanmaktadır, Nâzım Hikmet de bu çerçevenin dışında tutulmaz. Çünkü Nâzım Hikmet, yaşadığı dönem boyunca her fırsatta şiirin toplumsallığına vurguda bulunmuş bir şairdir. Onun Nisan 1937’de bir edebiyat anketinde sarf ettiği ifadeler bu bağlamda başvurulabilir:

“Sosyal muhitiyle, sosyal sınıfıyla tezat içine düşen sanatkârda sanat sanat içindir nokta-i nazarına rastlarız. Aksi takdirde sanat gaye içindir, cemiyet içindir görüşü ileri atılır. Ben kendi sosyal sınıfı muhitimle tezat halinde değilim. Bundan dolayı da ‘Sanat sanat için değildir!’ diyorum. Bence ‘Sanat sanat için değildir’ demek, sanatın kadrini azaltmak demek değildir. Bilakis sanatı cemiyet içinde aktif bir müessese olarak anlamak, sanatkârı ‘insan ruhlarının mühendisi’ olarak görmek demektir...”⁷⁸

Yahya Kemal’in “sol” ideolojiler karşısında ömrünün sonuna dek çeşitli eleştirel ve suçlayıcı ifadeler kullandığı gözlemlenebilir. Son olarak, Yahya Kemal “Şiir ve Müddeâ” yazısında Mehmed Akif’e açıkça bir eleştiri getirmez; ancak “İslam akaaidinin müteassıpları” ifadesinin hedefinde, İslamcılık ideolojisini savunan ve bunu şiirlerinde de açıkça ortaya koyan Mehmed Akif bulunmaktadır. Bu tezimizi, Yahya Kemal’in Sermet Sami Uysal’a verdiği söyleşilerdeki “Ben İslam estetiğinin şiirini yazıyorum, Akif ise akaadini” şeklindeki açıklamaları da destekler. Oysa İslam’ın çok çeşitli alanlarda birtakım akaidler geliştirmesine karşın herhangi bir estetik görüş ortaya atmadığı ileri sürülebilir. Sonuç itibariyle, Yahya Kemal “müddeâ” kavramından hareketle söz konusu şairleri şiir sanatının dışına iter: “[Ş]iirin bir müddeâyâ çok mükemmel bir âlet olabilmesi ancak âzâmî derecede harcıâlem olmakla mümkün olur. Artık şiirde devir devir görülen tâzelik, yenilik, şahsiyet, hâsılı şiir denilen ‘hayatiyet’i bitmiş demektir.”⁷⁹ Bununla birlikte eleştirdiği bu üç isim de Yahya Kemal’in ideolojisine birçok yönleriyle taban tabana zıt ideolojileri savunmuşlardır. Yahya Kemal’in onlara karşı bu tavrı poetikten ziyade politik kaynaklı da olabilir; çünkü bilindiği üzere “ideolojik” suçlaması, aynı ideolojiyi paylaşmayanlara karşı yöneltilir. Şairin Sermet Sami Uysal’a verdiği söyleşilerde bu tespitimizi destekleyecek veriler bulunmaktadır: “Beni tenkit edenler, kendi şiirleri bir şeye

⁷⁸ Nâzım Hikmet, *Yazılar 6-Konuşmalar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011) s. 38

⁷⁹ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 27-8.

benzemeyenlerle solcular... Şiirin güzel ve güzellik olduğunu onlara anlatamadık gitti... Cemiyetle şiirimin alâkası yok diyorlar... ‘Koca Mustâpaşa’yı görmezlikten geliyorlar... Çünkü onda solcu fikirler yok...”⁸⁰ Yahya Kemal, bu sözleriyle kendi şiirindeki ideolojik dinamikleri kabul etmektedir. Dolayısıyla bu “cemiyet”çi ideolojisiyle, cephe açtığı Tevfik Fikret, Mehmed Akif ve Nâzım Hikmet’le aynı düzlemde buluşurken savunageldiği Fransız sembolistlerinden alabildiğine uzaklaşır. Ayrıca Yahya Kemal’in Nâzım Hikmet’e “hitabet” kavramı üzerinden getirdiği “Nâzım Hikmet şâir değildir. Şiiri hitabete benzer. Yahut da hitabetin ta kendisidir... Sonra şiir sadece san’atın vâsıtası olmalıdır.”⁸¹ şeklinde yoksayıcı eleştiriler; başka düzlemlerde, bir eleştiri çabasında bulunulmaksızın kendisi için de tekrar edilmiştir. Nurullah Ataç’ın “Yahya Kemal” başlıklı yazısındaki “Yahya Kemal’[in] (...) bütün şiirleri kalabalık huzurunda okunabilir; hepsinin bir hitabet tarafı vardır, hepsi ‘déclamatoire’ dır ve her ‘déclamatoire’ şiir gibi, sessiz okunduğu zaman, çok kaybeder.”⁸² şeklinde değerlendirmeleri bu bağlamda kaydedilebilir.

Yahya Kemal’in *Saf Şiir* anlayışıyla hiç de örtüşmeyen söylemleri ortadadır. Sadece kendisinin değil, bazı yorumcularının Yahya Kemal’in *Saf Şiir* ilişkisi ve dahası *Saf Şiir* anlayışıyla ilgili değerlendirmeleri de tashihe muhtaçtır. Sabahattin Eyüboğlu, “Yahya Kemal’i frenklerin öz şiir (poésie pure) telâkkileriyle anlamak daha doğrudur. Fakat onun özcülüğü yeni frenk şiirinden çok, eski Türk şiirine bağlıdır. Paul Valéry’nin aradığı ve Bremond’un tarif ettiği öz şiiri biz asırlarca kana kana içmiş insanlarız.”⁸³ cümleleriyle Türk şiirini de geriye doğru *Saf Şiir*leştirerek içinden çıkılması bir hayli güç karmaşalar yaratır. 19. yüzyıl Fransa’sında ortaya çıkmış modernist karakterde bir şiir anlayışını klasik Türk şiirine uygulamak hiç de mümkün görünmemektedir. Müphemiyeti savunan, şiirin kendinde başlayıp kendinde bittiği fikrini dolaşıma sokan, dış dünyayla bağlarını koparıp şiir dilinin özerkliğinden yana tavır alan bir şiir anlayışıyla anlamı odağına almış ve dünya ve cemiyetle bağlarını hep göz önünde bulundurmuş bir şiir evrenini özdeş kabul etmek kabul edilebilir bir yorumlama olamaz. Bu duruma bir başka vesileyle Hilmi Yavuz da temas eder: “Saf şiir bizim Divan şiiri için söylenemez. Var belki, bazı gazeller için, yani Walter Andrews’e atıfta bulunmak gerekirse, gazel tarzı tümüyle lirik bir tarzıdır. Kaside ve mesnevi, terakib-i bendler mesela, daha çok narrasyon oldukları için

⁸⁰ S. Sami Uysal, 125. *Doğum Yılında Değişik Yanlarıyla Yahya Kemal* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2009), s. 158.

⁸¹ S. Sami Uysal, *İşte Gerçek Yahya Kemal* (İstanbul: İnkılap ve Aka, 1972), s. 158.

⁸² Kazım Yetiş, haz. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar-Cilt 1* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998), s. 15.

⁸³ a.g.e., 86.

retoriktir.”⁸⁴ *Saf Şiir*, divan şiirinin dil, düşünce ve kültürel dünyasının değil 19. yüzyıl Avrupa romantizminin, bilhassa da Fransız Sembolizminin kendine özgü şartlarının bir ürünüdür.⁸⁵

1.1.5. Şiirde Müziğin Peşinde

Yahya Kemal, döneminin şiirine yönelik eleştirilerini sadece “müddea” kavramı üzerinden sürdürmez. Kendisinden önceki kuşak olarak anılabilecek Tevfik Fikret ve Cenab Şehabeddin gibi Servet-i Fünun şairlerini, şiiri nesre yaklaştırdıkları gerekçesiyle eleştirir: “Gerek *Rübâb-ı Şikeste*’de, gerek *Cenab Şehâbeddin* ve diğer arkadaşlarının nazmı nesirden pek çok zaman uzaklaşmıyordu. Mecmûa sahîfesinde mürettibin dizdiği gibi kalan, gözle tâkîb edilen, daha açık bir tâbirle okunan bir şiirdi. Söylenmiş ve dinlenen bir şiir değildi, bilâkis yazılmış ve okunan bir şiirdi.”⁸⁶ Yahya Kemal’i yazılı kültürden ziyade sözlü kültüre yakın gördüğümüzü daha önce de dile getirmiştik. Onun, Servet-i Fünun şiirini “Söylenmiş ve dinlenen bir şiir değildi, bilâkis yazılmış ve okunan bir şiirdi.” şeklinde eleştirmesi de bu tezimizi

⁸⁴ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 123.

⁸⁵ Ahmet Atillâ Şentürk, Taşlıcalı Yahya’nın Şehzade Mustafa Mersiyesi’nin “Meded meded bu cihânun yıkıldı bir yanı / Ecel celâlîleri aldı Mustafâ Han’ı // Tulundı mihr-i cemâlî bozuldu dîvânı / Vebâle koydılar âl ile Âl-i Osmânî // Geçerler idi geçende o merd-i meydânı / Felek o cânibe döndürdü şâh-ı devrânı // Yalancının kuru bühtânı bugz-i pinhânı / Akıtdı yaşumuzu yakdı nâr-i hicrânı // Cinâyet itmedi cânî gibi anun cânı / Boguldu seyl-i belâya, tagıldı erkânı // N’olaydı görmeye idi bu mâcerâyı gözüm / Yazuklar ana revâ görmedi bu râyı gözüm.” şeklindeki ilk bendini incelerken şu açıklamalarda bulunur: “I. bentte şair, şehzadenin ölümünü, öldürülüş sebebini, çevrilen entrikaları ve bundan duyduğu derin teessürü dile getirmiş; şehzade hakkında yazılan mersiyeler arasında, - Nisai’ın ve Sâmî’nin mersiyeleri hariç- hiçbirinde görülmeyen bir samimiyet ve hayatı tehlikeye atacak derecede cesaretle Sultan Süleyman, Hürrem Sultan, ve Rüstem Paşa’ya duyduğu öfkeyi yer yer açıkça ve ustaca hakaretlerle ifade etmekten çekinmemiştir. Bendi oluşturan ilk mısralarda şair âdeta avazı çıktığı kadar feryat eden bir üslûp sergilemekte, sona doğru ve özellikle son beyitte sanki bitkin düşüp kendi kendine söyleniyormuş intibainı uyandırmaktadır.” (Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.357) Burada Şentürk, tamamen dış dünyaya yönelmiş, çeşitli siyasi tepkiler geliştiren bir şiir dünyasını çözümlemektedir. Dolayısıyla burada Sembolist şiirin hedeflediği saflıktan herhangi bir iz bulunmamaktadır. Yine Şentürk, Şeyh Galib’in “düşdü” redifli gazelinin “Reh-i Mevlevî’de Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân / Kimi terk-i nâm u şâne kimi i’tibâre düşdü.” şeklindeki makta beytini incelerken şöyle bir yorumlamada bulunur: “Tarikat yoluna giren derviş önce bağlanıp intisap ettiği mürşidine sınıksız sarılır ve onun vasıtası ile tarikat pirine kadar ulaşan silsileyi takip ederek manen ona ulaşmaya ve onun vasıtası ile de Hz. Muhammed ve Allah’a bağlanmayı ümit eder. Şeyh Gâlib’in ‘reh-i Mevlevî’ (=Mevlânâ’nın yolu) ifadesiyle Mevlevîlik yolunun adap ve erkânının yanı sıra bu hususu da kastetmesi kuvvetle muhtemeldir. ‘Sıfat’ içinde bulunulan durum demektir. Şair yukarıda ifade ettiği dostunu yitirmenin kederi ile gönlü kırık bir vaziyette yoluna ‘hayrân’ [=kendinden geçmiş bir hâlde] devam etmektedir. Beyitten anlaşıldığına göre bu tarikata girenlerden kimisi şân ve şöhreti terk etmek fakat bir kısmı ise itibar kazanmak için bu yola girmişlerdir. Bu devirde sarayın ve özellikle Sultan Selim’in Mevlevîlik ve Mevlevîlere olan ilgisi düşünülecek olursa, bu ifade menfaat elde etmek için tarikata girenlerin bu devirde bir hayli çoğalmış olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.” (Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 558) Yine burada da dış dünyanın meseleleriyle ilgilenen, çeşitli toplumsal ve bürokratik eleştirilerde bulunan bir düşünsel dünya bulunmaktadır; dolayısıyla yine *Saf Şiir*’deki saflık burada, dolayısıyla divan şiirinin dünyasında yer almamaktadır.

⁸⁶ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 261.

desteklemektedir. Yahya Kemal, yazılı kültür dairesinde mümkün olan “yazılmış ve okunan bir şiir”i değil, sözlü kültür dairesine ait olan “söylenmiş ve dinlenen bir şiir”i savunur. Bu durum, onun şiir anlayışının en temel çelişkilerinden biri olarak dile getirilebilir; çünkü sürekli referans gösterdiği Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud gibi sembolist şairler kendisinin tam aksine “yazılan ve okunan bir şiir”den yana tavır almaktadırlar. Bizzat *Saf Şiir*’in kendisi de bir yazılı kültür ürünüdür ve eleştirmenler tarafından matbaanın icadıyla mümkün hale gelebildiği belirtilmektedir. Dolayısıyla Yahya Kemal’in “Yazılan ve okunan şiir çok iyi olsa bile, hâlis şiir olamaz.” tespiti geçerli sayılamaz çünkü onun ifadesiyle “hâlis şiir” “hâlis”liğini “yazılan ve okunan şiir” olmasına borçludur. Yahya Kemal’in şiirle nesir arasında “Halbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyyettedir. Mûsikîden başka türlü bir mûsikîdir, diyeceğim.”⁸⁷ cümlelerinde de görüldüğü üzere şiirle nesir arasında keskin ayrımlara girmesi ve şiiri müzikle ilişkilendirmesi ise daha önce de belirtildiği gibi Romantizmin büyüğü altında bir şair olmasıyla ilişkilidir.⁸⁸ Romantizm öncesi dönemde de elbette şiir-nesir ayrımı vardı ancak aralarında herhangi bir hiyerarşik ilişki öngörülmemekteydi. Yahya Kemal, bu ortam içerisinde kendi güzergahını ise “Meşrûtiyet’ten evvel ve ondan sonra bir müddet daha, vezin ve kafiye ile ifâde edilen, hakîkatte nesir olan şiirimizden başka bir yol aramağa çıkmıştım.”⁸⁹ şeklinde dile getirir. Bu “yol”da en çok da müzik üzerinde yoğunlaşacaktır. Müzik üzerinde yoğunlaşacaktır; çünkü Roman Jacobson’un “Egemen Öge” başlıklı metnindeki cümleleriyle yinelemek gerekirse, “romantik sanatta en üstün değer müziğe verilmişti. Nitekim, romantik şiir de en sonunda müziğe yöneldi: Romantik şiirde dize müziksel biçimde kurulur. Dizedeki tonlama, müziğin ezgisine benzetilmeye çalışılır.”⁹⁰

Yahya Kemal poetikasının önemli bileşenlerinden biri “deruni ahenk” kavramıdır. Sıklıkla referans gösterdiği Fransız sembolistleri ölçü, ahenk ve simetri hususlarında geleneksel

⁸⁷ a.g.e., 262.

⁸⁸ Romantik edebiyatın müzikle kurduğu derinlikli ilişkiyi, Michael Ferber şu şekilde anlatır: “Müzik ile şiir arasındaki yakın ilişki, antikler açısından ifade edilmeyi gerektirmeyecek kadar aleniydi; ancak 18. yüzyıla gelindiğinde modern neoklasikler resimle ilgili söylemleri o kadar sık tekrar ettiler ki, müzikle olan bağlantı unutulmuş oldu. Romantikler özellikle Almanya’da bu yakınlığı yeniden canlandırıdılar ve resmî imtiyazlı yerinden ettiler. Kleist müzik sanatını diğer tüm sanatların ‘cebirsel formülü’ olarak görmüştür. Friedrich Schlegel, *Lucinde* romanında ‘Julius’un onunla müzik hakkında konuştuğu ve onun ağzından bu romantik sanatın kutsal büyüğüne dair içsel düşüncelerini duyduğu zamanlarda ne kadar da mutlu olduğu’nu anlatır. E. T. A. Hoffmann müziğin ne kadar da mutlu olduğu’nu anlatır. E. T. A. Hoffmann müziğin en romantik sanat olduğu ve belki de tek romantik sanat olduğu konusunda hemfikir. Jean Paul ‘hiçbir şey bir ton kadar Romantik olamaz’ demiştir. Heine müziğin, ‘sanatın nihai sözü’ olduğunu beyan etmiştir.” (Michael Ferber, *Romantizm Kısa Bir Giriş*, Say Yayınları, 2020, s. 170)

⁸⁹ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 262

⁹⁰ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 76.

kalıpların ötesinde deneylere girerken Yahya Kemal'in bu anlamda daha tutucu bir tavrı benimsediği söylenebilir. Yahya Kemal, vezinden -hece ölçüsüyle yazdığı “Ok” dışındaki bütün şiirlerini aruzla kaleme almıştır-, başta kafiye olmak üzere ahenk unsurlarından ve şiirin alışlageldik simetrik kalıplarından asla uzaklaşmamış ve şiirin ölçülerden kurtulup serbestleştiği bir dönemde yaşadığı halde, ölçüsüz bir şiiri tasavvur dahi etmemiştir. Ama aruz ama hece, ölçüyü zorunlu görmüş ve bu ölçülerin kudretini herhangi bir şekilde sorgulama yoluna hiç gitmemiştir: “Ben bilâkis sanıyorum ki vezinler -ister aruz olsun ister hece- cansız birer âlettirler: Tıpkı mûsikî âletleri gibi. (...) Bu iki veznin âhenge kaabiliyeti birbirlerinden ne fazladır ne eksik; son şekillerinin asırlardan beri bir türlü değişemediği de gösteriyor ki âhenge kaabiliyetleri tamdır.”⁹¹ Yahya Kemal'in aruzun geri plana çekilip hece üzerinden devam edecek bir Türk şiiri öngördüğü bile söylenebilir: “Arûza hâkimken Türk vezinleri zaman zaman keyfe göre kullanılıyordu, bu defâ kaaide ber-akis olarak aruz öyle kullanılacak.”⁹² Yahya Kemal, kafiye de hiç sorgulamamış, aksine şiirde zorunlu bir unsur kabul etmiştir: “Şiire *Kafiye San'atı* ve kendisine de *kafiyeci* diyen şâir *De Banville* kadar mübâlâğa etmeyeceğim. Fakat şâirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yâni başlıca bir uzuvdur.”⁹³ Bununla birlikte Yahya Kemal şiire veznin sağladığı ahengi yeterli görmez, önüne “deruni” sıfatını getirdiği başka bir “ahenk”i de şiirin var oluşu için zorunlu kabul eder: “Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifâde edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gaayet âşikârdır. *Derûnî ahenk* ile ifâde edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümâresesiyle söylenen söz şiir olmaz. Şiir bir nağmedir.”⁹⁴ Yahya Kemal, açıkça Servet-i Fünun şairlerinin -kendi algılayışıyla- nesre dönüştürdüğü şiiri müziğe çevirmeye çalışmaktadır; “Şiir bir nağmedir.” hükmüyle de bu gayretini temellendirir. “Deruni ahenk”i açıklamak için de Nedim'in *Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun* mısraı üzerinde durur: “Bu mısraıda altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir *derûnî âhenk* kudretiyle muayyen bir istifte tecellî ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbir yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbir fazla veyâhut eksik değildir. Altısı birden bir *mûsikî cümlesi* teşkîl etmektedirler.”⁹⁵ Yahya Kemal, bu mısraın okunuşunun salt aruz vezin kalıplarına göre gerçekleştirilmesine karşı çıkar. Mısra içinde hiçbir anlam değişikliğine gidilmeksizin “Varsın dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun” şeklinde kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine bile itirazda bulunup şu şekilde açıklamalara girer: “Bu cümlede *Nedîm*'in mısraının tam bir mânâsı vardır. Lâkin şiir

⁹¹ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 116.

⁹² a.g.e., 126.

⁹³ a.g.e., 135.

⁹⁴ a.g.e., 48.

⁹⁵ a.g.e., 4.

tamâmıyle kaybolmuştur. Artık tamâmıyle anlıyoruz ki: Şâirin bir mısraa verdiği *istif ve derûnî âhenk* zâil olunca şiir zâil oldu demektir. Demek ki *hâlis şiir*’den bir manzûme mukadder ve değişmez bir terkiptir.”⁹⁶

Yahya Kemal’in, “deruni ahenk” kavramı üzerinden biçim ile içerik arasında bir uyumu savunduğuna yönelik çeşitli değerlendirmeler ileri sürülebilir, nitekim Alphan Akgül de “Bu ilkeye göre, bir dizede belirli bir duygunun temsil edilmesi, ancak o şiirdeki ses öğelerinin sözcüklerin anlamını desteklemesiyle gerçekleşir. Çünkü Yahya Kemal’in deruni ahenk kavramı, bir hâletiruhiyenin lafza işlenmesi, yani ezgiyle okura sezdirilmesi anlamına geliyor.”⁹⁷ şeklinde cümlelerle bu kavrama ilişkin çözümleyici değerlendirmelerde bulunmaktadır. Öte yandan Yahya Kemal’in, Nedim’in mısraından hareketle verdiği “Bu kelimelerin hiçbirisi yerinden oynayamaz.” ve “Bu kelimelerin hiçbirisi fazla veyâhut eksik değildir.” şeklinde hükümler, insan eliyle üretilen bir metin için değil tanrısal bir söz için kullanılmış intibai uyandırmaktadır. Yahya Kemal bu cümleleriyle edebi değil kutsal metinlerden bahsediyor gibidir; onun anlatımında mısraa ayet kutsallığı atfedildiği söylenebilir. Buradan hareketle de Yahya Kemal’in deruni ahenk kavramı üzerinden şiire dua niteliği yüklediği iddiasında bulunulabilir. Esasen, şiirin duayla ilişkilendirilmesi kökü ilkel çağlara dek uzanan bir yönelimdir; Hilmi Yavuz da “E.R. Doods, *The Greeks and The Irrational* adlı yapıtında bir yalvaç ya da bir bilici olarak şair imgesinin, İ.Ö. V. yüzyıldan daha da eskiye ait bir imge olduğunu belirtir.”⁹⁸ cümleleriyle bunu belirtir. Romantik çağda bu yönelim yeniden diriltirmiştir. Romantik şairler ve özellikle de bu dairede ortaya çıkan sembolistler şiiri dua ve büyüyle ilişkilendirmiş ve şiiri bu yönde geliştirme yolunda çeşitli söylemlerde bulunmuşlardır. Şiirin kelimelerinin değiştirilemezliğine, başka bir yabancı dile ve hatta “kendi diline bile” çevrilemezliğine dair düşünceler hep şiirin dua gibi algılanmasıyla ilişkilidir. Kutsal bir metin olduğu için dua üzerinde çeviri vs. üzerinden herhangi bir değişikliğe gidilemez; aynı kutsallık anlayışı şiirin çevrilmesini yahut üzerinde değişiklikler yapılmasını da engeller. Yahya Kemal’in deruni ahenk anlayışının bütün bu romantik büyü altında şekillendiği dile getirilebilir.⁹⁹ Deruni ahenk, Yahya Kemal’deki derin romantizm etkilerinin bir yansımasıdır.

⁹⁶ a.g.e., 5.

⁹⁷ Alphan Akgül, *Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiir Estetiği* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 206.

⁹⁸ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 134.

⁹⁹ Romantizmin öncü isimlerinden Percy Bysshe Shelley, *Şiirin Bir Savunması*’nda, “tercümenin işe yaramazlığı”ndan bahseder: “Kelimelerin iletişime olan etkisi, kendilerine has bu düzenin etkisi ortadan kalktığında daha da kaçınılmazdır. Tercümenin işe yaramazlığı (değersizliği) gökkuşağının bir kaba koyulduğunda renginin ve aromasının ancak zerresinin keşfedilebilmesindedir. Bu da bir şâirin yarattıklarının bir dilden diğerine aktarımına uğraşmakla benzeşmektedir. Bitki tohumundan tekrar yeşermese artık çiçek açamaz. Babil lanetinin üzerimizdeki yükü budur.” (Percy Bysshe Shelley, *Şiirin Bir Savunması*, Şule Yayınları, 2011, s. 31)

Bu bağlamda son olarak, müziğe öncelik veren Yahya Kemal'in -şiirle ilişkisi bakımından- nesirle birlikte resmi de karşısına aldığı söylenmelidir. Yahya Kemal, şiirin somut tasvirlerle örülmesine ve giderek resimsel bir hâl almasına da itiraz eder: "Eskilerin bakmağa vakit bulamadıkları bir âlem vardı: Hâricî âlem. Bu boş ülkeyi yeni sanatkârlar mal bulmuş mağribî gibi buluyorlar. Gerek nazım, gerek de nesir bu boş ülkeye dalıyor; resim, muttasıl resim. Lâkin edebiyat bu ibtilâ yüzünden resim oluyor, rûhu değil ancak gözleri okşuyor."¹⁰⁰ Yahya Kemal'in sanatta tedahüle karşı çıkan şu sözlerini ise Orhan Veli'nin Garip poetikasında dile getirdiği şiirde tedahül karşıtı fikirlerinin öncülü kabul edebiliriz: "Zâten bir cins sanatın diğer bir cins sanata istihâlesi de bir inhilâl alâmeti değil mi?"¹⁰¹ Ancak Orhan Veli herhangi bir türe ayrıcalık tanımaksızın -şiire dahil olmak bakımından- şiirin hiçbir sanat dalıyla ilişki kurmasına onay vermezken, Yahya Kemal şiiri müzikleştirip resmi dışlaması nedeniyle çelişkiye düşmektedir. Şiiri müzikleştirip sonra "bir cins sanatın diğer bir cins sanata istihalesi inhilal alameti"dir şeklinde hüküm vermek de böyle bir çelişkinin tezahürüdür.

1.1.6. "Mektepten Memleket'e"

Yahya Kemal'in, Fransız sembolistlerini istikrarlı bir şekilde referans göstermesine rağmen onlarla arasına belli bir mesafe koymaya çalıştığını daha önce de dile getirmiştik. Yahya Kemal, sadece kendisini onlardan özerk bir alanda konumlandırmakla kalmaz; aynı zamanda Türk edebiyatının da Batı edebiyatları karşısında kendi kimliğini inşa etmesi gerektiğini savunur. Bu tavrını, Kültür Haftası dergisinin 15 Ocak 1956 tarihli sayısına yayımlanan "Memleketten Bahseden Edebiyat" başlıklı yazısında "mektepten memlekete" şeklinde formülleştirir ve edebiyat bahislerinde sürekli yabancı isimlerden bahsedilmesinden yakınır: "Türkçe'de, yazarken, onda dokuz mikyasta, ecnebî memleketlerinden, onların müelliflerinden, sanatkârlarından, siyasîlerinden, onların tarîhî çehrelerinden, hâsılı onların olmuş ve olan işlerinden, onların geçmiş ve geçen hayatlarından bahsederiz."¹⁰² Kendi edebiyatımızdan söz açılmamasını "Acabâ, bizim vatanımız gibi, geniş bir memleketi olup da, onu asla görmeyen, edebiyatta, gözleri ecnebî bir âleme dalmış ve yalnız o âlemden bahseden başka bir millet var mıdır?"¹⁰³ cümleleriyle eleştiren Yahya Kemal, edebiyatımızdaki -kendi ifadeleriyle- "milli ve

¹⁰⁰ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 56.

¹⁰¹ a.g.e., 56.

¹⁰² a.g.e., 139.

¹⁰³ a.g.e., 139.

yerli”ci söylemin ilk temsilcilerinden sayılabilir. O, “mektepten memlekete” anlayışına şu şekilde açıklık kazandırır:

“1870’den sonra, edebiyatta, Şark’dan çıkmak zarûreti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ da bocalıyoruz. Millî ihtiyâcı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar *mektep*’i *gaye* telâkkî ediyorlar; lâkin *mektep* vâsıtaadır. *Gaye* bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir *hüviyet* oluşudur; işte ihtiyâcı duyan ve duyacak yaradılıştan olan Türkler’in *mektepten memlekete* gelmeleri ve memleketi Türk edebiyâtının çerçevesi hâline getirmeleri lâzım gelir.”¹⁰⁴

Yahya Kemal, “Suâl ve Cevâbı” başlıklı metninde döneminin edebiyat ortamını betimlerken, birçok yazı ve sohbetinde sıklıkla atıfta bulunduğu Osmanlı tarihinden örnekler verme yoluna gider. Türk edebiyatının önüne “Avrupa snobizmini bir tarafa bırakarak yerine yerli merâkı getirmek,...”¹⁰⁵ gibi bir hedef koyan Yahya Kemal, “Bana şimdiki edebiyâtımızın sâhası, eskiden bozulmuş *Yeniçeri* ordumuzun manzarasını verir. *Yeniçeri* ordumuz bozulduktan sonra ancak ikiyüz sene sonra bir türlü düzelemedi: Çünkü içine yabancı unsurlar karışmıştı.”¹⁰⁶ cümleleriyle de “yerli-yabancı” karşıtlığını daha da derinleştirir. Yahya Kemal poetikasının asıl çelişkileri de “mektepten memlekete” formülüyle bu “yabancı” karşıtlığında ortaya çıkmaktadır. Ömrünün son yıllarındaki sohbetlerine dek Fransız sembolistlerini ve onların şiir ve şiir üzerine görüşlerini referans gösteren, kendisini Fransız edebiyatında belirginleşmiş *Saf Şiir* anlayışına eklemleyen Yahya Kemal’in bu söylemlerde bulunması karşısında şaşkınlığa düşülebilir. Yahya Kemal’in kendisinin mektepten memlekete gelip gelemediği bu bağlamda tartışmaya açılması gereken bir problemdir. Ayrıca Yeniçeri örneğini kendi şiir serüvenine uyarlamak gerekirse, eleştirisinin aksi bir doğrultuda, Yahya Kemal’in kendisi de Türk edebiyatına “yabancı unsurlar karış”tırmış bir şairdir. *Saf Şiir* anlayışında direktmesi, ömrünün sonuna dek -doğru algılayıp algılayamadığı meselesi bir kenara- Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” sözünü referans göstermesi, Yahya Kemal’in şiir anlayışı itibarıyla “mektepte” kaldığını göstermektedir. Dolayısıyla “Şüphesiz ki, Garb medeniyeti içinde, olgun

¹⁰⁴ a.g.e., 142-3.

¹⁰⁵ a.g.e., 25.

¹⁰⁶ a.y.

bir Türk kültürü henüz yoktur. *Daha mektepdeyiz*, demek doğrudur.”¹⁰⁷ şeklindeki cümlesi kendisi için de tekrar edilebilir. Şiirde “müddeâ”ya karşı çıkmak da yine “mektep” kaynaklı bir yaklaşımdır. “Mektepten memlekete” bahsinde bir diğer sorunlu taraf da Yahya Kemal’in kendisinin de “memleket”le alakalı olumsuz düşüncelere sahip olmasıdır. Yahya Kemal, kimi metinlerinde, divan şiiri hakkında son derece olumsuz görüşler ileri sürer:

“Eski şiirimizin en mûteber dîvanlarını ele almaya gelmez? Yeknesaklıktan *Fuzûlî* ve *Nedîm* gibi şâirler bile gözden düşer. En doğrusu bu büyük rûhların berceste mısralarını veyâhut beyitlerini bir antolojide okumaktır. Çünkü kestirme ve samîmî bir hükümle denilebilir ki eski şiirimizde manzûme yoktur, terkip yoktur, hâsılı eser yoktur, yalnız mısralar ve beyitler vardır. Nefes, ilâhî, koşma, türkû, kayabaşı gibi yerli şiir bundan daha mı zengindir? Bu halk eserlerinde mükerrer tekrarlar, aynı terennümler, aynı metinler ne kadar çabuk göze çarpar ve ne kadar çabuk kesel verir. Son devirdeki âlimlerimizin *Dîvan Edebiyatı* ve *Halk Edebiyatı* diye birbirinden farklı gösterdikleri iki çığır hakîkatte aynı şeydir, çünkü aynı cemiyetin felsefesini, bedîini, hissiyatını ifâde ederler ve aynı maddedirler; aralarında yegâne fark birinin üst tabakayı, diğêrinin alt tabakayı ifâde etmesinden ibârettir.”¹⁰⁸

Servet-i Fünun şairleriyle Tanzimat şairleri hakkında da kayda değer herhangi bir övgü kullanmaksızın sürekli olumsuz eleştirilerde bulunur:

“Namık Kemal Beyin şiir diye yazdıklarının çoğu nutuktur. Hâmit Beye gelince, onda lirizm var, epik tarafı da kuvvetlidir. Fakat o da şiirin asıl malzemesi olan lisan bakımından eskilerden ileri gidemedi. Birinci nesil böyle... İkinci nesil, yani Fikret’le Cenap nesli de Türk şiirine hakikî yenilik getiremedi. Fikret şiiri nesre tahvil etti. Daha doğrusu nesri şiir sahasına nakletti. Çok defa sade bir lisan kullanıyordu. Fakat maalesef çok zaman yaptığı şey nesirdi. Cenab da kendisini sembolist zannediyordu. Sembolizm hakkında makaleler yazdı. Fakat sembolizmi katiyen anlamamıştı.”¹⁰⁹

Yahya Kemal çağdaşları ve kendinden sonraki şairler hakkında da metinlerinde genellikle susmuş, söyleşilerinde ise ağırlıklı olarak “yoksayıcı” bir tavrı benimsemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, mektuplarında Yahya Kemal’in “Şiir benimle bitti.” dediğini anlatır. Dolayısıyla

¹⁰⁷ a.g.e., 295

¹⁰⁸ a.g.e., 260.

¹⁰⁹ a.g.e., 18.

tıpkı isim vermeden eleştiriler yönelttiği kimseler gibi, Yahya Kemal'in kendisi de “memleket”ten çok “mekteb”in edebiyatçılarından bahsetmiş, kendinden sonrakilere çıkış noktası olarak onların edebi dünyalarını çıkış noktası göstermiştir. Yahya Kemal'in “memleket” edebiyatı hakkındaki bütün olumsuz beyanlarından daha çarpıcı olan husus ise kendisinin zihinsel olarak da “mekteb”e bağlı bulunmasıdır. Onun Batı edebiyatı hakkında ileri sürdüğü “Hulâsa: nevîleri, şekilleri, hattâ çığırları almak kifâyet etmiyor; şiiri ve nesri onlar nasıl anlıyorlarsa tıpkı öyle anlamak ve ondan sonra kendi eserimize vücut vermek lâzım geliyor. Bizde, son nesil arasında böyle anlayanlar görülüyor; gerçek şiirimizi ve gerçek nesrimizi bu güzîdeler, yeni ve güzel bir merhaleye vardırabilirler.”¹¹⁰ şeklinde değerlendirmeler bu bağlamda kaydedilebilir. “[Ş]iiri ve nesri onlar nasıl anlıyorlarsa tıpkı öyle anlamak”, “memleket”in değil “mekteb”in zihniyet dünyasını kayda geçirmek anlamına gelecektir. Bu dünyadan da netice itibarıyla “mekteb”in zihniyetine ait eserler çıkacaktır. “Mekteb”in anlayışıyla “kendi eserime vücut vermek” ise bir çözüm yolu değildir, aksine çok parçalı bir zihin dünyasının ortaya çıkmasına sebebiyet verebilir. Aslında Yahya Kemal'in kendisi de şiir üzerine söylemlerindeki tutarsızlıkların ve parçalı zihin dünyasının bir parça farkında gibidir. Adile Ayda'nın “Bir mısraın, hiçbir mâna ihtiva etmediği halde, sırf içindeki kelimelerin terkibi veya hecelerin teselsülü ile şiir doğurabildiğine ve böyle bir mısraın şiir addedilebileceğine inanıyor musunuz?” sorusuna yanıtı da bunu gösterir: “Ha güzel! Bakın işte burada Sembolistlerden ayrılıyorum. Zira ben Sembolistlerin iddialarını ancak yüzde elli nisbetinde kabul ediyorum. Mısraın musikisi bahsinde onlarla beraberim. Fakat mâna bahsine gelince onlardan ayrılıyorum. Esasen ritm mânânın bir ifadesidir. Daha doğrusu ritm mânayı tamamlar ve onu ifade eder.”¹¹¹ Yahya Kemal'in, kendisini savunmaya yönelik bu beyanları tartışmaya açıktır; çünkü *Saf Şiir* anlayışını seçmecî bir tarzla bir tarafından alıp diğer unsurlarını devre dışı bırakmak çok mümkün görünmemektedir. Bu durumda Yahya Kemal'in Mallarmé'den sürekli aktardığı “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesi Yahya Kemal'in şiir tasarımıdaki yerini yitirecektir. Bu önermenin dışarıda bırakılması ise sembolistlerce *Saf Şiir* anlayışı bağlamında dile getirilen diğer ilkeleri geçersizleştirecektir.

Yahya Kemal'in Paris dönüşü zihniyet dünyasına dair verdiği beyanlar, değerlendirmecilerin sorgulamaktan uzak yaklaşımları nedeniyle zaman içerisinde edebiyat tarihinde yerleşiklik kazanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu, Yahya Kemal'in 1932'de Paris Türk Talebe Cemiyetinin bir toplantısında “Ben Paris'e alafranga geldim, alaturka döndüm.” şeklinde bir açıklamada

¹¹⁰ a.g.e., 73.

¹¹¹ Adile Ayda, *Yahya Kemal Kendi Ağzından Fikirleri ve San'at Görüşleri* (Ankara: Ajans Türk Yayınları, 1962), s. 20-21.

bulunduğunu kaydeder. Gerek Eyüboğlu gerekse de “*Abdülhak Hâmid* de dahil; *Yahya Kemal*’den önceki şâirler, Avrupa’ya ‘Türk’ olarak gidip ‘alafranga’ olarak dönmüşlerdir!... Ancak *Yahya Kemal* ‘alafrangalık’ hevesine kapılarak Avrupa’ya gitmiş ve 9 yıl sonra oradan kültür değerlerimize sâhip çıkan bir ‘Türk’ olarak dönebilen İLK şâirimiz olmuştur!...)¹¹² şeklinde cümleleriyle Sermet Sami Uysal gibi yazarlar, *Yahya Kemal*’in zihin dünyasındaki çok parçalılığı görmezden gelerek yekpare bir *Yahya Kemal* portresi çizmeye çalışmışlardır. Oysa *Yahya Kemal*’in Paris’ten “alaturka” döndüğü hükmü tartışmaya açık durumdadır. *Yahya Kemal* Paris dönüşü yıllarında Nev-Yunaniliği savunmuş, “Yunan esâtîri her kavmindir, medenî insanların ebedî kitabıdır.”¹¹³ ifadelerinde de görüldüğü üzere Yunan kaynaklarına dönüşten yana bir çizgiyi takip etmiştir. Nev-Yunanilik *Yahya Kemal*’in hem kültüre yaklaşımında belirleyici olmuş hem de bazı şiir ve yazılarında yönetici unsur olarak yerini almıştır. *Yahya Kemal*’de özellikle de Mütareke sonrasında Nev-Yunaniliğin etkisi azalmıştır; ancak bir türlü bütünlüğe ulaşamayan çok parçalılık ömrünün sonuna dek ondaki varlığını sürdürmüştür.

1.2. Ahmet Haşim Poetikası

Saf Şiir anlayışının Türk edebiyatındaki ilk savunucuları arasında yer alan Ahmet Haşim ile *Yahya Kemal* yaşadıkları dönemden günümüze dek çeşitli bağlamlarda sıkça karşılaştırılmışlardır, bununla birlikte iki şair hakkında yapılan çalışmalar nicelik açısından kıyaslandığında *Yahya Kemal* lehine ciddi bir fark ortaya çıkmaktadır. Bu durumu ilk şiirlerini *Yahya Kemal* ile Ahmet Haşim’in öncülüğünü üstlendiği Dergâh dergisinde yayımlayan, dönemin ve dolayısıyla bu iki ismin en yakın şahitlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar da “Şiiri ve sanatı büyük davaların dışında ve daha kendi başına bir şey olarak alan ve daima hayatın hâşiyesinde ferdî fantezisini kovalar görünen Ahmet Hâşim’in (1883-1933) eseri hiçbir zaman *Yahya Kemal*’inki kadar geniş küttelede akis bulmamıştı.”¹¹⁴ cümleleriyle tespit eder. Bununla birlikte *Yahya Kemal* ile Ahmet Haşim’in Türk şiirinde “yol açıcı” iki şahsiyet olduğu muhakkaktır, İnci Enginün de “Haşim ve *Yahya Kemal* dönemlerinde sosyal konularla ilgilenmemekle suçlanmışlarsa da Cumhuriyet dönemi şiirinin iki yol açıcısı olmuşlardır.”¹¹⁵ ifadeleriyle bu duruma işaret eder. Ahmet Haşim poetikasının inceleneceği bu bölümde Haşim’le *Yahya Kemal*’in şiirleri ya da kamuoyundaki “akis”leri karşılaştırılmayacak, sadece

¹¹² S. Sami Uysal, *Şiire Adanmış Bir Yaşam* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2006), s. 337-8.

¹¹³ *Yahya Kemal* Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 174.

¹¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 113-4.

¹¹⁵ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), s. 825

gerek görüldükçe şiir üzerine metinlerindeki benzerlik ve farklılıklara temas edilecektir. Önceki bölümde gösterdiğimiz üzere hayattayken hiç kitap yayımlamamış olan Yahya Kemal şiir ve edebiyatın çeşitli türleri hakkında çok fazla düşünce üretse de bunların önemli bir kısmını söyleşi ve sohbetlerinde, bir kısmını da dağınık halde bulunan ve çoğu ölümünden sonra arşivinden çıkarılarak yayımlanan metinlerinde dile getirmiştir. Benzeri bir duruma Yaşar Nabi Nayır da Ahmet Haşim için “Yahya Kemal gibi, daha doğrusu neslinin başlıca şöhretleri gibi, zekâsını, yazıdan ziyade hususî sohbetlerinde kullandı, ve doğrusu çok yazık etti. Hayatında öyle kısırlık devreleri olmuştur ki üç dört yıl tek satır yazmamıştır.”¹¹⁶ cümleleriyle değinir. Buna karşın Ahmet Haşim hayattayken iki şiir, üç düzyazı kitabı yayımlamıştır ve Yahya Kemal’e kıyasla şiir ve edebiyat üzerine çok daha az metin üretmiş ve söyleşi vermiş olmasına rağmen, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” gibi bir metin kaleme alarak şiir anlayışını ondan çok daha derli toplu bir şekilde okuyucuya aktarmıştır. Yahya Kemal’in poetikasını tartışabilmek için sadece *Edebiyata Dair* adıyla kitaplaştırılan metinlerine değil, birtakım isimlere verdiği uzunca söyleşilere ve hatıralarına başvurmak gerekmektedir; oysa altı-yedi kitap sayfası hacmindeki “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, Haşim’in şiir anlayışını tartışabilmek için -gerektiğinde başka metinlerine başvuracak olsak da- yeterli yoğunluğa sahip bulunmaktadır.

1.2.1. “Şiirde Mânâ”

Ahmet Haşim’in Dergâh dergisinin 15 Nisan 1921 tarihli ilk sayısında yayımlanan “Bir Günün Sonunda Arzu” başlıklı şiiri dönemin yayınlarında kimisi alay boyutuna varan çeşitli eleştirilerle karşılaşmış, tepkiler üzerine şair yine Dergâh’ın 5 Ağustos 1921 tarihli sayısında “Şiirde Mânâ” başlıklı bir metin yayımlamış ve bu metni birtakım değişikliklerle ilk baskısı 1926’da yayımlanan *Piyâle* adlı şiir kitabına önsöz olarak almıştır. Bu metnin kimi kaynaklarda “Piyâle Mukaddimesi” şeklinde anılmasının nedeni de budur. Yahya Kemal’inki gibi Ahmet Haşim’in şiir anlayışı da Fransız sembolizminin süreğinde değerlendirilebilir, hem “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da bu yaklaşımımızı doğrulayacak veriler bulunmaktadır hem de şair ileride alıntılacağımız çeşitli söyleşilerinde bu anlayışın kendi üzerindeki etkilerini kabul etmektedir. Bununla birlikte Yahya Kemal’in çeşitli sohbetlerinde “Şiir Hakkında Bazı

¹¹⁶ Yaşar Nabi Nayır, *Ahmet Haşim-Hayatı, Sanatı, Eserleri* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1954), s. 5.

Mülâhazalar”ı kendi etkisine bağlama yönündeki girişimlerinin ne ölçüde sağlıklı olduğu tartışmaya açık görünmektedir:

“Bir gün Sirkeci’de akşam yemeği yiyor ve şiirlerden söz ediyorduk, ben anlatıyordum, o dinliyordu. Yüzündeki değişmeden derdimi anlatacak adamı bulduğumu anladım. Dinledi ve sonra adamı bulduğumu anladım. Dinledi ve sonra elini masaya vurarak ‘Yahya Kemal, şiir işte bu söylediğindir, bu akşam gözüm açıldı’ dedi. Beni çok kimse dinlemiş, tasdik etmiş, fakat hiçbirini anlamamıştı. Ahmet Haşim ne demek istediğimi hemen kavramıştı. O günden sonra dost olduk. Haşim’in *Piyâle Mukaddimesi* bu konuşmaların tesiriyledir. Fakat o ille de ayrı bir şeyi söylemiş olmak için sembolistleri kendisine kalkan edindi.”¹¹⁷

Ahmet Haşim’in 1908 gibi erken bir tarihte, yani Yahya Kemal’in 1912’de Paris’ten İstanbul’a dönüp edebiyat çevrelerinde varlık göstermeye başladığı süreden çok önce yayımladığı “Emile Verhaeren” başlıklı yazısı; Fransız sembolizmini Yahya Kemal’le sohbetlerinden evvel de tanıdığını kanıtlayan verilerle yüklüdür. İki şairin *Saf Şiir*’le ilişkileri, birbirleri üzerindeki etkileriyle değil her ikisinin de Fransız sembolistlerinin yörüngelerine girmiş olmalarıyla açıklanmalıdır. Dolayısıyla Yahya Kemal’in “Fakat o ille de ayrı bir şeyi söylemiş olmak için sembolistleri kendisine kalkan edindi.” yargısı sorunludur; çünkü Ahmet Haşim, söz konusu “kalkan”la okuyucuyu *Saf Şiir*’in asıl kaynaklarına yönlendirmiş olmaktadır. Ayrıca Fransız sembolizmi karşısında Ahmet Haşim, Yahya Kemal’in yine önceki bölümde ayrıntılarıyla gösterdiğimiz ikircikli tutumunun aksine, çok daha tutarlı ve kararlı bir tavrı benimsemiştir. Dolayısıyla, Türk şiirinde *Saf Şiir* anlayışının ilk gerçek temsilcisi Ahmet Haşim’dir, denilebilir. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ın Türk edebiyatı araştırmalarında gördüğü yoğun ilgide bu tavrın rolü göz ardı edilemez. Nitekim Tanpınar da “şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acip bir şarlatan vakarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla başbaşa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla *Dergâh* mecmuasında çıkan *Piyale* mukaddimesi hakiki bir dönüm yeridir.”¹¹⁸ cümleleriyle söz konusu metnin edebiyatımızdaki konumunu övücü ifadelerle dile getirmektedir. “İkinci Yeni Poetikaları” bölümünde poetikası üzerinde uzun uzadıya durulacak

¹¹⁷ Cahit Tanyol, *Türk Edebiyatında Yahya Kemal-İnceleme ve Anılar* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985), s. 177.

¹¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 295.

olan İlhan Berk de şiirde anlam sorununu derinlemesine inceleyen ilk metin olduğunu belirttiği “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” için şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“Ahmet Haşim sözünü ettiğimiz *Piyale*’nin önsözüyle bizim için modern şiirin (modern sözcüğü bir ayrıcalık gerekli kılıyor: Mallarmé’nin, Rimbaud’nun, Pound’un, Eliot’ın, Char’ın, e.e. cummings’in anladığı anlamda modern) temelini atmıştır. Bundan kimsenin de kuşkusu olmamalı. Hem modern Türk şiirine bir gelenek arayacaksak, Ahmet Haşim’den başka hiçbir yere bakmadan, onu kuşkusuz örnek alabiliriz. Bu, gün gibi de açıktır. Bunun için yalnız onun şiirine eğilmek, onu anlamaya çalışmak yetecektir. Dilinin eskiliği bir engel olarak da görülmemeli. Şiirin içeriği, yapısı, poetikası her bakımdan modernidir. Modern şiirin ne olduğunu Ahmet Haşim daha o zaman görmüştür. Bu yazıda Ahmet Haşim modern şiiri, sonra da anlam sorununu anlatırken, poetikasını anlatır gibidir.”¹¹⁹

Ahmet Haşim poetikasının üzerinde en fazla durduğu husus, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ın Dergâh’ta yayımlanan ilk halinin de başlığı olan “Şiirde Mâna” olarak kaydedilebilir. Haşim’in *Saf Şiir* dairesinde değerlendirilmesinin temel sebeplerinden biri de mânanın şiirdeki konumuna Fransız sembolistleri gibi yaklaşmış olmasıdır. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ın hemen girişinde, “Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde mânadan ne kastedildiğini bilmiyoruz.”¹²⁰ şeklinde tecahül-i arifane bir cümleyle anlamın şiirdeki geleneksel konumunu tartışmaya açan Haşim, okuru “anlam”ın algılanma biçimleri üzerine düşünmeye çağırır: “‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalâlar yığını mı, hikâyeye mi, mazmun mu; ve ‘vuzuh’ bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü ‘söz’ sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır.”¹²¹ Ahmet Haşim bu ifadeleriyle şiirde “fikir”, “hikâyeye” ve “mazmun”dan yararlanılmasına; anlaşılabilirlik adına estetikten ödün verilmesine ve “tarih”, “felsefe”, “nutuk” ve “belâgat” gibi türlerle yakınlık kurulmasına karşı çıkmaktadır. Şiirde “fikir” yani toplumsal, kültürel ve siyasal argümanların kullanılmasına karşı çıkmak, *Saf Şiir* savunucularının en önemli ortak özellikleri arasında kabul edilmektedir. Nitekim *Saf Şiir*’in öncülerinden Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” şeklindeki hükmü bu anlayışın yörüngesindeki şairler tarafından sık sık hatırlatılmaktadır. Haşim’in şiirde tahkiyeye karşı olumsuz tavrı da yine *Saf Şiir* anlayışının belli başlı özellikleri arasında yer alır. Lirik

¹¹⁹ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 59.

¹²⁰ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 65.

¹²¹ a.g.e., 65-6

şiiirin yüzyıllar içerisindeki evrimleşme sürecinin bir sonucu olarak değerlendirilmesi gereken *Saf Şiir*, kişiler ve olaylar inşa etmekten kaçınır; çünkü böylesi bir girişim, *Saf Şiir*'i lirik kodlarından uzaklaştırıp epik ya da dramatik şiirin alanına çekme tehlikesi taşımaktadır. Haşim'in "mazmun" aleyhtarı tutumu da klasik edebiyatın estetiğine karşılık *Saf Şiir* anlayışını benimsemesiyle ilişkilidir. *Saf Şiir* romantik edebiyatın dünya görüşü içerisinde biçimlenmiştir, bu edebiyatın temel ilkelerinden biri de orijinallik arayışı içerisinde olmaktadır; oysa önceden verili anlamları karşılayan ve herkes tarafından aynı şekilde anlaşılma iddiası taşıyan "mazmun"lar, klişelerin dünyasını temsil etmektedir. "Vuzuh" yani geniş kitleler tarafından anlaşılabilir bir şiir tasarımı ise *Saf Şiir*'in doğuşundan itibaren karşısında durduğu bir unsurdur; çünkü bu anlayış, Haşim örneğinde de yakından gördüğümüz üzere müphemiyeti benimsemektedir. Kitlelerin ve daha doğrusu kitle kültürünün algılayış biçimleri ve alışkanlıkları karşısındaki bu tepkisel tutum *Saf Şiir*'in belirleyici kodları arasında yer almaktadır, bu anlayışın savunucuları da nicelik açısından dar ama nitelik yani edebi metne nüfuz kabiliyetleri bakımından gelişmiş bir okur topluluğuna seslenmeyi tercih etmektedir. Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da şiirin "tarih", "felsefe", "nutuk" ve "belâgat"la "karıştır"ılmasına karşı olumsuz tavrı da yine bu tablo içerisinde son derece tutarlı bir zemine oturmaktadır; çünkü *Saf Şiir*'in "saf"lığı önemli ölçüde diğer sosyal bilimler, söz sanatları ve kitleleri ikna etmeyi ya da belirli bir doğrultuda yönlendirmeyi hedefleyen iletişim aygıtlarından özerk bir zeminde inşa edilmesiyle ilişkilidir. *Saf Şiir*, gücünü herhangi bir tarihi gerçekliği ya da felsefi görüşü dile getirmiş olmasından almaz; aksine böyle bir yönelimden uzak durur. Dolayısıyla da niteliğini kendi edebi değerlerinden alır. "Nutuk" ve "belâgat" gibi daha ziyade epik şiirin özellikleri arasında yer alan, insanları ve daha doğrusu kalabalıkları belli bir düşünce doğrultusunda ikna etmeye çalışan anlatılara karşı da sırt döner; kitlelere değil bütün bir özerklik hedefiyle kendi kendisine yönelir. Ahmet Haşim'in şu sözleri de yine birçok modernist şair gibi şöhret aleyhtarlığı içermektedir: "Şiirin bir müşterek lisan olmasını isteyenlerin vâhi hayaline tahakkuk imkânı temenni etmekle beraber, şimdiye kadar hiçbir büyük şairin, mahdut bir insan tabakası hâricinde anlaşılmış olduğu iddia edilemeyeceği kanaatindeyiz."¹²² Okuyucuya sırt dönmek, bir şekilde romantik sanat anlayışının ve özellikle de *Saf Şiir*'in yörüngesine girmiş her şairde karşılaşılabilen bir tutumdur. Bu anlayışı savunan şairler için şöhret, ancak sanat ürününü tüketim ilişkileri içerisinde dahil etmekle mümkün olabilecektir; oysa romantik sanat perspektifi, tüketim ilişkilerine katılmayı reddetmektedir.

¹²² a.g.e., 68.

1.2.2. Sembolizm Mektebinin Talebesi

Fransız sembolistleri ve onların temel prensiplerini benimsemiş diğer *Saf Şiir* takipçileri, şiir dilinin dış dünyadan özerkliğini savunurken, şiirin diğer bazı sanatların aksine salt kendine özgü bir aygıttan yoksun oluşunu fark etmişler ve çözüm olarak da ortak dilden koparak şiire özgü bir dil inşa etme hedefi belirlemişlerdi. Şiirin müzik, resim, heykel vs. sanatların aksine üzerinde herkesin yorum yapabildiği bir tür oluşunu “resim, mûsiki ve heykeltıraşî gibi sanatların, kendilerine has ve münhasır fırça, boya, nota ve kalem gibi, istimali güç bir hünere mütevakkıf vasıtalarla mâlik bulunmalarına mukabil, şiirin bu gibi hususî vesâitten mahrum ve ifadesini konuşulan lisandan istiâreye mecbur olmasındandır.”¹²³ şeklinde cümlelerle dile getiren Ahmet Haşim de söz konusu farkındalığa sahip görünmektedir. Diğer *Saf Şiir* savunucuları gibi Ahmet Haşim de şiir dilini “fırça”, “boya”, “nota” vs. gibi ancak uzmanların üzerinde yorum yapabileceği bir aygıt haline getirmeye çalışmakta, dolayısıyla da “ortak dil”in kalıplarına sırt çevirmektedir. Şiir alanında herhangi bir uzmanlığı olmayan kimselerin bu sanat karşısındaki ciddiyetsiz tavırları, şiirin ortak dille ilişkisinden kaynaklanmaktadır:

“[P]armaklarının tutmasını bilmediği fırçaya ve gözlerinin okumasını bilmediği notaya karşı mütehâşi ve hürmetkâr olan nâehiller, kendi kullandıkları kelimelerden vücuda gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde ‘lisan’ mâhiyetinde telakki ile, sırf bu zâviye-i rüyetten bakarak, başkaca hazırlıklı olmağa hiç lüzum görmeksizin” şiir hakkında hükümlerde bulunmaktadır.¹²⁴

Ahmet Haşim’in “ortak dil” ve “kitle kültürü”ne karşı gösterdiği bu tepkilerin benzerleriyle Fransız sembolistlerinin şiir üzerine metinlerinde de karşılaşmak mümkündür, zaten Fransız sembolizmi de modernizm karşıtı bir modern anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Sembolistler, Sanayi İnkılabı sonrasında teknik aygıtların insanlık üzerinde ciddi bir egemenlik kurmasına ve şiirin de diğer birçok unsur gibi modern dünya tarafından araçsallaştırılmasına karşı kesin bir pozisyon almışlardı. Bu nedenle şiirin, teknoloji medeniyetinin gelişim süreçlerinde bir aygıt olarak kullanılmasının önüne geçebilmek için şiiri kendi içine döndürmüş ve özerk bir alan olarak yeniden yaratmaya çalışmışlardı. Onlara göre şiir araçsallaştırılıp kitlelerin tüketimine

¹²³ a.g.e., 66.

¹²⁴ a.g.e., 66.

sunulabilecek bir tür değildi; aksine şiiri algılayabilmek için entelektüel anlamda -Haşim'in ifadesiyle- "hazırlıklı" olmak gerekmektedir. Sembolistler, okuyucuların şiir karşısında -yine Haşim'in ifadesiyle- "hürmetkâr" olmalarını talep ediyor, bu hürmeti sağlayabilmek için de şiirlerini "vazıh" değil "müphem" bir dille kuruyorlardı. Kolay kavranamayan şiir, böylece kitleler tarafından tüketilemeyecek ve kapitalist ilişkiler ağına dahil edilemeyecekti. Bu anlayışa göre şiir, metnin kendi kendisine dönecektir. Northrop Frye, sembolizmin bu minval üzere tabiatını şöyle anlatır:

"Şiirsel imgeler ne bir şey bildirir, ne de bir şeye işaret eder; ancak birbirlerine işaret ederek, şiiri canlandıran duygudurumunu sezdirir veya çağırırlar. Bu şu anlama gelir: Onlar duygudurumunu dışavurur ve dile getirirler. Duygu kaotik ya da dilsiz değildir: Bir şiire dönüşmemiş olsaydı, zorlukla varlığını sürdürürdü ve bir şiire dönüştüğünde, ardındaki de şiirden başka bir şey olamaz. Buna rağmen, sözcükleri sezdirmek ve çağırmak uygun düşmez; çünkü sembolizmde sözcük, diğer sözcükler dışında bir şeyi yansıtmaz ve bu nedenle de sembolizmin okur üzerindeki dolaysız etkisi, büyülü sözlerden, seslerin ahenginden ve düzanlamla sınırlanmamış anlamın artan zenginliğinin verdiği histen oluşur."¹²⁵

Ahmet Haşim de Sembolist öncülleri gibi şiirde müphemiyeti savunur ve bu müphemiyetin sadece entelektüel okurlarca çözülebileceğini metaforik bir dille anlatır: "Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mâna, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalât ve kelime kabilelerini, vızıltılı arılar gibi hâricen etrafında uçuşturur."¹²⁶ Haşim'e göre bu müphemiyetin ardındaki anlamı elde edemeyen okur da şiirden "zevk" alabilecektir, bu da şiirin biçimsel unsurlarıyla mümkündür: "Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyirülukul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir."¹²⁷ Açıkça görüldüğü üzere Haşim, şiirin müphemiyetine nüfuz edebilecek okur için ayrı, edemeyecek okur içinse varlığını "müzik"e borçlu olan ayrı bir zevk unsuru öngörmektedir. "Gümüş kanatların sesi" metaforu burada Haşim'in de diğer bütün Sembolizm takipçileri gibi şiirde müziğe büyük bir önem atfettiğini göstermektedir. "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"ın diğer şiir anlayışlarıyla uzlaşmaya yer bırakmayan bir poetika olduğu söylenebilir, Haşim de yukarıdaki değerlendirmelerinin

¹²⁵ Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), s.109.

¹²⁶ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 67.

¹²⁷ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 68.

ardından, “Bu tarifi hâricinde hiçbir şiir yoktur. Böyle olmadığı iddia edilebilecek bir şiir varsa o şiir değildir ve ona ‘şiir’ diyenler ancak yabancılarıdır.”¹²⁸ diyerek diğer bütün şiir anlayışlarını devre dışı bırakmaktadır. Her ne kadar kendisiyle 1931’de yapılan bir söyleşide, “Sembolistleri seviyorsunuz galiba üstad?” sorusunu ”Evet. Bu, benim bir eski aşkımdır. Her ne kadar zamanımıza ayak uyduramıyorsa da devam ediyor. Diyebilirim ki ben o mektebin talebesiyim. Bununla beraber şiirdeki öbür mektepleri de tanımaz değilim; hatta sembolist olmayan şairleri de beğenmem için hiçbir sebep yok.”¹²⁹ şeklinde cevaplasa da “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da “öbür mektepler”e karşı son derece dışlayıcı bir üslup kullanmıştır. Ayrıca gerek “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da gerekse de şiir üzerine başka metin ve söyleşilerinde epik ve dramatik şiir dairesinde anılabilecek şiir anlayışları hakkında kayda değer bir övgüde bulunmamıştır. Öte yandan, Ahmet Haşim’in Sembolizm için açıkça “ben o mektebin talebesiyim” diye beyanda bulunmasına karşın Haşim’i bu anlayışın dışında konumlandırmaya yönelik birtakım girişimlerle de karşılaşmaktadır. Asım Bezirci, “Aslında, Haşim’in simgecilerden aldığı etkileri de büyütmemek gerekir. Çünkü o, simgeciliği ancak belirli bir dönemde ve bir yere kadar benimser, ilkelerini bir yere kadar uygular.”¹³⁰ der. Gerekçe olarak da “Neden dersiniz, öyle öğretiyle (doktrinle), okulla, sistemle arası yoktu da ondan. Bu yüzden simgeciler ya da izlenimcilerle ilişkisi de bir ruh akrabalığını, eğilim yöndeşliğini aşmamış, kesin ve tutarlı bir ‘bağlanma’ düzeyine çıkmamıştır.”¹³¹ şeklinde ifadeler kullanır. Benzeri bir tavır, önceki bölümde Sabahattin Eyüboğlu’nun Yahya Kemal için de gösterdiğine tanıklık etmiştik. Bazı şairleri bu şekilde yerli-yabancı kaynaklarından “arındırıp” kendisiyle başlayıp biten kişiler olarak gösterme tutumu son derece yaygındır; ancak Haşim özelinde konuşmak gerekirse, bu tarz bir tutumun yanlışlığını Haşim’in hem şiir üzerine metinleri hem de kendisiyle ilgili yorumları açıkça göstermektedir. Asım Bezirci’nin yorumlarının aksine, Ahmet Haşim “Sembolizmin Kıymetleri” başlıklı metninde sembolizmin hem kökenleri hem de kendi dönemindeki temsilcileri hakkında çok ciddi övgülerde bulunur ve sembolizmin gerçek bir savunucusu olarak konuşur:

“Mallarmé’nin fikirleri zamanda hâlâ yaşıyor. Eğer sembolizm Mallarmé’ye mahsus fikirlerin muhassalasısı ise, bugün her zamandan daha fazla zî-hayattır. (...) Mallarmé’nin estetiği sanatkâra his ve

¹²⁸ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 68.

¹²⁹ Ahmet Haşim, *Frankfurt Seyahatnamesi ve Mektuplar, Mülakatlar, Kaynaklar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), s. 184.

¹³⁰ Asım Bezirci, *Ahmet Haşim* (İstanbul: Gözlem Yayınları, 1979), s. 184.

¹³¹ a.g.e., 185.

hayal âleminde hudutsuz bir istiklâl vermiştir. Binaenaleyh sembolizmin en doğru tarifi ‘sanatta şahsiyet ve hususiyetin itibariyâta galebesi’ olmalıdır. Bu tarif bütün bugünkü sanatın da en umumî tarifi değil midir? Sembolizmin iflas etmediğine diğer bir delil de üstadın bir tilmizi olan Régnier’nin beş, altı seneden beri Fransız Encümen-i Dâniş’inde aza bulunmasıdır. Fakat geçen sene şair Paul Valéry’nin büyük bir tantanayla aynı Encümen-i Dâniş’e kabul edilmesi sembolizmin hayatiyeti itibariyle daha ziyade mânidar bir hadise addedilebilir. Zira lâyemut üstadın karanlık ışıklarla yanan tacını şimdi başında taşıyan odur.”¹³²

Bütün bu aktarımların ardından Mallarmé’nin modern edebiyattaki konumuna yakından bakılmasında yarar görülmektedir. Bu bağlamda da 20. yüzyılın önde gelen Fransız düşünürlerinden Roland Barthes’e başvurulabilir. Barthes, Mallarmé’nin konumunu şu şekilde anlatır:

“[Y]azın, en azından biz Fransızlar için, en tam betisini XIX. yüzyılın ikinci yarısında, anamalcı mutsuzluğun en acılı dönemlerinden birinde, Mallarmé’yle bulmuştur: çağcılık -bizim çağcılığımız, o zaman başlayan- bu yeni olayla: içinde *dil ütopyaları* tasarlanmasıyla tanımlanabilir. Yeni bir önbiliyi: yazının önbilisini açığa çıkaran kesintiyi belirtmeden, eskiden olduğu gibi okulları birbirine bağlamakla yetinecek hiçbir ‘yazın tarihi’ (daha çok yazılacak da olsa) doğru olmayacaktır. Mallarmé’nin sözü ‘Dili değiştirmek’ Marx’ın sözü ‘Dünyayı değiştirmek’le eşanlamlıdır. Mallarmé’nin, kendisini izlemiş ve izlemekte olanların *siyasal* bir gözleme yeri vardır.”¹³³

Roland Barthes’in, “Mallarmé’nin sözü ‘Dili değiştirmek’ Marx’ın sözü ‘Dünyayı değiştirmek’le eşanlamlıdır.” cümlesi, edebiyatın her halükarda siyasal bir etkinlik olduğunu ima eder. Sözü ettiği “siyasal bir gözleme yeri”, Mallarmé’nin Türk şiirindeki takipçilerinin edebiyat dünyasında da mevcut bulunmaktadır.

1.2.3. “Sihirkâr Tesir”: Şiiri Kutsallaştırmak

¹³² Ahmet Haşim, *Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), s. 329-330.

¹³³ Roland Barthes, *Yazı ve Yorum* (İstanbul: Metis Yayınları), s.186.

Ahmet Haşim'in, şiiri, bir başka *Saf Şiir* savunucusu Tanpınar'ın ifadesiyle “gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet” olarak kabul ettiğini söylemek mümkündür; “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”daki “Halbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur.”¹³⁴ yargısına bu açıdan yaklaşılabılır. Bu cümlelerin lirik şiirin ve bilhassa da *Saf Şiir*'in temel ilkeleri arasında yer aldığı söylenebilir. Böylece Haşim, şiirin “gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet” olma özelliğini öne çıkararak “gayesini dış dünyada arayan” epik ve dramatik şiir türleriyle arasına keskin bir çizgi çekmektedir. Şaire “hakikat habercisi” sorumluluğu yükleyerek ondan birtakım toplumsal çıkışlarda bulunmasını, “belâgat”iyle kalabalıkları belli bir doğrultuda yönlendirmeye çalışmasını ve birtakım ideolojik verilerle “vâzı-ı kanun”luk icra etmesini beklemek; ancak epik ve dramatik şiirin sınırları içerisinde mümkündür. Oysa *Saf Şiir*, duyularla algılanabilen dünyanın hakikatlerine, belagatla ikna edilebilecek kalabalıklara ve müesses nizamların kanunlarına sırt çevirerek kendi iç kanunlarını inşa etmeye çalışmaktadır. *Saf Şiir*'in önemli hedeflerinden biri de şiirle nesri birbirinden tamamen ayırıp şiiri müziğe yaklaştırmak, hatta şiiri müzik kılmaktır. Bu hedefi arka planını kavramak adına, *Saf Şiir* anlayışının önemli kaynaklarından Edgar Allan Poe'nun *Örneklerle 'Şiirin İlkesi'* kitabına başvurulabilir. Poe, şiir ile müzik arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

“Müziğin, değişik uyum, uyak, ölçü biçimleriyle şiirde boşverilmesi çılgınlık olabilecek kadar önemli bir yer tuttuğunu ancak bir budalanın bu yaşamsal önemde ögenin yararından kaçınacağını kesinlemlerle yetineceğim, onun olmazsa olmaz gerekliliğini kanıtlamakla oyalanmayacağım. Ruh, Şiirsel Duyu'dan esinlenince, uğrunda çabaladığı büyük amacın, doğaüstü Güzelliği yaratma amacının çok yakınına ancak Müzik yoluyla yaklaşabilir belki. Bu yüce amaca, arasına, böyle ulaşılabilir gerçekten de. Bir yeryüzü harpından çıkan ve meleklerin iştmemiş *olamayacağı* ezgileri, sık sık, bir zevk ürperişiyse sezdiğimiz olmuştur. Böylece, Şiir'le Müziğin birleşmesinde, sözcüğün genel anlamıyla, şiirsel etkinliğe açık, geniş bir alan bulunduğundan kuşku duymamız gerekir.”¹³⁵

“Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır.”¹³⁶ cümlesinde açıkça görüldüğü üzere Haşim de bu hedefi benimsemiştir. Şiiri müziğe yaklaştırmaya yönelik bu

¹³⁴ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 66.

¹³⁵ Edgar Poe, *Örneklerle 'Şiirin İlkesi'* (İstanbul: Çekirdek Yayınlar), s. 26-7.

¹³⁶ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 66.

ısrarcı tavır, şiirin tıpkı müzik gibi ancak entelektüel bakımdan “hazırlıklı” kimselerce idrak edilebilecek bir sanat olmasına yol açacaktır; Haşim’in de gayreti bu doğrultudadır çünkü o şiirin de müzik, resim ve heykel gibi üzerinde ancak seçkin bir topluluğun konuşabileceği bir alan olmasını arzulamaktadır. Şiir ile nesri “yekdiğeriyle nispet ve alâkası olmayan, ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb’ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimarî” olarak tanımlayan Ahmet Haşim’e göre, “‘Nesr’in müvellidi akıl ve mantık, ‘şiir’in ise idrak mıntıkları haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bîgâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsi ve isimsiz menba’dır.”¹³⁷ Ahmet Haşim bu ifadelerle şiiri, nesrin aksine duyularla anlaşılamayan, sadece bu çalışmanın başından beri vurguladığımız üzere entelektüel kimselerin nüfuz edebileceği özel bir iletişim alanı olarak tanımlamaktadır. Adem Can da “Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası (1923 ? 1940)” adlı doktora tezinde Ahmet Haşim’in nesre yaklaşan şiire karşı aleyhtarlığına, “Bu telakki bütün sembolistlerde mevcuttur. Zira onlar, şiiri akıl ve mantığı aşkın yeni bir âlem olarak tasavvur ederler.”¹³⁸ cümlesiyle sembolist şairlerin genel bir özelliği olarak dikkat çekmektedir. Yukarıda alıntıladığımız satırlardaki önemli hususlardan biri de Haşim’in “kudsi”yete vurguda bulunmasıdır; onun burada da sembolist şairlerin izini takip ettiği söylenebilir. Sembolistler, modernizmin getirdiği ilişki biçimlerinin şiiri araçsallaştırma yönünde doğrudan ya da dolaylı girişimlerine tepki olarak şiiri kutsallaştırmaktadır; şiir sanatına ilişkin antik çağlardan bu yana var olan kutsallık algısı, sembolistler eliyle modern dönemde yeniden diriltilmektedir. *Saf Şiir*’i akıl ve mantığa karşı kutsal bir zemin üzerinde inşa etme çabası, kutsal kavramının geçmiş çağlardan bu yana akıl ve mantıkla algılanamaz ve açıklanamaz doğasıyla da örtüşmektedir. Ahmet Haşim’in şiir anlayışındaki kutsallık anlayışının izleri, “Şiirin evzâ ve harekâtını taklide özenen bir nesrin sahteliğine, ancak nesrin sarahat ve insicamını istiâre eden gölgesiz bir şiirin hazin çıplaklığı erişebilir. Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.”¹³⁹ cümlelerinde de takip edilebilir. Yahya Kemal bölümünde de dile getirdiğimiz üzere *Saf Şiir*’in yörüngesindeki şairler; şiirin nesre, bir başka dile ve hatta kendi diline bile çevrilemeyeceği yolunda görüşler ileri sürmektedirler. Şiirin bir başka dile çevrilemeyeceği ve bir başka edebi türe aktarılamayacağı yönündeki bu sorguya kapalı tavır, *Saf Şiir* savunucularının şiire kutsiyet atfetmesiyle doğrudan ilişkilidir. Ahmet Haşim, şiire kutsiyet atfetme tavrını inşa ederken tıpkı Yahya Kemal, Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve diğer *Saf Şiir* savunucuları gibi dönemin önde gelen şair ve kuramcılarından Henri Brémond’u referans gösterir. Ona göre, “Rahip

¹³⁷ a.y.

¹³⁸ Adem Can, “Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası (1923 ? 1940)” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010), s. 144.

¹³⁹ a.y.

Brémond'un dediği gibi, muhakeme, mantık, belâgat, insicam, tahlîl, teşbîh, istiare ve bütün bunlara müşâbih evsaf, şafak aydınlığı gibi her dokunduğuna gül pembeliğini veren şiirin sihirkar tesiriyle tebdîl-i mâhiyet edip istihale etmedikçe, anâsırı miyânına dâhil oldukları 'cümle' alelâde 'nesir'den başka bir şey değildir."¹⁴⁰ Bu cümlelerdeki "sihirkar tesir" ibaresi de Haşim'in şiire kutsallık atfedişinin ayrı bir kanıtı olarak düşünülebilir. "Sihir", şiiri aklın ve mantığın dışında bir düzleme yerleştirecektir. "Sihirkar tesir" ibaresi, Hilmi Yavuz'un da dikkatini çekmiştir. Yavuz, "Lirik Şiir" başlıklı yazısında bu ibareden hareketle Yahya Kemal'le Haşim arasında bağlantı kurarak şunları söyler:

" 'Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar', Hâşim'in de, tıpkı Yahya Kemal gibi, 'saf şiir'den ('hâlis şiir'den) yana olduğunu ortaya koyan bir metin. Şiirde anlamı geriye iten, düşünceyi olumsuzlayan (Anlam, 'fikir dedikleri bayağı mütalâlar yığını mı?' diye sorar Hâşim), ve şiirle müzik arasındaki bağıntıyı öne çıkaran bir şiiri savunurken, lirik şiiri de, dolayısıyla, savunmuş olur. Ama Hâşim için, şiirle müzik arasındaki dolayımı gerçekleştirerek lirizmi inşâ eden temel koyucu kavram, 'derûnî ahenk' değildir;- Hâşim, 'sihirkâr te'sir' kavramını tercih eder. Hâşim'in 'sihirkâr te'sir'den kastettiği ile, Yahya Kemal'in 'derûnî ahenk'ten kastettiğinin, birbirinden yüzeyde farklı görünmelerine rağmen, derin yapıda aynı şeye işaret etmiş olması ihtimâli yok mudur?"¹⁴¹

Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" dışındaki metinlerinde de şiirin bir başka dile çevrilemeyeceği yönünde fikirler ileri sürer. Jules Superville hakkında bir yazısında, "Zira kavun veya portakal tatmamış bir adama tarifle bu meyvelerin lezzeti ihsas edilemeyeceği gibi, şiirin tayyâr râyihası da tercüme ile lisandan lisana nakledilemez. Şiirin tercümesi faydasız bir zahmettir."¹⁴² der. Bu tutum, Ahmet Haşim'in anlamı arka plana atıp şekli öne çıkarma doğrultusundaki tavrıyla da örtüşmektedir; çünkü anlam bir başka dilde yeniden üretilebilse de şiirin şekil özellikleri, bir başka dilde aynı etkiyi ortaya koyamayacaktır.

Ahmet Haşim'in (ve bu çalışmanın ilk bölümünde poetikaları incelenen diğer şairlerin) şiire kutsallık atfetmesi, bu çalışmanın *Giriş* bölümünde de dile getirdiğimiz üzere Max Weber'in 1918'de Münih Üniversitesinde verdiği "Meslek Olarak Bilim" başlıklı konferansında "dünyanın büyüünün bozulması"na ilişkin ileri sürdüğü düşünceleri ışığında değerlendirilebilir. Max Weber'e göre "çağımızın yazgısının özelliği rasyonalizasyon ve

¹⁴⁰ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 66-7.

¹⁴¹ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 227-8.

¹⁴² Ahmet Haşim, *Bize Göre ve İkdâm'daki Diğer Yazıları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 152.

entelektüalizasyondur. Her şeyden önce de ‘dünyanın büyüünün bozulması’dır. Gerçekten de mutlak ve en yüce değerler kamu yaşamından çekilmişler; ya mistik yaşamın aşkın âlemine, ya da kişisel ve dolaysız ilişkilerinin kardeşlik dünyasına gitmişlerdir.”¹⁴³ Romantik sanatçılar; Weber’in ifadesiyle “dünyanın büyüünün bozulması”na karşı tepki olarak “dünyayı yeniden büyülü kılma” gayretine girişmişler, bu gayretin bir parçası olarak da sanatçıyı büyücüyle, sanatı da büyüyle özdeşleştirmişlerdir: “Romantizm, geniş ölçüde, rasyonel hesabın ‘buzlu suyu’na karşı ve Entzauberung der Welt’e karşı ‘şövalyece coşku’nun bir tepkisi olarak kabul edilebilir. Bu tepki, dünyayı yeniden büyülü kılma yönünde genellikle umutsuz bir teşebbüse yönelir.”¹⁴⁴ Ahmet Haşim’in “sihirkar tesiri” bu özdeşleştirmenin, “dünyayı yeniden büyülü kılma” arzusunun bir gereğidir.

1.2.4. Yeni Biçimlerin Peşinde

Modern edebiyat kuramlarının önemli özelliklerinden biri, metinde genel itibariyle içerikten ziyade şekle vurgu yapmalarıdır; 19. yüzyıl sonrasında edebi metinlerin şeklinde çeşitli kırılmalar meydana gelmiş, geleneksel kalıpların yerini yeni edebi tür ve biçimler almış ve sanatçılar metinlerinde şekil anlamında orijinal bileşimlerin yollarını aramaya başlamışlardır. Ahmet Haşim’in, “Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti hâiz olan kelimenin mânası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir.”¹⁴⁵ cümlesi de şiirimizdeki modernist yönelimlerin erken habercileri arasında kabul edilebilir. Modern edebiyat kuramlarının içerikten ziyade şekle vurguda bulunması, dilde “gösterilen”e karşılık “gösteren”i öne çıkarmaktadır; bu tavrı Ahmet Haşim de benimser. Onun, “Şairin ‘mânalı’ olmaktan evvel daha nice endişeleri vardır ki, onlara nispetle mâna ve vuzuh, şiirin ancak ehil olmayana göre kurulmuş hâricî cephe ve cidarını teşkil eder.”¹⁴⁶ cümlesinde yine şiirde içerik ikinci plana atılmakta, bunun yerine şekil öne çıkarılmaktadır. Şekil ise bu bölüm boyunca vurguladığımız üzere “müzik”le özdeş bir formda üretilecektir. Modernist sanatın içerikten ziyade şekli önemseyen tavrının en somut yansımalarından biri “ne” sorusundan ziyade “nasıl” sorusuna yanıt aramasıdır. Haşim’in “Herhangi cinsten bir eser-i sanat karşısında (Nedir? Ne demektir? Böyle şey olur mu? Benziyor. Benzemiyor.) tarzında sualler sıralayan ve ona göre fikir ve mütalâa beyan eden

¹⁴³ Max Weber, *Sosyoloji Yazıları* (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), s. 178.

¹⁴⁴ Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm* (İstanbul: Alfa, 2016), s. 50.

¹⁴⁵ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 67.

¹⁴⁶ a.g.e., 68.

şahıs, sanatkârın kendisinden hiçbir şey öğrenemeyeceği ve temasından dikkatle hazer edeceği, âlem-i rûha musallat iğrenç bir tufeylidir.”¹⁴⁷ cümlelerinde de alıntılanan sorular yerine “nasıl” sorusunun önemi vurgulanmaktadır. Modernist sanatkar, orijinalliği “nasıl” sorusunun ardında, yani metnin biçiminde aramaktadır. Ahmet Haşım de döneminin diğer şairlerinden, şekle yaptığı vurguyla ayrışmaya çalışmaktadır. O, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da döneminin şairlerine isimlerini vermek suretiyle herhangi bir eleştiri getirmez; ancak diğer bütün poetikalar gibi Haşım’ın poetikasında da döneminin şair ve şiir anlayışlarına yönelik üstü örtülü eleştiri ve imalarla karşılaşmak mümkündür. Bu bağlamda şu satırları üzerinde durulabilir: “Bilâ-mübalâğa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dîn şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur.”¹⁴⁸ Ahmet Haşım’ın “büyük şiir”le kendi şiiri de dahil olmak üzere *Saf Şiir* anlayışı çerçevesinde üretilen şiirleri kastettiğini belirtmek “aşırı yorum” sayılmayacaktır; “herkesin anlayabileceği şiir”ler yazdığını söylediği “dîn şairler”le ise döneminin epik şairlerini ima ettiği savunulabilir. Burada isimleri anılmayan “dîn şairler”in kim olduğunu tespit edebilmek için Yahya Kemal’in “Şiir ve Müddeâ” yazısı başta olmak üzere şiir üzerine metinlerine başvurulabilir. Yahya Kemal; Mehmet Akif, Tevfik Fikret ve Nâzım Hikmet gibi şairleri, şiiri ideolojik zemine çekip estetiği öteledikleri gerekçesiyle sert bir şekilde eleştirmektedir. Yahya Kemal’le aynı şiir anlayışına sahip olan Ahmet Haşım’ın “dîn şairler” ibaresiyle bu isimleri kastettiği ileri sürülebilir. Gelgelelim Ahmet Haşım, gerek yaşadığı dönemde olsun gerek ölümünden sonra olsun “sanat sanat içindir” çizgisindeki şiir anlayışı nedeniyle sıkça eleştirilmiş bir şairdir. 20. yüzyılın önde gelen edebiyat tarihçisi ve eleştirmenlerinden Mehmet Kaplan, “Şiir Tahlilleri”nin birinci cildinde, Haşım’ın “Yollar” şiirini tahlil ettikten sonra şu eleştirileri getirir:

“Haşım, Türk toplumunun buhranla kıvrıldığı bir devirde, ‘zücâc-ı sanat ü fikret’ ile sadece kendisine has bir hayal âlemi kurdu. Halbuki hayat, onun çekildiği fildişi kulenin etrafında büyük fırtınalarla çalkalanmakta idi. Haşım’ın eser verdiği 1908-1923 yılları arasında Türk cemiyeti derinlerden gelen zelzelelerle sarsıldı, çatladı ve parçalandı. Haşım, âdetâ, bu cemiyetin içinde değilmiş gibi, ondan bir tek şiir ile dahi bahsetmedi.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ a.y.

¹⁴⁸ a.g.e., 68.

¹⁴⁹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e* (İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012), s. 146.

Mehmet Kaplan'ın, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Poetikası" bölümünde göstereceğimiz üzere, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirine övgüler getirirken, Ahmet Haşim'i sosyal-siyasal krizlerimizi şiirlerine taşımadığı gerekçesiyle eleştirmesi kendi içinde çelişkiler yaratmaktadır. Aynı "zelzele"leri Tanpınar da şiirlerine yansıtmamıştır. Çünkü Ahmet Haşim de Ahmet Hamdi Tanpınar da şiirle düzyazı arasında işbölümü öngörmüş, kabaca iç dünyayı şiirle dış dünyayı düzyazıyla anlatmış olan şairlerdir. Kaplan, Ahmet Haşim için koyduğu ölçütü Tanpınar'a uygulamamıştır.

1.2.5. Okur Merkezli Okuma

Terry Eagleton *Edebiyat Kuramı* adlı kitabında, modern dönemde edebiyat kuramının yazar-merkezli okumadan metin-merkezli okumaya, buradan da okur-merkezli okumaya doğru bir gidişat izlediğini belirtmektedir.¹⁵⁰ Okur-merkezli okumaya göre edebi metinde yazar, okura doldurması için boşluklar bırakacak; böylece okur da yazara dönüşecektir. Okur-merkezli okuma biçimi, metnin adlandırılmasında okura önemli imtiyazlar tanımaktadır.¹⁵¹ Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"ında da okur-merkezlilik kapsamında değerlendirilebilecek veriler yer almaktadır. Buradan, şiirde müphemiyeti savunan Haşim'in, bu müphemiyeti anlamsızlık değil bilakis çok-anlamlılık için savunduğu sonucuna da varılabilir. Daha önce de dile getirdiğimiz üzere mazmunlara, yani metin üzerindeki verili anlamlara karşı çıkan Haşim, "Şair, umumî lisandan müfrez kelimeleri yeni mânalarla zenginleşmiş, her harfî yeni ahenklerle tannân, revîş ve edası başka bir mıkıyasa göre tanzîm edilmiş, hüsün, renk ve hayal ile meşbû şahsî bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu karie göre tahavvül etmeğe başlar."¹⁵² cümlelerinde de görüldüğü üzere kelimelerin yeni anlamlarla donatılması gerektiğini savunur. Ancak Haşim, bu yeni anlamların kalıplaşmasından yana da değildir; okurdan okura değişen bir anlamlandırma evrenini savunur.

¹⁵⁰ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), s. 87.

¹⁵¹ Andrew Bennett ile Nicholas Royle'nin okur merkezli eleştiri hakkındaki şu yaklaşımları son derece açıklayıcıdır: "1960'lı yılların başında başlayıp 1970'lerde ve 1980'lerin başında etkisini giderek arttıran okur-tepki eleştirisiye, yeni eleştirinin ilkelerini doğrudan sorgulamıştır. Wolfgang Iser, Stanley Fish ve Michael Riffaterre gibi eleştirmen ve kuramcılar için edebi metin ve anlam(lar) meselesi okurun üstlendiği rolden ayrılamaz. Bu ve diğer okur-tepki eleştirilerinin edebi metinlere yaklaşımları bir hayli farklı olsa da, her biri metnin sahip olduğu anlamın okuma süreci esnasında şekillendiği konusunda hemfikirdir. (...) Okumayı her metnin gerekli bir boyutu olarak varsayan bu eleştirmenler okuma sürecini ve okurun rolünü belirler." (Andrew Bennett ve Nichola Royle, *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 26-7)

¹⁵² Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 70.

Onun “En güzel şiirler mânalarını kariin ruhundan alan şiirlerdir.”¹⁵³ hükmüne de bu açıdan yaklaşmak gerekmektedir. Okuru metnin yaratım sürecine ortak eden bu anlayış biçimi sadece Haşim’e özgü değildir; aksine, Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” adlı kitabında detaylı bir şekilde gösterdiği üzere modern sanatın da önemli hedefleri arasında bulunmaktadır. Modern sanatçılara göre, çokanlamlılığa müsait bir şekilde inşa edilmiş olan metin; zamanın belli bir diliminde kalıplaşma tehlikesinden kurtularak kalıcılığa ulaşacaktır. Umberto Eco, yapıtın “açık”lığını şu şekilde açıklığa kavuşturur:

“Tamamlanmış durumda sunulmuş olsa bile, her türlü sanat yapıtı özgür ve yaratıcı bir yanıt talep eder; çünkü yorumcu, yapıtı sanatçının iç dünyasıyla etkileşime girmeksizin yeniden üretildiğinde yapıtın tam olarak anlaşılması söz konusu olamaz. Ancak bu gözlem, çağdaş estetiğin, yorumun yapıtla ilişkisinin farkına varan ve zaman içinde olgunlaşan bir eleştirel bilinç geliştirdikten sonra ulaştığı bir görüşün yansımasıdır; birkaç yüzyıl öncesinin sanatçısı bu gerçeğe eleştirel bilinçle yaklaşımdan şüphesiz çok uzaktaydı; bugün ise özellikle sanatçının kendisi bu bilince sahiptir: ‘Açıklığı’ kaçınılmaz bir durum gibi algılamak bir yana, bu özelliği üretken bir biçimde kullanmayı seçer, hatta yapıtını mümkün olan en ‘açık’ biçimde sunar.”¹⁵⁴

Umberto Eco, “Açık Yapıt” kitabının yine “Açık Yapıtın Poetikası” bölümünde “açık” yapıtın poetikasının bilinçli olarak ilk kez Romantik dönemin sonlarına doğru, 19. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıktığını söyler ve bu tezine örnek kanıt olarak da Fransız sembolistlerinden Verlaine’in “Şiir Sanatı” başlıklı şiiriyle Mallarmé’nin şiir üzerine görüşlerini ileri sürer.¹⁵⁵ Elbette açıklığın en önemli özelliklerinden biri belirsizliktir. Kafka’nın yapıtlarını “mükemmel ‘açık’ yapıtlar” olarak tanımlayan Umberto Eco, “yapıt ‘belirsiz’ olduğu sürece sayısız başka yoruma ‘açık’tır” hükmünü verir.¹⁵⁶ Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” kuramının örnekleriyle, yani *yapıtın belirsiz olduğu sürece sayısız başka yoruma açık* olması hususuyla sadece Ahmet Haşim’in poetikasında karşılaşmayız. Bu tezin ilk bölümünde ele alınan diğer şairlerimizin poetikalarında da metni belirsizleştirmek, dolayısıyla okurun metnin yaratım sürecine dahil ederek farklı yorumlara açık kılmak arzusu kolaylıkla görülebilir durumdadır. Metnin her okumada farklı yorumlanabilmesi olgusuyla başka modern eleştirmenlerde de karşılaşılabılır. Mesela Octavio Paz da “Çamurdan Doğanlar” kitabında, “Metin her zaman aynıdır ve her

¹⁵³ a.y.

¹⁵⁴ Umberto Eco, *Açık Yapıt* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 67-8

¹⁵⁵ a.g.e. 72-3.

¹⁵⁶ a.g.e., 74.

okumada farklıdır.”¹⁵⁷ tespitiyle modern metnin çoğul okumalara açıklığını dile getirmiştir. Haşım, bu bağlamda şairin de farklı okumalara müsait metinler kaleme almasını beklemektedir: “Hâsılı şiir, resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsait bir vüs’at ve şümulü hâiz olmalı.”¹⁵⁸ Burada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri de, Haşım’ın modern sanat anlayışı dairesinde bir yaklaşım dile getirirken, referansını “resuller”den vermiş olmasıdır. Bu durum gerçekte son derece modernist bir sanat anlayışına sahip *Saf Şiir* savunucularının, bir yandan da antik çağlardan bu yana mevcut olan klasik şiir ve şair algılayışlarıyla da içli-dışlı ilişkilerini sürdürdüğünü göstermektedir. Hugo Friedrich, modern şiirin bu mistik temayüllerine şu şekilde açıklık getirir:

“Şiiri, sihirli formüller gibi, dilin ses ve ritmik unsurlarıyla hareket ettiren bir uyumla oluşturma olasılığı görülmüştür. Şiirin anlamı, tematik planlamadan değil, bunlardan meydana gelir – bir bakıma gizemliliği, kelimelerin temel anlamlarından çok, retorik gücü ve anlambilimsel sınırları tarafından oluşturulan, havada kalmış, belirsiz bir anlamdır. Modern şiir sanatında bu olasılık, hâkim bir uygulama hâline gelir. Şair, ses sihirbazına dönüşür.”¹⁵⁹

Saf Şiir savunucularının sanat algılayışında şiir “dua” ve “büyü”yle, şair de “peygamber” ve “büyücü”yle iç içe geçmiş durumdadır.

1.3. Ahmet Hamdi Tanpınar Poetikası

Şair-yazarlar üzerine kaleme alınan eleştiri ve incelemeler, çoğunlukla bu şahsiyetlerin kendileri hakkındaki fikirlerini dayanak noktası kabul etmekte ve kendileriyle ilgili yorumlarını sorgulamaktan uzak bir tutum benimsemektedirler. Ahmet Hamdi Tanpınar hakkında yapılan çalışmalarda da bu tutumun izleri rahatlıkla takip edilebilir. Tanpınar’ın, başta “Antalyalı Genç Kıza Mektup” olmak üzere çeşitli mektupları ve günlüklerinde belki anlık denebilecek duygu durumlarıyla ilgili kullandığı bazı ifadeler, araştırmacılar tarafından bütün bir hayat hikâyesini ve edebiyat serüvenini karşılıyormuş gibi algılanmış ve bu ifadelerin Tanpınar’ın çok somut bazı özelliklerini göz ardı edişi önemsenmemiştir. Tanpınar’ın, kendisi hakkında oluşturulmuş

¹⁵⁷ Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar-Romantizmden Avangarda Modern Şiir* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020), s.186.

¹⁵⁸ Ahmet Haşım, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 71.

¹⁵⁹ Hugo Friedrich, *Modern Şiirin Yapısı* (Ankara: Ebabil Yayınları, 2020), s. 72.

iki farklı kitaba ayrı ayrı ismini veren “Yavaş yavaş bir hülya adamı oldum”¹⁶⁰ ve “Aziz Yaşar Nabi! Görüyorsun ki, hayatım gecikmelerle doludur.”¹⁶¹ gibi cümleleri bu bağlamda anılabilir. Bu söylemlerin etkisinde kalmış görünen isimlerden Orhan Okay “*Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*” adlı bir inceleme kitabı, Sefa Kaplan ise *Geç Kalan Adam* adlı biyografik bir roman kaleme almışlardır. Okay, söz konusu incelemesinde Tanpınar’ın “hülya”ların ötesindeki “gerçek” hayatına bakışlar atmaktan ve bu hayata özellikle de 27 Mayıs 1960 ihtilaline yaklaşımı üzerinden birtakım eleştiriler getirmekten kaçınmaz. Ancak Tanpınar’ı her şeye rağmen “Bir Hülya Adamı” şeklinde nitelemek çağından, çağının önyargılarından, siyasi ve sosyal dinamiklerinden bağımsız bir Tanpınar imgesine katkı sağlar ki bu imge de Tanpınar’ı somut bağlamından koparıp kendi güncel yanılısına yahut beklentilerimize hapseder. Tanpınar’ın “geç kalış”ı ise onun Avrupa’ya ve özellikle de Paris’e ancak ileri yaşlarda gitme imkânı bulabilmesiyle ilgili olarak dile getirilir ve yine Tanpınar’ın yukarıda alıntıladığımız türde birtakım şikayetlerinden hareketle onun bütün hayatına uyarlanarak genelleştirilir. Evet, Tanpınar’ın, çağdaşı birçok yazar ve entelektüele göre Paris’e ve diğer belli başlı Avrupa şehirlerine oldukça ileri bir yaşta gittiği ve zaman zaman yakındığı üzere metinlerini kitaplaştırmakta geciktiği doğrudur; ama buradan hareketle Tanpınar etrafında masalsı bir hava oluşturma problemleri de ortadadır. Çünkü bu masalsılaştırma; Tanpınar’ın henüz 18 yaşında Yahya Kemal gibi devrinin en gözde edebiyat adamlarından biriyle karşılaştığı, henüz 20 yaşında Dergâh gibi Türk edebiyatına yön veren bir derginin mutfağına katıldığı, 38 yaşında İstanbul Üniversitesi 19. Asır Türk Edebiyatı Kürsüsüne profesör olarak atandığı ve 42 yaşında Türkiye Büyük Millet Meclisine milletvekili seçildiği gerçeklerini, yani “talihli” taraflarını gözden kaçırarak hayat hikâyesini dramatize eder. Öte yandan da odağında Paris’in yer aldığı Batı-merkezli düşünce biçimini yeniden üretir. Tanpınar hakkında yapılan çalışmaların bir diğer problemi de onun ısrarla romanlarına ve edebiyatın çeperlerinde kalan metinlerine, mesela mektup ve günlüklerine odaklanılırken düşünce ve eleştiri metinlerinin genellikle ihmal edilmesidir. Tanpınar’ın ölümünün ardından yayımlanan *Edebiyat Üzerine Makaleler* kitabının ilk bölümünü oluşturan poetik yazıları da bu ihmalden payına düşeni almıştır. “Şiir Hakkında I”, “Şiir Hakkında II”, “Bugünün Şiiri Üstünde”, “Şiir Ölüyor mu?”, “Şiire Dair”, “Şiirin Peşinde”, “Şiir ve Rüya I”, “Şiir ve Rüya II”, “Şiir ve Dünya Ölçüsü” başlıklı bu metinler; istisnai atıf yahut değerlendirmeler bir kenara bırakılırsa henüz kapsamlı incelemelere konu edilmemiştir.

¹⁶⁰ Zeynep Kerman, haz. *Tanpınar’ın Mektupları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 315.

¹⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 344.

1.3.1. Poetika ve Sükût

Tanpınar'ın şiir anlayışı üzerine konuşan istisnai isimlerden biri Orhan Okay'dır. *Poetika Dersleri* kitabında Ahmet Haşim, Necip Fazıl ve Orhan Veli gibi müstakil poetikalar kaleme almış isimlerin şiir anlayışlarını kapsamlı bir şekilde inceleyen Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar* kitabında Tanpınar'ın poetikasına ayrı bir bölüm açsa da bu poetikaya dair detaylı açıklamalar getirmez. “1930 yılında arka arkaya yazdığı ‘Şiir Hakkında’ adlı iki yazısında Ahmet Haşim’in izleri açıkça fark edilir.”¹⁶² cümleleriyle Ahmet Haşim ile Tanpınar arasındaki etki ağına değinen Okay'ın, bu yazılarda Haşim'le aynı *Saf Şiir* perspektifine sahip olan ve Tanpınar'ı derinden etkilemiş Yahya Kemal'i anmaması bir eksiklik sayılabilir. Okay, Tanpınar'ın eklemlendiği *Saf Şiir* anlayışının kökenleri hakkında “şiirin karşısındaki nesir için söyledikleri, şiir hakkında da ‘malzemesini lisan gibi umumun malı olan bir menbadan alması’, ‘her an tarıfsız bir musikiyi peşinden sürüklemesi’ gibi ifadeleri, onun Haşim’in şiir anlayışını veya her ikisinin de benimsediği ortak kaynaklara, Valéry'ye, Ruskin'e, Brémond'a bağlılığını düşündürür.”¹⁶³ gibi tespitler getirir ama bu kaynakların Tanpınar üzerindeki etkilerini etraflıca ortaya koyma yoluna gitmez. İbrahim Şahin ise *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* adlı kitabında Tanpınar'ın poetikasına karşı eleştirel bir perspektif geliştirmekten çok uzak görünür. Onun “Fransız sembolist ve empresyonistleriyle, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim şiiriyle ülfeti olan Tanpınar'ın manzume/nazım ve şiir ayrımı, edebi zevki nisbeten temayüz etmiş her edebiyatseverin bugün de haklı bulması gereken bir tespittir.”¹⁶⁴ şeklindeki yorumları, *Saf Şiir*'in birçok belli başlı savunucusunun söylemlerinin bile ötesinde bir taraftarlık içerir ve okuru belli bir edebiyat anlayışının yanında pozisyon almaya zorlar, dolayısıyla baskıcı bir nitelik taşır. Sorgulayıcılıktan uzak bu haliyle de Tanpınar'ın poetikasına yeni bakışlar getirme ihtimalini önemli ölçüde dışarıda bırakır.

Tanpınar'ın yukarıda başlıklarını verdiğimiz metinlerini, kendisi her ne kadar böyle bir gayretin altını çizmese de, “poetika”sı kabul etmek mümkündür. Bununla beraber bazı hususların da göz önünde bulundurulması gerekir: Tanpınar'ın poetik metinleri, Ahmet Haşim'in Dergâh dergisinde “Şiirde Mânâ” başlığıyla yayımlayıp ikinci şiir kitabı *Piyâle*'ye “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla aldığı yazısı gibi şiiri üzerinden kendisine yöneltilmiş eleştirilere karşı

¹⁶² Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010), s. 366.

¹⁶³ a.y.

¹⁶⁴ İbrahim Şahin, *Ahmet Hamdi Tanpınar & Haz ve Günah* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), s. 178.

tepkisel bir nitelik taşımaz, herhangi somut bir polemğin ürünü de değildir. Necip Fazıl Kısakürek'in ilkin *İdeologya Örgüsü* kitabı içerisinde yer verip sonradan toplu şiirlerini bir araya getiren *Çile* kitabına dâhil ettiği "Poetika" başlıklı metni gibi şiir sanatını belli bir bütünlük ve akış içerisinde anlatma kaygısı da gütmaz. Nitekim Tanpınar bu iki ismin aksine *Şiirler* kitabında herhangi bir düzyazısına yer açmamış, poetikasını Yahya Kemal gibi farklı zamanlarda kaleme aldığı metinlerine yaymıştır. Nasıl Yahya Kemal'in poetikasına ölümünün ardından yayımlanan *Edebiyata Dair* kitabından ve çeşitli söyleşilerinden ulaşmak gerekiyorsa Tanpınar'ın poetikasını elde edebilmek için de yine ölümünün ardından yayımlanan "Edebiyat Üzerine Makaleler" kitabına ve ihtiyaç dâhilinde söyleşi, mektup ve farklı kitaplarda toplanmış ders notlarına başvurmak gerekmektedir.

Tanpınar'ın yukarıda başlıklarını verdiğimiz poetik metinlerine yönelik ilgisizliğin, şiiri karşısındaki sessizlikle doğru orantılı olduğu söylenebilir. Tanpınar'ın şiiri, bilhassa da "Ne İçindeyim Zamanın" ve "Bursa'da Zaman" gibi çok bilindik örneklerinden hareketle zaman zaman birtakım övgülere konu edilse de Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* kitabının dışında etraflı bir beğeniye muhatap olamamıştır. Kaplan'ın bu kitapta Tanpınar'ın şiiri hakkında "Tanpınar'ın başarısı, kendisini keşfettikten sonra hayatı boyunca mizacına bağlı kalmış olması ve onu aynı istikamette kültürü ve yaşayışı ile geliştirmesidir ki, onu neslinin en kuvvetli ve en mükemmel şairi yapmıştır."¹⁶⁵ şeklinde övgüleri istisnalar hariç Türk şiiri kamuoyu tarafından kabul görmemiş ve modern Türk şiiri üzerine çalışmalarda Tanpınar'ın neslinden daha ziyade Necip Fazıl Kısakürek ve Nâzım Hikmet isimleri öne çıkarılmıştır. "Mizacına hayatı boyunca bağlı kalmak" ile "en kuvvetli" ve "en mükemmel şair" olmak arasında da Kaplan tarafından herhangi ikna edici bir ilişki geliştirilmez. Tanpınar, şiirlerinin çok büyük bir kısmını hece ölçüsüyle yazmış olmakla birlikte modern Türk şiiri üzerine çalışmalarda hecenin belli başlı temsilcileri arasında da gösterilmez. Dolayısıyla Kaplan, "Tanpınar, 1900-1950 yılları arasında hece ile vücuda gelen şiirin şaheserlerini yaratmıştır. Bu devrin hececileri arasından tek bir isim seçmek lazım gelse, ben şahsen onu seçer ve son çağ Türk şiirinde tek başına mermer bir âbide gibi yükselen Yahya Kemal'in yanına yerleştirirdim."¹⁶⁶ gibi yorumlarında da yalnız kalmıştır. Modern Türk şiiri üzerine çalışmalarda, hecenin son büyük şairinin Necip Fazıl olduğu konusunda genel bir uzlaşmaya varılmış durumdadır.¹⁶⁷ Mehmet Kaplan'ın, buraya dek alıntıladığımız yorumları hakkında bir

¹⁶⁵ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), s. 210.

¹⁶⁶ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), s. 210.

¹⁶⁷ Bu uzlaşma dairesinde Sezai Karakoç, Necip Fazıl'ı hecenin tarihsel serüvenindeki üç ana duraktan biri olarak anar: "Sadece bir rastlantı değildir, anlamlı bir rastlantıdır da hece şiirinin başlangıcındaki bir şairle bitimindeki

miktar şüphe payı içeren “Kıymetler hakkında şahıslar yanılabilirler, ama öyle görünüyor ki, nesiller hata etmiyorlar. Bununla beraber yine de kat’î hükme varmak için aradan birkaç neslin geçmesi lazımdır.”¹⁶⁸ cümleleri ise bu şüphenin haklılığını kanıtlar niteliktedir.

Tanpınar’dan sonraki şiir kuşakları bu şiir hakkında ya sessizliği tercih etmiş ya da daha hafifser bir tonla konuşmuşlardır. İkinci Yeni şairlerinin Tanpınar şiirine bakışı, bu akımın öncü şairlerinden Cemal Süreya’nın “Bugün çok önemli bilinen bazı şairler sarsılabilir, hattâ yıkılabilir ilerde. Ahmet Hamdi Tanpınar hiçbir zaman çok önemli olmadı, ama olduğu kadarıyla kalacaktır.”¹⁶⁹ cümleleriyle özetlenebilir. Daha sonraki kuşaklardan İsmet Özel ise *Şiir Okuma Kılavuzu* adlı poetika kitabında Tanpınar’ın şiir üzerine bazı çıkarımlarını referans alsa da şairliği hakkında susmuştur. Hilmi Yavuz da romanları, edebiyat tarihleri ve makaleleri bağlamında çok sayıda metin kaleme aldığı Tanpınar’ın şiiri hakkında ciddi beğeni ifadeleri sarf etmekten genellikle uzak durmuştur.

1.3.2. Saf Şiirin Kaynaklarında

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiir anlayışı, özellikle de Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in rengini verdiği, 15 Nisan 1921-5 Ocak 1923 tarihleri arasında çıkmış Dergâh dergisinin poetik kodları çerçevesinde biçimlenmiştir. Tanpınar’ın mutfağında yer aldığı ve henüz ilk şiirlerini yayımladığı Dergâh sayfalarında, Yahya Kemal vefatının ardından *Edebiyata Dair* adı altında kitaplaşan poetik metinlerini, Ahmet Haşim ise sonradan *Piyâle* adlı ikinci şiir kitabına “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla aldığı “Şiirde Mânâ” yazısını yayımlamıştır. Söz konusu metinlerde savunulan görüşler, Tanpınar’ın poetikasında sürekli yankılanır. Tanpınar; Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in Dergâh’taki belirleyici rollerini “Gençlerin ‘Dergâh’ta büyük bir hissesi olmadı. Biz orada sadece kanat çırpıyorduk. Asıl bizden büyükler, Yakup, Hâşim, Mustafa Şekip ve bilhassa Yahya Kemal, mecmuanın havasını yapıyorlar ve kalacak eserleri veriyorlardı.”¹⁷⁰; derginin kendi üzerindeki etkisini ise “‘Dergâh’ın çıkması, o zamanki hayatımın en mühim hâdiselerinden biri oldu. Bu mecmua millî mücadele devrinin bence en

bir şairin hem bu şiir geleneğinin en yüce doruklarından biri olmaları, hem de bu geleneğin dışında da başlı başlarına var olan bir şiir dünyasına sahip olmaları. Bu gerçek öylesine belirgindir ki, nerdeyse, edebiyat kritikçisinin fazla ihtiyatını elden bırakarak, hece şiirini, Yunus Emre, halk şiiri, Necip Fazıl ve çevresindeki hâle diye üçe ayırmak zorunda kalacağız.” (Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, 2012, s. 107)

¹⁶⁸ Mehmet Kaplan, Tanpınar’ın Şiir Dünyası (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), s. 210.

¹⁶⁹ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s.

¹⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 342.

ehemmiyetli vesikasıdır. Orada hakikaten yeni bir edebiyatın ve dilin temeli kuruldu.”¹⁷¹ cümleleriyle anlatır. Yahya Kemal hakkında *Yahya Kemal* adlı tamamlanmamış bir kitap ile çok sayıda yazı, Haşim hakkında da vefatının ardından saygı ve beğeni dolu iki deneme kaleme alan Tanpınar’ın şiir anlayışı; tıpkı bu iki ismin şiir anlayışları gibi *Saf Şiir* üst-başlığı altında değerlendirilebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, poetik metinlerinde “Bâkir ve son derece saf şiir... İfadesi ve izahı kabil olmayan şeyler.”¹⁷² cümlelerinde de görüldüğü üzere doğrudan *Saf Şiir* terimini kullanır. Şiir hakkında ileri sürdüğü “Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan **saf** bir alâka uyandırmasıdır.”¹⁷³ ve “Bu şiir gerçekten şiir mi? Gündelik hayatta kullandığımız sözü, o piyasa ve karışık pazarlar akçesini **saf** bir sanat malzemesi hâline getirmiş mi?”¹⁷⁴ (vurgular bana ait) gibi örnekleri artırılabilir bazı cümlelerinde de açıkça “saf” vurgusunda bulunur. Şairin, “Bugün sanat meseleleriyle yakından alâkadar olmuş bir zekâ için artık münakaşasına imkân görülmeyen hakikatlerden biri de şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet olmasıdır.”¹⁷⁵ tespiti de *Saf Şiir*’in son derece isabetli tanımlamalarından biri olarak değerlendirilebilir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi referanslarını çoğunlukla Fransız şiirinden ve daha ziyade Fransız şiirinin Baudelaire, Mallarmé ve Valéry gibi *Saf Şiir* hattını oluşturmuş şairlerinden veren Tanpınar; gerek bu çalışmada üzerine konuştuğumuz poetik metinlerinde gerekse de sonradan kitaplaşmış ders notlarında *Saf Şiir*’in Fransız şiiri dışındaki Anglosakson ve Alman kaynakları hakkında da ileri düzeyde bir farkındalığa sahip olduğunu gösterir. Onun bu farkındalığı önemlidir; çünkü *Saf Şiir* anlayışı her ne kadar Fransız şiirinin özellikle de Mallarmé ve Valéry gibi 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı şairlerinin elinde olgunlaşmış olsa da Edgar Allan Poe ve Alman romantizminden yoğun etkiler taşıyan bir bileşimdir, bu yönüyle “saf” değildir. Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabında, erken dönem Alman romantiklerinden Novalis’in Fransız edebiyatı üzerindeki etkilerine şu şekilde değinir: “Novalis’in ilk olarak belirttiği düşünceler de Baudelaire’in sanat kuramlarında sık sık karşımıza çıkmaktadır. Novalis’in ‘sadece kulağa tatlı gelen, güzel sözcüklerle dolu... en çok bir iki dizesi anlaşılabilen şiirleri...’ sözleriyle özetlediği romantik ilkeyi, *sanat için sanat* akımının en tutarlı sözcüsü Mallarmé şiirlerinde uyguladı.”¹⁷⁶ Burada Alman romantikleriyle Fransız sembolistleri arasındaki etkileşim bahsi

¹⁷¹ a.g.e., 341.

¹⁷² a.y.

¹⁷³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 13.

¹⁷⁴ a.g.e., 43.

¹⁷⁵ a.g.e., 13.

¹⁷⁶ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği* (İstanbul: Sözcükler, 2012), s. 89.

bir kenara, “En çok bir iki dizesi anlaşılabilen şiirleri” vurgusu *Saf Şiir* tartışmalarında başından beri ciddi bir ağırlığa sahiptir. Yahya Kemal değilse de Ahmet Haşim ve Tanpınar’ın şiirlerinde de bu doğrultuda bir “müphemiyet”le sık sık karşılaşılır. *Saf Şiir*’e yönelik eleştirilerin odağında da bu şiirin anlaşılmaması problemi bulunmaktadır. Devam edersek: Tanpınar’ın *Yahya Kemal* kitabında bir başka erken dönem Fransız sembolist şairi Nerval’den hareketle kurduğu “Nerval, Alman fikriyatının ve romantizminin tesiri altında çocukluğunu geçirdiği eski Capet ve Valois topraklarındaki halk türkülerini toplayıp neşrettiği zaman elbette ki Fransız edebiyatı bir ürperme geçirdi.”¹⁷⁷ cümleleri Alman romantikleriyle *Saf Şiir*’i hazırlayan Fransız sembolistleri arasındaki etkileneceğin bilincinde olduğunu kanıtlar. Edgar Allan Poe bahsi ise ayrıca dikkate değerdir. Bilindiği üzere Poe, hikâye ve şiirlerinin yanı sıra *Örneklerle ‘Şiirin İlkesi’* gibi modern şiir kuramlarını derinden etkileyen bir metin kaleme almış; bu yönüyle Baudelaire’in edebiyat görüşünü ciddi anlamda biçimlendirmiş ve yine bu Fransız şair tarafından Avrupa şiir kamuoyuna tanıtılmıştır. Fransız sembolistleri üzerindeki Poe etkisine, “Poe’dan da esinlenen Fransız sembolistlerinde biçim ile içerik arasındaki mesafe daha da genişler; şiir katıksız bir biçim olan müziğe yaklaştırılmak istenir.”¹⁷⁸ tespitiyle Berna Moran da dikkat çekmektedir. Tanpınar’ın, bu iki şair arasındaki ilişkiyi ve Poe’nun *Saf Şiir*’in biçimlenme sürecindeki rolünü anlatan “Sembolizmin bir başlangıcı da Edgar Allan Poe’dur. Üç manifeste’i (makalesi) vardır ki bu Baudelaire’e tesir etmiştir. (...) Poe, Baudelaire’in eliyle yaşamıştır. Poe saf şiiri istiyordu.”¹⁷⁹ şeklinde ifadelerine ders notlarından ulaşabiliyoruz. *Örneklerle ‘Şiirin İlkesi’*, özetle kısa şiiri savunur ve kısa şiirin oluşumuna dair birtakım tezler geliştirir.¹⁸⁰ Hayatının sonuna dek, serbest ölçüyle yazdığı “Zaman Kırıntıları” gibi bazı istisnai metinlerini bir kenara bırakırsak kısa şiirde ısrar eden Tanpınar; aynı ders notlarında geçen “Poe’ya göre şiirde: 1. Manzume küçük olacak, büyük manzume bu küçük şiirlerden teşekkül edecek. Bizde büyük şiir yoktur, mesneviler hikâye idi; 2. Manzume başından sonuna kadar yekpâre olacak, birbirini tutacak, şair böyle düşünecek.”¹⁸¹ şeklinde ifadeleriyle bu ilkeleri içselleştirdiğini kanıtlar. Şiirin kısalığı bir yana, bütünlüğünün savunulması divan şiiri estetiğinden kopuşu da beraberinde getirecektir; çünkü bilindiği üzere, Poe’nun şiirde bütün

¹⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 112.

¹⁷⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 162.

¹⁷⁹ Abdullah Uçman, haz. Ahmet Hamdi Tanpınar: *Edebiyat Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 210.

¹⁸⁰ Edgar Allan Poe’nun *Saf Şiir* anlayışının gelişimindeki belirleyici rolünün, bu çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecek olan İlhan Berk de farkındadır. Melih Cevdet Anday’ın kendisiyle gerçekleştirdiği bir söyleşide, “Edgar Poe’yu saf şiirin babası olarak gösterirken, bu, öte yandan şiir için şiir demektir de. Hem zaten her ikisi de Edgar Poe’nun görüşüdür. Bir çelişme değil bu, İkinci Yeni’nin kaynağına eğilme, onun alanını yoruma açık tutma. Yani Edgar Poe’nun ‘şiir için şiir’ sözü, saf şiirin de bir tanımıdır.” (İlhan Berk, *Kanatlı At*, Yapı Kredi Yayınları, 2022, s. 18-9) ifadelerini kullanır.

¹⁸¹ Abdullah Uçman, haz. Ahmet Hamdi Tanpınar: *Edebiyat Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 210.

güzelliğini savunan tasavvurunun aksine divan şiiri estetiğinde bütün değil parça güzelliği esas alınmaktadır. Tanpınar, Poe kaynaklı bu düşüncelerini poetik metinlerinde de dile getirmiştir: “Muvaffak bir sanat eseri, içinde bütün unsurların ve bütün yorgunlukların bir mükemmeliyet hâline geldiği, ayrılması kabil olmayan bir terkiptir. Bu terkipte her parça birbirini tamamlar.”¹⁸² Tanpınar’ın da içerisinde yer aldığı *Saf Şiir* savunucuları, tek bir kelimenin çıkarılması yahut birkaç mısra ya da kelimenin yeri değişmesi durumunda bile bozulacak denli bütünlüklü bir şiir yapısının peşinde koşmuşlardır. Edgar Allan Poe’nun *Saf Şiir* anlayışının gelişimindeki rolünü Fransız sembolistlerinden Paul Valery de dile getirir:

“Nihayetinde, on dokuzuncu yüzyılın ortasına doğru edebiyatımızda şiirin, kendisine dâhil olmayan bütün unsurlarından müthiş bir şekilde arınma çabası içine girdiğini görmekteyiz. Bu tür bir saf şiirin hazırlanışı zamanında Edgar Poe tarafından tam isabet öngörülmüştü ve kendisi de zaten bunun taraftarlığını yapmıştı.”¹⁸³

Fransız sembolist şairlerinden Mallarmé’nin şiirine ve poetik tezlerine bağlılığını “Fransa’da Mallarmé modern şiirden bir dereceye kadar *meneur*’dür, çok büyük bir şairdir.”¹⁸⁴ gibi ifadeleriyle birçok fırsatta dile getiren ve Mallarmé’nin birçok kaynak tarafından *Saf Şiir*’in özeti kabul edilen “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” önermesini de “Şiir kelime ile yapılan bir sanattır.”¹⁸⁵ gibi cümlelerinde görüldüğü üzere sıkça tekrar eden Tanpınar; *Saf Şiir* özelindeki güncel hareketlere karşı da ilgisiz kalmaz. Bu güncel ilginin odağında da 1920’lerden başlamak üzere uzun yıllar boyunca Türk şiir kamuoyunda da tartışılabilen Rahip Brémond ile Paul Valéry bulunmaktadır. Yahya Kemal’in poetik metinlerinde ve Ahmet Haşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ında da bahsi geçen Rahip Brémond, *Saf Şiir* üzerine 1925 yılında söyledikleriyle bu anlayışın belli başlı kuramcıları arasında kabul edilmekteydi. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi şiirle düzyazı arasına keskin sınırlar çizen Tanpınar, bu girişiminde sırtını yine onlar gibi belli ölçüde Brémond’un düşüncelerine yaslamaktadır. Onun, “Bundan birkaç sene evvel M. Brémond, saf şiire dair Akademi’de söylediği bir nutukta, şiir lisanına dua demişti. Kabulü biraz güç olan bu iddiada şiir lisanının

¹⁸² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 15.

¹⁸³ Paul Valéry, *Şiir Sanatı* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020), s. 57

¹⁸⁴ Hayri Atas, haz. Güler Güven: *Tanpınar’dan Ders Notları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 118.

¹⁸⁵ a.g.e., 96.

alelâde konuşma ve nesir lisanından ayrı olması gibi büyük ve esaslı bir hakikat mevcuttur.”¹⁸⁶ cümleleri de bu savımızın kendi kaleminden delili olarak kabul edilebilir.

Tanpınar’ın poetikadaki bir diğer belirleyici Fransız şairi de yine onun “Bende asıl büyük tesir Fransız şiirinden ve bu şiirin Baudelaire-Mallarmé-Valéry kolundan gelir.”¹⁸⁷ gibi beyanlarında da açıkça dile getirdiği üzere Paul Valéry’dir. Valéry’nin *Saf Şiir* hattı üzerindeki Tanpınar adına en önemli özelliği, bu anlayışın Tanpınar’ın yetişme dönemindeki en yeni ve belli başlı savunucularından biri olmasıdır. 1 Temmuz 1930 tarihinde yayımlanan “Paul Valéry” başlıklı yazısında “Valéry’nin saf şiirden anladığı şey”¹⁸⁸ der Tanpınar: “her şeyden evvel şiirin kendisine yabancı olan bütün unsurlardan tecerrüt etmesidir. Felsefe tarihi, ahlâk, velhâsıl her türlü şekliyle fikir, haddizâtında şiire yabancı şeylerdir. Sanatkârın onu bütün bu gayrı saf yığından kurtararak ruhun saf bir lisanı hâline getirmesi lâzımdır.”¹⁸⁹ Tanpınar’ın, Valéry’nin 1927’de yayımlanan “Saf Şiir” başlıklı denemesini okumuş olduğu bellidir. Gariptir ki Tanpınar Valéry’nin sadece *Saf Şiir* anlayışını paylaşmaz, *Saf Şiir*’in imkânsızlığı hakkındaki fikirlerini de paylaşır. Valéry’nin çeşitli gerekçelerin “bu tür mutlak şiir ürünlerinin ortaya çıkmasını imkânsız kılmaktadır” diye betimlediği ve “ulaşılamayan bir örnek” şeklinde tanımladığı *Saf Şiir*; Tanpınar tarafından “Bunun yazılabileceğine pek az kaniim.” ifadesiyle tekrar edilir. Dönersek: Valéry, söz konusu metninde adeta kendisine kadarki *Saf Şiir* geleneğinin bir çeşit manifestosunu ortaya koymuş gibidir. Valéry’nin bu yazısında ileri sürdüğü “Sizlere daha önce de söylediğim gibi şair için söz konusu olan, herkesin uyguladığı düzen ile hiçbir bağıntısı bulunmayan bir dünya, ya da bir nesneler düzeni, bir ilişkiler dizgesi yaratmaktır.”¹⁹⁰ şeklinde görüşler aslında romantik sanat anlayışının ileri aşamalarından birini temsil eder. Bilindiği üzere romantizm, sanatın ve sanatçının orijinallikinden yana bir tavır takınmakta ve Fransız edebiyat adamı Theophile Gautier’in dilinde “sanat sanat içindir” şeklinde ifadesini bulduğu üzere sanatın diğer disiplin ve alanlardan özerk bir yapı olmasını savunmaktadır. “Herkesin uyguladığı düzen ile hiçbir bağıntısı bulunmayan bir dünya” tasavvuru, herkesin kullandığından başka bir dil düzenini, dolayısıyla şiir özelinde *Saf Şiir*’i zorunlu kılmaktadır. Romantik sanat anlayışının ileri aşaması olarak değerlendirilebilecek *Saf Şiir* savunucuları, ileride tartışmaya açacağımız Rus biçimcileri, Fransız yapısalcıları ve Anglosakson Yeni Eleştirmenleri gibi sanatın ve bilhassa da şiirin “ortak dil” dışında bir “dil”

¹⁸⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 18.

¹⁸⁷ Aynı yazar, *Yaşadığım Gibi*, 393.

¹⁸⁸ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 472.

¹⁸⁹ a.y.

¹⁹⁰ Hüseyin Salihoglu, haz. 20. *Yüzyıl Edebiyat Sanatı* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1995), s. 76.

ile inşa edilmesi gerektiğini savunur. Valéry “ortak dilin ortak yaşamdaki karışıklığın meyvası olduğunu abartmadan söyleyebiliriz” der ve bütün alışılmış kalıpların dışında bir şiir dilini ideal olarak benimser. “İçinde düzyazıya ait hiçbir şeyin bulunmayacağı”, “müziksel bir akıcılığın hiçbir zaman kesintiye uğramayacağı”, “anlamsal bağıntıların da uyum ilişkileriyle hep bir tutulacağı”, “*düşüncelerin birbirleri içindeki dönüşümlerinin her türlü düşünceden daha önemli görünebileceği*”, “yanaçlarla yapılan sözcük oyunlarının kişinin gerçeğini kapsayacağı”¹⁹¹ şeklinde tarif ettiği bir şiir anlayışından söz eder ki bu ifadelerin büyük bir çoğunluğu Tanpınar poetikasında karşılığını bulmuştur. Şiir dili, modern edebiyatın önemli sorunsallarından biridir. 20. yüzyılın önde gelen teorisyenlerinden Mihail Bahtin, “Karnavalda Romana” kitabında şiir dili hakkında şunları söyler:

“Şair, üniter ve tekil bir dil ve üniter, monolojik olarak kapatılmış bir sözce fikrini kabul ettiği sürece bir şairdir. Bu fikirler, şairin çalıştığı şiirsel türlere içkindir. Gerçek bir çelişki durumunda şairin kullanımına açık konumlanma araçlarını bunlar belirler. Şair, kendi dili üzerinde bütünlüklü, tek kişilikli bir hegemonya varsaymak zorundadır, dilinin boyutlarının her biri için eşit ölçüde sorumluluk üstlenmeli ve her birini kendi ama sadece kendi amaçlarına tabi kılmalıdır.”¹⁹²

Bunlar, 19. yüzyıl sonrası şiir kuramlarında sıkça karşılaşılabilecek türde hükümlerdir. Bu bakış açısıyla özellikle de modernist eğilimleri güçlü şairlerimizde karşılaşılabilecek ve şair “ortak dil”den mümkün mertebe kaçıp kendi “üniter ve tekil” dilinin peşine düşecektir.

1.3.3. Şekilde Gelenekten Kopmamak

Romantik sanat anlayışının en önemli unsurlarından birinin, mutlak bir orijinallik arzusuyla hareket etmek, daha önce söylenmemiş ifadeleri dile getirmek ve yepyeni sonuçlara ulaşmak olduğu daha önce birçok defa dile getirildi.¹⁹³ Bu sanat anlayışında “klişe”lerden azami ölçüde uzak durulur ve klişelerle yazdığı düşünülen sanatçılar küçümsenir; “az ve öz” yazmak

¹⁹¹ a.g.e., 78.

¹⁹² Mihail Bahtin, *Karnavalda Romana* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), s. 72.

¹⁹³ Umberto Eco’nun, “yenilik” üzerinden Ortaçağ ile modern dünya arasında karşıtlaması oldukça çarpıcıdır. Ona, “Ortaçağ kültürü yenilik duygusuna sahiptir, ama yineleme görüntüsü altında bu yeniliği saklamaya çalışır (yinelediği zaman bile yenilik getirdiği iddiasındaki modern kültürün aksine).” (Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 2019, s. 18)

yüceltilir. Şair hayata yeni bakış açıları getirmeli, okurun ve toplumun dünya görüşünde sarsıntılar yaratmalıdır. Tanpınar da sanat anlayışını bu romantik görüşlerin gölgesinde inşa etmiştir. Sanat eserinin oluşum süreçlerine ilişkin olarak “yarım saat içinde bir manzumeyi bitirmekle övünenler, ne bu sabrı, ne de bu olgunluğu anlayabilirler. Böylelerine her şey denilebilir. Fakat velûd adam denemez, çünkü eserleri kendilerinin değil, etrafındaki mutavassıt seviyenindir.”¹⁹⁴ diyen Tanpınar, eserin hızlı bir şekilde ortaya konulmasına karşı çıkar; yine ustası Yahya Kemal gibi çok kısa bir şiirin üzerinde bile uzun süreler boyunca durulmasını savunur. Ona göre hızlı yazmak, sanatçıyı orijinallikten uzaklaştırıp başkalarının imaj dünyasına yaklaştıracaktır. Tanpınar’ın “Klişe duygu, klişe hayal, klişe ahenk onların ağızlarında kendiliklerinden birleşirler.” cümlesi onun klişeler karşısındaki tavrını açıkça gösterir. Ayrıca Tanpınar, yer yer Batılı modernist yazarlar gibi “çoğunluğun” kanaatlerini de reddeder: “Bir fikrin güzel olabilmesi için yalnız benim tarafımdan taşınması lâzımdır. Edebiyatta benzememek esastır. Benim gibi konuşandan zıddımı söyleyen daha iyidir bence. Benim arkamda bir cemaat olsa, Allah vermesin, o zaman her kelimem, başıma bir kiremit gibi düşerdi.”¹⁹⁵ Burada Tanpınar’ı, toplumcu anlayışın en uzağında konumlanmış bir sanatçı olarak görürüz. Aslında sanat ve sanatçı hakkındaki bu düşüncelerin çok sayıda varyantını 19. ve 20. yüzyılların modernist sanatçısında da bulabiliriz. Modern romanın kurucuları arasında kabul edilen Gustave Flaubert de çağının bir başka yazarı George Sand’e gönderdiği bir mektupta romantik sanatçının kitleleri algılayış biçimini çok iyi yansıtmaktadır.¹⁹⁶ Romantik sanat anlayışının -zihinlerde Flaubert’in realist olduğu yollu bir soru işareti oluşabilir ancak Ernst Fischer’in “Romantizmle gerçekçilik doğrudan doğruya birbirine aykırı olan görüşler değildir; romantizm, daha çok, eleştirel gerçekçiliğin ilk evrelerinden biridir.”¹⁹⁷ cümlesini izlersek bu anlayışlar arasında derin bir yarıлма olmadığını söyleyebiliriz- mevcut dünya görüşleri, anlayışlar ve biçimler üzerindeki tavrı zaman içerisinde daha yıkıcı bir karakter kazanarak avangard hareketlere zemin hazırlamıştır. Avangardizm, gücünü yıkıcılıktan alır. Matei Calinescu, avangardı şöyle tarif eder:

¹⁹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 26.

¹⁹⁵ Aynı yazar, *Edebiyat Dersleri*, 247.

¹⁹⁶ Gustave Flaubert’in bahsi geçen mektuptaki şu satırlarını, çalışmamız özelinde bilhassa önemli görüyoruz: “Ah! Bu soysuz işçilerden, yeteneksiz burjuvalardan, ahmak köylülerden, iğrenç kilise adamlarından nasıl bıkkınlık duymaktayım! Bu yüzden işte, elden geldiğince eski zamanlara yönelip kendimden geçmeye çalışıyorum. Şu sıralarda, onun tüm Tanrılarını cançekişir bir halde konuşturuyorum! Kitabımın bir başka adı da ‘saçma sözlerin son haddi’ olabilir! Onu bastırma düşüncesi ise, her gün giderek azalıyor!... Niçin yayınlayayım ki onu? Şimdi sanatı kim düşünüyor? Tıpkı burjuvaların, şu bileziklerini tavan arasına kaldırmaları gibi, ben de Edebiyatı kendime saklayacağım! Belki siz bana, faydalı olmak daha yerinde olmaz mı diyeceksiniz! Ama nasıl olurum ki? Fikrimi nasıl kabul ettirebilirim ki?” (Gustave Flaubert-George Sand, *Mektuplar*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, s. 366-7).

¹⁹⁷ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, (İstanbul: Sözcükler, 2012), s. 126.

“Avangard her açıdan modernlikten çok daha radikaldir. Daha az esnek ve ayırtılar konusunda daha az hoşgörülüdür; doğal olarak daha dogmatiktir -hem kendi kendini dayatma anlamında, hem de bunun tersine, kendi kendini yok etme anlamında. Avangard, uygulamada bütün öğelerini modern gelenekten alır, ama aynı zamanda onları havaya uçurur, abartır ve hiç beklenmedik bağlamlara koyup genellikle onları neredeyse tümünden tanınmaz hale sokar.”¹⁹⁸

Şimdiye dek genellikle geçmişle yaşanan an arasında kurduğu bağlantılar üzerinden ele alınan Tanpınar’ın poetikasında avangard yaklaşımlarla karşılaşmak mümkündür. Ona göre, “Bir şairin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lâzımdır. Hakikî sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir.”¹⁹⁹ Gelgelelim, sanatta “bozma”yı bu kadar yücelten Tanpınar, tartışma alanları genelden özele, “öz”den “şekil”e doğru genişledikçe bazı belirleyici meseleler üzerinde son derece “tutucu” yorumlarda bulunur. Bunu, Tanpınar’ın “şekil” üzerine görüşleri üzerinden tartışmaya açabiliriz.

Bilinen bir gerçektir: Modern şairler ısrarla şiirde şeklin önemine vurgu yapmış, şeklin klasik kalıplarından farklı hallerini araştırmaya koyulmuşlardır. Tanpınar da şiirde şeklin yeri üzerine sıkça söz alır: “Şekle inanıyorum, çünkü kurduğu zaruretlar ve getirdiği zorluklarla o bana, kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıt’a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum.”²⁰⁰ Şekle verilen bu önemi Tanpınar’ın da etkilendiği başka modern şairlerde gözlemleyebiliriz. Ancak Tanpınar’ın şiirde şekilden anladığıyla modern Batılı şairlerin şekle verdikleri önem arasında kökten farklılıklar bulunduğunu da söylemeliyiz. Tanpınar, her ne kadar modern şairlerden referanslar verse ve klasik edebiyatla arasına kesin bir sınır çizme çabasında görünse de bir yanılla da klasik edebiyatın belli başlı unsurlarına, bir anlamda zihin dünyasına bağlılığını sürdürmektedir. Onun “Bence şiir bir şekil meselesidir. Şekil her şeyden evvel dilin vezin ve kafiye ile yoğrulmasıdır. Vezin ve kafiye ve şiire ait diğer kaideler yavaş yavaş bizde şahsî bir teknik haline gelirler.”²⁰¹ şeklindeki cümleleri; modern ve daha doğrusu modernist şiirin -en azından kalıplaşmış halleriyle- geride bırakmaya çalıştığı kafiye ve ölçüye ne kadar bağlı olduğunu ve hatta onların aksine “şekil”le ilişkisini salt bu iki unsur üzerinden kurmaya

¹⁹⁸ Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2017), s.110.

¹⁹⁹ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 26.

²⁰⁰ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 28.

²⁰¹ Aynı yazar, *Yaşadığım Gibi*, 394.

çalıştığını gösterir. Oysa Tanpınar'ın sık sık gündeme taşıdığı Mallarmé; “Zarla Şans Dönmeyecek” gibi vezin, kafiye vs. birçok geleneksel enstrümanı dışarıda bırakıp “şekil”e bambaşka nitelikler yüklemeye gayret eden şiirler kaleme almıştı. Tanpınar'ın poetikası, onun bu modernist şairlerin şiirleriyle ve daha doğrusu poetik hedefleriyle ciddi bir intibak kuramadığını düşündürür. Bu bağlamda Tanpınar'ın, Yahya Kemal ile aynı pozisyonda yer aldığı hususlardan biri de şiirde veznin gereğidir. Bilindiği üzere Yahya Kemal de referanslarını sürekli Rimbaud, Mallarmé gibi şiirde şeklin alışlageldik şablonlarına meydan okumuş şairlerden vermesine rağmen, hece ölçüsüyle yazdığı “Ok” dışında bütün şiirlerini aruz ölçüsüyle kaleme almıştı. Hayatının son yıllarına doğru, özellikle de Garip akımının ardından serbest şiir örnekleri vermeye başlasa da genel itibarıyla hece ölçüsünde ısrarcı olan ve yayımlanmış tek şiir kitabına sadece hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerini alan Tanpınar, “Son zamanlarda vezne, kafiye, muntazam şekillere karşı gösterilen bir lâkaydî, hattâ bir nevi düşmanlık vardır ki, bunu bazı yeni sanatkârlarda mevcut müfrit bir hürriyet aşkıyla izah etmek mümkündür.”²⁰² cümlelerinde de görüldüğü üzere şiirde ritm ve ahenk unsurlarının lüzumuna dair yüksek sesle konuşur. Bu satırlardaki hedefin, serbest şiirde birtakım başarılar elde eden ve bu tarz şiirlerini bir araya getirdiği 1929 tarihli 835 *Satır* kitabıyla edebiyat çevrelerinde büyük yankı yaratan Nâzım Hikmet olduğu söylenebilir. Tanpınar'ın “ritm” ve “ahenk”le elde etmek istediği hedeflerden biri de “büyü”dür. *Saf Şiir* savunucularından Rahip Brémond'un mistik karakterde “büyüsel” bir hayat ve sanat anlayışına sahip olduğunu, Valéry'nin ise Baudelaire hakkında bir yazısında şiiri bir “büyü” üretimi olarak tanımladığını biliyoruz. Tanpınar da “Bizim şiirden anladığımız mâna, kelimelerin terkibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî hâletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş'e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedîî alâka dediğimiz büyüü tesis eden bir sanat olmasıdır.”²⁰³ cümlelerinde bu şiirdeki “büyü” etkisine değinir. *Saf Şiir* anlayışının, metin boyunca vurguladığımız modern dokusunun ardında, “büyü” gibi antik devirlerden bu yana sanatla ilişkilendirilen bir kavramı gündeme taşıması ilginçtir. Modernizmin bünyesindeki antik kalıntıları gösterir bu durum. Platon ve Aristo gibi antik çağ düşünür ve yazarları kendilerinden sonraki dönemleri ciddi anlamda etkilemişlerdir ki Mahmud Erol Kılıç, “Sufi ve Şiir” kitabında, Osmanlı şiirinin büyük ölçüde Platoncu poetikayı izlediğini belirtir.²⁰⁴

²⁰² Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 16.

²⁰³ a.y.

²⁰⁴ Mahmud Erol Kılıç, *Sufi ve Şiir* (İstanbul: Sufi Kitap, 2017), s. 155.

Yukarıda da söyledik: Modernist şiir anlayışının belli başlı argümanlarından biri, şiirden vezin ve kafiye gibi geleneksel unsurları atmak ya da klasik yapılarının dışına çıkararak belli bir dönüşüme uğratmak idi. Tanpınar'ın poetikasında ise vezin ve kafiye merkezi bir önem teşkil eder ve mükemmeliyete ulaşma yolunda zorunlu kabul edilerek sürekli vurgulanır: “biraz daha yakından gören bir göz, bütün bu sonradan gelme lüzumsuz ilâvelerde şiirin nizamını, mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için, zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı unsuru bulur. Lisan haddizatında serbest, her türlü teşekküle müsait bir maddedir.”²⁰⁵ Doğrusu, Tanpınar'ın bu cümlelerindeki “mükemmeliyet” idealiyle “bozma” vurgusu da asla birbiriyle örtüşmeyen iki kavram yahut iki hedef durumundadır. Tanpınar'ın şiiri özü konusunda “Muhakkak ki edebiyat nesirdir. Çünkü şiir, heyecanlarımızı istismara bile yaramaz. Sözün, manalı ve belîğ sözün bir işaret veya uzviyetin derinliklerinden gelmiş bir çılgılık -nasıl söyleyeyim- bir oyun hâline gelmiş şeklidir. Hiçbir şey için değildir. Hiçbir şeyin peşinde değildir.”²⁰⁶ şeklinde doğrudan Mallarmé'yi hatırlatan modernist yaklaşımlarına rağmen şiirin şekli hususunda tutucu bir tavır sergilemesi yukarıda da dile getirdiğimiz gibi Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in şiir dünyalarında da gözlemlenebilir. Tanpınar, 1953'te yanıtladığı bir söyleşide günün şiirine, özellikle de Garip akımının şiir anlayışına yine şekle ait unsurlar üzerinden eleştiriler getirir ve kendi tutucu yaklaşımlarına referans olarak da döneminin modern Batılı şairlerini gösterir: “Bugünkü şiirimizin bence en büyük meselesi, gençlerin vezni büsbütün vezinsiz bırakmış görünmeleridir. (...) Fransız ve İngiliz şiiri çok yenileşti, çok değişti. Fakat vezni ve klâsik mısra'ı büsbütün bırakmadı. Biz evvelâ aruzu bıraktık, sonra heceye sırt çevirdik, vezinsiz mi kalacağız?”²⁰⁷ Oysa o dönemde Batı şiirinde ne derece uçlarda şiir anlayışlarının olduğu ve şiirlerin yazıldığı bilinmektedir. Dönemin belki bize göre en “gelenekçi” diyebileceğimiz Batılı şairlerinden T. S. Eliot bile klasik kalıpların büsbütün dışında *The Waste Land* gibi şiirler kaleme almıştı. Peki, Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar'ın şiirin özü konusunda son derece modern diyebileceğimiz argümanlar geliştirirken şekli konusunda tutucu bir tavır sergilemeleri nasıl okunmalıdır? Burada yine Ernst Fischer'in *Sanatın Gerekliği* kitabından öz ve biçim konusuna ilişkin şu yaklaşımlarını alıntılayabiliriz:

“Biçimle öz arasındaki diyalektik ilişki kristallerde, yani katı, düzenli cisimlerin yapısında kesinlikle gözlemlenebilir. Biçim dediğimiz şey sadece maddenin belirli bir kümelenişi, belirli düzenlenişi ve

²⁰⁵ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 16.

²⁰⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), s. 466.

²⁰⁷ Aynı yazar, *Yaşadığım Gibi*, 350.

belirli bir dengeye oturduğudur; biçim, temel tutucu yönsemeyi, maddenin bir süre için dural bir duruma geçmesini açıklayan bir sözdür. Oysa söz, kimi zaman belli belirsiz kimi zaman büyük bir devinim içinde durmadan değişir; biçimle çatışır, biçimin sınırlarını yıkar, yarattığı yeni biçimler içinde değişmiş bir öz olarak, bir süre için, yeniden dengeyi sağlamış olur. Biçim, belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır. Özün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimdir. Öyleyse, yaptığımız bir yalınlaştırma olsa bile, biçimi tutucu, özü ise devrimci olarak tanımlayabiliriz.”²⁰⁸

Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairlerin klişeleşmiş anlatımıyla şiirin içeriğini yenilerken şeklini yenileyememeleri ve yine genel planda Türk şiirindeki biçimsel değişimin “öz”e ilişkin niteliklere göre bir hayli gecikmesi de şeklin bu tutucu doğasıyla ilişkilendirilebilir. Namık Kemal’in “hürriyet”, “halka hizmet” ve “millet yolunda bir azimet” gibi modern kalıplarla dolu “Hürriyet Kasidesi” şiirini kasidenin klasik kafiye örgüsü ve aruzun “mefâilün / mefâilün / mefâilün / mefâilün” kalıbıyla yazması gibi Tanpınar da modern izlenim ve duygulanımlarla yüklü “Selam Olsun” şiirini hece ölçüsünün 6 artı 5 kalıbıyla kaleme alacaktı.

1.3.4. Düzyazı Diline Karşı

Referanslarını şimdiye kadar gösterdiğimiz üzere tıpkı Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi çoğunlukla *Saf Şiir* hattını oluşturmuş Fransız şairlerinden veren Tanpınar, yine bu çerçevenin temel argümanlarına sadık kalarak şiirle nesir arasında kesin ayrımlara gider. Şiirin ideolojiler dışı bir alanda konumlanması ve fikirlerin düzyazıda dile getirilmesi gerektiğini savunur ve sosyal içerikli şiirler yazan şairlere; Türk şiiri özelinde ise Tefik Fikret, Mehmet Emin Yurdakul, Mehmet Akif ve akranlarından Nâzım Hikmet’e karşı eleştirel bir tavır takınır. Tanpınar’ın sürekli gündeme getirdiği “gayesini yalnız kendinde bulan” vurgusu da şiirde siyasi ve toplumsal unsurların işlenmesine muhalif bir pozisyonda konumlandığını işaret eder. Düşünsel içeriği şiirin dışına atan Tanpınar, sosyal ve siyasal meseleler için düzyazının değerlendirilmesi gerektiğini savunur:

²⁰⁸ Aynı yazar, *Sanatın Gerekliliği*, 148-9.

“Lisanın tabîî mantığından başka hiçbir kayıt tanımayan serbestîsiyle, hudutsuz genişliğiyle nesrin, bütün bunların en tabîî tercümanı, fikrin her çeşidini istiaba müsait olduğunu kim inkâr edebilir? Birbirini kovalayan sayfalar, vuzuhtan bir an ayrılmayan düzgün ve mantıkî cümleler, bütün arzularımızı tatmine, her türlü temiz niyetimizi aşlamaya muktedirdir.”²⁰⁹

Düzyazının şiirden farklarını anlatırken “Fikrin birbirini itmam eden basamaklarla istenen neticeye isalini ancak o temin eder. O istediğiniz şekle girer, arzu ettiğiniz hüviyeti alır. Ağlar, güler, anlatır, mantık yapar, itham eder, ikna eder, zekâmızın bütün faaliyetlerini ifade, gündelik hayatımızın bütün ihtiyaçlarını tesviye eder” şeklinde görüşler ileri süren Tanpınar, şiirin neredeyse bütün kalıplarının yıkıldığı ve çok çeşitli şiir anlayışlarının hüküm sürdüğü bir dönemde şiire son derece sınırlayıcı olduğu düşünülebilecek düşünceler ileri sürmektedir. Şiirle düzyazı arasında böylesine kesin bir sınır tasavvur eden Tanpınar, şiirin sadece düzyazı değil günlük yaşamda kullanılan dilden de farklı bir ifade biçimi olduğu görüşündedir. O, şiir ile düzyazı arasında ileri sürdüğü bu karşıtlamayla birçok farklı sanat hareketiyle aynı zeminde buluşur. Fransız şiirinin Baudelaire, Mallarmé ve Valéry damarı üzerinden Yahya Kemal ve Ahmet Haşim kanalıyla Türk şiirine giren *Saf Şiir* anlayışı zaten daha önce söz konusu edilmişti. Şiirin düzyazı ve günlük konuşma dilinden farklılığı sadece Fransız *Saf Şiir*’inin değil, birçok modern edebiyat kuramının da belli başlı sorunsalları arasında yer almaktadır. Tanpınar’ın şiir sahnesine çıktığı 1920’lerden henüz beş-on yıl kadar önce Rus biçimcileri şiirin düzyazıdan ve günlük konuşma dilinden özerk bir dil olduğunu savunmuş, bu yaklaşımlarıyla da Anglosakson Yeni Eleştirisinden Fransız Yapısalcılığına kadar birçok farklı kültürden ekolleri etkilemişlerdir. “Onlar için hem yazın özerkti, hem de yazın bilimi.”²¹⁰ Önde gelen Rus biçimcilerinden Viktor Şklovski, modern edebiyat kuramının yetkin metinleri arasında kabul edilen “Teknik Olarak Sanat” başlıklı incelemesinde, şiir dilinin “işlenmiş bir söylem” olduğunu, düzyazının ise “sıradan, tutumlu, kolay ve düzgün bir söylem olarak kal”dığını söyler.²¹¹ Tzvetan Todorov, Rus biçimcilerinin şiir dili ile düzyazı dili arasında yaptığı ayrımı şöyle özetler:

²⁰⁹ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 13.

²¹⁰ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 174.

²¹¹ Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), s. 89.

“Pratik dil, doğrulamasını kendi dışında, düşüncenin aktarımında ya da insanlararası iletişimde bulur; bir araçtır, amaç değildir; bilimsel bir terimle belirtecek olursak *heterotelik*’tir [*yad-ereklidir*]. Buna karşılık, şiir dili, doğrulamasını (dolayısıyla bütün değerini) kendi içinde bulur; kendi kendisinin amacıdır, artık bir araç değildir; demek ki, özerktir ya da *ototelik*’tir [*öz-ereklidir*].”²¹²

Öte yandan şiir ile düzyazı ve düzyazının çeşitli türleri arasında bir ayrıma gitmek, Tanpınar’ın poetikasının Aristo’dan bugüne kaleme alınmış belli başlı bütün poetikalarla birçok açıdan aynı zeminde buluşmasını da sağlamıştır. Bu benzerliklerin en önemlilerinden biri de “türler sorunu”dur. Poetikaların en önemli özelliklerinden birinin, türler arasında sınırlar çizmek olduğu bilinir. Aristo’nun poetikası destan ile trajedi arasında birtakım farklılıklar belirtir. Tanpınar, şiir ile düzyazı türleri arasındaki farklılıkları belirtme eylemi açısından klasik, bu farklılıkların savunulma gerekçeleri açısından ise modernist denilebilecek bir tutumu izlemektedir. Tanpınar’ın “şiir, tesirini konuşma ve nesir gibi -kaba mânasıyla- mâna ve vuzuh ile yapmaz. Bununla beraber şurasını tasrih edelim ki, bu sözlerle şiirde mâna yoktur demek istemiyoruz. Sözü sanatta sadece bir musiki kıymeti gibi kullanmak belki bir hayal olarak birkaç müstesna fıtratı bir an için okşamıştır. Fakat onların tecrübeleri bize bu arzuyu nasıl bir imkânsızlığın karşıladığını daha pek yakın zamanlarda gösterdi.”²¹³ şeklinde açıklamaları ise “mânâ” karşısındaki “avangard” tutumunu, “ ‘Mâna’ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihr-engiz sesi telâfiye kâfi midir?”²¹⁴ diyen Ahmet Haşim kadar ileri götüremediğine işaret eder. Ayrıca şu sonuç da çıkarılabilir: Tanpınar’a göre, Haşim’in “mânâ”yı bu kadar sert bir şekilde öteleme girişimi başarıyla sonuçlanmamıştır. Tanpınar, şiirin çevrilemezliği konusunda da başta *Saf Şiir* savunucuları olmak birçok modernist şairle aynı fikri paylaşır. Ona göre “Şiir yazıldığı dilin içindedir. Tercümesi ile sevilen şair hemen hemen yoktur.”²¹⁵ Şiirde anlamı ikinci plana atıp müziğe yahut kelimelerin birbirleriyle kuracağı karmaşık ilişkilere odaklanan, Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” önermesini paylaşan bir şairin bu fikirde olması şaşırtıcı değildir. Çünkü onun öncelik sıralamasında çevrilebilir değil çevrilemez, bir anlamda varsayımsal unsurlar önde gelmektedir: “Çünkü şiir dilin özüdür, kokusudur, lezzetidir, musiki kabiliyetidir, yahut bunlardan doğan hususî bir şekildir. Hepsinin birden doğurduğu hususî ve canlı şekil ki, hattâ aynı dilde bile

²¹² Tzvetan Todorov, *Eleştirinin Eleştirisi*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), s. 13.

²¹³ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 18.

²¹⁴ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 67.

²¹⁵ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 40.

başka bir suretle tekrar edildi mi kendisi olmaktan çıkar.”²¹⁶ Alıntıladığımız son cümleyle Tanpınar, mısraın değerini belirleme noktasında yine Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le aynı yöntemi izlemektedir. Yahya Kemal ve Haşim de ele aldıkları güçlü mısralardaki kelimelerin yerlerini değiştirdiklerinde “deruni” yahut “müziksel” etkilerin kaybolduğunu gözlemlemiş; şiirsel etkinin aynı dilde bile ancak belirli şartlar içerisinde yaratılabileceğini savunmuşlardır.

Şiir ile nesir arasındaki farklılıklar üzerinde modernizmden önce de durulmuş olsa da şiiri özel alanla, düzyazıyı kamusal alanla irtibatlandırmak ve bu ikisi arasında mutlak sınırlar olduğunu ileri sürmek esasen modernist bir yaklaşımdır. Terry Eagleton, *İngiliz Romanı*’nda şiir ile düzyazı arasındaki bu sınırları, şiir-roman karşıtlığı üzerinden şu şekilde ele almaktadır:

“Romanın bir tür olarak önemi arttıkça şiir de giderek özel alana itilir. Shelley ile Swinburne’ün arasında bir yerlerde şiir kamusal bir edebi tür olma özelliğini yavaş yavaş yitirirken, yerine getirdiği ahlaki ve toplumsal işlevler de romana geçer. Böylece edebiyatta yeni bir iş bölümü gerçekleşir. 19. yüzyılın ortasından itibaren, ‘şiir’ kelimesi nerdeyse iç dünya, kişisel, ruhsal ya da psikolojik olanla eş anlamlı hale gelmiştir. Şüphesiz, bu gelişme Dante, Milton ya da Pope için oldukça şaşırtıcı olurdu. Toplumsal, analitik, kuramsal ve kavramsal meseleler düzyazıya havale edilmiş, şiir ise bunların tersi olarak yeniden konumlandırılmıştır. Roman dış dünyanın icabına bakarken, şiir iç dünya ile ilgilenir. Bu, bırakın Ben Johnson’ı, Henry Fielding’in bile makul bulabileceği bir iş bölümü değildir. İki edebi tür arasına bu şekilde bir mesafe konulması, başlı başına kamusal alan ile özel alanın birbirinden ayrışmasının sonucudur.”²¹⁷ (s. 21-2)

Terry Eagleton’un şiirin kamusal alanı yitirip bu özelliklerini romana devrettiğine, 19. yüzyılın ortasından itibaren şiirin kişisel alanla sınırlı tutulduğuna ve dolayısıyla “edebiyatta yeni bir iş bölümü” gerçekleştiğine ilişkin düşünceleri sadece Ahmet Hamdi Tanpınar’ın değil, bu çalışmanın ilk bölümünde incelenen diğer şairlerin poetikalarında da hayat bulmaktadır. *Saf Şiir*’in yörüngesindeki şairler için edebiyatta mutlak bir “iş bölümü” vardır: Bu iş bölümü kanunlarına göre şiir toplumsal alana yaklaşmayacak, özel alanla yetinecektir.

1.3.5. Tanpınar Poetikasının Sesi

²¹⁶ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 40.

²¹⁷ Terry Eagleton, *İngiliz Romanı* (İstanbul: Sözcükler Yayınevi, 2012), s.21-2.

Tartışmayı “türler sorunu” çevresinde sürdürmemiz gerekirse: *Saf Şiir*, edebiyat kuramlarında lirik üst-başlığı altında değerlendirilmektedir. Tanpınar’ın *Saf Şiir* anlayışı dairesinde ileri sürdüğü görüşler de lirik şiirin binlerce yıllık geleneğiyle uyum halindedir. Tanpınar’ın poetikası lirik şiiri öne çıkarırken epik ve dramatik şiire karşı cephe açmakta, bu şiir türlerinin savunucularına da bazen isimler vererek bazen de üstü kapalı bir biçimde çeşitli eleştiriler getirmektedir. Tanpınar’ın “Edebiyatımızda bol bol görülen hasret-nâmelerin hitabet ve belâgat nümuneleri, hangi mebdeden hareket etmiş olursa olsun bu yanlış adımın vardığı tatsız neticeleridir.”²¹⁸ cümleleri hitabet ve belagat kavramları üzerinden epik şiir ve dramatik şiir türlerine cephe açarken, “sadece muztarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lâzım gelen şiiri çok defa irşadın kürsüsünde vaaz eder gördük.” cümleleri ise modern Türk şiirinin epik ve dramatik şiir türlerinde ürünler veren şairlerine karşı üstü-kapalı eleştiriler getirmektedir. Tanpınar’ın hitabet ve belagat kavramlarından hareketle epik ve dramatik şiir türlerine karşı cephe açarken “muztarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lazım” gelen ifadeleriyle öne çıkardığı lirik şiir savunusu bu şiir türlerinin modern edebiyat kuramlarındaki genel algılanış biçimiyle de koşutluk içermektedir. T. S. Eliot’un “Şiirin Üç Sesi” başlıklı makalesi lirik şiirin bunalımlı şiir kişinin kendi kendisiyle yaptığı bir konuşma, epik şiirin anlatıcının doğrudan kalabalıklara “hitap”ı, dramatik şiirin ise şiir içerisinde yaratılmış karakterlerin kendi aralarında gerçekleştirdikleri diyaloglar olduğunu savunur. Tanpınar’ın “muztarip ve huzursuz ruh” vurgusu iç dünyasına odaklanmış bir bireyi betimlemektedir, dolayısıyla Tanpınar’da vurgu, birinci sese yani liriğe yöneltilmiştir. Lirik şiir kuramcılarının lirikle retorik arasına net sınırlar çizmeyi de ihmal etmezler. Kişiyi ikna etme yahut duygulandırma yöntemi olarak kabaca tanımlayabileceğimiz retorik, Tanpınar tarafından da “O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temasından doğan bir mükemmeliyettir ki, ağlatmak ve düşünmek ona terettüp etmez. Böyle bir teşebbüste derhal kendi tabiatının haricine çıkmak felâketine duçar olur.”²¹⁹ şeklinde cümlelerle şiir sanatının dışına itilmiştir. Tanpınar’ın alıntıladığımız bu ifadelerinde şiirden ötelediği “ağlatma” yahut “düşünmek” eylemi retoriğin eylem alanına girer. Tanpınar’daki “türler sorunu”na ilişkin tespitlerimizden hareketle şunu söyleyebiliriz: Poetikalar, bazen geniş zamana seslenir bir havaya bürünseler de yazıldıkları dönemin mevcut sanat anlayışlarına eleştiriler getirmekten ve soru ve sorunlarına yanıtlar vermekten uzak duramazlar.

²¹⁸ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 14.

²¹⁹ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 14.

1.3.6. Sükûnetin Peşinde Bir Poetika

Tanpınar'ın netice itibariyle romantizm dairesinde ele alınması gerektiğini daha önce de dile getirmiştik. Romantik sanat anlayışının en önemli özelliklerinden birinin, aslında önemli ölçüde bünyesinden doğduğu modern medeniyetin alametifarikaları arasında yer alan teknolojik gelişmelere karşı tepki göstermek olduğu söylenebilir. Bu romantik dairede değerlendirdiğimiz Tanpınar, “Şiir Ölüyor mu” başlıklı soruşturmaya verdiği cevapta, “asrımıza mahsus bir nevi rahatsızlık vardır ki, etrafımızdaki havayı şiir için müsait bir iklim olmaktan çıkarıyor. Hareketin lüzumuna ve hattâ esas olduğuna inanılan bir devirde yaşamak ve bunu iyice bilmekten gelen bir endişe ve rahatsızlık, bizzat sanatkârın da kendisine ve sanatına olan imanını sarsıyor.”²²⁰ şeklinde ifadeler kullanır. Modern şairleri, bilhassa da *Saf Şiir* anlayışını savunan şairleri modern medeniyetin “faydacı” yapısına karşı zorlayan bu tavır, onları daha önce de dile getirdiğimiz üzere faydacılığa karşı “sanat için sanat” anlayışına götürür. Tanpınar, modern şairdeki faydacı hareketleri şu psikolojiye bağlar:

“Bu acaip psikolojinin başında, asrımızın istisnaî kıymetine kendimizin de inanmış olmamız geliyor, daha doğrusu zamanımız, meselelerin büyüklüğü ve ehemmiyetiyle bizi buna mecbur ediyor. bir taraftan teknik terakkiler ve hayatî itiyatlarımızı alt üst eden icatlar, diğer taraftan insanlığın istikbali şu veya bu şekilde haline bağlı görünen birtakım hayatî problemlerin mevcudiyeti, bunların etrafında hakim zihniyetlerin birbirine karşı açtığı amansız mücadele ve nihayet hayatın en ufak bir gaflet anımızı bile affetmez gibi görünen o şedit akışı, sanatı kendi çerçevesi içinde âdeta lüzumsuz bir hâle koyar gibi olmuştur.”²²¹

Ancak Ernst Fischer gibi bazı modern eleştirmen ve kuramcılar, “sanat için sanat” anlayışının, kapitalizmin “üretim için üretim” anlayışının bir varyantı olduğunu ileri sürerler. Bu durumda “sanat için sanat” anlayışı da yine modern medeniyetin kurucu perspektiflerinden olan kapitalist paradigmalara hiç istemese de aynı zemin üzerinde buluşmuş olur:

“Baudelaire burjuva alıcı için ürün vermiyor, ama gene de bir edebiyat piyasasının son değer ölçüsü olduğuna inanıyor, o piyasa için ürün veriyordu. Burada, Marx'ın anmış olduğu ve kapitalist

²²⁰ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 23.

²²¹ a.g.e., 23.

iktisatçıların getirdikleri bir ilke geliyor aklımıza, birer başka karşılığı da ‘bilim için bilim’ ve ‘*sanat için sanat*’ olan ‘üretim için üretim’ ilkesi. Bunların hepsinin gerisinde piyasa gizlenmektedir. Bu yüzden *sanat için sanat* akımında, tek kolla kapitalist düzenden kopmanın aldatıcı çabasını ve o düzenin ‘üretim için üretim’ ilkesinin doğrulanmasını görüyoruz.”²²²

Tanpınar teknoloji medeniyetinin “ses”ine karşı “sükunet”i över: “İngiliz romancısı Charles Morgan, asıl hayatiyetin, ruhaniyeti vücudun çizgilerine sindiren bir nevi dinamik sükûnette olduğunu söylüyor. Pek az söz, bu muharririn bu dikkati kadar şiiri anlatabilir; şiir bir nevi sükûnetin çocuğudur ve ancak onu bulabildiği zaman ruhaniyetini kazanır, kendi kendisi olur.”²²³ Tanpınar’ın bu yorumlarının, 20. yüzyıl başlarının belli başlı edebiyat anlayışları arasında yer alan fütürizm akımına karşı bir tepki olduğu da dile getirilebilir. Onun bu yorumlarıyla, en azından gençliğinin bir kısmında fütürizmden etkilenen Nâzım Hikmet’e karşı bir tepki geliştirdiği de yine dile getirilebilir. Walter Ong ise *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı kitabında *Saf Şiir* için “Romantizm devrinin özendirdiği, gerçek yaşam sorunlarından kopuk ‘arı şiir’ yazma iddiası, yazı aracılığıyla sözcenin özerk, matbaa aracılığıyla da kapanık görülmesinin sonucudur. Romantizm Akımı’nın farkına varmadan yeni söz teknolojileriyle sarmaş dolaş olduğunun en belirgin kanıtı işte budur.”²²⁴ şeklinde tespitlerde bulunarak romantizmin ve bizim konumuz özelinde *Saf Şiir* anlayışının karşı çıktığı teknoloji medeniyetiyle içli dışlılığını gündeme taşır. Ayrıca Ong’a göre, “Yazı, matbaa ve bilgisayar, sözün büründüğü teknoloji çeşitlerinden başka bir şey değildir.”²²⁵ cümlesinden çıkarılabileceği üzere sadece matbaa değil yazının icadı da en nihayetinde teknolojik bir gelişmedir ve ne kadar karşı çıkarsa çıksın bir yazılı kültür ve hatta matbaa ürünü olan *Saf Şiir* anlayışı da teknolojik gelişmelerin bir sonucudur. Dolayısıyla Tanpınar’ın poetikasını kurduğu teknoloji aleyhtarı zemin de teknolojinin ürünüdür.

1.3.7. Zevkten Yana Bir Poetika

Kolaylıkla anlaşılabileceği üzere *Saf Şiir*, “fayda” ve “zevk” karşıtlığında kendisini “zevk”in yanında konumlandırır. Bu kavramlar ise Aristo’nun poetikasıdan beri birçok belli başlı

²²² Aynı yazar, *Sanatın Gerekliliği*, 89.

²²³ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 24.

²²⁴ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), s. 189.

²²⁵ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), s. 99.

poetika ve sanat kuramlarında tartışılmalıdır. Horatius'un *Ars Poetica*'sında "eğlendirirken öğretmek" şeklinde tarif ettiği ve hâlâ önemli ölçüde etkisini sürdüren bir nevi sentezci tavrı, modernist yazarlarda "zevk" lehine değişmiştir. Ancak modernist yazarların "zevk"ten anladığıyla klasik yazarların "zevk" anlayışı arasında önemli farklılıklar mevcuttur, zira modernist yazarların kaleminde "zevk" ancak belli bir edebi ve entelektüel birikime sahip okurların elde edebileceği bir imkândır. Tanpınar da öncülü ve çağdaşı *Saf Şiir* savunucuları gibi "fayda"ya karşı "zevk"i savunmuş bir şairdir. O, Tanzimat'tan kendisine kadarki sanat anlayışlarını modern dönemin şablonlarına uygun bir biçimde zevkçi ve faydacı anlayışlar şeklinde kategorize eder. Ona göre "İki sanat zihniyeti tâ Tanzimat'tan beri memleketimizde karşı karşıyadır."²²⁶ Tanpınar kendisini de içerisinde konumlandığı birinci zihniyeti şu şekilde tanımlar: "Bunlardan birincisi asırlardan beri gelen bir zevk terbiyesinin mahsûlü bu zihniyet ister ki sanat sadece güzellik peşinde koşsun ve güzel denilen şey de -bittabi şiir için dilin imkânları içinde aransın- mükemmele yaklaşan bir form içinde ve o form yoğrulurken elde edilsin."²²⁷ "Asırlardan beri gelen bir zevk terbiyesi", kendi sanat anlayışını köklü bir zihinsel geleneğe bağlayıp yüceltmeye yönelik bir ifadedir. "Sanat sadece güzellik peşinde koşsun ve güzel denilen şey de -bittabi şiir için dilin imkânları içinde aransın-"²²⁸ yaklaşımı ise şiiri başından beri vurgulayageldiğimiz üzere siyasi, sosyal, ahlaki vs. değer yargılarının dışında konumlandırmaya dönüktür. Tanpınar'ın "Bu anlayış muhtelif sanat zümrelerimizde, Garp'tan gelen cereyanlarla beslendi. Bu da gayet tabî idi; elbette daha evvel bu işlerle uğraşanlardan istifade edilecekti."²²⁹ şeklinde görüşleri ise kendisinin ve seleflerinin üzerindeki Batılı etkileri meşru kılmak adına ileri sürülmüştür, denilebilir. Tanpınar, Türk şiirindeki "faydacı" anlayışın hedeflerini ise şu şekilde tanımlar: "İkinci zihniyet şiirin hayat ve cemiyetle çok sıkı bir münasebeti olmasını, onun gündelik manzumelerini, ihtiyaçlarını, içinde gizli temayülleri ve atılmağa hazırlandığı büyük hedefleri hazırlamasını ister."²³⁰ Tanpınar'ın şiir adına "hayat" karşısında takındığı tavır onun daha önce de alıntıladığımız, adeta Mallarmé'yi hatırlatan hiçleştirici fikirlerini hatırlatır. Şiiri "cemiyet"ten uzak tutma tavrı ise sanatçıyı cemiyetin dışında konumlandırmış olmasıyla ilişkilidir. "Zevkçi" şairler bahsinde isim vermeyerek bu anlayışı genele yayan Tanpınar, "faydacı" şairler konusunda ise Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Mehmet Emin Yurdakul ve Nâzım Hikmet'i anar. Ona göre bu şairlerin ortak

²²⁶ Aynı yazar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 29.

²²⁷ a.y.

²²⁸ a.y.

²²⁹ a.y.

²³⁰ a.y.

noktası şudur: “Günün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutmak.”²³¹ Namık Kemal başta “Hürriyet Kasidesi” ve “Vaveyla” olmak üzere çok sayıda siyasi ve sosyal içerikli şiire imza atmış bir şairdir, şiirlerinde yoğun bir “İslam” ve “Osmanlılık” vurgusu bulunur. Şiire Servet-i Fünun dergisinin lirik şiir dairesinde başlayan Tevfik Fikret özellikle de ömrünün son yıllarına doğru “Sis” ve “Han-ı Yağma” gibi politik şiirler kaleme almıştır. Mehmet Emin Yurdakul Türkçülüğün, Mehmet Akif İslamcılığın şiirimizdeki belli başlı temsilcileri arasında kabul edilmişlerdir. Nâzım Hikmet ise şiirini ve şiir anlayışını Marksist ideolojinin etkileri altında inşa etmiştir. Dolayısıyla bu şairlerin sanat anlayışıyla Tanpınar’ın sanat, özelde şiir anlayışı arasında çok kökten bir ayrım bulunmaktadır. *Edebiyat Üzerine Makaleler*’ine giren poetik yazılarında bu şairler hakkında yine bir dereceye kadar ölçülü konuşabilen Tanpınar’ın günümüze ulaşan ders notlarında bir hayli sert ifadeler kullandığını da görüyoruz. O, Nâzım Hikmet hakkında “Nâzım, Türkçede en güzel anlatım havalarından birini kurdu. Ama şiiri, şiir midir? Şiirle nesir arasında bir şey. Ve hitabete yakındır. İçinde şiir vardır elbet.”²³², Mehmet Akif hakkında ise “Âkif’in kusuru nedir? Yedi cilt içinde bir tek satır şiir bulunmayışı.”²³³ gibi yoksayıcı ifadeler kullanır.

Sonuç olarak: Tanpınar’ın poetikası üzerinde kapsamlı incelemeler yapılmamıştır. Bu durum, Tanpınar’ın şiiri karşısındaki genel ilgisizlikten kaynaklanıyor olabilir, elbette bunda edebiyatımızdaki poetika incelemelerinin nitelik ve nicelik olarak gelişmemesinin payı da düşünülmelidir; çünkü mesela Necip Fazıl’ın poetikası hakkında da kayda değer bir çalışmanın varlığından kolay kolay bahsedilemez. Tanpınar’ın poetikası, Dergâh dergisinin öncülerinden Yahya Kemal ve Ahmet Haşım gibi *Saf Şiir* şemsiyesi altında değerlendirilebilir ve onlarla benzer problemleri taşıdığı söylenebilir. Bu problem, *Saf Şiir*’i yahut genelleştirirsek modern şiirin gelişimini belli bir zamansal ve aslında zihinsel gecikmeyle izlemeleri, belli konularda tutuculuktan kurtulamamış olmalarıdır. Şiirlerinde ve şiir anlayışlarında öze ilişkin yeni değerlerle birtakım ilişkiler kurabilirken ama aruz ama hece biçimsel kalıplardan vazgeçememeleri başka şekilde yorumlanamaz. Ayrıca Tanpınar’ın teknoloji karşıtı romantik söylemleri de yeni dünyanın teknoloji temelli zihinsel kategorileri içerisinden üretilmiştir.²³⁴

²³¹ a.y.

²³² Ahmet Miskioğlu, *Tanpınar’dan Notlar-Yeni Türk Edebiyatı Tezli Sertifika Ders Notları (1952)* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), s. 72.

²³³ Aynı yazar, *Edebiyat Dersleri*, 211.

²³⁴ Kapitalizmin belli başlı unsurlarına, teknoloji medeniyetine, rasyonalite vb. kavramlara karşı tepkisellik ya da bunlarla araya mesafe koyma ihtiyacı; sadece bu çalışmada incelediğimiz Batılı şair-yazarlar ile modern Türk şairlerinin bir özelliği değildir. Aynı tavırla 20. yüzyılın başka isimlerinde, mesela modern Arap şairlerinden Adonis’te de karşılaşılabılır: “Özellikle masalda, insanın konumuna baktığım bu gerekli bakış açısını, insanla devam etme ve birleşme bilincini derinleştiren sürekli var olma imkânını görüyordum. Masal kullanımı bana ilk hayat, ilk

Bu, sadece Tanpınar poetikasının değil *Saf Şiir* kuramının da kendi iç çelişkisi sayılabilir. Tanpınar'ın modern Türk romanı, Tanzimat edebiyatı ve divan şiiri hakkında yaptığı yorumların sadece edebiyat değil başka sosyalbilim alanlarında da ciddiyetle ele alınmasına ve yoğun bir şekilde tartışılmasına rağmen modern şiir kuramına ilişkin görüşlerinin aynı etkiyi gerçekleştirememesi ise bu görüşlerin Tanpınar'ın o çok arzuladığı “orijinal”likten uzak olmasıdır. Çünkü onun modern şiir kuramına ilişkin söylemleri, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in tezlerini tekrar eder. Türk şiiri için “yeni” değildir.

1.4. Cahit Sıtkı Tarancı Poetikası

Şiir ve şiir üzerine metinlerini ulusal edebiyat dergilerinde yayımlamaya 1930'lu yılların hemen başında başlayan ve *Ömrümde Sükût* (1933), *Otuz Beş Yaş* (1946) ve *Düşten Güzel* (1952) adlı üç şiir kitabıyla Cumhuriyet döneminin önemli şairleri arasında kabul edilen Cahit Sıtkı Tarancı; şiir anlayışını bütün hatlarıyla ortaya koyma iddiası taşıyan bir poetika yayımlamamıştır. Buna rağmen Tarancı'nın bir diğer önemli Cumhuriyet dönemi şairi ve Galatasaray Lisesinden sınıf arkadaşı Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektuplardan oluşan ve ölümünden sonra yayımlanan *Ziya'ya Mektuplar* adlı kitabından poetikasına ulaşmak mümkün görünmektedir. Tarancı bu mektuplarda günlük hayata dair düşünce ve gözlemlerinin, kendi hayatından birtakım anekdotların ve Ziya Osman Saba'nın şiirlerine ilişkin yorumlarının dışında şiir sanatı hakkında da kayda değer hükümlerde bulunmaktadır. *Ziya'ya Mektuplar*'ın bu “poetika” niteliğine “Yapı ve Bağlam” yazısında Hilmi Yavuz da işaret etmektedir:

“Mektuplar, elbette ilkgençlik yıllarından başlayan derin bir arkadaşlığın içtenliğini ve mahremiyetini dile getirdiği kadar, Tarancı'nın ‘poetika’sını da her mektubun içine dağılmış fragmanlar biçiminde de olsa, ortaya koyuyor. Dolayısıyla, *Ziya'ya Mektuplar*’ı, bu anlamda bir ‘poetika’ metni olarak da okumanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Evet, bir ‘poetika’ metni;- ama örneğin, Ahmet Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*’ından, Necip Fazıl'ın *Poetika*’sından, Orhan Veli'nin *Garip Önsözü*’nden ya da açıkça dile getirilmemiş olsa da, bir ‘poetika’ olduğu kuşku götürmeyen Asaf Hâlet Çelebi'nin *Benim Gözümle Şiir Davası* gibi metinlerden farklı; dolayısıyla da derli toplu ve bütünlüklü

dürttü, ilk soru ve ilk icatlar dünyasında dolaşma fırsatı veriyordu. Böylece, sırf teknik anlamda bilimsel yöntemle ve onu temellendiren veya ondan doğan rasyonalizm ile ters düşen bir yolda yürümeye başladım. ‘İlerleme’ kavramı, zihnimde değişmeye başladı. Yavaş yavaş ilerlemenin özünün insani olduğunu, yani nicelik değil, nitelik olduğunu anlamaya başladım. Örneğin, bilgisayarla uzay mekiği arasında yaşayan Batılı, derin insanî anlamda, ağaçla inek arasında yaşamını sürdüren Arap çiftçisinden daha ileride değildir.” (Adonis, *Arap Poetikası*, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.90)

olmayan, parçalı ve ancak içine gömülü oldukları mektuplardan özenli bir operasyonla çıkarılıp bütünleştirildiklerinde ‘poetika’ya dönüşebilen bir metin!”²³⁵

Tarancı’nın şiir ve edebiyat üzerine metinlerini bir araya getiren *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* adlı kitabı da sanat anlayışı adına önemli veriler içermektedir. Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba’ya gönderdiği mektuplardan ve *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar*’daki “1886 Mucizesi: Sembolizm”, “ ‘Ne’ ve ‘Nasıl’ Meselesi” ve “Şekil Üzerine” gibi metinlerinden açıkça anlaşılabilceği üzere *Saf Şiir* anlayışının yörüngesinde bir şairdir. Cemal Süreya da “Etkiler Ağı” başlıklı yazısında, Tarancı’nın şiir anlayışı hakkında *Ziya’ya Mektuplar*’dan hareketle “Cahit Sıtkı Baudelaire’i, Verlaine’i, Mallarmé’yi, Gérard de Nerval’i çok okuduğu için hep onların etkisinde kalmıştır. Bu bakımdan kendisinde yerleşen ‘poetika’ anlayışında da o şairlerin havalarını haklı çıkaracak kanılar bulunuyor.”²³⁶ der. Bu bölümde, Cemal Süreya’nın bahsettiği o “kanı”lar üzerinde durulacaktır.

1.4.1. Hikâye ve Belagate Karşı

Sembolizmin hem erken aşamalarına hem de güncel hareketlerine vakıf bir portre çizen şair, referanslarını da çoğunlukla Fransız sembolistlerinden ve onların Türk şiirindeki takipçilerinden vermektedir. Kendisinden önceki birçok *Saf Şiir* temsilcisi gibi sık sık Stephane Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” şeklinde sembolizmin özü sayılabilecek cümlesini tekrar eden Tarancı, 1836’da yayımladığı “1886 Mucizesi: Sembolizma” başlıklı yazısında sembolizmin sadece “bir şiir mektebi olarak değil, on dokuzuncu asır sonunda ruhların bir kalkınma hareketi olarak mütalaa edilmesi gereken bir hadise”²³⁷ olduğunu belirtir. *Saf Şiir* anlayışının maddi dünyaya odaklanan teknoloji medeniyetine karşı pasif-agresif karakterli bir tepki hareketi olduğu önceki bölümlerde belirtilmişti²³⁸, Cahit Sıtkı’nın

²³⁵ Hilmi Yavuz, *Okuma Biçimleri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2012), s. 75.

²³⁶ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 201.

²³⁷ Cahit Sıtkı Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 34.

²³⁸ Modernist şiirin pasif-agresif karakteristiğini Terry Eagleton çok kuşatıcı bir şekilde açıklamaktadır: “Modernist metin, kolay okunmaya birkaç nedenle direnir: Kendi içine kapanması, temin edilmiş bir okurun yokluğunun yarattığı rahatsızlık ve dışarıdan kolay erişime kendini kapayacak şekilde kendini konusu yapması nedeniyle; biçim ve içeriğini kuşatan ve anlaşılmasız kılınmasına sebep olabilecek nitelikleri olan modern varoluşun bölünmüşlük ve muğlaklığından bir şey süzmeye çalışması nedeniyle; sadece alçaltılma pahasına şeffaf olduklarını düşündüğü, etrafındaki siyasi, ticari, teknik ve bürokratik söylemlere kibirlice sırtını dönüp kendisine daha yoğun, ince ve anlaşılması zor bir üslup araması nedeniyle; bir ticari nesne olarak görülmekten kaçınması ve belirsizliğini kolayca tüketilmekten sakınmak için kullanması nedeniyle... Bu anlamda, modernist sanatın belirsizliği, daha çok

sembolizmi “ruhların bir kalkınma hareketi” şeklinde olumlaması onun da *Saf Şiir*’in temel ilkeleriyle uyum halinde olduğunu gösterir. Tarancı’ya göre “[n]atüralist romanın muasırı olan parnasyen şiir”, “metafizikler ve dinler âlemi”ni “tamamıyla ihmal et”mektedir.²³⁹ Parnasyen şairin kâinat karşısındaki duruşunun aliminkinden farksız olduğunu belirten şair, sembolizmin parnasyenlerin şiiri ilim objektifliğiyle algılamalarına karşı “haklı ve yerinde bir isyan” ortaya koyduğunu düşünmektedir. *Saf Şiir*’in belirleyici özelliklerinden biri de teknoloji medeniyetinin süratli gelişimine ve bu gelişimi destekleyen şairlerin nesnel diline karşı antik çağlardan bu yana bir şekilde varlığını koruyan dinsel / büyüsel söz dağarcıklarını ve anlam katmanlarını yeniden diriltmeye çalışmış olmasıdır. Cahit Sıtkı da metafizik ve din lehine tavrıyla Fransız sembolistlerine ve onların Türk şiirindeki takipçilerine eklenir; Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi’de olduğu gibi Tarancı’nın sanat anlayışında da mistik yahut metafizik algılayış biçimlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Tarancı’nın aynı yazıdaki “Sembolizma sayesinde şiir manzum hikâye edasından ve belagatten kurtuldu, telkin kuvveti kazandı.”²⁴⁰ şeklinde tespiti de onu şiirle hikâye arasına keskin bir sınır çizen Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi’yle aynı safta konumlandırmaktadır. Bununla birlikte Cahit Sıtkı Tarancı’nın da yine yukarıdaki isimler gibi *Saf Şiir* karşısında zaman zaman ikircikli bir tavır takındığı söylenebilir. O, *Saf Şiir*’in bazı ileri temsilcilerinin aksine şiirde büsbütün anlamsızlığa karşı çıkar. Şairin gündelik hayatı bir kenara iterek tamamen kendi içine çekilmesine tepki gösteren Tarancı; şairin anlaşılmaz hale gelmesine ve hatta “anlaşılmamak şöyle dursun, hakikatte bir şey söylememek istem”emesine isyan ederek anlamsız şiirin değil güç anlaşılır bir şiirin peşine düşer. Onun yukarıda aktardığımız eleştirilerinin ardından kurduğu “Fakat her ne olursa olsun sembolizma ruhların muayyene, mahduda, vazıha karşı bir isyanı ve gayr-i muayyene, sonsuza, sisliye, gizliye karşı bir iştihakı halinde tezahür ettiği için izm’li tabirlerin belki de en güzeli ve en sevimlisidir.”²⁴¹ şeklinde cümleleri de bunu kanıtlamaktadır. Burada “gayr-i muayyen”, “sisli”, “gizli” vb. göstergeler üzerinden açıkça müphemiyet savunulmaktadır; bu denli bir müphemiyet savunusu ise özellikle de Ahmet Haşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı metninde ileri sürdüğü müphemiyet yanlısı tezleri hatırlatmaktadır. Tarancı’nın kendisinden önceki *Saf Şiir* temsilcileriyle arasındaki etki ağırları ortadadır.

Doğa’nın, kolayca bir avcı tarafından yakalanmamaları için hayvanları dikkatlice donattığı savunma mekanizmaları gibidir.” (Terry Eagleton, *Edebiyat Olayı*, Sel Yayıncılık, 2012, s. 187-8)

²³⁹ Cahit Sıtkı Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 34.

²⁴⁰ a.g.e., 35.

²⁴¹ a.y.

1.4.2. “Alelade Okur” a Sırt Dönmek

Cahit Sıtkı'nın ileri sürdüğü bu müphemiyeti çözebilmek için entelektüel okurlara ihtiyaç vardır; dolayısıyla da Tarancı da seçkin bir okur topluluğunu hedef almaktadır. Onun Ziya Osman Saba'ya 22.6.1942 tarihli mektubunda Fransız sembolistleri üzerinden kurduğu, “Rimbaud'yu yahut Baudelaire'i, Verlaine'i, Mallarmé'yi tatmak için, onların ruhunu şad etmek için, kaari alelade bir kimse olmamalıdır. Mesela onların kaarisi Türkiye'de Ahmet Hamdi, Nurullah Ataç, sen, ben ve daha birkaç kişi olabilir. Tabii bu kadarcık bir meziyetimizi söylemek böbürlenmek filan sayılmaz.”²⁴² şeklinde cümleler kendi okurları hakkındaki düşüncelerinin bir dışa vurumu olarak da kabul edilebilir. Cahit Sıtkı'nın şiir anlayışında okur “alelade bir kimse olmamalı”dır; çünkü şiirin “giz”lerine erişebilmek kendisinin değişimiyle “meziyet” gerektirmektedir. Buraya kadar Cahit Sıtkı'nın değerlendirmelerinden hareketle çizilen bu portre, *Saf Şiir*'in tipik bir temsilcisine işaret eder.

Cahit Sıtkı Tarancı da poetikasını kendisinden önce incelediğimiz diğer *Saf Şiir* temsilcileri gibi sanat eserinin herhangi bir ideolojik yahut dini söylem için araçsallaştırılmasına karşı çıkmaktadır. Onun “[S]anat eseri hakikatte ve aslında, (...) ne insanlığı hakka götürecek tarik-i müstakimi gösteren bir İncil veya bir Kuranıkerim ne bir parti programı ne de Mussolini veya Hitler'in kafasındaki emperyalizm planının destanıdır.”²⁴³ şeklinde cümlesi, bir *Saf Şiir* savunucusundan bekleneceği üzere epik ile dramatik şiir türlerine karşı lirik şiirden yana tavır alan bir perspektifi ortaya kor; zaten “destan” kavramı üzerindeki olumsuzlayıcı ton da lirizmi muhafaza etmekle ilişkilidir. Tarancı; İncil ve Kuran göndermeleriyle dini, Mussolini ve Hitler göndermeleriyle de siyasi söylemi şiirin dışına itmekte ve sanatın özerkliğini koruma altına almaya çalışmaktadır. Tarancı'nın “Sanat eserinde dinî bir öğüt, ahlaki bir düstur, siyasi, içtimai, iktisadi bir akide arayanlar, mesela Pascal'ı okuyup tanassur etmek, Gorki'yi okuyup komünist olmak safdilliğini gösterenler Goethe'nin *Werther*'ini okuyup intihar eden budala âşıklardan daha az gülünç değildir.”²⁴⁴ yargısı da yine şiiri “saf”laştırma projesini kanıtlamaktadır. “Dinî bir öğüt” vermek, “ahlaki bir düstur” önermek yahut “siyasi, içtimai, iktisadi bir akide” ileri sürmek lirik şiirin kaçındığı ve epik ve didaktik şiir türlerinin sahiplendiği eylemler arasında bulunmaktadır. Cahit Sıtkı'nın bu poetik düşüncelerinin elbette

²⁴² Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 174.

²⁴³ a.g.e., 50.

²⁴⁴ a.y.

güncel şiir üzerinde de birtakım yansımaları vardır. O, “Sözde Şairler” başlıklı yazısında, üç ayrı şiir anlayışına mensup kimseleri “sözde şairler” olarak nitelemektedir. Tarancı’ya göre “vatanperver” ve “milliyetçi” görünüp mevki-makam elde etme kaygısından “memleket”, “bozkır”, “bayrak” vb. kelimelerle yazanlar birinci grubu; şiiri “fildişi kulesinden alıp cemiyet içine indirme gayreti”nde bulunan ve “vaiz edasıyla” konuşanlar ikinci grubu; “bir solluktur tutturmuş” giden ve “mütemadiyen ameleden, kasketten, fabrikadan, barikattan, yumruktan dem vur”anlar ise üçüncü grubu teşkil eder. Cahit Sıtkı’ya göre bu üç grubun ortak tarafı şiiri araçsallaştırmış olmalarıdır. O; milliyetçi, İslamcı ya da solcu olsun; hiçbir ideolojik düşüncenin şiirde yer kaplamasına onay vermemektedir. Cahit Sıtkı’nın bu “sözde şairler”den kimleri kast ettiği sorusunun cevapları “Ziya’ya Mektuplar”da bulunabilir. Ziya Osman Saba’ya 22.6.1942 tarihli mektubunda birbirlerinin şiirlerine olduğu gibi başkalarının şiirlerine de “nağme zaviyesi”nden bakmayı öneren Cahit Sıtkı, “İşte Fuzuli, Nedim, Naili... İşte Ziya Paşa, Âkif, Fikret, ilh. Birinci grup şairleri nağme peşindedirler, ikinci grup şairleriye ya hikmet yumurtlarlar ya dini müdafaa ederler yahut istibdada isyan ederler.”²⁴⁵ cümlesiyle epik şiir karşısındaki lirik şiir savunusunu Türk şiiri tarihi üzerinden somutlamış olur. Bu bağlamda olumlu örneklerini divan şiirinden veren şair; şiirlerinde yoğun bir bürokrasi eleştirisi oluşturan Ziya Paşa’yı, İslamcılık ideolojisini savunan ve döneminin iktidarlarını eleştirilerini Mehmet Akif’i ve pozitivist dünya görüşünü dillendiren ve yine iktidar eleştirileri yapan Tefik Fikret’i epik-didaktik eğilimleri nedeniyle şiir tarihinden dışlamaktadır. O, bu tavrıyla da Türk şiirinde kendisinden önceki *Saf Şiir* temsilcilerinin güzergahını takip etmektedir. “[B]irinci grup şairleri sahiden şairdirler, ikinci gruptakilerse nâzımdırlar.” diyen Tarancı, “Şair olmak lazım, şair! Hakikat profesörlüğünü bırakıp güzellik mübdii olmaya bakmalı.”²⁴⁶ cümlesiyle de Mehmed Akif’in “Hayır, hayâl ile yoktur benim alışverişim. / İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim. / Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek: / Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!”²⁴⁷ mısralarını terse çevirmektedir. *Saf Şiir*’de güzellik, hakikatin önündedir.

1.4.3. “Şeklin Zaferi”

Lirik şiirin çeşitli ideolojik, dini yahut kültürel söylem biçimlerinden bu denli “saf”laştırılması, içeriğin yerine biçimin öncelenmesi sonucunu getirecektir ki Cahit Sıtkı Tarancı da “sanat

²⁴⁵ a.g.e., 175.

²⁴⁶ a.g.e., 176.

²⁴⁷ Mehmed Akif Ersoy, *Safahât* (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2013), s. 590-592.

eserinin ‘ne’den bahsettiğine değil, ‘nasıl’ bahsettiğine bakılır.”²⁴⁸ şeklinde son derece modernist bir yaklaşımı dile getirir. Cahit Sıtkı’nın bir başka yazısında “Bütün büyük sanat eserlerine bakınız, hepsinde şeklin zaferini göreceksiniz.”²⁴⁹ cümlesinde de görüldüğü üzere içerikten ziyade biçimi merkeze alan tutumu, modernist sanatın tipik yönelimleri arasında bulunan *Saf Şiir* anlayışının belirleyici özellikleri arasında yer almaktadır. Nitekim Tarancı da Ziya Osman Saba’ya 22.6.1942 tarihli mektubunda “[M]evzular ve temler arasında hiçbir hiyerarşiye taraftar değilim. Değilim çünkü sanat eserinde güzelliğin bahsedilen şeyden ziyade ondan nasıl bahsedildiği keyfiyetiyle alakalı olduğuna inanmışımdır. Bence ölüm, aşk, Allah, vatan, dostluk, evlilik, sefahat, sefalet, ilh. mevzuları arasında hiçbir fark yoktur.”²⁵⁰ cümleleriyle içeriği adeta hiçledikten sonra, bu tezine *Saf Şiir*’in dünya ölçeğindeki temsilcilerinden Paul Valéry’yi referans göstermektedir: “Valéry de, şiirde mevzunun ehemmiyeti yoktur, demiyor mu?”²⁵¹ Cahit Sıtkı Tarancı şekilden (form) ne anladığı sorusunu ise yine Ziya Osman’a 15.3.1942 tarihli mektubunda şu şekilde cevaplandırmaktadır: “Şiirde formdan ne anladığımı da sırası gelmişken söyleyeyim. Söylemek istediğim şeyin -his, hayal, fikir, intiba... ilh.- nasıl söylenmek istediğini sezerek, keşfederek, o şekilde söylemeye form diyorum.”²⁵² Burada Cahit Sıtkı Tarancı biçimin neliğine ilişkin açıklayıcı bir değerlendirmede bulunmasa da biçimle içerik arasında örtüşme hedeflediğini kesin bir şekilde ortaya koymaktadır. Biçimle içerik arasındaki örtüşme de yine *Saf Şiir*’in önemli hedeflerinden biridir. Bununla birlikte Cahit Sıtkı Tarancı’nın şekle verdiği önemin kaynağına ilişkin yorumları üzerinde durulmalıdır. Şair, yine Ziya Osman’a 15.3.1942 tarihli mektubunda, biçime verdiği önemi kendi biyolojik biçimine dair olumsuz algılayışıyla ilişkilendirerek özyaşamöyküsel bir okumaya gider: “Şimdi sana bir itirafta da bulunabilirim: Form meselesine bu kadar takılıp kalmam, onun hakiki mahiyetini araştırma yolunda bu kadar çalışmam fizik çirkinliğimin mahsulüdür. İnsan, mahrum olduğu şeyin kıymetini ve manasını daha iyi anlayabiliyor.”²⁵³ Bunun ikna edici bir okuma biçimi olmadığı söylenebilir. Çünkü biçim, edebiyat kuramının kadim sorunsallarından biri olması bir kenara, modernist sanatın en fazla odaklandığı hususlardan biridir ve bu hususu tek tek sanatçıların psikolojik durumlarıyla değerlendirmek makul görünmemektedir. Cahit Sıtkı’nın yörüngesinde yer aldığı *Saf Şiir* de edebiyat tarihinde şiirde anlamı hiçleyip biçimi her şeyin merkezine oturtan bir anlayış olarak konumlanmaktadır.

²⁴⁸ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya’ya Mektuplar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 50.

²⁴⁹ Cahit Sıtkı Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 86.

²⁵⁰ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya’ya Mektuplar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 169.

²⁵¹ a.y.

²⁵² a.g.e., 142.

²⁵³ a.g.e., 143.

Bu anlayış, kendi biyolojik biçimiyle problemini dile getiren Ahmet Haşim gibi bu yönde herhangi bir beyanı bulunmayan Yahya Kemal’de de etkisini göstermiştir. Yine bu anlayışın etkisindeki Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi’de de bu anlamda bir şikayetle karşılaşmamaktadır. Dolayısıyla, modernist sanatın şiirin biçimiyle şairin “biçimsizlik”ini telif etme gibi bir arayışından bahsedilemez. Cahit Sıtkı, kendi sanat anlayışına ilişkin bir yanılısına yaşamaktadır.

1.4.4. Büyüyü Aramak

Saf Şiir anlayışının 20. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri de Fransız şair ve kuramcısı Rahip Brémond’dur. Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar poetikalarının incelendiği bölümlerde Brémond üzerinde uzunca durulduğundan burada onun hakkında tekrara yer verilmeyecektir. Cahit Sıtkı da Brémond’u hem Ziya Osman Saba’ya mektuplarında hem de şiir üzerine müstakil metinlerinde sıkça referans gösterir, bu bağlamda onun diğer *Saf Şiir* savunucuları gibi şiirle büyü arasında bir özdeşlik ilişkisi kurduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Tarancı, Ziya Osman’a 22.6.1942 tarihli mektubunda Rahip Brémond’un “bir mısra da bir kelimenin yerini değiştirdiniz mi, şiirin büyü bozulur” sözüne atıfta bulunur.²⁵⁴ Şiirden bir parça çıkarıldığında ya da şiirde bir parçanın yeri değiştiğinde bütün yapının çökeceğine dair inancın, şiiri büyü ve duayla özdeş kabul etmekle ilişkili olduğu ve nihayetinde şiire kutsiyet atfetmekten doğduğu görüşü önceki bölümlerde sıkça yinelenmişti. Bu anlayışın Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiir anlayışında da önemli bir yer kapladığı görülmektedir. Cahit Sıtkı, Ziya Osman’a yine 22.6.1942 tarihli mektubunda, “Ağlarım hatıra geldikçe gülüşlerimiz!” mısrasında “hatıra” yerine “aklıma” denildiğinde veznin bozulmadığını ancak şiir sırta kadem bastığını söyler. Buradan da mısranın şiiriyetinin “vezniyle kaim” olmadığını sonucuna varır. İlerleyen satırlarında aynı uygulamayı, Arthur Rimbaud’nun “O saisons, o châteaux! / Quelle âme est sans défaut[s]?” mısraları üzerinde de gerçekleştirir. İlk mısra da *châteaux* yerine *forêts* denilseydi de ölçünün bozulmadığını ancak yine şiirin birdenbire kaybolduğunu belirtir. Bütün bu açıklamalarından sonra ise Ahmet Haşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ına bir göndermeyle onun “bülbul” metaforunu hatırlatır. “Evet şiir yalnız ve yalnız nağmedir.”²⁵⁵ diyerek yine kendinden önceki *Saf Şiir* temsilcilerinde de var olan şiir-müzik özdeşliğini tekrarlar. *Saf Şiir*’in yörüngesindeki şairler kelimelerin düzenlenişine büyük önem vermektedir.

²⁵⁴ a.g.e., 171.

²⁵⁵ a.g.e., 173.

Yahya Kemal de hatırlanacağı üzere Nedim'in "Dökülen mey kırılan şişe-i rindan olsun" mısraını çeşitli değişikliklerle okura sunduktan sonra bu mısraın başka hiçbir şekilde dile getirilemeyeceğini, aksi takdirde şiirdeki "deruni aheng"ın kaybolacağını söylemekteydi. Cahit Sıtkı da bütün bu değerlendirmelerden çıkarılabileceği üzere şiirle büyü ve dua arasındaki kadim özdeşliği diriltmekte ve böylece *Saf Şiir*'in yörüngesindeki yerini pekiştirmektedir.

1.4.5. Serbest Şiire Aralanan Kapı

Cahit Sıtkı Tarancı hem hece ölçüsüyle hem de serbest ölçüyle çok sayıda şiir kaleme almıştır, bu iki ölçüyü de kullanması bağlamında Tanpınar'la birlikte anılabilir. Hatta Tanpınar'ın hece ölçüsüne dair tutucu değerlendirmeleri hatırlandığında, Tarancı'nın bu konuda ondan çok daha esnek davrandığı da söylenebilir ki "Şiirde Vezin Taassubu" başlıklı yazısı bu bağlamda değerlendirilmeye müsaittir. Gününün edebiyatında heceyle de aruzla da serbest ölçüyle de güzel şiirler yazıldığını belirten Tarancı, kendi kullandığı ölçüyü yüceltip diğer ölçüler aleyhine yoksayıcı tavır geliştirenleri ise eleştirmekte ve hatta "vezin taassubu" gösterenlerin şairliğinden şüphe ettiğini belirtmektedir. Tarancı, hem aruz ve hece ölçüsüne hem de serbest ölçüye kavramsal düzeyde açıkça onay vermesi itibarıyla kendinden önceki "Saf Şiir" temsilcilerinden ayrılmaktadır:

"Şüphesiz bir şairin kullandığı, daha doğrusu kendince yarattığı aletten aşkla bahsetmesi güzel bir şeydir. Aruz vezninin görmüş geçirmiş mükemmeliyetini Yahya Kemal'den, hece vezninin Türkçeye kazandırdığı ses kıvraklığını Ahmet Hamdi'den, serbest veznin Türk şiirine açtığı imkân zenginliğini Nâzım Hikmet'ten dinleyenler, bu aşkın, bazen şairlerine, kullandıkları vezin hakkında ne lezzetli şiir hakikatleri söylediğini elbette bilirler. Fakat bu aşk, bugünün ekser genç şairlerinde olduğu gibi, diğer vezinlerdeki şiir meziyetlerini inkârâ kadar götürdü mü onları, aşkıktan çıkıp koyu bir taassup olur."²⁵⁶

Daha önce incelediğimiz Cumhuriyet dönemi şairlerinden Yahya Kemal ve Ahmet Haşım aruzla, Tanpınar serbesti de denese de çoğunlukla heceyle yazmış şairlerdir. Cahit Sıtkı Tarancı'nın serbest ölçü konusunda bu şairlerden asıl farkı, serbest ölçüyü açık bir biçimde sahiplenmiş ve bu ölçünün kendi şiir serüveni açısından savunusunu yapmış olmasıdır. Tarancı,

²⁵⁶ Cahit Sıtkı Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 73.

Ziya Osman Saba'ya 28.3.1940 tarihli mektubunda serbest ölçüyle yazmasının Oktay Rifat'la "mübahase"lerinin neticesi olmadığını, kendi serbest ölçü anlayışının Nâzım Hikmet ve Oktay Rifat ile Orhan Veli'ninkinden büsbütün başka olduğunu belirtir. Ona göre Nâzım Hikmet, Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın serbest ölçülü şiirlerinde ölçülü-kafiyeli şiirlere benzeme gayreti bulunmaktadır. Kendi ifadesiyle, "mısraların kesilişinde, takdim tehirlerde ve hatta bazen lüzumsuz suniliklerde."²⁵⁷ Tarancı, şiirdeki kendi hedefini ise şu şekilde açıklar: "Halbuki benim istediğim şey, içten geleni en tabii, en külfetsiz lisanla kâğıda geçirmektir. Hoş, bence asıl mesele, söylemek istediğimiz şeyi, kullandığımız dilin imkânları dahilinde en mükemmel şekilde söylemektir."²⁵⁸ Tarancı, bazı cümlelerini alıntıladığımız bu mektubundaki cümlelerinde, kendi serbest ölçü anlayışıyla Nâzım Hikmet ve Garip şairlerinin serbest ölçü anlayışlarındaki farklara ilişkin açıklayıcı değerlendirmelerde bulunamamaktadır. "Tabii"lik ve "külfetsiz lisan", Tarancı'yla diğer şairlerin serbest ölçü anlayışlarındaki farklara ilişkin yeterli bir yorum sayılamaz. Bu bağlamda asıl yapılması gereken Tarancı'yla diğer şairlerin serbest şiirleri arasında doğrudan şiirler üzerinden bir karşılaştırmaya gitmektir ancak böylesi bir eylem de bu çalışmanın sınırları dışında kalmaktadır.

Cahit Sıtkı'nın Ziya Osman'a yazdıklarında bir başka altı çizilmesi gereken husus, serbest şiire yönelmesinde Nâzım Hikmet ve Garip şairlerinin herhangi bir etkisi bulunmadığına ısrarla vurgu yapmasıdır; özellikle de Orhan Veli'den etkilendiğine yönelik yorumlara sert bir üslupla cevap verir. Onun Ziya Osman Saba'ya 19.2.1942 tarihli mektubundaki şu cümleler, bu bakımdan önemlidir: "Hem Baudelaire'i o kadar sevmeme rağmen, onun tesirinde kalmayayım da, Orhan gibi, benden sonra gelmiş ve şüphesiz bence kıymetli bir şair arkadaşın tesirinde mi kalacağım? Ve bhusus benim gibi şiir ihtirasına -aşkına demek istiyorum- hudut olmayan bir adam. Bilmem ikna edebildim mi?"²⁵⁹ Öncelikli olarak, Cahit Sıtkı'nın etkilene hususunda ciddi bir yanılsama içerisinde olduğu söylenebilir çünkü sanat esasen her dönem ve coğrafyada etkilenmelerle ilerlemektedir. Kaldı ki Cahit Sıtkı'nın bu bölümde incelediğimiz şiir anlayışı da özellikle de *Saf Şiir* anlayışının etkilerini bünyesinde barındırmaktadır. Tarancı'nın şekil, anlam, anlam-okur ilişkisi üzerinde söyledikleri hep bu anlayışın izlerini taşır. Ayrıca bir sanatçı kendisinden sonra ortaya çıkan sanatçılardan pekala etkilenebilir ki sanat tarihi de birçok örnekle bu durumu kanıtlamaktadır. Tarancı'nın şiirlerinde de başta Baudelaire olmak üzere Fransız sembolistlerinden yoğun etkiler taşıdığı çeşitli araştırmalarda ortaya konulmuştur. Kemal Özmen *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri* kitabında Cahit Sıtkı

²⁵⁷ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 84.

²⁵⁸ a.g.e., 84-5.

²⁵⁹ a.g.e., 138.

Tarancı'daki Fransız şiiri etkileri üzerine dört farklı makalesine yer vermektedir. Kemal Özmen'e göre, "*Ziya'ya Mektuplar*, bütünlüğü içinde, Tarancı'nın başta Baudelaire olmak üzere, diğer Fransız şairlerinden (Mallarmé, Verlaine, Valéry, vb.) etkilenecek oluşturduğu yeni bir şiir estetiğinin temel ilkelerini ortaya koy"maktadır.²⁶⁰ Öte yandan, Cahit Sıtkı Tarancı'nın Orhan Veli'yle ayrıştığı bir nokta olarak dile getirilmesi gereken başka bir husus da "sanatta tedahül" meselesidir. Bilindiği üzere Orhan Veli, Garip poetikasında şiirin resim, müzik, heykel vs. başka sanatlarla ilişki kurmasına ve genel olarak da sanatlar arası ilişkilere karşı çıkmaktadır. Tarancı ise Ziya Osman Saba'ya 6.5.1942 tarihli mektupta şiir ile diğer türler arasında "tedahül"ün gerekliliğine işaret etmektedir: "[K]elimeler arasındaki münasebetleri çoğaltmak, yalnız ahenk münasebetleriyle iktifa etmemek, mısralarda resim, mimari, heykeltıraşlık gibi güzel sanatların meziyetlerinden de istifade etmek ve her şeyden evvel küll mükemmeliyetini elde etmek lazımdır."²⁶¹

1.4.6. Şiirin Saf "Baba"ları

Cahit Sıtkı Tarancı yerli-yabancı şairler arasından en çok da Fransız sembolizminin öncülerinden kabul edilen Charles Baudelaire'i referans göstermektedir. Hem Ziya Osman Saba'ya mektuplarında hem de şiir üzerine müstakil metinlerinde Baudelaire sevgisini yoğun bir şekilde ortaya koyan Tarancı, "Baudelaire'i okuduktan sonra düşünüşüm, duyuşum, görüşüm değişti. Daha doğrusu, Baudelaire, elinde tuttuğu canlı meşale ile bana tutacağım, tutmam gereken yolu gösterdi."²⁶² cümleleriyle Baudelaire'i kendisi için bir yol gösterici şeklinde tasvir eder ve "hayatımı Baudelaire'i okuduktan evvel Baudelaire'i okuduktan sonra diye iki fasla ayırmaktayım."²⁶³ cümlesinde de Baudelaire'in metinleriyle tanışmasını şiir serüveninde bir dönüm noktası olarak niteler. Tarancı'nın referanslarının kendi içerisinde son derece tutarlı bir çizgide ilerlediği rahatlıkla söylenebilir. Yukarıda da belirtildiği üzere Mallarmé'nin ressam Degas'a söylediği "Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır" önermesini sık sık tekrarlayan Tarancı'ya göre "asıl mesele bu büyük şiir hakikatinin anlaşılmasındadır."²⁶⁴

²⁶⁰ Kemal Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016), s. 195.

²⁶¹ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 163-4.

²⁶² a.g.e., 111.

²⁶³ a.y.

²⁶⁴ a.g.e., 69.

Tarancı da birçok şair-eleştirmen gibi modern Türk şiirini çeşitli şekillerde tasnif etmeye çalışmaktadır, onun tasnifinde de yine lirik-epik ayrımı belirleyici bir rol oynar. Vasfî Mahir Kocatürk'ün *Yeni Türk Edebiyatı* tarihi için yazdığı bir eleştiride, Kocatürk'e "Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'i Fikret'ten bize gelen iki kol gibi göster"diği gerekçesiyle karşı çıkan Tarancı'ya göre, "Bu son mülâhaza nazım dilinin tekâmülü bakımından doğru ise de, beşerî ve hakiki şiiri anlayış bakımından bugünkü şiirin babası Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'dir."²⁶⁵ Bu tavır, açıkça *Saf Şiir* anlayışını modern Türk şiirinin temeli kılma çabası olarak okunabilir. Çünkü Tarancı'nın bağlı bulunduğu *Saf Şiir*'e göre şiir çeşitli ideolojik söylemleri dile getirme yolunda bir araç olarak kullanılamamaktadır; bu anlayışa göre şiirin amacı bizzat şiirin kendisidir. Tarancı'nın Tevfik Fikret için kurduğu "şiiri istibdada karşı, değil yalnız kendi isyanını, o zamanki mağdur Türk milletinin haklı ve güzel isyanını erkekçe haykırmak için bir vesile yapmıştı. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in ise şiir telakkisi büsbütün başkadır."²⁶⁶ cümlesi de bunu gösterir. Bu iki şairin "şiir telakkisi" bu çalışma boyunca ortaya konulduğu üzere *Saf Şiir* anlayışdır. Bu anlayışın yörüngesindeki diğer şairlerin de Tevfik Fikret ve Mehmet Akif gibi şairlere ilişkin eleştirel değerlendirmeleri daha önce gösterilmişti. Tarancı, bir metninde "usta" olarak andığı Yahya Kemal için "Eserinde şarkla garbı büyük bir ustalıkla mezceden Yahya Kemal ise şiirimizin kutuplarından biridir. Mükemmeliyetin zevkini biz Yahya Kemal'in mısralarında tattık. Yahya Kemal'in şiir yazdığı bir devirde Türk şiiri, göğsünü gere gere: 'Varım,' diyebilir."²⁶⁷ şeklinde övücü ifadeler kullanır. Tarancı bir başka metninde ise Yahya Kemal'i şekle verdiği önem vesilesiyle övmektedir; bu da anlaşılır bir durumdur çünkü *Saf Şiir*'in de içerisinde yer aldığı modernist sanatta şekil esas belirleyici unsurdur: "Mesela bugün Yahya Kemal'in gülden bülbülden bahsedebilmesi sanatın bir 'ne' meselesinden ziyade bir 'nasıl' meselesi olduğunu anlamış olmasındandır."²⁶⁸ Nâzım Hikmet'e karşı eleştirel bir bakış geliştiren Tarancı, Necip Fazıl içinse "Şiirimizin Bir Zirvesi: Necip Fazıl" başlıklı yazısında övgü dolu ifadeler kullanmaktadır: "Necip Fazıl hiç kimsenin aklına gelmeyecek, henüz keşfedilmemiş zengin bir şiir sahasına dalarak kuvvetli görüşleri, marazi hassasiyet ve fevkalade ifade kudreti sayesinde bize *Kaldırımlar* gibi ölmez bir şaheser vermiştir."²⁶⁹

Cahit Sıtkı Tarancı'nın eski Türk şiirine ilişkin değerlendirmelerinde ise halk şiirine eleştirel, buna karşın divan şiirine övücü yaklaşımlar geliştirildiği görülür. Tarancı, "Şairlerimize Halk

²⁶⁵ Cahit Sıtkı Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* (İstanbul: Can Yayınları, 2016), s. 54.

²⁶⁶ a.y.

²⁶⁷ a.g.e., 113.

²⁶⁸ a.g.e., 50.

²⁶⁹ a.g.e., 23.

Şairleri Örnek Gösterilebilir mi?” başlıklı yazısında, “Genç Türk şiirinin halk şiirini örnek tutmasını, yalnız o kaynak üzerine eğilmesini isteyen aydınlarımızın bu fikrini bir türlü anlayam”adığını belirtir. “Yunus Emre’den, Köroğlu’ndan, Karacaoğlu’ndan, Dadaloğlu’ndan misaller getirerek, ‘İşte memleket şiiri böyle olur,’ diyenler, şiiri kendilerine dert etmemiş olmalıdırlar.”²⁷⁰ diyen şaire göre, halk şiiri Yunus Emre’den Aşık Veysel’e gelinceye kadar tek adım atmamıştır. Cahit Sıtkı Tarancı’nın halk şiirine dair bu yorumlarında *Saf Şiir*’in yasalarının belirleyici bir rol oynadığı belirtilebilir. Daha önce üzerinde durulan Yahya Kemal, Tanpınar, Ahmet Haşim gibi *Saf Şiir* temsilcilerinin de halk şiirine karşı eleştirel bir bakış geliştirdikleri belirtilmişti. Bu anlayışta anonimliğe karşılık kişilik, tekrarcılığa karşılık orijinallik ve içeriğe karşılık biçim esas alınmaktadır. Modernist sanatın ileri aşamaları arasında değerlendirilmesi gereken *Saf Şiir*, klasik anlayışların aksine sanatta orijinallığe büyük önem atfeder; geçmiş anlayışlara ve bu anlayışlar doğrultusunda verilmiş eserlere karşı da daima eleştirel yaklaşımı esas alır. Tarancı’nın halk şiiri hakkındaki yorumlarına bu çerçeveden bakılabilir:

“Halk şairleri birbirlerine benzemekte adeta yarış ederler. Hiçbir halk şairi, kendinden evvel gelmiş şairlerin eserlerindeki şiir meziyetlerini inkişaf ettirmeyi aklından geçirmez; usta bellediği şair gibi konuşabilirse bunu kâfi bir mazhariyet addeder. Gayesi ustasını geçmek değil, onun dizi dibinde mütevazı bir yer işgal etmektir.”²⁷¹

Saf Şiir’in doğasında içerikten ziyade içeriğin dile getirilme biçimi, Tarancı’nın bu şiire yaklaşımında da *Saf Şiir*’in öncü isimlerinin paradigmaları belirleyicidir: “Valéry, ‘Duymak kâfi değil, duyurmak lazım, hatta güzel duyurmak lazım!’ der. Halk şiirinin ancak pek nadir örneklerine bu sözü tatbik etmek mümkündür.”²⁷² Cahit Sıtkı Tarancı, halk şiiri hakkındaki bu eleştirel yorumlarına karşılık, divan şiiri için “Muhakkak ki divan edebiyatı yabana atılacak bir edebiyat değildir.” şeklinde yine kendinden öncekiler gibi daha olumlu bir üslup kullanır. Ancak Tarancı’nın divan şiirine bakışında da yine kendinden öncekiler gibi anakronik yaklaşımlar dikkati çekmektedir. O da diğerleri gibi divan şiiri ile *Saf Şiir* gibi tamamen farklı epistemolojilerden doğan anlayışları birbiriyle özdeşleştirmeye çalışır: “Mallarmé’nin bütün

²⁷⁰ a.g.e., 91.

²⁷¹ a.g.e., 92.

²⁷² a.y.

ömrünü vakfederek yapmak istediği ve Abbe Bremond'un hararetle müdafaa ettiği saf şiiri divan şairleri asırlarca evvel yapmışlardır..."²⁷³

Cahit Sıtkı Tarancı, şiiri algılayış biçimiyle *Saf Şiir*'in yörüngesinde bir şairdir. Bununla birlikte *Saf Şiir*'in Türk şiirinde kendinden önceki temsilcileriyle benzer çelişkileri de devam ettirmektedir.

1.5. Asaf Halet Çelebi'nin Poetikası

1907 doğumlu Asaf Halet Çelebi, kendisi gibi 20. yüzyıl başında doğmuş Nâzım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba gibi şairlere kıyasla edebiyat dergilerinde yazı ve şiirleriyle görünmeye oldukça ileri yaşlarda başlamış bir şairdir. İlk yazısını 1936'da Necip Fazıl tarafından çıkarılan Ağaç dergisinde, "Cüneyd" başlıklı ilk şiirini ise 1938'de Ses gazetesinde yayımlayan Asaf Halet; ilk şiir kitabı *Lamelîf*'i 1942, ikinci şiir kitabı *He*'yi de 1945'te yayımlamıştır. Sonraki yıllarda daha sonra değineceğimiz çeşitli kişi ve konular hakkında kaleme aldığı kitaplar bir kenara, "Benim Gözümle Şiir Davası" başlıklı poetikasını da 1954'te İstanbul dergisinde okuyucuyla buluşturmuştur. Dolayısıyla poetikasını şiir serüveninin henüz başlarında değil, aksine şiirini önemli ölçüde kurduktan sonra ortaya koyan şairler arasında kabul edilmelidir. İstanbul dergisinin 9. sayısından itibaren altı sayı boyunca "Saf Şiir", "Şiirde Vuzuh", "Şiirde Şekil", "Mücerred Şiir", "Şiirde Ruh Ânı", "Şiirlerimde Mistisizm Temayülü" başlıkları altında yayımlanan "Benim Gözümle Şiir Davası"; bu çalışma içerisinde başka yazı ve söyleşilerine de başvuracak olsak da, Asaf Halet'in şiir anlayışını kavrama yolunda yeterli veriye sahip bulunmaktadır.

1.5.1. Yeniden "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"

Saf Şiir üst-başlığı altında inceleyeceğimiz bu poetika; Yahya Kemal'in daha önce incelediğimiz çeşitli metinleri, Ahmet Haşım'ın "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"ı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Şiir Hakkında I-II" ve "Şiir ve Rüya I-II" gibi makalelerinden hayli uzun bir süre sonra yayımlanmıştır. Kronolojik olarak Orhan Veli'nin Garip ön sözüyle Necip

²⁷³ a.g.e., 112.

Fazıl'ın poetikasıdan da daha ileri bir tarihte okuyucu karşısına çıkan “Benim Gözümlle Şiir Davası”; özellikle de Asaf Halet'in sıkça referans gösterdiği “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da ileri sürülen tezleri önemli ölçüde tekrar yinelemektedir. Bu durumu Orhan Okay da tespit etmiştir:

“Türkçedeki poetika yazıları arasında, özellikle şiirde mistik temayüllerin manifestosu sayılabilecek bu önemli yazı dizisinde Asaf Hâlet şiirin ses, mâna ve hayâl bütünlüğünden oluşan seçkin bir sanat olduğunu ve onu anlamak için de seçkin bir okuyucu gerektiğini ifade eder. Bu bakımdan o, hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıkan ve popülizme kaçan Garipçilerden çok, şiir için elit bir seviye arayan Ahmet Haşim'in şiir anlayışına yaklaşıır.”²⁷⁴

Bu poetikanın tarihsel açıdan bir başka önemli tarafı da İkinci Yeni şiirinin henüz doğmakta olduğu bir zaman diliminde yayımlanmış olmasıdır. 1954'te, İkinci Yeni şairlerinin kuramsal metinleri değilse de bu akımın sonradan ilk örnekleri arasında kabul edilecek birtakım şiirleri edebiyat dergilerinde yayımlanmış, çeşitli çevrelerin de dikkatini çekmeye başlamıştı. “Benim Gözümlle Şiir Davası”nda, doğmakta olan bu yeni şiir anlayışına dair herhangi bir değerlendirme ya da imayla karşılaşılmamaktadır. Asaf Halet Çelebi, gerek “Benim Gözümlle Şiir Davası”nda gerekse de çeşitli yazı ve söyleşilerinde *Saf Şiir* çizgisini açıkça sahiplenmekte, toplumcu edebiyata karşı eleştirel bir tutum geliştirmektedir. Şairin *Saf Şiir* anlayışıyla yakınlığına, Mustafa Miyasoğlu da “Şiir görüşünün kaynağı, Osmanlı, İran ve Fransızca şiirinin sanat hayatını çokça etkileyen, mistik bir hüviyeti benimsemesine yol açan saf şiir örnekleridir.”²⁷⁵ cümlesiyle işaret eder. Asaf Halet Çelebi'nin, “Ben Türk edebiyatında Galib Dede'den Yahya Kemal'e kadar olan devre hakkında hüküm vermek istemiyorum ve zannediyorum ki o devre şairsizdir.”²⁷⁶ şeklinde beyanları tespitimizi doğrular. Bu anlayışa göre divan şiiri Şeyh Galip'le son bulmuş ve ondan sonra herhangi nitelikli bir şair çıkaramamış, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi şiirleri ise komple yok sayılmıştır. Bu anlayışı Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar'ın da benimsediği söylenebilir. Asaf Halet'in Nâzım Hikmet ve Orhan Veli karşısındaki tutumunun ise yukarıda isimlerini sıraladığımız öncüllerine kıyasla daha hoşgörülü olduğu dile getirilebilir. Asaf Halet, Nâzım Hikmet için “Nâzım Hikmet'i muhakkak çok severim. Fakat muakkibleri şiiri birtakım siyasî ideolojilere kalkan yapmak

²⁷⁴ M. Orhan Okay, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), s. 264.

²⁷⁵ Mustafa Miyasoğlu, *Asaf Hâlet Çelebi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1993), s. 31.

²⁷⁶ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 626.

yolunu tercih etmiş bulunuyorlar. Şiirde içtimaî gaye olarak tuttıkları yol sun'î olduğu için, bence faydasızdır.”²⁷⁷; Orhan Veli için de “Orhan Veli’nin de beğendiğim şiirleri vardır. Fakat Orhan Veli ekolünü takip edenleri pek beğenmiyorum.”²⁷⁸ şeklinde hükümlerde bulunur. Asaf Halet’in bu iki şair hakkındaki değerlendirmelerinde ortak nokta, şairlerin kendilerine beğeniyle yaklaşıp takipçilerini yoksayar bir perspektifi benimsemiş olmasıdır. Burada Asaf Halet’in orijinalliğe verdiği önem belirtilebilir; ancak yine de hem sosyal meselelere eğilmiş hem de günlük konuşma diliyle yazmış olmaları nedeniyle Asaf Halet’in Nâzım Hikmet ve Orhan Veli’nin şiir anlayışı itibarıyla karşısında konumlandığı ortadadır. Asaf Halet Çelebi’nin Nâzım Hikmet ve Orhan Veli gibi şairlerle aralarındaki farklılıklar başka çalışmalarda da dile getirilmiştir. İsmail Avcı, Asaf Halet’le Orhan Veli’nin şiir dünyalarını karşılaştırırken, “Garip şiiri, sıradan insanın düşüncelerini, hayallerini ve dertlerini anlatırken; Asaf Hâlet Çelebi’nin şiiri, aydının iç âlemini soyut bir şekilde edebi sanatlarla anlatır. Onun şiiri yoğun bir kültür birikimiyle oluşturulduğu için, donanımlı okura hitap eder. Okuyucudan hazırlık ister.”²⁷⁹ yargısında bulunmaktadır.

1.5.2. Bilinçaltını Ortaya Çıkarmak

Asaf Halet Çelebi’nin “Benim Gözümlle Şiir Davası” öncesi metinlerinde, geçmiş *Saf Şiir* savunucularını ve esasen dönemin birçok şair-yazarını derinden etkilemiş olan Sigmund Freud’a atıflarla karşılaşmaktadır. Mevcut veriler ışığında, Asaf Halet’in Freud’un en çok da bilinç-altına ilişkin yaklaşımlarından etkilendiği ileri sürülebilir. Şair, daha sonra poetikasında da izleri görüleceği üzere bilinç-altını merkeze alan, psikanalizin önemli inceleme sahalarından olan “çocukluğa dönme” mitini sık sık tekrarlayan bir edebiyat anlayışı inşa etmiştir. Onun 1938 tarihli “Türk Ruhunda Mücerred” başlıklı yazısında, “Benim Gözümlle Şiir Davası”nı haber veren düşüncelerle karşılaşmak mümkün görünmektedir:

“Şekilden ziyade meâle ehemmiyet veren, şuurdan ziyade tahteşşuurî denilen, müşahhas edebiyattan ziyade mücerret edebiyatı terviç eden zümreye hitap ediyorum. Hazinele bizim tahteşşuur varlığımızdadır. Eskiye okumak veya okumamak bizi tesiri altında bulundurmamalı, kör

²⁷⁷ a.g.e., 642.

²⁷⁸ a.y.

²⁷⁹ İsmail Avcı, “Cumhuriyet devri şiir poetikası; 1940-1950” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2014), s. 233.

taklidliliklerden vazgeçmeliyiz. Çocukluğumuza dönmek bile çocukluğumuzdaki saf ve samimî varlığımıza dönemez miyiz?”²⁸⁰

Müşahhasa karşı mücerreti, yani somuta karşı soyutu tercih etmek ve yine soyutla ilgilenen bir okuyucu topluluğuna hitap etmek *Saf Şiir* anlayışının belirleyici kodları arasında yer almaktadır. Bu anlayışın erken aşamalarında değil ancak Freud sonrası temsilcilerinde “Psikanaliz” kuramının ciddi etkileri gözlemlenmektedir. Hem Batılı gerçeküstücü şairlerde hem de daha önce poetikasını incelediğimiz Ahmet Hamdi Tanpınar’da da psikanalize yönelik ciddi atıflar yer almaktaydı. Söz konusu psikanaliz etkilerini Asaf Halet Çelebi’de de tespit etmek mümkündür; o, şiirin doğuş anını bile yine “ufak bir hadise”den hareketle bilinç-altının ortaya çıkmasıyla açıklamaktadır:

“[B]ir şiirin doğma mekanizmasını, başka bir tabirle ‘ilham ânı’nı şöyle tasavvur edebiliriz: Altşuurda hatıralar, ihsaslar, insiyaklar, arzular karmakarışık ve dağınık bir şekilde uykudadırlar. Gündelik hayatımızın gaileleri, küçük dertleri, meşgalelerimiz bizi altşuurumuzdan pek uzaklara sürükler. Fakat bazı hassas tabiatlarda başkası için mânâsız gibi görünen ufak bir hadise bir an için altşuurun kapılarını açar. Yalnız unutmayalım ki böyle bir tenbihin ışığı altşuurun ancak bir kısmını o andaki hususî bir zaviyeden aydınlatır. Meselâ bir akşam üstü birdenbire hissediverdiğimiz garip bir koku, bir biber kokusu bize çocukluk kâbuslarını yeniden yaşatabilir. ‘Hatırlatmıştır’ demiyorum; çünkü hatırlamak şuurun faaliyetidir ve bu şekilde lojik bir hatırlama ruha o sıcaklığı vermekten uzak kalır. O anda biz çocukluğumuzu kendimize çekmişizdir.”²⁸¹

Kayıp Zamanın İzinde isimli yedi ciltlik romanıyla 20. yüzyıl romanını ve genel olarak sanatını derinden etkileyen Marcel Proust, Türk edebiyatından da birçok şair-yazarı önemli ölçüde etkilemiştir. Bu isimler arasında Ahmet Hamdi Tanpınar ilk akla gelenler arasında yer almaktadır. Tanpınar kadar olmasa da Asaf Halet Çelebi’de de Proust’tan izler bulunduğu söylenebilir. Onun, yukarıda yaptığımız uzunca alıntıda, şiirin doğuşunu tasvir ederken “bir biber kokusu”yla çocukluğa dönmekten bahsetmesi, Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanının *Swannların Tarafı* adlı ilk cildinde, Marcel’in madlen hareketle çocukluğuna dönmesini hatırlatmaktadır:

²⁸⁰ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 34.

²⁸¹ a.g.e., 261-2.

“Uzun yıllardır, akşamları yatışımın tiyatrosu, dramı dışında Combray’ye ait her şey benim için yok olmuşken, bir kış günü eve döndüğümde, üşümüş olduğumu gören annem, alışkın olmadığım halde, biraz çay içmemi önerdi. Önce istemedim, sonra, bilmem neden, fikir değiştirdim. Annem birini gönderip, küçük madlen denilen, bir tarak midyesinin oluklu çenetleri arasında biçimlendirilmiş gibi görünen o kısa, tombul keklerden aldırıldı. Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? (...) Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray’de pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden çıkmadığımdan), Léonie Halamın günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı. (...) Halamın ıhlamura batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadını tanır tanımaz (bu hatıranın beni niçin bu kadar mutlu ettiğini henüz bilmediğim ve bunu keşfetmeyi çok sonraya erteleyeceğim halde), Léonie Hala’nın odasının bulunduğu, sokağa bakan eski gri ev, bir tiyatro dekoru gibi gelip annemler için yapılmış olan, arkadaki bahçeye bakan küçük eve (o âna kadar gördüğüm tek kesite) eklendi; evle birlikte, sabahtan akşama, her mevsimde kent, öğle yemeğinden önce beni gönderdikleri Meydan, alışveriş yaptığım sokaklar ve hava güzel olduğunda yürüdüğümüz yollar da görüntüde yerlerini aldılar. Ve tıpkı Japonların, suyla dolu porselen bir kâseye attıkları silik kâğıt parçalarının, suya girer girmez çözülüp şekillenerek, renklenerek belirginlik kazandığı, somut, şüpheye yer bırakmayan birer çiçek, ev, insan olduğu oyunlarındaki gibi, hem bizim bahçedeki, hem M. Swann’ın bahçesindeki bütün çiçekler, Vivonne Nehri’nin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı.”²⁸²

Toplumcu edebiyatın paradigmalarına karşı bir tavır takınan, gerçekliğin sosyal hayattan ziyade bireyin iç dünyasında aranması gerektiğini savunan Asaf Halet; bilinç-altına yönelişin Türk şiirindeki ilk örnekleri arasında kabul edilebilir. Bununla birlikte şairin yukarıda alıntılıdığımız “Eskiye okumak veya okumamak bizi tesiri altında bulundurmamalı, kör taklidsizliklerden vazgeçmeliyiz.”²⁸³ cümlesi, kendisi üzerindeki psikanaliz etkilerini gizleme işlevi görmektedir;

²⁸² *Kayıp Zamanın İzinde-Swann’ların Tarafı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), s. 49-52.

²⁸³ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 34.

ancak sorunlu bir tavidir bu. Çünkü şairin bilinç-altına yönelişi de sonuç itibariyle bir “tesir”in sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Asaf Halet’in de yörüngesi içerisinde olduğu romantik sanat görüşü, sanatçıya üzerindeki etkileri gizlemesi gerektiğini söyler; sanatçı da mutlak anlamda orijinal bir varlık olarak okuyucu karşısına çıkmaya çalışır. Bu tavır, görüldüğü üzere Asaf Halet’te de tespit edilebilir. “Çocukluğa dönme” arzusu da romantik sanat görüşünün şairdeki bir başka tezahürüdür.

1.5.3. Divan Şiirini Romantikleştirmek

Asaf Halet’in şiir anlayışı, nicelik açısından dar ama nitelik açısından ileri seviyede bir okuyucu topluluğuna seslenmek isteyen bir şairi işaret etmektedir; bu tavır daha önce diğer *Saf Şiir* savunucularında da görmüştük. Bununla birlikte, söz konusu yazıda Asaf Halet’teki *Saf Şiir* anlayışının henüz tam anlamıyla yerleşiklik kazanamadığı da görülmektedir; çünkü *Saf Şiir*, “şekilden ziyade meâlde ehemmiyet veren” değil, aksine “meâlden ziyade şekle ehemmiyet” veren bir anlayışı temsil etmektedir. Şairin 1940 tarihli “Şiirde Şairin Tesiri” başlıklı yazısında ise yine diğer *Saf Şiir* savunucularında da gördüğümüz üzere, teknoloji medeniyetinin dinamiklerine karşı pasif-agresif bir tavrın öne çıkarıldığına tanık olunur. Asaf Halet’e göre, “Hakikî şiir yazmak için ya çok iptidaileşmek ve ağaca sopa vuran zatten daha eski devirlere veya cemiyetin hududunu aşarak ötelere gitmeli...”²⁸⁴. Romantik sanatçı, modern şehirlerin huzursuz yapısından tabiata kaçmayı arzulayan bir dünya görüşüne sahiptir.²⁸⁵ İlkel çağlara dönme arzusu, modern dünyanın gelişmiş ulaşım, iletişim ve genellemek gerekirse kapitalist aygıtlara karşı alınan bir tavidir; “cemiyetin hududunu aşarak ötelere gitme” isteği ise var olan dünyanın dışında bir yaşam alanına duyulan özlemi açığa vurur. “Ötelere gitme” yolundaki bu arzuyla Fransız Sembolistlerinin metinlerinde de sıkça karşılaşılmaktadır; hatta Sembolizmin öncüleri arasında yer alan Rimbaud, daha önce de dile getirdiğimiz üzere bu özlemi

²⁸⁴ a.g.e., 74.

²⁸⁵ Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda modern insanın tabiat üzerinde hakimiyet kurmakla daha mutlu bir psikolojiye erişmediği gerçeğini anlatmaktadır: “Nesiller boyu, insanlık fizik ve doğa bilimleri ve bunların uygulama teknikleri üzerinde büyük ilerlemeler kaydetti; doğa üzerindeki hâkimliğini şu ana kadar akıl almaz şekilde sürdürdü. Bu gelişmelerin detayları o denli bilindik ki onları sıralamak yersiz. İnsanoğlu bu zaferlerinden fazlasıyla gurur duyuyor, haklılar da. Ama insanlar, uzay ve zaman üzerindeki yeni doğmuş bütün bu hâkimiyetlerinin, doğanın gücüne boyun eğdirmelerinin, binlerce yıllık özlemlerini en sonunda gerçekleştirmelerinin yaşamda elde edebilecekleri zevk miktarını artırmadığını, onları daha mutlu etmediğini daha yeni fark ediyorlar. Anlaşıyor ki insanın mutlu olması için sadece doğa üzerinde hâkimiyet kurması, uygarlaşma çabaları ya da teknik konularda ilerleme kaydetmesi yeterli değil.” (Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Cem Yayınevi, 2022, s. 29) Freud’un bu pasajda anlattığı hayal kırıklığı, çalışmamız boyunca üzerinde durduğumuz bütün poetikalara sinmiş görünmektedir.

metinlerinde bırakmayıp -uzun Afrika serüveni düşünülürse- hayata da geçirmiştir. Svetlana Boym da *Tırnak İçinde Ölüm* kitabında Rimabud'un hayat hikâyesini Mallarmé'ninkiyle karşılaştırarak şöyle bir okumaya girişir:

“Rimbaud mitinin en canalcı unsuru, yaşamı inatla edebiyata tercih edişi, edebiyat kurumunun saygınlığına radikal bir şekilde meydan okuyuşudur. Mallarmé şairin şiirsel yaşamıyla ilgili Romantik mite meydan okumuş ve yazı dramını yaşamın dramına üstün tutmuşsa, Rimbaud da ilk harfı büyük yazılan her türlü Şair mitinin yanı sıra, biyografisiz (ya da olaysız orta-sınıf biyografisine sahip) şair mitine meydan okumuştur.”²⁸⁶

Asaf Halet'in yine aynı metninde geçen “Hakikî şiir kelimelerinin lûgat mânâlarından ziyade onların [şairlerin] tılsım formülleriyle açılır sihirkâr bir bahçedir.”²⁸⁷ cümlesi de hem Fransız sembolistlerinin hem de onların Türk şiirindeki takipçilerinin metinlerinde birçok defa karşılaşılan bir anlayışı yansıtmaktadır. *Saf Şiir* yanlıları kelimelerin sözlük anlamlarına bağımlı kalmayı reddetmiş, onları yeni anlamlarla yeniden-üretmenin peşine düşmüşlerdir.²⁸⁸ Öte yandan Asaf Halet'in bu cümlelerinde şairden tılsım göstermesini beklemesi ve şiire “sihirkâr” bir doku atfetmesi de yine *Saf Şiir* anlayışının doğasındaki gizemci algılayışı açığa vurmaktadır. Diğer *Saf Şiir* temsilcileri gibi Asaf Halet'in dünyasında da şairin büyücü, şiirin de büyüyle derin bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu da *Saf Şiir*'in romantik katmanlarını bir kez daha gözler önüne serer. Asaf Halet Çelebi'nin eski edebiyatı algılayışında da romantizmin etkileri tespit edilebilir. O da tıpkı Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar gibi klasik edebiyat ve bilhassa da divan şiiri üzerine yoğun çalışmalarda bulunmuş ve şiir üzerine konuşmalarında bu doğrultuda göndermelerde bulunmuş bir isimdir. Mevlana, Molla Cami, Naima, Ömer Hayyam üzerine kitaplar kaleme alan, *Divan Şiirinde İstanbul* başlıklı bir antoloji yayımlayan ve Bilal Kırımlı'nın ifadeleriyle “ilmî araştırma-incelemeleriyle kendini kabul ettirmiş bir ilim adamı olarak karşımıza çık”an²⁸⁹ Asaf Halet; eski edebiyata dair kimi değerlendirmelerinde ise

²⁸⁶ Svetlana Boym, *Tırnak İçinde Ölüm*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010) s.144.

²⁸⁷ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 74.

²⁸⁸ Kesin bir *Saf Şiir* savunucusu olan İlhan Berk'in şu cümleleri, bu tarz şairlerin kelimelerin *sözlük anlamları* karşısındaki tavrını çok iyi özetlemektedir: “Bütün yazarlar sözcüklerle yazarlar. Ama şairler sözcükleri en çok görenlerdir. Şiiri düzyazıdan ayıran, önce bu sözcüğü görme olayıdır. Aslında pencere sözcüğü düzyazıda ayrı, şiirde ayrı değildir. Anlam olarak ayrı bir yön, çağrışım, ses, koku, biçim kazanması şairin elinde değişikliklere uğramasındandır. Şair, pencereyi sözlükte geçmeyen dördüncü, beşinci, altıncı anlamlarıyla kullanır. Bu anlamlar sözlüğün dışındadır.” (İlhan Berk, *Kanatlı At*, Yapı Kredi Yayınları, s. 95)

²⁸⁹ Bilal Kırımlı, *Asaf Hâlet Çelebi* (İstanbul: Şule Yayınları, 2000), s.42.

abartılı olduğu söylenebilecek birtakım görüşler ileri sürmüştür. Şair, “Hüsni ü Aşk” başlıklı metninde, Şeyh Galib için “Yirmi beş yaşında iken bu muazzam şaheseri ibda’ eden Galib, kendisinden evvel gelenlerden hiç kimseyi taklit etmeğe tenezzül etmedi. Ne İran, ne Türk şairleri, hattâ ne de şarkın tanınmış efsanelerine başvurmak aklından geçmedi.”²⁹⁰ şeklinde hükümler verir. Asaf Halet’in, Şeyh Galib için verdiği “kendisinden evvel gelenlerden hiç kimseyi taklit etmeğe tenezzül etmedi.” şeklindeki hükmünü her şeyden önce Galib’in “Hüsni ü Aşk”ında yer alan “Esrârını Mesnevî’den aldım / Çaldım velî mîrî malı çaldım” mısraları çürütmektedir. Ayrıca “Hüsni ü Aşk”, Doğu mitolojilerinden ve efsanelerinden ciddi ölçüde beslenmiş, farklı coğrafyalardan çeşitli klasik metinlere de yoğun göndermelerde bulunmuş bir eserdir. Klasik dönem metinleri, üzerlerindeki etkileri gizleyip kendilerini mutlak anlamda orijinal metinler olarak sunma yolunda herhangi bir girişimde bulunmazlar; bu, romantik döneme ait bir tavrıdır. Dolayısıyla Asaf Halet bu bağlamda da modernizmin paradigmaları içerisinden konuşmaktadır. Öte yandan, Osmanlı kültür ve edebiyatına tutkuyla bağlı bir şair olarak Asaf Halet Çelebi’nin Hüsni ü Aşk’a ısrarla atıf yapması son derece anlamlıdır. Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı kitabında, Hüsni ü Aşk için şu ifadeleri kullanır:

“Çoğu zaman, en büyük iki Türk mesnevisinden biri olarak anılır. Osmanlı şiirinin mükemmellik standardı olarak alınılanmıştır *Hüsni ü Aşk* (...); Osmanlı edebî geçmişi’nin temsilcisi konumundadır. Şeyh Galib, nüfuz edilmez zorluğuyla ünlüdür ve bu özellik Galib’in ününü yaratanlar açısından en yüksek değerdir. Bir tinsel serüven öyküsüdür bu, temposu yüksek, bol imgeli, coşkulu bir öykü – hem kitabın anlattığı öykü, hem de kitabın alınılanışının öyküsü. Modern eleştirmenlerin çoğu, *Hüsni ü Aşk*’ı Osmanlı tarihindeki bir dönüm noktasına yerleştirirler.”²⁹¹

Asaf Halet Çelebi’nin “Benim Gözümler Şiir Davası” başlıklı poetikası, *Saf Şiir*’i savunan bir poetikadan beklenebileceği üzere duyularla algılanabilen dünyaya sırt çevirerek merkezine idealar alemini almaktadır. Bu bağlamda Asaf Halet -tıpkı Necip Fazıl’ın kendi poetikasında yaptığı gibi-; bilimadamıyla sanatçı arasında yaptığı karşılaşmada bilimadamını maddi, sanatçıyı ise manevi bir zemin üzerinde konumlandırır: “Âlim nasıl bu görünen, maddeden ibaret olduğunu sandığı kâinatın açılabilen sırlarını izâha çalışıyorsa, sanatkar da kendi zaviyesinden ideal bir kâinatın izâhını yapmak sevdasındadır.”²⁹² Sanatçıyı bu şekilde idealize

²⁹⁰ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 218.

²⁹¹ Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 14.

²⁹² a.g.e., 239.

etmek, toplumcu gerçekçi edebiyatın karşısında pozisyon almak anlamına gelir. Ayrıca, idealize edilmiş bir sanatçı tasarımı, yine idealize edilmiş bir okuru da zorunlu kılar. Duyularla algılanamayan idealar aleminin sırlarına vakıf olabileceklerine inanan *Saf Şiir* temsilcileri; kitle kültürünün alışkanlıklarıyla yoğrulmuş bir okur kitlesine değil, ancak kendilerinin soyut alemlere ilişkin girift imajlarını layıkıyla anlayabilecek seçkin bir okur topluluğuna hitap ediyorlardı. Asaf Halet'in "Einstein'in yüksek riyaziyesini bir ilk mektepteki hesap hocası elbette anlayamaz, fakat onun anlayamaması Einstein teorilerinin yok olmasını icab ettirmez. Bu teoriler ancak onlara *initié* olan kimseler tarafından anlaşılır. Şiir için de bu söylenir; onun sırlarına vakıf olmak da pek herkesin kârı değildir."²⁹³ şeklindeki hükümleri de bu açıdan değerlendirilebilir. Öte yandan, Asaf Halet'in de Ahmet Haşim gibi şiirde müphemiyet yaratarak çok-anlamlılığa ulaşmayı hedeflediği söylenebilir. "Anlamak izafi bir mefhumdur."²⁹⁴ cümlesi, okurdan okura değişen bir anlam evrenini öngörmektedir. "[Ş]iirde vuzuh böylece şairin kudretine olduğu kadar okuyucusunun da ruh imkânlarına, anlayışına, irfanına ve hüsn-i niyetine bağlı bir keyfiyettir."²⁹⁵ diyen Haşim; böylece şiirin inşa edilmiş sürecinde okuyucuyu da şaire ortak etmekteydi. Asaf Halet Çelebi'nin kendinden önceki *Saf Şiir* temsilcileriyle bir başka ortak noktası da şiire kutsiyet atfetmesi ve şiiri kutsal kitaplarla aynı zemin üzerinde buluşturmaya çalışmasıdır. Tıpkı Necip Fazıl'ın poetikasında yaptığı gibi, Hz. Muhammet'in "Muhakkak ki Allah'ın, arşın altında anahtarları şairlerin dilleri olan birtakım hazineleri vardır." hadisini aktaran Asaf Halet'e göre " 'Şiirden başka bir lisan tekellüm eden' Peygamber şiirin bilhassa saf şiirin ilâhî bir menşei olduğunu da bize öğret"mektedir.²⁹⁶ Oysa içerik, hedef ve seslendikleri kitleler açısından kutsal kitaplar ile *Saf Şiir* anlayışı taban tabana zıt doğrultularda ilerlemektedir. Kutsal kitaplar adeta bir anayasa metni gibi sosyal hayatın birbirinden farklı alanlarına ilişkin hükümler verir, insanları belli inanç sistemleri doğrultusunda ikna etmeye çalışır ve toplumun bütün katmanlarına hitap eder. *Saf Şiir* ise sosyal hayata sırt dönmekte, hiçliği aramakta ve seçkin bir okur topluluğunu muhatap almaktadır. Yer yer tahkiye yöntemiyle ilerleyen kutsal kitapların aksine, *Saf Şiir* hikâyeyi de büsbütün reddeder. Asaf Halet, bir diğer gayretini de Türk şiirini -daha önce değindiğimiz başka isimler gibi- geriye doğru "*Saf Şiir*"leştirme yönünde göstermiştir, onun "[D]iğer şark şiirlerinde olduğu gibi eski Türk şiiri de saf şiirin hakikî örneklerini vermekle beraber onlardaki saf şiir billûrları ekseriya bir kasidenin, bir gazelin bir şarkı veya diğer

²⁹³ a.g.e., 239-40.

²⁹⁴ a.g.e., 243.

²⁹⁵ a.g.e., 247.

²⁹⁶ a.g.e., 240.

neviden bir şiirin köşelerine ilişik olarak kalıyordu.”²⁹⁷ cümlelerinde bu gayreti açıkça görülür. Gerçekte, *Saf Şiir* romantizm dairesinde, 19. yüzyıl ortalarında ortaya çıkmış bir şiir anlayışdır ve romantizmin ve süreğinde sembolizmin henüz var olmadığı bir döneme *Saf Şiir* örnekleri atfetmek açıkça anakronizme düşmek olur.

1.5.4. “Komşu Sanat: Musiki”

Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairlerin şiirin çevrilemeyeceği ve hatta şiirden bir kelimenin bile çıkarılamayacağına ilişkin görüşleri bu çalışmada daha önce tartışılmış; bu tavrın şiire kutsiyet atfetmekle ilişkili olabileceği ileri sürülmüştü. Asaf Halet de “Böyle bir şiirde mevcut olan bir unsurun eksilmesiyle şiirin bütünlüğünün de parçalanması ve âdeta onu tutan şirazenin koparak danelerin dağılması gibi bir hal alır. Yani bugünkü saf şiir küçük kristallerden ziyade büyük bir mücevher hâlinde ışıklanmaktadır.”²⁹⁸ cümleleriyle bu eğilimi paylaştığını bir kez daha kanıtlamaktadır. Şairin, şiirde zaman zaman anlama ilişkin olumsuz kanaatler bildirmesi de yine şiire kutsiyet atfetmesiyle ilişkili görünmektedir. Bazı şiirlerinin çeşitli “dedikodu”lara neden olduğunu söyleyen şair, bu bağlamda “Bunlar bilhassa *Mısır-ı kadim*, *Siddharta*, *Kilise*, *Sema’-ı Mevlâna* gibi bir atmosfer vücade getirmeyi hedef tuttuğum şiirlerimde kullandığım yabancı kelimeler ve formüllerdir ki mânâlarını anlamaya ihtiyaç yoktur.”²⁹⁹ der. Asaf Halet’in “Mısır-ı Kadim” şiirinde “ammon râ’ hotep (...) dut bu a’ru ünnek pahper / kama pet kama tâ”³⁰⁰, “Siddharta” şiirinde “niyagrôdhâ (...) om mani padme hum”³⁰¹, “Kilise” şiirinde “ayios o teos / ayios ishiros / ayios atânatos / eleision imâs”³⁰², “halaka-ssemâvâti-vel’ard’h”³⁰³ şeklinde yabancı dillerden ve kutsal kitaplardan mısralar yer almaktadır. Okurun anlamına yabancı olduğu bu mısralarla şiirde mistik bir atmosfer yaratılır ve okur üzerinde dua etkisi bırakılmaya çalışılır. Şair, bu mısraların okur tarafından anlaşılıp anlaşılmamasını önemsemez, hatta anlaşılmamalarından memnuniyet duyar; “Çünkü bunların mânâları anlaşılırsa şekil ve âhenklerinin güzelliğine okuyucu dikkat etmez.”³⁰⁴ Asaf Halet, böylece bir yandan şiirde şekli öne çıkarırken diğer yandan da gizem yaratmaya çalışır. Şair bu

²⁹⁷ a.g.e., 241.

²⁹⁸ a.g.e., 241.

²⁹⁹ a.g.e., 250.

³⁰⁰ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), s. 18.

³⁰¹ a.g.e., 58.

³⁰² a.g.e., 32.

³⁰³ a.g.e., 48.

³⁰⁴ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 250.

bağlamdaki referanslarını da yine dini göstergeler alanından verir: “Bir çan sesi duyulduğu vakit, bir bülbül öterken dinlendiği zaman bunların hangi notadan çalındığı düşünülebilir mi? Bir katedralin cephesinde umumî inşaa içinde mecz olmuş bir heykelcik dikkat nazarımızı çekmediği halde onu tek başına bir müzede seyrettiğimiz zaman bütün güzelliklerini nasıl görürsek bu da böyledir.”³⁰⁵ “Çan” ve “katedral” göstergeleri bu açıdan değerlendirilebilir. Asaf Halet’in “Bu sihirli formülleri sadece telâffuz etmek keyfiyeti bize Mısır-ı kadim, Mevlevî mistisizmi, Ortodoks kilisesi, budist cennetinin kapılarını açtırmaya kâfi gelmektedir.”³⁰⁶ cümleleri de yine şiiri bütünüyle bir kutsiyet alanına çevirmek istediğini kanıtlar. Ernst Fischer, şairlerin “kelime”yle ilişkisini şöyle yorumlar:

“Her şair ya kendini doğrudan doğruya anlatan yepyeni bir dil yaratmanın ya da kaynağa, eski ama aşınmamış, büyü gücü olan bir dilin derinliklerine dönmenin özlemini duyar. Büyük lirik şairlerin çoğu dile yeni, duyulmamış sözcükler katmışlar, ya unutulmuş sözcükleri yeniden bulup çıkarmışlar ya da her gün kullanılan sözcüklere yeni anlamlar katmışlardır.”³⁰⁷

Asaf Halet Çelebi’nin yukarıda alıntıladığımız şiirleri ve “kelime”yi algılayış biçimi; Fischer’in ifadelerini izleyerek söylersek, Çelebi’nin dile hem “yeni, duyulmamış sözcükler kat”tığını hem “unutulmuş sözcükleri yeniden bulup çıkar”dığını hem de “her gün kullanılan sözcüklere yeni anlamlar kat”tığını kanıtlamaktadır.

Şiir anlayışını kutsalın zemini üzerine inşa eden Asaf Halet Çelebi, daha önce de dile getirdiğimiz gibi kitle kültürünün aygıtlarına ve alımlanma biçimlerine yönelik itirazlar geliştirmektedir. Kelimenin “lûgat anlamı”yla yetinilmesini kabul etmez, yeni anlamlarla zenginleştirilmesini savunur. Dolayısıyla şaire göre, “Muhavere ve gazete havadisinde kelimelerin sathında kalırız. Ne onların sadalarını hatırlar ne de medlûllerini gözönüne getiririz. Kelimeler bizim için artık birer klişe olmuşlardır. Pratik hayatta da bununla iktifa etmekte bulunuruz.”³⁰⁸ Ahmet Haşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı gibi, görüldüğü üzere Asaf Halet’in poetikasında da dilin göndergesel işlevi yerine şiirsel işlevi öne çıkarılmaktadır. Bu da şiirde şeklin, içeriğe kıyasla daha fazla öne çıkarılmasını zorunlu kılar. *Saf Şiir*’in klasik edebiyatla çatışma alanlarından biri de şekle ilişkin bu yaklaşımda berraklık kazanır. Belli

³⁰⁵ a.g.e., 250.

³⁰⁶ a.g.e., 251.

³⁰⁷

³⁰⁸ Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2018), s. 248.

şekilleri yineleyerek devam eden klasik şiirin aksine modern şiir, her şiirde ayrı bir şeklin peşine düşmektedir. Şiirin aruz ve hece gibi ölçüleri ve gazel, kaside, mesnevi gibi kalıpları geride bırakması verili şekillerden de kurtulması anlamına gelecektir. Asaf Halet'in "Her şiirin şekli, sadalarının arabeski o şiirin vermek istediği umumî havayı en mükemmel şekilde temin edecek olandır. Şu halde buna göre ne kadar şiir varsa o kadar da şekil olması icabeder."³⁰⁹ şeklinde cümleleri de tespitimizi doğrulamaktadır. Asaf Halet'in şiir tasarımı da şekilden anladığı da büyük ölçüde müzikle ilişkilidir. Onun da tıpkı Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar gibi şiiri -Haşim'in ifadeleriyle- "sözden ziyade musikiye yakın" bir sanat olarak düşündüğü ortadadır: "Şiir bütün varlığını musikiye borçlu olmakla beraber komşu sanatlar arasında bünyesine en uygun olanının yine musiki olduğuna, musikinin ifade bakımından çok yardımı olduğuna inanmaktayım."³¹⁰ Asaf Halet Çelebi, şiire ilişkin birçok hususta argümanlarını benimseyip tekrar ettiği Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile ölçü ve kafiye konusunda derin bir ayrılık yaşamaktadır. Yahya Kemal, Haşim ve Tanpınar ölçü ile kafiye varlığını tartışmaya bile açmamışlardı, denilebilir. Yahya Kemal hece ölçüsüyle yazdığı "Ok" dışındaki bütün şiirlerini aruzla yazmış, Haşim ömrünün sonuna dek yine aruzda direktmiş, Tanpınar ise -serbest ölçüyle yazdığı, çok da benimsediği birkaç metni dışarıda bırakılırsa- şiirlerini büyük oranda hece ölçüsüyle kaleme almıştı. Asaf Halet Çelebi ise hem şiirlerini serbest ölçüyle üretmiş hem de ölçü ile kafiye varlığını çok sert bir şekilde sorgulamıştır: "Evvelce birçokları vezin ve kafiye ile şiiri büsbütün musikiye peşkeş çekmişlerdir. Vezin ve kafiye azad ettikten sonra da tamamen musikiden kurtulduğumu sanmak da hatalıdır. Çünkü vezinsiz ve kafiyesiz kelimelerle mükemmel bir musiki yapılabilir."³¹¹ Ona göre "Ne aruz vezninin tumturaklı ve muttarid yürüyüşü, ne hece vezninin kemikli romans âhengine uymadan, her şiir için yeni ve zevkli bir şekil bulmak kabildir."³¹² Asaf Halet'in kafiye, ölçü ve çeşitli söz sanatları hakkındaki olumsuz yargılarında, Orhan Veli'nin Garip poetikasının etkileri düşünülebilir.

Poetikasında, modern şiirin, bilhassa *Saf Şiir*'in çok sayıda özelliğini benimsemiş görünmesine rağmen, Asaf Halet Çelebi'nin yine de derin bir çelişkisi bulunmaktadır; bu da onun şiirde Nirvana'ya varmayı hedeflemesinden kaynaklanır. Asaf Halet'in "Evet, şimdiye kadar hakkımda yapılan birçok tenkitlere ve itirazlara rağmen, hiç korkmadan ve çekinmeden şiirlerimde mistisizmin büyük rol aldığını itiraf ediyorum. Bunların birçokları Nirvâna'ya

³⁰⁹ a.g.e., 248.

³¹⁰ a.g.e., 251-2.

³¹¹ a.y.

³¹² a.g.e., 254-5.

davet, yahud Nirvâna'ya nasıl erilebileceğinin hikâyesidir.”³¹³ cümleleri, *Saf Şiir*'in temel yasalarıyla çelişmektedir. Nirvana, mutlak kurtuluşa yönelme çabasını temsil eder³¹⁴; oysa *Saf Şiir*, hiçliği hedeflemektedir.

³¹³ a.g.e., 269.

³¹⁴ Günay Tümer, bazı Batılı bilginlerin, Budizmdeki Nirvana inancını “yok olma”yla özdeşleştirmelerine itiraz eder ve şu yorumlarda bulunur: “Bazı Batılı bilginler Nirvana'yı “yok olma” şeklinde anlamışlarsa da bu görüş isabetli değildir. Buda insanî duygu ve arzuları bir ateşe benzetmiş, Nirvana'yı da bu ateşin sönmesi şeklinde açıklamıştır. Nitekim Buda'nın baş şâkirdi Sariputta Upatissa da Nirvana'yı “istek ve tutkuların, kin ve nefretin yok olması, kişinin yanılarak yolunu şaşırmaktan kurtulması” şeklinde tarif etmiştir.” (GÜNAY TÜMER, "BUDİZM", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/budizm> (31.01.2023)).

BÖLÜM 2

2. SAF ŞİİR'DEN ÇIKIŞ

2.1. Necip Fazıl Kısakürek Poetikası

1925'te yayımlanan *Örümcek Ağı* ve 1928'de yayımlanan *Kaldırımlar* adlı şiir kitaplarıyla Türk şiirinde oldukça genç yaşta önemli bir konum elde eden ve yaygın bir bilinirlik kazanan Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983), edebiyatımızda şiir anlayışını “Poetika” başlığı altında bildiren ilk isim olarak kabul edilmektedir. O; poetikasını önce kendi yayını Büyük Doğu dergisinin 1945 yılı sayılarında “İdeologya Örgüsü” başlığı altında yayımlamış, sonra 1955 tarihli *Sonsuzluk Kervanı* adlı şiir kitabına, nihai olarak da toplu şiirlerinden oluşan *Çile* kitabına dahil etmiştir. Necip Fazıl'ın poetikası, şiir anlayışını belli başlı bütün yönleriyle aydınlatan bir içeriğe sahiptir; dolayısıyla bu bölümde şairin çeşitli söyleşi ve denemelerine başvurulacaksa da asıl poetikasıdan çok uzaklaşılammaya çalışılacaktır.

2.1.1. Çift Kanatlı Şair

Gençlik döneminde *Babıali* adlı hatıra kitabında da detaylıca anlattığı üzere Paris'te kısa süreli bir felsefe öğrenimi gören, metinlerinde Fransız sembolistlerine sık sık atıfta bulunan ve Fransız şairleriyle etkileşimi üzerinden farklı bağlamlarda incelenegelen Necip Fazıl; Türk şiirinde *Saf Şiir*'le yakınlık kuran Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairlerle de birçok hususta benzer yaklaşımlar geliştirmekte ve onlarınkine yakın bir söz dağarcığıyla konuşmaktadır. Fakat Necip Fazıl, başlangıçta *Saf Şiir* dairesinde yer alsa da 1934 sonrası girdiği serüvenle bu anlayıştan önemli ölçüde uzaklaşmaya başlamıştır.

Necip Fazıl hakkında ‘*Sıcak Yarada Kezzap*’ *Necip Fazıl Kısakürek* adlı bir kitap kaleme alan ve *Poetika Dersleri* kitabında Necip Fazıl'ın poetikasını da detaylıca inceleyen Orhan Okay da Necip Fazıl'ı *Saf Şiir* içerisinde konumlandırmaktadır: “Bu şiiri bir bakıma, bu yıllardan bir süre önce başlamış olan Yahya Kemal ve Ahmed Haşim'in saf şiir akımına bağlamak da düşünülebilir.”³¹⁵ Okay, *Saf Şiir*'i “ferdiyetçi şiir” şeklinde tanımladıktan sonra Necip Fazıl'ın

³¹⁵ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl “Sıcak Yarada Kezzap”* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), s. 50.

şiiirle toplumcu gerçekçi şiiir arasında birtakım karşılaştırmalara gider: “Cemiyetçi şiiirin herkes tarafından kolay anlaşılabilir, açık, ideolojik, didaktik, telkin edici ve sathi oluşuna mukabil bu ferdiyetçi yahut saf şiiirin unsurları lirizm, mistisizm, esrar, büyü, rüya ve hayâl gibi birtakım estetik, metafizik ve metapisişik kavramlardır.”³¹⁶ Okay’ın dile getirdiği “lirizm”, “mistisizm”, “esrar”, “büyü” vs. kavramlarla Necip Fazıl’ın poetikasında sıkça karşılaşılmaktadır; fakat onda “cemiyetçi şiiir”in “ideolojik”, “didaktik” vs. eğilimleri de mevcuttur. Dolayısıyla Necip Fazıl’ın poetikası da tıpkı Yahya Kemal’in şiiir anlayışı gibi ikircikli bir karakter taşımaktadır. Her iki şairde de kabaca “sanat sanat içindir” ile “sanat toplum içindir” anlayışlarının arasında sancılı bir üçüncü yol arayışı hissedilmektedir. Yahya Kemal, Adile Ayda ile bir sohbetinde “ben Sembolistlerin iddialarını ancak yüzde elli nisbetinde kabul ediyorum.” şeklinde bir açıklamada bulunmuştu. Necip Fazıl ise bir söyleşisinde “Sanat kendi için olduğu kadar cemiyet için, cemiyet için olduğu kadar kendi için... Tek kanatlı kalmaya razı olamadım.”³¹⁷ cümleleriyle sanat serüvenini aydınlatmaya çalışır. Sanatın asli hedefi doğrultusundaki bu arayışlar, her iki şairin poetikasında da birtakım çelişkiler ortaya çıkmasına neden olmuştur ki bu bölümde Necip Fazıl özelinde bu çelişkilerden, onun hayat hikâyesinden de yararlanılmak suretiyle bahsedilecektir.

Kendisiyle yapılan söyleşilerde sıklıkla “Sanat sanat için midir, toplum için midir?” şeklinde özetlenebilecek sorularla karşılaşan ve poetikasında da bu soruya birtakım yanıtlar üretmeye çalışan Necip Fazıl; bu hususta zaman zaman birbiriyle uzlaşamayacak değerlendirmelerde bulunmuş, netice itibarıyla de “sanat sanat içindir” ile “sanat toplum içindir” kalıplarının dışında “Sanat mutlak hakikat içindir” şeklinde özetlenebilecek bir üçüncü yol önerisi getirmiştir. Necip Fazıl’ın “Poetika”sının belirleyici dinamiklerinden biri olan bu yaklaşım, şiiirlerinde de “Anladım işi, sanat, Allahı aramakmış / Mârifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış...”³¹⁸ mısralarıyla açıkça yansıtılmıştır. Bu çalışma boyunca poetikası incelenen şairlerin hayat hikâyelerinden mümkün mertebe uzak durulup daha metin-merkezli bir hat üzerinde ilerlenmeye çalışıldı; ancak Necip Fazıl’ın şiiirini, poetikasını ve konumuz dışında kalan siyasi ve sosyal serüvenini incelerken hayatının son derece önemli bir “dönüm noktası”na temas etmekte de yarar görülmektedir. 1934’e kadar belli bir seviyede “laik” denilebilecek bir yaşam süren Necip Fazıl, o yıl Nakşibendi Şeyhi Abdülhakim Arvasi’yle tanışıp ona intisab ettikten sonra kendisinin de sık sık aktardığı üzere ciddi bir dönüşüm sürecine girmiştir. Onun poetikadaki “Sanat mutlak hakikat içindir.” formülasyonunun temelinde de bu kırılma yer

³¹⁶ a.g.e., 50.

³¹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), s. 102.

³¹⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), s. 39.

almaktadır. Necip Fazıl'ın kendisi de bir kısmını aktaracağımız çeşitli söyleşilerinde 1934'e kadar *Saf Şiir* anlayışını, bu tarihten sonra ise topluma dönük bir şiir anlayışını benimsediğini belirtir. Necip Fazıl, 1934'te yaşadığı bu kırılmayı "Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum; / Gökyüzünden³¹⁹ habersiz, uçurtma uçurmuşum..."³²⁰ mısralarıyla yine şiirlerinde de dile getirir.

2.1.2. Fildişi Kuleden Çıkış

Necip Fazıl'ın bu dönüşümü, modern Türk şiirinin belli başlı mitleri arasında değerlendirilebilir; bu bağlamda yine Fransız sembolistleriyle Necip Fazıl arasında bir benzerlik ilişkisi kurmak da mümkün görünmektedir.³²¹ Necip Fazıl'ın 1934'te başlayan dönüşüm süreciyle birlikte o vakte kadar içinde yer aldığı siyasi düşünce, sosyal ortam ve ilişki ağlarını geride bırakıp yeni bir çevreye yelken açması, esasen varlığından henüz kolay kolay bahsedilemeyecek bir İslamcı cemiyet inşasına girişmesi akla Fransız sembolistlerinin ve bilhassa da Arthur Rimbaud'nun yaşam öyküsünü getirmektedir. Şiirlerinde sürekli uzak ülkelere yolculuk etme fantezilerinden söz eden Rimbaud; 20'li yaşlarının başlarında şiiri, çevresini ve ülkesini terk ederek Afrika'ya göçmüş ve burada çeşitli illegal alanlarda çalışarak sonradan efsaneleşecek bir hayat sürmüştü. Necip Fazıl'ın 1934 sonrasında Büyük Doğu isimli 1943 ila 1979 arasında çeşitli periyotlarla çıkacak İslamcı bir dergi yayımlaması ve zaman

³¹⁹ Burada "gökyüzü" göstergesinin seçilmiş olması tesadüf değildir. Mircea Eliade, gökyüzünün metafizikle bağlantısını şöyle anlatır: "Gökkubbenin sadece temaşa edilmesi bile dinsel bir deneyim başlatmaya yeter. Gökyüzü, sonsuz, aşkın bir niteliktedir. İnsanın ve onun çevresinin temsil ettikleri hiçlikle kıyaslandığında, kelimenin tam manasıyla *ganz anderer* (tamamen farklı; bambaşka türde). Aşkınlığın kendini açığa vurması için, sonsuz yüksekliğin bilincine varılması yeterlidir. 'Çok yüksek' olmak, bir anda tanrısallığın bir vasfı haline gelir. İnsanın erişemediği yukarı katlar, yıldızlara ait bölgeler aşkınlığın, mutlak hakikatin, sonsuzluğun doğaüstü güçleri ve itibarıyla donanırlar. Orası tanrıların evidir; oraya sadece birkaç ayrıcalıklı insan tırmanma ritüelleriyle erişebilir; bazı dinlerdeki inançlara göre, oraya ölümlerin ruhları yükselebilir. 'Çok yukarısı,' insanın insanlık hali içinde erişemeyeceği bir boyuttur. İnsanüstü varlıklara ve güçlere aittir. (...) Gökyüzü, *kendi varoluş haliyle*, aşkınlığı, gücü, sonsuzluğu sergiler. *O mutlak bir biçimde vardır, çünkü yüksektir, sonsuzdur, ezeli ve ebedidir, kudretlidir.*" (Mircea Eliade, *Kutsal ve Kutsal-Dışı Dinin Doğası*, Alfa Yayınları, 2019, s.104-5)

³²⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), s. 35.

³²¹ Bu çalışma boyunca gerek Necip Fazıl'ın gerekse de başka Cumhuriyet dönemi şairlerinin Fransız sembolistlerinden aldığı örnekler ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir; ancak bu etkilenmelerden hareketle sözkonusu şairleri Türk şiir geleneğinin dışına itmek aşırıya kaçmak olacaktır. Buradan hareketle Erdoğan Alkan'ın *Şiir Sanatı* kitabında Necip Fazıl'ın poetikası hakkında verdiği "Necip Fazıl'ın şiir sanatı üstüne ileri sürdüğü fikirlerin çoğu kendinin değil, başta Baudelaire ve Rimbaud olmak üzere Fransız şairlerinin, Fransız sembolistleri ve romantiklerinin fikirleri. O halde yaptığı işin değeri de yabancı ozanların, kendi deyimiyle 'Batının pırtıkları'nın düşüncelerini aktarmaktan öteye gitmiyor. Mal yabancı olduğuna göre Türk şiir geleneğinin bir parçası da sayılamaz." (Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, Tün Kitap, 2019, s. 505) şeklinde hükümler modern eleştiri kuramlarının kabul etmeyeceği ölçüde bir şiddet ve dargörürlük içermektedir.

içerisinde bu dergiden hareketle yine İslami doğrultuda bir Büyük Doğu topluluğu kurması da “uzak ülkeye yolculuk” mitinin varyantları arasında anılabilir. Necip Fazıl “Poetika”sında da Fransız sembolistlerine açıkça atıfta bulunmaktadır, onlara olan eleştirilerini ise yine “sanat mutlak hakikat içindir” perspektifi etrafında gerçekleştirir. Aristo’dan Valéry’e, yani klasik dönemden modernizme kadar “şiir nedir” sorusuna cevap arandığını belirten Necip Fazıl; “(Aristo)dan (Pol Valeri)ye kadar bütün poetik fikirciler, ya sahilsiz bir tecrit denizinde boyuna açıldılar; yahut aşağısının bayağısı birtakım kaba tekerlemelere düştüler. Hepsi bu kadar... Ve şiirin ne olduğu, her büyük mefhum gibi meçhûl kaldı.”³²² cümlesiyle her iki dönemi de eleştirmekte ve kendisini o dönemlerin sanat anlayışlarından kesin olarak ayırmaya çalışır. Klasik çağın mimetik sanat anlayışına da modernizmin özerk sanat anlayışına da karşı çıkan şaire göre bu anlayışların temel problemi ise “ulvî merkez” yoksunluğudur: “Bu tariflerin başında ve sonunda, şiiri merkezleştiren haysiyetli bir muhit ile, şiir muhitini kuran ulvî merkezden bir eser yoktur. Bizce şiir, mutlak hakikati arama işidir.”³²³ Valéry, sadece Necip Fazıl’ın değil Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Türk edebiyatındaki diğer *Saf Şiir* savunucularının da sıkça referans gösterdiği bir şairdir ve *Saf Şiir* anlayışının 20. yüzyıldaki ileri aşamalarından birini temsil etmektedir. Orhan Okay, Necip Fazıl’ın da getirdiği birtakım eleştirilere rağmen Valéry’den etkilendiğini belirtir: “[S]embolist bir şair olan Valéry’nin şiir üzerine düşünceleri Haşim’den başlayarak Yahya Kemal’e ve Tanpınar’a kadar bütün saf şiir taraftarlarını ve nihayet Necip Fazıl’ı da şu veya bu nispette tesiri altına almıştır.”³²⁴ Necip Fazıl’ın poetikasının ikircikli bir karaktere sahip olduğu yukarıda belirtilmişti. 1934’te yaşanan dönüşüm, şairin edebiyat serüveninde ortaya birbirinden büsbütün bağımsız iki dönem çıkarmamıştır. Necip Fazıl’ın 1934 sonrası edebiyat anlayışında ve dolayısıyla da “Poetika”sında, 1934 öncesi dünya ve sanat görüşünden birçok unsur bulunduğu bu bağlamda hatırlatılmalıdır. Bir diğer önemli mesele ise Necip Fazıl’ın *Saf Şiir*’den tam olarak ne anladığı meselesidir. Yahya Kemal poetikasının incelendiği bölümde, bazı Yahya Kemal yorumcularının hilafına divan şiirinin *Saf Şiir* içerisinde kabul edilemeyeceği; çünkü divan şiirinin mutlak varlığa yönelmesine karşın *Saf Şiir*’in hiçliğe odaklandığı, dolayısıyla bu iki şiirin birbirinden tamamen farklı iki epistemolojik alana ait oldukları belirtilmişti. Divan şiirini *Saf Şiir*’leştirme eğilimi Necip Fazıl’da da görülmektedir; şair, Fuzuli’nin “Su Kasidesi”ni *Saf Şiir* kabul eder: “Su Kasidesi saf şiirin en güzel

³²² a.g.e., 472.

³²³ a.g.e., 473.

³²⁴ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 173.

numunesidir.”³²⁵ Oysa kaside türünün “methiye”, “hicviye” vs. kategoriler altında çeşitli kişi ya da kurumlara karşı açıkça yaptığı değerlendirmelere karşın, *Saf Şiir* bütün pasif-agresif doğasıyla kendi içine çekilmekte ve dış dünyayı değil kendi kendisini merkeze almaktadır. Divan şiirinin önemli naat örnekleri arasında kabul edilen “Su Kasidesi” bütün unsurlarıyla ilahi olana ve onun temsilcisi kabul edilen Hz. Muhammed’e yönelmektedir. Necip Fazıl, 1934 sonrası yaşadığı dönüşümü söyleşilerinde şu şekilde anlatır:

“1943 yılına kadar sanat anlayışım fildişi kule şairini azizleştirmek ve sanatkârı kapitolün mukaddes kapıları gibi fildişi kulesinde besiyeye çekilecek bir snaat anlayışı ki, çin manderenleri gibi halkı sadece alkış vergisine tâbi gören ve ancak elitlerin eliti bir zümreye kapısını açan korkunç bir imtiyaz aristokrasisi... 1934’te başıma inen balyoz Cahiliye devrinin Arabistan’ı gibi bütün dünyamı altüst etti. Peygamberin öncülük ettiği insan akınlarında bir fener taşıyıcısı olarak kabul ettiğim şair, topyekûn memuriyeti ile o zaman nazarımda tecelli etti. Hiçbir şiir, Peygamber kelâmına yaklaşamayacağına göre, bizzat resullerin mucizelerine muhatap olan halk, birdenbire bana, en büyük sanat tecellisinin istiğna kabul etmez aynası olarak göründü. O gün bugün geçmiş gaflet yıllarıma tükürdüm ve mucizelerle muhatap olan halkının herhangi bir nahvet kaygısına kurban edilemeyeceğini anladım. Halk, mucizenin ne olduğunu, ruhunu ve keyfiyetini bilmez, ama muhatap bizzat kendisidir. Bilmeden anlar ve anlamadan hayran kalır. Şiir de, peygamberlik hikmetinden bir zerre olarak aynı kanuna bağlıdır. Bu yakıcı hakikatı anladığım gün, şiiri, Peygamber alayının en hakir fenerciliği işi kabul ettim ve sağır ferdiyetçiliğimden fırlayıp şamatalı cemiyetçiliğe döküldüm.”³²⁶

Necip Fazıl’ın şiir serüvenini açıkça anlattığı bu pasajda, kabaca “sanat sanat içindir” anlayışını bırakıp yine kabaca “sanat toplum içindir” anlayışını benimsemeye başlayan bir sanatçının bu dönüşüme ilişkin muhtemel gerekçeleri anahtar kavramlarla sıralanmaktadır. *Saf Şiir* anlayışının biraz da karikatürize edilerek gerçekleştirilmiş bu anlatımında, şair “fildişi kule”de sanatını sadece “elit” okurlara açan bir başka elit kimse olarak tasvir edilir. Gerçekten de *Saf Şiir* geniş okuyucu kitlelerine ve onların zevklerine sırt dönmüş, toplumsal meseleleri işlemekten mümkün merteye uzak durmuştu. Necip Fazıl söz konusu tasarımı benimsediği bu dönemini “gaflet yılları” olarak tanımlar ve “halk”a dönerek halkı yüceltmeye başlar, bu da daha ziyade toplumcu gerçekçi edebiyatçılarda karşılaşılan bir tavidir. Necip Fazıl’ın bu bağlamda toplumcu gerçekçilerden ayrıştığı nokta ise onların aksine şiire ve şaire kutsiyet

³²⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), 216.

³²⁶ a.g.e., 77-8.

atfetmiş olmasıdır. Şiire ve şaire kutsiyet atfetme ise Necip Fazıl'ı yeniden *Saf Şiir*'in yörüngesine yaklaştırır; çünkü kutsal sanat algısı sembolistlerin sanat anlayışına damgasını vurmuş durumdadır. Orhan Okay da bu bağlamda bir başka *Saf Şiir* savunucusu Ahmet Haşim'le Necip Fazıl arasında bazı ortaklıklar tespit etmektedir: “Haşim’in ve Necip Fazıl’ın, birbirinden farklı istikametlerde de olsa esasta ‘mistik: sırî’ bir temele dayanmaları; gerek şiir teorileriyle, gerekse şiirleriyle sempati duydukları şairler bakımından bazı ortak yanlarının bulunması bu yakınlaştırmamızı kolaylaştırmaktadır.”³²⁷ Okay’ın “farklı istikamet”ten kastı Ahmet Haşim’in mistisizmindeki müphemiyete karşın Necip Fazıl’ın açıkça İslamî bir mistisizmi benimsemiş olmasıdır. Necip Fazıl’ın “sol” ideoloji karşısındaki tavrı ise sol ideolojiler aleyhinde konuşmuş bir başka isim olan Yahya Kemal’i akla getirmektedir. Necip Fazıl, kendisiyle yapılan bir söyleşideki “*Sol temayüllü edebiyat için ne düşünüyorsunuz?*” sorusuna, “Yüzde yüz düşmanı ve aleyhtarıyım! Bu düşmanlık en fazla, sol cereyanın sanat ve edebiyata verdiği hüviyete olan isyandan geliyor. Sol, materyalist ve şiirin en büyük kaynağı olan ‘ruh’ ve ‘ideal’ prensiplerine aykırı bir kaynağa bağlılığı temsil ettiğine göre, şiir ve sanatla asla telif kabul etmeyecek tek cereyandır.”³²⁸ şeklinde cevap verir. Milliyetçi-mukaddesatçı bir dünya görüşünü benimsemiş olan Necip Fazıl 1940’lı yılların başlarından 1983’teki ölümüne dek, yani “Soğuk Savaş”ın en hararetli yaşandığı dönemde “sağ”ın belli başlı temsilcilerinden ve “sol”un da aleyhtarlarından biri olarak bilinmektedir.

2.1.3. İslami Toplumculuk

Bu bölümde detaylıca gösterileceği üzere Necip Fazıl’ın poetikasında hem *Saf Şiir* temsilcilerinin hem de toplumcu gerçekçilerin tezleriyle çakışan noktalar bulunmaktadır, dolayısıyla bu poetika daha önce de belirtildiği gibi ikircikli bir karaktere sahiptir. Özden ziyade biçimi önceleyen tavrıyla sembolistlere yaklaşan Necip Fazıl, sanatı “mutlak hakikati arama işi” olarak tanımlamasıyla ise toplumcu gerçekçi edebiyatçılarla aynı düzlemde buluşmuş olur. Çünkü şiiri ya da daha genel anlamıyla sanatı “mutlak hakikat”i yani Necip Fazıl’daki karşılığıyla “Allah”ı arama aracı kabul etmek; çok sayıda siyasal, toplumsal ve kültürel algılayışı da beraberinde getirecektir. Şiir bu haliyle toplumcu bir kimlik kazanacaktır ki Necip Fazıl’ın poetikasında da bu tespiti doğrulayacak önemli veriler bulunmaktadır. Ayrıca “Sakarya Türküsü”, “Zindandan Mehmed’e Mektup” ve “Karacaahmet” gibi şiirlerinde de Türk-İslam

³²⁷ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl “Sıcak Yarada Kezzap”* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 76.

³²⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), 39.

sentezinin yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. O, İslami yaklaşımlarla kaleme aldığı poetikasının merkezine, “Dinin olmadığı yerde hiçbir şey yoktur; yokluk bile yok... Şiir ve san’atsa hiç yok...”³²⁹ cümlelerinde de görüldüğü üzere dini yerleştirir ve bu yönüyle de döneminin şairlerinden önemli bir farkla ayrılmış olur. Bu dönem Türk şiirinde İslami perspektifin, özellikle de siyasal boyutları düşünüldüğünde geniş bir alana yayıldığını söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte, herhangi bir dini inanç sistemini merkez almış bir poetikanın bu dinin ileri sürdüğü toplumsal davranış kalıplarını bünyesinde taşıması da düşünülemez; çünkü din, önemli ölçüde toplumsal içerikle donanmış bir sistem anlamına gelmektedir. Böylesine siyasal dozu yüksek bir poetikada şaire de sözcülük atfedilecektir: “Şair, başları Arş’a değen Nebilerin semavî mucizeleri yanında, ayakları toprağa mihli, azat kabul etmez ve tâbi olarak, madde üstü sıçrayış ve mâverâyı kurcalayış cehdinden, mucize, aşk ve hasretinden en dokunaklı bir sözcü...”³³⁰ Necip Fazıl’ın sanat anlayışında 1934 sonrasında meydana gelen en önemli değişimlerden biri; gösterildiği üzere şiirin bir nevi siyasi bildirge, şairin de yine bir nevi siyasi sözcü olarak yeniden tanımlanmış olmasıdır. Oysa Necip Fazıl 1934’te yaşadığı kırılmanın henüz bütün sonuçlarıyla ortaya çıkmadığı, 1936 gibi görece erken bir tarihte verdiği bir söyleşide tam bir özerk sanat savunucusu olarak konuşmaktadır: “Benim için edebiyatın gâyesi her şeydir, fakat bir şey değildir. 19’uncu asrın malum olan klâsik ‘sanat sanat içindir’ nazariyesine tam mânasıyla taraftar olmaksızın diyebilirim ki, ‘sanat cemiyet için değildir.’ Sanat, ayrı bir dünyadır ve o dünya kendisi içindir ve kendi kanunlarına tâbi bir âlemdir.”³³¹ İlerleyen süreçte ise Necip Fazıl’ın dünyasında sanat özerklik iddialarını terk edecek, “kendi kanunlarına” değil (İslamî) “dâvâ”nın kanunlarına tâbi hale gelecektir: “Veli sanılan bir Fransızın ‘Velilik bir mecburiyettir!’ sözündeki hikmete eş, ben küçük çapta da olsam, büyük şair için cemiyete sarmak ve bir dâvâ bayrağı açmak, mecburiyet şartıdır.”³³² Necip Fazıl’ın bu cümleleri, süreç içerisinde *Saf Şiir*’in belirleyici kodlarından uzaklaşıp daha toplumcu denebilecek bir zemine yerleştiğini göstermektedir. Necip Fazıl’ın toplumculuğunu Hilmi Yavuz da şu şekilde değerlendirmektedir:

“Nâzım Hikmet ve Necip Fazıl gibi büyük şairlerin büyüklüğü, onların belirli bir ideolojik bağlamda toplum için yazıyor olmalarında, yani şiirin kullanım fonksiyonunu öne çıkarmalarında değil, şiirlerinin kullanım fonksiyonu göz ardı edildiğinde estetik bir haz veriyor olmalarında aranmalıdır. Çünkü

³²⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), 490.

³³⁰ a.g.e., 497.

³³¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), 13.

³³² a.g.e., 110.

gerçekten bazı şiirlerinin ideolojik göndermelerinin (mesela Nâzım'ın *Dört Mapushaneden* şiirlerinde, ya da Necip Fazıl'ın *Sakarya* şiirinde) öne çıkmadığını söylemek mümkündür. Doğallıkla bu durum, Nâzım Hikmet'in ve Necip Fazıl'ın, ideolojik anlamda kullanım fonksiyonunun göz ardı edilmesi mümkün olmayan toplumcu şiirleri için geçerli olamaz. Dikkat edildiyse, Necip Fazıl için de 'toplumcu' nitelemesini kullanıyorum. 'Toplumcu' şiirin, bana göre elbet, dar anlamda 'sosyalist' bir şiir olması gerekmiyor: Mesela Mehmet Akif de toplumcu ama Müslüman bir şairdir ve elbette sosyalist değil!"³³³

Modern şiirimizde İslami anlamda toplumcu olan başka şairler de bulunmaktadır, bir sonraki bölümde, bunların en önemlisi olan Sezai Karakoç'un poetikası üzerinde uzunca durulacaktır.

2.1.4. Şairin Memuriyeti

Necip Fazıl'ın poetikası, önceki bölümlerde incelenen *Saf Şiir* yanlısı poetikalarla benzer bir söz dağarcığını kullanmaktadır. Tıpkı Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi'nin şiir üzerine metinlerinde olduğu gibi Necip Fazıl'ın poetikasında da "tılsım", "büyü", "sır", "esrar" vs. kelimeler geniş bir yer kaplamaktadır. Diğer isimlerin mistik-metafizik yönelimleri herhangi bir dini inanç sisteminin paradigmaları doğrultusunda ilerlemez, dolayısıyla hedefi belirsiz bir içerik taşır. Necip Fazıl'ın poetikası ise onların poetikalarından farklı olarak İslami bir metafizik ve mistisizmle yüklü bulunmaktadır; yukarıdaki isimlerin son tahlilde insan-merkezci doğasına karşın o, tanrı-merkezli bir dünya görüşünü açığa vurur: "Şuur ve zat bilgisi, cematta sıfırdan başlayıp nebat ve hayvanda gittikçe kabaran bir asgariye varır, sonra insanda ilk kâmil vâhidine kavuşur ve mutlak ifadesini Allah'ta bulur." Bu bağlamda Necip Fazıl'ın poetikasıyla Fransız sembolistlerinin ve onların takipçilerinin *Saf Şiir*'i arasındaki belirleyici farklardan biri de ortaya çıkmış olur: Onların din de dahil olmak üzere bütün kurulu düzenlere sırt dönüp hiçliğe yönelme tavrına karşılık Necip Fazıl, varlığın da ötesindeki mutlak varlığa odaklanmaktadır. Bu odaklanış, daha önce de ifade edildiği gibi, toplumcu gerçekçilere çeşitli gerekçelerle cephe açan Necip Fazıl'ın poetikasında toplumcu bir içeriğin hayat bulmasına zemin hazırlayacaktır. Necip Fazıl, şu cümlelerinde şaire kaynağında tanrısal öz bulunan bir sorumluluk atfederken esasen hedefinde toplumsal öz bulunan toplumcu gerçekçilere yaklaşmış olur: "Şair de, bu ilâhi idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık... Yahut şair, işte buna memur olması icap

³³³ Hilmi Yavuz, *Okuma Biçimleri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2012), s. 192-3.

eden his ve fikir kutbu...”dur.³³⁴ Sembolistler şairi bütün “memur”iyetlerden özgür kılmaya çalışmakta, herhangi bir “emanet” kabul etmemekte ve dolayısıyla okuyucuyla aralarındaki iletişim kanallarını da kapamaktalardı. Necip Fazıl ise “bu ulvî idrâk memuriyeti”ni yerine getiremeyen şairleri sert bir dille eleştirir: “Heyhat ki, ulvî idrâk memuriyetinin mazharı şair, memuriyetini bizzat şuurlaştıramayınca, üstün idrâk kıvamına erişemeyince, sadece kör ve sığ duygu plânına mihli kalınca, insan postu içinde hayvanda bile bulunmayan bir bönlük, bir yersizlik arzeder.”³³⁵ 20. yüzyılda sanatın işlevi ve sanatçının görevi üzerine çok sayıda metin kaleme alınmış, bildiri yayımlanmış ve tartışma yürütülmüştür. Bu hususta, Necip Fazıl’ın şiir ortamına dahil olduğu 1920’li yıllardan poetikasını kaleme aldığı 1940’lı yıllara kadarki zaman diliminde bile, hem dünyada hem de dünyadaki tartışmaların belli ölçüde yansıması olarak Türkiye’de birbirinden farklı görüşler ileri sürülmüştür. “Sanat sanat içindir”cilerin özerklik iddialarına karşın, “sanat toplum içindir” adına özellikle de Sovyetler Birliği merkezli hararetle bir propaganda ağının varlığından söz edilebilir. 1932’de kurulan Sovyet Yazarlar Birliğinin 1934 tarihli kongresinde alınan kararlara göre sanat mutlak surette Marksizmin propagandasını yapacak ve toplum yararına üretilecekti.³³⁶ Rus romancı Maksim Gorki’nin öncülük ettiği bu kongre oldukça sancılı sonuçlara yol açmış, bu kongredeki ilkeleri kabul etmeyen sanatçıların tarihsel süreç içerisinde çeşitli problemlerle karşılaştığı görülmüştür. Ahmet Oktay ise toplumcu edebiyatın geçmişten günümüze gelişimini anlattığı “Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları” kitabında, toplumcu Rus yazar ve düşünürlerini incelerken, “Rus ve Sovyet kuramcıları, siyasal işlevi daima birincil düzeyde tutmaktadırlar bana kalırsa. Bir araçtır yazın.”³³⁷ der. Necip Fazıl’ın kendi tasarımı dışındaki şairlere karşı yer yer şedit ifadeler içeren poetikasına da bütün bu veriler ışığında “dönemin ruhu” üzerinden yaklaşılabılır. Toplumcu gerçekçilerin toplum yararına üretmeyen sanatçıları tahkir edişiyle Necip Fazıl’ın “ulvî idrak memuriyeti”ni gerçekleştiremeyenleri tahkir edişi arasında -elbette bir ideolojik paydadan bahsedilemezse de- en azından tavır-davranış ortaklığı tespit etmek mümkündür.

³³⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), 471.

³³⁵ a.g.e., 472.

³³⁶ Jean Bonamour, 1934 Yazarlar Birliği kongresinin temel argümanlarını şöyle özetler: “Gorgi başkanlığındaki Yazarlar Birliği’nin açılış kongresi (Ağustos 1934) bir tekel oluşturur ve bu tekel Stalin diktatörlüğünü (Stalin’in ölümüyle bile son bulmayan) daha da ağırlaştırır. ‘Gerçekliği’ (Parti siyasetince tanımlanan) ‘devrimci gelişimi’ içinde anlatmayı hedefleyen bu ‘yöntem’ proletarya teorisyenlerine çok şey borçludur. Bu bağlamda, devreye giren unsurlar tutucu bir gerçekçilik (gülünç ve geçmişe özlem duyan: ne ‘doğalcı’, ne ‘formalist’), ‘ulusal karakter’ (savaşla ortaya çıkan, daha sonra ‘kozmpolitizm’le karşıtlık içine düşen kavram), iyimsercilik ilkesi (her türlü temel eleştiriye yasaklayan, hatta ‘iyi’ ve ‘daha iyi’ arasındaki olası ‘çatışma’yı tek çatışma gibi dayatan), her şeyi ‘parti hizmetine angaje olma’ gibi yücelten ve özetleyen unsurlardır.” (Jean Bonamour, *Rus Edebiyatı*, Dost Kitabevi, 2006, s. 108-9)

³³⁷ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, (İstanbul: Everest Yayınları, 2003), s.14.

2.1.5. Tılsımcı-Kılavuz Şair

Necip Fazıl'ın şiir anlayışında sadece Fransız sembolistleriyle “dönemin ruhu” üzerinden toplumcu gerçekçilerin ve 1934 sonrasında yönelmeye başladığı İslami öğretilerin değil, antik çağlardan günümüze kadar gelmeyi başarmış birtakım kadim inançların da varlığından söz edilebilir. Onun şu hükümlerine bu açıdan yaklaşılabılır:

“Şair, his cephesinden, daha ilk nefeste vecd çözümleriyle yere seriliveren bir afyon tiryakisi; fikir cephesinden de, bu afyonu esrarlı havanlarda hazırlayan ve tek miligramının tek hücre üzerindeki tesirini hesaplayan bir simyacı... Şair ne yaptığıнын yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığıнын ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır.”³³⁸

Bu cümlelerdeki “afyon tiryakisi” ibaresi nispeten somut bir zemine işaret ederken “simyacı” ve “tılsım ustası” tanımlamaları ise ilk çağlardan günümüze dek ayakta kalmayı başarmış “büyüsel” dünya görüşünü yeniden diriltmektedir. Birtakım metallerden yararlanarak insanı sonsuz zenginlik ve ölümsüzlüğe ulaştırma şeklinde hedefleri bulunan ve bunun yanı sıra kimi kaynaklarca asıl hedefinin dünyayı anlamak ve dünyanın işleyişine müdahale etmek olduğu belirtilen simya, genel olarak sihir kategorisinde değerlendirildiğinden Kuran'ın yasakladığı eylemler arasına dahil edilmektedir. Nitekim Müslüman alimlerden İbn-i Haldun da simyayı buradan hareketle dini bakımdan kesinlikle yasak bir eylem olarak nitelemiştir. Necip Fazıl'ın şaire düz anlamıyla sonsuz zenginlik yahut ölümsüzlük bahsetme özelliği atfettiğini söylemek elbette mümkün görünmemektedir; ancak her şeye rağmen şairi tanımlarken kullandığı kelime dağarcığı, modern şair algılayışındaki antik kalıntıların güçlü bir şekilde varlığını koruduğunu kanıtlar. “Tılsım ustası” ibaresi de yine bu bağlamda değerlendirilmeye son derece elverişlidir. Yine sihir dairesinde yer alan tılsım, büyüü muhafaza eden nesne yahut söz olarak kabul edilmektedir. “Tılsım ustası” tabiri şairi büyücü, şiiri büyü kategorisine yerleştirir. Böylece şair ile büyücü ve şiir ile büyü arasındaki kadim ilişki yeniden-üretilmiş olur. Bütün bu ilişkilendirmeler, Necip Fazıl'ın radikal-saf değil folklordan ve çeşitli antik kültürel unsurlardan beslenmiş bir İslam anlayışını benimsediğini gösterir. Onun İslam anlayışındaki bu

³³⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), 472.

melezlik, şiir ve şair anlayışındaki melezliği de beraberinde getirmektedir. “Şiir, mutlak hakikati aramakta, fevkalâde sarp ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoludur. Oradan kalabalıklar değil, gözcüler, işaret memurları ve kılavuzlar geçer. Şiir söyleyen, onu gerçek söyleyen, kılavuzdur...”³³⁹ cümleleri ise Necip Fazıl’ı inanç anlamında İslami, şiire seçkincilik atfetmesi bakımından sembolist, şaire kılavuzluk yüklemesi açısından da toplumcu gerçekçi bir düzleme yerleştirmektedir. Ne sembolistler ne de toplumcu gerçekçiler şiiri “mutlak hakikati” yani Allah’ı arama yolunda bir araç olarak kabul ederler. Onların edebiyat anlayışlarında -belki birtakım istisnalar dışında- Allah’ı merkez sayma yolunda bir görüşe rastlanılmaz; Necip Fazıl’ınki, açıkça İslamcı bir yaklaşım biçimidir. Şiiri kalabalıklara kapayıp ancak birtakım seçkin kimselere açma tavrı ise sembolistlerin dünya görüşünden izler taşır. Önceki bölümlerde gösterildiği üzere sembolistler geniş okuyucu kitlelerine sırt dönüp nicelik olarak dar ama nitelik olarak gelişmiş bir okur topluluğuna yönelmişlerdi. Şiirleri de Necip Fazıl’ın deyişiyle fevkalâde sarp ve dolambaçlı” idi. Fakat onların edebiyat anlayışlarında da şaire kılavuzluk atfetme yönünde bir girişim söz konusu değildi. Şaire kılavuzluk atfedip ondan siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda öncülük üstlenmesini beklemek toplumcu gerçekçilerce gösterilen bir tavır idi. Necip Fazıl’ın şair algılayışında antik dönemlerden kalma bir diğer unsur da şaire kahinlik atfetmiş olmasıdır: “Şiir, cemiyetin mu’dil oluşları içinde, onun bütün mazarını ihtiva eden, halini gösteren ve hususiyle istikbalinden haberler getiren harikulâde dolambaçlı bir rüyadır; ve tıpkı bir rüya gibi bütün bir tâbir ve tefsir mevzuudur.”³⁴⁰ Necip Fazıl, şairden geleceğe ilişkin haberler getirmesini beklerken antik çağların kahin-şair özdeşliğini yeniden diriltmektedir.³⁴¹ Şiiri ve şairi tanımlarken kullandığı bu mistik-metafizik göstergelerle yine sembolist şairlerin ve onların Türk şiirindeki temsilcilerinin dünyasına yaklaşmış olur. Orhan Okay, bu bağlamda Necip Fazıl’ı özellikle de Ahmet Haşim’le bir arada anmaktadır. “Haşim’in poetikasında olduğu kadar şiirlerinde de sır, esrar, sihir, meçhul, gölge, mahrem, şüphe, müphemiyet ve bunlardan türemiş bir yığın kelime yer almaktaydı.” cümlesiyle iki şair arasındaki kelime dağarcığı benzerliğine dikkat çeken Okay’a göre, bu benzerliklerin temelinde de yine Fransız sembolistleri bulunmaktadır: “[B]u benzerlikler şüphesiz dönemin birçok

³³⁹ a.g.e., 473.

³⁴⁰ a.g.e., 486.

³⁴¹ Hugo Friedrich, klasik çağlardan modern zamanlara aktarılan kahin-şair mitini şöyle açıklar: “Şair bağlamında, bir kâhinlik durumunu iddia etmek, kesinlikle yeni değildir. Bu düşüncenin temel kaynaklarından biri Yunanlılara dayanır. Rönesans-Platonculuğu, bunu tekrar gündeme getirmiştir. Bu, Rönesans Platonculuğu Rimbaud’ya, Platon’dan şiirsel delilik üzerine iki noktayı bir yazısında ele alan Montaigne etkisiyle girer. Rimbaud, henüz öğrenciyken, Montaigne’in bu bölümünü ezberlemiştir. Victor Hugo’dan esinlenmeler de dahil edilmiş olabilir. Ancak belirleyici olan unsur, Rimbaud’nun bu eski yaklaşımlara verdiği değerdir.” (Hugo Friedrich, *Modern Şiirin Yapısı*, Ebabil Yayıncılık, s. 88)

büyük şairi gibi birbirinden farklı dünyaların insanları olan Haşim'in de, Necip Fazıl'ın da (Yahya Kemal'i de katabiliriz) estetik hocalarının da Paul Valéry olmasından kaynaklanmaktadır.”³⁴²

2.1.6. Lirikle Epiği Mezcutmek

Necip Fazıl, poetikadaki yoğun toplumcu gerçekçi tavra karşın bir yandan da adeta bir lirik şiir savunucusu olarak konuşmaktadır; burada onun 1934 öncesi “Sanat sanat içindir” anlayışından kalma kalıntılar kendini göstermektedir. Necip Fazıl'ın ilimle şiir arasında yaptığı kıyaslamalar kolaylıkla lirikle epik-didaktik karşılaştırması olarak değerlendirilebilir. Necip Fazıl'a göre ilim, “hakikati, akıl yolundan akılla çerçevelendirerek, aklın takatini esas tutarak, attığı her adımı ötekine bağlayarak, yolu daima açık ve mahfuz bulundurarak, ulaştığı her merhalenin hesabını vererek ve daima sebebe bağliyerek arar; ve âlet diye fikri kullanır”.³⁴³ Burada akli ilimle özdeşleştirme yönündeki eğilim, alttan alta şiirde bir lirik reaksiyon olarak kalbe karşı aklın varlığını reddetme yönünde bir girişim olarak da yorumlanabilir. Yine ilmi neden-sonuç ilişkileriyle bağlantılandırmak nedenselliği şiirden dışlamak, ilme açıklık atfetmek ise şiirde müphemiyeti savunmak şeklinde yorumlanabilir. Necip Fazıl'a göre şiir de “âlet diye yine fikri kullanır; fakat ona hiçbir ırgatlık işi vermez, meşakkat çektirmez, onu kendi tahlilci yürüyüşüne bırakmaz, zaman ve mekân kayıtlarının üstüne doğru iter, izah ve hesap yollarını açık ve mahfuz bulundurmaksızın ve sebep aramaksızın bir ânda büyük netice ve terkibe fırlatır.”³⁴⁴ Şiirin de âlet olarak fikri kullandığını ileri sürmek, aslında Mallarmé'nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesine, yani *Saf Şiir*'in temel kodlarına bir karşı çıkışı yansıtmaktadır. Ama şiirin fikri “zaman ve mekân kayıtlarının üstüne doğru it”tiği vurgusu, toplumcu gerçekçilerin edebiyat anlayışındaki şiir-fikir ilişkisiyle de açıkça çatışır. Çünkü toplumcu gerçekçilere göre şiir, yaşanan zamana ve mekana ilişkin düşünceler ileri sürmeli, mimetik bir algıyla devrini yansıtmalıydı. Oysa Necip Fazıl, şiiri zamandan ve mekandan önemli ölçüde soyutlamayı savunmaktadır. Bu da epik ve didaktik şiir türlerini dışarıda bırakıp lirik şiiri sahiplenme anlamına gelmektedir. İlin soyuttan somuta, şiirin ise somuttan soyuta

³⁴² M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 189.

³⁴³ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), 474.

³⁴⁴ a.y.

gittiğini savunan Necip Fazıl'a göre, "İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit içindir."³⁴⁵ Şiiri bir tür soyutlama etkinliği kabul etmek, esasen şiiri lirizmin alanına taşıma düşüncesinin bir ürünüdür; bu da odağına somutu alan epik şiire muhalefet anlamına gelecektir: "Bu yüzdendir ki, tecritte kalan ilimlere, sanat (felsefe) ismi verilirken, teşhiste kalan şiire de davulculuk zanaatı gözüyle bakılır. Bütün kaba meddahlar, (didaktik) ve (politik) şairler bu soydandır. İlmin usulünde tebliğ, şiirin usulünde de telkin vardır."³⁴⁶ Teşhiste yani somutta kalan, dolayısıyla epik şiir yazan toplumcu şairleri "davulcu" olarak niteleyen Necip Fazıl, böylece epik ve didaktik şiire karşı lirik şiiri yüceltmış olur. Ancak Necip Fazıl'ın bu hamlesiyle kendi poetikadaki epik ve didaktik kodları inkar ettiği de ortadadır. Daha önce de belirttiğimiz üzere, şiiri "Allah'ı arama" yolunda bir vasıta saymak çok sayıda siyasi, sosyal ve kültürel iddiayı da beraberinde getirmektedir. Bu iddiaları Necip Fazıl'ın poetikasında tespit etmek de mümkündür. Öncelikli olarak, Necip Fazıl'ın daha önce alıntılarladığımız "Şiir söyleyen, onu gerçek söyleyen, kılavuzdur." cümlesi bile poetikasının epik ve didaktik doğasını açığa çıkarmaktadır. Çünkü şaire kılavuzluk atfetmek, onu toplumun yahut toplulukların öncüsü varsaymak lirizmin değil epik ve didaktik şiirin bir özelliğidir. Dolayısıyla Necip Fazıl, didaktik ve politik şairleri eleştirirken kendi poetikadaki didaktik ve politik unsurları da göz ardı etmektedir. Ayrıca Necip Fazıl'ın bir yandan şaire kılavuzluk atfedip bir yandan da ilmi tebliğ, şiiri telkinle özdeşleştirmesi de bir çelişkiyi dışa vurmaktadır; kılavuzların telkinden ziyade tebliğde bulunan kimseler oldukları varsayımı çok daha akla yatkın durmaktadır. İslami literatürde tebliğ, peygamberlerin vahiyle aldıkları bilgiyi insanlara iletmesi; telkin ise ölüm döşeğindeki kişiye kelime-i şehadetin hatırlatılması anlamına gelir. Şairi peygamberlerle aynı kategoriye yerleştiren ve ona kılavuzluk atfeden Necip Fazıl'ın şiiri tebliğ yerine telkinle özdeşleştirmesi açık bir çelişkiye işaret etmektedir. Necip Fazıl'ın "Şiirde tebliğ, kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılık..."³⁴⁷ cümlesi ise lirizmin doğuşundaki lir çalgısına ve lirizmin sihirle içli dışılığına telmihte bulunması itibarıyla yine lirik şiiri sahiplenir. Onun "Netice ve teşhis: Şiirde temel unsur, tahassüs edası şekline bürünebilmiş gizli fikirdir."³⁴⁸ hükmü ise lirizmle epiği uzlaştırma çabası olarak yorumlanmaya müsait görünmektedir. Burada Mallarmé'nin "Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır" önermesi açıkça reddedilir ancak duygu öne çıkarılarak lirizmle yeniden bağlantı sağlanır. Bu bahiste son olarak, Necip Fazıl'ın tebliğ-telkin arasında ciddi bir çelişki yaşadığı ortadadır. Onun Mehmet Akif'le ilgili "Mehmet Akif'te

³⁴⁵ a.g.e., 475.

³⁴⁶ a.y.

³⁴⁷ a.g.e., 475.

³⁴⁸ a.g.e., 479.

tebliğ hali vardır. Ama böyle yarım yamalak söyleyişle İslâm'ın telkini gerçekleşmez. Ben size onun bir İslâmî endişe taşıdığını söyleyebilirim. Ama aranan edip o değil; bunu ayrıca ilâve ediyorum.”³⁴⁹ cümlesi de bu durumu kanıtlamaktadır. İslami terimler aslına uygun ifade edildiğinde, İslam'ın telkin değil tebliğ edilmesinin daha uygun bir davranış biçimi olduğu görülmektedir. Necip Fazıl'ın poetikasında tebliğ ile telkin kavramları asıl anlamlarından soyutlanarak kullanılmıştır.

2.1.7. Serbest Şiire Aleyhtarlık

Necip Fazıl, gençlik dönemlerindeki birkaç istisnai serbest şiiri dışında bütün şiirlerini hece ölçüsüyle kaleme almış, kafiyeden de asla vazgeçmemiş bir şairdir; onun bu yönüyle şiirin geleneksel kalıplarına bağlı olduğu söylenebilir. Ayrıca bu bağlamda Necip Fazıl ile kafiyenin yanı sıra aruz ölçüsünde ısrarcı olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim ile hecede sonuna dek direten Ahmet Hamdi Tanpınar ile bir ortaklıktan da bahsedilebilir. Necip Fazıl serbest şiirin paradigmalarına karşı ölçü ve kafiyenin ciddi bir savunucusu olarak konuşmaktadır: “Hiçbir şiir yoktur ki, vezin ve kafiye gibi şiiri âdi lâf tertiplerinden ayıran birtakım dış ve kolay nisbetlere bürünebilmek ustalığı yüzü suyu hürmetine, yalancı iklimini gerçekleştirebilsin; ve balmumundan yemişlerini sahici diye sürebilsin...”³⁵⁰ Necip Fazıl'ın poetikasını yayımlamaya başladığı 1945 yılında, serbest şiirin Nâzım Hikmet ve Orhan Veli gibi iki önemli temsilcisi bulunmaktadır. Şiire Necip Fazıl'la aynı dönemde başlayan, 1920'li yıllardan itibaren yayımlamaya başladığı serbest şiirleriyle Türk şiirinde yeni bir tarzın öncüsü kabul edilen Nâzım Hikmet; hece ya da aruz gibi ölçülerden uzak durmasına karşın kafiye ve redif gibi ahenk unsurlarını kullanmaya devam etmiştir. Orhan Veli ise “Garip” poetikasında hem ölçü hem de kafiye kullanımını reddetmiş, çeşitli deneme ve söyleşilerinde de Nâzım Hikmet'i şiirin biçimsel kalıplarından tam anlamıyla kurtulamadığı gerekçesiyle eleştirmiştir. Necip Fazıl'ın “Poetika”sı bu anlamda Nâzım Hikmet'in ve Orhan Veli'nin şiirde şekil üzerine düşüncelerine karşı ciddi bir itiraz anlamı da taşımaktadır. Necip Fazıl, “Şiirde dış şekle bağlı bir de iç şekil mevcut... Serbest şiirin gayesi, dış şekli yıkıp bu iç şekli billûrlaştırmaksa da, mekânsız zaman gibi dış perde gerçefini kurmadan iç mânâyı nakışlandırmak muhal...”³⁵¹ cümlelerinde serbest şiire yetersizlik atfeder. Şiirde ölçünün gereğine kesinlikle inanan Necip Fazıl, Cumhuriyet

³⁴⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), 254.

³⁵⁰ a.g.e., 476.

³⁵¹ a.g.e., 484.

dönemi şiir tartışmalarında ciddi bir alan teşkil eden hece-aruz cepheleşmesinde de hece ölçüsünden yana tavır takınmaktadır. Bu yönüyle de her ne kadar çeşitli metinlerinde birtakım eleştiriler getirse de Mehmed Emin Yurdakul, Ziya Gökalp ve Beş Hececilerle aynı güzergahı izlemektedir. Heceyi aruza üstün gören Necip Fazıl, aruz ölçüsüne “Aruz kalıbında, koltuk değneğiyle yol alırcasına, içi dışa çeken sun’i ahenk, yine büyük ustaların elinde bu sun’iliğin de üstüne sıçrayıcı bir iç ahenkle tesviyelenir ve portrede kurşun kalemle çizilmiş kaba resim kareleri böylece belirsiz hale gelir.” sözleriyle yapaylık eleştirisi getirir ve bu eleştirisini de “Buna, Fuzuli, Baki, Nedim, Şeyh Galip ve daha niceleri şahit...”³⁵² cümlesiyle divan şiirinin önde gelen isimleri üzerinden temellendirmeye çalışır. Necip Fazıl’a göre “Hece kalıbındaysa iç şekil mimarlığı, daha elverişli bir alete maliktir. Onda uzun ve kısa hecelerin harmanı, her ân değişik bir aruz kalıbı imtiyazını, sabit ve mecburi bir kalıba bağlı olmamak imtiyazıyla bir arada yürütebilir.” Necip Fazıl’ın heceyi aruza üstün tutma tavrı, Cumhuriyet dönemi aydınlarının ağırlıklı olarak halk edebiyatını divan edebiyatına tercih etme tutumuyla benzerlik göstermektedir. Necip Fazıl’ın başta Yunus Emre olmak üzere halk şairlerini hecenin öncüleri arasında anması da yine Cumhuriyet döneminin Yunus Emre’ye ve halk kültürüne yönelik politikalarıyla bir arada okunabilir: “Ânbeân düştüğümüz ruh haletlerinin iç şekliyle dış şekil arasındaki gayet seyyal münasebete ve içi dışa değil, dışı içe bağlayıcı san’at sırrına, Yunus Emre ve birçok halk şairini misal gösterebiliriz.”³⁵³ Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairler ölçüyü savunmalarına rağmen serbest şiir aleyhine sert ifadeler kullanmaktan kaçınmışlardı. Necip Fazıl ise diğer hususlarda olduğu gibi serbest şiir bahsinde de çeşitli söyleşilerinde tahkir edici ifadelerden kaçınmamıştır. “Ben şiirde nizamın taraftarıyım. Asla serbest nazma taraftar değilim.” diyen şair, serbest şiiri “mide gurultusu” şeklinde tanımlamış ve “İnsanlar helada düşündüklerini alt alta yazıyorlar adına şiir diyorlar.”³⁵⁴ ifadeleriyle serbest şiire hücum eder. Daha gençlik yıllarında serbest şiir aleyhinde konuşmaya başlayan Necip Fazıl, 1931 gibi erken tarihli bir söyleşisinde de Nâzım Hikmet üzerinden serbest şiiri eleştirmektedir: “Nâzım zannediyor ki, (modernizm) demek, vezinsiz, kafiyesiz, paramparça, lime lime, şekli, rengi, ritmi inkâr eden ve isyana, nihayet satha, kalıba varan bir harekettir.”³⁵⁵ Bu cümlelerde modernizmi benimseyen ancak modernizmin çeşitli biçimsel kalıpları yıkışı üzerinden tanımlanmasına karşı çıkan bir şair konuşmaktadır. Necip Fazıl yukarıda detaylıca gösterdiğimiz üzere şiirin şekil unsurları üzerine uzun uzadıya

³⁵² a.g.e., 485.

³⁵³ a.g.e., 485.

³⁵⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), 173.

³⁵⁵ a.g.e., 8.

düşünmüş, diğer taraftan da poetikasının merkezine şiirin amacı olarak “Allah’ı arama”yı yerleştirmiş ve şiirden bunun dışında beklentileri olanları eleştirmiş bir şairdir. Bu haliyle toplumculuğa yakın bir poetikadır bu:

“[Ş]iir, bir cemiyetin topyekûn his ve fikir hayatını tefahhus ve murakabe eden başlıca rasat merkezidir; ve ışıkları daima tam ve müstakil bir fert menşurundan süzüldüğü halde ferdilikle hiçbir alâkası yoktur. Şiir, bütün şahsî mahremiyetleri ve zatî aidiyetleriyle yüzde yüz fert perdesi üzerinde cemiyetteki tefekkür ve tahassüs hâletinin en nâdir ve mükemmel aksidir. Bunun içindir ki şiir, fikrî, içtimaî, siyasî, tarihî, hissî, bedîî, iktisadî, beledî, bütün dâvâları, dertleri, hasretleri, hamleleri, ihtinakları, ihtirasları ve ıstıraplarıyla cemiyet ruhunun, tek fert üzerinde bilvasıta en derin kaynaşma ve girdaplaşma zemini diye gösterilebilir.”³⁵⁶

Üstelik çok ileri düzeyde bir toplumculuk biçimidir bu. Burada kişisel deneyim tamamen silinmiş, tek insana ait yaşantılar dışarıda bırakılmış ve her şey “cemiyet”e hasredilmiştir.

2.1.8. Ne ile Nasıl İkilemi

Necip Fazıl’ın poetikasının birçok noktasında tespit edilebilecek çelişkilerden biri, belki de en dikkate değer olanıyla yukarıdaki alıntının ışığında biçim-içerik meselesinde karşılaşılmaktadır. Necip Fazıl, *Saf Şiir*’in yörüngesinde bulunmanın bir sonucu olarak şiirde şekli içeriğin önüne getirir. “Ne söyledi” yerine “nasıl söyledi” sorusunu incelemek, içerik yerine biçimi inceleme anlamına gelmektedir: “O kelâm tarzı ki, kasaların şifreleri gibi, bir şey bildirmekten ziyade, bir şeyi saklamaya memurdur. ‘Ne söyledi?’ yerine ‘nasıl söyledi?’ kaygısından başka gaye tanımaz. İşte bu kelâm tarzının ismi şiirdir. Hiçbir şiirde ‘ne söyledi?’ yok, ‘nasıl söyledi?’ vardır.”³⁵⁷ Bu bakış açısı, Necip Fazıl’ı *Saf Şiir*’e yaklaştırır ki bu durumu Orhan Okay da tespit etmektedir: “Necip Fazıl’da ‘Ne söyledi?’ değil ‘Nasıl söyledi?’ sorusunun ön plana geçmesi ise okuyucuyu konuya/temaya değil, şiirin estetik/poetik değerine sevk etmek istemesidir. Ahmet Haşim’de hemen hemen aynı düşünce ‘Şiirde mevzu, şair için

³⁵⁶ a.g.e., 486.

³⁵⁷ a.g.e., 476.

ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir' şeklinde ifade edilmişti.”³⁵⁸ Şiirde toplumsal meseleleri merkezine almış toplumcu şairler, “nasıl”dan ziyade “ne”ye odaklanmış ve içeriği biçimin arkasına atmışlardır. Necip Fazıl biçim-içerik meselesindeki bu modernist yaklaşımlarıyla “mutlak hakikat” önceliğiyle çelişkiye düşerek sembolistlerin yörüngesine girmiştir, onun kelime tarifi de yine sembolistlerin şiir üzerine düşüncelerini hatırlatmaktadır: “Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle, nisbeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billûr zerresidir.”³⁵⁹ Bir yandan “Şiir mutlak hakikati arama işi”dir deyip bir yandan “nasıl söyledi” sorusunu “ne söyledi” sorusunun önüne, yani biçimi içeriğin önüne geçirmek çok net bir çelişkiye neden olmaktadır. Necip Fazıl’ın poetikası; *Saf Şiir*’den toplumcu şiire doğru giden; son tahlilde toplumcu ancak *Saf Şiir*’in kodlarını da bünyesinde taşımaya devam eden bir poetikadır.

2.1.9. Devlet Himayesinde Şair

Necip Fazıl’ın şiir anlayışı, çok açık bir biçimde dünya görüşünün bir parçası kabul edilebilir; nitekim bu poetikanın başlangıçta “İdeologya Örgüsü” gibi siyasi bir metnin içerisinde yer alması da bunun göstergesidir. Necip Fazıl, Büyük Doğu dergisinin yazar ve dahası takipçi sayısı arttıktan, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde verdiği konferanslarına gösterilen ilgi zaman içerisinde ciddi bir boyut kazandıktan sonra siyasi etkinliklerini giderek artırmıştır. “Büyük Doğu”, açıkça devleti yönetme iddiasında olan bir harekettir ki Necip Fazıl’ın poetikadaki şu cümleler, onda kesin bir şekilde devleti yönetme arzusu bulunduğuna işaret eder:

“Şiir yazan devlet reislerini biliyoruz; fakat devlet reisliği yapan şairler görmedik. Bizim yekpare ve esasların esasına bağlı dünya görüşümüzde şair ve san’atkâr, devlet reisi olması aslâ şart olmayan, fakat icabında en yüksek devlet reisini kendi kadrosu içinden çıkarınca kimsenin hayret ve istiğraba düşmesi gerekmeyen bir hüviyet ve şahsiyettir. Bu hüviyet ve şahsiyet içinde şair, evinin, kılığının, sokağının nizamından, insan, cemiyet ve her türlü dünya nizamına kadar bütün merkezleriyle hayatı kucaklayıcı bir kürsü sahibidir.”³⁶⁰

³⁵⁸ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 189.

³⁵⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021), 484.

³⁶⁰ a.g.e., 489.

Daha önce Necip Fazıl'ın bazı görüşlerinin “Sovyet Yazarlar Birliği”nin politikalarını hatırlattığı belirtilmişti. Necip Fazıl'ın poetikasının “Şiir ve Devlet” bölümünde dile getirdiği “Şiir de öbür san’at şubeleri gibi, mutlaka devlet eliyle müesseseseleştirilecektir. Bu mevzuda devlete düşecek vazifeleri plânlaştırmak ve tek tek belirtmek lâzımdır.”³⁶¹ gibi düşünceleri de şiire ve sanata devlet müdahalesini uygun görmesi itibariyle yine Sovyetler Birliği merkezli toplumcu gerçekçi politikalarla aynı doğrultuyu benimsemiş olur. Necip Fazıl'ın şiir-devlet ilişkisine ilişkin değerlendirmeleri, yeni bir efendi-köle ilişkisine zemin hazırlayarak sanatın ve sanatçının özgürlüğünü önemli ölçüde kısıtlamaktadır. Bu bağlamda Necip Fazıl, sanatçıyı “başıboş bırakan” demokrasi rejimini de eleştirir:

“San’atkâr, bu arada ve en başta şair, sadece, ekmek kaygısı çekmeksizin düşünebilmek, duyabilmek ve yazabilmek için devlet bütçesinden para alacak; ve buna karşılık devlete, onun millî kitaplığını zenginleştirmekten başka hiçbir şey vermiyecektir. Her şahsı kendi imkânları içinde başıboş bırakan demokrasyalarda, san’atkârı umumiyetle sefâlete mahkûm edici bünyenin, bir taraftan da ıstırap ve zulümle onu kamçılادığı, şahlandırđığı ve binbir tezat içinde besleyip geliştirdiği muhakkaktır. Bu zamana kadar görölmüş örnekleriyle resmî himaye ve teşkilat içinde san’atın tıknefes olduğunu bilmeyen var mıdır? Fakat bu ihtimale karşı, ince ve tedbirli bir devlet himayesinin, san’atkârı cemiyet içinde başıboş bırakan (rejim)lerden bin kere daha faydalı olacağını kaydedebilirsiniz.”³⁶²

Sanatçının “devlet bütçesinden para al”dığı ancak karşılığında “devlete, onun millî kitaplığını zenginleştirmekten başka hiçbir şey vermiyece”ği, yani yazdıklarında tamamen özgür olacağı varsayımı hiç de gerçekçi görünmemektedir. Ayrıca bu cümledeki “millî” ibaresinin sınırlayıcı niteliği de ortadadır çünkü her sanatçının “millî”den anlayacağının tıpa tıp aynı olmasını beklemek de mümkün değildir. “İnce ve tedbirli bir devlet himayesi”, tıpkı Sovyet rejiminde olduğu gibi sanatçının neyi nasıl üreteceğini önceden belirleyen bir rejimi ima etmektedir. Bu yaklaşım biçimi, Necip Fazıl'ın poetikasındaki kimi estetikçi tahayyüllerle de örtüşmemektedir. Orhan Okay da bu duruma işaret eder: “ ‘Şiir ve Devlet’ bölümünde ise, devletin şiire bir çeşit müdahalesini ima eden fikirlerin, önceki bahislerle, şairin ferdiyetini ön planda tutan düşüncelerle telifi de kolay görünmemektedir.”³⁶³ Buna rağmen Orhan Okay, bir başka bağlamda sarf ettiği “Bir tarih muhasebesi, hatta âdetâ bir emirler ve nehiyler sistemi

³⁶¹ a.g.e., 494.

³⁶² a.g.e., 494.

³⁶³ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl “Sıcak Yarada Kezzap”* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 84.

görünüşünde olan ‘İdeolocya Örgüsü’ içine şiir sanatı ve teorisi bahislerini sıkıştırmayı daha sonra kendisi de uygun görmemiş olmalıdır. Çünkü toplum kuralları bahsindeki bütün rijitliğine müeyyideciliğine rağmen Necip Fazıl sanat konusunda, özellikle şiirde; estetik değerlere sonuna kadar bağlı kalmıştır.”³⁶⁴ cümleleriyle kendi içerisinde bir çelişkiye düşmektedir. “Devletin şiire bir çeşit müdahalesini ima eden fikir”ler ileri süren bir şairin “estetik değerlere sonuna kadar bağlı kal”dığı söylenemez; böylesi bir poetikada sonuna kadar bağlı kalınabilecek yegane unsur, benimsenen dini yahut ideolojik inanç sistemi olacaktır.

2.2. Orhan Veli Poetikası

Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat 1937 ila 1940 yılları arasında başta Varlık dergisi olmak üzere dönemin *Gençlik*, *İnsan*, *Yenilik*, *Ses* gibi çeşitli dergilerinde yayımladıkları şiirlerle, özellikle de Nurullah Ataç gibi eleştirmenler tarafından yeni bir şiir anlayışının öncüleri olarak gösterilmişlerdir. Bu üç isim, 1941’de yayımladıkları *Garip* adlı ortak kitaplarıyla da bu yeni anlayışın ilk verimlerini derli toplu bir şekilde okuyucuyla buluşturmışlardır. Bu kitabın içerisinde Melih Cevdet’in 16, Oktay Rifat’ın 21, Orhan Veli’nin 25 şiiri yer almasına rağmen kapağında sadece Orhan Veli’nin ismi bulunmaktadır; bu durumun sebeplerine ilişkin açıklamalar için Melih Cevdet’in hatıralarına başvurulabilir. Kitabın ön kapağındaki, “Bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir.” yazılı kuşak ise içeriğine dair önemli bir ipucu vermektedir. Çıkışından itibaren hararetli tartışmalara yol açan, kimilerince Türk şiirinde bir dönüm noktası kabul edilen, 1950’li yıllarda II. Yeni’nin doğuşundan sonra I. Yeni olarak da anılmaya başlayan Garip akımı; üç kişinin başlattığı bir akım olmasına karşın esasen Orhan Veli’yle özdeşleşmiş görünmektedir, Garip önsözünün Orhan Veli tarafından kaleme alınmış olması da yine bu bağlamda değerlendirilebilir. Orhan Veli, 1939 Aralık’ı ila 1940 Ocak’ı arasında Varlık’ta art arda dört sayı boyunca yayımladığı “Garip” başlıklı poetika metnini yine *Garip* adlı ortak kitapta birtakım değişikliklerle önsöz olarak yayımlamıştır. Bu bölümde detaylıca incelenecek olan söz konusu poetika, “Garip” akımının temel metni olarak kabul görmektedir.³⁶⁵ Mevcut şiir anlayışlarına temelden reddiyeler getiren “Garip” poetikası, özellikle de önceki bölümde incelediğimiz *Saf Şiir* yanlısı poetikaların tezlerini reddetmekte ve onların tam tersi istikamette bir şiir anlayışını

³⁶⁴ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 137.

³⁶⁵ Orhan Veli’nin, Garip poetikası öncesinde yani henüz ilkenliğinde, Saf Şiir dairesinde şiirler yazdığını da kayda düşmek gerekmektedir. Dolayısıyla onun Garip poetikası, sadece Türk şiirinden değil kendi ilkenliğinden bir kopuşa da işaret eder. Asım Bezirci, Orhan Veli’nin Garip öncesi şiirlerinde Saf Şiir’e yakın olduğunu ve bu haliyle Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı kuşağına bağlandığını belirtir. (Asım Bezirci, *Orhan Veli*, Oluş Yayınevi, 1972, s.15)

savunmaktadır. Orhan Okay *Poetika Dersleri*'nde Garip poetikasının “bir reaksiyon poetikası” olduğunu söyler.³⁶⁶ Bâki Asiltürk de “ ‘*Garip* Önsözü’ ne Bugünden Bakış” başlıklı metninde, bu poetikanın “savunmacı” boyutuna ilişkin şu değerlendirmelerde bulunur:

“Şiire ait hemen bütün problemler üzerinde planlı sözler söylemek üzere kaleme alınmış olan *Garip* önsözü, özü itibarıyla ‘açıklayıcı’ bir görünüm sergilemektedir. Okuyucuya neyin ne olduğunu açıklamak, yeni geliştirilmeye çalışılan şiir anlayışını anahatlarıyla tanıtmak, bu yazının temel misyonu gibidir. Şuna hiç şüphe yok; burada yazının hedef kitlesi sadece okuyucular değildir. Hatta yer yer şiir okuru ikinci planda kalır, onun yerini farklı poetik anlayışlara sahip şairler ve şiir eleştirmenleri alır. Bunun sonucu olarak da ‘önsöz’ zaman zaman bir ‘savunma metni’ kimliğine bürünür. Yapılacak hücumların bir kısmını önceden tahmin eden, bulunduğu şiir ortamının havasını -belirleyici olabilmek için bu şarttır- çok iyi teneffüs edebilen Orhan Veli şiirle ilgili gördüğü hemen bütün çevrelere doyurucu açıklamalar yapma çabasına düşmüş gibidir.”³⁶⁷

Sadece Orhan Veli poetikasında değil genel olarak bütün poetikalarda asıl muhatap alınanların, Asiltürk’ün Orhan Veli bağlamında işaret ettiği üzere, şairler ve şiir eleştirmenleri olduğu söylenebilir. Çünkü poetikalar, şiiri değiştirmek isterler ve değişimi sağlayabilmek için şiir kamuoyunun diğer üretici güçlerini ikna etmeleri gerekmektedir.

2.2.1. Müzikten Söze

“Garip” akımının diğer şairleri de çeşitli metinlerinde *Saf Şiir* hakkında olumsuz açıklamalarda bulunmuşlardır. Melih Cevdet’in “Bana öyle geliyor ki saf şiir, saf sanat sözleriyle ortaya konulan, şu, tabiata yakın olmamak, iyiden, faydalıdan habire kaçmak ve gayesi yalnız güzeli yaratmak olan eserleri aklı başında bir adamın yutmasına artık imkân yoktur.”³⁶⁸ cümlesi bu kapsamda değerlendirilebilir. Modern medeniyetin kültürel / ideolojik aygıtlarına ve kapitalist ilişki biçimlerine karşı pasif-agresif bir tutumla anlama sırt dönüp hiçliğe odaklanan *Saf Şiir*’in aksine, “Garip” poetikası anlamı yeniden şiirin merkezine oturtmakta ve varlığı yansıtmaya çalışmaktadır. Yine “Garip” poetikası; *Saf Şiir* savunucularının şiirde sözü arka plana atıp

³⁶⁶ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 93.

³⁶⁷ Bâki Asiltürk, *Hilesiz Terazi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), s. 211-2

³⁶⁸ Melih Cevdet Anday, *Kalabalığın Şiiri-Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar* (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), s. 52.

müziği öncelemelerine karşılık sözün önemini vurgulamakta ve şiirin sadece müzikle değil, diğer sanat dallarıyla ilişki kurmasına da karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkışın Türk şiirinde önemli bir tartışma alanı bulunmaktadır. Önceki bölümlerde gösterildiği üzere *Saf Şiir*'in Türk şiirindeki Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi temsilcileri şiiri müzikle özdeş kabul etmiş ve şiir dilini, Ahmet Haşim'in ifadesiyle “musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisan” olarak kabul etmişlerdi. Orhan Veli ise “Garip” poetikasının henüz girişinde, şiiri “Şiir, yani söz söyleme sanatı” şeklinde tanımlayarak önceliği ve daha doğrusu biricikliği söze vermiştir. Bu tutum, aynı zamanda edebi metnin niteliğini biçimsel girişimlerden ziyade içerikte arama anlamına gelmektedir:

“Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir. Mana insanın beş duygusuna değil, kafasına hitabeder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insan ruhiyatına hitabeden ve bütün kıymeti manasında olan hakiki şiir unsurunun musiki gibi, bilmem ne gibi tâlî hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalı. Tiyatro için çok daha lüzumlu olan dekora itiraz ediyorlar da, şiirdeki musikiye itiraz etmiyorlar.”³⁶⁹

Saf Şiir yanlısı poetikalarda mistik bir atmosfer inşa edilmekte, çeşitli gerekçelerle şiirin kutsiyetine vurgu yapılmakta ve “ruh”, “sır” ve “mücerret” gibi kavramlar üzerinde uzun uzadıya durulmaktaydı. Orhan Veli'ye göre ise şiir “tamamıyla manadan ibarettir” ve mana da insanın “kafasına hitabeder.” Bu perspektif, *Saf Şiir* temsilcileri tarafından sırlarla dolu soyut bir evrene çekilmiş olan şiiri yeniden duyularla algılanabilir somut dünyanın sınırları içerisine yerleştirmektedir. Şiirden müziği dışlamak bile, aslında kutsal sanat anlayışına bir itiraz olarak değerlendirilebilir; çünkü müzik, doğuşundan itibaren mistifize edilmiş bir sanat dalıdır. Öte yandan, yukarıda da belirtildiği üzere Orhan Veli şiirin sadece müzikle değil diğer sanat dallarıyla ilişki kurmasına da karşı çıkmaktadır. “Ben sanatlarda tedahüle taraftar değilim.”³⁷⁰ cümlesiyle her sanat dalının kendi içinde başlayıp bitmesi gerektiğinden yana tavır alan Orhan Veli, “Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli. Her sanatın kendine ait hususiyetleri, kendine ait ifade vasıtaları var. Meramı bu vasıtalarla anlatıp bu hususiyetlerin içinde kapalı kalmak hem sanatın hakikî kıymetlerine hürmetkâr olmak, hem de bir cehde, bir emeğe yer vermek demek değil mi?”³⁷¹ der. Bu fikirlerin ne derece sağlıklı ve sürdürülebilir

³⁶⁹ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 16.

³⁷⁰ a.g.e., 16.

³⁷¹ a.y.

olduğu tartışmaya açık durmaktadır. Şiirin imkanlarından bütünüyle soyutlanmış bir hikâye ve romanın, resimle ilişkisi mevcut olmayan bir mimarının ve içinde müziğin yer almadığı bir dans ve sinemanın varlığı büyük ölçüde şüpheli görünmektedir.

Diğer sanat dallarından soyutlanmış bir şiiri savunan Orhan Veli, poetikasına “Garip” başlığını atmış olsa da aslında kendi şiir anlayışını değil mevcut şiir anlayışlarını “garip” bulmaktadır. Ölçü ve kafiye gibi biçimsel unsurlara ve söz sanatlarına karşı muhalif bir tavrı benimseyen Orhan Veli’nin “şiir bugünkü hâliyle, tabîî ve alelâde konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbî bir garabet arz etmektedir.”³⁷² cümlesi bu açıdan değerlendirilebilir. Orhan Veli, bu “garabet”in şiirde yerleşiklik kazanması karşısında da şaşkınlık yaşamaktadır: “Fakat işin hoş tarafı, bu şiirin birçok hamleler neticesinde kendini kabul ettirmiş, bir anane kurmak suretiyle de mezkûr acayıplığı ortadan kaldırmış olması.”³⁷³ Bu verilerden hareketle, Orhan Veli’nin öncelikli amaçlarından birinin şiiri yeniden “tabîî ve alelâde konuşmaya” yaklaştırmak olduğu söylenebilir. Bu cümlelerdeki “tabîî”lik ve “alelâde”lik ibareleri; Fransız sembolistlerinin ve onları takip eden diğer *Saf Şiir* savunucularının şiire getirdiği “üst-dil”e, soyutluk inşasına ve kutsallık arayışlarına karşı şiiri sıradan insanın, somut dünyanın ve dahası dünyeviliğin zeminine çekme hedefi içermektedir. Orhan Veli’nin *Saf Şiir* savunucularının tezleriyle mücadelesi, özellikle de Ahmet Haşim’in mısralarına yaptığı parodiler üzerinden şiirlerinde de izlenebilir. Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” başlıklı şiirinde yer alan “Göllerde bu dem bir kamış olsam” mısraı, Orhan Veli’nin “Eskiler Alıyorum” şiirindeki “Bir de rakı şişesinde balık olsam” mısraıyla karşılanmaktadır. Bu mısra da nispeten soyut bir aleme duyulan özlem, son derece somut bir unsur üzerinden mizah konusu edilmektedir. *Saf Şiir*’in en azından bizdeki temsilcilerinde mizah unsurlarıyla kolay kolay karşılaşmaz, Orhan Veli alıntıladığımız türden mizahi mısralarıyla bu anlayıştan ayrışmaktadır. Orhan Veli yine Ahmet Haşim’in “Yârin dudağından getirilmiş / Bir katre âlevdir bu karanfil, / Rûhum acısından bunu bildi! // Düşükçe, vurulmuş gibi, yer yer / Kızgın kokusundan kelekler, / Gönlüm ona pervâne kesildi...”³⁷⁴ şeklindeki altı mısralık “Karanfil” şiirini, “Hakkınız var, güzel değildir ihtimal / Mübalağa sanatı kadar / Varşova’da ölmesi on bin kişinin / Ve benzememesi / Bir motörlü kıtanın bir karanfile / ‘Yarin dudağından getirilmiş’”³⁷⁵ şeklindeki “Karanfil” şiiriyle yanıtlamaktadır. Bu yanıt, *Saf Şiir*’in “gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet” şiir anlayışına karşı Orhan Veli’nin “toplumcu” doğrultuda bir tepkisi olarak değerlendirilebilir.

³⁷² a.g.e., 11.

³⁷³ a.y.

³⁷⁴ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 90.

³⁷⁵ Orhan Veli Kanık, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 212.

Nitekim Orhan Veli de ileride göstereceğimiz üzere şiirinin toplumcu içeriğini kabul etmektedir. Ahmet Haşim'e karşı hem şiirlerinde hem de düzyazılarında olumsuz bir tavır geliştiren Orhan Veli, Yahya Kemal hususunda ise oldukça saygılı denilebilecek bir tonla konuşmuştur. Ona göre Türk şiirinde Tanzimat'la başlayan kopuş ancak Yahya Kemal'le yeniden sürekliliğe kavuşmuştur: “Bence Şeyh Galip'ten beri bir asır zürriyetsiz kalmış olan Türk şiiri ancak Yahya Kemal'le yeniden devamla başladı. (...) Şeyh Galip'le Yahya Kemal arasındaki asır şiir bakımından ölü bir asır sayıyorum.”³⁷⁶ Orhan Veli, Yahya Kemal'inkine taban tabana zıt bir şiir anlayışını savunmasına rağmen onun hakkında başka metinlerinde de övgü dolu ifadeler kullanmaktan kaçınmaz. Bu bağlamda *Saf Şiir* savunucularıyla aynı argümanları tekrar eder.

2.2.2. Kafiye ve Vezne Karşı

19. yüzyıla dek şiir sanatında ölçünün ve kafiye'nin varlığı sorgulanmamış, Avrupa şiirinin bu yüzyıldan itibaren içine girdiği modernleşme süreçlerinde ise hem ölçü hem de kafiye çeşitli gerekçelerle tartışmaya açılmıştır. Baudelaire sonrası Arthur Rimbaud ve Stephane Mallarmé gibi Fransız sembolistleri alışlageldik biçimsel kalıpların dışında bir şiirin peşine düşmüş ve şiirin sınırlarını pratikte de ciddi anlamda zorlamaya başlamışlardır. Batı şiirindeki yenilikleri belli bir mesafeden takip eden Tanzimat dönemi Türk şiirinde de bu unsurlara ilişkin hem teoride hem de pratikte yeni yaklaşımlarla karşılaşmak mümkündür. Recaizade Mahmud Ekrem'in *Takdir-i Elhan*'da dile getirdiği “Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez. Her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi...”³⁷⁷ cümlelerine bu açıdan yaklaşılabılır. Bu yaklaşımla ölçsüz ve kafiyesiz bir şiirin mümkünlüğü kast edilmektedir. Ayrıca yine Tanzimat döneminde meydana gelen abes-muktebes tartışmaları da şiir sanatına Türk şiirinin alışlageldik kalıplarının dışında bir perspektif önermektedir. Bu tartışmayı, Malumat dergisinde Hasan Asaf isimli bir gencin “Zerre-i nurundan iken muktebes / Mihr ü mehe etmek işaret abes” beytini içeren bir şiirinin dergi yazarlarından Mehmet Tahir'in notuyla yayımlanması başlatmıştı. Mehmet Tahir'e göre “muktebes” ve “abes” kelimelerinin kafiye'li olduğu söylenemezdi; çünkü bu iki kelime Arap alfabesine göre farklı işaretlerle gösterilen “se” ve “sin” harfleriyle kaleme alınmıştı. Bu nota cevap veren Hasan Asaf ise şiirine “kafiye göz için değil kulak içindir” şeklinde ifade edilebilecek görüşünü referans göstermiş, Recaizade'nin de dahiliyle tartışma genişlemiştir. Öte yandan Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşa” makalesi de divan

³⁷⁶ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 313.

³⁷⁷ Recaizade Mahmud Ekrem, *Recaizade Mahmut Ekrem'in Bütün Eserleri-2 Takdir-i Elhân, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde, Takrizat* (Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2014), s. 14.

şiiirine karşılık halk şiiirini öne çıkarmaktadır, bu da divan şiiirinin kullandığı aruz ölçüsüne karşı halk şiiirinin kullandığı hece ölçüsünün savunusu olarak değerlendirilebilir. Bu denli kısa bir bakıştan hareketle bile, Tanzimat döneminden “Garip” poetikasına dek gelineen süreçte ölçü ve kafiyeyle ilişkin geniş bir sorgulama alanının bulunduğı dile getirilebilir; bizim burada konumuz dışında kalan cepheleşmelerin varlığından bahsetmek de mümkündür. Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar gibi *Saf Şiir* savunucuları ise önceki bölümde gösterdiğimiz gibi ölçü ve kafiyeinin şiiirdeki konumuna büyük önem atfetmişler, şiiirlerini de çoğunlukla bu doğrultuda kaleme almışlardır. Ahmet Haşim aruzdan ömrünün sonuna dek vazgeçmemiş, Yahya Kemal hece ölçüsüyle yazdığı “Ok” dışında bütün şiiirlerini aruzla kaleme almış, Tanpınar ise hayattayken yayımladığı tek şiiir kitabına heceyle yazdığı şiiirleri dahil ederek serbest tarzda yazdığı sınırlı sayıda şiiirlerini dışarıda bırakmıştı. Orhan Veli “Garip” poetikasında kafiye ve ölçüye karşı muhalif bir tavır geliştirmektedir, bu yönüyle Türk şiiirinin Tanzimat’la başlayan yenileşme hareketlerinin ileri aşamalarından biri kabul edilebilir. Ona göre ilk insanların kafiye ve ölçü kullanmalarında, şiiirin kolay hatırlanmasını sağlama amacı bulunmaktaydı ve dolayısıyla ilkel insanların bu aygıtlara başvurmaları son derece anlaşılır bir durumdu. Fakat insanlık ilkel çağlardan bu yana ciddi ilerlemeler kaydetmiştir ve kafiye ve ölçünün kullanılma gerekçeleri artık ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda Orhan Veli, “Bugünkü insan öyle zan ve temenni ediyorum ki, vezinle kafiyeinin kullanılışında kendini hayrete düşüren bir güçlük, yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacaktır.”³⁷⁸ şeklinde bir hüküm verir. Orhan Veli’nin bu yargısı, şiiirlerini -Nâzım Hikmet gibi serbest tarzda yazan şairler dışında- aruz ya da heceyle kaleme alan ve kafiyeyle sadık kalan Cumhuriyet dönemi şairlerine yönelik ciddi bir eleştiri niteliğı taşımaktadır. Ölçü ile kafiyeinin reddedilişi, şiiirde *Saf Şiir* temsilcilerinin büyük önem atfettiğı müziğın oluşma imkanlarını da ortadan kaldırmaktadır. Bununla birlikte Orhan Veli, şiiirde müziğı reddetmekle birlikte ahengin varlığını da büsbütün yoksaymaz. Ona göre şiiirde ahenk bulunabilir ancak bu ahengi sağlayan, ölçü ya da kafiye değildir: “Bir şiiirde eğer takdir edilmesi lazım gelen bir âhenk varsa, onu temin eden şey, ne vezindir, ne de kafiye. O âhenk vezinle kafiyeinin dışında da, vezinle kafiyeyle rağmen de mevcuttur.”³⁷⁹ Orhan Veli’nin ölçünün dışında bir ahenk tasavvur eden bu yaklaşımı, Yahya Kemal’in şiiirin içerisinde yine ölçünün dışında bir ahenk tasarımını dile getiren “deruni ahenk” kavramını hatırlatmaktadır. Ancak önceki bölümde de gösterdiğimiz üzere Yahya Kemal yine ancak ölçü, kafiye ve diğer ahenk unsurlarının meydana getirebileceğı bir “ahenk” tasarımı ileri sürmektedir. Orhan Veli ise “vezinle kafiyeinin dışında”ki bu ahenge ilişkin herhangi bir görüş

³⁷⁸ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 12.

³⁷⁹ a.g.e., 12.

bildirmemektedir. “Garip” poetikasında ölçü ve kafiye hususunda gösterdiğimiz üzere reddiyeci bir tutum geliştiren Orhan Veli, sonraki yıllarda verdiği bazı söyleşilerde ise bu hususta daha ılımlı açıklamalarda bulunmaktadır. Kendisiyle 1947’de yapılan bir söyleşide onun “Şimdilik vezne, kafiyeyle bağlanmamak lazım. Sonra faydalanılabilir. (...) Günün birinde vezinli kafiyeyle şiire dönülecek olursa o zamanın şairleri bugünkü nesillerin tecrübesinden istifade etmiş olacaklar.”³⁸⁰ şeklindeki beyanı bu bağlamda okunabilir. Orhan Veli’nin Türk şiirini dönüştürmeye odaklı tavrı bu cümlelerde de tespit edilebilir. O, sadece mevcut şiiri değil gelecekte şiiri de etkilemeyi tasavvur eden bir perspektife sahiptir.

2.2.3. Söz Sanatlarına Karşı

Orhan Veli şiirde sadece ölçü ve kafiye gibi biçimsel unsurlara değil, söz sanatlarının kullanımına da karşı çıkmaktadır. İlkel insanların söz sanatlarını kullanmalarını yine ölçü ve kafiye hususunda olduğu gibi anlaşılır bulan Orhan Veli, bu sanatların modern şair tarafından kullanılmasını ise yadırgamaktadır. Ona göre şiirlerinde söz sanatlarına yer vermeyen şairler günün edebiyat ortamında “garip”senmektedir; fakat bu durum da yine edebiyat ortamının “garabet”ine delil sunmaktadır: “[T]eşbihle istiarenden kaçan, gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı bugünün münevveri garip telakki etmektedir. Hatası, muhtelif sapıtmalarla gelinmiş bir şiir anlayışını kendine çıkış noktası yapmasıdır.”³⁸¹ Bu cümlelerin, Orhan Veli’nin 1937’den itibaren çeşitli dergilerde yayımladığı şiirlerinin bir anlamda savunması olduğu düşünülebilir. Orhan Veli’nin edebiyat çevrelerinde yankı uyandıran yeni tarz şiirlerinde, özellikle de “Kitâbe-i Seng-i Mezar”da teşbih ve istiare gibi söz sanatlarıyla karşılaşılmemektedir. Orhan Veli, bu şiirlerinin yarattığı infiali, şiirlerindeki teşbih ve istiare yokluğuyla izah ediyor olabilir. Orhan Veli’ye göre, başta teşbih ve istiare olmak üzere söz sanatlarının kullanımından artık şiir lehine herhangi bir sonuç alınamayacaktır. Ona göre “Yazının peyda olduğu günden beri yüz binlerce şair gelmiş, her biri binlerce teşbih yapmış”tır. Dolayısıyla şair, “Hayran olduğumuz insanlar bunlara birkaç tane daha ilave etmekle acaba edebiyata ne kazandıracaklar? Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.”³⁸² der. Orhan Veli’nin söz sanatları karşısındaki bu tutumunun kökenleri de yine belli ölçülerde

³⁸⁰ a.g.e., 323.

³⁸¹ a.g.e., 13.

³⁸² a.y.

Tanzimat döneminde aranabilir. Tanzimat döneminin ilk kuşak şairleri arasında yer alan Namık Kemal, Celal Mukaddimesinde divan şiirine yönelik birtakım eleştiriler getirirken söz sanatlarının kullanılış biçimini ağır ifadelerle yermiş; divan şairinin sevgili tipini tasvir ederken kullandığı benzetmelerin ortaya bir canavar tiplemesi çıkardığını söylemişti.³⁸³ Batı şiirinde Dadaistler ise sadece söz sanatlarına değil verili dile de hücum etmiş, alışlageldik haliyle anlamdan yoksun metinler üretmişlerdi. Dadaizmin öncüsü Tristan Tzara, 23 Mart 1918’de beyan ettiği Dada Manifestosunda, “Hiçbir kural tanımayız biz. Kübist ve fütürist akademilerden, o biçimsel düşünce laboratuvarlarından bıktık. Para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılırsan sanat? Kafiyelede para şingirtısı duyuluyor, tonlamalar göbek kavisi boyunca kayıyor aşağı.” diyordu.³⁸⁴ Orhan Veli’nin de her biri kendi ölçülerinde modern addedilebilecek bu isimlerin süreğinde olduğu kabul edilebilir. Onun “Garip” poetikadaki “Mümkün olsa da ‘şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lazımdır’ diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak.”³⁸⁵ cümlesi, modern dönemin ve özellikle de Dadacıların psikolojisini sürdürmektedir.

Orhan Veli’nin ölçü, kafiye ve söz sanatlarına karşı bu radikal yaklaşımı, sonuç itibarıyla modern sanatçının genel karakteristiğiyle örtüşmektedir. Modern sanatçı, geçmiş sanatla bütünleşen klasik sanatçının aksine geçmiş ve kurulu düzenleri temelinden reddeder; her şeye sil baştan başlamanın peşine düşer. Hakan Sazyek de *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* kitabında Garip hareketinin geleneğe yaklaşımından söz ederken “Garip hareketinin iddialı çıkış noktalarından biri de ‘sanatta geleneğin yeri’ meselesidir.”³⁸⁶ şeklinde bir tespitte bulunur. Modern sanatçının bu psikolojisi Orhan Veli’nin poetikasına da bütün hatlarıyla sinmiş görünmektedir. Garip poetikasının ana fikri ve genel dünya görüşü, yine bu poetikadaki “yapıyı temelinden değiştirmelidir.” cümlesiyle ifade edilebilir. Bu da devrimci bir karaktere

³⁸³ Namık Kemal’in, sözkonusu makalesinde geçen “Şi’irimiz ise-ekser münâcât ve na’tler ve birkaç ufak mesnevî ile birtakım güzel mufredler istisnâ olunduğu hâlde-hakikat ve tabiat âlemlerinden hâric bir cihân-ı evhâmdan iktibâs olunmuş birtakım nâ-merbût tasavvurlardan ibaretti. Ekser şi’irlerimizin beyit ve belki mısraları beyinde olan mânâ televvünü, parça bohçalarındaki renk televvününden ziyâdedir. Dîvânlarımızdan biri mütâla’a olunurken insan; muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını maden elli, deniz güüllü, ayağını Zuhâl’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş; cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış; bağırdıkça arş-ı a’lâ sarsılır; ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma’sûkalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyâbanîler âleminde zanneder.” (haz. Kazım Yetiş, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yayınları, 1996, s. 345) şeklinde ifadeleri, modernleşme sürecindeki Türk edebiyatının en fazla tartışma konusu olmuş pasajları arasındadır.

³⁸⁴ Tristan Tzara, *Dada Manifestoları & Diğer Metinler* (İstanbul: Sel Yayıncılık), s.18.

³⁸⁵ Orhan Veli Kanık, *Şairin İş* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 14.

³⁸⁶ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2016), s. 103.

işaret eder. Orhan Veli, “Garip” poetikasında kendi şahsına Türk şiirinin gidişatını değiştirme misyonu yüklemiş bir edayla konuşmaktadır. Şiir sanatında yüzyıllardır yığıla yığıla gelmiş sorunlu anlayışları yıkmaya yönelik bir tavrı benimsemektedir. Onun bu devrimci tavrıyla Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar gibi şairlerde karşılaşılmaz. Bu bağlamda Orhan Veli, ancak divan şiiri estetiğine ağır darbeler indirmeye çalışan Namık Kemal ve Resimli Ay dergisinin Haziran ve Temmuz 1929 sayılarında başlattığı “Putları Yıkıyoruz” kampanyasıyla Abdülhak Hamid Tarhan ve Mehmet Emin Yurdakul özelinde mevcut şiire hücum eden Nâzım Hikmet’le bir arada anılabilir. Orhan Veli, “Garip” poetikasında kendisini alttan alta “tarihin dönüm noktası”nda konumlandırır:

“Tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir ananeyi yıkıp yeni bir anane kurarlar. Daha doğrusu kurdukları şey içlerinden gelen yeni bir kayıtlar sistemidir. Ancak ileriki nesillere intikal ettikten sonra anane olur. Büyük sanatkâr namütenahi kayıtların içindedir. O; kitapların öğrettiğinden daha fazlasını arayan, sanata yeni kayıtlar sokmaya çalışan adamdır.”³⁸⁷

Orhan Veli kafiye, ölçünün ve söz sanatlarının zorunlu olmadığı ve kullanılmadığı bir şiir zeminini “namütenahi kayıtlar” ibaresiyle betimlemektedir denilebilir. Devrimciliği herhalükarda tutuculuğun üzerinde konumlandırır, bu da yine modern sanatçının belirleyici özellikleri arasında yer almaktadır. Orhan Veli’nin “Bir şeyin ya lüzumunu, yahut da lüzumsuzluğunu hissetmeli, fakat herhalde, hissetmelidir. Lüzumu hissedenler kurucular, lüzumsuzluğu hissedenler yıkıcılarıdır. Her ikisi de cemiyetlerin fikir hayatı için devam ettirici insanlardan daha faydalıdır.”³⁸⁸ cümleleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Orhan Veli’nin bu yıkıcı tavrı en çok da söz sanatları üzerinde yoğunlaşmıştır. Teşbih ve istiare başta olmak üzere söz sanatlarına karşı çıkmak ise gösterenden ziyade gösterileni öne çıkarmak anlamına gelmektedir. *Saf Şiir* savunucularının şiir tasarımı okuyucunun dikkatini dilin kendisine yönlendiren bir bakış açısı içermekteydi. Nitekim Hugo Friedrich, *Modern Şiirin Yapısı*’nda, *Saf Şiir*’in öncü ismi Mallarmé’nin şiirinden bahsederken, “Bu türden bir şiirde, dil artık bir iletişim değildir. İletişim, iletinin paylaşıldığı ile karşılıklı ortak bir noktayı beraberinde gerektirir. Fakat Mallarmé’nin dili, artık sadece dilin kendisinin bir dile getirilişidir.”³⁸⁹ diyecekti. Bu şiir anlayışına göre şiir müphem bir üslupla ve girift bir söylemle kurulacaktı. Bu

³⁸⁷ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 14.

³⁸⁸ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 14.

³⁸⁹ Hugo Friedrich, *Modern Şiirin Yapısı* (Ankara: Ebabil Yayınları, 2020), s.169.

müphemiyet ve giriftliğe ise ancak sınırla sayıda okuyucu nüfuz edebilirdi. Oysa “Garip” poetikasının savunduğu göndergesel işlev, okuyucuyu dilin kendisiyle değil nesnelerle muhatap kılmaktadır. Bu da *Saf Şiir* savunucularının idealindeki gibi dar bir okuyucu kitlesini değil daha geniş bir okur kalabalığını metne çekmektedir. Anlam mümkün mertebe yüzeye çıkarılır. Dolayısıyla *Saf Şiir* savunucularının özü hiçlemesine karşılık, “Garip” poetikasının şekli hiçlediği değilse bile arka plana attığı söylenebilir. Bununla beraber Orhan Veli’nin söz sanatları karşısındaki yıkıcı teorisinin pratiğe uygulanabilirliği de sorgulanmaya müsait görünmektedir; çünkü yukarıda alıntılarladığımız “Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.”³⁹⁰ gibi istiare karşıtı bir cümlede bile tarihin insana benzetilmesi suretiyle bir kapalı istiare yaratılmaktadır.

2.2.4. Toplumcu Gerçekçilikle Dirsek Teması

Orhan Veli, *Saf Şiir* savunucularının arka plana attığı anlamı yeniden şiirin belirleyici dinamiği haline getirmek gerektiğini belirtmiş; ancak yukarıda da üzerinde durduğumuz gibi şekle dair de çeşitli düşünceler ileri sürmüştür. Ona göre, “Edebiyat tarihinde pek çok şekil değişiklikleri olmuş, yeni şekil her defasında, küçük garipsemelerden sonra kolayca kabul edilmiştir. Güç kabul edilecek değişiklik, zevke ait olanıdır.”³⁹¹ Şairin bu yargısı tartışmaya açık görünmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın poetikası incelenirken, Ernst Fischer’in özün devrimci, ancak şeklin tutucu bir tabiata sahip olduğuna dair görüşleri alıntılanarak şekil-öz diyalektiği üzerinde bir tartışma açılmış, şeklin tutucu tabiatının şiir sanatındaki etkileri dile getirilmişti. Bu bağlamda Orhan Veli’nin yargılarının aksine, şiir sanatında şekil değişikliklerinin ancak bir hayli uzun ve sancılı süreçlerin sonunda gerçekleşebildiği yinelenmelidir. Sadece divan şiiri tarihine bakıldığında bile beyitin; gazel, kaside ve mesnevi gibi formların ve kafiye mantığının yüzyıllarca ayakta durduğu ve Tanzimat sonrasında bunların çekilip yerlerini yeni biçimlere bırakmalarının yüzyıllık bir zamana yayıldığı tespit edilebilir. Ayrıca Orhan Veli poetikasının 1940’lı yıllarda edebiyat çevrelerinde yoğun tepkiyle karşılaşmasında da şekle ilişkin bu ezber-bozucu yaklaşımlarının büyük rol oynadığı söylenebilir. Orhan Veli’ye göre şiirin tekamül sürecinde meydana gelen değişimlerin arasında “değişmeyen” ve bütün edebiyatlarda “müşterek olan bir taraf bulun”maktadır, onun bu müşterek tarafa ilişkin değerlendirmeleri ise toplumcu boyutlarını açığa vurur: “Bugüne kadar

³⁹⁰ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s.13.

³⁹¹ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 13.

burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf; *müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak* şeklinde tecelli ediyor.”³⁹² Orhan Veli, Marksizm etkileri taşıyan bu burjuva karşıtı düşünceleri üzerinden sadece *Saf Şiir* savunucularıyla değil, onlardan da ötesi toplumcu gerçekçilerle aynı zeminde buluşmuş olur. *Saf Şiir* savunucuları, burjuva toplumu karşısında pasif-agresif bir tutumla kendi içlerine çekilmiş; toplumcu gerçekçiler ise var güçleriyle burjuva toplumunun karşısına dikilip şiirlerinin ve poetikalarının merkezine burjuvaziyle mücadeleyi yerleştirmişlerdi. Orhan Veli’ye göre yeni şiir artık kazancını çalışmaksızın elde eden burjuva toplumunun zevklerine hitap etmeyecek, aksine “yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bul”anlara yönelecektir. Orhan Veli’nin burjuva karşısında işçi sınıfını savunması ve yine şiir anlayışıyla bu sınıfa yönelmesi onu toplumcu gerçekçi edebiyatın alanına yaklaştırmaktadır. Kaldı ki o dönemin Türk şiir ortamında toplumcu gerçekçilerin önemli bir etki gücüne sahip olduğu da belirtilebilir. Nâzım Hikmet, Marksizm içerikli şiiriyle Türkiye edebiyat ortamında dikkatleri uzun yıllar boyunca üzerinde toplamış, kendisine taraftar toplamayı başarmış ve edebiyatın dışında sosyal hayattaki gayretleriyle de toplumcu gerçekçiliğin sembol isimlerinden biri haline gelmişti. Nâzım Hikmet’i izleyen Ömer Faruk Toprak, Arif Damar ve Rıfat Ilgaz gibi 1940 Kuşağı şairleri de gerek edebi gerekse de siyasi etkinlikleriyle toplumcu gerçekçiliği sürdürmekteydiler. Orhan Veli, işçi sınıfına yaklaşımıyla bu şairlerle aynı ortak paydada buluşsa da bu şairlerle arasında ciddi bir fark bulunmaktadır. Bu fark, şairin “Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların aletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır.”³⁹³ cümlelerinde açıkça ortadadır. Orhan Veli’nin, işçi sınıfının “zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim” kılma ancak onun müdafaasını yapmama yönündeki tavrı, Marksist şairlerle arasına mesafe koyma stratejisi şeklinde yorumlanabilir. Ancak bu strateji; Orhan Veli’nin şiiri hitabet, nutuk vs. türlerin sınırlarına yaklaştırmama, bir tür propaganda aracı haline getirmeme hassasiyetiyle de açıklanabilir. Çünkü Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı şairleri, şiiri bir propaganda aleti seviyesine düşürdükleri gerekçesiyle sıkça eleştirilmekteydi. Bu bağlamda, Orhan Veli söz konusu tavrı, yani “işçi sınıfının müdafaasını” yapmama yönündeki tavrından ötürü de 1940 Kuşağı şairlerinin tepkisini çekmiştir. Melih Cevdet, 1940 Kuşağı şairlerinin “Garip’e karşı çıkışlarını şu şekilde yorumlamaktadır: “Nâzım Hikmet gibi yazmadığımız için kızdılar, yüksek

³⁹² a.y.

³⁹³ a.g.e., 13.

sesle konuşmadığımız için kızdılar, şakalı konuştuğumuz için kızdılar.”³⁹⁴ Oysa yine ona göre “Nâzım Hikmet şiirini şu veya bu tarzda sürdürmek isteyen şairlerin bizi politik içerikten yoksun saymaları yanlıştır. Bizim politik içeriğimiz vardır ve bu solcu bir içeriktir.”³⁹⁵ Melih Cevdet, kendileriyle Nâzım Hikmet arasındaki farkı ise şu şekilde açıklar: “Nâzım’ın temsil ettiği solcu şiir yüksek sesli şiirdir. Hitabet gibidir, meydanlarda okunur. Bizimki odada okunacak şiirdir. Günlük konuşma gibidir. Bu açıdan bakıldığında hitabet dediğim şiirde kahramanlar yücelikleriyle gösterir kendisini. Bizim şiirimizde ise alelade adamlar vardır.”³⁹⁶

2.2.5. Hangi Saflık?

Orhan Veli ölçü ve kafiye gibi şiirde yüzyıllarca sorgulanmadan uygulanmış kalıpları şiire getirilmiş “hudut”lar olarak tanımlamakta ve “Bu hududu azami derecede genişletmek, daha doğrusu, şiiri huduttan kurtarmak bize nasip oldu.” cümlesiyle de Garip akımının bu hudutları ortadan kaldırdığını ifade etmektedir. Ona göre bu hudutların ortadan kaldırılmasını, şiirde “saflıkla basitlik”in kazanılmasını sağlamaktadır. Orhan Veli’nin “saf”lıkla kast ettiği ile *Saf Şiir* savunucularının “saf”lıktan anladıkları birbirinden apayrı anlamlar içermektedir. *Saf Şiir* savunucuları “saf”lık ile şiirin kültürel, toplumsal ve ideolojik verilerden soyutlanması gereğine işaret etmişlerdi. Orhan Veli ise bu verilerin şiirdeki varlığını yadsımamakta, “saf”lık ile kolayca anlaşılabilir bir şiirin varlığını dile getirmektedir; onun “basitlik” vurgusu da bu yönelimini pekiştirici bir nitelik taşır. Kolay anlaşılabilir bir şiir yazma perspektifi ise yine toplumculuk bağlamında okunmaya elverişli görünmektedir. Orhan Veli, “Garip” poetikasında şiirin ve genelde sanatın toplumla ilişkisine dair savunduğu görüşleri başka metinlerinde de sürdürmektedir. Onun “Halkın zevkini arayıp bulma ama müdafaasını yapmama” formülü, “Toplumun Sanatı” başlıklı yazısında da dile getirilmektedir: “ ‘Sanat sanat için midir, yoksa toplum için midir’ der dururuz. Elbette toplum içindir. Toplum için olmayan bir şey yoktur ki, sanat olsun. Ama sanatın toplum için olması ne demek? Yani sanat toplumun meselelerini alsın, bunları halletsin, sonuçlarını da halka bildirsın öyle mi? Bunu pek kabul edemiyorum.”³⁹⁷ Orhan Veli, toplumcu gerçekçilerle arasına mesafe koyma ve şiiri propaganda, hitabet ve nutuk gibi söylem biçimlerinden uzak tutma stratejisini sürdürmektedir. Bununla birlikte, Orhan

³⁹⁴ Melih Cevdet Anday, *Kalabalığın Şiiri-Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar* (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), 138.

³⁹⁵ a.g.e., 82.

³⁹⁶ a.g.e., 89.

³⁹⁷ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 165.

Veli'nin toplumcu gerçekçi şairlere, bilhassa da Nâzım Hikmet'e yönelik ciddi bir saygısının olduğu belirtilmelidir. Orhan Veli'ye göre Türk şiirinde şekille özü bağdaştırma yolunda ilk girişimi Nâzım Hikmet gerçekleştirmiş, divan edebiyatının ustalığı ile Tanzimat edebiyatının düşünen tarafını ilk o birleştirmiştir. Buna rağmen, onda birtakım eksiklikler bulunmaktadır: “Mesela şekil bakımından çok ihtilalci görünmesine rağmen, birçok tarafıyla -tabii bunu söylerken sanatları kastediyorum- eski şiire bağlı. O bağlardan kurtulup sanatsız bir şiir, sadece kendi özellikleri içinde var olan bir şiir meydana getirmek Nâzım Hikmet'ten sonraki şairlere düşüyor.”³⁹⁸ Orhan Veli'nin burada “Nâzım Hikmet'ten sonraki şairler” ile kendisini ve arkadaşlarını kast ettiğini söylemek mümkündür; çünkü söz sanatlarına Türk şiirinde kendileri karşı çıkmıştır. Öte yandan, “Garip” poetikasında gelenek hususunda son derece yıkıcı görüşler bildiren Orhan Veli; bu satırlarıyla Nâzım Hikmet'le kendisi arasında bir süreklilik ilişkisi, yani bir gelenek kurgulamaktadır. Nâzım Hikmet'in serbest bırakılması için arkadaşları Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'la iki günlük açlık grevi yapan Orhan Veli; Nâzım Hikmet'in uluslararası platformdaki konumundan da övgüyle bahsetmekte ve ona yaklaşımlarından ötürü Türkiye'deki mevcut siyaseti eleştirmektedir:

“[R]esim olsun, musiki olsun, yeni yeni gelişmeye başlamış sanatlardır. Şiirimizinse, eski, büyük bir geçmişi var. Onun için de şiirimiz, resmimizle musikimizin yanında, elbet daha ileri. Hal böyle iken, yani birçok Batı milletinin şiirinden daha ileri bir şiirimiz varken, hangi şairimizin adını bir Batı ülkesinde duyurabiliyoruz? Bunun sorumluluğunda, *relevé şapka ile şemsiyeye muvazi* bir hayattan başka hiçbir endişeleri olmayan hariciyecilerimizin, milletlerarası kültür faaliyetlerinde iş görsünler diye gönderdiğimiz temsilcilerimizin hiç payı yok mu dersiniz? Bugün, Avrupa'da tanınan bir tek şairimiz var: Nâzım Hikmet. O da bize rağmen tanınıyor. Biz, ‘Aman kimse duymasın!’ diyoruz. Ama faydası yok; duymuşlar. Nâzım Hikmet'i bize, onlar kabul ettirmeye çalışıyorlar. Adını, lehimize değil, aleyhimize kullanıyorlar. Bizi, büyük şairler yetiştiren bir millet olarak değil, büyük şairleri hapislerde süründüren bir millet olarak tanıtıyorlar.”³⁹⁹

Orhan Veli'nin “saflıkla basitlik”le açığa çıkarmak istediği alanlardan biri de bilinçaltıdır. Freud'un psikanaliz kuramıyla 20. yüzyılın sanat ve edebiyatını derinden etkilediği daha önce yeri geldikçe dile getirilmişti. Orhan Veli, psikanalizi sahiplenmesiyle *Saf Şiir* savunucularıyla aynı ortak paydada buluşur. Özellikle de Ahmet Hamdi Tanpınar, sadece şiirlerinde, hikâye ve

³⁹⁸ a.g.e., 334.

³⁹⁹ a.g.e., 237.

romanlarında değil poetikasında da Freud’a ve onun “rüya” ve “çocukluk” üzerine görüşlerine sık sık atıfta bulunmuş ve psikanaliz öğretilerine poetikasında genişçe bir yer ayırmıştı. Asaf Halet Çelebi de yine “Garip” poetikasından 13 yıl sonra yayımlanan “Benim Gözümle Şiir Davası”nda, daha önce de belirttiğimiz üzere Freud’u belli başlı referansları arasında göstermişti. Onların yoğun bir şiir dili içerisine gizlediği psikanaliz, “Garip” poetikasında “saflıkla basitlik”in bir sonucu olarak okura sunulur. Orhan Veli’nin “Şiirlik güzeli bunlardan çıkarma arzusu, bizi şiirin en büyük hazinesi olan, insanı hayatının bütün safhalarında kurcalayan bir âlemle yakından temasa sevk ediyor. Bu âlem de tahteşşuur. Tabiat, zekânın müdahalesi ile değiştirilmemiş halde, ancak burada bulunabiliyor.”⁴⁰⁰ şeklinde yaklaşımları bu açıdan değerlendirilmelidir. Orhan Veli, psikanalize yönelişinin bir sonucu olarak çocukluğu ön plana çıkarır; çünkü “saflıkla basitlik” çocuklukta bulunmaktadır: “Safiyetle basitliği çocukluk hatıralarımızda aynı zenginlik, aynı giriftlik ve tecride karşı duyulan aynı düşmanlıkla buluyoruz. Allahın sakallı bir ihtiyar, cinlerin kırmızı cüceler, perilerin beyaz entarili kızlar şeklinde tasavvuru, bozulmamış çocuk kafasının mücerret fikre tahammülü olmadığını gösteriyor.”⁴⁰¹ Söz konusu psikanaliz eğiliminin kendisini *Saf Şiir*’in sınırlarına yaklaştırdığını fark etmiş görünen Orhan Veli, ilerleyen cümlelerinde kendisini bu şiir anlayışından özenle ayırmaya çalışır:

“ ‘Şiiri en saf, en basit halde bulmak için yapılan insan tahteşşuurunu karıştırma ameliyesi’nin *symboliste*’lerin kabul ettiği gibi içimizdeki birtakım gizli tellere dokunma, yahut Valéry’nin, yaratıcı faaliyeti izah eden, ‘gayri şuurda olma’ nazariyeleriyle karıştırılmamasını isterim. Bu hususta bizim arzumıza en çok yaklaşan sanat cereyanı *surréalisme* cereyanıdır.”⁴⁰²

Orhan Veli, “Garip” poetikasında kendi şiir anlayışlarının sürrealizmle karıştırılmaması yönünde okuyucuya uyarılarda bulunur.⁴⁰³ Aynı tavrı “Şu *Garip* adındaki kitapta çıkan şiirlerin

⁴⁰⁰ a.g.e., 18.

⁴⁰¹ a.g.e., 18.

⁴⁰² a.g.e., 19.

⁴⁰³ Selahattin Hilav, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Sürrealizm akımının dönem içerisindeki yerini şöyle anlatır: “Gerçeküstücülük, devrimci bir hareket olarak, başlangıçta kendisine çizmiş olduğu amaçlara varmamış olsa da, şiir bakımından, yüzyılımızın en önemli akımı olmak özelliğini edinmiştir. Günümüzde, hiçbir şair gerçeküstücülüğün şiir deneyini önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduğunu bilmezlikten gelemeyiz. Yoksa kaçınılmaz biçimde şiirin gelişim çizgisinin gerisinde kalacaktır. Bütün yüceliğine rağmen, gerçeküstücü şiirin de günümüzün duyarlılığına yetmediği söylenebilir. Bu şiirin yaşayacak yanlarını benimseyerek aşkın bir düzeyde yeniden değerlendirmek ödevi bugünün şairine düşüyor. Yaratıcılığın yasası, aynı alanda daha önce ortaya

sürrealizmle hiçbir alakası yoktur. Bunu Oktay Rifat'la Orhan Veli adına da söylüyorum. Üçümüzü bir mektep kabul edenler, bu mektebe de sürrealist diyenler yanılıyorlar.”⁴⁰⁴ şeklinde cümleleriyle Melih Cevdet de gösterir. Melih Cevdet'e göre gerçeküstücü Fransız şairleri kendilerini etkilemiştir ancak onlar politikadan uzaktır, “Garip şiiri ise politiktir. Bu bakımdan Garip hareketine gerçeküstücü demek doğru değildir.”⁴⁰⁵ Garip poetikası, bir yandan işçi sınıfının zevkini yansıtırma iddiası bir yandan da çocukluğa dönme eğilimiyle son derece karmaşık bir yapı arz etmektedir; bu yönüyle dönemi içerisinde de orijinal bir karakteri yansıtmaktadır. Dönemin işçi sınıfının zevkini yansıtırma iddiasındaki toplumcu gerçekçilerinde çocukluğa dönüş arzusu, çocukluğa dönüş iddiasındaki *Saf Şiir* savunucularında ise işçi sınıfının zevkini yansıtırma yönünde herhangi bir iddiayla karşılaşmamaktadır. Orhan Veli'nin “saflıkla basitlik” iddiasının onu götürdüğü bir diğer zemin de “acemilik”tir. Özellikle de II. Yeni şairlerinden Turgut Uyar'ın “Efendimiz Acemilik” başlıklı yazısında ısrarla savunulan “acemilik”, bu yazıdan oldukça uzun bir süre önce Garip poetikasında övücü ifadelerle telaffuz edilmektedir. Orhan Veli bu bağlamda, “Sanatın senelerce çilesini çekmiş, nâmütenahi merhalelerden geçmiş bir şairi günün birinde acemi bir eda ile karşınıza çıkmış görürseniz, birdenbire menfi hükümler vermeyiniz. Böyle bir şair ‘acemiliği taklit’te güzellik bulmuş olabilir. Bu takdirde o, acemiliğin ustası olmuş demektir.”⁴⁰⁶ der. “Saflik”, “basitlik” ve “acemilik” bir arada tutarlı bir bütünlüğü oluşturmaktadır.

2.2.6. Bir Romantik Tavır: Klasik Şiir Karşıtlığı

Tanzimat sonrası Türk kültür ve sanat hayatında klasik kültüre karşı halk kültürünün öne çıkarıldığı görülmektedir, bu da divan edebiyatına karşı halk edebiyatının referans gösterilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Tanzimat sonrasında hararetli bir tartışma zemininden bahsetmek mümkündür, yukarıda dile getirdiğimiz üzere Tanzimat'ın ilk kuşak şairlerinden Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşa” başlıklı makalesinde divan şiirinin eleştirilip halk şiirinin savunulduğu görülür. Osmanlı Devleti'nin hızlı çözülüşü sanatçı ve entelektüellerin Türk halk

konmuş olanlarla hesaplaşmayı, onları özümleyip değerlendirmeyi ve aşmayı gerektiriyor.” (Selahattin Hilav, *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, s. 10-11).

⁴⁰⁴ Melih Cevdet Anday, *Kalabalığın Şiiri-Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar* (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), 49.

⁴⁰⁵ a.g.e., 92.

⁴⁰⁶ Orhan Veli Kanık, *Şairin İşi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 20.

kültürüne yönelişini hızlandırmış ve derinleştirmiştir. Mehmet Emin Yurdakul'un 1899'da hece ölçüsüyle kaleme alınmış şiirlerden oluşan "Türkçe Şiirler" adlı kitabı edebiyat çevrelerinde ciddi bir beğeniyle karşılanmış; Ömer Seyfettin öncülüğünde 1911'de Selanik'te ortaya çıkan Genç Kalemler dergisi ve hareketi Türkçülük ve Türk halk kültürü etrafında büyük bir yankı uyandırmış; Ziya Gökalp'in Türkçe, Türk halk kültürü ve hece ölçüsüne ilişkin düşünceleri etkileri nesilden nesile devam edecek bir çığıra zemin hazırlamıştır. Bu kişi ve hareketlerin ortak noktası, divan şiirine olumsuz yaklaşımlar geliştirip halk şiirini öne çıkarmış olmalarıdır. Bu tutum Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda da artarak devam etmiş, Tanpınar'dan Necip Fazıl Kısakürek'e çok sayıda isim divan şiiri aleyhine beyanlarda bulunmuşlardır. Hatta Tanpınar, lise müfredatından divan şiiri derslerinin çıkarılmasına yönelik görüşler ileri sürmüştür. Halk şiiri ve divan şiiri etrafındaki bu hakim yaklaşımı Orhan Veli de benimsemektedir. Onun "Halk Sanatkârının Kültürü" başlıklı yazısında bu yönde fikirlerine tanıklık etmek mümkündür:

"Halk sanatkarı kültürünü, okuyup yazması olan sanatkar gibi kitaplara borçlu değildir. O, belki de çok kere okuyup yazması olmadığı için, bilgisini dünyadan alın teriyle çıkarmaya çalışır. Hayallerini, hayattan alır, heyecanını hayattan alır. Kaidelerini kitaptan ve kendinden evvelki sanatkârdan öğrenen münevver misillü kurulu bir ananeye körü körüne bağlı kalmaz. Kitaptan öğrendiği üç beş medlulün dünyasından başka her şeye kapalı olan ve aynı gururun sevgiyle halk sanatkarını asla tanımayan Divan şairine karşılık, o; hayata her yeni giren unsura, her yeni hisse, her yeni tesire, hatta kitaba ve Divan şiirine bile açıktır. (...) Divan şairi asırlarca tekkede, gül mevsiminde ve meclis-i meyde bülbül sesiyle Allahtan, oğlandan ve kızdan hep aynı kelimelerle, hep aynı hassasiyetle bahsetmiştir."⁴⁰⁷

Orhan Veli de önceki bölümde incelediğimiz *Saf Şiir* savunucuları gibi divan şiiri estetiğine karşı yaklaşımlar geliştirmektedir; bu bağlamda eleştiriler getirirken de yine onlar gibi Batı modernleşmesinin paradigmalarına yaslanmaktadır. Onun divan şiiri eleştirilerinin genellemeci bir içerik taşıdığı söylenebilir; çünkü yukarıda alıntılanan satırlarda bu şiirin lirik tarafının belirli bir kısmı göz önünde bulundurulmuş, epik boyutları gözden kaçırılmıştır. Dolayısıyla Orhan Veli divan şiirinin sadece belirli gazelleri için geçerli sayılabilecek ifadeler kullanmış fakat kaside ve mesnevi gibi türlerde verilen örneklerine ilişkin konuşmamıştır. Öte yandan, bilindiği üzere divan şiirinde parça güzelliği, modern Batı şiirinde bütün güzelliği esas

⁴⁰⁷ a.g.e., 27.

alınmaktadır. Orhan Veli de “Şiirde hücum edilmesi lazım geldiğine inandığım zihniyetlerden biri de mısraçı zihniyettir.”⁴⁰⁸ cümlesiyle divan şiirinin parça güzelliğini esas alışına açıkça karşı çıkar. Orhan Veli’nin “Bir şiirde bir tek berceste mısraın kifayetine itikat şeklinde tezahür eden ve ilk bakışta insana basit görünen bu zihniyeti, şiirin kötü bir hususiyetine bağlanışın gizli bir ifadesi olduğu için mühim buluyorum.”⁴⁰⁹ cümlesi de yine parça güzelliği bağlamında divan şiirinin önemli unsurları arasında yer alan berceste kavramını hedef almaktadır. O, tek başına güzel olan mısra ya da mısralardan ziyade belli bir bütünlük içerisinde değerli olan şiirin peşine düşmektedir: “Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arayan insan vardır. Halbuki bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır. Tuğla güzel değildir. Sıva güzel değildir. Fakat bunlardan terekküp eden bir mimari eseri güzeldir.”⁴¹⁰ Parça-bütün güzelliği üzerinde sürdürdüğü düşünceler, Orhan Veli’nin “şairane” kavramı etrafında dile getirdiği görüşleri için de zemin hazırlamaktadır. Orhan Veli’ye göre, şiire belli kelimelerin dahil edilmesine karşılık olumsuz tavır da “şairane”den kaynaklanmaktadır: “Şiire yeni bir dil getirme cehdi işte böyle bir kurtulma arzusundan doğuyor. ‘Nasır’ ve ‘Süleyman Efendi’ kelimelerinin şiire sokulmasını hazmedemeyenlerse şairaneye tahammül edebilenler, hattâ onu arayanlar, hem de bilhassa arayanlardır. Halbuki ‘eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunmak lazım.’”⁴¹¹ Yahya Kemal, Haşim ve Tanpınar gibi şairlerin şiirlerinde bu tip kelimelerle pek karşılaşılmamaktadır. Bu tarz şairler daha soyut, yahut somutsa bile daha estetize edilmiş bir zemine ait kelimelerle konuşmaktadırlar. Orhan Veli ise şiire oldukça gündelik hayatın içinden, sıradan insanlarca kullanılan kelimeleri dahil etmenin mücadelesini vermektedir. Onun yukarıda bazı alıntılarda bulunduğu “Kitâbe-i Seng-i Mezar” şiiri de yayımlandığı dönemde en çok da bu kelimeleri barındırdığı için eleştirilere maruz kalmıştır.

1.2.1. 2.2.7. Garip Poetikasından Çıkış

Orhan Veli, 1945 tarihli “Garip İçin” başlıklı yazısında “Garip” poetikadaki fikirlerini artık sürdürmediğine yönelik bazı açıklamalarda bulunmaktadır. “Garip İçin” yazısından şu satırlar bu bağlamda değerlendirilebilir:

⁴⁰⁸ a.g.e., 21.

⁴⁰⁹ a.y.

⁴¹⁰ a.y.

⁴¹¹ a.g.e., 22.

“*Garip* yeniden basılırken, içimde böylece ‘yiğitlik bende kalsın’ dermişim gibi bir his var. Şiirdeki garip mefhumu üzerinde bugün bir yazı yazmaya kalksam herhalde aynı şeyleri yazmam. Ama, bundan dolayı kim beni haksız bulabilir? Onları beş sene evvel yazmıştım. Beş sene sonra da aynı şeyleri söyleyecek olduktan sonra ne diye yaşadım? O günden ölseydim olmaz mıydı? 1941 senesinde söylediklerim, 1616 senesinde 52 yaşında iken ölen Shakespeare’in, 377 yaşında söylemesi lazım gelen sözlerdi. Aynı şekilde, bundan yüz sene sonra yaşayacak bir şairin sözleri de benim yüz otuz bir yaşında düşüneceğim şeyleri anlatmalıdır.”⁴¹²

Orhan Veli’nin bu cümlelerinde asıl üzerinde durulması gereken, *Garip* poetikasında geleneğe ve geçmiş şairlerle süreklilik ilişkisine çok sert biçimde karşı çıkan şairin artık kendinden öncekilerle çok açık bir süreklilik ilişkisi kurmuş olmasıdır. Shakespeare üzerinden geliştirdiği akıl yürütmeler, şairler arasında kesin bir devamlılık varsaymaktadır. Cemal Süreya da Orhan Veli’nin bütün bir şiirsel faaliyeti içerisinde şiirin “doruklarına” belli bir saygıyla yaklaştığını söyler: “Nâzım Hikmet’i her zaman yüceltmış, Yahya Kemal’e hep ayrı bir değer tanımıştır. Onun derdi, şiirimizin Şeyh Galip’le Yahya Kemal arasında geçen süre içinde (şiirsel planda bir boşluk olarak görür bu süreyi) içine girdiği tutukluğu çözmektir.”⁴¹³ Şairlerin ve bazen de şair kuşaklarının kendilerinden önceki dönemleri “boşluk” olarak görmeleri sık rastlanan bir tutumdur, aynı tavrı İkinci Yeni içerisindeki bazı şairler de -özellikle de Sezai Karakoç- Orhan Veli’nin *Garip* akımına karşı gösterecektir.

2.3. Attilâ İlhan Poetikası

Şiir yayımlamaya 1940’lı yıllarda başlayan, ilk üç şiir kitabı *Duvar* (1948), *Sisler Bulvarı* (1954) ve *Yağmur Kaçağı* (1955) ile Hilmi Yavuz’un “Attila İlhan, ilk gençlik yıllarımızın hem şair hem de entelektüel olarak tek idolü idi. 1954 kışında, şiirle ve Marksizmle ilgilenen bir üniversite öğrencisi olarak, yolumun Baylan Pastanesi’ne düşmesi, Attila İlhan’ın orada olmasından dolayıdır.”⁴¹⁴ cümlelerinden de anlaşılabilir. Üzere henüz gençlik döneminde Türk şiirinin etkili isimleri arasına girmeyi başaran ve son ve on ikinci şiir kitabı *Kimi Sevsem Sensin*’e (2002) dek Türk şiirindeki etkinliğini sürdüren Attilâ İlhan; ilk üç şiir kitabının yayın tarihlerinden de çıkarılabileceği üzere çıkışını 20. yüzyıl Türk şiirinin en yoğun ve hareketli

⁴¹² a.g.e., 35.

⁴¹³ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 394-5.

⁴¹⁴ Hilmi Yavuz, *Belleğin Kuytularından* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), s. 57.

süreçlerinden birinde gerçekleştirmiştir. Öyle ki Attilâ İlhan'ın ilk şiir kitabı *Duvar*; Orhan Veli'nin “Garip”inden yedi yıl sonra, II. Yeni şiirinin edebiyat dergilerinde görünmeye başlamasından beş-altı yıl önce yayımlanmıştır. Böyle bir dönüm noktasında ortaya çıkan şair, şiir serüvenini de önemli ölçüde bu iki akıma muhalefet üzerine inşa etmiştir.

2.3.1. “Toplumsal Gerçekçilik”

Attilâ İlhan; Ahmet Haşim, Necip Fazıl ve Orhan Veli gibi şairlerin aksine şiir anlayışını müstakil bir poetik metinle beyan etme yolunu seçmemiştir; ancak *Gerçekçilik Savaşı*, *İkinci Yeni Savaşı* ve *Hangi Edebiyat* adlı kitapları onun şiir ve genel olarak edebiyat anlayışını en ince detaylarına dek aydınlatacak yeterliliktedir. Özellikle de *Gerçekçilik Savaşı*'nda yer alan “Sanat Sorunları: I”, “Sanat Sorunları: II”, “Atatürkçü Sanat Tutumunun Toplumculuğu ve Gerçekçiliği” ve “Toplumsal Gerçekçiliğin Yeri” başlıklı metinleri poetik bir nitelik taşımaktadır. Bu metinlerden öz halinde çıkarılacak sonuçlara göre Attilâ İlhan; toplumcu gerçekçiliğin yerleştirilmiş varyantı sayılabilecek bir “toplumsal gerçekçilik” (bazı metinlerinde “sosyal realizm” ibaresini tercih eder) anlayışını savunmuş, bu anlayışını açıkça Mustafa Kemal Atatürk'ün ideolojik ve kültürel söylem ve eylemlerine dayandırmış, estetik boyutlarını da ihmal etmeksizin sanata toplumsal bir sorumluluk yüklemiş, divan şiiriyle halk şiirine aynı yakınlığı göstererek modern şiirin klasik şiirden yararlanması gerektiğini savunmuş ve bütün bu çerçevede Garip ve II. Yeni şiirlerine karşı muhalefetini de ömrünün sonuna kadar sürdürmüştür. Attilâ İlhan, bu tezde “*Saf Şiir*’den Çıkış” bölümünde değerlendirilmesinden de anlaşılabilceği üzere “*Saf Şiir*”in paradigmalarıyla da sert bir mücadele vermiştir. İlhan'ın “Kelime” yazısında sarf ettiği “Çoğumuz şiiri bir kelime işi sanır: En uygun kelimeleri seçmesini, en elverişli mısraları kurmasını bileceksin! Mısra bir kelime katarı olduğuna göre, temel birim olan kelimeyi usturuflu seçtin mi, mesele yok, önce mısraların, giderek şiirin kurtuldu demektir.”⁴¹⁵ şeklindeki bir birim olarak “kelime” aleyhtarı cümleleri; *Saf Şiir*'in “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” prensibinden çıkışı işaret etmektedir. Yine Attilâ İlhan'ın şairle okur arasında öngördüğü ilişki biçimi de Fransız sembolistlerinin değil toplumcu gerçekçiliğin okur algılayışına yakın durmaktadır; yani şair, geniş okuyucu kitleleriyle buluşmaya müsait bir şiir tasarımını savunmaktadır. Geniş okuyucu kitlelerinin şiirden uzaklaşmasını ise *Saf Şiir*'in yörüngesindeki II. Yeni şiirine bağlamaktadır:

⁴¹⁵ Attilâ İlhan, *Hangi Edebiyat* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), s. 327.

“Dikkatli araştırmacılar, Türk okurunun yeni Türk edebiyatıyla (fakat en çok ‘şiiriyle’) arasının açıldığını, İkinci Yeni döneminden itibaren, daha açık ve seçik göreceklerdir.”⁴¹⁶

Yukarıda da belirtildiği üzere Attilâ İlhan’ın şiir ve (çok sayıda roman ve deneme kitabı da düşünüldüğünde) edebiyat serüveninde “toplumsal gerçekçilik” terimi belirleyici bir öneme sahiptir; bu kavramın yayılmasında ise 1952 ile 1956 yılları arasında yayımlanan Mavi dergisi etkili olmuştur. Attilâ İlhan’ın çıkışında yer almadığı ve yönetimine doğrudan katılmadığı bu dergi, şairin ciddi yankılar uyandıran “toplumsal gerçekçilik” merkezli metinlerini yayımlamış olmasının da rolüyle edebiyat tarihi araştırmalarında Attilâ İlhan’la özdeş bir şekilde anılmaktadır. İlhan Mavi dergisi ve hareketiyle ilgili bir soruşturmaya verdiği yanıtta, **bu çıkışın edebiyat tarihindeki yerini “Mavi Hareketi, dönemin (İnönü diktası dönemi) yaygın şiiri Garip üzerine, gençlerin oluşturduğu ilk ciddi tepkidir. Yanılmıyorsam Plekhanov’un Çernişevski’den geliştirdiği imge/image estetiğini, ülkemizde ilk defa gündeme getirmiştir.”**⁴¹⁷ cümleleriyle kayda geçirmektedir. “Toplumsal gerçekçilik” ibaresi, “toplumcu gerçekçilik”ten sadece “toplum” kelimesine getirilen “-sal” yapım ekiyle ayrılmakta; dolayısıyla bu büyük benzerliğin de etkisiyle okuyucuya toplumcu gerçekçi edebiyatı hatırlatmaktadır ki kendisi de Selim İleri’ye verdiği nehir söyleşide “Eğer 40 kuşağını görmezden gelecekseniz, ki ben, o kuşağın ikinci takımından bir şairim, bu kuşağın çabasını görmezlik edecekseniz, bunun adı eleştiri filan olamaz! Ben, toplumcuların arasında, toplumcu şairlerin desteğiyle var olabilmişimdir.”⁴¹⁸ cümleleriyle 1940 Kuşağının toplumcu şair kuşağıyla ve toplumculukla ilişkisini kabul eder.

Attilâ İlhan’ın Nâzım Hikmet’i ve 1940 Kuşağı’nın Arif Damar, Rıfat Ilgaz ve Ömer Faruk Toprak gibi toplumcu gerçekçi şairlerini daima ciddi bir saygı ve beğeniyle anmasına rağmen, neden onlar gibi toplumcu gerçekçi sıfatını sahiplenmek yerine toplumsal gerçekçilik ifadesini icat ettiği üzerinde durulmalıdır. İcat, bu kavramın Attilâ İlhan-öncesi bir yaşantısı olmadığından bu bağlama uygun düşmektedir; ayrıca şairin kendisi de “Mavi” başlıklı yazısında söz konusu kavrama “kafama göre”lik atfeder: “Henüz toplumcu sözcüğünü sosyalist anlamına kullanamadığımız için toplumcu gerçekçilik demiyorduk. Ben kafama göre **toplumcu** ile **toplumsal** arasında bir ayırım yapmak istiyordum. Onun için Mavi’de önerilen yol **toplumsal gerçekçi** bir yoldu, yani **sosyal gerçekçi**.”⁴¹⁹ Attilâ İlhan’ın “toplumsal gerçekçi” ifadesini

⁴¹⁶ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s. 229.

⁴¹⁷ Belgin Sarmaşık, *Attilâ İlhan: “Açtırma Kutuyu!..”* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2004), s. 352.

⁴¹⁸ Selim İleri, *nâm-ı diğer kaptan “Attilâ İlhan’ı Dinledim: ”* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), s. 268.

⁴¹⁹ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 111.

tercihinde hem Sovyetler Birliği merkezli toplumcu gerçekçiliğin yerine yerli bir toplumculuk ikâme etme hem de döneminin toplumcu gerçekçi Türk şairlerinden belli ölçülerde ayrışarak kendi özerkliğini kurma hedefinin etkili olduğu düşünülebilir. Bireysel anlamda orijinallığe ulaşma modern dönem sanatçıların tipik özellikleri arasında yer aldığından bu hususun üzerinde uzun uzadıya durulmayabilir. Sovyetler Birliği merkezli toplumcu gerçekçiliğe mesafeli durma hususu ise tartışmaya değer görünmektedir.

Attilâ İlhan; toplumsal gerçekçiliği “milli”, “milliyetçi”, “sosyal” ve “aydınlık” bir sanat anlayışı olarak tarif eder. Milliyetçilik vurgusu yaparak sosyalizm idealleriyle açıkça ters düşse de bu tutumuyla Sovyetler Birliği merkezli sosyalizme karşı daha yerli addedilebilecek bir sosyalizm inşasının peşine düşer. “Batılılık” vurgusuyla da Soğuk Savaş döneminin Doğu Blokuna karşılık, Atatürkçülüğün sınırları çerçevesinde Batılılığı sahiplenir.

2.3.2. Geleneğe Sadakat

Attilâ İlhan’ın toplumsal gerçekçiliğinin 1940 Kuşağı ve genel itibarıyla Türk edebiyatı toplumcu gerçekçiliğinden farklılaştığı bir diğer mesele de geleneği algılama meselesidir. Türk şiirinde *Saf Şiir* temsilcilerinin halk şiirinden ziyade divan şiirine, toplumcu gerçekçilerin ise divan şiirinden ziyade halk şiirine yakın durdukları şeklinde kaba bir genellemeye gidilebilir. Attilâ İlhan’ın toplumsal gerçekçiliğinde, “İş ‘Folklor’la Bitmez” yazısı esas alınarak, hem divan şiiri hem de halk şiiri ısrarla savunulur ve bu şiir anlayışlarının modern şiirin imkanları içerisinde yeniden-üretilmesi gerektiği ileri sürülür: “Çağdaş **Türkiye**, estetik üstyapısını, hem **Divan** musikisinden ve şiirinden, hem de folklorundan yararlanarak gerçekleştirecektir: **Dikkat isterim, yararlanarak dedim, tekrarlayarak demedim.**”⁴²⁰ Attilâ İlhan, poetikasının her hattına yayılmış olan sentezci perspektifini divan şiiri-halk şiiri senteziyle sınırlı tutmaz. Türk şairinin Batı’dan aldığı verileri ve esasen “yöntem” bilgisini Doğu şiir geleneğiyle buluşturabilmesi gerektiğini savunur; bu bağlamda Nâzım Hikmet’i “sentez” noktasındaki başarısı vesilesiyle över: “**Mayakovskiy** üzerinden ‘fütürist’ **Marinetti**’den aldığı ‘Batı etkisini’, çoğu Türk ‘modernisti’ gibi ‘aynen’ ve ‘ham’ şekliyle taşımamış; şiirini, bin yıllık Türk şiirinin -hâtta **Doğu-İslâm** şiirinin- verileriyle birleştirmeyi, bundan bir sentez oluşturmayı başarmıştır.”⁴²¹ Attilâ İlhan, bu bağlamda aynı gerekçelerle Yahya Kemal, Necip

⁴²⁰ Attilâ İlhan, *Hangi Edebiyat* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), s. 295.

⁴²¹ a.g.e., 82.

Fazıl ve Ahmet Muhip Dıranas'ı da överken Garip ve II. Yeni'yi ise “**neo-Tanzimatçı** alafrangalık” ile itham etmektedir. Özellikle de Yahya Kemal'e, esasen bambaşka şiir anlayışlarına sahip olmalarına karşın “**Yahya Kemal**’in 20. yüzyılın ilk yarısında yaşamış birkaç önemli Türk şairinden biri olduğu rahatça söylenebilir. Çünkü o *Tanzimat*’tan bu yana gelmiş çoğu şairlerimizin yaptığı gibi ‘Batılı şiir’ yazmak dileğinin taklitçilikle ya da telifçilikle çözümlenip gerçekleşemeyeceğini anlamış, öznel ve derinlemesine bir bileşime gitmiştir.”⁴²² cümleleriyle ciddi övgüler getirmektedir.

2.3.3. Atatürkçü Edebiyat

Toplumcu gerçekçiliğin resmi ilkeleri 1934 Sovyet Yazarlar Birliği kongresinde açıkça ortaya konmuş olsa da gerek Sovyetler Birliği gerekse de dünya üzerinde toplumcu yazarlar arasında edebiyatın ilkeleri üzerinde mutlak bir uzlaşmanın varlığından söz edilemez. Attilâ İlhan, Sovyet rejiminde lider Stalin’e en yakın isimler arasında bulunan ve rejim içerisinde önemli mevkilere gelen Jdanov’un sanat görüşüne karşılık yine Sovyet devriminin öncüleri arasında kabul edilen, Ahmet Oktay’ın da “daha işin başında sanatsal düzeye *müdahale* edilmesine karşı çıkmış, sanatın *propaganda* aracı olarak ve parti *emrinde* kullanılması düşüncesini sürekli eleştirmiştir.”⁴²³ şeklinde anlattığı Georgi Plehanov’un sanat görüşünü benimsemektedir. Şair, *Gerçekçilik Savaşı*’nın önsözünde, Plehanov’u okuduktan sonra zihninde şu şekilde bir ayırım oluştuğunu belirtir:

“Bir yanda Plekhanov’un, diyalektik ve tarihsel materyalizme dayanarak geliştirdiği toplumsal bir gerçekçilik kuramı; bir yanda, Stalin döneminde Jdanov’un doruğuna ulaştırdığı ‘sosyalist gerçekçilik’ uygulaması! İlki, devrim öncesi Rusya’da aşama aşama ilerlemiş. (...) İkincisi, politikacıların buyruğunda düpedüz güdümlü bir edebiyat.”⁴²⁴

Attilâ İlhan’ın toplumcu gerçekçiliğe karşı toplumsal gerçekçilik isimlendirmesini ileri sürmesinde, bu metnin başından beri vurguladığımız üzere Sovyetler Birliğinin “resmi” sosyalizmine karşılık yerli bir sosyalizmi inşa etme hedefi belirleyici olmuştur. Onun aynı

⁴²² Belgin Sarmaşık, *Attilâ İlhan: “Açtırma Kutuyu!..”* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2004), 79.

⁴²³ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2003), s. 30.

⁴²⁴ Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 9-10.

metinde geçen “Oysa toplumsal gerçekçilik hareketinin en büyük özelliği, ulusal koşulların içerisinde diyalektik yöntemle özgün bir estetik bileşime ulaşılabilmesini savunmasıydı.”⁴²⁵ cümlesinde, “ulusal” vurgusu üzerinden Sovyetler Birliğinin evrenselci ve yayılmacı sosyalizmine karşı milliyetçi bir refleks geliştirdiği söylenebilir. Ayrıca yine söz konusu cümledeki “özgün bir estetik bileşim” çıkışı da toplumcu gerçekçi edebiyatın özgünlüğü ve estetik kaliteyi yakalayamadığı yönünde bir ima olarak algılanabilir. Attilâ İlhan, “Öykünme (Taklit) Üzerine” başlıklı yazısında da yeni kuşağa ilişkin “Her şeyden önce ulusal ve Türk olacaktır. Memleketçi ve milliyetçi olacaktır. Fakat aynı zamanda Batı sanat ve kültürünün şanlı geleneğini, aynı zamanda bütün Doğu İslam Türk sanatının ve kültürünün şanlı geleneğini iyice içine sindirmiş, eline Batılı ve uygar yöntemlerin anahtarını almış olacaktır.”⁴²⁶ cümleleriyle milliyetçi çizgisini pekiştirir. “Türk”, “Doğu”, “İslam” ve “Batı” göstergelerinin öne çıktığı bu söylemde, Sovyetler Birliği rejimi kesin bir şekilde dışarıda tutulur. Şair, “Abbas Diyor ki” yazısında da “Atatürkçü sosyalizm” anlayışını açıkça ortaya kor:

“[B]en, gün geçtikçe, ulusumuzun ve memleketimizin yücelmesi, ilerlemesi ve esenliği için öyle uzak uzak sosyalizmlere kadar gitmeye pek de lüzum olmadığına inandım. Mustafa Kemalci bir siyasi bileşimin şimdilik bu işi pekâlâ görebileceğine aklım iyice yattı. Sanat planında Atatürkçü ve modern bir bileşime varabilmek için toplumsal gerçekçilik denemesine sokuldum. Onun için bütün açıklamalarım Atatürk’e dayanıyor, ondan hız alıyor. Toplumsal gerçekçilik, sosyalist olamadığı için Atatürkçülük taslamıyor, zaten Atatürkçü.”⁴²⁷

Attilâ İlhan Jdanov’un sanat görüşüne sanatçının özgürlük alanını kısıtladığı gerekçesiyle karşı çıkmakta, sanatçının herhangi bir siyasi rejimin ya da siyasetçinin şemsiyesi altına girmesine asla rıza göstermeyeceği yönünde bir yargıda bulunmaktaydı. Ancak Attilâ İlhan’ın sanatçının toplumsal sorumlulukları bağlamında ısrarlı bir şekilde Mustafa Kemal Atatürk’ü referans göstermesinin sanatçının özerkliği hususunda bir çelişkiye yol açtığı dile getirilebilir. Attilâ İlhan, “Atatürkçü Sanat Tutumunun Toplumculuğu ve Gerçekçiliği” başlıklı yazısında Türk şairini Atatürkçülük ideolojisini yansıtmakla yükümlü sayar ki “Mustafa Kemal için sanat toplumsaldır: ulusal mutluluk yolunda Kuva-yı Milliye hareketinin temel ilkelerini, devrimlerin

⁴²⁵ a.g.e., 13-4.

⁴²⁶ a.g.e., 81-2.

⁴²⁷ a.g.e., 162.

anlam ve yöntemlerini belirtmek, işlemek, yansıtmakla görevlidir.”⁴²⁸ cümlelerinde bu tavrını açıkça ortaya koymuştur. Attilâ İlhan bu yazısını, kendisinin yaptığı alıntılarla Atatürk’ün siyaset-kültür ilişkisi etrafında değerlendirilebilecek şu söylemleri üzerine kurmuştur:

“... memleketimiz içinde medeni fikirlerin, asri ilerlemelerin bir an kaybetmeksizin yayılması ve gelişmesi lazımdır. Bunun için bütün ilim ve fen erbabının bu hususta çalışmayı bir namus borcu bilmesi gerek. Öğretmenlerimiz, şairlerimiz, ediplerimiz, yazarlarımız millete bu felaket günlerini ve onun hakiki sebeplerini çok ve kat’i olarak terennüm edecekler; bu kara günlerin dönmemesi için dünya yüzünde medeni ve asri bir Türkiye’nin mevcudiyetini tanımak istemeyenlere, onu tanıtmak zorunda olduğumuzu hatırlatacaklardır.”⁴²⁹

Attilâ İlhan, bu alıntılarının ardından, “Yalnız başına bu satırlar bile, Atatürkçü bir sanat görüşünün, ister istemez toplumcu olması gerektiğini açıkça anlatmaktadır.” cümlesiyle toplumculuğunun kaynağını Atatürk’e dayandırır. Ona göre Atatürk, sanatçıya toplumsal ilerleme sürecinde “kılavuzluk” görevi yüklemektedir: “Onun istediği sanatçı, toplumsal olayların bilimsel açıklamalarını yapmakla, bunları açık olarak eserlerinde işlemekle yetinmeyecek; ulusal kalkınma ve mutluluk uğrunda didinmeler sırasında bir uyarıcı, bir hız verici işi görüp yine toplumcu bir tutum tutacak.”⁴³⁰ Attilâ İlhan’ın Sovyetler Birliği rejimini ve isimlerini de vererek bu rejimin birtakım uygulayıcılarını sanatçının özgürlüğünü kısıtladıkları gerekçesiyle eleştirdikten sonra, sanatçıya Atatürkçülüğün sınırları içerisinde bir yaşam alanı tanınmasının ciddi bir çelişki olduğu ortadadır. Attilâ İlhan’ın deyişiyle “onun istediği sanatçı” ifadesi, bu “o”dan kasıt her kim olursa olsun, sanatçıya kendi yaratıcılığının çok ötesinde verili bir sanat anlayışı öngörmektedir. Bir başka şaşırtıcı husus da İsmet İnönü’nün Tek Parti iktidarını ve Adnan Menderes’in Demokrat Partisini sanatçılara uyguladıkları baskılardan ötürü kıyasıya eleştiren Attilâ İlhan’ın, Atatürk’ün sanatçılara müdahalelerinden olumlu bir dille bahsetmiş olmasıdır: “Ayrıca öğreniyoruz ki Atatürk tarih konusuna el attığı zaman Faruk Nafiz’e *Akın* oyununu yazdırmış; bundan başka Aka Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* ve Behçet Kemal’in *Timurlenk* isimli eserlerini ‘tetkik ve tashih’ etmişti.”⁴³¹ “Yazdırma” ibaresi sanatın ve sanatçının özgürlüğü noktasında tartışmalara açık durmaktadır;

⁴²⁸ a.g.e., 104.

⁴²⁹ a.g.e., 101.

⁴³⁰ a.g.e., 103.

⁴³¹ a.g.e., 104.

çünkü farklı gerekçelerle bir başkası da Attilâ İlhan'ın muhalefet ettiği başka siyasi liderlerin uygulamalarını olumlayabilir. Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçilere sanat-iktidar ilişkileri bahsinde yönelttiği eleştiriler de bu bağlamda yeniden gündeme getirilebilir. İlhan'a göre - açıkça ismini vermese de Sovyetler Birliği merkezli- toplumcu gerçekçiler, “özün ‘resmi’ konusu, yorumlanışı, adlandırılışı”nı esas alırlar. Bu da sanatın “ ‘belirli bir politika’ya tutsak edil”mesi anlamına gelir. Son tahlilde toplumcu gerçekçilerin “öz”le ilişkilerini de “Anlaşıyor ki bu halde öz, sanatçının hemen hemen iradesi dışında ‘alınmakta, yorumlanmakta’, onun eserine ‘başkaları tarafından istendiği şekilde’ girmektedir. Kısacası sanatçı özünü, konusunu bilgisi, metodu ve heyecanıyla seçmez, ‘partisi’ vasıtasıyla seçer, onun ‘istediği’ gibi işler.”⁴³² cümleleriyle ağır bir şekilde eleştirir. Ahmet Oktay da Sovyetler Birliği merkezli toplumcu gerçekçiliği, “Gorki’nin, Lunaçarski’nin ve elbet Jdanov’un benimsedikleri ve savundukları bu görüş, Sovyet yazın anlayışının temel ilkesi durumunda *kalmıştır*. Parti, tüm görece özgürleşmeye ve özerkleşmeye karşın yazın’ın üstündeki *denetleyiciliğini* hep korumuş, yazarlar ise; büyük çoğunlukla; bu denetimi varlıklarının bir ön koşulu olarak görmüşlerdir.”⁴³³ cümleleriyle anlatmaktadır.

Bütün bu aktarımlardan açıkça anlaşılabilceği üzere Attilâ İlhan'ın poetikasından sanat-siyaset ilişkilerine ve sanatçının iktidar karşısındaki özgürlüğü meselesine ilişkin net bir sonuca ulaşamamaktadır. Attilâ İlhan sanatın özgürlüğünü kısıtladığı gerekçesiyle Jdanov’a karşı Plehanov’un sanat anlayışını tercih eder ve toplumcu gerçekçileri resmi iktidarla ilişkilerinden ötürü yargılar, sanatın resmi müdahaleye açık tutuluşunu yerden yere vururken bir başka yerde Mustafa Kemal Atatürk üzerinden sanata resmi müdahalenin varlığını olumlamakta ve hatta neredeyse zorunlu saymaktadır. Attilâ İlhan, bir başka yerde de “Günümüzün genç şairi, toplumsal bir gerçekçiliğin bilimsel yani diyalektik bir düzeyde gerçekleştirildiğini, ama asla slogan düzeyine düşmediğini; toplumcu dediğimiz **Jdanov** gerçekçiliğininse, düpedüz şiirde sloganların (parti direktiflerinin) tekrarı demek olduğunu bilir.”⁴³⁴ cümleleriyle şairin “direktif” almasına tepki gösterirken Atatürk’ün yukarıdaki alıntıda ismi geçen şairlere direktifte bulunmasından övgüyle söz etmektedir. Mustafa Kemal Atatürk’ün sanat ve sanatçılarla ilişkisine ilişkin birtakım veriler üzerinden bir sanat anlayışı tesis etmenin imkanı birçok defa tartışma konusu edilmiştir. Hilmi Yavuz da Attilâ İlhan'ın söz konusu tutumuna yönelik eleştirel ifadeler kullanmaktadır:

⁴³² Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 44-5.

⁴³³ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (İstanbul: Everest Yayınları, 2003), 87.

⁴³⁴ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 220.

“Asla katılmadığı şiir jürisi toplantılarından birine faksla gönderdiği raporda İlhan, ödüle aday şairlerin hiçbirinin ‘Kemalist şiir anlayışına uygun olmadığını’ yazmıştır; -raporun jüri üyelerinin şaşkın bakışları altında okunduğunu anımsıyorum. Doğallıkla Gazi’nin, mesela sporcular hakkında söylediklerini biliyorduk, ama hiçbirimiz ‘Kemalist şiir anlayışı’nın ne olduğundan haberdar değildik!’”⁴³⁵

Attilâ İlhan’ın Atatürk’le ilgili çıkışları sadece şiir kamuoyuyla sınırlı kalmamış, bazen popüler kültüre de konu olmuştur. Ancak bu tartışmalar bizim incelememizin dışında kalmaktadır.

2.3.4. Öz ile Biçim Arasında Denge

Attilâ İlhan’ın sanat anlayışında “öz” hiyerarşik olarak “biçim”in üzerinde yer alır ancak sanatın biçimsel boyutlarına da büyük önem atfedilir, onun “Sanat Sorunları: I” ve “Sanat Sorunları: II” başlıklı yazıları “sanat sanat içindir” ile “sanat toplum içindir” anlayışları arasında bir denge tutturma tavrının yansımaları olarak okunabilir. “Sanat Sorunları: I” başlıklı metninde sanatı “toplumsal bir çaba” şeklinde tanımlayan ve 19. yüzyılın gerçekçi romancılarından Stendhal’ın “Romancı büyük bir yolda gezdirilen bir aynadır” sözünü hatırlatıp “Her sanatçı çağının aynasıdır.” diyen Attilâ İlhan; sanatçıya tıpkı toplumcu gerçekçi sanatçılar gibi toplumsal gelişim sürecinde sorumluluk yükler: “Sanatçının toplumsal görevi, koşulların gereklerini göz önünde tutarak, yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan bir ileri konağa götürmek için, ilerlemeci, gelişmeci bir yol tutmasını gerektirir.”⁴³⁶ Attilâ İlhan’ın “Edilgin kalarak, toplumsal çözümlemelere yanaşmayarak; aldığı toplumsal etkilerin bilinçsiz aynalığını yapan sanatçının yaptığı, toplumsal ve toplumcu bir sanat sayılamaz. Topluma karşı bir sanattır.”⁴³⁷ cümleleri ise *Saf Şiir* gibi sanatın özerkliğini savunan anlayışlara karşı yöneltilmiş sert bir eleştiri olarak dikkat çekmektedir. İlhan’ın bu yaklaşım biçiminden ulaşılabilecek sonuca göre, “sanat sanat içindir” anlayışı bütün “siyaset-dışı” kalma iddialarına rağmen, hatta belki de en ziyade siyaset-dışılık iddiası üzerinden belli bir siyaseti dışavurmaktadır; en azından İlhan’ın “Sanat sanat içindir” anlayışını siyasi bir perspektifle değerlendirdiği ortadadır.

⁴³⁵ Hilmi Yavuz, *Belleğin Kuytularından* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), s. 59-60.

⁴³⁶ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s. 61.

⁴³⁷ a.y.

Bu tezin önceki bölümünde etraflıca irdelenen *Saf Şiir* yörüngesindeki şairlere birtakım istisnalar dışında kayda değer referanslarda bulunmayan ve yine bu anlayışın ileri aşamalarını temsil eden II. Yeni şiirine sert eleştiriler getiren şair; *Saf Şiir* karşısındaki bu tavrı üzerinden Orhan Veli'yle aynı paydada buluşsa da yine *Saf Şiir*'in farklı varyantlarından sürrealizmi benimsediği, toplumsal meselelere eğilmediği ve söz sanatlarını şiirden dışladığı gerekçeleriyle Orhan Veli'yi de yargılamaktadır. Attilâ İlhan, referanslarını ise büyük oranda toplumcu sanat geleneğinden vermektedir. “Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı” başlıklı yazısında “Bizim edebiyatımızın en ulu adları; hem sanatları, hem günlük hayattaki çırpınılarıyla, toplumsal bir görev üstlenmiş kimselerin adlarıdır.”⁴³⁸ cümleleriyle lirizme karşı epik damarı öne çıkaran şair; bu argümanına örnek olarak da “Şiirde Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Mehmet Emin; düzyazıda Ahmet Midhad, Mehmed Murad, Nâbizâde Nâzım, Sâmî Paşazade Sezai, Hüseyin Rahmi, Halid Ziya, Ömer Seyfettin”⁴³⁹ isimlerini vermektedir. Yukarıda anılan Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret ve Mehmet Emin Yurdakul gibi şairler hatırlanacağı üzere *Saf Şiir* savunucuları tarafından genellikle olumsuz bir şekilde anılmış ve hatta onların dönemi şiirsizlikle itham edilmişti. Attilâ İlhan, bu toplumcu tutumuyla birlikte şiirde estetiğe ısrarla vurgu yapar. Onun “Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi, SANAT KALARAK yerine getirmekle görevlidir demeliyiz.”⁴⁴⁰ yargısı; doğru ile güzeli birleştirmekten yana bir anlayışı dışavurur ki bu anlayış Horatius'tan sonra “poetika”ların en belli başlı arayışlarından biri haline gelmiştir. Attilâ İlhan'ın “Sanat Kalarak” ibaresini büyük harflerle yazmış olması sanatın estetik boyutlarına büyük önem atfettiğinin çok açık kanıtıdır, bir yandan da döneminin estetik kaygıları daha az önemseyen toplumcu şairlerine de eleştiri niteliği taşımaktadır. Zira 1940 Kuşağının Arif Damar, Rıfat Ilgaz, Ömer Faruk Toprak ve Ahmed Arif gibi şairlerinde sanata ilişkin bu türden hassasiyetlerle pek karşılaşılmamaktadır. Toplumcu gerçekçi şairlerin metinlerinde öz, biçimi bütün yoğunluğuyla kuşatır; şiirde biçimsel kaygılar iletilmek istenen mesaja kıyasla arka plana atılır ve “yaratıcılık”a kıymet atfedilmez. Metnin başından bu yana anageldiğimiz Sovyetler Birliği Yazarlar Kongresinin temel tezi de budur. Attilâ İlhan ise toplumcu gerçekçiler gibi özü biçimin önüne geçirmesine rağmen yaratıcılığı da sanatçının başat özelliklerinden biri olarak gündeme getirmekte, edebi metnin diğer sosyal bilim türlerinden özerk bir tür olarak belirginleşmesini talep etmekte ve edebiliği merkeze çekmektedir: “[Y]aratıcı olmak; şu, ya da bu planda orijinal bileşimler yapmak demeye geliyor; eğer sadece fikir planında bir bileşim

⁴³⁸ a.g.e., 105.

⁴³⁹ a.g.e., 105.

⁴⁴⁰ a.g.e., 63.

yaparsanız, sanattan yine uzaklaşır, toplumbilime felsefeye tarihe, kısacası bilimsel bileşimlere doğru kayarsınız.”⁴⁴¹ Attilâ İlhan, yine sosyal bilimlerin dilinden özerk bir şiir dilini savunması bakımından *Saf Şiir* temsilcileriyle aynı ortak paydada buluşmaktadır. Bütün bu çerçeve içerisinde Attilâ İlhan *Saf Şiir* savunucularından toplumsal olana biçtiği değer, toplumcu gerçekçilerden ise estetiğe verdiği önemle ayrılmaktadır. Öz ile biçim arasında sağlanması gereken dengeyi, şair “Biçimcilik, Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar” başlıklı yazısında da işler. Özcü sanat yapmanın “sanatta biçimi harcamak” olarak algılandığını, “söylenen”i önemsemenin “söyleyiş”i önemsiz saymak zannedildiğini belirten Attilâ İlhan; bu iki unsur arasında kendisinin kurduğu dengeyi ise “Özcü sanata gidenler, sanat eserinin, biçim ve öz öğelerinden karılmış, sübjektif bir bileşim olduğunu yadsımazlar. Hiç değilse biz yadsımıyoruz.”⁴⁴² cümleleriyle açıklığa kavuşturur. Öz ile biçim arasında denge kuramamış bir sanat yapıtı için “O belki iyidir, doğrudur, faydalıdır; fakat güzel değildir.” dedikten sonra da sanatı “doğrunun güzellikle birliğidir, güzel olarak söylenmiş doğrudur.”⁴⁴³ şeklinde tanımlar.

2.3.5. Garip ve İkinci Yeni’ye Karşı

Attilâ İlhan Garip şiirini toplumsal meselelere kayıtsız kalıp işi Orhan Veli’nin “Dalgacı Mahmut” şiirine göndermeyle “dalgacı”lığa vardırıldığı ve söz sanatlarını dışladığı, II. Yeni’yi ise anlamdan uzaklaşıp soyuta hapsediği gerekçesiyle çok ağır bir şekilde sık sık eleştirmektedir. Attilâ İlhan’ın her iki akıma yönelik eleştirilerinin de merkezinde “biçimcilik” suçlaması yer almaktadır, bu suçlama şeklinin de sağlam tarihsel altyapısı bulunmaktadır. 1915 ile 1930 arasında Rus edebiyat adamlarının çalışmalarıyla ortaya çıkmış olan biçimcilik, yaygın adıyla Rus biçimciliği; Sovyetler Birliği rejiminin edebiyat anlayışına taban tabana zıt bir yönelimi benimsemiş olduğundan çok çeşitli zorlamalarla karşılaşmış, aleyhtarları tarafından “biçimcilik”le suçlanmış ve sonunda edebiyat tarihinde de suçlamaya konu olan özellikleriyle “biçimciler” şeklinde adlandırılmışlardır. Bu şablon bizim çalışmamıza uyarlandığında Attilâ İlhan Sovyet rejimine bağlı toplumcu gerçekçilerin, Garip ve II. Yeni şairleri de Rus biçimcilerinin yerini alır. Dolayısıyla bütün özgürlükçü ve özerkçi tavrına, sanatçıların bağımsızlığından yana tutumuna karşın Attilâ İlhan bir kez daha angaje sanat anlayışının düzlemine yaklaşmış olur. Attilâ İlhan, “Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyen Şiir”

⁴⁴¹ a.g.e., 63-4.

⁴⁴² Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s. 41.

⁴⁴³ a.y.

başlıklı yazısında Orhan Veli'yi “ölçü uyak düşmanlığı” yaptığı, “edebi sanatlara yol verdiği”, “şiiri sadece söz sanatı diye al”dığı gerekçesiyle eleştirir; çünkü bu tutum özü değersizleştirme anlamına gelmektedir. Ona göre Garip'in ardında Kant estetiği bulunmaktadır: “Kant’a bakarsanız, sanat eserini sanat eseri yapan, onun iç örgüsüdür. Bu örgü sanat eserinin duygulu, heyecan verici yanından, yani özünden ayrı, bağımsız bir şeydir. Onun için, şiirde aslanan öz değildir; konunun, duyarlığın önemi yoktur. Asıl önemli olan, sözün, kelimelerin ustaca, tertiplice örülmesidir. Bu da bildiğimiz ‘biçimcilik’ tir (*formalisme*).”⁴⁴⁴ Attilâ İlhan’a göre II. Yeni şairleri ise şiirde bütünlüğü sağlayamamış, toplumsal dertleri önemsememiş, şiiri kelime oyununa dökmüştür. Bunlar netice itibarıyla metin-içi değerlendirmelerdir. Ancak Attilâ İlhan, Garip ve II. Yeni’yle ilgili eleştirilerini “metin”le sınırlı tutmaz, komplo teorisi düzeyine varan metin-dışı siyasal ve kültürel hükümlerle de desteklemeye çalışır. Bu akımlara dair eleştirilerini dönemin siyasal iktidar ilişkileri üzerinden kuran şaire göre Garip, Milli Şef; II. Yeni de Demokrat Parti rejimi tarafından desteklenmektedir ve her iki akım da rejim tarafından toplumcu edebiyata karşı öne çıkarılmaktadır. Attilâ İlhan’ın bu eleştirilerinin bir diğer odak noktasında da kendisinin toplumsal gerçekçilik anlayışı da vardır. Şair, “Gerçekçilik Savaşı” kitabının oluşum sürecine ilişkin aktarımlarında Demokrat Parti iktidarının başlangıcına giderek toplumsal gerçekçiliğin dönemin iktidarı tarafından engellendiğini ve onun yerine II. Yeni şiirinin öne çıkarıldığını söyler:

“**Gerçekçilik Savaşı**, tam o sırada başlatılmıştır. Neden mi, liberallerin siyasal iktidar olarak bürokratları tasfiyesi, bu sonuncuların sanata yansımaları demek olan **Garip**’çilere karşı bir hesaplaşma hareketini sürdürmeye elverişli koşulları yaratmıştır da, ondan! Yaratmıştır ama, ‘soğuk’ savaş daha işin başında, bu karşı çıkışın toplumcu bir zeminde, diyalektik bir yöntemle başarıya ulaşmasını kösteklemektedir. **Mavi**’nin, sosyal gerçekçilik hareketinin uğradığı inanılmaz suçlamalar, bunun kanıtları sayılamaz mı? Demek ki, hesaplaşma hareketi, **İnönü Cumhuriyeti**’nin estetik temsilcilerini sarsmış, fakat, ‘soğuk’ savaşın ‘katmerli’ baskısı ‘sosyal gerçekçiliğin’ gelişmesini engellemiştir. Orada bir boşluk doğmuyor mu? İkinci Yeni Sirki, işte bu boşluğu dolduruyor. Üstelik, ‘soğuk’ savaşın şart koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşıyarak: İçlem (*contenu*, muhteva) en ürkütücü şey mi sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, ‘rastlansallıkla’ yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip ‘kelimeye’ dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, ‘boşa’ çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavır takındılar mı, ‘soğuk’ savaş onları

⁴⁴⁴ Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s.173.

desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek: ‘Resmi’ edebiyat tahtından **İnönü Diktası**’nın ‘Birinci Yeni’si (**Garip**) inmiş, yerine **Menderes Diktası**’nın ‘**İkinci Yeni**’si kurulmuştur.”⁴⁴⁵

Her dönemin siyasal iktidarının ve resmi ideolojisinin edebiyatı belli ölçülerde etkileyebileceği iddia edilebilir ancak bu ölçüde bir siyaset-edebiyat etkileşimi, hele de Attilâ İlhan’ın kurduğu denklem göz önüne alındığında ancak aşırı-yorum olarak değerlendirilebilir. II. Yeni’nin soyut şiir anlayışını Demokrat Parti’nin kurduğu söylendiğinde, bu defa daha önceki soyut şiir anlayışlarının hangi iktidarlardan tarafından kurulduğu sorusu gündeme getirilecek ve neticede bu sorulara karşı ikna edici yanıtlar alınamayacaktır. Çeşitli metinlerinde karşıtlarınca Moskova Ajansı olmakla suçlandığından şikayet eden İlhan, kendi karşıtlarını da bir nevi hükümet casusluğuyla kolayca suçlayabilmektedir. Kaldı ki tarihsel veriler, ne Garip’in ne de II. Yeni’nin desteklendiğini söylemektedir. Garip akımının öncülerinden Melih Cevdet Anday, ismini vermeden Attilâ İlhan’ın iddialarını “Bize gelince, ben, CHP zamanında işten atıldım. Orhan Veli işsizdi, Oktay avukatlık stajı yapıyordu. Biz CHP döneminde hiçbir devlet himayesi görmedik, tam tersini gördük. Beni askerliğim sırasında sürdüler, sürgün cezası aldım. Garip akımını kıskanan, kendisini solcu sanan birtakım insanların uydurmalarıdır bunlar.”⁴⁴⁶ cümleleriyle kesin bir şekilde reddetmektedir. Attilâ İlhan bir başka yerde ise Garip’ten sonra II. Yeni’nin “resmi şiir” olduğunu, ikisi arasındaki bağı da Oktay Rifat’ın oluşturduğunu söyler. Oktay Rifat’ın ısrarla kendisini II. Yeni’nin kurucusu gibi gösterme çabası II. Yeni şairlerinin sert tepkisiyle karşılaşmış⁴⁴⁷, kendisine edebiyat tarihi araştırmalarında bu akımın gelişim sürecinde herhangi bir konum atfedilmemiştir. II. Yeni şairleri arasında bugün de Oktay Rifat anılmamaktadır. Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak* girişimiyle Garip’ten II. Yeni’ye kaçma çabasına girdiği söylenebilir ancak onun bu iki akım arasındaki bağı oluşturduğuna dair hiçbir

⁴⁴⁵ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s. 10-11.

⁴⁴⁶ Melih Cevdet Anday, *Kalabalığın Şiiri Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar* (İstanbul: Everest Yayınları, 2016), s. 93.

⁴⁴⁷ Edip Cansever’in 1957’de yayımlanan “Perçemli Sokak” başlıklı yazısı, Oktay Rifat’ın sözkonusu girişimine yönelik ilk ciddi tepkiler arasında anılmalıdır: “O. Rifat’ın şiirde yapmak istediğini, çok daha bilinçli olarak sürdüren bir genç kuşak var. Onlar da kelimelerin alışılmamış dizilerini gün ışığına çıkarmak istiyorlar. Bıkılmış güzelliklerle arayı açmaya özeniyorlar durmadan. Ama bazı genç yazarların inandığı, daha doğrusu ters anladığı gibi; konulara, düşüncelere, duygulara boş vererek değil de, yeni sözlerle daha yeni konulara, düşüncelere varmak için gösteriyorlar bu çabayı. Bazen de yoğun, renkli, anlam dışına kaçan bir tutumları oluyor. Hatta işi çoğa karışıp da kendini şimdiden yitirenler de yok değil. Ama doğruyu söylemek gerekiyorsa genç kuşak bu özellikleriyle bile *Perçemli Sokak*’ta yapılmak istenenleri çoktan aşmıştır. O. Rifat’ı günümüz şiir pazarına borçlu bir duruma getirmiştir. Meseleyi daha iyimser bir gözle incelersek şöyle de düşünebiliriz: O. Rifat belki de günümüz şiirini iyice kavramış, onu şöyle bir özetlemek isteğine kapılmıştır. Bu da ilk baskıda küçümsenecek bir davranış değil. Değil ama *Perçemli Sokak*’ı okuyup bitirdikten sonra vardığımız sonuç şu oluyor: O. Rifat bu betiğiyle genç kuşağın öncülüğünü kapmak ivedenliğinden (aceleciliğinden) başka hiçbir özellik gösterememiştir.” (Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 80)

ikna edici veri bulunmamaktadır. Nitekim Hilmi Yavuz da Oktay Rifat ile II. Yeni bağlamında, “Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak* Önsözünde Çelişkiler ve Yanlışlıklar” yazısında şunları söyler:

“Oktay Rifat modern Türk şiirinin en büyük şairlerinden biridir. Bundan kuşku duyulmaması gerektiği ne kadar doğruysa, onun İkinci Yeni şiirinin öncüsü olduğu konusundaki iddiasının doğru olmadığı da o kadar kuşku götürmez. Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*’nın ‘İkinci Yeni Şiirinin Kurucusu Kimdi?’ bölümünde, Oktay Rifat’ın *Gösteri*’nin Aralık 1980 tarihli sayısındaki söyleşisinden ‘İkinci Yeni[nin] 1956 yılı Kasım’ında yayımladığı *Perçemli Sokak* adlı şiir kitabı[n]ın basımından sonra ortaya çıktı[ğın]; tersini söyleyen[in], bu tarihten önce basılmış İkinci Yeni özelliği taşıyan tek bir satır varsa göster[mesi]’ gerektiğine ilişkin sözlerini aktardıktan sonra şunları yazıyor: ‘Oktay Rifat hoş görsün, bir tek dize değil, birçok dize hatta şiir gösterilebilir.’ Oktay Rifat’ın bu iddiası, büyük olasılıkla, onun *Perçemli Sokak*’a yazdığı giriş yazısıyla ilgilidir ve bu başlıksız yazıyı Oktay Rifat, bir tür ‘İkinci Yeni Manifestosu’ gibi düşünmüş olmalıdır. *Perçemli Sokak*’taki şiirlerinin arkaplanını oluşturan poetikayı ortaya koyan bu metin, İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilmek şöyle dursun, ciddi mantıksal çelişkileri ve felsefi yanlışlıkları içeren bir metindir.”⁴⁴⁸

Bununla birlikte Türk şiirinde II. Yeni’ye giden yolda hem Attilâ İlhan’ın hem de Attilâ İlhan şiiri üzerine düşünenlerin bazı önemli hükümleri bulunmaktadır. Attilâ İlhan, II. Yeni şairlerini “**Attilâ İlhan** şiirinin okul kaçakları” olarak tanımlar ve bu durumu kendilerinin de inkar etmediğini belirttikten sonra, “şimdilerde en kabadayı **Attilâ İlhan** karşıtlarından geçinen **Cemal Süreyya; Attilâ İlhan**’ın bütün yeni kuşağı etkilediğini, özellikle kendisinde ve **Turgut Uyar**’da bu etkinin açık olduğunu ısrarla yazmıştır, bana. Daha dün **İlhan Berk**, *İkinci Yeni* şiirinin aslında **Attilâ İlhan** şiirinin *image* temeline yaslandığını söylüyordu.”⁴⁴⁹ cümleleriyle söz konusu şairler üzerindeki etkilerini onların beyanlarıyla da desteklemeye çalışır. Ahmet Oktay da “Daha yansız, daha az duygusal olarak bakılabildiğinde ve dönemin sosyo-kültürel ve sosyo-politik koşulları aynı ölçüyle dikkate alınabildiğinde, Attilâ İlhan’ın şiirinin İkinci Yeni oluşumunu kışkırtmış olduğunun söylenebileceğini de düşünüyorum aradan bunca zaman geçtikten sonra.”⁴⁵⁰ şeklinde tespitiyle II. Yeni’nin oluşumundaki Attilâ İlhan etkisini gündeme getirmektedir.

⁴⁴⁸ Hilmi Yavuz, *Edebiyat Okumaları* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2015), s. 253.

⁴⁴⁹ Belgin Sarmaşık, *Attilâ İlhan: “Açtırma Kutuyu!..”* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2004), 68.

⁴⁵⁰ Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2008), s. 445.

BÖLÜM 3

3. İKİNCİ YENİ POETİKALARI

3.1. Sezai Karakoç Poetikası

1950'lerin başından itibaren yayımladığı şiir ve poetik metinlerle İkinci Yeni akımının hem pratik hem de teorik düzlemde öncüleri arasında kabul edilegelen Sezai Karakoç; üç ciltlik “Edebiyat Yazıları”nın “Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir” alt başlıklı ilk cildinde kendi poetikasına, “Dişimizin Zarı” alt başlıklı ikinci cildinde İkinci Yeni’nin ve genel olarak Türk şiirinin gelişimine, “Eğik Ehlamlar” alt başlıklı üçüncü cildinde ise günlük gelişmeler ışığında bazı yerli ve yabancı şair-yazarlara yönelik metinlere yer vermiştir. Bu bölümde, Karakoç’un poetikasını aydınlatabilmek için “Edebiyat Yazıları”nın ilk cildine yoğunlaşılacaktır, Turan Karataş da bu kitabın Sezai Karakoç’un poetikası sayılabileceğini belirtir.⁴⁵¹

3.1.1. Tanrı’ya Doğru Bir Poetika

Sezai Karakoç edebiyat tarihi üzerine çalışmalarda çoğunlukla İkinci Yeni dairesinde değerlendirilse de özellikle düşünsel planda diğer İkinci Yeni şairleriyle arasındaki derin farklılıklara da sıkça işaret edilmektedir. Diğer İkinci Yeni şairlerinin kabaca sol yelpazedeki ideolojilerine karşı Sezai Karakoç, daha ilk çıkışından itibaren Necip Fazıl Kısakürek’in Büyük Doğu düşüncesini kendine referans alan bir kalem olarak İslamcılık ideolojisinin paradigmatlarıyla hareket etmiş ve poetikasını da bu zemin üzerinde şekillendirmiştir.⁴⁵² Sezai Karakoç bu ideolojik tutumuyla sadece diğer İkinci Yeni şairlerinden değil Türk şiirinin büyük bir çoğunluğundan da ayrılmaktadır. Ahmet Oktay, 1983 tarihli “Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç” başlıklı yazısında, Sezai

⁴⁵¹ Turan Karataş, *Doğu’nun Yedinci Oğlu*, (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998), s. 406.

⁴⁵² Sezai Karakoç, Necip Fazıl’ın *Büyük Doğu* dergisini takip etmeye henüz lise yıllarında başlamış, hatta lise öğrencisiyken *Büyük Doğu*’da müstearla şiir yayımlamıştır. Bu tecrübesini *Hatıralar*’ında şöyle anlatır: “Bir gün sırf kendimi denemek için, Mehmet Leventoglu imzasıyla Büyük Doğu’ya bir şiir gönderdim. Bir süre sonra, ‘Dergiye gelen üç yüz şiirin arasından seçilerek yayınlanmıştır.’ diye bir notla yayınlandı. İlk yayınlanmış şiirim budur. Sonraları, kitaplarıma alacak güçte bulmadım onu.” (Sezai Karakoç, *Hatıralar I*, Diriliş Yayınları, 2022, s. 264)

Karakoç'un Nâzım Hikmet'inki kadar ideolojik bir şiir yazdığını, büyük ölçüde görmezden gelinişinin de bununla ilişkili olduğunu belirtir. Ahmet Oktay'a göre yazınsal iktidar, Sezai Karakoç'un ismi etrafında bir sessizlik oluşturmuş; buna karşılık Sezai Karakoç da bu yazınsal iktidarı bir daha görmemek üzere dışlamıştır.⁴⁵³

Gerek şiirlerinde gerekse de poetik metinlerinde “ruh” kavramına ve bunun varyantlarına ayrıcalık atfeden Karakoç; siyasi, kültürel ve aynı zamanda edebi eleştirilerinin büyük bir kısmını materyalizme yöneltmektedir. Bu bağlamda bir ilk örnek olarak, onun Pazar Postası'nın 27 Nisan 1958 ve 4 Mayıs 1958 tarihli 17 ve 18. sayılarında Edip Cansever'in üçüncü şiir kitabı “*Yerçekimli Karanfil*” hakkında iki bölüm halinde yayımladığı “Bir Materyalist Şiir” başlıklı metni hemen anılabilir. Karakoç bu yazısında Fransız eleştirmen Geatan Picon'un “materyalist bir şiir olamaz” sözüne referansla “*Yerçekimli Karanfil*”deki şiirlerin materyalist olduğunu, bu kitapta Tanrı'dan inkâr için bile söz açılmadığını ve bu denli bir materyalizmle Batı şiirinde bile karşılaşılmadığını iddia eder. Döneminde büyük yankı uyandıran bu eleştiri Ülkü Tamer, Asım Bezirci ve Cemal Süreya'nın da katılımıyla uzun sürecek bir polemige yol açmıştır ve bu polemik Sezai Karakoç'la diğer İkinci Yeni şairleri arasındaki düşünsel farklılığın ilk su yüzüne çıkışı olarak edebiyat tarihine geçmiştir. Sezai Karakoç, daha sonraları *Hâtıralar*'ında bu tartışma için, “1958 yılında olan bu büyük tartışmadan sonra, bugüne kadar, aleyhimde yazılan hiçbir yazıya cevap vermedim. O tartışma bende nefret uyandırmıştı. Kasıtlı olarak birçok kişi karşıma çıkmıştı.” diyecektir.⁴⁵⁴ Gerçekten de Sezai Karakoç ağırlıkla seküler / sosyalist zeminlerden seslenen diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak “Sanat, kaçsa da, inkâr etse de, ‘Tanrı’ya doğru’dur hep.” görüşünü savunmaktadır ki bu, sanatı “topluma doğru” götüren toplumcu gerçekçiler ile sanatı “kendi kendisine doğru” götüren *Saf Şiir* savunucularından da kendisi adına kesin bir kopuşu açığa çıkarmaktadır. Buradan da hareketle Sezai Karakoç'un edebiyat serüveninde süreklilik kadar kopuş kavramının da önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Karakoç, 1950'ler boyunca kendileriyle önemli benzerliklere sahip olduğu İkinci Yeni şairlerinden zaman süreç içerisinde kesin bir şekilde kopmuş, çok yoğun bir yazı faaliyetiyle İslami bir siyaset ve edebiyat anlayışı inşa etmeye girişmiştir. “Dişimizin Zarı” ve “Galile Denizi” gibi yazılarında başta İlhan Berk olmak üzere İkinci Yeni şairlerine beğenilerini ifade eden Karakoç, 1964'te Kilis'te çıkan Kent Gazetesine verdiği bir söyleşide, “Ses ve biçim, motifler ve imajlarda, başlangıçta çok yakın olduğumuz şair arkadaşlardan, gittikçe, o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluşu idrak farkı yüzünden ayrılıyorum. Kişilik farkından. Ya da

⁴⁵³ Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2008), s. 527.

⁴⁵⁴ Sezai Karakoç, *Hâtıralar II* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2022), s. 92-5.

baştan beri olan bu farklılık, gittikçe daha çok beliriyor.”⁴⁵⁵ cümleleriyle İkinci Yeni şiirinden ayrılığını “ıdrak farkı” ibaresi üzerinden ilan edecektir. Bu “ıdrak farkı”, açıkça İslam’dır. Sezai Karakoç süreç içerisinde Türk edebiyatını da büyük ölçüde bu “ıdrak farkı” üzerinden okumaya başlayacak; 1950’li yıllardaki belki daha hoşgörülü addedilebilecek eleştirilerini giderek sertleştirecektir. Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet ve Orhan Veli’yi hakim anlayışın aksine Türk şiirinin gelişim aşamalarının büyük oranda dışına iten Sezai Karakoç; Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl Kısakürek’in merkeze oturtulduğu bir modern Türk şiiri tarihi yazmaya girişir. Sezai Karakoç, “Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl” başlıklı yazısında Tevfik Fikret’in hastalıklı bir realizme sahip olduğunu ve yabancı bir ruhun hor görüşüyle dolu olduğunu; Nâzım Hikmet’in realizminin Marksizm propagandasının ve ezbere tespitlerin ötesine geçemediğini ve halka ve onun dertlerine bakmadığını; Orhan Veli’nin realizminin ise sözde kaldığını ve halka apartman penceresinden bakıp içlenen bir burjuva çocuğunun içlenmesinden öteye gidemediğini iddia eder. Ona göre, “Kahvesi, hastahanesi, okulu ve ailesi ile bütün bir toplumu, toplumumuzu bu batıcı, materyalist şairler asla canlandıramamışlardır.”⁴⁵⁶ Sezai Karakoç “bu batıcı, materyalist şairler”in karşısına ise Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl’ın merkeze alındığı bir kanon çıkarır ve Türk şiirinde bu kanon üzerinden gerçekleşecek bir yenilenme teklifinde bulunur. Bu bağlamda da bu üç şairi farklı özellikleriyle ele alır:

“Şiirin aktüel kaygusunu, sosyal görevini Âkif’ten aldığımız ilhamla, tarihe ve geleneğe dayanan yanını Yahya Kemal şiirinin örnek tutumunun dersiyle, hakikat ve varoluş, hayat ve ölüm, zaman ve ebedilik temalarını gıda edinmiş ruhun yeryüzüne çektiği çizgiyi Necip Fazıl’ın şiirinden izleyerek yenileyebiliriz edebiyat yapımızda.”⁴⁵⁷

Sezai Karakoç hem II. Yeni’nin diğer temsilcileriyle arasındaki ortaklıkları kabul eder hem de kendisine Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl’dan oluşan bir soy-kütüğü inşa ederken Rasim Özdenören’in Sezai Karakoç’u Türk şiirinde biricikleştirmeye çalışan ancak esasen Türk şiirinden soyutlamaya doğru giden şu tespitleri kabul edilebilir görünmemektedir:

⁴⁵⁵ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2016), s. 44.

⁴⁵⁶ a.g.e. 69.

⁴⁵⁷ a.g.e., 72.

“Sezai Karakoç, bugün için şiirde kendi alanının tek sözcüsüdür. Öz ve biçim bakımından İkinci Yenicilerle ilgisi olmadığı gibi, önceki kuşak şairleriyle de ilgisi yoktur. Cumhuriyetten bu yana, belki tek ilgi Necip Fazıl’la kurulabilir. Ancak burada bir noktayı belirtmek isterim: Necip Fazıl’ın şiiri, sonradan yaptığı bazı değiştirmeler ve eklediği şiirler dışında, aslında lâik (din dışı) bir şiirdir. Metafizik heyecanları dinî bir kaynaktan gelmez. (Çile şiiri müstesna.)”⁴⁵⁸

Rasim Özdenören’in Çıkış Dergisinin 1968 tarihli üçüncü sayısında yayımlanan “Sezai Karakoç ve Necip Fazıl” başlıklı yazısından alıntılanan bu satırlar, sadece Sezai Karakoç değil Necip Fazıl adına da göz ardı edilemez yanılgılar içermektedir. Necip Fazıl’ın şiirindeki dini / metafizik içerik kendisiyle ilgili bölümde ortaya konulduğundan burada tekrara gidilmeyecektir.

3.1.2. Kuran’ın İzinde Bir Toplumcu Tavır

Geniş açıdan bakıldığında Sezai Karakoç’un edebiyat serüveniyle Soğuk Savaş’ın seyri arasında ciddi paralellikler tespit etmek mümkün görünmektedir. Sezai Karakoç toplu şiirlerini içeren “*Gün Doğmadan*”daki ilk şiiri “Rüzgâr”ı 1951’de, yani Soğuk Savaş’ın doğum yıllarında; son şiiri “Ağustos Böceği Bir Meşaledir”i ise 1988’de, yani Soğuk Savaş’ın bitiş döneminde yayımlamıştır. Soğuk Savaş döneminin atmosferi, aktüeli daima göz önünde bulunduran bir kalem olarak Sezai Karakoç’un metinlerinde ciddi anlamda hissedilmektedir. Hem Amerika Birleşik Devletleri merkezli kapitalizme hem de Sovyetler Birliği merkezli komünizme karşı İslamcılığı savunan Sezai Karakoç, bu iki ideolojinin dünyayı maddi boyutlarıyla algılama şekline muhalefet ederek maneviyat odaklı bir dünya görüşünü ileri sürmüştür. “*Edebiyat Yazıları I*”in “Kavramlar ve İlkeler-Metafizik-Soyut-Diriliş Somutlaması” başlıklı açılış metninin henüz girişinde “metafizik” ile “soyut” kavramlarının modern dönem ideolojileri tarafından “tersyüz” edildiğini savunan Karakoç, Auguste Comte’un “üç hal kanunu” teorisinin metafiziği büyüye indirgediğini, Marksizmin ise dini de bu metafizik kavramı içerisinde kategorize ettiğini belirtmektedir. Sezai Karakoç’a göre, “marksistler, bir şeye yanlış demezler, ‘metafizik!’ der, işin içinden çıkarlar. Kapitalistlerse, bu konuda susarlar çoğu kez. Böylece kavramın Comte’cu ya da Marx’çı anlaşılışından memnun olduklarını hissettirirler.”⁴⁵⁹ Sezai Karakoç, Soğuk Savaş’ın iki kutuplu dünyasını ideolojileriyle birlikte

⁴⁵⁸ Osman Selim Kocahanoğlu, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek* (İstanbul: Ağrı Yayınları, 1983), s. 460-1.

⁴⁵⁹ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012), s. 7.

reddetmekte ve bu iki kutbun dışında bir üçüncü yol olarak İslam inancı ile kurulmuş bir dünya görüşü ve sanat anlayışı önermektedir. Bu iki ideolojiyi “düşün dünyasının Lorel ile Hardi’si” şeklinde tanımlayan ve kavgalarının da “kökenci bir kavga” olmadığını belirten Karakoç, kapitalizm ile komünizmin bir nevi danışıklı dövüş içerisinde bulunduklarını iddia ederek onlara karşı İslam ile yoğrulmuş bir metafiziği öne çıkarmaya çalışır. Metafizik yahut metafiziği hatırlatan kavramlar ve metafizikçi bir hayat algılayışını dile getiren çeşitli ifadeler ilk bölümde incelenen *Saf Şiir* savunucuları tarafından da sık sık kullanılmıştır. Ancak Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi gibi şairlerin metafiziksel betimlemelerinde dünyayı ve sanatı İslami bir perspektifle yorumlama yönünde herhangi bir gayretle karşılaşmamaktadır. Nitekim söz konusu şairlerde dünyayı İslam’la açıklamaya çalışan Mehmet Akif gibi şairlere karşı da negatif bir tutum geliştirilmektedir. Sezai Karakoç’un metafizik anlayışı ise İslami referanslarla şekillenmiştir ki kendisi de bu durumu “Bizim metafiziğimiz Tanrı ve âhiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan bir metafiziktir; islâm uygarlığının temel ilkesi olan mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır. Bu dünya, aslında o dünya metnine bir çıkma, bir dipnotudur.”⁴⁶⁰ cümleleriyle ifade etmektedir. Sezai Karakoç’u özellikle de kültür, gelenek, divan şiiri ve tasavvuf karşısındaki saygılı ve dikkatli tutumundan hareketle Yahya Kemal, Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi gibi şairlerle bir arada anmak mümkün görünse de en çok da Necip Fazıl’ın dünya görüşü ve sanat anlayışının süreğinde değerlendirmek isabetli olacaktır. Toplu şiirlerinde yer vermediği ilk şiirini Büyük Doğu’nun 17 Şubat 1950 tarihli 19. sayısında yayımlayan Sezai Karakoç, çeşitli dönemlerinde Büyük Doğu’nun yayınına destek vermiş ve Necip Fazıl’ın şiiri ve ideolojisi hakkında çok sayıda metnin altına imzasını atmıştır. Sezai Karakoç’un Necip Fazıl’la en büyük ortak paydası İslam inancıdır ve daha önce de alıntıladığımız “Sanat, kaçsa da, inkâr etse de, ‘Tanrı’ya doğru’dur hep.” cümlesinde Necip Fazıl’ın “Anladım işi, sanat Allah’ı aramakmış / Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış” mısraları yankılanmaktadır. Sezai Karakoç, sanat eserinin üretiminde de Kur’an’î ilkeleri kendisine referans almaktadır. Onun “Sanat, Kur’an’da, asliyle belirtilmiş, fakat sınır tanımazlığındaki tehlikeler de gösterilmiştir. Sağlıklı sanatın çizimidir bu.” cümleleri, Kur’an’daki Şuara suresinin şairler hakkında verdiği hükümlere dayandığını gösterir:

⁴⁶⁰ a.g.e., 8-9.

“Şairlere gelince, onlara da yoldan sapanlar uyar. Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmez misin? Ancak iman edip dünya ve âhiret için yararlı işler yapanlar, Allah’ı çokça ananlar ve haksızlığa uğratıldıktan sonra kendilerini savunanlar başkadır. Haksızlık edenler, neye nasıl dönüşeceklerini (başlarına nelerin geleceğini) yakında görecekler.”

Kur’an’ın bu hükümleri açıkça topluma dönük bir sanat anlayışını dışa vurmaktadır. Şaşkın şaşkın dolaşan ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söyleyenlerin pekâla Diyonizyak bir kendinden geçme sürecine giren lirik şairler olduğu düşünülebilir. Onların bu kendilerinden geçişleri ağır bir şekilde eleştirilirken yararlı işler yapan, Allah’ı çokça anan ve haksızlığa karşı sesini yükselten epik ve dramatik şairler ise övülmektedir. Yani duyguya ve belki daha doğrusu duyguculuğa negatif, bilgi ve fikire ise pozitif yaklaşılmaktadır. Necip Fazıl’ın poetikası incelenirken onun İslam’ı referans alışıyla toplumcu şairlerin Marksizmin ve Sovyet rejiminin temel metinlerini referans alması arasında bir tutum benzerliğinden söz edilmişti; Sezai Karakoç’un poetikası da bu bağlamda değerlendirilebilir.⁴⁶¹ Sonuç itibariyle ister dini isterse de siyasi bir arka planla olsun, her iki yaklaşımda da belli bir metne bağlı kalınarak sanat eserine, Karakoç’un da kullandığı ibareyle “sınır”lamalar getirilmektedir. Sezai Karakoç, İslam’ın bu tutumunu ise “Bu iz üzerindedir ki, dünyanın en büyük edebiyatı, İslâm edebiyatı olmuştur. Mevritlerle İnciller arasındaki fark, bunu en iyi şekilde gösterir.”⁴⁶² cümleleriyle över. Karakoç’un bu hükme söz konusu edebiyatlar arasında uzun uzadıya tahlillerde bulunduktan sonra vardığı söylenemez. Burada o; Batı’ya karşı Doğu, Hristiyanlığa karşı da İslam adına, adeta siyasi bir refleksle konuşmaktadır. Mevritler ile İnciller arasında yapılan karşılaştırma şekli ise Karakoç’un İncil’i Tanrı tarafından gönderilen değil insanlar tarafından yazılan bir metin olarak algıladığını göstermektedir.

3.1.3. Kurtarıcı Şair

⁴⁶¹ Kimi Saf Şiir savunucularının “fildişi kule”sine çekildiği gözlenebilir, Sezai Karakoç gibi İslami anlamda toplumculuğa yakın duran şairlerin ise “fildişi kule”ye sanat anlayışlarında yer ayırmadığı ortadadır. Karakoç, “Şiirin Oluşumu-Pergünt Üçgeni” yazısında bunu açıkça dile getirir: “ ‘Fildişi kule’yi kurmuyorum. Şairin realiteyle ilgisini koruyorum. Bu bağlılığa saygım var. Değil mi ki şair de bir realitedir. Şair varlığa dargın olmamalı. Fildişi kule teorisinde, en abartılmış anlamında alırsak elbet yeni zamana, gelecek zamana, evrenin bölünmezliğine, idrâklerden farklı oluşuna, insan hayalinden üstün oluşuna, bir kelimeyle gerçeğe saygıya pek yer yok. Fildişi kule sanatında, realite, sönmüş, uzaklığından ötürü ışığı birkaç yıl daha gelen yıldızdan daha var değil. Ve şiir, limonluğa, gün görmeyen bir limonluğa kapatılan bir gülden farksız.” (Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yayınları, 2012, s. 92)

⁴⁶² a.g.e., 17.

Sezai Karakoç'un poetikasında şair; diğer insanlardan farklı bir yaradılışa ve hatta metafiziksel özelliklere sahip olan ve topluma öncülük etme vasfı taşıyan bir potansiyel kurtarıcı olarak betimlenmektedir. Romantik bir betimlemedir bu. Michael Ferber de romantizmin şaire atfettiği konumu anlatırken, “Romantizmin hiçbir özelliği, şaire yüklediği itibar ve hatta görkemden daha çok çarpamaz göze. Peygamber, rahip, vaiz, kahraman, yasa koyucu ve yaratıcı saygınlığı kazanır şair; bir Tanrı'ya dönüşür neredeyse.”⁴⁶³ der. Bu bağlamda örnek olarak, Romantik edebiyatın öncü isimlerinden, İngiliz şair Percy Bysshe Shelley'in (1792-1822) *Şiirin Bir Savunması* kitabındaki şaire hem dünyevi hem de uhrevi üstünlükler atfeden şu yaklaşımlarını hatırlatmakta yarar görünmektedir:

“Şâirler, ya da müdahale edilemez kuralları hayâl ve ifade edebilenler, yalnızca dilin, müziğin, folklorun, mimarînin, heykelciliğin ve resmin yaratıcısı değildirler; aynı zamanda şâirler sivil toplumun kurucuları, hayat sanatının mücidleri, kanun koyucular ve öğretmenlerdir. Din denilen görünmez dünyanın emsallerine kısmen vâkıf olup bunlara güzellik ve hakikatle yoğrulmuş belli bir yakınlık sunarlar.”⁴⁶⁴

Toplumcu gerçekçiler halkın içinden çıkan, halkın problemlerine çözümler arayan ve devrim sürecinde halka yol gösteren bir şair tasarımını benimsemişlerdi; bu tasarımda şairi toplumsal bağlamından koparma ihtimali bulunan, mistik-metafizik bir düzleme çeken bir betimlemeye yer yoktu. Sezai Karakoç ise toplumun içinden çıkan değil neredeyse topluma gönderilen bir şair-sanatçı ideasını benimsemektedir. Onun çizdiği portrede sanatçı diğer insanlardan doğuştan getirdiği birtakım “fizikötesi” özelliklerle ayrılır, açıkçası sanatçıya “seçilmişlik” atfedilir: “Sanatçı, âdeta, bilmediğimiz bir dünyadan, bir kaza sonucu, dünyamıza düşmüş bir yaratıktır. Yani fizikötesi yaşantılı bir kazazede. (...) Bazılarının sandığı ya da iddia ettiği gibi, o, yabancılaşmamış, yabancılaştırılmamıştır. Düpedüz yabancıdır o.”⁴⁶⁵ Sezai Karakoç metinlerinde, açıkça öncüleri arasında kabul ettiği Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl'a kıyasla Batı düşüncesi menşeli düşünce akımlarına ve kavramlara çok daha geniş bir yer vermektedir; onun sanatçıyı bir anlamda Fransız varoluşçuluğu etkisiyle “yabancı” olarak tanımlaması da bu tespitimize örnek gösterilebilir. Döneminin Jean-Paul Sartre, Albert Camus

⁴⁶³ Michael Ferber, *Romantizm-Kısa Bir Giriş* (İstanbul: Say Yayınları, 2020), s. 51.

⁴⁶⁴ Percy Bysshe Shelley, *Şiirin Bir Savunması* (İstanbul: Şule Yayınları, 2011), s. 28-9.

⁴⁶⁵ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012), s. 23.

ve André Malraux gibi Fransız varoluşçularını yakından takip eden ve *Edebiyat Yazıları*'nın ikinci cildinde onlar hakkında müstakil metinlere yer veren Karakoç; sanatçıya “yabancı”lık atfederken de varoluşçuluğun kelime dağarcığından yararlanmış görünmektedir. Fakat kelime dağarcığı bağlamında bir etkidir bu. Modern Batı düşüncesinin en önemli kavramları arasında yer alan ve çıkışı 18. yüzyıl Fransız düşünürlerinden Jean Jacques Rousseau’ya dayandırılan “yabancılaştırma”; Hegel ve Karl Marx gibi düşünürler tarafından uzun uzadıya ele alınmış, isimleri yukarıda anılan 20. yüzyıl Fransız düşünürleri tarafından da sürekli gündemde tutulmuştur. Batı düşüncesinde anlamlandırıldığı haliyle yabancılaştırma; insanın emeğine, diğer insanlarla ilişki biçimlerine ve yaşadığı dünyaya yabancılaştırması ve onlarla arasındaki bağın tersyüz olması anlamına gelmektedir. Buradaki “yabancılaştırma”, kişinin doğumundan sonra yaşadığı süreci referans almaktadır. Sezai Karakoç’un sanatçı için iddia ettiği “yabancı”lık ise bir yabancılaştırma sürecinin ürünü değildir; çünkü onun ifadeleriyle tekrarlamak gerekirse “Düpedüz yabancıdır o.” Bu tasarımda sanatçının olgunlaşma ve üretim süreçleri dışarıda bırakılarak sanatçıya “doğuştanlık” ve tam anlamıyla peygamberlik payesi değilse de bir çeşit insan-üstülük izafe edilir. Peygamberlerin “dosdoğru” geldiğini, “gönderildiğini” belirten Karakoç; onların bunun bilincinde olmasına karşılık sanatçının böyle bir bilinç düzeyine sahip olmadığını belirtir ve aralarındaki farkı en azından bu bağlamda buraya indirger: “Oysa, sanatçı, çoğu kez, geldiğini bile bilmez. Ya da çok sonraları onun farkına varır. Bazan da, ta gidinceye kadar bu ‘geliş’ten haberli olmaz. Ama, her zaman, içinde, bir sezgi, belli belirsiz bir sarsıntı vardır. Kuşku gibi, kaygı gibi.”⁴⁶⁶ Bu cümlelerde sanatçıya açıkça kutsiyet atfedilmekte; sanatçı tıpkı peygamber gibi sözü dinlenmesi, kendisine uyulması ve takip edilmesi gereken bir varlık olarak işaret edilmektedir. Bu yaklaşımın örnekleriyle daha önce bilhassa *Saf Şiir* savunucularında da sık sık karşılaşmıştık. İlhamı vahiyle, şiiri dua-büyüyle ve şairi peygamber-büyücüyle özdeşleştirme tavrı antik çağlardan bu yana yaşayan ve modern dönemde de çeşitli şekillerde karşımıza çıkan bir tavidir. Bu yaklaşımı benimseyen şairlerin kelime dağarcıkları da büyük ölçüde birbirine benzemektedir; mesela “tılsım”, “esrar”, “sihir” gibi göstergeler bu tip betimlemelerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Sezai Karakoç’un şairi “Şair, halkın içinde parlayan ve doğan yeni bir şair, yeni doğan günün, eşyaya yeni bir ruh haliyle bakışını getirir. O, insana, eşyaya bakışı için yeni bir ışık, bütün iç sıkıntılarını dağıtan yeni bir umut, yeni bir sevinç, her fecre yeni bir horoz, her çiçeğe yeni bir usâre getiren tılsımcıdır.”⁴⁶⁷ şeklinde “tılsımcı” olarak niteleyen cümleleri; Necip Fazıl’ın “Poetika”sındaki daha önce üzerinde durduğumuz “Şair ne yaptığığın yanısıra, niçin ve nasıl yaptığığın ilmine muhtaç ve üstün

⁴⁶⁶ a.g.e., 24-25.

⁴⁶⁷ a.g.e., 46.

marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır.” şeklinde tarifini çok net olarak hatırlatmaktadır. Sezai Karakoç bir başka yerde de yine Necip Fazıl gibi “Bir hadiste ‘gaybın anahtarları şairlerin elindedir’ denilmiştir.”⁴⁶⁸ hatırlatmasında bulunmaktadır. Sezai Karakoç’un poetikadaki şair ideası, hem dinler tarihinin anlattığı peygamber hem de toplumcu gerçekçiliğin ileri sürdüğü şair tipinden yoğun etkiler taşımaktadır. Esasen her iki tarifi odağında da kurtarıcılık beklentisi ağır basmaktadır. Peygamberler, toplumlarını içlerinde bulundukları güç durumdan kurtararak onları aydınlık günlere çıkarmaya çalışmış kişilerdir; toplumcu gerçekçi şairler de yine toplumlarının önüne düşerek onları ileri götürmeyi hedeflemektedirler. Sezai Karakoç’un “Toplulukların tam bir depresyona düştüğü, ruhlardan bir havaî fişek hızıyla çıkan melankoli dairesinin tam kapanmak üzere olduğu anda yetişen şair, insanı, hedefine giden bir ok haline getirir; ileriye, ufuklara çevirir. Ona, dışa doğru hücum aşkını verir. Onu yeniler, tazeler. Dirilişinin harcını yoğurur, kıvamlştırır.”⁴⁶⁹ cümleleri bu iki farklı epistemolojinin ışığında değerlendirilebilir. Yine Sezai Karakoç’un “Şair, bir toplum için başlı başına bir devrimdir. Şairden önceki toplulukla, şairden sonraki topluluk arasında bir fark vardır. O, sanki araya giren garip ve esrarlı bir unsur olarak, cansız toplumu harekete geçirir, onu diriltir.”⁴⁷⁰ cümleleri de peygamber anlatılarını ve toplumcu gerçekçi şair tipini hatırlatıcı bir içerik taşımaktadır. Şairin ölüleri diriltmesi tasviri, okuru açıkça Hz. İsa’nın İncil’de anlatılan ölüleri diriltme hikâyesine götürmektedir; “esrarlı unsur” ibaresi de şairin ölü toplumu diriltmesi eylemini mistifize etmektedir. Sezai Karakoç’un şairi “bir toplum için başlı başına bir devrim” şeklinde nitelemesi de dönemin toplumcu gerçekçi edebiyatının devrim ideallerini çağrıştırmaktadır. Dinler tarihiyle toplumcu gerçekçilik, bu iki farklı epistemoloji, böylece bir kez daha birbirine yaklaşmaktadır. Sezai Karakoç’un çizdiği bu şair portresi dışa dönük, bütün katmanlarıyla ideolojik ve haliyle dilin okuyucuyu harekete geçiren işlevinin merkeze çekildiği bir şiir anlayışını da beraberinde getirmektedir. Bu tez boyunca defalarca dile getirildiği üzere, şiire kutsiyet atfetmek, şiiri eleştiri-dışı bir düzleme çekme anlamına gelmektedir; çünkü vahiyle özdeşleştirilmiş bir ilham şair değil Tanrı-kaynaklı olma iddiası taşıyacak, bu zemin üzerindeki şiir ayetleştirilecek ve insanlar tarafından sorgulanamaz bir seviyeye yükseltilecektir. Sezai Karakoç bir yerde “Şiir, şiir olarak kalmalı, dinin yerine geçmeye kalkmamalı. Buna kalkarsa, kendi kendine de ihanet etmiş olur.”⁴⁷¹ dese de poetikası genel itibarıyla başka bir doğrultuda ilerlemektedir. Sezai Karakoç’un “Veli şairler, ilâhî ilhamdan nasiplerini almışlardır. Şiirleri

⁴⁶⁸ a.g.e., 48.

⁴⁶⁹ a.g.e., 46.

⁴⁷⁰ a.g.e., 47.

⁴⁷¹ a.g.e., 50.

keramettir. Mevlâna'da olduğu gibi. Rahmanî ilhamdan kaynaklanmıştır bu şairlerin eserleri. İçten, Kur'ân'ın hararetiyle dipdiridirler.”⁴⁷² şeklinde yaklaşımları da söz konusu amaca hizmet etmektedir. Sezai Karakoç'un betimlemesinde “Veli şairler” peygamberleştirilmiş, onların kitapları “kutsal kitap”laştırılmış, Kur'ân ile aynı tanrısal kaynağa bağlanmıştır. Nitekim Sezai Karakoç'a göre Hassan Bin Sâbit, Kâ'b Bin Züheyr, Yunus Emre, Mevlana ve Muhyiddin-î Arabi, “şeytan nefesinin gölgesini bile üstüne düşüremediği şiirlerle, Vahiy katının hemen altındaki ulvî alanda kanat çırpılmışlar ve çırpılmaktadırlar.”⁴⁷³ Şiiri ve şairi çok net olarak kutsallaştırma girişimidir bu, eleştirilemez kılmaktır. Sezai Karakoç da zaten Mevlana ve Yunus Emre hakkındaki kitaplarında bu şairlere herhangi bir eleştiri getirmemiş, onları her fırsatta övmüş ve dahası kutsamıştır. Toparlamak gerekirse, dünyadan elini eteğini çekmiş bir kutsallık değildir bu; aksine şair dünyaya müdahale etmeli, kurtarıcılık misyonu üstlenmelidir: “Şair, sadece, felâkete uğramış ulusu için ağıt yakan, ağlayan biri değildir; onu ayağa kaldırmak için başını yükselten, toplum mimberine çıkan kahramandır da. Umutlandırandır, muştular saçandır. Milletinin önüne düşer şair. Onu kurtarmak için.”⁴⁷⁴ Son tahlilde Sezai Karakoç'un bütün bu betimlemelerinde şaire peygambervari bir içerik yüklediği söylenebilir. Peygamberler Tanrı tarafından toplumları kurtarmak için gönderilmiş kişilerdir, Sezai Karakoç da aynı güzergah üzerinde toplumları kurtarmak üzere Tanrı tarafından gönderilmiş bir şair mitini dolaşıma sokmaktadır.

3.1.4. Halka Rağmen Şair

Sezai Karakoç'un poetikasında şair ile halk arasında öngörülen ilişkiyi, Türkiye'nin yakın siyasi tarihinde de önemli bir ağırlığı bulunan “halka rağmen halk için” formülüyle özetlemek mümkündür. Sezai Karakoç'a göre halk, şairin şiir yazmakla yetinmesini ve “toplum önderliği”ne soyunmamasını, “sınır”ını aşmamasını istemekte, şairleri “ya şen yaşatır, ya da gama gömülmüş kabul” etmektedir: “Bu yüzden onun politik, ya da toplumsal bir girişimini yadırgar. Onun ahlâkı, şiir yazma ahlâkından ibaret kalmalıdır insanlara göre. Metapoetik alanda onun diyeceği bir şey olamaz!”⁴⁷⁵ Sezai Karakoç bu yaklaşımıyla hem *Saf Şiir* temsilcilerinin pasif-agresif bir tutumla toplumsal ilişkilerden el etek çekmesini eleştirmekte

⁴⁷² a.g.e., 51.

⁴⁷³ a.g.e., 51.

⁴⁷⁴ a.g.e., 53.

⁴⁷⁵ a.g.e., 56.

hem de *Saf Şiir* temsilcilerinin poetikasıyla şekillenmiş okuyucu algısını yıkmaya çalışmaktadır. Bir kez daha belirtmek gerekirse, modern dönemde ancak toplumcu gerçekçi sanatçılarda karşılaşılabilecek bir tavidir bu. Sezai Karakoç, bütün bu çerçeveye içerisinde şiirin ve şairin kamusal alandan çekildiği yönünde bir tespitte bulunur ve Platon’un şairleri “Devlet”inden kovmasına da göndermede bulunarak “Eflâtun’un rüyası mı gerçekleşti nedir? Şairler, koğuldular siteden günümüzde.”⁴⁷⁶ cümleleriyle adeta bir isyan kıvılcımını yakmaktadır. Karakoç’a göre şair, “kentten koğulduysa, tabiatı yeniden güçlenip, silâhlarını kuşanıp dönmeli. Ve yerini almalı yeniden. Çünkü, tavus kuşu renklerine boyanmış karganın foyası, çabuk çıkacaktır ortaya.”⁴⁷⁷ Sezai Karakoç burada adeta tahtından edilmiş, yeniden tahtını ele geçirme mücadelesinde büyük zorluklarla karşılaşmış ancak sonunda hedefine ulaşmayı başarmış bir destan kahramanının hikâyesini anlatmaktadır. Şair, önüne çıkan güçlükleri alt ederek yeniden toplum içerisindeki güçlü konumunu elde etmelidir: “Şair, eserinin, bütün art niyetler ve öbür sanatlar uğruna kullanılışına paydos demelidir. Bunun için tekrar dönmeli çağa ve topluma. Şiirin şiir olduğunu yine şiirle haykırmalı. Tapınağını kurmalı ve birkaç kişiyle de olsa, şairlik ekolünün şan ve onurunu ilân etmeli.”⁴⁷⁸ Sezai Karakoç bir yandan da “İdeolojilerin, sistemlerin, süper güçlerin şairler ordusu olmamalı. Şair, kendisi bir süper güçtür. Bunu unutmamalı.”⁴⁷⁹ cümleleriyle şairin çeşitli ideolojilerin sözcülüğünü üstlenmesini, kendisi haricinde üretilmiş düşüncelerin aktarıcısı olmasına da karşı çıkmaktadır. Ona göre şair, kendi ideolojisini seslendirmelidir. Sonuç itibarıyla Sezai Karakoç, toplum ne kadar karşı çıkarsa çıksın şairin toplumsal misyon üstlenmesi ancak bu misyonunu başka ideolojilerin şemsiyesi altında değil kendi ideolojik dairesinde yürütmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Sezai Karakoç’un bu iddialarını kendi hayat hikâyesi eşliğinde değerlendirmekte yarar vardır. Çünkü Sezai Karakoç kendi edebi ve aynı zamanda siyasi hikâyesini tam da bu doğrultuda inşa etmiştir. 1960’tan itibaren aralıklarla ve değişen periyotlarla çıkardığı *Diriliş* dergisinde İslamcılığın kendine has bir varyantı olan *Diriliş* ideolojisini inşa eden, 1990’da -sonradan kapanan ve Yüce *Diriliş* Partisi ismiyle yeniden açılan- *Diriliş* Partisi isimli bir siyasi parti kuran Sezai Karakoç; kendi şair tasarımına uygun bir şekilde hem bir toplumsal / siyasi misyon üstlenmiş hem de bu misyonu bizzat kendi siyasi partisi içerisinde yürütmüştür.

⁴⁷⁶ a.g.e., 74.

⁴⁷⁷ a.y.

⁴⁷⁸ a.y.

⁴⁷⁹ a.g.e., 75.

3.1.5. Yansıtma Kuramına Karşı: Yaratış

Sezai Karakoç poetikasında, Aristo'dan bu yana edebiyat kuramları içerisinde varolagelen “yansıtma” kuramına karşı çeşitli muhalif görüşlerle karşılaşmaktadır. Karakoç, “Sanat eseri, **yaratışın** taklididir, **yaratılanın** değil. Yapıt, **yaratılanın** taklidi oldukça değerden düşer.”⁴⁸⁰ şeklinde bir düşünce ileri sürerek yansıtma kuramının var olanı olduğu haliyle aktarma tezine karşılık, sanatçıya “yaratış” eylemi üzerinden -yaratma eyleminin Tanrı'ya özgüllüğü düşünüldüğünde- bir nevi tanrısallık atfederek orijinal eserler üretmenin peşine düşer. Sezai Karakoç, sanat eserinin dış gerçeklikle ilişkisini reddetmemekte ancak bu ilişkinin, sanat eserinin dış gerçekliğe mahkumiyetine dönüşmesine karşı çıkmaktadır: “Eser, realiteyi, ezer, bürer, ondan yeni biçimler doğurmaya çalışır. Onu yontar. Ona eklemelerde bulunur. Ya da ondan çıkarmalarda. Fakat, daha önemlisi, onu, içten değiştirir.”⁴⁸¹ Bu yaklaşımlar, aslında II. Yeni akımının da ayırt edici özellikleri arasında anılabilir. Toplumcu gerçekçi edebiyatın gerçekliğe müdahale etmeksizin onu belli bir ideolojik zemin üzerinde yansıtma çabasına karşılık, II. Yeni şairleri gerçekliği bambaşka kalıplar içerisinde yeniden üretmektedir ki bu Sezai Karakoç'tan İlhan Berk'e belli başlı bütün II. Yeni şairlerinde karşılaşılabilen bir özelliktir. Anlam II. Yeni şiirinde klasik algılanışından soyutlanmış, modernist bir tutumla yeniden ele alınmıştır ki bu tutumun arka planında çok net olarak Fransız sembolizmi bulunmaktadır. Nitekim Sezai Karakoç da Fransız şiiriyle yoğun ilişkileri bulunan bir şair olarak Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Valery, Apollinaire gibi şairlerden şiir çevirileri yapmış ve bunları “Batı Şiirlerinden” adlı çeviri kitabında bir araya getirmiştir. “*Saf Şiir*’in İlk Temsilcileri” bölümünde detaylıca işlendiği üzere Fransız sembolizmi şiirde içeriğin yerine biçimi öncelemiş, anlamı hiçleyerek anlamsızlığı aramaya koyulmuştu. Diğer II. Yeni şairleri gibi Sezai Karakoç da, büsbütün anlamsızlığa karşı çıkmakla birlikte, anlamın modernist yorumlarına yakınlık göstermektedir. Yeni şiirde anlamın “kendi öz fonksiyonunu yitir”mesine, anlamsızlığın “denen”mesine, “anlam boşlukları”na ve “anlam tatilleri”ne muhalefet etmez; “büsbütün anlamsız şiir”e ise mesela İlhan Berk’in aksine asla onay vermez. Bunun sebebi açık olsa gerektir: Şaire toplumsal süreçte “önder”lik misyonu yükleyen Sezai Karakoç, anlamın zaman zaman tatil edilmesine onay verebilse bile, şairle toplum arasındaki ilişkinin sağlıklı bir şekilde ilerleyebilmesi için anlamın mümkün mertebe algılanabilir olmasını talep edecektir. Okur, anlayamadığı bir şiirden siyasal ve kültürel olarak herhangi bir sonuç çıkaramaz. Öte

⁴⁸⁰ a.g.e., 53.

⁴⁸¹ a.g.e., 32.

yandan Sezai Karakoç da şiirinin birçok yönden öncüleri arasında yer alan Fransız sembolistleri gibi okurun yerleşik algılarını yıkmayı hedefleyen bir tutumu da benimsemektedir: “[Şair], Biçimlerini kurarken, saçmalama da dahil, bütün anlam çeşitlerini, anlam dışı ve ötelerini alt yapı olarak kullanacak. (...) Yeni şair, mantık karşısında daha açık ve daha aktiftir. (...) Yeni şiir, eskimo şiirlerine benzeyecek, zenci türkülerini andıracak, papirüslere yazılan şiirleri hatırlatacaktır.”⁴⁸² Sezai Karakoç burada açıkça Rus biçimcileri tarafından geliştirilen yabancılaşma kuramını savunmaktadır. Bu kurama göre sanatçı, metinde alışlageldik anlam katmanlarını sarsacak, dilin klasik kalıplarının dışında yeni bir edebi biçim inşa edecektir ki Sezai Karakoç da şiirini önemli ölçüde bu anlayış doğrultusunda kurmuştur.

3.1.6. Bir Dilemma Olarak “Kelime”

Sezai Karakoç toplumsal olana verdiği önemle toplumcu gerçekçileri, poetikasında şiirin biçimsel unsurlarına ayırdığı geniş yer ile de Fransız sembolistlerini takip eder; bu haliyle de onun zengin ve karmaşık bir şiir anlayışının peşine düştüğü söylenebilir. Sezai Karakoç’un “Bir şiirin içindeki kelimeler, artık, bildiğimiz, mücerret, kelimeler değil, ‘şiirin kelimeleri’dir. Şiirin içinde yeni bir varlığın şartlarıyla vardır onlar... Şiirin iç mantığı onları öyle farklı bir açıdan tuttuğu ışıkla aydınlatmaktadır ki, onlar bütün alelâdeliklerini yitirmişlerdir.”⁴⁸³ cümleleri, çok açık bir şekilde Stephané Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır.” prensibini hatırlatmaktadır. Bu söylem alanında “kelime” gündelik kalıplarından soyutlanmış, yepyeni bir anlam dünyasıyla donanmak üzere yeniden kurgulanmıştır. Vurgulu bir şekilde “şiirin kelimeleri” demek kelimenin sözlük anlamlarını, Karakoç’un deyişiyle “alelâde” kullanımlarını şiirin dışına iter ve dilin göndergesel işlevinin yerine şiirsel işlevini merkeze taşır. Diğer İkinci Yeni şairleri gibi Sezai Karakoç da söz sanatlarının yoğunca kullanıldığı bir şiir yapısı ortaya koymuştur. Garip şiirine karşı çeşitli vesilelerle sert söylemlerde bulunan Karakoç, şiirindeki bu imgeci kurguyla da Garip estetiğinden kesin bir kopuşu temsil etmektedir. Bununla birlikte, başından beri dile getirdiğimiz üzere şiire belli bir toplumsal misyonun aktarılmasında önemli bir rol atfeden Karakoç; şiirin söz sanatlarının oyun alanına dönüşme fikrine de asla sıcak bakmaz. Denilebilirse, söz sanatlarını siyasal / kültürel verilerin okura ulaştırılması sürecinde araçsallaştırır: “İmaj, bütünüyle şiire egemen olduğu zaman, o şiir uzun ömürlü olamayacaktır. İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında,

⁴⁸² a.g.e., 83.

⁴⁸³ a.g.e., 89.

bütün edebî sanatlar da, şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirin mantığı haline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur.”⁴⁸⁴ Sezai Karakoç’un, sanatın özerkliği anlayışına ciddi bir itiraz sayılabilecek bu cümlelerinde poetikasına dair bazı anahtar göstergeler tespit edilebilir: “derinlik”, “gelecek zaman insanları” ve “bir şey söylemek”. Bir sanat eserinde derinlik oluşturmak, okuyucunun düşünsel anlamda bir olgunlaşma sürecine girmesini sağlama hedefiyle ilişkilendirilebilir; Sezai Karakoç’un okurda meydana getirmek istediği düşünsel ilerleme de elbette onun İslami toplumculuğuyla bağlantılıdır. Gelecek zaman insanlarını da ilgilendirebilecek metinler üretme kaygısı ise metnin toplumsal ilerleme sürecinde süreklilik yakalaması hedefinin bir sonucudur; gelecek, geçmişte üretilmiş metinlerin var oluş alanıdır ve metin toplumsal projedeki yerini bu alanda koruyacaktır. Bir şey söyleme ibaresi ise metnin önünde belli ilkeler çerçevesinde ikna edilmesi gereken bir okuyucu topluluğu varsayar ve esasen toplumcu edebiyatın hassasiyet sahasına aittir. Bütün bu tasarım içerisinde anlam merkezi bir yer kaplamaktadır ve Sezai Karakoç’un “Klasik şairler, edebî sanatları öğreniyorlar ve bilinçle kullanıyorlardı. Ama, şiiri yalnız ve yalnız edebî sanatların gösteri platformu gibi alanlar, büyük şairler değillerdir.”⁴⁸⁵ cümleleri de klasik dönem şiirini, en çok da anlam merkezliliği üzerinden referans alan bir perspektifin ürünüdür. Sezai Karakoç’un “Şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır.” prensibine bir diğer reddiyesi de sanat eserinin ideolojilerle ilişkisi bağlamında kurduğu şu cümlelerde ortaya çıkmaktadır: “Sanat ve şiir, bir pozitif, bir negatif sonsuzda ve arada insanı yeniliyor, ona, ermek imkânını elinin altında bulundurabilmesi için, yeni evrenler sunuyor. Bu anlamda sanat güdümlü de olabilir, şartlanmış da. Bir ülküyle şartlanmak, sanat eserinin estetik bir değer almasına engel değildir.”⁴⁸⁶ Sezai Karakoç, kendisi de sonuç itibarıyla “güdümlü” addedilebilecek bir şiir ortaya koymuş bir şair olarak metnin ideolojik bir içerik taşımasına onay vermektedir. Yalnız bu pasajdaki, “Bir ülküyle şartlanmak, sanat eserinin estetik bir değer almasına engel değildir.” cümlesi onun estetik kaygıları da bütün siyasal iddialarına rağmen bir kenara atamadığını göstermektedir. Son tahlilde Sezai Karakoç “hem ideolojik hem estetik” bir şiir tahayyül etmektedir.

3.1.7. “Yenilenerek Sürüp Gitme”

⁴⁸⁴ a.g.e., 85-86.

⁴⁸⁵ a.g.e., 86.

⁴⁸⁶ a.g.e., 98.

Sezai Karakoç sadece İkinci Yeni akımı içerisinde değil, bütün bir modern Türk şiiri tarihinde de divan şiiri üzerine en çok yoğunlaşan birkaç şairden biri kabul edilebilir. Bir “devamlılık” arayışındadır Karakoç. Ebubekir Eroğlu, “*Modern Türk Şiirinin Doğası*” adlı kitabında Sezai Karakoç’un divan şiiriyle ilişkisini şu şekilde anlatır:

“Eski şiirimizin dünyasıyla kurulan ilişkiler açısından Sezai Karakoç’a baktığımız zaman, kültürel altyapı bakımından da daha geniş bir temelden geldiğini görürüz. Vardığı yer ise sadece şair olmadığı, düşünce alanındaki düzyazı ürünleriyle de ayrıca varlık teşkil ettiği bir yerdir. Modern şiirimizde, şairane içtenliğinden, özümsemiş eski kültürümüzün dini duyarlılıktaki saflığın hatta ‘dua’nın müştereken çıkararak dallandığı ilk şair Sezai Karakoç oldu. Şiirimizi, Türk toplumunun içine girdiği zeminle sınırlı olarak değil, Türkçenin olduğu daha geniş bir süreç içinde arama arzu ve iradesini getirdi.”⁴⁸⁷

Zafer Acar da Sezai Karakoç’un divan şiiriyle ilişkisini Yahya Kemal köprüsü üzerinden yorumlamakta ve Karakoç’un şiirleriyle divan şiiri arasındaki süreklilik ilişkisine odaklanmaktadır: “Sezai Karakoç, Yahya Kemal’den Osmanlı şiiri bilinci almış, bu sayede modern şiirimizi onarıp büyütmüş, dünya şiirine, yeni insanın ortak estetik algılayışına yaklaştırmıştır. Bu nedenle onun şiirinde olmadık anda, tasdik veya reddiye-düzeltilme amaçlı, karşınıza Fuzuli, Nedim, Şeyh Galip gibi ata şairlerimiz çıkabilir.”⁴⁸⁸ Yahya Kemal’de “Ne harabi ne harabatiyim / Kökü mazide olan atiyim” ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da “Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek” formülleriyle ifade edilen devamlılık arzusu; Sezai Karakoç’ta “yenilenerek sürüp gitmek” ibaresiyle dile getirilir: “Şiirin tarihî kurum haline gelmiş öğeleri, kaybolan medeniyet unsurlarının bambaşka biçimler ve şekillerde devam etmesi gibi, aslında yenilenerek sürüp giderler.”⁴⁸⁹ Sezai Karakoç’a göre Türk / Osmanlı toplumu Tanzimat sonrasında devam fikrini yitirmiştir: “Kendini arayan düşünce ve dolayısıyla edebiyat dünyamız, bir yandan romantik ve kritiksiz batıcılık, bir yandan Avrupa kaynaklı dar nasyonalizm etkisiyle, asıl Osmanlı Dönemi gerçeğine kapalı kalmış ve toplumumuz, entelektüel planda devam fikrini yitirmiştir. Artık düşünceler, geçmişsiz ve geleceksiz, havada ve askıdadır hep.”⁴⁹⁰ Sezai Karakoç, özellikle divan şiiri üzerinde toplanan gelenekçi tavrıyla

⁴⁸⁷ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), s. 51.

⁴⁸⁸ Zafer Acar, *Sezai Karakoç Kuşağı: İkinci Yeni* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019), s. 96.

⁴⁸⁹ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012), s. 117.

⁴⁹⁰ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2007), s. 19.

hem ilk bölümde poetikalarını incelediğimiz “*Saf Şiir*” temsilcileriyle hem de “*Saf Şiir*’den Çıkış” bölümüne dahil ettiğimiz Attilâ İlhan’la aynı düzlemde değerlendirilmeye müsaittir. Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Attilâ İlhan gibi şairlerinin divan şiiriyle ilişkileri daha önce incelenmişti. Sezai Karakoç’un divan şiiri algılayışı ise söz konusu şairlerin tam aksi yönde siyasi bir yönelişin sonucudur ve doğal olarak da divan şiirinin biçime değil öze ilişkin dinamiklerine odaklanır. Karakoç, divan şiirinin biçiminin değil “ruh”unun modern şiire taşınması gerektiğini savunur. “Bütünüyle batı uygarlığına ya da onun bir türevi olan marksizme bağlı olanların geleneksel şiirimizin ya da edebiyatımızın dirilişini sağlamaları mümkün değildi.”⁴⁹¹ gibi bir yaklaşım geliştiren ve 1950 sonrası Türk şiirinde divan şiirinin birtakım biçimsel özelliklerinin kullanılmasını eleştiren Sezai Karakoç, “Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi.”⁴⁹² tespitiyle de divan şiirinin esasen dini temellerinin modern şiire yerleştirilmesi gerektiğini vurgulamış olur. Bilindiği üzere divan şiirinde İslami referanslar çerçevesinde Tanrı-merkezli bir dünya oluşturulmuş, bu hiyerarşik yapı içerisinde Tanrı’dan sonra İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed esas alınmış, Sünni akideye uygun olarak dört halifeye saygı ve hürmet gösterilmiş ve nihayet Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi ve Müslümanların halifesi olan padişaha bağlılık sunulmuştur. Bu hiyerarşik yapı, divanların inşasında da kendini göstermektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın meşhur saray istiaresinde de merkezde Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi ve Müslümanların halifesi olan padişah bulunmakta; dünya onun etrafında dönmektedir:

“Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfi, az çok ilâhî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telâkki edildiği manevî âlemi, Allah’ı -Müslüman şarkta olduğu kadar Hristiyan garpta da- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler.”⁴⁹³

Modern dünyanın seküler paradigmalarına tamamen zıt, kutsal bir dünya tasavvuru sunan Sezai Karakoç; divan şiirinin yapısındaki Tanrı-kul, peygamber-ümme ve devlet-toplum ilişkilerinin modern şiirin kalıpları içerisinde yeniden üretilmesini talep etmektedir. Dolayısıyla divan

⁴⁹¹ a.g.e., 14.

⁴⁹² a.g.e., 13.

⁴⁹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), s. 23.

şiiirinden yararlanma hususunda estetik değil açıkça ideolojik temelli bir perspektif getirmektedir. Karakoç klasik şiiirdeki biçimsel kalıpları yeniden diriltilmesini savunmaz çünkü ona göre söz konusu biçimler zaten yenilenmiş halleriyle modern şiiir içerisinde varlıklarını sürdürmektedir:

“Aslında ne gazel ölmüştür, ne de kaside. Küçük aşk şiiirleri, gazelin sreği değiller midir? Kasideler, mevsim tasvirleriyle başlardı. şimdi, kaside uzunluğundaki şiiirler, kimi zaman yaz, kış, sonbahar, bahar şiiiri adını almakta, ya da onlardan yola çıktıktan sonra kasidelerde olduğu gibi, asıl konuya girmekte. Kasidelerde kişilere olan bağlılık, günümüzde doktrinlere, sistemlere, dünya görüşlerine bağlılık biçimine girmiş durumda. Kitaplık çapta şiiirler de Mesnevlere karşılıktır.”⁴⁹⁴

Sonuç itibariyle Sezai Karakoç, Fransız sembolizminden de estetik anlamda önemli etkiler taşıyan ancak bütünüyle “*Saf Şiiir*” anlayışına yaslanmayan; şaire toplumsal anlamda öncülük rolü veren ve şiiiri de İşlami ideallerin aktarılması yolunda araçsallaştıran bir poetika inşa etmiştir, denilebilir.

3.2. İlhan Berk’in Poetikası

Şiiire doğrudan İkinci Yeni’nin şiiir evreninde başlayan Sezai Karakoç ile Cemal Süreya’nın aksine İlhan Berk, tıpkı Turgut Uyar gibi toplumcu gerçekçi bir çizgiden sonra İkinci Yeni akımına geçmiş ve süreç içerisinde bu akımın en şiddetli savunucularından biri haline gelmiştir. İlhan Berk, ayrıca ismi geçen şairlere göre İkinci Yeni’ye daha ileri yaşlarda dahil olmuş bir şairdir. Kitaplarının yayın tarihini esas alarak gitmek gerekirse: Sezai Karakoç’un ilk şiiir kitabı *Körfez*’i (1959) 26, Cemal Süreya ilk şiiir kitabı *Üvercinka*’yı (1958) 27, Turgut Uyar İkinci Yeni dairesinde ilk şiiir kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nı (1959) 32 yaşında yayımlarken; İlhan Berk İkinci Yeni dairesinde ilk şiiir kitabı *Galile Denizi*’ni (1958) 40 yaşında yayımlamıştır. Berk’in *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955) adlı ilk dört şiiir kitabında diğer toplumcu gerçekçi yapıtlarda olduğu gibi dilin göndergesel işlevi ne çıkarılmış, hikâye ve hitabet türlerinin söylemsel özelliklerinden azami ölçüde yararlanılmış ve sosyalist dünya görüşü çerçevesinde bir memleket tasavvuru

⁴⁹⁴ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiiir* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012), s. 116.

geliştirilmiştir. Şair, beşinci şiir kitabı *Galile Denizi*'yle birlikte ise dilin şiirsel işlevine odaklanmaya başlamış, şiirindeki tahkiyeci ve anlatımcı unsurları asgariye indirmiş ve anlamsızlığın imkanlarını araştırmaya koyulmuştur.

3.2.1. “Anlamanın Olmadığı Yerde Dil”

Galile Denizi sonrası şiir ve poetik metinleriyle İlhan Berk, bu tezin başından beri anlatılagelen “*Saf Şiir*” anlayışının Türk şiirindeki en kararlı temsilcileri arasında anılabilir. Ayrıca İlhan Berk, İkinci Yeni içerisindeki yeriyle akımın diğer şairlerinin de büyük saygısını kazanmıştır. Sezai Karakoç, 1960 tarihli “Galile Denizi” yazısında Berk için, “İlhan Berk, kim ne derse desin, bu yeni akımın önderi. En soyutçusu, en dildisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşücüsü, en yabancı, en yerlisi; kısaca bu şiirde ‘en’ kelimesini kullanmak gereken her durumda, İlhan Berk geliyor aklıma.”⁴⁹⁵ değerlendirmelerinde bulunmuştur. Hem doğrudan *Saf Şiir* temsilcilerinin hem de *Saf Şiir*’in Garip sonrasında Türk şiirine yeniden dönüşü olarak nitelenebilecek İkinci Yeni şairlerinin anlam-anlamsızlık, biçim-öz gibi hususlardaki ortak görüşlerini ısrarla savunan İlhan Berk; merkezinde kesin olarak şiir sanatının bulunduğu bir edebiyat evreni inşa etmiş ve günlük ve mektuplarına kadar bütün metinlerini şiir üzerine düşüncelerini aktarma yolunda adeta araçsallaştırmıştır. İlhan Berk, şiir anlayışını en kapsamlı ve kuşatıcı olarak *Poetika* kitabında ortaya koymuştur; bu yönüyle de şiir anlayışını “Poetika” başlığı altında yayımlayan şairler arasında bulunmaktadır. Berk’in poetikasının inceleneceği bu bölümde, lüzumu dahilinde *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, *Logos*, *Kült Kitap* gibi kitaplarına da başvurulacaksa da merkezde *Poetika* tutulacaktır. *Poetika*, sadece İlhan Berk’in şiir anlayışını aydınlatması bakımından değil *Saf Şiir*’in temel ilke ve hedeflerini, Fransız şiirindeki öncülerini ve Türk şiirindeki başlıca takipçilerini ve gelişim sürecini aydınlatması açısından da referans değeri taşımaktadır. Berk’in poetikasında, *Saf Şiir*’in karakteristik özellikleri gereğince, içeriğe ait unsurlar hiçlenmekte ve dilin kendi kendisi öne çıkarılmakta, daha doğrusu esas alınmaktadır. Berk’in *Poetika*’nın ilk yazısı olan “Şiirin Sıfır Noktası”nda açıkladığı dil anlayışına göre, “Dil, anlatma aracı olduğu değil tersini de içerir. Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabilir. Şöyle de söyleyebiliriz bunu: Anlamanın olmadığı yerde

⁴⁹⁵ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2016), s. 37.

de işlevini sürdürür. Şiirde bu daha belirgindir.”⁴⁹⁶ Aslında İlhan Berk poetikasının belirleyici özellikleri bu cümlelerde tespit edilebilir. Berk’e göre, yine toplumcu gerçekçilerin tezlerinin tam aksine, dil herhangi bir şey anlatma aracı olarak ele alınmaz. Bu da dilin kültürel, sosyal ve ideolojik göndermelerinden soyutlanması anlamına gelmektedir. Dilin “kendi dışında hiçbir şey anlatma”ması, okuyucunun dikkatini dilin kendi kendisine çekmek istemesi demektir. Bu düzlemde dil araçsallaştırılmaz çünkü bizzat amacın kendisidir. Berk’in, dil için “Anlamanın olmadığı yerde de işlevini sürdürür.” yargısında bulunduktan sonra bu durumun şiirde “daha belirgin” olduğunu vurgulaması esasen yine *Saf Şiir*’in temel ilkeleri doğrultusunda şiir ile düzyazı arasında köklü ayrılıklar varsaymasıyla ilişkilidir. Bu perspektif, İlhan Berk’in ilk toplumcu gerçekçi döneminden de kesin bir şekilde koptuğunu göstermektedir. Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Turgut Uyar gibi şairlerde toplumculuk, farklı ideolojik şemsiyeler altında yaşamaya devam ederken İlhan Berk’te *Galile Denizi*’yle birlikte hiçlenmeye başlamıştır. Toplumcu gerçekçilik kendisini, İlhan Berk’in dil hakkındaki “Susabilir, susmayı yeğleyebilir. Sessizlikle ilerleyebilir. Sözsüz sese de bürünebilir. Konuşmaz. Sözün üstünü çize çize yürüeyebilir. Seçebilir bunu. Dahası, kimi durumlarda salt ses olarak da varolabilir. Yetinir onunla.”⁴⁹⁷ düşüncelerinin aksine “konuşmak”la ve “söz”le tanımlar. Suskunluğa, dili sözden soyutlayıp salt sese indirgemeye karşı çıkar. Toplumcu gerçekçiliğin doğasında söz bile yeterli değildir, sözün içeriği de belirleyicidir. Ses, kitleleri belli eylem ve söylemlere yönlendirmek için çıkarılır. İlhan Berk, yukarıda da dile gösterildiği üzere bu yaklaşımlarıyla diğer İkinci Yeni şairlerinden de daha ileri bir biçimciliği benimsemektedir. Cemal Süreya ve Turgut Uyar gibi şairlerde de birtakım “biçimci” temayüllerle karşılaşılır ama biçim hiçbir zaman tek başına yeter unsur olarak gösterilmez, topluma dönük bir pencere daima açık tutulur.

3.2.2. Başkaldıran Dil

İlhan Berk, şiir anlayışını mutlak olarak Mallarméci bir çizgide inşa etmiş, dili, Italo Calvino’nun “Mallarmé’de söz, soyutluğun en uç noktasına varıp, hiçliği dünyanın nihai tözü olarak göstererek, kesinliğin en üst noktasına ulaşır”⁴⁹⁸ tespitini takip ederek söylersek, tıpkı onun gibi hiçlikle özdeşleştirme yoluna gitmiştir: “Dil gene bütün bu sayılan yaratı alanlarının dışında da yerleşik alanlar bulur. Boğuntunun, karabasanın alanıdır bu. Bu durumda bütün

⁴⁹⁶ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 11.

⁴⁹⁷ a.g.e., 11.

⁴⁹⁸ Italo Calvino, *Amerika Dersleri -Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), s. 86.

bütün tanınmaz olur. Ürettiği de boğuntu, hiçlik, karabasandır yalnız.”⁴⁹⁹ Dilin bu kendi kendine dönüklüğünün “bütün başyapıtlarda” bulunabileceğini söyleyen Berk; bu başyapıtlara örnek olarak da James Joyce’un *Finnegans Wake*, Samuel Beckett’in *Hiç İçin Metinler*, *İmge* ve *Eşlik* kitaplarını ve Stephané Mallarmé’nin “Zarla Şans Dönmeyecek” şiirini gösterir. Açıkça “biçimci” bir referans dairesidir bu. Modern dönemin birçok klasiği dışarıda bırakılmış, dilin toplumsal olana ilişkin boyutlarıyla değerlendirildiği değil kendi kendisine yöneltildiği metinler öne çıkarılmıştır. Bu metinler geniş kitlelere değil son derece kısıtlı okuyucu topluluklarına hitap etmektedir ki zaten Berk de böylesi entelektüel çevrelere seslenmeyi hedeflemektedir.

Tarihsel gerçeklere uygun olarak, İlhan Berk Fransız şiirinin ve dahi genel olarak modern Batı şiirinin Mallarmé’yle birlikte başka bir yöne evrildiğini belirtir. Ona göre Mallarmé öncesi dönemde öykü, olay ve anlatıya yani söze dayalı bir şiir yazılmış; dil salt tüketim aracı olarak algılanmıştır. Mallarmé’nin de aralarında bulunduğu sembolistler ise dili bir “varlık sorunu” olarak almış, tek anlamlılığın yerine çok anlamlılığa odaklanmıştır. Berk’e göre bu değişimi Türk şiirinde de uygulayan ilk şair ise Ahmet Haşim’e nasip olmuştur. Bizim şiirimizde bu anlamdaki değişim de Ahmet Haşim’e nasip olmuştur. İlhan Berk’in şiirle birlikte şaire yaklaşımı da *Saf Şiir*’in alışlageldik şair ideasıyla aynı doğrultudadır. *Logos* kitabında Octavio Paz’ın şiiri büyüye, şairi de büyücüye benzettğini hatırlatan Berk, bu hatırlatmalarının ardından “Bir şiire böyle bakılmadıkça ondan bir şey anlayamayız.” ifadelerini kullanır.⁵⁰⁰ Bu, hem Fransız sembolistlerinin hem de onların Türk şiirindeki takipçilerinin ortak kanaatidir. İlhan Berk’in başlıca referansı olan Ahmet Haşim başta olmak üzere birçok *Saf Şiir* savunucusu şiiri büyü ve dua, şairi de büyücü ve peygambere benzetmiştir.

İlhan Berk, yukarıda verdiği çeşitli referans metinler arasında Mallarmé’nin “Zarla Şans Dönmeyecek” şiirine diğerlerinden ayrı bir önem vermekte, “dilin suskun, başkaldırıcı, çılgın, vb. asıl büyük boyutlarını görmek için Mallarmé’nin bu şiiri hem dilin bin bir katmanını, hem de yazmak eyleminin girdisini çıktısını görmemize, anlamamıza ışık tutacaktır.”⁵⁰¹ cümlesiyle bu şiirin şiirin ve dilin algılanışında bir temel metin işlevi gördüğünü belirttikten sonra, modern sanattaki bütün yeniliklere öncülük ettiği görüşünü ileri sürmektedir. Gerek Türk şiirinin erken dönem *Saf Şiir* temsilcileri gerekse de İkinci Yeni şairleri Mallarmé’ye sık sık göndermede bulunmuş, onun özellikle de “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesi üzerinde ısrarla

⁴⁹⁹ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 13.

⁵⁰⁰ İlhan Berk, *Logos* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 11.

⁵⁰¹ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s.14.

durmuş ve şiirlerinden çeviriler yapmışlar ancak gerçekten de Mallarmé'nin ve modern şiirin kurucu metinlerinden olan "Zarla Şans Dönmeyecek"e İlhan Berk kadar vurguda bulunmamışlardı. Buradan hareketle İlhan Berk'in, *Saf Şiir* hususunda öncülerinden ve akranlarından daha ileri bir bilinç seviyesine varmış olduğu söylenebilir. *Saf Şiir*'in anlamsızlığı ancak anlamsızlığın peşi sıra çok-anlamlılığı hedeflediği tezin önceki bölümlerinde sıkça dile getirilmişti. İlhan Berk de şiir üzerine metinlerinde anlamsızlığı hedeflediğini açık açık söyleyen ve bunun yanı sıra çok-anlamlılığa varmak istediğini belirten bir şair olarak, "Zarla Şans Dönmeyecek" şiirinin iki öğretici niteliği olduğunu söylerken önceliği çok anlamlılığa verir. İlhan Berk, "Zarla Şans Dönmeyecek"i "Her yere çekilen bir şiir" olduğunu söyledikten sonra, "Dahası, bir gece nöbetçisi gibi bütün şiir boyunca görünüp görünüp kaybolan bir tümceden de öteye gitmeyen başlığı çıkarırsak şiiri istediğimiz yerinden de okuyabiliriz. Yalnız bu da değil: Her türlü yoruma da açıktır. Herkes istediği gibi de anlayabilir. Bir yere takılıp kalmaz. Açık bir yapıttır."⁵⁰² değerlendirmelerinde bulunur. *Saf Şiir* anlayışının anlamla ilişkisi aslında Berk'in bu düşünceleriyle çok net bir şekilde özetlenmiş olmaktadır. İlhan Berk'in de aralarında yer aldığı *Saf Şiir* savunucuları "her yere çekilen bir şiir" yazmayı hedeflemiş, "istediğimiz yerinden" okunabilecek bir şiir yapısı kurmaya çalışmış, "her türlü yoruma açık" bir anlam dünyası ve "herkesin istediği gibi anlayabileceği" bir söylemsel genişlik inşa etme gayretinde olmuşlardır. Ahmet Haşim'den Hilmi Yavuz'a dek birçok şairin şiirinde ve poetikasında bu yönde gayretlerle karşılaşılacaktır ki Hilmi Yavuz, Behçet Necatigil'in *Kareler Aklar* kitabını incelediği "Necatigil'in *Kareler*'i: Açık Yapıt" yazısında Umberto Eco'nun bu kuramından hareket etmektedir. İlhan Berk de bu kurgu için Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* kitabına bir göndermeyle "Açık bir yapıttır." ifadesini kullanır. Modern sanatın en önemli hedeflerinden birinin çok-anlamlılık olduğu tespitinde bulunan Eco da *Açık Yapıt* kitabında Mallarmé'nin "Zarla Şans Dönmeyecek" şiirini modern sanatın öncü metinlerinden biri kabul etmektedir. Buradan hareketle Berk'in, modernist sanat üzerine yeni yaklaşımları da oldukça yakından izlediği söylenebilir. İlhan Berk bu şiirin ikinci özelliği içinse "[Ş]iir sanki yüz parçaya bölünmüş, üstünden de trenler, buldozerler geçmiştir, öylesine paramparçadır. Görünmez iplikler, iğnelerle tutturulmuş gibidir. Karmaşık mı karmaşık bir yapı koyar. Ama ayırdına da kolaylıkla varılmaz bunun."⁵⁰³ ifadelerini kullanır. Burada da yine klasik şiir dilinden ciddi bir kopuşun altı çizilmektedir. İlhan Berk'in bu yaklaşımları, onun dilin klasik kalıpları ve söz diziminden de uzaklaşmak istediğini göstermektedir. Bu dil tasarımı söz diziminin alışlageldik şablonlarından çıkılmış, anlam öbekleri arasındaki

⁵⁰² a.g.e., 20-1.

⁵⁰³ a.g.e., 21.

bağlantıları kurmak okura bırakılmıştır. Gerçekten de okura, İlhan Berk'in ifadeleriyle bu “paramparça” ve “karmaşık” yapıyı çözme konusunda büyük bir sorumluluk yüklenmektedir. Okur, paramparça metin içerisinde parçaları bir araya getirecek, karmaşayı ortadan kaldırıp şiiri berraklaştırmaya çalışacaktır. Bu da okurdan bir kez daha yüksek entelektüel donanım talep eden bir etkinliktir. Şunu da belirtmek gerekir ki, *Saf Şiir* tartışmalarının dönüp dolaşıp Stephane Mallarmé'ye gelmesi, tezin başından bu yana belirttiğimiz üzere son derece anlaşılır bir durumdur. Çünkü Cevdet Perin'in ifadeleriyle, “Mallarmé, yalnız şiirin şeklini ve ruhunu değil, aynı zamanda şiir telakkisini de her türlü aleladelikten kurtarmak istiyordu. Onun bütün gayesi, bütün menfaatlerden tamamıyla sıyrılmış mücerret bir şiir yaratmaktı. Bu düşünce, Mallarmé'yi, şiiri dış âlemden uzaklaştırmaya sevk etmiştir.”⁵⁰⁴

3.2.3. Anlamın Ötesinde

Saf Şiir savunucularının Türk şiirinden verdikleri referanslarda önceliği, “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” yazısından hareketle Ahmet Haşim'e verdikleri bilinmektedir. Asaf Halet Çelebi'den Hilmi Yavuz'a kadar tespit edilebilir bir gerçektir bu. İlhan Berk de “şiirde anlam sorununun ilk kez derinlemesine *Piyale*'nin önsözünde irdelendiğini” belirtir. İlhan Berk'e göre Ahmet Haşim “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”la modern Türk şiirinin temelini atmıştır, bu yaklaşımı Berk'in modern şiirin oluşumu “anlam” üzerinden değerlendirdiğini göstermektedir. İlhan Berk'e göre modern Türk şiirinin kurucusu Ahmet Haşim'dir, onun “Şiirinin içeriği, yapısı, poetikası her bakımdan modernidir.”⁵⁰⁵ Berk, Ahmet Haşim'le gelen bu şiir anlayışının Ahmet Hamdi Tanpınar, “biraz” Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Muhip Dırnas'ta devam edip sonra kapandığını söyler. Tanpınar ve –“biraz”ın gerekçeleriyle birlikte- Necip Fazıl'ın poetikaları daha önce irdelendiğinden burada tekrara yer verilmeyecektir. İlhan Berk bu yönelimin kendisinin de aralarında yer aldığı İkinci Yeni şairleriyle yeniden ortaya çıktığına temas etmektedir: “[A]nlam asıl II. Yeni'nin bir sorunu olacaktır. Neredeyse poetikasını onun üzerine kuran II. Yeni'nin kapalı bir şiir olması da anlam konusunu boyuna gündeme getirecektir. Bu da doğal karşılanmalı. Söz konusu yeni bir şiirin varlığı sorunuydu çünkü. Ahmet Haşim şiiriyle bir akrabalık şiiri diye de bakabiliriz buna.”⁵⁰⁶ Alâattin Karaca'nın deyişiyle, “anlamı poetikasının ana sorunsalı hâline getir”⁵⁰⁷en İlhan Berk'in, anlamın asıl İkinci Yeni'nin “sorunu” olduğuna ilişkin tespiti, bu bölümde ortaya konulan veriler de göz

⁵⁰⁴ Cevdet Perin, *Çağdaş Fransız Edebiyatı* (Ankara: Elips Kitap, 2011), s. 52.

⁵⁰⁵ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s.59.

⁵⁰⁶ a.g.e., 60.

⁵⁰⁷ Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası* (Ankara, Hece Yayınları, 2019), s.497

önüne alındığında son derece isabetli görünmektedir. Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Turgut Uyar gibi şairlerin poetikaları önemli ölçüde anlam sorununa ayrılmış durumdadır. Sezai Karakoç anlam tatillerine onay vermekte, Cemal Süreya son derece biçimci bir doğrultuda başladığı ilk yıllarında anlamı hiyerarşik olarak biçimin gerisine atmakta, Turgut Uyar ise anlamı savunmakla beraber anlamsız güzel şiirler yazılabileceği ihtimalini de kenarda tutmaktadır. Bu tez boyunca dile getirilen Cumhuriyet dönemi *Saf Şiir* temsilcileriyle İkinci Yeni arasındaki bağlantıyı açıkça İlhan Berk de kabul eder. İlhan Berk, tekrar Ahmet Haşım hakkındaki tespitlerine dönmek gerekirse, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ın “her yana açılan bir kapı” olduğunu, “anlam ötelere, öte-anlama bir çağrı” olduğunu söyler. Ona göre hiçbir şiire “anlamsız” gözüyle bakılamaz çünkü “anlamsızın da bir anlamı vardır.” Berk’e göre “Gerektiğinde sadece anlamsızlığa değil “saçmaya da uzanmalıdır.” Çünkü (saçma anlamsızlık değildir, ikinci anlamdır saçma). Hem: ‘Anlam günceldir, anlamsızlık ise asla...’ ”⁵⁰⁸ Bütün bu cümleler, sadece İlhan Berk’in değil bütün bir *Saf Şiir* anlayışının da saçmadan kaçınmadığını bilakis saçmanın alanlarını zorladığını, anlamsızlık yönündeki arayışlarının esasen çok-anlamlılık arayışlarıyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Anlam, bu bağlamda tek-anlamlılık iddiasındaki anlam, yaşadığı dönemin sınırlarıyla çevrilidir; oysa anlamsızlık yani tek-anlamlılık karşısındaki dirençlilik, şiirin her dönemde yeniden farklı anlamlarla donanmasına açık kapı bırakmaktadır. İlhan Berk’in poetikadaki önemli özelliklerden biri de şiirle düzyazı arasında farklılıklar öngörmesidir: “Her şeyden önce bir şiirden düzyazıdan anladığımız anlamda bir anlam beklemek, ona öyle yaklaşmak şiirin doğasına aykırıdır.”⁵⁰⁹ Bilindiği üzere *Saf Şiir* temsilcileri şiir dilini düzyazıdan mümkün mertebe uzaklaştırabilmek için olanca çaba sarf etmişlerdir. Düzyazı, onlara göre tek-anlamlılığın, öğreticiliğin, diktenin alanıdır. Öğreticiliğin olduğu yerde ise çok-anlamlılık imkan dahilinde değildir. Ahmet Haşım’ın çok-anlamlılığa verdiği önem ve biçim-içerik denklemi hakkında düşünceleri “Nesneye gerçeklik duygusunu veren, nesneyi daha gerçek kılan *çokanlamlılık*’tır.” cümlesinde son derece açık bir şekilde görünmektedir. İlhan Berk’in çok-anlamlılık hakkındaki düşüncelerinde söylemsel olarak da Ahmet Haşım etkileri son derece belirgindir. Berk’in “İyi bir şiir bir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açıktır. Bu yüzden *çokanlamlılık* her iyi şiirin kodudur.”⁵¹⁰ cümlesinde, açıkça Haşım’ın “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ındaki “Hâsılı şiir, resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsait bir vüs’at ve şümulü hâiz olmalı.” cümlesi yankılanmaktadır. Ayrıca İlhan Berk, “Ne söylediğine, ne dediğine bakmaktan, anlamaktan

⁵⁰⁸ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 60.

⁵⁰⁹ a.g.e., 55.

⁵¹⁰ a.g.e., 56.

çok, nasıl *söylediğinin* (ille de bunun altı çizilmek isteniyorsa böyle diyelim; yoksa *anlatılmaz*’ladır bütün çekişmesi) vurgusunu yapar. Her şey ondadır çünkü.”⁵¹¹ cümleleriyle de sanatta önemli olan ne söylediğinden ziyade nasıl söylediğindir, şeklinde modernist paradigmayı dışa vurmaktadır.

3.2.4. Çevrilemeyen Şiir

İlhan Berk’in bir diğer biçimci tavrı da şiirin çevrilemezliğine ilişkin değerlendirmelerinde ortaya çıkmaktadır. Daha önce de ortaya konulduğu üzere *Saf Şiir* savunucuları ve şiir de çevirmiş olmalarına rağmen Cemal Süreya gibi II. Yeni şairleri şiirin çevrilemezliği hususunda ittifak etmiş gibidirler. İlhan Berk de şu yaklaşımlarıyla aynı doğrultuyu izlemektedir:

Şiirin çevrilmez olduğu herkesçe bilinen bir gerçektir. Bu da şiirin hemen hemen kendisi demek olan biçiminden gelir. Biçimse, gerçekten, çevrilir şey değildir. Nedeni de, biçimin salt onun yaratıcısı olan ozana özgü olmasıdır. Böyle bir şiir, kendi ilkelerini kendi getirdiği için, kendi dışına aktarılamaz. Aktarılan, çoğun, anlamdır. Anlamsa şiiri açmaya, özünü ortaya koymaya yarar. Şiirin yapısına bir şey eklemeyiz. Kısaca, yapıcı bir öge değildir. Öte yandan, anlam bir şiiri çevirirken tutulacak ilk doğru yoldur. Hatta anlama bağlanıldığı ölçüde iyi bir çeviriye gidilir. Anlamdan uzaklaşmak hiçbir çeviriyi başarıya ulaştırmaz. Ama hepsi o kadar, çünkü anlam, yaratmanın kendisi değildir. Şiir çevirisinde güçlük bunun için doğrudan doğruya bir yapı kurmaya gelip dayanıyor. Şiir çevirisine önce bu gözle bakmak gerekiyor.⁵¹²

Diğer birçok *Saf Şiir* savunucusunun, daha doğrusu modern Türk şairinin aksine İlhan Berk’in *Poetika*’sında Yahya Kemal’e herhangi bir atıfta bulunmamış olması şaşkınlıkla karşılanabilir. Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş* adlı yaşantı kitabında bu tavrının açıklamasını, Haşim’le Yahya Kemal’i karşılaştırdığı bir pasajda şu şekilde yapar:

“Ahmet Haşim mi, Yahya Kemal mi? denilse Ahmet Haşim derim hemen. Öte yandan, dünkü gibi bugün de Yahya Kemal’in daha bir okunduğunu biliyorum. (...) Bana gelince, benim Yahya Kemal’e büyük

⁵¹¹ a.g.e., 57.

⁵¹² İlhan Berk, *Kült Kitap* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s. 125.

bir saygım vardır. Bu önce Batı'ya karşı koyduğu hesaplaşıcı, özümleyici tarih anlayışından gelir. Bir Türk olarak yerini bilmek ister. Bir şair olarak da sorduğu hep budur. Saygımın büyük bir yönü önce bundandır. Sonra da şiirinin temellerini atarken harcı ulusal öze de yoğurmasını bilmiştir. Büyük bir şairdir kuşkusuz. Ama ben yine de Ahmet Haşım'ı yeğlerim nedense. Üstelik Ahmet Haşım'ın dili gittikçe ölü diller alanına katılıyor; okunması yarın daha da zorlaşacak, biliyorum. Ahmet Haşım'ı yeğleyişimin iki nedeni var: Önce Batı şiirine onunla daha yakınız. Bu konuda Yahya Kemal'i daha bir gerilerde görüyorum ben. Sonra da Ahmet Haşım her anlamda daha çağdaş.”⁵¹³

İlhan Berk'in Yahya Kemal karşısında Ahmet Haşım'ı tercihinde, Haşım'ı Yahya Kemal'e kıyasla “Batı şiirine daha yakın” oluşu ve “çağdaş”lığı anahtar işlevi görmektedir. Burada Batı şiiri ve çağdaşlık vurgusunun, Haşım'ın “anlam”ı algılayış biçiminden kaynaklandığı besbellidir. Yahya Kemal sembolistlerin tezlerine, kendisi de bir söyleşisinde belirttiği üzere yüzde elli katılmaktayken Ahmet Haşım bu tezleri tam anlamıyla benimsemektedir.

Sonuç itibarıyla İlhan Berk'in poetikası hem tipik bir *Saf Şiir* manifestosu niteliği taşımakta hem de İkinci Yeni akımının sınır-uçlarını temsil etmektedir. Anlamsızlığı ama bunun içerisinde çok-anlamlılığı savunan, içeriği adeta hiçleyip biçimi merkezine alarak ne söylediğinden ziyade nasıl söylediğine odaklanan, geniş okuyucu kitlelerine sırt dönüp entelektüel topluluklara hitap eden bu poetika; sadece İkinci Yeni'nin değil genel olarak Türk şiirindeki *Saf Şiir* yönelimlerinin de en derli toplu poetikalarından biri kabul edilebilir.

3.3. Cemal Süreya Poetikası

İkinci Yeni akımının öncü isimlerinden Cemal Süreya; henüz ilk şiir kitabı *Üvercinka* (1958) ile Türk şiirinde yeni yönelişin en parlak temsilcileri arasında yerini almış, diğer yandan hem İkinci Yeni'nin gelişim aşamalarındaki polemikleri, hem klasik ve modern Türk şiiri üzerine eleştirileri ve hem de şiirin çeşitli problemleri hakkında kavramsal metinleriyle modern Türk şiirine dair çalışmalarda önemli bir referans değeri haline gelmiştir. Hilmi Yavuz, “Sakalını ‘Mavi’ye Boyayan Şair: Cemal Süreya” başlıklı yazısında Cemal Süreya'nın ilk çıkışını şöyle anlatır:

⁵¹³ İlhan Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), s. 143-4.

“Cemal, ilk yayımladığı şiirlerle öne çıkan bir şair. Bunun ne demeye geldiğini, yirmi yaşlarında şiir yazan herkes iyi bilecektir. Çünkü o yaşlar, ‘öne çıkma’nın her şeyden çok istendiği yıllardır. Yeditepe’nin 1954 Haziran’ında (15 Haziran olmalıdır), ‘Gül’ şiiri yayımlandığında, iyice tıkanmış ve iyice cılkı çıkmış Garip şiirine alternatif işte budur, diye düşünenlerimiz az olmamıştır! Cemal Süreyya Seber’in (o zaman daha adından bir harf atmamıştır!) ‘Gül’ şiirine gelinceye değin, ‘her akşam sokak ortasında öldükçe’ ‘Gülün tam ortasında ağlayan’ birini henüz görmemiştik hiçbirimiz. Trenlerin istasyonlarda ‘biraz’ olduklarını da! Müthiş bir dil yeniliğiyle ve müthiş bir duyarlılıkla, bir şair, hem de yirmi dört yaşında, bunları nasıl yazabilirdi? ‘Gül’ şiiri belleğimdedir benim, yarım yüzyıldır belleğimdedir.”⁵¹⁴

3.3.1. Modern Türk Şiirine Bütünlüklü Bakış

Bu çalışmada daha önce şiir anlayışları incelenen birçok şair gibi Cemal Süreya da doğrudan bir “Poetika” yazmamıştır; ancak “Şuara Suresi”, “Folklor Şiire Düşman”, “Biçimi Anlamak”, “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, “Şiir Evreni Değiştirir”, “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır” ve “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” gibi farklı tarihlerde yayımlanmış ve yayımlandıkları dönemde de edebiyat dünyasında ses getirmiş metinlerinden hareketle onun poetikasına ulaşmak mümkün görünmektedir. Tıpkı Sezai Karakoç gibi Cemal Süreya da divan şiiri ve halk şiiri gelenekleri üzerinde durmuş, klasik şiirle modern şiir arasındaki süreklilik ve kopuşları irdelemiş ve modern Türk şiirinin ilerlemesi gereken güzergâh üzerine görüşler bildirmiştir. Cemal Süreya modern Türk şiirini oldukça yakından izlemiştir, onun bu yönüne, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet” başlıklı doktora tezinde, “Poetik metinleri, onun kendi dönemine kadar gelen Batılı tarzdaki Türk şiirini dikkatle incelediğini ve özgün bir şekilde değerlendirdiğini gösterir.”⁵¹⁵ tespitiyle Mustafa Karadeniz de işaret etmektedir. Bununla birlikte Sezai Karakoç’un Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet ve Orhan Veli’yi dışarıda tutup Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl Kısakürek’i merkez almasına karşın; Cemal Süreya zaman zaman Yahya Kemal’e ciddi övgülerde bulunsa da Mehmet Akif ile Necip Fazıl’a mesafeli yaklaşmış ve Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet ve Orhan Veli hakkında hayli olumlu ifadeler kullanmıştır. Karakoç’un kinin aksine seküler ve dahası sosyalist bir dünya görüşünün yansımasıdır bu, kaldı ki Cemal Süreya sosyalist hareketin öncü şairlerinden Ahmed

⁵¹⁴ Hilmi Yavuz, *Belleğin Kuytularından* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), s. 107.

⁵¹⁵ Mustafa Karadeniz, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet” (Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, 2015), s. 357.

Arif'in şiirine karşı da son derece saygılı bir tavır takınmaktadır. Ayrıca Sezai Karakoç'un Garip'e reddedici⁵¹⁶, İkinci Yeni'ye temkinli tavrına karşılık Cemal Süreya; Garip'e saygılı, İkinci Yeni'ye de sahiplenici bir tutumla yaklaşmaktadır. Hatta Cemal Süreya, "Orhan Veli'nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. (...) Şiire kasket giydirdi, sivilleşti onu. Bugünkü şiir verimleri onun da verimleridir biraz."⁵¹⁷ cümlelerinde açıkça dile getirdiği üzere Orhan Veli'ye modern Türk şiirinde bir nevi kuruculuk payesi atfetmektedir. Cemal Süreya, kendisiyle yapılan bir söyleşide ilk çıkışını şu şekilde anlatmaktadır:

"Ben, kendi payıma Garip'in (Garip demek uymuyor burada) ustalarından çok şey öğrendim. Evet, Garip demeyelim, Yeni Şiir diyelim. Yeni şiirin ustalarını severek işe başladım: Oktay Rifat, Melih Cevdet, Dağlarca, Necatigil, Tarancı, Külebi, Cumalı, Aksal... Ama A. Kadir'in, A. Arif'in şiirleri de çekiyordu beni. Attilâ İlhan'ı da vazgeçilmez bir tatla okuyordum. Dağlarca'nın her zaman ayrı bir yeri oldu. Ondan bütünüyle ayrı (hatta yine de Oktay Rifat'larinkine yakın) bir şiir geliştirdiğim halde, onu her zaman çok özgün bir şair olarak gördüm. Bütün bunların bende dolaylı-dolaysız, görünür-görünmez etkileri oldu elbet. Yeni şiirin Garip dönemini atlattım ben. Daha doğrusu Garip'in çıkışında ortaokuldaydım. Yeni şiirle gerçek ve ciddi anlamda, yüksek öğrenim yıllarında yüz yüze geldim. O zaman da ustalar yeni planlara kaymışlardı; gerçekte en verimli ve parlıtlı dönemlerini yaşıyorlardı. Ama büyük bir taklitçi ordusu Garip şiirini çoğaltmakta, her şeyi yozlaştırmaktaydı. Tepkim ondan doğdu."⁵¹⁸

Garip'in çıkışını izleyen yıllarda Garip şiirinin "çoğaltılmasına" tepki gösterilmesine benzer şekilde, II. Yeni sonrası dönemde de birçok şair ve eleştirmen edebiyat ortamını II. Yeni'yi "çoğaltan" şiirlerin kaplamasına itirazlar geliştirecektir. Çalışmamızın "II. Yeni'den Sonra" bölümünde bu hususa temas edilecektir.

⁵¹⁶ Sezai Karakoç, gerek *Edebiyat Yazıları* serisinde gerek çeşitli dönemlerde yayımlanmış günlük yazılarında gerekse de *Hatıralar*'ında Orhan Veli'ye karşı reddiyeci bir tavır takınmaktadır. Hatıralar'ında Orhan Veli için şunları söyler: "Ben sevmezdim Orhan Veli'nin tarzını, tutumunu, yani akımını. Serbest şiire geçişim sanılır ki, Orhan Veli akımının etkisiyledir. Gerçek hiç de öyle değildir. Ben, tüm dünya şiirinin serbesti geçmesi sebebiyle heceyi bırakmak zorunda hissettim kendimi. Benim şiirim tümüyle Orhan Veli şiirine karşı çıkıştır bir yanıyla gerçekte." (Sezai Karakoç, *Hatıralar*, Diriliş Yayınları, 2022, s. 370)

⁵¹⁷ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 114.

⁵¹⁸ Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 98.

3.3.2. Şuara Suresine Karşı Modern Şair

Cemal Süreya ile Sezai Karakoç'un aralarındaki en çarpıcı farklardan biri de dinler tarihine bakışlarında ortaya çıkar. Sezai Karakoç, poetikasını Şuara Suresine dayandırmış, şiirin bu surede belirtilen sınırlar çerçevesinde üretilmesi gerektiğini savunmuştu. Cemal Süreya ise “Şuara Suresi” başlıklı yazısında Karakoç'un tam aksi bir perspektif geliştirir: “*Kur'an*'ın şairi lanetlemesini yalnızca Müslümanlığın bağnazlığı olarak ele almıyorum. Daha geniş düşünüyorum bu konuda. Her düzen, yeni devrim, sanatı, özellikle de şiiri lanetlemekle işe başlamıştır. Bütün tarih boyunca bu böyle olmuştur. (...) Düzen kaygısı şiiri yadsımıştır hep.”⁵¹⁹ Bunlara ilaveten, yine Sezai Karakoç'un poetikası gibi Cemal Süreya'nın poetikasında da Fransız sembolizminin önemli bir yeri bulunmaktadır. Cemal Süreya da Fransız şiiriyle yakın ilişkiler kurmuş, Fransız şairlerinden çeviriler yapmış bir şair olarak *Saf Şiir* anlayışının yörüngesinde değerlendirilebilecek kanaatler bildirmiştir. Süreya, en çok gönderme yapılmış metinlerinden olan 1956 tarihli “Folklor Şiire Düşman”da okura poetikasının temel kodlarını sunmaktadır. O, bu metinde Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Oktay Rifat gibi şairlerin şiirlerinden hareketle şiirde folklorik unsurların ve bu paralelde deyimlerin kullanılmasına itiraz edip klişeye karşı orijinali ve deyme karşı “kelime”yi savunmaktadır. Bu metnin “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.” şeklindeki ünlü açılış cümlesi, Stephane Mallarmé'nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesinin bir varyantı kabul edilebilir; yani açıkça sembolist öğretilere yaslanmış bir tutumdur bu. Nitekim daha ileri tarihli yazılarında da “Şiirin birimi sözcüklerdir.” gibi cümleleriyle şiiri “kelime” üzerinden düşünmeye devam eden Cemal Süreya da çağdaş şiirin gelip dayanmasının François Villon'dan André Breton'a ve Henri Michaux'a çekilen bir çizgiyle görüleceğini söyler. Ortaçağ şairi François Villon bir kenara, Breton ve Michaux Fransız sembolizminin 20. yüzyıl şiirindeki temsilcileri arasında yer almaktadır. Daha önce de sıkça belirtildiği üzere modernist şiir örneklerinden olan *Saf Şiir*, dilin göndergesel işlevi yerine şiirsel işlevini öne çıkarır ve bu bağlamda kelimenin verili anlamlarını devre dışı bırakarak yeni anlamlarla yüklenmesini talep eder. Cemal Süreya aynı yazıdaki “Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğrattıyorlar.”⁵²⁰ cümlesiyle de *Saf Şiir*'in söz konusu özelliğini yansıtmakta ve bunu yaparken de “çağdaş şairler” vurgusunda bulunarak aksi doğrultuda ilerleyen şairleri “çağdışı” kalmakla yargılamaktadır. Cemal Süreya, Bedri Rahmi ve Oktay Rifat gibi şairleri “Bu böyleyken bizde hâlâ folklora, halk deyimlerine şiirlerinde

⁵¹⁹ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 57.

⁵²⁰ a.g.e., 192.

fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanısındayım.”⁵²¹ şeklinde eleştirir. Anlaşılabilir bir eleştiridir bu; çünkü Cemal Süreya’nın savunduğu şiir anlayışında, hem şair okurun zihinsel melekelerini devamlı tetikte tutacak bir estetik güce hem de okur şiirdeki karmaşık yapıyı çözebilecek entelektüel donanımına sahip olmalıdır. Bu bağlamda anahtar kavram, modern sanatın ve genel itibarıyla modernizmin ayırt edici özelliklerinden olan “entelektüel”liktir ki Cemal Süreya da folklorik unsurların şiire taşınmasına karşı çıkarken “Çünkü folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur.”⁵²² tespiti de görüldüğü üzere “entelektüel”liği referans almaktadır. Bu tasarımda şair entelektüeldir, metin bu entelektüelliğin sergi alanına dönüşecek ve okur da bu sergi alanını idrak edebilecek entelektüel yeterliliğe sahip olacaktır. Çok net bir şekilde Ahmet Haşım, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi gibi şairlerin ve onların arkasındaki Fransız sembolistlerinin şair-metin-okur algısını takip eder bu tasarım. Bir başka hususa geçmek gerekirse, modernist şiirin bir diğer önemli arayışı da yine daha önce defalarca dile getirildiği üzere çok-anlamlılıktır. Fransız sembolistleri de onların Türk şiirindeki, bu tezin ilk bölümünde poetikaları incelenen takipçileri de şiirde çok-anlamlılığın peşine düşmüşlerdir. Cemal Süreya şiirde folklorik unsurlara yer verilmesine karşı çıkarken bu unsurların çok-anlamlılığın önünde engel teşkil ettiği görüşünü de tezine dayanak kabul etmektedir: “Bir halk deyimini içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir.”⁵²³ Oysa Cemal Süreya’nın da benimsemiş olduğu modernist şiir; “donmuş” değil hareketli, “tek yönlü” değil çok yönlü, “çağrışımları belli” değil öngörülemez, “değişmeyecek” değil sürekli değişim isteyen bir şiir yapısı tasarlamaktadır. Cemal Süreya folklorik ürünlerle şarkı / türkü sözlerini aynı kefedede değerlendirirken de “ikisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor.”⁵²⁴ şeklinde bir yorumda bulunur ki burada da yine “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesi yürürlüktedir.

3.3.3. Yazılı Kültürün Poetikası

⁵²¹ a.y.

⁵²² a.y.

⁵²³ a.y.

⁵²⁴ a.y.

Cemal Süreya'ya göre folklorik metinlerdeki “kelime blokları”nın şiire aktarımı, bir düzlemdeki verili anlamların bir başka düzleme taşınması anlamına gelecektir ki modern şiirde asıl gerçekleştirilmesi gereken, “kelime”nin daha önce oluşturulmamış bağlamlarda daha önce yüklenmemiş anlamlarla işlenmesidir. Zaten Cemal Süreya da “Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır.”⁵²⁵ cümleleriyle bu perspektifini açıkça ortaya kor. Deyimler çok-anlamlılığı engelleyecek, “yeni”nin yerine “eski”nin devamını sağlayacaktır. Bu da modernist sanatın temel ilkeleriyle ters düşme anlamına gelmektedir. Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” yazısı esasen yazılı kültür adına konuşan bir şairin sözlü kültür aleyhtarlığı olarak da okunabilir; çünkü modernist şiir, dolayısıyla *Saf Şiir* ve bu anlayışın birçok açıdan takipçisi sayılabilecek İkinci Yeni akımı yazılı kültür ürünüdür. Sözlü kültür ürünü olan folklorik metinlerde anonimlik ön planda bulunmaktadır; Cemal Süreya’nın eleştirdiği deyimlerin, atasözlerinin ve diğer folklorik söylemlerin üreticisi belli değildir. Oysa yazılı kültür dairesinde kişilik belirleyicidir, her metnin üreticisi ortadadır ve dahası her üretici metnini diğer metinlerden daha da ayırt edilebilir kılmak adına kişiliğini yani orijinalliğini pekiştirmenin yollarını arar. Nitekim Cemal Süreya da yazılı kültürün “kişilik” yasalarına uygun bir perspektifle “Folklordan kaçınmaya önemli bir sebep daha var: Kişilik. Bakın dikkat ederseniz şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. (...) Diyeceğim, kişilik bugün şiirde bunca önemli bir yer tutuyor. Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil.”⁵²⁶ cümleleri bu açıdan değerlendirilmelidir. Kişilik yani orijinallik savunulmakta, anonimlik yani klişe ötelenmektedir. Cemal Süreya ömrünün sonuna dek “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki tezlerinden uzaklaşmasa da, özellikle halk şiirinin belli başlı isimleri hakkındaki görüşlerinde bazı yumuşamalar da göstermiştir. “Folklor Şiire Düşman”da Karacaoğlan ve Emrah gibi halk şairleri hakkında “Karacaoğlan’a, Emrah’a, şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek.”⁵²⁷ şeklinde son derece sert ifadeler kullanan şair, 1988 tarihli “Yâr Kavramı Üzerine” yazısında her iki şair hakkında da birbirinden övgü yüklü çıkarımlarda bulunur. Karacaoğlan için “Karacaoğlan’daki Türkçe gizil güç hiçbir eski şairde yok. Hiçbir eski şair bugünkü Türkçeyi [onun kadar?] (üstelik ne kadar bunalımlı bir dil!)

⁵²⁵ a.g.e., 192-3.

⁵²⁶ a.g.e., 193.

⁵²⁷ a.y.

müjdelememiş.”⁵²⁸ diyen Süreya, Karacaoğlu’nın anonimliği bahsinde ise “Belki Karacaoğlu tek değil; bir sürü Karacaoğlu var belki. Olsun. Sıralama ve kataloglama da önemli.”⁵²⁹ şeklinde yumuşatıcı değerlendirmelerde bulunur.

3.3.4. İkinci Yeni Adına Konuşmak

“Folklor Şiire Düşman” yazısının bir diğer önemli yanı da İkinci Yeni’yi yeni bir şiir akımı olarak referans göstermiş olmasıdır. “Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı.” diyerek İkinci Yeni’nin doğuşuna işaret eden Cemal Süreya, “Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başayız. Genç şairler yalnız folklor gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler.”⁵³⁰ tespitine dayanak olarak İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever’i örnek gösterir. Burada Cemal Süreya’nın “dilin daha iç, daha derin imkânları”na vurgu yapmış olması modernist şiirin “dil”le ilişkisini yansıtmaları bakımından büyük önem arz etmektedir. Modernist şiir, klasik şiirin aksine dilin gösterdiğini değil dilin kendi kendisini öne çıkarmaya çalışır. Nitekim Süreya’nın refere ettiği şairler de 1950’li yılların ortalarından başlamak üzere dilin sınırlarını zorlamış, bir anlamda dilin sınır-ötesine yolculuğa çıkmışlardır. Cemal Süreya da söz konusu şairlerin şiirlerinden hareketle “Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.”⁵³¹ tespitine ulaşır. Sezai Karakoç’un poetikası incelenirken, Karakoç’un “yabancılaştırma” eylemine olumlu yaklaşımından söz edilmişti. Cemal Süreya da kelimelerin yerlerinden yarı yarıya koparılması, anlamlarından ufak tefek saptırılmasıyla esasen okurun metne yabancılaştırılmasını anlatmakta ve dahası savunmaktadır. Bu işlemle okurun dikkati bu çalışmanın başında da söylendiği gibi tetikte tutulacak, metinle ilişkisi yeniden inşa edilecek ve metne aktif bir şekilde dahil olması sağlanacaktır. Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman” yazısını bitirirken de yine İkinci Yeni akımı adına konuşur. Onun “Genç şairler hep bunu istiyoruz. Folklor ve klişelerin karşısında öbür kutbu meydana getiren bu durum şiirimizde bir evrimdi. Her evrim gibi haklı ve zorunlu.”⁵³² cümleleri İkinci Yeni’yi Türk şiirinde bir dönüm noktası olarak niteler ve genç

⁵²⁸ a.g.e., 416.

⁵²⁹ a.y.

⁵³⁰ a.g.e., 194.

⁵³¹ a.g.e., 194.

⁵³² a.g.e., 194.

şairlere şiirlerini bu güzergah üzerinde kurmaları çağrısında bulunur. Yeni şiir folklorla karşı modernist paradigmalara yazılacak, klişelere karşı daima orijinalin peşine düşecektir.

3.3.5. Biçimi Savunmak

Klasik şiir, gerek halk gerek divan şiiri, belli biçimsel kalıplar içerisinde üretilir; verili kafiye ve ölçü sisteminin dışına çıkamazdı. Modern şiirde ise klasik kafiye ve ölçü kalıpları atılıp “serbest şiir” hakim tarz halini almış, dolayısıyla tek tek her şiir kendi biçimini de beraberinde getirmeye başlamıştır. Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” yazısı da işte bu paradigma dairesinden seslenmekte, açıkça “biçimci” yargılarla konuşmaktadır. Cemal Süreya, 1957 tarihli “Biçimi Anlamak” yazısında da “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki tavrını geliştirerek şiirin tarihini “şiir biçimlerinin tarihi” olarak yeniden okumakta ve “şiirin mutlaka bir şey söylemesini, daha doğrusu fayda getirecek bir şey söylemesi” gerektiğini reddetmemekle birlikte, “şiirin asıl niteliğini”n buna bağlanmasına da itiraz eder. Biçimcilik suçlamasını ise, biçimci olarak adlandırılan birçok şair-yazar gibi, “Biçime önem vermeyi biçimcilik olarak anlıyorlar.” ifadesiyle geri çevirir. Ancak bu savunmasına rağmen, Cemal Süreya’nın değerlendirmelerinde “biçimci” suçlamasına imkan tanıyan yaklaşımlarla karşılaşmak mümkündür. Cemal Süreya’nın, en azından erken tarihli “Biçimi Anlamak” gibi yazılarında ileri sürdüğü “Özün, yani böylesi yazarların anladığı şekilde bir özün bir başına bir şiiri kurtardığı görülmemiştir. Ama biçimin bir başına böyle bir işi başarmaya çok kere gücü yetebilmiştir.”⁵³³ gibi hükümleri bu bağlamda anılabilir. Cemal Süreya, öze odaklanıp biçimi arka plana atan toplumcu şairlerin bile ancak biçimdeki başarılarıyla edebiyatta bir yer edinebildiğini iddia eder. Bu tezini kanıtlamak için de 20. yüzyıl toplumcu şiirinin sembol isimlerinden Mayakovski’nin eserlerini örnek verir: “En özcü şairlerden biri olan Mayakovski bile ‘sosyal siparişlerini’ şiirsel bir formla vermeseydi ne olacaktı. Kendisi fazla jambon yiyen bir politikacıdan başka bir şey olmayacak, mısraları da sadece birtakım sosyal siparişler olarak kalacaktı.”⁵³⁴ Bu cümleler, Cemal Süreya’nın sadece biçime verdiği önemi kanıtlamakla kalmaz, aynı zamanda şiir-siyaset ilişkisine dair düşüncelerini de belli ölçülerde yansıtır. Şiirin siyasiliğini hiçbir zaman inkar etmeyen, aksine şiirin doğası gereği siyasi bir karaktere sahip olduğunu özellikle de daha ileri tarihli yazılarında, mesela 1967 tarihli “Sonuna Kadar” yazısında “Tepeden bakılırsa, her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır; belli bir sınıfın, belli

⁵³³ a.g.e., 210.

⁵³⁴ a.y.

bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür; belli hayat ve kültür değerlerini taşır.”⁵³⁵ şeklinde getiren şair; şiirin dışarıdan dayatmalarla yazılmasına da şiddetle karşı çıkmaktadır. “Sosyal sipariş” ifadesi, şiirin siyasi rejimlerce öngörülen kalıplarda kaleme alınmasını reddederek sanatçının özerkliğinden yana tavır alır.

3.3.6. Öz’e Dönüş

Cemal Süreya’nın şiirde biçimin önemine ilişkin ileri sürdüğü hükümlerde, şiirin çevrilebilir olup olmaması problemi de belirli bir ağırlığa sahiptir. *Saf Şiir* temsilcileri gibi Cemal Süreya da Jean Cocteau’nun “Bir şiir başka bir dile çevrilemez. Hatta yazıldığı dile bile” hükmünü alıntılanarak şiirin biçimsel biricikliğini merkeze taşır ve bu sözü biçimine önemine bir kanıt olarak kaydeder. Şiirin çevrilebilirliği meselesi, *Saf Şiir* savunucularıyla toplumcu şairler arasında önemli bir gerilim meselesidir. *Saf Şiir* savunucuları şiirin çevrilebilir olmadığını iddia ederken, toplumcu gerçekçiliğin öncülerinden Nâzım Hikmet, kendisiyle yapılan bir söyleşide “Belki her şiir biçimi için değil, her şiir değil, ama genellikle şiir oldukça çevrilebilir bir türdür.”⁵³⁶ demektedir. Son tahlilde Cemal Süreya için, özellikle de İkinci Yeni’nin doğuş yıllarında, “şiir, özellikle, bir biçim sanatıdır.” Bununla birlikte Cemal Süreya’nın şiirde biçim-öz ilişkisine yaklaşımında, yukarıda folklora yaklaşımında görüldüğü üzere, zaman içerisinde belli bir yumuşama da kendini hissettirmektedir. Cemal Süreya, 1972 tarihli “Kendini Çevirten Şiir” yazısında, “Herkes gibi, temelde şiirin başka dile çevrilemeyeceği kanısındayım ben de. Şiirin kendi yazıldığı dile bile çevrilemeyeceği kanısına da katılıyorum.”⁵³⁷ cümleleriyle erken tarihli düşüncelerinin arkasında olduğunu söylese de “Bir kere, şiir, diyorum, başka bir dile çevrilemez ama, en güzel şiirler çevrildikten sonra da ikinci dile bir şeyler taşıyan şiirlerdir.”⁵³⁸ şeklinde bir görüş ileri sürer. Çünkü zaman içerisinde şairin biçim karşısında öze verdiği değer artmıştır. “Ancak, güzel şiirler, büyük şiirler, öbür dilde kendi içeriğinden olsun, kendine yabancı öğelerin varlığından olsun, bir öz kıpırdanması, bir hareket dalgalanması meydana getiriyor.”⁵³⁹ cümlesindeki “öz kıpırdanması” vurgusu da bunu kanıtlar. Yani şiir bütünüyle biçime yaslanmamalı, öze ilişkin yapısıyla da bir önem arz etmelidir. Cemal Süreya daha ileri tarihli metinlerinde metinle okur arasındaki mesafeyi de kısaltmaya yönelik adımlar atmış,

⁵³⁵ a.g.e., 49.

⁵³⁶ Nâzım Hikmet, *Yazılar 6-Konuşmalar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), s. 151

⁵³⁷ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 98.

⁵³⁸ a.y.

⁵³⁹ a.y.

metindeki öze ilişkin değerlerin daha kolay anlaşılabilmesini savunmuştur. Bu bağlamda Cemal Süreya, T. S. Eliot'un "Nesnel Karşılık"⁵⁴⁰ kuramını kendine dayanak edinir. 1969 tarihli "İmgenin Kökleri" yazısında "Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır. Yani okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönü olacak yapıtın."⁵⁴¹ yaklaşımıyla "özün duyulabilir"liğini, yani anlamın algılanabilirliğini şart koşan ve biçim ile öz arasında örtüşmenin gerekliliğini savunan Süreya, "Eliot buna nesnel karşılık diyor." cümlesiyle de Eliot'u açıkça referans gösterir. Cemal Süreya'nın her ikisi de 1969 tarihli "İmgenin Kökleri" ve "Bayankuş" yazıları, İkinci Yeni'nin oluşum yıllarındaki "biçimci" görüşlerinden ciddi anlamda uzaklaştığını kanıtlamaktadır. Cemal Süreya, kişisel dilin gereğine inanmakla birlikte, artık ortak dili de önemseyen bir tavır takınmaktadır. İkinci Yeni takipçilerinin biçimsel planda aşırı örneklerine karşı çıkan Cemal Süreya, yine Eliot'un "nesnel karşılık" kuramına dayanarak biçimci yönelimleri reddetmektedir: "Gerçekten çok kez ortak dilin dışında birtakım kişisel diller yaratmaya çalışmıştı bazı arkadaşlar. Bu arada, hiçbir nesnel karşılık hazırlamadan, şiiri o kişisel dillerle anadilden koparmaya çalışanlar da oldu. Yanlıştı bu."⁵⁴² Cemal Süreya'ya göre, "[Ş]iir dil içinde ikinci bir dildir, ama kuşdili de değildir."⁵⁴³ Cemal Süreya'nın bu kanaatleri, aynı zamanda siyasi bir yönelimi de işaret etmektedir. Zaman içerisinde şiirlerinde ve şiir üzerine metinlerinde siyasi ipuçlarını artıran Süreya, biçimciliği reddedip özü öne çıkaran tutumuyla siyasi tavrını da pekiştirmektedir.⁵⁴⁴ Cemal Süreya, kendisiyle 1973'te yapılan bir söyleşide de

⁵⁴⁰ Özdemir İnce, T. S. Eliot'un *Hamlet ve Sorunları* başlıklı makalesinde geçen "objective correlative" kavramının Türkçeye Halit Çakır tarafından hatalı bir şekilde "nesnel karşılık" olarak çevrildiğini ve zaman içerisinde yerleştiğini, oysa kavramın doğru çevirisinin "nesnel bağlılık" şeklinde olması gerektiğini savunur. Özdemir İnce'ye göre bu çeviri hatası söz konusu kavram etrafında düşünen eleştirileri hataya sürüklemiştir, buradaki hata correlative kelimesiyle ilgilidir çünkü "tam bir vekalet, eşitlik, denklik gösterdiği, böyle bir şeyi temsil ettiği için "karşılık" sözcüğüyle "correlative" sözcüğünü karşılamamız doğru olmaz. Çünkü şiir ile dış dünya arasındaki ilişkiyi kuran "correlative" kavramının eyleminin bir çeviri eylemiyle ya da doğrudan doğruya temsil eylemiyle bir ilişkisi yoktur. Bu kavram şiirin yapısıyla, biçimsel yapısıyla, bu yapının birbirinden bağımsız olarak birlik sağlayan ancak biri değiştiği zaman ötekileri de değişime zorlayan öğeleriyle de ilgili değildir. İlişki dışardadır, metin dışındadır. Sanat yapıtının yarattığı duygu, heyecan, düşünce ve kısacası tinsel ve zihinsel coşkunun kaynağıyla ilgilidir. Peki ama nedir bu ilişki? (...) T.S. Eliot temel olarak ne diyor? "Coşkuyu bir sanat biçimi olarak anlatmak, ancak bir 'objective correlative' bulmakla olur". Bu cümleyi yorumlayacak olursak - benim kanım ve yorumuma göre - coşkuyu coşkunun kendisiyle anlatamazsınız, bu nedenle söz konusu coşkuyu sanatsal bir ifadeye dönüştürmek istiyorsanız, dış dünyada bu coşku ile ilişkisi olan bir gerçeklik (bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri) bulmak zorundasınız." (Özdemir İnce, *Şiirde Devrim*, Adam Yayınları, 2000, s. 131-2)

⁵⁴¹ Cemal Süreya, Şapkam Dolu Çiçekle (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 311.

⁵⁴² a.g.e., 316.

⁵⁴³ a.g.e., 316.

⁵⁴⁴ Asım Bezirci'nin İkinci Yeni ile Garip'i karşılaştırırken ileri sürdüğü "Garip akımı gibi İkinci Yeni de ideolojik 'bağlanma'ya yanaşmaz. Ulus sorunları ve yurt gerçekleriyle ilgilenmez. 'Salt şiire, arı şiire' varmaya çalışır. Bu yüzden de Nâzım Hikmet'in başlattığı ve öbür ülkücülerin sürdürdüğü Toplumsal / Toplumcu Gerçekçi akıma uzak durur. Garip akımı gibi İkinci Yeni de biçime öncelik tanır, içeriği gereğince önemsemez. Bundan dolayı, çoğun biçimciliğe kayar. Garip akımı gibi İkinci Yeni de toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz. Garip akımı gibi İkinci Yeni de 'siyaset dışı' kalır." (Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Gözlem Yayıncılık, 1987, s.10) şeklinde

“Kendi şiirinizi nasıl tanımlarsınız?” sorusunda hem kendi şiirini öze ilişkin değerlerle tanımlar hem de biçimcilikten toplumculuğa doğru evrilişini kabul eder:

“Erotik bir şiirdir benimki.. Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorunu tartışılır. Mitler, günlük hayatın küçük olaylarına dağılarak somutlaşır. Nişancı bir şairim ben. Ayrıca şiirlerimde Türkiye’nin en iyi portre ressamıyım. Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim. Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım. Çok şeyi konuşma dilinden çıkarırım. İlk sıralarda daha biçimciydim... Şimdilerde insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda.”⁵⁴⁵

Cemal Süreya’nın poetikasında tipik modern şair psikolojisi her fırsatta kendini göstermektedir. “Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancı”, edebi değil adeta dini bir inanç gibi modern şairin dünyasına damgasını vurmuştur.

3.3.7. Düzyazı / Şiir Karşıtlığı

Hatırlanacağı üzere, “*Saf Şiir*’in İlk Temsilcileri” bölümünde ele alınan *Saf Şiir* poetikaları şiirle düzyazı arasına kesin sınırlar çizip kabaca duyguyu şiirin, düşüncüyü ise düzyazının alanında kabul etmiş ve şiirin imgesel, düzyazının ise kavramsal olduğu iddiasında bulunmuşlardı. Cemal Süreya’nın da şiir-düzyazı ayrımını dile getirirken aynı hat üzerinde ilerlediği söylenebilir. Onun şiir anlayışında, 1963 tarihli “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır” yazısındaki hükümleri referans alınırsa, “Kelimeler kavramlara bitişik”ken, “Şiirde dönen, devinen, bir kavramlar zincirinden çok sanki o kelimeler zinciridir.” Burada da yine Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesi yürürlükte. Kabaca biçimci denilebilecek bir tutumla şiirin inşasında kelimeler arası ilişkilere odaklanılır ve şiir esasen imgeler, düzyazı ise kavramlarla ifade edilir. Cemal Süreya şiirle düzyazı arasındaki farkları sıralarken akıl-duygu karşıtlığını da kesin bir şekilde göz önünde bulundurmaktadır; bu bağlamda doğal olarak düzyazı akıl, şiir ise duyguyla özdeşleştirilir. Düzyazının önceden verili

iddialar, İkinci Yeni şairlerinin siyasal boyutlarını görmezden gelmektedir. “Siyaset dışı”lık, hele de İkinci Yeni şairleri için çok ağır ama kolaylıkla çürütülebilecek bir ithamdır.

⁵⁴⁵ Cemal Süreya, “*Güvercin Curnatası*” (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 46.

zihinsel sınırlar içerisinde üretildiğini, “Düzyazıda kavramlar ve onlara sımsıkı yapışık kelimeler birbirlerini usun ilkeleri içinde çağırırlar. Çağrışımların az çok belli bir yönü vardır.”⁵⁴⁶ cümleleriyle belirten Süreya, “usun ilkeleri” ibaresini hesaba katmasından da anlaşılabilir. Üzere düzyazıya Apollonculuk atfeder. Şiir ise bu karşılaştırmada haliyle Diyonizyak ifadelerle betimlenir: “Şiirde çağrışımlar daha oynaktırlar, daha lastikli, daha geniş olanaklarla çevrilidirler. Birdenbire gözünüze girecek gibi bir şemsiye ucuyla her an karşılaşabilirsiniz. İlkesi milkesi yoktur. Önden mi arkadan mı geleceği kestirilemez.”⁵⁴⁷ Cemal Süreya şiir ile düzyazı arasındaki “çağrışım” değeri farklılığından söz ederken, açıkça düzyazıdaki çağrışımların öngörülebilir, şiirdeki çağrışımların öngörülemez olduğunu belirtmektedir. Burada da yine *Saf Şiir*’in temel kodlarından olan çok-anlamlılık idealiyle konuşulduğu ortadadır. 1958 tarihli “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli” daha erken bir yazısında düzyazının determinizm zeminindeki simetrikliğine karşın şiirin, bu bağlamda modern şiirin asimetric olduğunu söyleyen Cemal Süreya, şiirin determinizmle ilişkilendirilemeyeceğini dile getirir. Cemal Süreya’nın bu düşüncelerinde gerçeküstücülük akımının izleri de kendini göstermektedir. Cemal Süreya, 1979 tarihli “Şiirin Birimi Sözcükler” yazısında ise düzyazıda dilin bir düşünceyi, bir durumu anlatmak için araç olduğunu; ancak şiirde hem araç hem de ortam olduğunu ileri sürer. Ona göre şiir, dilin kendisidir. Cemal Süreya’nın bu görüşü, aslında modernist şiirin de en büyük ideallerinden biridir: Şiiri, dilin kendisine dönüştürmek.

3.4. Turgut Uyar Poetikası

İlk iki şiir kitabı *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) ile Cumhuriyet dönemi şiirinin hececi biçimsel kalıpları ve Anadolu-merkezci düşünsel dünyası içinde görünen Turgut Uyar; üçüncü şiir kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) ile İkinci Yeni akımına dahil olmuş ve ömrünün sonuna dek de bu akımın merkezi isimleri arasında yer almıştır. Doğrudan bir poetika yazmayan Turgut Uyar; şiir anlayışını daha çok çeşitli kitaplar, dergiler ve *Bir Şiirden* kitabında bir araya getirdiği şiirler hakkındaki metinlerinde ortaya koymuştur. Turgut Uyar’ın doğrudan bir poetika yazmamasında, poetikasının zaten çeşitli metinlerinde verili olarak bulunduğunu düşünmesi, etkili olmuş olabilir. 1955 tarihli “Gerçeğe Aykırı Bildiriler” yazısında bir sanatçının kendi sanatının ilkelerini belirtmesinin bir zorunluluk olduğunu söyleyen Turgut Uyar; sanatçının bu faaliyetini eserleriyle de gerçekleştirdiğini belirtse de sanat üzerine

⁵⁴⁶ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 285.

⁵⁴⁷ a.y.

müstakil metinler üretmenin gerekliliğini önemle vurgulamaktadır. Onun, “Sanatçı bu bildiri verme işini ya doğrudan doğruya sanatından söz eden yazılarla ya da başka yazıları eleştirirken bilir bilmez yapar.”⁵⁴⁸ cümlesi ise kendi şiir anlayışını şiir üzerine metinleriyle okura iletmekte olduğunu ima etmektedir. Bu bağlamda, yani Turgut Uyar’ın poetikasına ulaşma hususunda, “Korkulu Uсталık” (1955), “Açık-Kapalı Şiir” (1956), “Çoğunluğun Ozanı” (1956), “Çıkmazın Güzelliği” (1963) gibi yazıları büyük önem taşımaktadır. Bu metinlerde Turgut Uyar, bir yandan “*Saf Şiir*’in İlk Temsilcileri” bölümünde poetikaları incelenen şairlerin tezlerini önemseyen, bir yandan İkinci Yenici şairlerinin daha da modernist sayılabilecek önerilerini benimseyen ancak diğer taraftan da anlam-anlamsızlık ikileminde mesela İlhan Berk’e kıyasla daha tutucu denebilecek bir çizgide duran bir şair olarak görünmektedir.

3.4.1. Anlamsızın İmkansızlığı

Turgut Uyar’ın Pazar Postası’nın 20 Temmuz 1958 tarihli 29. sayısında yayımlanan “Anlam Sancısı” yazısı, hem II. Yeni’nin Türk şiirindeki ilk *Saf Şiir* temsilcileriyle ilişkisini ortaya koyma hem de Turgut Uyar’ın II. Yeni’ye dahil olma sürecinde bu şairlerle ilişkisini yeniden inşa etme gereği duyması bakımından üzerinde durulmaya değerdir. Fransız sembolistlerinden Ahmet Haşim gibi *Saf Şiir* takipçilerine, oradan da İkinci Yeni’ye uzanan güzergah bu yazıda bir kez daha su yüzüne çıkar. Turgut Uyar, “Anlam Sancısı”nda “Bizim şiirimizde, ‘anlam’ı yerinden ilk uğratan, anlam üstünde bizi kuşkuya ilk çağıran ozan Haşim elbet.” tespitinde bulunur; Haşim’in anlam anlayışının “ilkel” olduğunu belirttikten sonra, anlam konusundaki tereddüdünün Fransız sembolistleriyle değil, Servet-i Fünûn şiirinin anlam anlayışından kaçma çabasıyla bağlantılı olduğunu söyler. Ahmet Haşim’in poetikasının incelendiği bölümde ortaya konulduğu üzere, Uyar’ın yaklaşımlarının aksine, Haşim’in anlam hakkında görüşleri açıkça Fransız sembolistlerinin tezlerine yaslanmaktadır. Bu yazıda asıl önemli olan, Turgut Uyar’ın “Anlamsız mıydı Haşim’in şiirleri? Tersine, o, böylelikle, şiirimizde anlama ilk gerçek, sarsılmaz yerini veren ozan oluyordu galiba. Bizim bugün anladığımız anlama, rahatça yaklaşıyordu. Sadece yaklaşıyordu ama.”⁵⁴⁹ cümleleriyle kendi şiirlerindeki anlam anlayışıyla Ahmet Haşim’in anlam anlayışı arasında bir süreklilik ilişkisi tespit etmiş olmasıdır. Turgut Uyar, bütün bu cümlelerinden sonra, “Yanlış anlaşılmasın, anlamsızlıktan yana değilim,

⁵⁴⁸ Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), s. 29-30.

⁵⁴⁹ a.g.e., 166.

anlamsız olunamayacağını söylemek istiyorum sadece.”⁵⁵⁰ şeklinde bir ön-savunmayla anlamsızlık aleyhtarlığı geliştirerek anlama bağlılığını dile getirir. Cemal Süreya İkinci Yeni’nin ilk yıllarında biçimci bir pozisyonda durarak anlamsızlığa olumlu yaklaşmış, İlhan Berk toplumcu şiirden İkinci Yeni’ye geçmiş ve zaman içerisinde giderek anlamsızlığa varmış ve hatta anlamsız şiirin savunuculuğunu üstlenmiş, Turgut Uyar ise toplumculuktan İkinci Yeni’ye geçtikten sonra dahi anlamdan büsbütün kopamamıştır. Onun 1958 tarihli “Anlam mı?” yazısı bu açıdan ele alınabilir. Turgut Uyar, bu yazıda “Şiirde, güzellik adına, anlamı pek önemsemiyor değilim, şiirin anlamsız da güzel olabileceğine inanıyorum, ama anlamsız şiire güvenmiyorum, anlamsız şiiri savunmuyorum.”⁵⁵¹ cümlesiyle anlamsız şiire açıkça karşı çıkmaktadır. “Kısaca, şiirde anlamı ilkin ve her zaman, şiire çıkış noktası, gerekçe olarak baştacı ettim.” diyen Turgut Uyar, “Aksi, bana, şiirin varoluşuna (existence), mevcudiyetine aykırı geliyor. Üstelik kelimelerin, birer ufak anlam yükü, anlam değeri taşıdıkça, anlamsız şiirler yazılabileceğine inanmıyorum. Başarılı kurulmuş bir biçim bile, tek başına bir anlam değil midir?”⁵⁵² cümleleriyle de adeta anlamsızlığın imkansızlığını dile getirmektedir.

3.4.2. “Acemi” Şair, “Usta” Okuyucu

İkinci Yeni’nin en azından çıkış yıllarındaki folklor aleyhtarlığı, daha önce ortaya konulduğu üzere kendisini ilk Cemal Süreya’nın 1956 tarihli “Folklor Şiire Düşman” yazısında göstermiştir. Bu yazının Turgut Uyar’ı ciddi anlamda etkilediği söylenebilir. Turgut Uyar, Cemal Süreya’nın bu yazıda klişe-orijinal, anonimlik-kişisellik gibi ikilemlerde orijinallik ve kişisellikten yana takındığı tavrı, 1958 tarihli “Dergilerde / Gene Halk Şiiri” yazısında büyük oranda tekrarlamaktadır. Halk şiirine belli bir saygı göstermekle birlikte “hiçbir ulusun şiirini kendi Halk şiiri temsil etmez.” şeklinde bir perspektif geliştiren Uyar, “Halk şiirinin, çoğu zaman kişisizliği, ölçülerinin ve değerlerinin değişmezliği, anonimliği, bu yapıtların bir edebiyat yapıtı olması şartlarını ortadan kaldırır. Çünkü, edebiyat yapıtının en belirgin, en yaratıcı niteliği, bir tek sanatçıya, bir tek yaratıcıya, kişiye bağlı olmasıdır.”⁵⁵³ cümleleriyle de Cemal Süreya’nın ortaya koyduğu modernist paradigmaları takip eder: Anonimlik reddedilmiş, kişisellik ön plana çıkarılmıştır. Turgut Uyar, İkinci Yeni deneyimiyle birlikte her fırsatta

⁵⁵⁰ a.g.e., 168.

⁵⁵¹ a.g.e., 176.

⁵⁵² a.g.e., 177.

⁵⁵³ a.g.e., 161.

yeniliği savunmuş, hatta büsbütün yenilikçi bir şair olarak konuşmaya başlamıştır. 1955 tarihli -daha ileri tarihli “Efendimiz Acemilik”in de habercisi olan- “Korkulu Ustalık” yazısında ustalığa karşı çıraklığı öne çıkarmıştır Turgut Uyar; bu, geleneğe karşı yenilikten yana tavır almak anlamında da yorumlanabilir. Turgut Uyar’a göre Orhan Veli, “Garip”ten önceki şiirleriyle de usta bir şair olabileceğini kanıtlamaktadır; ancak o tarzı “acımadan” bırakmış, “acemi”liğe ve hatta “durmaksızın acemi kalmaya” soyunmuştur. Turgut Uyar’ın bu yaklaşımı, geleneğin dünyasıyla modernizmin dünyasını karşılaştırma imkanı vermesi açısından son derece önemlidir. Geleneğin dünyasında şair, şiire bir anlamda kendinden öncekilerin bıraktığı yerden başlamakta, kendinden öncekilerin kurduğu kalıpları açıkça sahiplenmektedir ki Şeyh Galip’in daha önce de alıntılarımız “Esrârını Mesnevî’den aldım / Çaldım velî mîrî malı çaldım” mısraları bunu kanıtlar. Modern sanatta geçmiş kalıplar reddedilir, hazır şablonların dışında bir şiir yapısının arayışına girilir ve yeniden yeniden başlamanın gereği vurgulanır. Turgut Uyar’ın bu yazıdaki “Sanatçıyı yitiren ustalıktır. Usta olmaktan korkunuz diyorum.”⁵⁵⁴ cümleleri de modern sanatın paradigmaları içerisinde değerlendirilmelidir. Uyar, “Şiirimizde Eski Bir Yeni” yazısındaki “Her ozan, kendi şiir dilini kendi kurar sanırız. Ozanları bir bakıma kolayla alıştırmak, her ozan, hatta her sanatçı için gerekli o zorlu iç macerasından kaçırmak, yaşamının anlamını boşlamak demeye gelen verimsiz bir akım bu.”⁵⁵⁵ cümleleri Şeyh Galip’in mısralarının tam aksi bir anlayışı yansıtır ki bu, esasen biçimci bir tavidir. Turgut Uyar’ın kanaatlerini referans gösterdiği Orhan Veli de zaten, Turgut Uyar 1958 tarihli “Yenide Aranması Gereken” yazısında “Orhan Veli’nin yeniliği sadece şiirimizde kendinden çok önce başlamış olan teknik yeniliğe, anlatım değişikliğine değil, daha çok şiirimize getirdiği yeni ‘adam’a bağlanabilir.”⁵⁵⁶ dese de kafiye ve ölçüyü dışlayıp “serbest” tarza adım atarken “biçim” üzerinden bir reddiye gerçekleştirmişti. Turgut Uyar’ın ustalığı reddedip çıraklığı öne çıkarışı da hazır biçimsel kalıpları terk edip sürekli yeni biçimlere ulaşma arzusuyla ilişkilidir. Nitekim Turgut Uyar, yine ustalığa karşı çıraklığı savunduğu “Efendimiz Acemilik” yazısında da “İnsan yeni şeyleri ancak yeni biçimlerde söyleyebilir ya da insanı yeni biçimler, ister istemez yeni şeyler söylemeye zorlar.”⁵⁵⁷ cümleleriyle “biçimci” bir tavrı ileri sürmektedir. Geleneksel sanatın aksine, Turgut Uyar’ın da tezlerini dillendirdiği modernist sanat, yine vurguladığımız üzere her metin için farklı bir biçim öngörmektedir. Turgut Uyar’ın “Her gün yeni bir dünya içinde, her gün yeniden ve başka etkilerle uygulanan insan, her gün bunları yeni biçimlerle

⁵⁵⁴ a.g.e., 28.

⁵⁵⁵ a.g.e., 46.

⁵⁵⁶ a.g.e., 113.

⁵⁵⁷ a.g.e., 262.

söylemelidir.” cümleleri işte bu modernist paradigmanın tezahürüdür. Bu biçimci tavrı, Turgut Uyar’ın giderek, Türk şiirinde ilk yansımasını Ahmet Haşım’de bulan, okur karşısındaki seçkin pozisyonda konumlanmasına neden olacaktır. Uyar, sanatçının duygularını her gün yeni biçimlerle söylemesi gerektiğini belirttikten sonra, “Diyeceksiniz ki; böylece ancak bir azınlığa seslenmiş olacaksınız. Bir kere, bu işin kötü yönleri beni hiç mi hiç korkutmuyor, ikincisi, sanat bir ceht işidir, eğitim işidir. Tembel kalabalığın keyfine uymak istemiyorum. Sanatçı nasıl uzun çabalamalarla yetişiyorsa okuyucudan da bu gayreti bekler.”⁵⁵⁸ şeklinde kanaatleriyle modernist sanatın ve *Saf Şiir*’in okuyucu algısını yeniden gündeme getirir. Bu algıda sanatçı entelektüel bakımdan kendisini yetiştirmiş ve birikimini eserinde açıkça sergilemiştir, metnini entelektüel bir okuyucu topluluğuna hitaben yazmıştır ve metnin geniş kalabalıklarla anlaşılması için metninden taviz verme yoluna asla gitmemiştir. Kalabalık, Turgut Uyar’ın da açıkça dile getirdiği üzere “tembel”dir, okuyucu metni anlamak istiyorsa kendisini geliştirmelidir. Bu, hem “*Saf Şiir*’in İlk Temsilcileri” incelediğimiz şairlerin hem de önemli ölçüde İkinci Yeni şairlerinin temel tezlerinden biridir ve Turgut Uyar da bu tezi şüpheyi yer bırakmayacak şekilde benimsemektedir. Şair, 1956 tarihli “Çoğunluğu Ozan” yazısında da “çoğunluğun ozanı” olmanın, “çoğunluğun sevdiği, aradığı, okuduğu bir ozan” olmanın şairin kişiliğine hiçbir şey katmayacağını savunur ve şiirin seçkinliğine ilişkin düşüncelerini çok net olarak ifade eder: “Güçlü bir ozan hiç değilse onun kadar, serüveni, yaşaması, eğitimi olmayan birinin sevmesini anlamasını bekleyemezsiniz. Yanılıyor muyum acaba, sanatı, şiiri, üç beş kişinin anlayacağı seveceği, üç beş kişiye özge bir nen saymakla.”⁵⁵⁹ Turgut Uyar şairden *acemilik*, okurdan *ustalık* beklemektedir; böylece şair sürekli “yeni” şiirler yazacak, okur da şairin şiirlerindeki çeşitli unsurları layıkıyla yorumlayarak şiirin çapını genişletecek, onu yeni anlamlarla yeniden inşa edecektir.

3.4.3. Yeniden Toplumculuk

Başlangıçtaki bu katı tavrına karşılık, Turgut Uyar’ın 1976 tarihli “Şiirden Kim Anlar?” yazısındaki “Bana kalırsa herkes anlar şiirden. Belki de özel bir uzmanlık istemeyen tek sanat dalıdır şiir.”⁵⁶⁰ hükmü, erken dönemindeki fikirleriyle açıkça çelişkiye düştüğünü göstermektedir. İkinci Yeni’nin ilk döneminden sonra, Turgut Uyar yeniden daha toplumcu

⁵⁵⁸ a.g.e., 263.

⁵⁵⁹ a.g.e., 36.

⁵⁶⁰ a.g.e., 401.

sayılabilecek bir çizgiye yaklaşmıştır, zaten okur hakkındaki fikirlerinde yaşanan değişim de bununla ilişkilidir. Turgut Uyar'ın toplumculuğa doğru gidişini, “Turgut Uyar'ın Girişimi” yazısında Cemal Süreya da tespit etmektedir. Cemal Süreya'ya göre Uyar, dördüncü şiir kitabı “Tütünler Islak”tan sonra “insani durumlardan çok insani değerlerle” ilgilenmeye başlamıştır. Cemal Süreya, şu pasajda toplumcu bir şair portresi çizmektedir:

“Böyle bir evreye girerken Turgut Uyar'ın şiirinde oluşan bir başka yeni özellik ‘ben’in ‘biz’e dönüşür gibi olmasıdır. Birey artık eşyayı egosantrik bir şekilde üstlenmiyor. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda, *Tütünler Islak*’ta, olağan ve küçük durumların genel yapı içinde ‘uyumsuz’u destekleyen, saydamlaştıran bir işlevleri vardır. Son bir iki şiirde ise yalın bir söz düzeninin canlılığını korumak söz konusu. Öte yandan zamanda da bir kayma var. Turgut Uyar'ın şiirlerinde şimdiki zamana alışmıştık daha çok. Bir şimdiki zaman içinde geçmişin ve geniş bir zamanın verimlerini yaşıyordu. Şimdilerde gelecek zamanı kullanmaya başladığını görüyoruz. Umudun şiirini yazmaya geçmesinden mi bu? Bu zaman kaymasına umudun bir değişkeni olarak mı rastlıyoruz şiirlerinde?”⁵⁶¹

Cemal Süreya'nın altını çizdiği “ben’in biz’e dönüşü” hadisesinde, aynı zamanda lirik duyarlılıktan epik duyarlılığa doğru geçişin izlerine de rastlanılabilir.

3.4.4. Toplumculukla Biçimciliğin Sentezi

Hem doğrudan *Saf Şiir* takipçilerinin hem de *Saf Şiir* anlayışından ciddi şekilde etkilenmiş İkinci Yeni şairlerinin şiirinde söz sanatlarının yoğunca kullanıldığı, bunun sonucu olarak da “kapalı” bir şiir yapısının inşa edildiği görülmektedir. Turgut Uyar 1956 tarihli “Açık-Kapalı Şiir” yazısında açık şiir-kapalı şiir ayrımını “çocukça” bulduğunu söylese, “Öyle duygularınız düşünceleriniz vardır ancak dobra dobra söylerseniz güzel olur. Öyleleri de olur ki, kulağınızı arkadan göstermek zorunda kalırsınız.”⁵⁶² cümleleriyle şiirin yerine göre açık yerine göre kapalı olacağını savunsa da aslında şiirde kapalılıktan yana tavır takınmaktadır. Ona göre kapalı denilen şiirlerle “şiirimize yeni yeni özler gel”mekte, “kutsal kitapların yüzyıllardır baş üstünde tutulmaları” da kapalı oluşlarından kaynaklanmaktadır. Turgut Uyar'ın kapalılık üzerinden kutsal metinlerle şiir arasında bağlantı kurması da şiiri tıpkı *Saf Şiir* temsilcileri gibi kutsallıkla

⁵⁶¹ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 146-7.

⁵⁶² Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), s., 32.

bir arada düşünmesiyle ilişkilidir. Turgut Uyar, şiirlere kapalılıklarından ötürü yöneltile eleştirileri ise “Kapanan ayıbını örtüyor derler, doğrudur. Ama eğer açılanın bir ayıbı varsa bir düşünün.”⁵⁶³ cümleleriyle yanıtlar. Şiirde kapalılığı savunmak da yine özden çok biçime önem veren şairlere özgü bir tutumdur. Kapalı şiirde toplulukları harekete geçirme, belli kültüre, toplumsal ve ideolojik değerleri aktarma kaygısı -varsa bile- çok arka plana atılmış ve bunun yerine okurun dikkati şiirin estetik unsurlarına, şiiri var eden dilin kendisine çekilmiştir. Burada Turgut Uyar’ın biçimci temayülleri öne çıkar. Buna rağmen Turgut Uyar’da, tıpkı Cemal Süreya’da olduğu gibi, biçim-öz ikileminde birtakım çelişkilerle ve belki de daha doğrusu kararsızlıklarla da karşılaşmaktadır. Öncelikle Turgut Uyar, bütün bu biçimci yönelişlerine rağmen “biçimci” olarak nitelenme “tehlike”sine karşı sürekli refleksler geliştirmekte ve şiirin öze ilişkin değerlerini öne çıkarmaya çalışmaktadır. Turgut Uyar’a göre “Şiiri kurtaran, şiir eden çoğu zaman ‘biçim’dir ya, ozanın ilk kaygısı biçim değildir sanıyorum. Daha doğrusu, ozanı şiir yazmaya iteleyen neden, önce, güzel, kusursuz biçimler kurmak kaygısı değildir.”⁵⁶⁴ Bu, Turgut Uyar’ın şiir anlayışındaki toplumcu dinamiklerden kaynaklanmaktadır. Ona göre “Ozanın bütün gücünü, bütün yeniliğini, bütün çabasını sadece -bütün niyetini bile isteyebunlara bağlamış ozanlar dışında- ‘biçimsel’, ‘teknik’ bir değişmede, değiştirmede aramak, toplum yaşaması, toplumsal dayanışma içinde onu sorumsuz, başıboş bir kişi saymaktır ilkin.”⁵⁶⁵ Bu cümlelerde, hem Turgut Uyar’ın İkinci Yeni öncesi toplumcu gerçekçi sayılabilecek düşünceleri yankılanmakta hem de şiirinde İkinci Yeni sonrasında da belli ölçülerde varlığını sürdüren toplumcu temalar karşılık bulmaktadır. 1958 tarihli “Yenide Aranması Gereken” yazısında Turgut Uyar, diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak şiirde toplumculuğun belli bir program çerçevesinde gerçekleştirilmesini de talep ediyor gibidir. Onun, “Şiirlerine, çabasız, bilgisi, kontrolü dışında kendiliğinden ‘spontane’ yansıyıvermiş toplumsal yahut bireysel birtakım sorunlar bulunması, ozanı toplum içindeki görevlerini yerine getirmiş, daha doğrusu ‘kişiler’e olan ödevlerini yerine getirmiş bir kişioğlu katına çıkaramaz.” cümleleri bu bağlamda kritik bir öneme sahiptir. Çünkü bu cümlelerde, şaire toplum içinde birtakım görev ve ödevler atfedilir. Toplumcu bir tutumdur bu. Son tahlilde Turgut Uyar ne toplumculuktan tamamen vazgeçebilmiş ne de estetikten taviz verebilmiştir. Sanat sanat içindir ile sanat toplum içindir anlayışları arasında bir denge tutturabilme gayreti böylece Turgut Uyar’da da kendisini göstermiş olur.

⁵⁶³ a.g.e., 33.

⁵⁶⁴ a.g.e., 113.

⁵⁶⁵ a.g.e., 114.

BÖLÜM 4

4. İKİNCİ YENİ'DEN SONRA

4.1. Behçet Necatigil Poetikası

Behçet Necatigil; Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar ve İlhan Berk gibi şairlerden yaşça büyük ve ulusal edebiyat dergilerinde yer almaya onlardan önce başlamış olmasına rağmen bu çalışmada onların ardından incelenmektedir çünkü Necatigil'in şiir anlayışında ve daha doğrusu şiir serüveninde, söz konusu isimlerce temsil edilen İkinci Yeni akımının son derece belirleyici bir etkisi bulunmaktadır. Behçet Necatigil'in 1979'da yayımlanan *Bile / Yazdı* adlı poetika kitabıyla şiir üzerine deneme ve söyleşilerinde bu etki açıkça görülmektedir. *Kapalı Çarşı* (1945), *Çevre*, (1951) *Evler* (1953) ve *Eski Toprak* (1956) adlı ilk şiir kitaplarında kendisinin de sıkça vurguladığı üzere Ziya Osman Saba gibi Cumhuriyet dönemi şairlerinin süreğinde değerlendirilebilecek bir şiir ortaya koyan Necatigil; 1953'ten itibaren ilk örneklerini vermeye başlayan İkinci Yeni deneyiminden sonra şiirini ve şiir anlayışını bu akımın paradigmaları doğrultusunda yeniden inşa etmeye girişmiş ve 1955 öncesi şiirlerini de çeşitli söyleşilerinde açıkça reddetmiştir. Kamuran Şipal'in kendisiyle yaptığı söyleşide "Bugünkü şiirim *Eski Toprak*'tan sonra başladı."⁵⁶⁶ diyen Necatigil, Şipal'in "Eski şiirlerinizi inkâr mı ediyorsunuz?" sorusunu ise "Evet. Çünkü *Evler*'de bazı mısralar o kitabın içeriğini özetliyordu. Bugün yazmış olsam *Evler*'i yazmazdım. Bu, geldiğimiz yeri, toprağı inkâr etmekse, âsi evlatlıksa öyle."⁵⁶⁷ şeklinde yanıtlamaktadır.

Şair, İkinci Yeni'den etkilendiğine yönelik herhangi bir açıklamada bulunmaz ancak 1955 öncesi şiirlerine ilişkin inkarcı tavrı ondaki İkinci Yeni etkisine işaret olarak yorumlanabilir. İlk şiir kitaplarında dilin göndergesel işlevine bağlı kalarak duyularla algılanabilir dünyaya

⁵⁶⁶ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 97.

⁵⁶⁷ a.y.

odaklanan şair, İkinci Yeni'nin ve esasen *Saf Şiir*'in yörüngesine girdiği 1955 sonrası şiirlerinde anlamı aşama aşama arka plana atarak dilin sanatsal işlevini öne çıkarmış ve poetik metinlerinde Fransız sembolistlerini sıkça referans göstermeye başlamıştır. Bu durum, içerik yerine biçimin öncelenmesi anlamına gelmektedir ki Behçet Necatigil'in "Birçok şiirler; yer yer güzel de üstelik; biçim, düzen, istif yoksulu oldukları için unutulup gitmişlerdir. Bir seziş, bir buluş, bir tema ne kadar yeni ve güçlü olursa olsun, sağlam bir deyişe erişemedi mi ömürsüzdür."⁵⁶⁸ şeklinde cümleleri de onun yeni döneminde biçime verdiği önemi kanıtlamaktadır. Behçet Necatigil'deki söz konusu kırılmaya Hilmi Yavuz da sık sık temas eder. Hilmi Yavuz "Necatigil'in 'Dağ' Şiirini 'Yeniden-İnşâ' Denemesi" başlıklı yazısında Necatigil'in şiirini *Kapalıçarşı*, *Çevre*, *Evler* ve *Eski Toprak* kitaplarından oluşan bir ilk dönem ile *Yaz Dönemi* (1963) kitabıyla başlayan ikinci dönem şeklinde sınıflandırmakta, şairin *Arada* (1958) ile *Dar Çağ* (1960) kitaplarını ise bu iki dönemin arasında bir "ara-dönem" olarak adlandırmaktadır. Yavuz'a göre Behçet Necatigil'in ilk dönem şiirlerinde Mayakovski'nin terimlendirmesiyle "standart dil" kullanılmış ve belirsizlikten uzak durulmuştur. Ona göre Necatigil'in ilk döneminde şiirlerinde dilin kendisi, söz-ediminin kendisi değil gerçeklik öne çıkarken ikinci döneminde ise standart dilden uzaklaşılarak dilin gönderme işlevi değil, şiirsel işlevi öne çıkarılmıştır.⁵⁶⁹

4.1.1. İkinci Yeni'nin İçinde, İkinci Yeni'ye Karşı

Bu çalışmanın önceki bölümlerinde poetikaları incelenen Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi gibi şairlerde poetik anlamda Necatigil'deki gibi keskin bir dönüşümle karşılaşılmamıştır. Necip Fazıl Kısakürek 1934'te Abdülhakim Arvasi ile tanışmasının sadece şiir anlayışı değil dünya görüşü adına da ciddi bir kırılma noktası olduğunu belirtmesine rağmen 1934 öncesi şiir anlayışı hakkında Necatigil denli reddiyeci bir tavır hiç göstermemiştir. Orhan Veli ise 1945 tarihli "Garip İçin" başlıklı yazısında Garip poetikası hakkında birtakım eleştirel ifadeler kullanmasına rağmen yine de önemli ölçüde poetikasının arkasında durmaktadır. Dolayısıyla Behçet Necatigil, geçmiş şiir anlayışı hakkında adı anılan şairlere kıyasla çok daha yıkıcı bir tavır benimsemektedir. Şüphesiz, İkinci Yeni'den sonra şiir anlayışında bazı değişimlere giden yahut büsbütün dönüşüm sürecine giren tek şair Behçet Necatigil değildir. Necatigil, bu bağlamda şiire Orhan Veli ve Melih Cevdet'le birlikte Garip akımının öncülerinden biri olarak başlayıp daha sonra 1956'da yayımladığı *Perçemli Sokak* adlı

⁵⁶⁸ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 83.

⁵⁶⁹ Hilmi Yavuz, Behçet Hoca (İstanbul: Everest Yayınları, 2019), s. 113-4.

şiiir kitabındaki önsözüyle İkinci Yeni'ye dahil olmaya, hatta kendisini bu akımın kurucusu olarak göstermeye çalışan Oktay Rifat'la da önemli bir benzerliğe sahiptir. Oktay Rifat'ın söz konusu girişimi İkinci Yeni şairlerinin, özellikle de Cemal Süreya ve Turgut Uyar gibi isimlerin sert tepkisiyle karşılaşmıştır. Necatigil, kendisini Oktay Rifat gibi İkinci Yeni'nin öncüsü olarak sunma yolunda herhangi bir gayret göstermez; hatta onun bu akıma karşı bir parça eleştirel ve kimi zaman da yoksayıcı bir tavır geliştirdiği bile söylenebilir. 1955 sonrasında yaşadığı poetik dönüşümün gerekçelerine ilişkin ikna edici açıklamalar getirmeyen şair, İkinci Yeni şairlerine zaman zaman bazı övgülerde bulunsada kurumsal bir İkinci Yeni övgüsünden ve kendi dönüşümünün İkinci Yeni'yle ilişkilendirilmesine zemin hazırlayacak beyanlardan da kaçınmış; buna karşın, şiiir anlayışının dönüşümündeki İkinci Yeni etkisini kendisi gibi reddeden Oktay Rifat'ı ise kendisini “en çok dolduran, doyuran şair” olarak anmıştır. “Onun kargalar, tilkiler tuzağından kurtulup bilgeliğe, yani şiiirin kurumaz kaynağına varmış olması beni de sevindiriyor.”⁵⁷⁰ cümlesindeki “kargalar, tilkiler tuzağı” ibareleriyle Oktay Rifat'ın Garip sürecindeki 1954 tarihli *Karga ile Tilki* adlı şiiir kitabına göndermede bulunan Necatigil, burada hem bir Garip şiiiri eleştirisi yapmış hem de bir anlamda Oktay Rifat üzerinden kendi poetik dönüşümüne de “bilgelik” atfetmiş olur.

Necatigil'in Oktay Rifat övgülerinin merkezinde “meczaz” kavramı bulunmaktadır. Şiiirin zamana “meczaz”la meydan okuduğunu söyleyen Necatigil'e göre, “Meczaz denen Türkçesi bile henüz tek sözcükle verilemeyen bu çok yönlü hazineyi Oktay Rifat cömert usta bağışlamaktadır.”⁵⁷¹ Behçet Necatigil'in bu bağlamda “meczaz” kavramı ile söz sanatlarını kastettiği ortadadır. Oktay Rifat'ın öncüleri arasında yer aldığı Garip akımı söz sanatlarına karşı muhalif bir tutum geliştirmekte, şiiirde müphemiyete karşı açık anlatımı savunmaktaydı. Oktay Rifat'ın sonradan ilişkiye girdiği İkinci Yeni şiiirinde ise “meczaz”ın yani söz sanatlarının belirleyici bir konumu bulunmaktadır ve müphemiyetin ve beraberinde çok-anlamlılığın imkânları araştırılmaktadır. Dolayısıyla Necatigil'in Oktay Rifat hakkındaki yaklaşımları, kendisinin şiiir serüveni açısından da son derece aydınlatıcı veriler içermektedir.

Behçet Necatigil'in İkinci Yeni hakkındaki bir diğer ilginç tutumu da bu şiiirin Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi bu akımın merkezinde yer alan şairlerini değil daha ziyade kendi kişisel çevresinde bulunan şairleri övmüş olmasıdır. Kemal Özer'in “Ağıt” şiiirini “İkinci Yeni Şiiiri'nin en derli toplu, en ustaca örneklerinden biri” olarak anan Necatigil, “ ‘İkinci Yeni'nin tecrübesiz şairleri, şiiirlerini bu dengede tutamadılar;

⁵⁷⁰ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 88.

⁵⁷¹ a.y.

kötülemeler bu yüzden oldu. Ustalarsa zamanla bu şiirden vazgeçtiler.”⁵⁷² şeklinde cümleleriyle de bu akımın asıl merkezi isimlerine yönelik olumsuz tavrını pekiştirir. İkinci Yeni’nin öncü şairleri ise Behçet Necatigil’deki İkinci Yeni-sonrası dönüşüme olumsuz yaklaşımlar geliştirmişlerdir. “Üzgünüm Leyla” başlıklı yazısında Necatigil’in *Çevre* ve *Evler* gibi kitaplarını öven Cemal Süreya, *Eski Toprak*’la başlayan dönüşümünü eleştirmektedir: “Daha soyuta, daha olağanüstüye giden bir eğilim var *Eski Toprak*’ta. Şairin üzgünlüğü de hasta bir üzgünlük olmuş. Humour’u biraz biraz kaybetmiş. Saksıdaki çiçekler büyümüş ama artık pek budanmamaya, eski bakımını yitirmeye başlamışlar. Oysaki bir saksı çiçeğini saksı metodlarıyla yetiştirmek en iyi yoldur.”⁵⁷³

Behçet Necatigil, poetik metinlerinde kendisinin 1945-1955 arası şiirlerini ağır ifadelerle eleştirmektedir. Ona göre bu dönem şiirlerinde “anlatma unsuru ağır bas”makta; “geri planı olmayan”, “düşündür”meyen, “yor”mayan, “çağrışımlara kapalı”, “ayrıntıları belli”, “anlamları açık tespitler” bulunmaktadır. Necatigil’in bu bakış açısında *Saf Şiir* anlayışının etkileri açıkça görülmektedir. Fransız sembolistleri elinde gelişen *Saf Şiir*; anlatmaktan ziyade anlatmamayı önceleyen, okuru metin üzerinde düşündürüp metni yeniden inşa etmeye teşvik eden, çağrışım değeri okurdan okura değişen bir şiir anlayışını ileri sürmekteydi. Bu anlayışın Türk şiiri üzerindeki derin etkileri Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Halet Çelebi gibi şairler üzerinden önceki bölümlerde gösterilmişti. İkinci Yeni de bünyesinde *Saf Şiir*’in paradigmalarını taşımakta ve çeşitli yönleriyle bu anlayışın ileri aşamalarını temsil etmektedir. Behçet Necatigil de 1955 sonrasında kendisini esasen bu çizgiye eklemeler. Buna rağmen Behçet Necatigil, yukarıda da dile getirildiği üzere İkinci Yeni’yle yan yana anılmasına zemin hazırlayacak bütün girişimleri reddetmektedir. Bir söyleşide kendisine yöneltilen “*Arada* ve *Dar Çağ* kitaplarınızda soyut şiire doğru olan değişiminizde ‘İkinci Yeni’nin etkisinden bahsedilebilir mi?’” sorusunu, “Kendimin dışında bir şiiri yazmadım hiç, yazamam da. Soyutlaştırma dediğiniz şey bende söz diziminde değişiklik yapmaktan öteye geçememiştir.”⁵⁷⁴ şeklinde yanıtlayarak kendisini bu akımın etkilerinin dışında konumlandırır. Behçet Necatigil’in yine bir söyleşide, “ ‘İkinci Yeni’ diyorlar bu konuda ne düşünüyorsunuz?” şeklinde bir soruya cevabı ise onun bu akıma olumsuz yaklaşımını bütün hatlarıyla ortaya koymaktadır:

⁵⁷² Behçet Necatigil, *Düzyazılar I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 175.

⁵⁷³ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 214.

⁵⁷⁴ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 36.

“Bir şiirin ‘Birinci Yeni’nin güzeli, gelişmiş değil de ‘İkinci Yeni’nin ilkeli, durulmamış olduğunu şu özelliklerinden anlıyorum: Belli bir temaya sarılmamış, boşta imgeler yığını. Peş peşe, itiş kakış doluşan, birbiriyle ilgisiz, sayıları arttıkça şiiri güzelleştireceği sanılan tıkız, konserve imgeler. Sözcükleri kümeleştirmede, isim sıfat takımları kurmada inadına terslikler. Sağduyuyu, mantığı, sözün gelişini hiçe sayış. Kesik kopuk, uyuşmaz parçalardan kör mozaikler. Karanlıkta kısık kopuk, bunlu yarım konuşmalar, sayıklamalar. Kaos. Doludizgin, uzak yakın hayaller evreninin düşlerde iç içe, bilinçaltı alabora oluşu. Mahşer. Baş son belirsizliği... Ve sonunda iş bölümünden yoksunlukları yüzünden yazık olmuş, telâşların kurbanı, satırlarda serili, ölü sözcükler. Ama bu yeni yönelişte işinin ehli şairler de var; anlaşılabilir bir konu veya temaya dayandıkları için kelimeler sağanağına bir disiplin vermesini bilen, öncesi olan şairler. Bunlar olmasa bütün yönleriyle bir anda kucaklamak niyetinde olduğunu söyleyen ‘İkinci Yeni’, her şiirinde boca ettiği karman çorman sözcükler mahşerinde yeni biçim diye gözü dönmüş, özü görmeyecek ve insan’dan temelli kopup gidecektir.”⁵⁷⁵

Şairlerin, kronolojik olarak kendilerinden sonra ortaya çıkmış şiir hareketleri hakkında olumsuz beyanlarda bulunmaları modern Türk şiiri tarihinde az rastlanılan bir durum değildir; hatta genellikle önce gelenler, sonra gelenler hakkında susmayı tercih eder. Behçet Necatigil’in, olumsuzlamak için bile olsa II. Yeni hakkında uzun uzun konuşması bir yönüyle kayda değer bir durumdur.

4.1.2. Kapalı Şiir, “Açık Yapıt”

Saf Şiir anlayışının önemli özelliklerinden biri de şiirin alımlanma sürecine okuru da dahil etmiş olmasıdır ki bu durum önceki bölümlerde özellikle de Ahmet Haşim poetikası bağlamında dile getirilmiştir. *Saf Şiir*’in birçok temsilcine göre metin, okura Umberto Eco’nun deyişiyle “Açık Yapıt” olarak sunulacak; okur da metindeki boşlukları doldurarak metni yeniden inşa edecektir. Bu inşa süreci, her okur metindeki boşlukları kendi anlayışına göre dolduracağı için metni çok-anamlı hale getirecektir. Elbette bu durumda okurun da entelektüel hazırlığa sahip olması gerekecektir ki Behçet Necatigil de “Entelektüel şiiri mi savunuyorum?” şeklinde kendi kendine yönelttiği soruyu, “Öyleye benziyor.” şeklinde yanıtlar. Kendisinin de ifade ettiği gibi “Yaz Dönemi” kitabından sonra okura metnin inşa sürecinde önemli bir rol veren Necatigil, özellikle de *Kareler Aklar* (1975) kitabında çok-anamlılığa ulaşma yolunda önemli deneysel hamlelerde bulunmaktadır. Kendisi de söz konusu kitabındaki hedefini şu şekilde açıklamaktadır: “Bu ‘Kareler’de amacım, okuyucunun rasgele bir şiirde, alışılmış yazışın içinde

⁵⁷⁵ a.g.e., 27.

de böyle şeyler aramasına dikkati çekmek isteği idi. (...) Şiirin bazı boşlukları, kopuklukları, eksikleri olursa, daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği inancıydı.”⁵⁷⁶ Hilmi Yavuz da *Kareler Aklar*’ı Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” kuramından hareketle incelediği “Necatigil’in *Kareler*’i: Açık Yapıt” başlıklı yazısında “*Kareler*’deki şiirlerin tümü, birer açık yapıt’tır. Nedir ‘açık yapıt’? Umberto Eco’yu izleyerek, bunun okura belirli bir yorumu kabul ettirmeye çalışmayan yapıt olduğunu söyleyebiliriz.”⁵⁷⁷ şeklinde tespitte bulunmaktadır. Hilmi Yavuz’a göre bu durum, Jakobson’un deyişiyle “sanatın işlevinin iletişim işlevine üstünlüğü” anlamına gelmektedir. Yavuz, “Bu üstünlük ‘iletişimi (yani, dolaysız anlamı, denotation’u) ortadan kaldırmaz; ancak onu birçok anlama gelebilecek (*ambigu*) bir biçime sokar. Necatigil’in istediği buydu!”⁵⁷⁸ yorumuyla da çok-anlamlılığın Necatigil poetikadaki merkezi konumuna işaret etmektedir. Behçet Necatigil, okurun modern şiirin yeniden inşasındaki rolünü başka vesilelerle de dile getirmektedir: “Modern şiirin biraz da okuyucu tarafından doldurulması gerekli boşluklar taşıdığını bilmeyen, böyle bir şiir tecrübesinden geçmemiş kimselere bu tür şiirler biraz katıdır, kapalıdır, kabul ediyorum. Ama, şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi, onun çözülemeyeceği anlamına gelmez.”⁵⁷⁹

Behçet Necatigil’in modern şiire ilişkin açıklamaları, onun “anlam” hususunda *Saf Şiir* anlayışının Batı şiirindeki Dadaistler ya da Türk şiirindeki İlhan Berk gibi temsilcilerine kıyasla uç bir yönelimi benimsemediğini göstermektedir. Çünkü söz konusu anlayıştaki şairler zaman zaman büsbütün anlamsız bir şiiri, hatta anlamsızlığı savunmaktadırlar. Necatigil ise anlamsızlığı değil okur tarafından güç elde edilebilir bir anlamlılığı savunmaktadır ki onun “Ön planla geri plan arasında bağlar, belirli motif örgü ve atkılar varsa, her şiir, bir kumaş gibi iplik iplik açılabilir.”⁵⁸⁰ cümlesi de bunu kanıtlar. İlk şiirlerinde “duru”, “kolay anlaşılır bir şiir dili” kullandığını söyleyen şairin, “Yaz Dönemi’nden, 1963’ten sonra ise şiirin farlarını kıstım biraz, karartma geceleri başladı az çok. Ama aydınlıkta da, yarı karanlıkta da aynı eşyalar, aynı kişiler, aynı masa üstü ve aynı orta halli vatandaşın yaşama savaşları görülüyor, seçiliyordu.”⁵⁸¹ şeklinde açıklamaları anlamı yok etmediğini, sadece gizlediğini gösterir. “Kapanık, örtülü, mecazlar altında saklı bile olsa, gene de belli, hiç değilse sezilebilir bir anlam, bir yazılış sebebi

⁵⁷⁶ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 55.

⁵⁷⁷ Hilmi Yavuz, *Behçet Hoca* (İstanbul: Everest Yayınları, 2019), s. 137.

⁵⁷⁸ a.g.e., 141.

⁵⁷⁹ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s., 86.

⁵⁸⁰ a.y.

⁵⁸¹ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 125.

görülmeli şiirde.”⁵⁸² cümlesi ise anlama sonuna değin bağıllığını kesinlemektedir. Bu durum, Fransız sembolizmiyle Necatigil arasındaki epistemolojik ayrımı ortaya koymaktadır.

4.1.3. Divan Şiirinde Çokanlamlılık Arayışı

Modern Türk şiirinin en önemli tartışma alanlarından biri divan şiiridir, bu durumun nedenleri hem modernizmin doğasında hem de modern Türk şiirinin oluşum aşamalarında aranabilir. Modernizm esasen klasik döneme eleştiri ve belli ölçüde reddiyelerle ilerleyen bir dönemi ve anlayış biçimini işaret etmektedir. Klasik sanatçının aksine modern sanatçı mutlak orijinallik arzusuyla ortaya çıkmakta ve kendini geçmiş sanatçılardan bağımsız bir alanda inşa etmeye çalışmaktadır. Modernizmin söz konusu doğası Türk şiirinin modernleşme sürecinde de kendini göstermiştir. Modern Türk şiirinin öncüleri arasında kabul edilen Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairler divan şiirine karşı eleştirel ve hatta birçok bağlamda reddiyeci bir tavır geliştirmişlerdir; klasik edebiyata yönelik bu tavrın benzerlerini modern Türk şiirinin ileri evrelerinde de tespit etmek mümkündür. Yahya Kemal’den itibaren *Saf Şiir* yörüngesinde bulunan şairler ise genel olarak divan şiirine olumlu yaklaşmışlar ve kendi şiir anlayışlarıyla divan şiiri arasında özdeşlik kurarak divan şiirini de geriye doğru *Saf Şiir*’leştirmeye çalışmışlardır. Bu çalışmanın önceki bölümlerinde Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Halet Çelebei gibi şairlerin divan şiiri ilgileri üzerinde önceki bölümlerde ayrı ayrı durulduğundan burada herhangi bir tekrara yer verilmeyecektir. Behçet Necatigil de *Saf Şiir*’in yörüngesine girdiği 1950’li yılların ortalarından sonra poetikasında divan şiirine geniş bir yer ayırmış, divan şiirinin çeşitli teknik unsurlarını kendi şiirine uyarlamaya ve şiir üzerine metinlerinde divan şiirinin birtakım özelliklerini referans göstermeye başlamıştır. Bu anlamda kendinden önceki *Saf Şiir* savunucularıyla divan şiiri hususunda aynı düzleme yerleşmiş ve yine onlar gibi halk edebiyatı karşısında da daha mesafeli bir perspektifi benimsemiştir. Necatigil’in “Halk edebiyatı gibi, Divan edebiyatı da çok fire verdi elbet. Halk edebiyatı döner dolaşır, üç beş ozanda son bulur, ama Divan edebiyatında bu sayı üç beş kata çıkar, ben öyle sanıyorum.”⁵⁸³ cümleleri de divan şiirinin halk şiirine üstünlüğü konusundaki düşüncelerini yansıtmaktadır. Meseleye bir parça geniş bir açıdan yaklaşıldığında, modernist sanatın ilk temsilcileri arasında anılan Fransız sembolistlerinin geleneği reddedici tavırlarıyla Türk şiirindeki *Saf Şiir* yanlılarının divan şiiri bağlamındaki gelenekçi tutumları

⁵⁸² Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s., 78.

⁵⁸³ a.g.e., 93.

örtüşmemektedir; Necatigil de bu kapsamın dışında tutulamaz. Sembolizmin yörüngesinde yer almayan ama genel itibariyle modernist bir anlayışa sahip olan Orhan Veli, “eskiye ait olan her şeyin aleyhinde bulun”muştur; Necatigil’e göre ise “Şiir millîdir, önce dil yanıyla bu toprağa bağlıdır. Yüzyıllar yılı bu dili işlemiş usta şairlerin dil tecrübelerinden, dile kattıkları zenginliklerden yararlanmak gerekir.”⁵⁸⁴ Şiire millîlik atfetmek Necatigil’in poetikasında da açık bir şekilde görülebileceği üzere şiiri yüzyılların geleneksel birikimi içerisinde algılamak anlamına gelir; oysa modernist sanat şiiri bu birikimin dışında inşa etme hedefi taşımaktadır. Necatigil’in poetikasının aksine, en azından Batı’da gelişmiş haliyle modernist sanat, şiirin “toprağa bağlı”lığını onaylamamaktadır.

Modern Türk şairlerinin divan şiiri algılayışlarında, bu şiirin ses ve biçim gibi daha ziyade estetik boyutlarından yararlanma arzusu öne çıkar. Sezai Karakoç’un divan şiirini ideolojik bağlamda yeniden diriltme çabası bir kenara bırakılırsa; geriye doğru Hilmi Yavuz, Turgut Uyar, Attilâ İlhan ve burada incelenen Behçet Necatigil’in poetikalarında divan şiiri çoğunlukla estetik unsurlarıyla gündeme getirilmektedir. Bu durumu “Divan şiirinden yararlanmayı, ölmüş kelimeleri diriltme diye almıyorum ben. Estetikten, istiftten, disiplinden yararlanmak diye alıyorum.”⁵⁸⁵ cümleleriyle beyan eden Behçet Necatigil, İkinci Yeni deneyimi sonrası savunmaya başladığı müphemiyet ve çok-anlamlılıkla uyumlu olarak divan şiirindeki tevriye sanatının modern şiirde yeniden uygulanması gerektiğini savunmaktadır: “Özellikle son yıllarda Divan şairlerimizin tevriye zevki düşündürüyor beni. Hoşuma gidiyor. Anlam kaymaları, değişik çağrışımlar yaratmaktan yana, Türkçemiz ne kadar zengin!”⁵⁸⁶

Çok-anlamlılık, İkinci Yeni deneyiminden sonra, Behçet Necatigil’in şiirdeki en önemli amaçları arasında yer almaya başlamıştır. Poetika kitabını da *Bile / Yazdı* gibi çok-anlamlılığa açık bir adla yayımlayan şair, bu ibarenin muhtemel anlamlarını açıkladıktan sonra “Bu beylik bilgiler; sadece, sözcükleri tek anlama almaya; akla ilk gelen, veya en yaygın anlamında kullanmaya, görmeye alışmış olanları biraz uyarmak için tekrarlandı.”⁵⁸⁷ şeklinde bir açıklamada bulunur. “Tek-anlamlılık”a, “yaygınlık”a ve “alışkanlık”a karşı olumsuz bir tavır içeren bu cümlelerden hareketle Behçet Necatigil’in poetikadaki çok-anlamlılık, kısıtlılık ve şaşırtıcılık arayışlarına ilişkin ipuçları elde edilebilir. *Saf Şiir*’in önemli özelliklerinden biri

⁵⁸⁴ a.g.e., 86.

⁵⁸⁵ a.g.e., 93.

⁵⁸⁶ a.g.e., 86.

⁵⁸⁷ a.g.e., 7.

anlam kayması yaratmak, daha doğru bir ifadeyle anlamı çarpıtmak ve buradan hareketle kelimenin alışlageldik kavranışını hiçleyip yeni anlamlarla donanmasına imkan tanımaktır. Necatigil, *Saf Şiir*'in anlam üzerindeki bu yıkıcı tavrıyla divan şiirindeki tevriye sanatının “sözden ilk anlaşılacak mânayı gizleyip başka bir anlam kastetme” çabası arasında bir benzerlik tespit etmiş gibi görünür. Çabası “çok-anlamlılık” olan bir şair için son derece anlaşılır bir bileşim gibi durmaktadır bu. Fakat önceki bölümlerde incelenen şairlerin poetikaları gibi Necatigil'in poetikası da *Saf Şiir* ile divan şiiri arasında özdeşlik aramaktadır ve bu özdeşlik üzerinden tartışılmaya açıktır. Bir söyleşisinde yine şiirini *Yaz Dönemi* öncesi-sonrası şeklinde iki döneme ayıran ve *Yaz Dönemi* sonrası şiirleri için “Bütün şiirlerimin öyle olmasını isterdim.” diyen Necatigil, “Son şiirlerde çok boşluk bıraktım kasıtlı olarak. Saf şiire yaklaşma çabası olarak düşünülebilir. İyi şiir diye, Fuzûlî gibi, yorumcunun açıklama yapması gereken, açıklama yapma olanakları veren şiire derim. Yoruma muhtaç şiir, güzel şiirdir.”⁵⁸⁸ cümleleriyle yine *Saf Şiir* ile divan şiiri arasında özdeşlik ilişkisi kurmaya çalışır. Divan şiiri ile *Saf Şiir*'in apayrı epistemolojilere ait şiir tarzları olduğu daha önce sıkça belirtildiğinden burada yine ayrıca bir izaha girişilmeyecektir. Necatigil bağlamında söylenmesi gereken, tevriye sanatının her halükârda anlamı merkeze alarak bir çağrışım zenginliği oluşturma amacı güttüğü, buna karşın *Saf Şiir* enstrümanlarının anlamı hiçleme gayesinde olduğu gerçeğidir. Dolayısıyla Necatigil'in çabası, kendi içerisinde derin bir çelişki taşımaktadır.

Modern Türk şairlerinin divan şiiri-halk şiiri ikilemindeki yaklaşımları etrafında yapılacak genellemelerden sağlıklı sonuçlar almak güç olabilir; ancak yine de bir genellemede bulunmak gerektiğinde toplumcu gerçekçi sanatçıların halk şiirine, *Saf Şiir* yanlılarının divan şiirine yöneldiği şeklinde bir neticeye ulaşılabilir. Bu anlamda Behçet Necatigil'in “Halk edebiyatı, bir yanıyla, birkaç ozanıyla nasıl toplumcu şiire kaynak olabiliyorsa, Divan şiiri de biraz kapalı, biraz soyut şiire öylece destek olur.”⁵⁸⁹ cümlesi sadece kendi poetikasına değil modern Türk şiirinin bütününe de uygulanmaya müsait görünmektedir. Necatigil, şiirin metrajına ilişkin düşüncelerini açıklarken de yine divan şiiriyle halk şiirinden birtakım referanslar vermektedir. Edgar Allan Poe'nun *Örneklerle 'Şiirin İlkesi'* metninden bu yana ortaya çıkan sembolist şairler gibi şiirin kısalığını savunan Behçet Necatigil'e göre halk şiiriyle divan şiirinin kısalığa düşkünlüğünde “hikmet” bulunmaktadır: “Kaç beyittir gazel, rubai; kaç dörtlük koşma, semai, ilâhi, varsağı? Varsak baksak kasidelerde, destanlarda, uzunluklarından ötürü gereksiz kıtıklar,

⁵⁸⁸ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 154.

⁵⁸⁹ a.g.e., 93.

atılmadık safralar görürüz. Şiiri az kelimeyle kurmak, şiiri korumaktır.”⁵⁹⁰ Behçet Necatigil bu cümlelerinde gazel ve rubai gibi kısa şiir biçimlerini önceleyip kaside gibi uzun şiir biçimlerini göz ardı etmek yahut değersizleştirmek suretiyle kendinden önceki *Saf Şiir* savunucularının tezlerini tekrar etmiş olmaktadır. Burada bilhassa da kaside-gazel karşılaştırmasında birtakım önyargıların belirleyiciliğinden söz edilebilir; oysa Necatigil’in tezlerinin aksine tıpkı bazı kasideler gibi bazı gazellerin de “gereksiz” unsurlarla dolu olabileceği ya da “anlam gücü” ve “çağrışım boyutları” geniş ve fazlalıklarından kurtulmuş kasidelerin varlığı da savunulabilir. Necatigil, daha önce “Açık Yapıt” kuramı etrafında boşlukların doldurulması hususunda olduğu gibi şiirindeki divan şiiri göndermelerinin anlaşılabilmesi hususunda da okurdan entelektüellik beklemektedir. “Ben bir şiir yazarım. Divan şiirinin bir kısım motiflerini kullanırım. Divan şiirini antolojilerde okuyan, derhal hissetmelidir onu. Necatigil bak burada Ruhî Bağdadî’nin beytini ne güzel yenileştirmiş.”⁵⁹¹ diyen Behçet Necatigil, bu göndermenin anlaşılması yolunda okuyucuya ip uçları vermeye ise karşı çıkar: “Ben bunun altına katiyyen not düşmem, bana bu şiirimi bilmem Ruhî Bağdadî’nin şu beyti ilham etti diye. Kültür dediğin bu işte. Genç şair bunları öğrenmelidir.”⁵⁹² Behçet Necatigil’in poetikasında tevriyeyle birlikte bir diğer önemli sanat da yukarıdaki ifadelerinden de çıkarılabileceği üzere telmih sanatıdır. Batı şiirinin sürekli mitlerden yararlandığını söyleyen şair, bu sanatın Türk şiirinde de uygulanması gerektiğini vurgular: “Bizde niye olmasın bu? Serapa istiareler dünyasıdır menakıbnameler, dervişlerin hayatları. Modern şiir Batı’da Hristiyan mitoslardan, yahut Yunan mitoslarından yararlanıyor. Bizde bakır ne kadar çok değerli menkıbeler var. Kerametleri, dervişleri düşünün. Kısas-ı enbiyâ ise ayrı bir deryadır.”⁵⁹³ Behçet Necatigil’in bu düşünceleri, Sezai Karakoç’un İslam tarihini modern şiir içerisinde diriltme doğrultusundaki girişimlerini hatırlatmaktadır. Ancak Karakoç’un İslam tarihinin ve İslami folklorun birtakım motiflerini güncel siyasi hareketler içerisinde ideolojik bir perspektifle yeniden-üretme tavrıyla Necatigil’in kültürel-estetik gayreti arasında derin bir farklılık bulunduğu belirtilmelidir.

4.1.4. Mallarmé ile “Ev”de Buluşmak

Behçet Necatigil’in poetikasında belirleyici mekân, evdir. Eve bir anlamda kutsal mekan hassasiyetiyle yaklaşılır, aile bağları yüceltilir ve toplum ve ülke de esasen bir büyük aile olarak değerlendirilir. Attila İlhan da Behçet Necatigil’in *Evler* kitabı üzerine yazdığı “Behçet

⁵⁹⁰ a.g.e., 94.

⁵⁹¹ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s.139.

⁵⁹² a.y.

⁵⁹³ a.g.e., 140.

Necatigil'in *Evler*'i Üzerine: Sokak Korkusu" başlıklı eleştiride, "Şair için ev neredeyse kutsal bir 'mefhum'".⁵⁹⁴ cümlesiyle şairin eve yüklediği kutsiyete işaret eder. Necatigil hem çekirdek ailenin hem de bu söz konusu büyük ailenin yani kuralları dışında hareket edenleri sert bir şekilde eleştirmektedir ki bu bağlamda Nâzım Hikmet'e yönelttiği eleştiriler üzerinde ileride durulacaktır. Behçet Necatigil, "ev" vurgusunda bulunurken argümanlarını önemli ölçüde Ziya Osman Saba'nın şiirine ve hayat hikâyesine dayandırmaktadır: "Ziya Osman bana, evin korkunç güzelliğini, vazgeçilemezliğini, kişinin ancak evinde oluşabileceğini, ne yapsa etse davranışlarını bu dar daireden dışarı çıkaramayacağını öğretti."⁵⁹⁵ Şiire Yedi Meşaleciler topluluğu arasında başlayan Ziya Osman, eserlerinde evi ve aile bağlarını yücelten ve toplumun değerlerine büyük önem atfeden bir yapı kurmuştur. Necatigil'in de bu atmosferin sıkı bir takipçisi olduğu kaydedilebilir. Behçet Necatigil, poetikadaki "Şiirime beni ben eden eşyalardan, evlerden, insanlardan silinmez gölgeler düşsün; ortak yaşamalardan yerli bir hava girsin isterdim."⁵⁹⁶ şeklinde cümlelerinde de görüldüğü üzere ev ve evin içiyle hemen dışındaki canlı-cansız unsurlardan oluşan "bir yerli hava" tasavvur eder. Burada hem yukarıda belirtildiği üzere ülkeyi de büyük bir aile olarak algılayan hem de adeta mevcut şiir ortamına "dekadanizm" imasında bulunan bir şair edasıyla konuşmaktadır. Behçet Necatigil, önceki bölümlerde irdelenen Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç gibi ideolojik anlamda sert Batı-karşıtı bir söylem geliştirmez; ancak kültürel anlamda Batı'ya karşı Doğulu değerlerden yana yerlici bir tavır benimser: "Yazdıklarım kendi büyük değerlerimizden, yüzyıllardan bu yana sürüp gelen diri sözcüklerden, deyimlerden, söz ve edebiyat sanatından beslensin isterdim. Batı eseri bir yerde beni bana vermiyor. Onun bir de benden geçmesi; bizim koşullarımızda değişmeler geçirip yeni biçimlere girmesi gerek."⁵⁹⁷ Bu bağlamdan hareketle, birçok modern Türk şairinde karşılaşılan Doğu-Batı geriliminin Necatigil'de de bütün yoğunluğuyla ortada olduğu söylenebilir. Necatigil'in İkinci Yeni'den sonra yörüngesine girdiği *Saf Şiir* daha önce de belirtildiği üzere Batı edebiyatı menşeli bir anlayıştır, Necatigil referanslarının önemli bir kısmını da Fransız sembolistleri ve Alman romantiklerinden vermektedir. Onun söz konusu "bir de benden geçmesi gerek" şeklindeki ibaresi, "ev"i Batılı unsurlardan muhafaza etmeye yönelik bir tavır olarak değerlendirilebilir. Bir başka tezat ise *Saf Şiir*'in doğuşundaki eve ve topluma sırt dönen "lanetli şair" tiplemesine karşılık *Saf Şiir* yörüngesindeki Necatigil'in eve ve aileye bağlı bir şair portresi çizmiş olmasıdır. Necatigil'in "lanetli şair"lerden bir diğer önemli farkı

⁵⁹⁴ Attılâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s. 249.

⁵⁹⁵ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 31.

⁵⁹⁶ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 50.

⁵⁹⁷ a.y.

ise onların dünyanın çirkinliğini şiir üzerinden gösterme gayretine karşın, kendisinin şiiri ve edebiyatı dünyayı güzelleştirme yolunda bir araç kabul etmesidir: “Şiir ve edebiyatın katı, haince, şarlatan olmadığı ölçüde: İnsanlık, ahlâk, uzlaşma, kaynaşma, beraberlik erdemlerini duyurduğu ölçüde hayatı düzenleyeceğine, güzelleştireceğine tabî inanıyorum. İnsanlarda o erdemleri gerçekleştirme atılımlarını, sağlarsa şiir sağlar, edebiyat sağlar.”⁵⁹⁸ Necatigil şiir üzerine metinlerinde şair kimliğini de sahiplenerek eve ve bir adım ötesine giderek evdeki yazı odasına büyük önem atfetmekte, sosyal ağlarından soyutlanıp odasında eser üreten bir şair portresi çizmektedir. Aslında sosyal bağlarından soyutlanıp evinde eser üreten şair tiplmesi, belli başlı modern şair mitleri arasında anılmaktadır ve bu mitin en önemli öncüsü olarak da Stephane Mallarmé gösterilmektedir.⁵⁹⁹ Hilmi Yavuz da Behçet Necatigil’in hayatını eviyle, daha doğrusu odasıyla sınırlandırdığını belirtir ve “Demek ki büyük şair olmak için büyük hayatlara gerek yoktur.” hükmünü verdikten sonra, “Dünya, bir kitap olmak için vardır.” diyen Mallarmé ile Necatigil arasında benzerlik ilişkisi kurmaktadır. Necatigil’in Nâzım Hikmet’e eleştirilerini ise odasında eser üreten şair tipinin toplumun öncülüğüne soyunmuş devrimci-romantik şair tipine bir eleştirisi olarak değerlendirmek mümkündür. Behçet Necatigil, Nâzım Hikmet’in “dolgun, güzel yaz”dığını, “Türkçe’yi çok rahat, kıvrak ve çarpıcı kullan”dığını belirtmekte ancak Nâzım Hikmet’i aile ilişkilerinden ötürü sert bir dille eleştirmektedir:

“Çelik iradeli adam, bir yanıyla çelik ciğerli adamdır; yarımıdır, çok şeylerin hakkını yer, çok kişiye acı çektirir, yakınlarını mutsuz eder. Nâzım, aileyi boşladı. Aile anlayışı uymaz bizimkilere. Bayan Münvevver’den doğma Memed’in, 1970’te 18 yaşındaki Memed’in, Varşova’da *Milliyet* yazarlarına anlattıkları hazindir (*Milliyet*, 27 Mart – 3 Nisan 1970). Oğlu hiç de iyi konuşmuyor babası hakkında. Şair, hiç arayıp sormazmış öz oğlunu. Bir görev şairi olması, bazı vicdan borç ve ödevlerini unutturmuştu Nâzım’a. Kendimizi yüceltme, bir dâvâyâ adama yolunda en yakınlarımız nasıl yüzüstü bırakılır? Sırf yazı, yalnız eylem olamayız.”⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ a.g.e., 100.

⁵⁹⁹ Mallarmé’nin bir başka Fransız sembolist şair Paul Verlaine’e yazdığı mektupta, bu mitin gerekçelerini ortaya koyan açık veriler bulunmaktadır: “Özetlersek, çağımızın ozan için bir geçiş dönemi olduğuna inanıyorum ki bunun dışında kalmalıdır o; her şeyden önce zaman çok eskimişliğe ve hazırlığa gebe; onun tüm yapabileceği, bir gözünü sonsuzluğa dikili olarak, giz içinde çalışmak ve arada bir, kendilerini varsaymadığından kuşkulandırıp da taş tutmasınlar diye ‘yaşayanlara’ kartını, birkaç dizesini ya da sonayı göndermektir. Böylesi bir davranışın gerekli koşuludur yalnızlık, şimdiki evimden (89 Rue de Rome), (önceleri Concordet ve Sully okulları, sonraları Collège Rollin) gibi harcadığım zamana değen kimi yerlere yaptığım yürüyüşler dışında ortalığa pek çıkmam. Ailemce korunmakta olan konutumda, sevdiğim birkaç yıllanmış eşya ile çevrelenmiş olarak ve önümde çoğunlukla boş birkaç sayfa kalmak en sevdiğim şeydir.” (Stephen Mallarmé, *Mallarmé’nin Mektupları*, Adam Yayınları, 1995, s. 24-5)

⁶⁰⁰ Behçet Necatigil, *Düzyazılar I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s.82.

Behçet Necatigil'in Nâzım Hikmet'e yönelik eleştirilerinde “görev”, “dâvâ”, “eylem” vb. kavramlar olumsuzlayıcı bir tonla anılmaktadır. Bu olumsuzlayıcı ton, lirizmi benimseyen bir şairin epik yazan bir şair hakkındaki tavrını da yansıtmaktadır; çünkü epik tarzın aksine lirizm, söz konusu kavramlara karşı reddedici bir tavrı benimsemekte ve çok daha özerk bir sanat anlayışını dışı vurmaktadır. Memet Fuat, “Necatigil'in Nâzım”ı başlıklı yazısında Behçet Necatigil'i yukarıda alıntıladığımız hükümlerinden ötürü eleştirir. Nâzım Hikmet hakkında, “Nâzım Hikmet'in aileyi boşladığı doğru değildir. Yıllarca, cezaevindeyken bile, ailesini geçindirmek için nasıl çırpındığını, üvey çocuklarını nasıl öz babalarından daha çok sevdiğini, benimsediğini görmüş, yaşamış bir kimse olarak bunu kesinlikle belirtebilirim.”⁶⁰¹ diyen Memet Fuat; Necatigil'e “Behçet Necatigil'den dileğim bilmediği konularda yazmaktan, özellikle de bu yazısının yaratacağı yankıların kışkırtıcılığına kapılıp yeni yeni yanılgılara saplanmaktan kaçınmasıdır.”⁶⁰² şeklinde uyarılarda da bulunur.

Öte yandan Necatigil'in Nâzım Hikmet'in son dönem şiirleri hakkında değerlendirmeleri ise tartışmaya açık görünmektedir. Yukarıdaki metnin ilerleyen satırlarında “[B]enim için, insan olarak, Nâzım'ın yalnızlık ve gurbetlerini kaçıramadığı o, dâvâ dışı son şiirleri daha büyük bir önem taşıyor...”⁶⁰³ cümleleriyle Nâzım Hikmet'in son dönem şiirlerine “dâvâ dışı”lık ve buna binaen “büyük bir önem” atfeden Necatigil, bir başka metninde bu kez açık bir şekilde “lirizm” adına konuşmaktadır: “Nâzım Hikmet'in son dönem şiirlerini gözden geçirirsek, ne kadar insani, ne kadar dâvâ dışı, ne kadar yıkılmışlıklarla, yani lirizmle, ne kadar evrene bireyin katkısının yetersizliğiyle dolu olduğunu görürüz.”⁶⁰⁴ Behçet Necatigil'in bu değerlendirmelerinden hareketle “dava”yı “gayri-insani” algıladığı sonucuna ulaşılabılır. Bütün bunların ötesinde Nâzım Hikmet'in son dönem şiirlerini “dava”, yani bu bağlamda Marksizm dairesi dışında yorumlamak mümkün değildir. Örnek vermek gerekirse, şairin sadece ölümünden iki yıl önce yayımladığı “Saman Sarısı” başlıklı şiirinde bile yoğun bir Marksist içerik bulunmaktadır.⁶⁰⁵ Behçet Necatigil, şairlerin hayat hikâyeleriyle metinleri arasındaki

⁶⁰¹ Memet Fuat, *Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), s.75.

⁶⁰² a.g.e., 77.

⁶⁰³ Behçet Necatigil, *Düzyazılar I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s.83.

⁶⁰⁴ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 134-5.

⁶⁰⁵ Bu bağlamda, “Saman Sarısı”ndan sadece şu mısraları alıntılanmak bile, şairin Marksist dünya görüşünü şiirinde nasıl yeniden ürettiğini göstermek adına yeterli kabul edilebilir: sen el yaparsın Abidin bizim ırgatların demircilerin ellerini / Kübalı balıkçı Nikolas'ın da elini yap karakalem / kooperatiftten aldığı pırıl pırıl evinin duvarında okşamaya kavuşan ve okşamayı bir daha yitirmeyecek Kübalı balıkçı Nikolas'ın elini / kocaman bir el / deniz kaplumbağası bir el / ferah bir duvarı okşayabildiğine inanamayan bir el /artık bütün sevinçlere inanan bir el / güneşli denizli kutsal bir el / Fidel'in sözleri gibi bereketli topraklarda şeker kamışı hızıyla fıskırıp yeşerip ballanan umutların eli / 1961'de Küba'da çok renkli çok serin ağaçlar gibi evler ve çok rahat evler gibi ağaçlar diken ellerden biri / çelik dökmeğe hazırlanan ellerden biri / mitralyözü türküleştiren türküler mitralyözleştiren el / yalansız hürriyetin eli

ilişkiye başka denemelerinde de ısrarla eğilmektedir. Eser merkezli kurama karşı yazar merkezli kuramı açıkça öne çıkardığı “Sanatçının Ruh Sayısı” başlıklı metninde “şiiir, şairin hayatına paralel, o hayatın bir görüntüsü” olarak tarif eden şair, “Kendini bir yana itip başka yaşamalara açılan sanatçıların eserlerinin doğal olmaktan çok zihnî olacağına yönelik yorumlarda bulunmaktadır. Bu yazısında Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” sözünü “Şiir duygulardan değil, kelimelerden doğar.” şeklinde hatırlayan Necatigil’e göre şair, “tek ruhludur.” Behçet Necatigil, kendisinin de sadece tek ruhlu birisi olarak “kendi ufuksuz ve dar” şiiirini yazdığını belirtmektedir. Her şeye rağmen Necatigil, bu sözlerinin kendi dünyasıyla da çok örtüşmediğinin farkında görünür. Bu nedenle de “Aslında bir şairin sanat görüşü, şiiirlerinin bütününden çıkarılmalıdır. Bu gibi konuşmalarında, anketlere verdiği cevaplarda o, kendini, çağının ağır basan moda görüşlerine bağlama telâşları içinde, kaçamak, içtenliksiz, sahte şeyler söyleyebilir.” şeklinde cümleleriyle düşüncelerine esneklik kazandırmaya çalışır. Şair, bir söyleşide “İyi şiiirle” neyi anlatmak istiyorsunuz?” sorusunu ise “Biz tek yönlü yaratıklar değiliz. Toplumculuğumuz, bireyciliğimiz, gelenekçiliğimiz, ilericiliğimiz, duyarlık ve umursamazlıklarımız iç içedir.”⁶⁰⁶ şeklinde cevaplayarak “Sanatçının Ruh Sayısı” başlıklı yazısındaki görüşlerini kesin olarak terk eder. Bu bahsi kapatmadan, Attila İlhan’ın yukarıda anılan yazısında, yine şairin “ev”le ilişkisi üzerinden getirdiği eleştiriler de aktarılmalıdır; çünkü burada da toplumcu sanat anlayışının Necatigil’e yöneltmesi muhtemel “ev” eleştirileri derli toplu bir şekilde bulunmaktadır:

“Şair, halka ılık tutan adamdır. Necatigil, böyle dış âlemle iç âlem arasında sıkıntıdan boğulup ölümleri zorlamayı düşünecek yerde neden kendisinin ve kendisine benzeyen insanların hayatını kolaylaştırmaya; kendini fethetmeye, sokağı fethetmeye, bunun için didinmeye çalışmıyor? Bu böyle gelmiş böyle gitmez. Dünyada her şey değişmiştir. Her şeyin çaresi vardır. İnsana, hele aydın ve aydınlık bir insana düşen, imkânlarını sonuna kadar harcayıp bu çareyi bulmaya, bulunca da gerçekleştirmeye çalışmaktır. Böyle yaparsa okuyucuları ve peşinden gelenler için iyi örnek olur: cesaret, ılık, bilgi ve kudret verir. Taş devrinin sanatçısını düşünsenize! O, kabilesi halkı ava (yani sokağı) giderken onlara cesaret veren şeyler, şarkılar, şiiirler, dualar okuyordu. Yoksa ‘dışarıya gitmek yarı yarıya eksilmektedir, boş verin, dönün mağaralarınıza, huzur ve saadet orada’ demiyordu. Bu ilk ve ilkel sanatçı kadar olamayacak mıyız? İnsanlarımıza, memleketimiz halkına yaşadıkları koşulları, bu koşulları getiren

/ Fidel’in sıkıdığı el / ömrünün ilk kurşunkalemiyle ömrünün ilk kâadına hürriyet sözcüğünü yazan el / hürriyet sözcüğünü söylerken sulanıyor ağızları Kübalıların balkutusu bir karpuzu kesiyorlarmış gibi / ve gözleri parlıyor erkeklerinin / ve kızlarının eziliyor içi dokununca dudakları hürriyet sözcüğüne / ve koca kişileri en tatlı anılarını çekip kuyudan yudum yudum içiyor / mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin / hürriyet sözcüğünün resmini ama yalansızının (Nâzım Hikmet, *Son Şiiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 84-5)

⁶⁰⁶ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 70.

nedenleri, gelişmelerini, hayatın akışını, bu akışta birey ve bölüm olarak oynayacağımız rolleri ve önemini anlatmayacak mıyız? Onların içini karartıp dünyalarına küstürecek; odalara, evlere kapayarak can sıkıntısı ve bezginlik içinde bunalıp; sokağı ve dış âlemi ‘her kilide maymuncuk, her rüzgârda gemisini kurtaran, hiçbir işe yaramaz’ madrabazlara, hırsızlara mı terk edeceğiz? Necatigil bunu yapıyor. Bunu salık veriyor. Bu yüzden korkusuzca, şair olarak vazifesini yapmamıştır diyebiliyoruz.”⁶⁰⁷

Halka ışık tutmak, sokağı fethetmek ve insanlara cesaret / ışık / bilgi ve kudret vermek vs. eylemler tam anlamıyla toplumcu tasavvura işaret eder; bu tasavvura göre evde geçen zaman “kayıp zaman” olarak bile nitelenebilir.

4.1.5. Fert İçin Sanat, Toplum İçin Sanat

Behçet Necatigil’in şiir anlayışında lirizm savunusunun yanında ciddi bir epik şiir karşıtlığı da gözlemlenmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın poetikasının incelendiği bölümde T. S. Eliot’ın “Şiirin Üç Sesi” başlıklı denemesinden hareketle lirik, epik ve dramatik şiir türleri arasındaki farklılıklar üzerinde durulmuş ve Tanpınar poetikadaki hakim sesle lirik şiir arasındaki örtüşmelere işaret edilmişti. Eliot’a göre lirik şiirde şiir kişisi ya kendi kendine konuşmakta ya da sevgiliye seslenmektedir; dolayısıyla lirik şiirde kısık sesle konuşularak gür seslilikten kaçınılmaktadır. Önceki bölümlerde incelenen Ahmet Haşim, Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi poetikaları gibi Behçet Necatigil’in poetikası da gür sese karşı iç sesi öne çıkarmaktadır; onun “Dua dedim, evet: Güçlü şiir ya bir hayır --, ya da bir bedduadır. Bir duruma isyan, bir durumdan yakınma neden ille gür sesli olsun?”⁶⁰⁸ cümleleri de bu tespiti doğrular. Behçet Necatigil’in şiiri “dua” ve “beddua”yla özdeşleştirmesi ise yine 1955 sonrasında yörüngesine girmeye başladığı *Saf Şiir* etkileriyle açıklanabilir; çünkü önceki bölümlerde de dile getirildiği üzere sembolist şairlerin şiir anlayışında şiir ile dua ve büyü arasında ciddi bir yakınlık bulunmaktadır.

Necatigil’in epik şiir karşıtlığı çok-anlamlılık kavramı etrafında da tartışmaya açılabilir: Necatigil’in 1955 sonrası şiir anlayışında, daha önce de belirtildiği üzere anlam şiirin arka planına gizlenmekte, okuyucudan da bu anlamı elde edebilmesi için entelektüel hazırlık beklenmekteydi. Bu, belirgin bir şekilde bir lirik şiir tasarımıdır. Ancak siyasi, Necatigil’in değişimiyle “devrimci şiir”de okuyucuyu ideolojik planda harekete geçirme hedefi esas

⁶⁰⁷ Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), s. 252-3.

⁶⁰⁸ Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 53.

alındığından anlam mümkün mertebe açık bir dille iletilir ve estetik kaygılar şiirin nispeten dışına itilir; bu bakış açısını Necatigil de “Devrimci şiir, mesajını çok afişe eden, çok belli eden bir şiirdir. Söyleve, irşâda kayar. Asıl estetik ağırlığını unuttur.”⁶⁰⁹ şeklinde cümleleriyle açıkça ifade eder. Behçet Necatigil’in “söylev” ve “irşâd” aleyhtarı tutumu ise lirik şiirle epik şiir arasındaki kadim gerilimi yeniden dışa vurmaktadır. Epik şiirin söylemsel olarak yararlandığı türlerden olan söylev ve irşad, lirik şiirin en fazla uzak durmaya çalıştığı söylem biçimleri arasında yer almaktadır. Bir ideolojinin sözcülüğünü üstlenmek de Necatigil’in eleştiri getirdiği hususlardan biridir; çünkü ona göre bir siyasal öğretinin hedefleri doğrultusunda yazmak şiirin çok-anlamlılığını ortadan kaldıracaktır: “Her şeyden önce, şiir, çok destekler isteyen ve çağrışımlara yaslanması gereken bir özümlemedir. Belli bir doktrinin sözcüsü olmaya kalktığı takdirde, tek doğrultulu ürünü olacaktır.”⁶¹⁰

Behçet Necatigil’in belirtilmesi gereken bir yönü de çelişkilerle yüklü bir şiir anlayışına sahip olmakla birlikte bu çelişkili yapıyı açıkça itiraf etmiş olmasıdır. Necatigil, “Şiir anlayışınız?” şeklinde bir soruya verdiği cevapta, “[Ş]iir anlayışım, şiire bakışım kesin değil pek. Kendimin, başkalarının şiirlerini ayrı zamanlarda değişik gözlerle değerlendirdiğim olur. Bir şu anlayış hoşuma gider, bir bu!”⁶¹¹ gibi son derece açıklayıcı ifadeler kullanır. Behçet Necatigil’in şiir anlayışındaki en derin çelişkiler ise “sanat sanat içindir” ile “sanat toplum içindir” ikileminden kaynaklanmaktadır. Necatigil, *Saf Şiir* ve “ideoloji” kavramları etrafında sık sık birbiriyle çelişen değerlendirmelerde bulunur. Aşağıda alıntılanan cümlelerinde, eleştirilerini şiirde toplumsal içerik üretilmesine değil bu toplumsal içeriğin işleniş biçimlerine yöneltir, yani sanatın ideolojik boyutuyla problemi bulunmayan bir şair portresi çizer:

“Bir insan olarak herkes toplumun dertlerini zaten kendi derdi bilir, bilmelidir; bunun için ayrıca şair olmaya ne hacet? Ama bu böyle diye, siyasî makale mi olacak bütün şiirler? Benim bildiğim; şair, esasen bireysel ve toplumsal dertlerin azabını çeken adamdır. Bireysel-kişisel dertlerin de toplumsal unsurlardan yoksun olduğu iddia edilemez. Bir gözlemci olarak bir toplum tablosu çizen bir şair, bunu eğlenmek, zevklenmek için yapmıyor herhalde. Ama bu tablonun içinde politika yokmuş, ideoloji yokmuş, aktif realizm yokmuş; eh ne denir, herkesin yolu ayrı, her yiğitin bir yoğurt yiyişi var.”⁶¹²

⁶⁰⁹ a.g.e., 97.

⁶¹⁰ a.y.

⁶¹¹ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 76.

⁶¹² Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), s. 75.

Necatigil, bir başka bağlamda ise “Pasif direnmeye geçmediğim takdirde eyleme, ideoloji savunusuna katılmam gerek. Ben bunlara karşıyım. İdeolojinin olacağı yerde şiirin (sanatın) olacağını sanmıyorum.”⁶¹³ şeklinde açıklamalarda bulunmaktadır. Oysa Behçet Necatigil’in şimdiye dek işlenen bütün özellikleri belli bir ideolojik pozisyonu dışa vurmaktadır. İlginç olan, aynı söyleşide şairin “Bizim başkaldırmamız başka türlü. Başkaldırma gibi görünmeyen bir şiir. Aslında bütün sanat başkaldırmadır. Bütün sanat protestodur. Pasif görünürse de aktif bir direnmedir.”⁶¹⁴ gibi ideolojik dozu yüksek hükümlerde bulunmuş olmasıdır. “Başkaldırma”, “protesto” ve “direnme” ideolojilerle yüklenmiş olan ve farklı ideolojiler tarafından da kullanılagelen göstergelerdir. Necatigil’in söylediği gibi sanatın başkaldırma, protesto ve direnmeyle özdeşleştirmek de yine de Necatigil’in tezlerinin aksine sanatı ideolojileştirme anlamına gelmektedir. Behçet Necatigil bazı söyleşilerinde ise “sanat sanat içindir” ile “sanat toplum içindir” anlayışları arasında bir denge tutturmaya çalışır, bu bağlamda kendisine şiirdeki “gaye”si hakkında yöneltilen bir soruya “Sanat, sanatçısına göre, fert için de olur, toplum için de! Gaye sözünden muradınız bu galiba.”⁶¹⁵ şeklinde cevap vermiştir. Esasen yukarıda kendi açıklamalarından yaptığımız açıklamaların da kanıtladığı gibi, Behçet Necatigil’in poetikasında *Saf Şiir* ile ideoloji kavramları kesin bir zemine oturamamıştır. Bu poetikada kimi zaman ideoloji hiçlenmiş kimi zaman toplumsal meseleleri anlatmak övülmüş kimi zaman da bu iki tutum arasında bir orta yol aranmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle Behçet Necatigil, birçok Türk şairi gibi, poetikasını sanatın özerkliği ve toplumsallığı arasındaki derin tereddüt içerisinde kurmaya çalışmıştır. Modern Türk şiirindeki poetikaların birçoğunda görülen ikircikli yapı, varlığını Behçet Necatigil’de de sürdürmektedir.

4.2. Hilmi Yavuz Poetikası

Şiir yayımlamaya 1950’li yıllarda başlayan ancak ilk şiir kitabı *Bakış Kuşu*’nu 1969 gibi daha ileri bir tarihte yayımlayan Hilmi Yavuz (1936), modern Türk şiirinin şiir ve edebiyatın çeşitli türleri üzerine en çok metin üreten şairleri arasında yer almaktadır. Edebiyat üzerine metinlerini *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, *Okuma Biçimleri*, *Edebiyat Okumaları* ve *Okuma Notları* adlı kitaplarında bir araya getiren ve bunların dışında kendisiyle yapılan nehir söyleşilerde de edebiyatın ve kültürün çeşitli problemleri hakkında düşüncelerini açıklamaya devam eden şair; “poetika” kavramı üzerinde de uzun uzun durmuş, çeşitli şairlerin poetikalarına çözümleyici

⁶¹³ Behçet Necatigil, *Düzyazılar II* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 99.

⁶¹⁴ a.y.

⁶¹⁵ a.g.e., 77.

yorumlar getirmeye çalışmış ve kendi poetikasını da açıkça ortaya koymuştur. Hilmi Yavuz, poetikasını Ludwig Wittgenstein'in "Tractatus Logico-Philosophicus"ına atıfla kaleme aldığı "Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)" başlıklı kısa metninde genel ilkeler halinde bildirmiş, başka metinlerinde de buradaki ilkelerin geniş açılımını gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada da merkeze "Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)" alınacak, gerektiğinde de şairin diğer metinlerine başvurulacaktır.

4.2.1. Sanat Sanat İçindir

Hilmi Yavuz, genelden özele doğru gidilirse, "Sanat Sanat İçindir" anlayışını ısrarla savunmuş, lirik şiirden yana tavır takınarak epik ve dramatik şiir türlerini şiir sanatının dışına itmiş, bütün bu çizgi üzerinde de *Saf Şiir* anlayışının temel argümanlarını tekrar etmiştir. Dolayısıyla onun, hem bu tezde "*Saf Şiir*'in İlk Temsilcileri" bölümünde incelenen şairlerin hem İkinci Yenicilerin hem de "İkinci Yeni'den Sonra" bölümünde ele alınan Behçet Necatigil'in çizgisini sürdürdüğü söylenebilir. *Saf Şiir*'in modern Türk şiirinde yerleşik hale gelmesine ve modern Türk şiirinin geriye doğru bu anlayışın paradigmaları çerçevesinde okunmasına yönelik bir program oluşturan Hilmi Yavuz'un bütün bu şairlerle en önemli ortak hareket noktası, Fransız sembolistlerinin şiir anlayışı ve bilhassa da Stephane Mallarmé'nin "Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır." önermesidir. Fakat Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi başta olmak üzere erken dönem *Saf Şiir* temsilcilerine büyük önem veren ve kendisini bu isimler ve Behçet Necatigil'den oluşan bir soy kütüğüne eklemleyen şair; soy kütüğünde İkinci Yeni şairlerini anmamaktadır. *Belleğin Kuytularından* adlı kitabında, İkinci Yeni şairleri hakkında kuşatıcı portre yazılarına yer veren ve bu şairleri sevgi ve saygıyla anan şair, söz konusu isimleri kendisinin ve modern Türk şiirinin soy kütüğünde neden anmamıştır; şeklinde bir sorunun cevabı Hilmi Yavuz'un İkinci Yeni şairleriyle yakın yaşlarda olmasıyla ve bazı nüanslarla onlardan ayrılmasıyla ilişkilendirilebilir. Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç'tan sadece üç, Cemal Süreya'dan ise beş yaş küçüktür. Bu bağlamda onlarla aynı kuşaktan sayılabilir. Öte yandan Hilmi Yavuz, İkinci Yeni şairlerinden çok daha fazla "kültürcü" denilebilecek bir poetikayı savunmuş ve onların aksine metinler-arasılığa büyük önem veren bir şair olarak ortaya çıkmıştır.

Hilmi Yavuz'un poetikasını kavrayabilme adına, "Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)"tan önce "Sanat, Sanat İçin midir, Yoksa Toplum İçin mi" başlıklı yazısı

üzerinde durulabilir. Bu yazıda lise yıllarındaki münazaraların demirbaş konuları arasında “sanat sanat için midir toplum için mi?” sorusunun bulunduğunu söyleyen Hilmi Yavuz, “sanat toplum içindir” tezini *Bedreddin Üzerine Şiirler* (1975), *Doğu Şiirleri* (1978) ve *Mustafa Subhi Üzerine Şiirler* gibi -toplumcu zeminden seslenen- kitaplarını yazdığı dönemde bile ikna edici bulmadığını belirtir; çünkü ona göre tıpkı felsefe gibi sanatın da gayesi “kendi içinde”dir. Aristo’nun felsefenin gayesinin kendinde olduğu görüşünü ilk öne süren düşünür olduğunu hatırlatan Hilmi Yavuz, nasıl felsefenin gayesi, felsefe yapmanın verdiği entelektüel haz ise sanatın gayesinin de sanat yapmanın verdiği haz olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre bu, “estetik haz”dır. Hilmi Yavuz’un, “sanat toplum içindir” tezine yönelttiği eleştiriler ise “sanat sanat içindir” savunucularının ortak argümanlarını yankılandırmaktadır: “Sanatın toplum için olması onun estetik (haz) fonksiyonunun (*auto telos*’unun) geriye itilmesi, onun gayesi dışında kullanılması anlamında, kullanım fonksiyonunun öne çıkması demektir.”⁶¹⁶ Diğer bütün “Sanat Sanat İçindir” savunucuları gibi Hilmi Yavuz da sanat eserinin kültürel, toplumsal ve ideolojik tezler için kullanılmasına, daha terimsel ifadeyle araçsallaştırılmasına karşı çıkmaktadır; çünkü sanat eserinde amaç eserin kendi kendisidir. Okurla kültürel, toplumsal ve ideolojik ortaklıklar kurulmasına ve söz konusu ortaklıktan hareketle metnin okurun yaşantısına dahil edilmesine karşı çıkan bu tez; metnin okurda sadece “estetik haz” üzerinden bir ortak yaşantı inşa edebilmesine onay vermektedir.

4.2.2. Şiiri Lirizmle Özdeşleştirmek

Hilmi Yavuz, “sanat sanat içindir” anlayışının bir uzantısı olarak epik ve dramatik şiir türlerine karşı sert bir şekilde lirik şiiri savunmaktadır. Bu bağlamda onun “Bir Kriter Önerisi: Retorik / Lirik Sorunsalı” ve “Lirik Şiir” yazılarına başvurulabilir. “Bir Kriter Önerisi: Retorik / Lirik Sorunsalı” yazısında, Türk şiir tarihinin dönemselleştirilmesinin genellikle zamansal ya da şiirin üretildiği toplumsal kriterlerden hareketle gerçekleştirildiğini belirten Hilmi Yavuz, “retorik” ve “lirik” kavramlarından yola çıkarak Türk şiir tarihi için yeni bir dönemselleştirme teklifi getirir. Retorik / lirik karşıtlığı üzerinden yapılacak bu yeni okuma için de “Bu kavram çifti bağlamı, bana öyle geliyor ki, Türk Şiiri Tarihi’ni yapısal ve eşzamanlı bir okumaya açarak, daha kuşatıcı bir tarihyazımına imkân hazırlayacaktır.”⁶¹⁷ öngörüsünde bulunur. Hilmi Yavuz retoriği, Aristo’nun “Retorik” kitabındaki tanımlarına da gönderme yaparak, “

⁶¹⁶ Hilmi Yavuz, *Okuma Biçimleri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2012), s. 192.

⁶¹⁷ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 223.

‘dinleyenlerin coşkularını uyandırma gücü’ne ve ‘bir hakikati, ya da sözde hakikati inandırıcı kanıtlar yoluyla tanıtlama gücü’ne başvurulması biçiminde”⁶¹⁸ açıklar ve bu tanımlamaların ardından, “Namık Kemal’in *Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetden / Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükûmetden* beyitiyle başlayan ‘*Vatan Kasîdesi*’, ‘dinleyenlerin coşkularını uyandırma’ya yönelik bir retoriği; Nâzım Hikmet’in ‘*Berkeley*’ şiiri ise, ‘bir hakikati ya da bir sözde hakikati inandırıcı kanıtlar yoluyla tanıtlama’ya yönelik bir retoriği dilegetirir.”⁶¹⁹ şeklinde bir örneklendirmeye gider. Lirik şiiri ise “bir düşüncüyü dilegetirmeyen, anlamı geriye iten şiirdir.”⁶²⁰ şeklinde tanımlar. Ona göre Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” sözü lirik şiirin “en kısa ve kestirme yoldan ifadesi”, Ahmet Haşım’ın “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı ise “lirizmin manifestosu”dur. Hilmi Yavuz, Rahip Bremond’u izleyerek, lirik şiire *Saf Şiir* veya “Halis Şiir” de denilebileceğini belirtir ve son olarak, retorik / lirik sorunsalının “ikili bir karşılımlı olarak, bir arakonumu da barındır”dığını ileri sürer; ona göre bu da “belâgat”tır. Hilmi Yavuz, belâgati açıklarken “Belâgat’i de, ne tam anlamıyla Retorik ne de tam anlamıyla Lirik olamamış şiir türünü nitelemek için kullanıyorum. Belâgat, şiirde düşüncelere yer veren, ancak, bu düşünceleri edebî formatlar içinde (meselâ *metaforlarla*) dilegetiren şiirlerdir.”⁶²¹ şeklinde bir açıklamada bulunur ve bu türe örnek olarak da Yunus Emre’nin “Çıktım erik dalına / Anda yedim üzümü” mısralarıyla başlayan şathiyyesinin örnek verilebileceğini söyler. Belâgat için netice itibarıyla “Geçerken belirteyim: Rahip Brémond, belâgat’li şiirleri, şiir saymaz; onlarda ‘düzyazısal güzellik’ (*beauté prosaïque*) bulur.”⁶²² uyarısında bulunur. Açıkça görülmektedir: Hilmi Yavuz, retorik ile epik şiiri; belâgat ile didaktik şiiri kast etmekte ve tıpkı Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi gibi sadece liriği şiir sanatı içerisinde kabul ederek epik ve didaktik şiir türlerini bu sanatın dışına itmektedir. Hilmi Yavuz’un lirik şiiri açıklarken kullandığı argümanlar ve okuru yönlendirdiği referanslar da Fransız sembolistlerinin ve onların Türk şiirindeki takipçilerinin beyanlarını kısaca özetler niteliktedir. Hilmi Yavuz, başta Mallarmé olmak üzere Fransız sembolistlerinin ilkelerine dayalı bir şiir tasarımı geliştirir, bu bağlamda Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” önermesini takip ederek anlamın bir hayliye geri itildiği, şiirin ideolojik ve toplumsal içerik ve iddialardan soyutlandığı bir poetikayı savunur. Ahmet Haşım’ın “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı yazısını kendisine dayanak noktası olarak kabul eder ve tıpkı Yahya Kemal gibi “asıl şiir”in *Saf Şiir* olduğunu ileri sürer. “Lirik Şiir” yazısında da “Lirik

⁶¹⁸ a.g.e., 224.

⁶¹⁹ a.y.

⁶²⁰ a.y.

⁶²¹ a.y.

⁶²² a.g.e., 225.

şiiir ise, deyiş yerindeyse ‘gayesi kendinde’ olan (Aristoteles’in ‘*auto telos*’u), sözü, kendisinden öte bir gayeye vasıta kılmayan şiiir olarak tanımlanabilir. Lirik şiiir, sözü bir düşüncenin vasıtası olarak almaz, dil’in kendisini gaye edinir. Dilin kendine atıfta bulunmasıdır bu;-kendi dışında herhangi bir şeye gönderme yapmaz şiiir dili!”⁶²³ izahında bulunur. Yeniden “Bir Kriter Önerisi: Retorik / Lirik Sorunsalı” yazısına dönmek gerekirse, okurun coşkulandırmaya veya okuru belli bir ideolojik düzlem üzerinde yönlendirmeye çalışan epik şiiir ile okuru birtakım düşünceler hakkında bilgilendirmeyi hedefleyen didaktik şiiiri reddeder. Bu tutum, başından beri dile getirildiği üzere, büyük ölçüde bütün *Saf Şiiir* savunucularının tezleriyle örtüşme içerisindedir. Bununla birlikte, Hilmi Yavuz’un, retorik şiiir için ileri sürdüğü “Retorik şiiir, aslında, edebî sanatlara başvurmadan yazılmış manzûmelerdir;-birtakım ahlâkî, siyasî, ya da felsefî düşünce ve görüşlerin dilegetirildiği manzûmeler!”⁶²⁴ şeklinde görüşleri üzerinde durmak gerekmektedir. Epik şiiir için “[B]irtakım ahlâkî, siyasî, ya da felsefî düşünce ve görüşlerin dilegetirildiği manzûmeler!”⁶²⁵ şeklindeki sert hüküm, Hilmi Yavuz’un şiiiri estetik dışı bütün unsurlardan “Saf”laştırma projesi düşünüldüğünde anlaşılabilir bir hükümdür. Bu tasarımda “şiiir kelimelerle yazılır”, “fikir”lerle yazılan metinler ise “manzume” kabul edilir. Ancak, Hilmi Yavuz’un epik şiiirin “edebî sanatlar”a başvurmadığı yönündeki yargısı kolaylıkla çürütülebilir. Hilmi Yavuz’un epik şiiir için örnek verdiği metinlerden, gerek Namık Kemal’in “Hürriyet Kasidesi” gerekse de Nâzım Hikmet’in “Berkeley” şiiiri baştan aşağı söz sanatlarıyla inşa edilmiş şiiirlerdir. Bu hususta uzun uzadıya örnekler vermek bile gereksiz addedilebilir. “Hürriyet Kasidesi”nin “Değildir şîr-i der-zencire töhmet acz-i akdâmı / Felekte baht utansın bi-nasib- erbâb-ı himmetten” beytinde zincire vurulmuş aslan üzerinden yapılan açık istiare ile baht üzerinden yapılan teşhis oldukça belirgindir. “Berkeley” şiiirindeki “Her kelimen / kelepçelerken / bileklerimizi, / kıvrılan / bir yılan / gibi satırların / sokmak istiyor yüreklerimizi.” mısraları da yine söz sanatları açısından son derece zengindir. İlk mısralarda kelime ibaresi üzerinden kapalı istiare, yılan ile satır kelimeleri üzerinden de benzetme sanatı gerçekleştirilmiştir. Hilmi Yavuz sadece bu şiiirlerin değil divan şiiirindeki kaside ve mesnevi türlerinin de -Nabi’nin “Hayriyye” şiiirini örnek göstererek- retorik olduğunu iddia eder ve kasidelerin, “Aristoteles’in ifadesiyle, ‘dinleyen’in değilse de, kimin için yazıldı ise onun ‘coşkularını uyandırma’ya yönelik bir retorîği işaretlediğini söyler. Söz sanatları zenginliğini görmek bakımından, kaside olarak Fuzulî’nin “Su Kasidesi” ile mesnevi olarak Şeyh Galip’in “Hüsni ü Aşk”ını incelemek yeterli olabilir. Ayrıca kaside hususunda, “kimin için yazıldı ise

⁶²³ a.g.e., 226.

⁶²⁴ a.g.e., 225.

⁶²⁵ a.y.

onun ‘coşkularını uyandırma’ya yönelik bir retoriği işaretlediğini söylemek de problemli bir görüş sayılabilir. Çünkü kasideler sadece hayatta olan kimseler için yazılmış türler değildir, “Su Kasidesi” örneğinde kasidenin Hz. Muhammet için yazıldığı görülmektedir. Yine birçok kasidenin de vefat eden kimseler için yazıldığı tespit edilebilir. Ayrıca kasidelerin, sadece hakkında yazılan kişileri değil okuyan başka kimseleri coşkulandırabilme potansiyeli taşıdığı da yine gözlemlenebilir. Bunların haricinde Aristo, *Saf Şiir* ve Hilmi Yavuz’un şiiri bağlamında söylenmesi gereken en önemli hususlardan biri şudur: Aristo, retoriğin her zaman bir yargıya varılmasını hedeflediğini, hatibin sadece söylevinin içeriğine odaklanmaması, yani sağlam argümanlarla dolu ve inandırıcı olmasıyla yetinmemesi gerektiğini söyler ve kendisini göstermeye ve yargılayacak kişileri yönlendirmeye de çalışması gerektiğini belirtir.⁶²⁶ *Saf Şiir* anlayışı ve bu anlayışın sürecinde bir şair olan Hilmi Yavuz ise retoriğin bu hedeflerini şiir sanatının dışında tutan bir poetikayı benimsemektedir.

4.2.3. “Saf” Soy Ağacı

Yeniden *Saf Şiir* konusuna dönmek gerekirse, Hilmi Yavuz “hem Doğulu hem Batılı” ve “hem geleneksel hem modern” olmayı savunmakta ve kendi soy kütüğünü ve Modern Türk şiirinin oluşumunu da yine *Saf Şiir* temsilcileri etrafında inşa etmektedir. “Şiir ve Entelektüel Tarih” yazısında Tanzimat’la birlikte, Tanpınar’a atıfla “medeniyet değişmesine” uğradığımızı belirten Hilmi Yavuz, Türk şiirinin Tanzimat öncesi geleneksel kültürle Tanzimat sonrası modernliğini birlikte “temellük” edebileceğini, dahası etmesi gerektiğini savunmaktadır. Hem Doğulu hem Batılı ve hem geleneksel hem modern olabilmenin mümkünlüğünü savunan Hilmi Yavuz, bu değerlendirmeleri sonrası şöyle bir soykütüğü inşa eder:

“Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlayan Modern Türk şiiri, Nâzım Hikmet ve Necip Fazıl üzerinden, Behçet Necatigil ve Asaf Hâlet Çelebi’ye ulanarak bir ‘sahih’ soykütüğü, bir jenealoji oluşturmuştur. Sahih şiir, bize hem Doğulu hem Batılı, hem geleneksel hem de modern olmayı, yani bu çift maksatlı yaşamı dayatan entelektüel tarihle, birebir mutabakat halinde olan şiirdir: Yahya Kemal de, Ahmet Haşim de, Necip Fazıl da, Nâzım Hikmet de Behçet Necatigil de, bu sahih şiir soykütüğünün

⁶²⁶ Aristoteles, *Retorik* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), s. 81.

içinde hem Doğulu hem Batılı, hem geleneksel hem de modern olabilen, kısaca kendi entelektüel tarihleriyle mutabakat halinde olan, bu tarihle örtüşen, sahih şairlerdir.”⁶²⁷

Kendi ifadeleri üzerinden ilerlemek gerekirse, Hilmi Yavuz’un modern Türk şiirini Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlatmış olması rahatlıkla bu şairlerin *Saf Şiir* anlayışını benimsemiş şairler olmasıyla açıklanabilir. Hilmi Yavuz bu soy kütüğü içerisinde Necip Fazıl ile Nâzım Hikmet’e de yer verse de, esasen bu şairleri şiirlerindeki yoğun ideolojik içerikten ötürü, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim ile Behçet Necatigil ve Asaf Hâlet Çelebi kadar önemser görünmemektedir. Onun bu bakışında da çok ciddi bir şekilde *Saf Şiir* anlayışının ilkeleri belirleyici durmaktadır. Yahya Kemal ile Ahmet Haşim’i *Saf Şiir*’le ilişkileri üzerinden modern Türk şiirinin başlatıcıları kabul eden Hilmi Yavuz; Necip Fazıl’ı 1934 öncesi *Saf Şiir*’leri, Nâzım Hikmet’i ise 1936 sonrası geleneksel unsurları dahil ettiği şiirleriyle kıymetli bulmaktadır. Behçet Necatigil’i daha ziyade *Yaz Dönemi* sonrası girdiği modernist düzlem üzerinden yücelten şair, Asaf Halet Çelebi’yi de yine *Saf Şiir* dairesindeki şiiri ve poetikası vesilesiyle bir büyük değer olarak kabul etmektedir.

4.2.4. Dilden Söze “Açık Yapıt”

Hilmi Yavuz’un son derece modernist bir algılayışın ürünü olan ve modern edebiyat ve dilbilimin kavram ve terimleriyle ilerleyen “Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)” başlıklı kısa poetikası, buraya kadar çizilen çerçeve dahilinde değerlendirilmelidir. Hilmi Yavuz, bu poetikanın ilk maddesinde, modern dilbilimin öncüsü kabul edilen Ferdinand de Saussure’ün “dil-söz” ayrımını edebiyata uyarlayarak, “Şiir Dil değildir, Söz’dür...”⁶²⁸ şeklinde bir yargı bildirir. Saussure’ün dil / söz ayrımı dil bilim ve edebiyatı derinden etkilemiştir. Mehmet Rifat bu ayrımı şu şekilde anlatmaktadır:

“F. de Saussure’ün görüşlerinin temelinde yatan **dil / söz** ayrımı, XIX. yy. sonundaki toplumbilim ile ruhbilim çerçevesinde yer alır. Ona göre, dilsel bildirişim süreci, öncelikle ruhsal ve toplumsal bir olgudur. Dil, tek tek bireyleri değil, bütün toplumu ilgilendiren bir olaydır; bireyüstü bir dizgedir, bir soyutlamadır. Ancak bu dizgenin var olmasıyla insanlar arasında bir bildirişim kurulur. Buna karşılık

⁶²⁷ Hilmi Yavuz, *Okuma Biçimleri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2012), s. 131-2.

⁶²⁸ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 131.

söz, dil dizgesinin özel ve değişken gerçekleşme biçimidir; daha doğrusu dilin somut kullanımıdır. Dil toplumsaldır (bellek olgusu), söz bireyseldir (yaratma olgusu). Bireysel söz, çok sayıda değişiklik gösteren bir olgudur, yan özelliklerin temel özelliklerle karıştığı bir edimdir.”⁶²⁹

Hilmi Yavuz, Saussure’ün bu yargısının açılımını “Şiir İçin Küçük Tractatus”ta değil kendisiyle yapılan söyleşilerde gerçekleştirmektedir, bu bağlamda onun *Yaz Sohbetleri* adlı nehir söyleşi kitabına başvurulabilir. Söz konusu nehir söyleşide Hilmi Yavuz, bu önermenin, “dil olduğu zaman şiirin herkes tarafından anlaşıldığı anlamına gel”⁶³⁰diğini belirtir. Oysa *Saf Şiir* anlayışı ve bu anlayışı benimsemiş olan Hilmi Yavuz, herkes tarafından değil ancak entelektüel okur tarafından anlaşılabilir bir şiiri savunmaktadır. Hilmi Yavuz, bu yargısını divan şiirinin son büyük temsilcisi ve birçok kaynak tarafından da modern şiirin habercisi kabul edilen Şeyh Galib’in şiiri üzerinden örneklemeye gider: “Galib’e kadar Divan şiiri o dilin şifresini bilen herkes için kolayca çözümlenir bir şeydi. Kolektif ‘dil’di yani. Gizli bir ‘dil’dir ama ‘dil’dir. Çünkü onu bilen herkes anlar. Ama Galib için böyle bir şey söylemek mümkün değil.”⁶³¹ Modernist şiir, Hilmi Yavuz’un kullandığı ifadeyle “kolektif dil”e karşıdır; kişiden kişiye farklı anlamlar kazanabilme potansiyeli bulunan bir şiir dilinden yana tavır alır. Hilmi Yavuz’un “Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)”taki “Şiirin tarihi Dil’den Söz’e doğrudur (*Historisizm*).”⁶³² önermesi ise, modern döneme girilmesiyle birlikte şiir dilinde yaşanan kırılmayı ifade eder. Bu bağlamda da Yavuz, “Şiirin tarihi, kopma’larla belirlenir. Mallarmé’nin şiiri, ondan öncesiyle *yerdeğiştirmiş* bir şiirdir.”⁶³³ önermesiyle Mallarmé’yi merkeze taşıyarak *Saf Şiir* merkezli şiir algılayışını bu anlayışın kurucu isimlerinden biriyle örneklendirmiş olur. Bu tezin önceki bölümlerinde de, “*Saf Şiir*’in İlk Temsilcileri” olan şairler incelenirken sık sık Umberto Eco’ya atıfta bulunulmuştu. Bunun sebebi açıktır: Umberto Eco, *Açık Yapıt* adlı kitabıyla *Saf Şiir* savunucusu şairleri incelemeye son derece elverişli bir kuram geliştirmiştir. Eco bu kitabında, modern edebiyatın geleneksel edebiyatın aksine özü arka plana atıp biçimi öncelediğini, anlamı metin içerisinde silikleştirdiğini ve metnin anlamının inşa edilişi sırasında okurun da devreye girdiğini ve sonuç olarak metnin çok-anlamlılığa ulaştığını tespit etmiştir. Bütün bunlar da *Saf Şiir*’in belirleyici özellikleri arasında yer almaktadır. Hilmi Yavuz’un “Şiir Dil iken kapalı, Söz iken ‘açık

⁶²⁹ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 26.

⁶³⁰ Hilmi Yavuz, *Yaz Sohbetleri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2016), s. 25.

⁶³¹ a.g.e., 25-6.

⁶³² Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 131.

⁶³³ a.y.

yapıt'tır.”⁶³⁴ yargısı da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Hilmi Yavuz'un Saussure'den ödünçlediği terimlerle devam edilirse, “Dil” ile yazılan şiir, yani geleneksel döneme ait olan şiir tek-anlamlıdır, okuyucudan okuyucuya değişen bir anlam algılayışını reddeder. “Söz” olan şiir, yani modern şiir ise okuyucudan okuyucuya değişen çok-anlamlılığa elverişli yapısıyla “açık yapıt”tır. Nitekim Hilmi Yavuz'un “Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)”taki “Öyleyse, öznelir şiir. Bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıklarını denetlemez: ‘*Si duo idem faciunt non est idem*’.”⁶³⁵ ve “ ‘Güneş bir altın güldür’ dizesinin zihinsel imgesinin, her zihinde ayrı bir ‘resmi’ vardır.”⁶³⁶ şeklinde maddeleri de okuyucudan okuyucuya değişen bir anlam anlayışını yansıtmaktadır. Hilmi Yavuz, şairin, okuyucudan metni bir anlam doğrultusunda yönlendirmesini, metne, kendi ifadesiyle, “yol gösterme eklentisi” ilave etmesini ise reddeder. Çünkü, yine Hilmi Yavuz'un “Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)”ta getirdiği açıklamayla, “Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi ‘imge’ olmaktan çıkarır, ‘kavram’a dönüştürür. Şiir de, Söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.”⁶³⁷ Hilmi Yavuz'un da benimsemiş olduğu *Saf Şiir* anlayışı, şiir ile düzyazı ve giderek şiir dili ile düzyazı dili arasında kesin bir farklılık öngörmektedir. Bu anlayışa göre şiir içerisinde imgeler, imge oluşlarını okuyucudan okuyucuya değişebilir olmalarına bağlıdırlar; kavram ise her okuyucunun zihninde aynı karşılığa sahiptir, dolayısıyla tek anlamlıdır. Hilmi Yavuz, özellikle de imgeden ziyade kavrama dayanan yani her okuyucu için aynı anlama sahip ifadelerle yazılan ideolojik içerikli şiirleri şiir sanatının dışına itmektedir. Hilmi Yavuz, başka şairlerin niteliğini belirlemeye çalışırken de çok-anlamlılığı referans almaktadır. Onun Nâzım Hikmet'le ilgili değerlendirmeleri de bu bağlamda aktarılabilir:

“Bütün büyük şairlerde olduğu gibi Nâzım Hikmet'in şiiri de, kendisini, deyiş yerindeyse ‘çoğul okumalar’a kapalı tutmayan bir şiirdir ve bu, şiiri ile dünyagörüşü arasındaki ilişkinin zorunlu olmadığını gösterir. Bir şiir ya da genelde bir yapıt, ancak propaganda amacıyla yazılmışsa, bir tek düzlemde okunabilir;-öyle okunması amaçlanmıştır çünkü... O şiirden ya da yapıttan, amaçlanan o tek anlamın çıkarılması beklenir;- o kadar! Hâlbuki, sadece bir düzlemde okunabilen şiire, olsa olsa, ‘manzûme’ denir. Ve hiç şüphe yok, Nâzım'ın şiiri, manzûme değildir...”⁶³⁸

⁶³⁴ a.y.

⁶³⁵ a.y.

⁶³⁶ a.y.

⁶³⁷ a.y.

⁶³⁸ a.g.e., 198.

Hilmi Yavuz'un poetikasına göre, okuyucu metnin anlamlandırılma süreçlerine dahil edilmeli, netice itibariyle şair ile okuyucu arasında otokratik değil demokratik bir ilişki kurulmalıdır. Hilmi Yavuz'un "Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus Poetico-Philosophicus)"u okur merkezliliği, şiirle düzyazı arasında kesin ayrımlara gidişi ve "Şiir kelimelerle yazılır, fikirlerle değil" anlayışının süreğinde "gösterilen"e değil "gösteren"e ağırlık verişiyile Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" ve Asaf Halet Çelebi'nin "Benim Gözümle Şiir Davası" adlı poetik metinleriyle çok net olarak aynı çizgiyi sürdürmektedir. Hilmi Yavuz'a göre de şiir duyularla algılanabilen dış dünyanın nesnelere değil kendi kendisine yönelmeli, dolayısıyla gösterilen değil gösteren öne çıkmalıdır. Terry Eagleton, "Şiir Nasıl Okunur" kitabında "Şiirlerin gösteren ile gösterilen arasında kurdukları orantıya göre birbirlerinden ayrıldıkları söylenebilir."⁶³⁹ der ki Hilmi Yavuz da şiirde esas ağırlığı gösterene vermektedir. Hilmi Yavuz, "Şiirde anlamın öne çıkması gerektiğini hiçbir zaman düşünmemişimdir. Şiirde önemli olan, tıpkı müzikte olduğu gibi, onu okuyanda belirli bir haz duygusu yaratmasıdır. Dolayısıyla şiirde estetik, semantiğe göre çok daha önde gelir. Düzyazıda, bana göre, durum tersidir. Düzyazıda anlam öndedir."⁶⁴⁰ şeklinde yaklaşımlarıyla da kendinden önceki *Saf Şiir* temsilcilerinin güzergahında ilerlemektedir. Bu anlayış çerçevesinde şiir müzik ile özdeşleştirilir, her iki türde merkeze "haz" alınır ve anlam da şiirin değil düzyazının hedefi olarak kodlanır.

4.2.5. Geçmişe Atıflarla İlerleyen Bir Şiir Tasavvuru

Diğer *Saf Şiir* savunucuları gibi Hilmi Yavuz da geleneğe, bilhassa da Divan şiiri geleneğine büyük önem vermekte; Cemal Süreya, Ahmet Oktay, Özdemir İnce, Kemal Özer, Ülkü Tamer ve hatta -divan şiirinin modern şiir içerisinde yeniden diriltilişini açıkça savunmuş ve divan şiiri üzerine uzunca değerlendirmelerde bulunmuş olan- Sezai Karakoç'un isimlerini anarak "Bunların içinde benim kadar Divan şiiriyle ilgilenen şair olduğunu sanmıyorum."⁶⁴¹ demektedir. Ayrıca Hilmi Yavuz, divan şiiri hakkında olumsuz anlamda kalıplaşmış birtakım yargılarla da ciddi anlamda hesaplaşmış; "Divân Şiiri, Bir 'Saray Şiiri'dir" yazısında divan şiirinin "saray şiiri" olduğu klişesiyle, "(Eski Tartışmaya Yeni Bir Katkı) Divân Şiiri 'Halktan Kopuk' Bir Şiir mi idi?" yazısında da yine bu şiirin seçkin zümrenin şiiri olduğu klişesiyle

⁶³⁹ Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), s.78.

⁶⁴⁰ Hilmi Yavuz, *Şairin Zihin Tarihi-Şiir Söyleşileri* (İstanbul: Granada Yayınları, 2012), s. 126.

⁶⁴¹ a.g.e., 49.

hesaplaşmıştır. Divan şiirine yönelik bu savunmacı tutumuyla Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç ve Attilâ İlhan gibi şairlerle aynı düzlem üzerinde değerlendirilebilir. Bununla birlikte Hilmi Yavuz, divan şiirine yaklaşımları bakımından kendisini Attilâ İlhan ve Sezai Karakoç’tan özenle ayırmaya dönük bir program izlemekte; bu programı hayata geçirirken de Walter Andrews’ün “Journal of Turkish Literature” dergisinin ilk sayısında yayımlanan “Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey” yazısına sıklıkla göndermede bulunmaktadır. Çok özet olarak aktarmak gerekirse, Walter Andrews Attilâ İlhan, Sezai Karakoç ve Hilmi Yavuz’un divan şiirine yaklaşım biçimlerini irdelediği bu makalesinde; divan şiirini Attilâ İlhan’ın politik-merkezli, Sezai Karakoç’un metafizik-merkezli ve buna karşın Hilmi Yavuz’un herhangi bir merkeze kalmaksızın çoğulcu bir perspektifle algıladığını ileri sürmektedir. Hilmi Yavuz da “ ‘Kenara Çekilmek’: Walter Andrews’ün Türk Şiirini Okuma Denemesi” yazısında Andrews’ün görüşlerini onaylar görünmektedir.⁶⁴² Bütün bu çerçevede, Hilmi Yavuz’un “Sanat Sanat İçindir” savunuyla da uyumlu durmaktadır; politik olan ile metafizik olanın devre dışı bırakıldığı bir zeminde, Hilmi Yavuz’un poetikası bağlamında “sanat” merkeze gelecektir. Hilmi Yavuz’un savunduğu gelenek, dinsel ya da ideolojik değil, estetik gelenektir. Hilmi Yavuz’un geleneğe verdiği önem, Nâzım Hikmet yorumlarında da son derece belirleyici olmuştur; zaten Hilmi Yavuz’a göre “geleneği temellük etmek” şair adına zorunluluktur. Hilmi Yavuz, “Nâzım: Aşma ve Avangard” yazısında Nâzım Hikmet’in “1922 ile 1930’lu yıllar arasında Rus Fütüristleri’nin etkisiyle Gelenek’i olumsuzlayarak ‘Açların Gözbebekleri’ ya da ‘Makinalaşmak İstiyorum’ türünden şiirler yaz”⁶⁴³dığı “avangard” dönemini eleştirirken, 1936’da “Şeyh Bedreddin Destanı” ile başlayan dönemine ciddi övgüler getirmektedir. Çünkü bu tarihten sonra Nâzım Hikmet, Hilmi Yavuz’un Behçet Necatigil’e yaptığı göndermeyle, “şiirini, ‘geçmişe yapılan atıflarla’ ilerlet”⁶⁴⁴meye başlamıştır.

Saf Şiir anlayışını kesin olarak benimsemiş olmasına karşın, Hilmi Yavuz’un bu tezin önceki bölümlerinde poetikaları incelenen *Saf Şiir* temsilcilerinden bazı önemli farklılıkları da bulunmaktadır. Öncelikli olarak Hilmi Yavuz, Yahya Kemal’den Asaf Halet Çelebi’ye diğer “Saf Şiir” temsilcilerinin yaptığı divan şiiriyle *Saf Şiir*’i özdeşleştirme girişiminden uzak durur. Ona göre, “Saf şiir bizim Divan şiiri için söylenemez.”⁶⁴⁵ Öte yandan Hilmi Yavuz’un poetikasında, diğer *Saf Şiir* poetikalarının aksine dini, mistik, metafizik vs. gösterge ve göndermelerle karşılaşmamaktadır. Bu poetikada şiire ve şaire kutsallık atfedilmez; aksine

⁶⁴² Hilmi Yavuz, *Edebiyat Okumaları* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2015), s. 199.

⁶⁴³ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 195-6.

⁶⁴⁴ a.g.e., 196.

⁶⁴⁵ Hilmi Yavuz, *Yaz Sohbetleri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2016), s.123.

Hilmi Yavuz, çok daha dünyevi diyebileceğimiz terimlerle konuşmaktadır. “Şiir ve Logos” başlıklı yazısında antik dönem sanatında şairlerle peygamberlerin aynı bağlamda düşünüldüğünü belirten Hilmi Yavuz, modern dönemde şairden böyle bir beklenti içinde bulunulmadığını söyler. Sokrates’in “Savunma”sında şairleri “bir sürü güzel şeyler söyleyip de ne demek istediklerini bilmeyen” kişiler olarak nitelediğini ama modern dönemde böyle bir algılayışın olmadığını dile getirir. Artık şairler dünyayı değil fakat kendi şiirlerini açıklayabilmelidirler. Hilmi Yavuz’un poetikasında şair, antik dönemden kalma “yaratıcı” özelliğinden soyutlanmış, bunun yerine “yapıcılık” özelliği kazanmıştır. Hilmi Yavuz, bu bağlamda Edip Cansever’in “Kaybola” şiirindeki “Yapılan bir şeydir şiir, yuvarlak, kırmızı, geniş” mısraına da göndermede bulunarak, “Dolayısıyla, Edip Cansever haklıdır: ‘Yapılan birşeydir şiir’.”⁶⁴⁶ der. Dolayısıyla Hilmi Yavuz poetikasında şiir büyü ya da duadan ziyade ürün, şair de büyücü ya da peygamberden ziyade üretici olarak kabul edilmektedir.

4.3. İsmet Özel Poetikası

İkinci Yeni sonrası Türk şiirinin önde gelen isimleri arasında yer alan İsmet Özel (1944), 1965 tarihli ilk şiir kitabı *Geceleyin Bir Koşu*’dan itibaren şiirleri ve şiir üzerine metinleriyle yakın dönem Türk şiirine ciddi etkilerde bulunmuş ve ayrıca düşünsel denemeleriyle de Türk kültür hayatında çeşitli tartışma alanları açmıştır. Poetikası üzerinden ilerlendiğinde, İsmet Özel’in şiir üzerine metnlerinin üç bölüm halinde değerlendirilebilmesi mümkün görünmektedir. Birinci bölümde, İsmet Özel poetikasının esasını oluşturan ve bu incelemenin de odağında yer alacak olan *Şiir Okuma Kılavuzu*, ikinci bölümde şairin 1964 tarihli “Şiirin Özgürlüğü” yazısından 2006 tarihli “Açık Yol: Şiir Kimi Kurtarır” yazısına kadar şiir üzerine metinlerini bir araya getiren *Çenebazlık*; üçüncü bölümde ise şairin başta şiir olmak üzere kültürün çeşitli alanları etrafında söyleşilerini toparlayan ve şiir üzerine görüşlerinin açıklamalarını ortaya koyan *Sorulunca Söylenen* kitabı anılabilir. İsmet Özel’in şiir anlayışını kavramak adına, sadece *Şiir Okuma Kılavuzu*’ndaki metinleri yeterli olmaz ki İbrahim Tüzer de “Özel’in şiir dünyasının tam anlamıyla kavranması ve onun hayat içerisinde şiire esaslı olarak ayırmış olduğu yerin net olarak ortaya konması, sadece ‘kılavuzlar’da ileri sürülen görüşlerle mümkün değildir.” cümlesiyle bu duruma işaret eder. Tüzer’e göre İsmet Özel’in şiir üzerine söyleşileri ve röportajları da incelenmelidir.⁶⁴⁷ Bütün bu çerçevede dahilinde, İsmet Özel’in şiir üzerine sıkça

⁶⁴⁶ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 135.

⁶⁴⁷ İbrahim Tüzer, *İsmet Özel Şiire Damıtılmış Hayat* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2018), s. 69.

metin kaleme aldığı görülmektedir; bunda onun Türk şiirinin son derece dinamik bir döneminde ortaya çıkmış olmasının da etkisi düşünülebilir. Gerçekten de İsmet Özel, II. Yeni'nin oluşumunu takip eden ve bu akımın şiir tartışmalarının merkezinde bulunduğu bir dönemde şiire başlamıştır. Onun poetikasını kavramak adına bu akımla ilişkisi üzerinde durmak da bir zorunluluktur.

4.3.1. “Milan Koroların” Poetikası

Birçok kaynak tarafından ilk şiirlerinde II. Yeni etkisinde kaldığı belirtilen ve *Çenebazlık*'taki ilk yazısı “Şiirin Özgürlüğü”nde II. Yeni dolayımında görüşler ileri süren İsmet Özel; özellikle de 1970-1971 yıllarında yayımlanan Halkın Dostları dergisine öncülük ettiği dönemde II. Yeni aleyhtarı bir tutum benimsemiş, özellikle de derginin Mart 1970 tarihli ilk sayısında yayımlanan “Tanrı Mezarını Isıtsın” yazısıyla akımın paradigmalarına ve öncülerine yönelik sert eleştirilerde bulunmuştur. İsmet Özel “Tanrı Mezarını Isıtsın” yazısında açıkça toplumcu gerçekçi perspektiften konuşmakta, sonradan “Şairler Intellect’in Pençesinde” yazısında karşı çıkacağı “intellect”ten yana bir zemin üzerinde durmakta ve II. Yeni şairlerini tutarlı bir dünya görüşüne sahip olmadıkları gerekçesiyle “küçük şair”ler olarak nitelemektedir. İsmet Özel’in savunduğu şiir, kendi ifadeleriyle “Hayatı bütün yönleriyle ve fakat kasıtlı bir doğrultuda, insanın yücelmesi, yorgunluğun, umutsuzluğun yenilmesi, insanî olanın galebe çalması doğrultusunda anlatmak amacını güden bir şiirdir.”⁶⁴⁸ Bu “kasıtlı bir doğrultu” Marksizmin doğrultusudur ve dolayısıyla şiir, Marksist bir toplumsal düzene giden süreçte araçsallaştırılmalı ve yine İsmet Özel’in söz konusu yazısındaki ifadeleriyle, “Cılız bireysel küskünlüklerin değil kalabalıkların, aşk ordularının, militan koroların şiiri” olacak şekilde inşa edilmelidir. İsmet Özel II. Yeni'nin kısıtlı sayıda entelektüel okura hitap eden şiirine karşılık, çok açık bir şekilde geniş okuyucu topluluklarına hitap eden bir şiiri savunmakta ve bu savunu sürecinde de Nâzım Hikmet ile Ahmed Arif'i, toplumcu gerçekçi şiir geleneğiyle son derece tutarlı bir şekilde “son yıllar Türk şiirinin yüzakı, devrimci Türk şiirinin temeline en iri iki taş”ı koymuş iki şair olarak kabul etmektedir. Bu dönem metinlerinde özellikle de Nâzım Hikmet'e büyük önem atfeden şair, Nâzım Hikmet'i “İkinci Yeni kuruntusundan sıyrılırken de kulağımız

⁶⁴⁸ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu* (İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2019), s. 124.

dibindeki ses Nâzım Hikmet'indi."⁶⁴⁹ sözleriyle de şiirde kendisine bir yol gösterici olarak anmaktadır. Nâzım Hikmet ile Ahmed Arif'in toplumcu şairler üzerinde büyük etkileri bulunmaktadır ki Bâki Asiltürk de "Cumhuriyet döneminde toplumcu şiir anlayışı kökenlerini daha çok Nâzım Hikmet ve Ahmed Arif gibi Marksist dünya görüşüne bağlı şairlerde bulur."⁶⁵⁰ cümlesiyle bu duruma işaret eder.

4.3.2. "İkinci Yeni"ye Dönüş

Halkın Dostları döneminde taviz vermez bir II. Yeni aleyhtarı olarak görünen İsmet Özel, 1980'li yıllara gelindiğinde ise bu akım hakkında düşüncelerinde tam tersi istikamette bir dönüşüm sürecine girmiş ve 1982 tarihli "Demokrat-O-Federal Şiircilik Ltd." yazısı itibariyle de Türk şiirini II. Yeni merkezci bir perspektifle değerlendirmeye başlamıştır. Bu yazıda İsmet Özel, Türk şiirinin son büyük atılımını 1954-59 yılları arasında yaptığını ileri sürmüş, bu akımdan sonra da Türk şiirinde herhangi bir atılım gerçekleşmediği kanaatini bildirmiştir. Toplumcu gerçekçi düşüncelerine sırt çeviren İsmet Özel, "Demokrat-O-Federal Şiircilik Ltd." yazısının yanı sıra yine 1982 tarihli "Şairler Intellect'in Pençesinde" ve 1985 tarihli "Demon-Krasi'ye Karşı Şiir" başlıklı yazılarında da şiirin ideolojik temelli algılanma biçimlerine itiraz etmiş ve II. Yeni akımının belirleyici özelliklerini gür biçimde seslendirmiştir. Özel, "Şairler Intellect'in Pençesinde" yazısında, şairlerin çeşitli ideolojik şemsiyelerin gölgesi altında konumlanmalarına karşı çıkmış, çıkış yolu olarak da "en son ve en özgün atılımın yaşandığı" 1954-59 arasının iyi kavranmasını önermiştir; çünkü hem II. Yeni şairlerine hem de onları takip eden İsmet Özel'e göre şiirde konvansiyonel dil değil kişisel dil öne çıkarılmaktadır⁶⁵¹. İsmet Özel, Mustafa Kutlu'nun kendisiyle yaptığı bir söyleşide ise bu akımın başlıca verimleri arasında Cemal Süreya'nın "Dalga", Sezai Karakoç'un "Balkon", Ülkü Tamer'in "İntihar Anlaşması", Turgut Uyar'ın "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir", Ece Ayhan'ın "Fayton" ve Edip Cansever'in "Masa da Masaymış ha" şiirlerini anmakta; aynı söyleşide "1970 yılında böyle düşünmüyordum. Tam tersi bir kanaate sahiptim. Yaptığım yanlış, bu eğilimdeki şiirin atılımcı özelliği ile sonradan sürüklendiği yerdeki özelliklerini birbirine karıştırmamla ilgiliydi. Yani leğendeki kirli suyu dökerken içinde yıkanmış bebeği de fırlatmak gibi bir şey." cümleleriyle de toplumcu gerçekçi döneminin özeleştirisini yapmaktadır.⁶⁵² İsmet Özel, yine "Demon-Krasi'ye Karşı Şiir" yazısında da İkinci Yeni'ye atfen "Şiirde geçen kelimelerin dış

⁶⁴⁹ a.g.e. 134.

⁶⁵⁰ Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 330.

⁶⁵¹ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu* (İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2019), s.159.

⁶⁵² İsmet Özel, *Sorulunca Söylenen* (İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2014), s. 56-7.

dünyadaki birebir karşılıklarıyla değil, bu kelime bireşimlerinin bizde doğurduğu ‘yeniden ifade edilemez’, ‘başka kelimelere tercüme edilemez’ yapısıyla bir atılım yaptı ülkemizde şiir.” demektedir.⁶⁵³ O, bu yaklaşımıyla sadece İkinci Yeni akımını değil onun arka planındaki *Saf Şiir* anlayışını da önemli ölçüde sahiplenmiş olmaktadır ki *Şiir Okuma Kılavuzu*’nda da bu anlayışın ilkeleri açıkça görünür durumdadır. İlk bölümü 1980, ikinci bölümü 1990’da yayımlanan “Şiir Okuma Kılavuzu”; şairin “Demokrat-O-Federal Şiircilik Ltd.”, “Şairler Intellect’in Peşinde” ve “Demon-Krasi’ye Karşı Şiir” başlıklı yazılarının daha bir kavramsallaştırılmış ve genelleştirilmiş biçimi olarak ele alınabilir. Bu poetika, İkinci Yeni’ye ve oradan da *Saf Şiir* anlayışına yaslanmaktadır.

4.3.3. Bir Kere Daha “Çevrilemeyen Şiir”

İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*’nda şiirle düzyazı ve şiir diliyle düzyazı dili arasında kesin ayrımlara gitmektedir. Şiirde estetiğe büyük önem atfeden Özel’e göre şiirde kelime, düzyazıdaki aksine ilettiği anlamdan ötürü değil kendi kendisi oluşundan kaynaklanan bir değere sahiptir: “Konuşma dilinde ve edebiyatta kelimeler yaptıkları çağrışım ve ilettikleri haberlerle büyük bir yer tutarlar; şiirde ise hem çağrışım, hem haber iletme görevi yüklendikleri halde bir de sırf kelime oldukları için önem kazanırlar.”⁶⁵⁴ Kelimenin sırf kelime oluşundan ötürü önemsenmesi, gösterileni ikinci plana iterek göstereni öne çıkarma anlamına gelmektedir; bu durum da aslında modernist şiirin ve *Saf Şiir* anlayışının en önemli özellikleri arasında yer almaktadır. İsmet Özel’e göre dilin duyularla algılanabilen nesnelerin yerini alması, düzyazıda geçerli olabilecek bir durumdur; şiirde kelimelerin nesnelere karşılık olarak kullanılması, herhangi bir ideolojinin öğretilerini taşıması ise şiiri düzyazılaştırır. Dolayısıyla, şiir kendi doğasına aykırı bir eyleme girişmiş olur. İsmet Özel, tıpkı *Saf Şiir* temsilcilerinin poetikalarında olduğu gibi şiiri başka bir tür, başka bir söylem ve başka bir sanat türüne çevrilemeyen ve en önemlisi kendisine herhangi bir “görev” yüklenemeyen bir sanat olarak tanımlamaktadır; onun “Düzyazıdan beklenen hiçbir görev şiire yüklenemez. Dil birinde ne ise, ötekinde o değildir.”⁶⁵⁵ cümlesi de düzyazıya “görev” yüklenebilirken şiire yüklenememesini, buradan hareketle de şiiri “kendinde-şey” olarak algıladığını çok net olarak ortaya koymaktadır. Bu tasarımda, Ahmet Haşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısının en temel cümlelerinden olan

⁶⁵³ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu* (İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2019), s. 170.

⁶⁵⁴ a.g.e. 34.

⁶⁵⁵ a.g.e. 52.

“Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır.” yaklaşımının etkisi açıktır. İsmet Özel’in, Paul Claudel’e ait olan ve *Saf Şiir* temsilcileriyle İkinci Yeni şairleri tarafından da sıkça refere edilen “Şiir hiçbir dile çevrilemez, kendi diline bile” cümlesinin bir varyantı kabul edilebilecek “[Ş]iirde belli ve özgün mantık öylesine billurlaşmıştır ki metnin kendisi ancak bir şeydir, başka bir biçim içinde varlığını sürdüremez, başka kelimelerin bileşimine tercüme edilemez.”⁶⁵⁶ cümlesi de yine şiiri “kendinde-şey” kabul edişin bir göstergesidir. Bu bakış açısı, önceki bölümlerde de dile getirildiği üzere şiire kutsiyet atfedip onu dua ve büyüyle özdeş kabul etmekte; diğer yandan da Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesini ve bu önermenin çevresindeki poetik tahayyülleri yansıtmaktadır. İsmet Özel’in çizdiği bütün bu çerçeve içerisinde şiir diline özerklik atfedilmekte, şiirin dış dünyayla ilişkisi asgariye indirgenmekte, şiirin belli bir anlamı ifade etmemesine alttan alta onay verilerek çoka-anlamlılığa kapı açılmakta ve şiirin başka bir türe ve dile çevrilemeyeceği dile getirilerek kutsallığı ima edilmektedir.

4.3.4. Şiirde Sözcülüğe Karşı

İsmet Özel’in *Saf Şiir* takipçileriyle en önemli ortak paydalarından biri de şiirin birtakım ideolojilerin sözcülüğünü üstlenmesine ve ideolojilerin şemsiyesi altında değerlendirilmesine karşı çıkmış olmasıdır. İsmet Özel’e göre aydınlar siyasetin baskısı altındadır ve bu aydınların “şiir okumaları, okuduklarını siyasetin söz dağarcığına, bilimsel hurafelerin kuru mantığına, tercüme etmekten ibaret.”⁶⁵⁷ İsmet Özel bu yaklaşımıyla, bir kez daha şiirin ideolojiler adına araçsallaştırılmasına karşı çıkmakta, “Böylece şiirle azdırılmış bir ideoloji, ideolojiyle yere çalınmış bir şiir özentisi kaplıyor zihinleri.”⁶⁵⁸ tespitiyle de ideolojik referanslarla örülmüş bir şiir yapısını açıkça reddetmektedir. Bu, açıkça ideolojik referansları şiir sanatının dışına itme ve ideolojik kalıpların şiir üzerinde egemenlik kurmasının önüne geçme çabası anlamına gelmektedir. Şair, herhangi bir ideolojinin sözcüsü olamaz; çünkü yine kendi ifadelerine başvurmak gerekirse, “ideolojik doğrular her zaman şiirin taşıdığı canlı işareten daha aşağı düzeydedir. Şair baskısından öğrendiği doğruları savunmaya kalktı mı, ya o doğruların

⁶⁵⁶ a.g.e. 53.

⁶⁵⁷ a.y.

⁶⁵⁸ a.y.

darlığında tıkanacak ya da şiirin vereceği asıl şey neyse onu feda edecektir.”⁶⁵⁹ İsmet Özel’in bu cümleleri de yine Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesinin bir açılımıdır. İsmet Özel şiir-ideoloji ilişkisini yorumlarken şiirin okunma biçimleri hakkında da birtakım kanaatler ileri sürer. Öncelikli olarak o, şiirin herhangi bir dünya görüşünün “kaynak metinleri” olarak algılanmasına ve ideolojik varsayımlar ışığında değerlendirilmesine itiraz eder. Ona göre şiirin değeri, o şiirde yer alan yargıların ideolojik doğruluğu ya da yanlışlığıyla ölçülemez. Dolayısıyla Tevfik Fikret pozitivist, Mehmet Akif İslamcı ya da Nâzım Hikmet Marksist olduğu için değerli değildir; bu şairlerin değerleri şiirlerindeki estetik yapıda aranmalıdır. *Şiir Okuma Kılavuzu*’nu yazan İsmet Özel, Halkın Dostları’na öncülük eden İsmet Özel’in aksine; geniş kalabalıklara hitap eden ve onları harekete geçirmeyi hedefleyen bir şiiri değil, entelektüel okuyucuya seslenen ve onunla çok daha kişisel bir ilişki kurmaya çalışan bir şiir yapısını savunmaktadır. İdeolojik zemin üzerinde var olmaya çalışan şairin, şiirlerine “insanların hayal dünyalarını onaylayacak işaretler koya”caklarını savunan İsmet Özel, şiirin hayal dünyasını onaylamak değil insanları uyanık kılma hedefiyle var olduğu görüşünü ileri sürmektedir.⁶⁶⁰ Şiirin toplumcu gerçekçi tasarımdaki “kılavuz” rolünü reddeden şair, şiirin yapısının “bir eylem kılavuzu olmasına engel” olduğunu, şiirin söz konusu kılavuzluk yolunda “dilsiz” bir söylem alanı olduğunu görüşünü dile getirmektedir. Atilla Koç’un kendisiyle yaptığı söyleşide de “Benim görüşüme göre şiirle siyaset arasındaki bağ, çok yukarı seviyede bir bağdır. Bu kolaylıkla, günlük politik sahada kullanılabilecek bir bağ değildir. Yani biz şiiri hiçbir şekilde siyasî tercihlerimizin güdümünde ve propagandasında kullanamayız.”⁶⁶¹ ifadelerini kullanarak adeta “Sanat Sanat İçindir” çizgisinin argümanlarını seslendirmektedir.

4.3.5. Şair Çokanlamlılığın Peşinde

İsmet Özel’in *Saf Şiir* takipçileriyle bir diğer ortak noktası da şiirin çok-anlamlılığına kapı aralayan bir şiir dilini savunması ve dahası çok-anlamlılığın kendiliğinden bir zorunluluk olarak şiirde var olduğunu ileri sürmesidir. Onun, Asaf Halet Çelebi’nin “Benim Gözümle Şiir Davası”nda söylediği [B]estekârın kullandığı iptidâi madde nota, ressamın boya, mimarın taş olduğu gibi şairin iptidâi maddesi de kelimedir.” cümlesine karşılık yazılmış gibi duran “rengin ve tınının resim ve musikide tuttukları yerin, kelimenin şiirde tuttuğu yerle aynı yahut eşdeğerde

⁶⁵⁹ a.y.

⁶⁶⁰ a.g.e. 58.

⁶⁶¹ İsmet Özel, *Sorulunca Söylenen* (İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2014), s. 11.

olduklarını sanmıyorum.”⁶⁶² cümleleri çok-anlamlılığa verdiği önemi gösterir. Renk ve sesin sınırlı öğeler olduğunu, prusya mavisinin bu rengi tanıyan herkes tarafından üzerinde ittifak kurulabilecek sınırlılıkta algılanan bir renk olduğunu savunan İsmet Özel’e göre, Prusya mavisi sözü üzerinde iki insan bile uzlaşma sağlayamaz. Bu, İsmet Özel’in “Modernist şiir, okuyucusunu da şairleştirmek zorunda kalarak kendini kabul ettirir. Yani, şiir yazamayan şairler olmaya başlar. Okuyucular, o metnin saçma sapan bir şey olmayıp da, şiir olduğunu anlamaya başlayan insanlar ister istemez şair vasıfları kazanan insanlar haline gelirler.”⁶⁶³ cümlelerinden de çıkarılabileceği üzere okur-merkezci bir perspektiftir; şiirin yazılma sürecine okuru da dahil eder, şiirin okur tarafından yüklenecek anlamlarla zenginleşeceği imasını taşır ve şiirin okunma sürecine de ancak bu sürece katkıda bulunabilecek entelektüel okuyucunun katkı sağlayabileceğine inanır. İsmet Özel’e göre şiir, tek anlamlılıktan kaçınmalıdır; zaten modernist şiirin okuru da tek-anlamlı şiirden kaçınmakta, ancak kendisinin yeniden anlamlandırabileceği şiirleri okumakta ve kendisinin de şair olarak okunma sürecine dahil olamayacağı şiirleri geri çevirmektedir. Bu tasarımda şair, metinde okurun doldurması gereken boşluklar bırakmış ve şiirin alınlanma sürecini demokratikleştirmiştir: “[M]odernist şiirin ortaya koyduğu irade, okur aracılığıyla yeni bir iradenin doğmasını mümkün kılmak için kasten geri çekilmiş bir iradedir. Modernist şair yazdığı metinde öyle bir irade sunar ki bu irade okurun iradesinin doğabilmesini sağlar.”⁶⁶⁴ İsmet Özel’in şiir ile düzyazı arasına çizdiği sınır da çok anlamlılık arayışıyla ilişkilidir. Nitekim İsmet Özel de Neşet Güzel’in kendisiyle yaptığı söyleşide, şiir ile düzyazı arasındaki farkları anlatırken düzyazının tek-anlamlılığına karşın şiirin çok-anlamlılığından bahsetmektedir:

“Düzyazıdaki kelimeler kendi varlıklarını, kelime olarak çok boyutluluklarını korumazlar, ama doğrudan doğruya neyi işaret ediyorlarsa, neyi gösteriyorlarsa bizi ona yönlendirirler. Yani düzyazıda biz çift anlamlı olmamaya, iki ya da daha fazla anlamlı olmamaya çalışırız. Ve iyi bir düzyazı, bunu başardığı zaman yazılmış düzyazıdır. Yani bir adamın ne dediğini, biri böyle diyecek bir başkası şöyle diyecek diye yorumlamadan ifade edebilmişse bir adam, o adam düzyazıyı iyi yazmıştır, derim. Bu ister bilim alanında olsun, ister felsefe alanında olsun böyledir. Ama şiir böylece bir amacı kendine benimsemez. Şiir, o söz bütünü içinde ne kadar çok insanla bağlantı kurabilirse o kadar iyi bir şey yapmış olur. Ve o insanları da çok farklı eğilimler içinde kendisiyle bağlantılı kılabilir. Yani kelime şiirde zaten tek anlamlı değildir. Hangi kelime olursa olsun. Yani ‘duvar’ kelimesi, efendim, taş kelimesi. Bunlar

⁶⁶² İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu* (İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2019), s. 48.

⁶⁶³ a.g.e. 198.

⁶⁶⁴ a.g.e. 199.

şiiirde tek anlamli değildir. Ama düzyazıda hangi taşı kastediyorsa, ne gibi bir taştan bahsediyorsa onu söylemek zorundadır. Şiiir onun için bu canlılığı, bu sürekli hareketi, dinamizmi ve aktivitenin bizzat kendisi oluşunu temsil ettiği oranda önemli ve değerli bir şeydir bizim için. Yoksa okumaz, atarız yani. Bir kere okudun mu biter. Hâlbuki ne yapıyoruz? Şiiiri bir daha okuyoruz, bir daha okuyoruz...”⁶⁶⁵

 smet özel’e göre modern Türk şiiirine giden yol iki ana çizgiden oluşmaktadır. Bunlardan ilki “ethos” ağırlıklı Tevfik Fikret, Mehmet Akif ve Nâzım Hikmet  izgisi; diğeri de “pathos” ağırlık Yahya Kemal ve Ahmet Haşım çizgisidir.  smet özel’e göre birinci çizgi estetik yapısını “dil-in coşkun, sarsıcı özelliklerinde” aramaktadır ve “Ulaşılacak bir yer, hissedilecek bir zaman ve birlikteliğinden yarar umulan insanlar vardır.”⁶⁶⁶ Yani bu şiiir, insanlarla yarar temeli üzerinde bir iletişim kurmayı hedeflemektedir. İkinci çizgide ise şiiirin değeri “dil-deki içkin özelliklerde aranır. (...) Devlete giden bir şiiir değildir onlarınki, devletten gelen bir şiiirdir. Karar şiiir dışındaki bir alanda verilmiş bulunduğundan onlara kararın derinliğini ve yüceliğini iskandil etmek kalmıştır.”⁶⁶⁷

 smet özel, bu bölümün başından beri ortaya koyduğumuz özellikleriyle açıkça Yahya Kemal ve Ahmet Haşım’ın açtığı çizgiden ilerlemiş bir poetika ortaya koymuş bir şair olarak kabul edilebilir. Şiiirin ideolojiler dışında konumlanması yönündeki tavrı, şiiir ile düzyazı arasında kesin sınırlar çizip düzyazının birtakım fikirleri iletmede bir araç iken şiiirin değerini kendi kendisi oluşundan yani estetik değerlerinden aldığına ilişkin görüşü, şiiirin entelektüel okura hitap etmesi gerektiğine paralel olarak çok-anlamlı bir doğaya sahip olduğuna dair yaklaşımı onu bu çizgi üzerinde değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu  izgi, Mallarm ’nin “Şiiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesinde billurlaşan ve modern Türk şiiirinde en  zl  halini Ahmet Haşım’ın “Şiiir Hakkında Bazı Mülahazalar” yazısında bulan *Saf Şiiir*  izgisidir.

⁶⁶⁵ a.g.e. 184.

⁶⁶⁶ a.g.e. 68.

⁶⁶⁷ a.g.e. 69.

SONUÇ

“Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar” başlıklı bu çalışmada modern Türk şiiri tarihinde önemli yerleri bulunan on beş farklı şairin poetikası incelenmiş, sonuç itibarıyla aralarında önemli farklılıklar bulunduğu düşünülebilecek bazı şairlerin birbirine çok benzediği, birbirinin takipçisi olduğu düşünülebilecek bazı şairlerin ise birbirlerinden bir hayli uzakta konumlandığı tespit edilmiştir. 1903-1912 arası yıllarını Paris’te geçiren ve İstanbul’a döndükten sonra dönemin edebiyat ortamında hızlı bir şekilde merkezi bir konum edinen Yahya Kemal Beyatlı; Türkiye’deki şiir ortamında Charles Baudelaire, Stephané Mallarmé ve Paul Valéry gibi Fransız Sembolistlerinin tanınmasında ve onlar tarafından geliştirilen *Saf Şiir* anlayışının nüfuz kazanmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Sembolist şairlerin genel poetik tavırlarıyla örtüşür bir şekilde sık sık Stephané Mallarmé’nin *-Saf Şiir*’in özeti sayılabilecek- “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesini anan, lirik şiiri “asıl şiir” kabul eden, şiiri müziğe yaklaştırma iddiası taşıyan ve Sembolizmin doğasında bulunan romantik tavırla şiiri ve şairi mistifize eden Yahya Kemal; bu yaklaşımlarına rağmen yine de bütünüyle *Saf Şiir* dairesi içerisinde değildir. Çünkü o; şiirin ideolojilerden bütünüyle soyutlanması fikrine ve *şiirin fikirleri dışarıda tutarak sadece kelimelerle yazılabileceğine* tam anlamıyla ikna olamamış, *Saf Şiir*’in asıl temsilcilerinin özgürce sırt dönebildiği “anlam”dan asla vazgeçememiş, bir yandan lirik şiiri “asıl şiir” kabul ederken diğer yandan epik şiir savunusuna girişmiştir. “Memleketten Bahseden Edebiyat” başlıklı yazısında *mektepten memlekete* dönmenin gereğine işaret eden Yahya Kemal -“*Saf Şiir*”le ilişkisi bağlamında- mektepten tam anlamıyla kopamamış, memlekete tam anlamıyla dönememiştir. Nitekim kendisi de Adile Ayda’ya verdiği söyleşide sarf ettiği “ben Sembolistlerin iddialarını ancak yüzde elli nisbetinde kabul ediyorum.” sözleriyle bu ikircikli tavrını açıkça ilan eder. Yine de Yahya Kemal, *Saf Şiir*’in gerçek bir temsilcisi olmamakla birlikte bu şiir anlayışının Türk şiirinde yaygınlık kazanmasında belirleyici bir rol oynamaktadır.

Yahya Kemal'in söz konusu tavrına karşılık Ahmet Haşim, tam anlamıyla *Saf Şiir* yanlısı bir şair olarak konuşmakta; şiirde anlamı ikinci plana atıp müziği öne çıkarmakta; Sembolist öncülleri gibi ancak entelektüel donanım sahibi seçkin bir zümrenin nüfuz edebileceği bir şiirin peşinde koşmakta ve “fikir”, “hikâye” ve “mazmun” karşıtlığı da göz önünde bulundurulursa bütünüyle Mallarmé'nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesine yaslanan bir poetikayı savunmaktadır. Onun “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” metninde ileri sürdüğü görüşler, *Saf Şiir* anlayışının temel özellikleriyle uyum içerisindedir. Örneklendirmek gerekirse: Ahmet Haşim şiiri dua ve büyü, şairi de peygamber ve büyücüye benzetir; bu yönüyle de şiire kutsiyet atfetmiş olur. Şiirle nesir arasında kesin ayrımlar bulunduğunu dile getirir ve şiirde ne söylendiğinin değil nasıl söylendiğinin esas olduğunu belirterek “biçimci” bir sanat anlayışını dışa vurur. Ahmet Haşim sembolizm hakkında görüşlerinde ciddi bir tutarlılık göstermiş, kendisine bu akım hakkında yöneltilen bir soruyu da -Yahya Kemal'in “ben Sembolistlerin iddialarını ancak yüzde elli nisbetinde kabul ediyorum.”- beyanına karşılık “[B]en o mektebin talebesiyim” şeklinde yanıtlamıştır.

Poetik metinlerinde ısrarlı bir şekilde Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e göndermede bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar yine Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi şiiri müziğe yaklaştırma çabası içinde bulunmuş, şiirle dua ve büyü arasında ilişki kurmuş ve -bu bağlamda özellikle de Ahmet Haşim'e yaklaşarak- ancak entelektüel bir okur zümresi tarafından nüfuz edilebilecek bir şiir anlayışını savunmuştur. Yine Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi şiirle düzyazı arasında keskin ayrımlar bulunduğunu dile getiren, şiirde didaktizme karşı tavır alan ve şiirde neyin anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı meselesinin önemli olduğu üzerinde duran Tanpınar; Edgar Allan Poe ve Charles Baudelaire'den Paul Valéry ve Henry Brémond'a dek uzanan bir çizgi üzerinde, referanslarını ısrarlı bir şekilde *Saf Şiir*'in sembol isimlerinden vermiştir.

Cahit Sıtkı Tarancı bir poetika niteliği taşıyan *Ziya'ya Mektuplar*'ında yine kendisinden önceki *Saf Şiir* savunucuları gibi Fransız sembolistlerine atıfta bulunmaya, şiir sanatını mistifize etmeye, anlamda belirsizliği savunarak şiirde önemli olanın ne anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı olduğunu vurgulamaya ve epik ve didaktik şiir yazan şairleri eleştirmeye devam etmiştir.

Tezin, “Saf Şiir'in İlk Temsilcileri” başlıklı ilk bölümünde incelenen son şair Asaf Halet Çelebi de önemli ölçüde kendisinden önceki *Saf Şiir* savunucularının argümanlarını tekrar etmiş, bu argümanlara ilave olarak, Hint mitolojisine ve Sigmund Freud'un Psikanaliz kuramına atıflarda bulunmuştur. Ayrıca divan şiirine de sık sık göndermede bulunan Asaf Halet Çelebi, *Saf Şiir* anlayışının temel yasalarına uygun bir poetika kaleme almıştır.

Toparlamak gerekirse, *Saf Şiir'in İlk Temsilcileri*, Türk şiirinin Fransız sembolizmiyle ciddi anlamda tanışmasına vesile olmuş ve onlardan devraldıkları anlam sorununu Türk şiir ortamının merkezine taşımışlardır. Onlara göre şiirde anlam belirsiz olmalı ve her okur şiirin anlamını yeniden inşa etmelidir. Elbette bu kolay bir eylem değildir; dolayısıyla da şiir, düzyazının aksine ancak entelektüel okuyucuların nüfuz edebileceği bir sanattır. *Sanat sanat içindir* çizgisi üzerinde duran bu şairlere göre şiirin herhangi bir siyasal, sosyal ve kültürel ideolojiyi aktarma gibi bir görevi bulunmamaktadır; şiir, amacını kendi kendisinde bulur. Söz konusu şairler, bu anlayışları gereğince, siyasi içerikli şiirler yazan Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy ve Nâzım Hikmet gibi şairlerin şiir anlayışlarına açıkça karşı çıkmışlardır. Onlara göre şiir propaganda metinlerine değil, dua ve büyüye yaklaşmalıdır. Bu tasarımda şaire düşen rol de peygamberlik yahut büyücülük olacaktır. Şaire bu anlamda bir rol atfetmek, esasen romantik bir tavrın göstergesidir ki zaten *Saf Şiir* anlayışı da romantik dönemin bir ürünüdür. Her şeye rağmen, ismi geçen şairlerin şiirde anlamı hiçleme ve şiiri tamamen biçime dayandırma hususunda Fransız öncüleri kadar ileri gidemediği söylenmelidir. Özellikle de Yahya Kemal ve Cahit Sıtkı gibi şairlerin anlamı büsbütün askıya alamadığı ortadadır. Öte yandan bu bölümde incelenen beş şairin kimi çelişkileri de bulunmaktadır. Genel bir tavır olarak divan şiirini *Saf Şiir* olarak algılama yoluna giden bu şairlerin, anlamın merkezde bulunduğu divan şiirini anlamı askıya alan *Saf Şiir* anlayışıyla özdeş kabul etmesi modern Türk şiiri tarihinin önemli yanılgıları arasında yer almaktadır. Her şeye rağmen bu bölümde incelenen şairlerin ortak prensibi, uygulamada güçlüklerle karşılaşsalar da, Stephané Mallarmé'nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesi olmuştur. Tezin giriş bölümünde ileri sürülen üç unsur, yani Max Weber'in “dünyanın büyüünün bozulması” argümanına karşılık “dünyayı yeniden büyüülü kılma” tavrı, metni Umberto Eco'nun ifadesiyle “Açık Yapıt” haline getirerek okuyucuyu metnin yeniden inşasına dahil etme arzusu ve şiirle düzyazı arasında mutlak bir “iş bölümü” öngörme ve şiiri müzikle özdeş kılma gayreti; tezimizin ilk bölümünde incelenen şairlerde kendini güçlü bir şekilde göstermektedir. Onların anlam ve okuyucu hususundaki görüşleri, entelektüel bir okuyucu istedikleri ve çokanamlı bir metnin peşinde koştukları düşünülürse, “az okur, çok anlam” şeklinde özetlenebilir.

Bu çalışmanın *Saf Şiir'den Çıkış* başlıklı ikinci bölümünde incelenen Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli Kanık ve Attilâ İlhan apayrı poetik ve politik süreçlerden geçmiş ancak sonuç itibarıyla *Saf Şiir* aleyhtarlığı kaynaklı bir ortak paydada buluşmuş olan şairlerdir. Necip Fazıl Kısakürek, şiir serüveninin başlarında *Saf Şiir* anlayışına bağlı bir görünüm arz etmekle birlikte, 1934'te Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra sadece dünya görüşü değil sanat anlayışı

bakımından da ciddi bir dönüşüm sürecine girmiş; adeta fil dişi kulesinden çıkarak İslami bir sanat anlayışının mücadelesini vermeye başlamıştır. Sanatı amaç olmaktan çıkarıp araçsallaştırmak, bu hangi ideolojik gerekçelerle olsun olsun, sanatı toplumsallaştırma anlamına gelmektedir. Necip Fazıl da söz konusu *dönüşümünden* sonra kaleme aldığı poetikasında, şiiri toplumsal planda İslami uyanışın araçlarından biri olarak kodlamakta ve İslami göstergelerle yüklü bir şiir anlayışını dolaşıma sokmaktadır. Bununla birlikte, Necip Fazıl'ın poetikasında, 1934 öncesi sanat anlayışının kalıntıları olarak, *Saf Şiir* savunucularının birtakım argümanları da varlığını korumaya devam eder. Necip Fazıl'ın şiirde neyin söylendiğinden ziyade nasıl söylendiğinin önemli olduğunu vurgulaması, ondaki Sembolizm etkilerini açığa vururken, kendi İslami toplumculuğuyla da bir çelişkiye düşmesine sebebiyet verir; çünkü toplumcularda nasıl söylendiğinden çok neyin söylendiği önemlidir. Diğer yandan, şair, yine *Saf Şiir* temsilcileri gibi şiiri tanımlarken sıkça “sır”, “esrar”, “büyü”, “tılsım” vs. göstergeler kullanır. Bu tip göstergeler, esasen Antik Çağ'dan bu yana varlığını korumakla birlikte özellikle de Romantik dönemde yeniden dirilmiş ve şiir kuramlarında sıkça vurgulanır hale gelmiştir. Bu da Necip Fazıl poetikadaki Romantik eğilimlerin bir başka işaretidir.

Orhan Veli Kanık buraya kadar andığımız bütün şairlerden farklı olarak, poetikasını hem yeni bir şiir akımının manifestosu olarak kaleme almış hem de bütün bir geçmiş edebiyat mirasını reddederek yepyeni bir şiir anlayışı teklifinde bulunmuştur. Orhan Veli, şiirden söz sanatlarını ve kafiye ve redif gibi biçimsel unsurları dışlamış; Sembolistlerin büyük önem atfettiği *müziği* reddederek *söz*ü merkeze taşımış ve anlamda belirsizliği öteleyerek açıklığı savunmuştur. Ahmet Haşim başta olmak üzere, *Saf Şiir* savunucularının aleyhinde beyanlarda bulunan Orhan Veli, dile getirdiğimiz bu özellikleriyle de *Saf Şiir*'in dışında bir poetikayı öne çıkarmaktadır. Poetikasını şiir serüveninin henüz başlarında yayımlayan Orhan Veli, sonraları bu poetikadaki tezlerinde bazı yumuşamalara gitmiş olsa da ana ekseninden çok da uzaklaşmamıştır. Orhan Veli'nin kelime dağarcığı da *Saf Şiir* savunucularının kelime dağarcığından tamamen farklıdır. Orhan Veli'nin poetikasında “sır”, “tılsım”, “büyü” vs. göstergeler kullanılmaz; aslolan duyularla algılanabilen evrendir, onun ötesi yoktur.

“*Saf Şiir*'den Çıkış” bölümünde incelenen son şair olan Attilâ İlhan hem Orhan Veli'nin Garip akımına hem de İkinci Yeni akımına karşı sert bir muhalefet yürütmüş, *Saf Şiir* anlayışına ve Stephané Mallarmé'nin bu anlayışın temel ilkesi olan “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” önermesine itiraz etmiş ve temelde toplumcu bir şiir anlayışının savunusunu yapmıştır. Attilâ İlhan, *Saf Şiir* savunucularının aksine geniş okuyucu kitlelerine yönelmiş, biçimciliğe itirazlar getirmiş ve her daim Nâzım Hikmet, Arif Damar, Rıfat Ilgaz vb. toplumcu şairleri gündeme

getirmeye çalışmıştır. Onun en belli başlı poetik metinlerinden olan “Atatürkçü Sanat Tutumunun Toplumculuğu ve Gerçekçiliği” başlıklı yazısı, sadece başlığıyla bile *Saf Şiir* savunucularından ayrıldığı hususları işaret etmeye yetmektedir. *Atatürkçülük, Toplumculuk ve Gerçekçilik*; *Saf Şiir* savunucularının -bu çalışma özelinde poetik zeminde- kabul edemeyeceği ifadelerdir. Çünkü *Saf Şiir* savunucuları sanatı herhangi bir ideolojiye dayandırmama yolunda özel bir gayret gösterir, topluma yüzünü değil neredeyse sırtını dönen bir sanat inşa etme mücadelesi verir ve gerçekçiliğin yerine esasen idealleri ikame etmeye çalışır.

Bu çalışmanın “İkinci Yeni’nin Poetikaları” adlı üçüncü bölümünde, modern Türk şiirinin önemli kırılma noktalarından biri olarak kabul edilen İkinci Yeni akımına dahil dört farklı şairin poetikası incelenmiştir. Ortak bir poetika ya da manifestoyla ortaya çıkmamış olan bu şairler, şiirleri ve şiir anlayışlarındaki birtakım yakınlıklardan dolayı çıkış yıllarından itibaren aynı akımın şairleri olarak kabul edilmektedirler. Her biri ayrı ayrı poetikalara sahip bu şairlerden Sezai Karakoç, birçok yönüyle İkinci Yeni akımının öncüsü, birçok yönüyle de -mesela dünya görüşü ve ideolojik pozisyonu- bu akımın en ayrıksı şairidir. Sezai Karakoç; akımın İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar gibi şairlerinin sosyalist-seküler dünya görüşlerine karşılık başından itibaren İslamcılığı savunmuş ve kendisine Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı ve Necip Fazıl Kısakürek’ten oluşan bir soy kütüğü inşa etmiştir. Onun poetikasında bu şairler ve bu şairlerin de arka planlarında bulunan İslami klasikler yüceltilmiş, İslami dünya görüşünün ve göstergeler ağının şiirde modern biçimlerle yeniden üretilmesi gerektiği iddia edilmiş ve modern şiirin rayına oturtulması adına divan şiirine -bilhassa da arkasındaki İslami değerler dünyasından dolayı- büyük önem verilmiştir. Fakat bütün bunlar, Sezai Karakoç’un poetikasının bir yönüdür. Çünkü Sezai Karakoç Fransız sembolizmiyle de içli dışlı bir görüntü sergilemiş, belli başlı Fransız sembolistlerine sıklıkla göndermede bulunmuş, bunun bir sonucu olarak şiirde anlamın zaman zaman askıya alınabileceğini belirtmiş, yer yer *Saf Şiir* savunucuları gibi belirsizliği öne çıkaran bir poetikanın altına imzasını atmıştır. Sezai Karakoç’a göre şair topluma öncülük etmeli, gelecekte haberler getirmeli, şiiri duaya yaklaştırmalıdır. Ancak Sezai Karakoç’un bu tavrıyla *Saf Şiir* savunucularının zaman zaman şaire atfettiği peygamberlik, kahinlik ve sihirbazlık gibi yakıştırmalar birbirine karıştırılmamalıdır. Çünkü bu çalışmanın ilk bölümünde incelediğimiz *Saf Şiir* savunucularında kayda değer bir dini temel ve söylem dünyası yer almazken, Sezai Karakoç şaire bu görevleri, tamamen şiirin ve toplumun İslami bir yörüngeye girmesini sağlama adına yükler.

Şiire toplumcu bir çizgi üzerinde başlayan, İkinci Yeni’ye şiir serüveninin oldukça ileri bir aşamasında katılan ancak zaman içerisinde bu akımın en şiddetli savunucularından biri haline

gelen İlhan Berk *Saf Şiir* anlayışının modern Türk şiirindeki en belli başlı temsilcileri arasında yer almaktadır. *Saf Şiir*'e bağlılığı bakımından Ahmet Haşım, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebilerle aynı düzlemde bulunan İlhan Berk; poetikasında ısrarlı bir şekilde Ahmet Haşım'ın tezlerine atıf yapmakta, Haşım'i modern Türk şiirinin gerçek başlatıcısı olarak ilan etmekte ve kendi poetikasıyla onun "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"ı arasındaki süreklilik ilişkisini açıkça dışa vurmaktadır. İlhan Berk, *Saf Şiir*'in temel kodlarına uygun olarak Fransız sembolistlerine ve Stephané Mallarmé'ye büyük önem atfetmiş, şiirde anlamın merkeziliğine itiraz ederek belirsizliği öne çıkarmaya çalışmış, anlamdan boşalan yeri biçimi ikame etmeye girişmiş, şiir ile düzyazı arasında kesin bir ayrıma giderek anlamın düzyazının bir problemi olduğunu belirtmiş ve yine şiire büyü ve şaire de büyücü rolü biçmiştir.

İkinci Yeni şiirinin bir başka öncü ismi Cemal Süreya şiir serüveninin henüz başında -1956 tarihli "Folklor Şiire Düşman" yazısında- kurduğu "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı." cümlesi ile Mallarmé'nin "Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır." ilkesine yakınlığını ilan etmiştir. Cemal Süreya, aynı yazıda şiirde folklorik unsurların kullanımına karşı çıkarak, modernist bir tavırla orijinallliği savunmuş, çok anlamlılığın önemini dile getirmiş ve elbette şiirin entelektüel okura yönelik bir sanat olduğunun altını çizmiştir. Yine şiirle düzyazı arasında da *Saf Şiir* savunucularının tezlerini önemli ölçüde tekrarlayan Cemal Süreya, sıklıkla şiirde biçimin hayatiyetini vurgulamış ve biçimcilerinkine yakın bir tutum izlemiştir. Bütün bunlara rağmen Cemal Süreya'nın *Saf Şiir* dairesinde kabul edilmesi zordur. Çünkü o, özellikle de şiir serüveninin ileri aşamalarında toplumsal olana ilgisini artırmış ve nasıl söylendiğiyle birlikte neyin söylendiğiyle ilgisini de diri tutmuş bir şairdir.

Turgut Uyar yine şiir serüveni boyunca çeşitli gelgitler yaşamış bir şair olarak, toplumcu-memleketçi bir çizgiden geçtikten sonra İkinci Yeni akımına dahil olmuş, bununla birlikte toplumcu dönemine de asla bütünüyle sırt dönmemiştir. Şiirde anlamın merkezi önemini savunmakla birlikte yeni biçimlerin de kullanılması gerektiğini ısrarla belirtmiş, toplumculuğa da biçimciliğe de açık kapılar bırakmıştır.

Tezin "İkinci Yeni'den Sonra" başlıklı dördüncü ve son bölümünde Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz ve İsmet Özel'in poetikaları incelenmiş; bu şairlerin İkinci Yeni'yle ve esasen *Saf Şiir* anlayışıyla ilişkileri üzerinde durulmuştur. Hilmi Yavuz ve İsmet Özel Türk şiirinde kronolojik olarak İkinci Yeni şairlerinden sonra ortaya çıkmış olmalarına karşılık, Behçet Necatigil İkinci Yeni şairlerinden çok daha önce Türk şiirinde belirginlik kazanmış bir şairdir. Behçet Necatigil, bu duruma rağmen tezde "İkinci Yeni'den Sonra" bölümünde ele alınmıştır çünkü hem İkinci Yeni'den sonra poetik anlamda çok sert bir dönüşüm sürecine girmiştir hem de poetikasını bu

sürecin sonunda yazmıştır. Behçet Necatigil'deki dönüşümün odağında anlam problemi bulunmaktadır. İkinci Yeni öncesi poetik demeçlerinde belirsizlikten uzak durup anlamın açıkça ortaya konduğu bir şiirden yana tavır takınan şair; İkinci Yeni akımının şiir ortamının merkezine yerleşmesinden sonra yazdığı poetikasında, anlamın arka plana atılıp biçimsel deneylerin su yüzüne çıkarıldığı ve okurun metnin inşa sürecine dahil edildiği bir şiiri savunmaya başlamıştır. Bu durum, *Saf Şiir* savunucularından İkinci Yeni şairlerine, onlardan da Behçet Necatigil'e uzanan bir çizgiye işaret etmektedir.

Poetik metinlerinde *Saf Şiir*'in Fransız kaynaklarına ve Türk şiirindeki *ilk temsilcilerine* sık sık atıfta bulunan, İkinci Yeni şairlerine özel bir yer açmamakla birlikte -bir noktadan sonra onların yörüngesine giren- Behçet Necatigil'in İkinci Yeni sonrası dönemiyle kendi şiiri arasında bir süreklilik ilişkisi inşa eden Hilmi Yavuz *Saf Şiir*'in Türk şiirinde her anlamda en ısrarlı savunucuları arasında olmuştur. Sembolistlerin şiir ile düzyazı arasında varsaydığı ayrımı tekrarlayarak entelektüel verilerle yüklü güç anlaşılır bir şiiri gündeme getiren, şiirin ideolojilerle ilişkisine sırt dönüp “Sanat Sanat İçindir” anlayışından yana çağrıda bulunan Hilmi Yavuz; Mallarmé'nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesinin sadece poetik değil felsefi anlamda da arkeolojik kazısına girişmiştir.

Bu bölümde son olarak incelenen şair İsmet Özel'dir. 1960'lı yılların sonlarıyla 1970'lerin başında toplumsal gerçekçi bir çizgide bulunan ve bu dönemde kaleme aldığı toplumcu şiirleriyle geniş bir bilinirlik kazanan İsmet Özel, 1974 yılı itibarıyla İslamcı bir çizgiye geçer ve toplumcu gerçekçi şiirlerini reddetmese de şiirlerinde ve düzyazılarında kendisi adına yeni bir dönemin kapılarını açmaya başlar. Belli bir mesafeden bakıldığında *Saf Şiir* anlayışıyla taban tabana zıt olduğu düşünülebilecek İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*'nda çok büyük ölçüde *Saf Şiir* anlayışının tezlerini tekrar etmektedir. Tıpkı *Saf Şiir* savunucuları gibi şiir ile düzyazı arasında kesin bir ayrım varsayıp şiirde anlamın düzyazıya göre çok zor elde edilir olduğunu iddia eden İsmet Özel, bu yaklaşımıyla okurdan entelektüel bir donanım talep etmekte ve şiirin inşasında okurun da işin içine katılmasını beklemektedir. Şiir, böylece çok anlamlı olacak ve her okunuşunda yeni anlamlarla zenginleşecektir. Bu, toplumcu değil biçimci bir edebiyat anlayışının göstergesidir. İsmet Özel'in, Türk şiirinin son büyük atılımını 1954-1959 arasında gerçekleştirdiğine ilişkin yargısı da onun sadece İkinci Yeni şiirine değil bu şiirin de kaynakları arasında bulunan *Saf Şiir*'e yakınlığını ispatlar.

Sonuç olarak “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar” başlıklı tezin “*Saf Şiirin İlk Temsilcileri*” bölümünde incelenen Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı; *Saf Şiir* anlayışının açık savunucuları olmuş

ve şiirin özerkliğinden yana pozisyon alan bu anlayışın sonraki kuşaklara aktarımında belirleyici rol oynamışlardır. “*Saf Şiir*’den Çıkış” başlıklı ikinci bölümde incelenen Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Veli ve Attilâ İlhan ise *Saf Şiir*’e karşı daha toplumsal dinamikleri olan bir poetikayı harekete geçirmeye çalışmış ve farklı ideolojilerden çıkmakla birlikte benzer bir hedefe yönelmişlerdir. “İkinci Yeni Poetikaları” başlıklı üçüncü bölümde incelenen Sezai Karakoç, İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar *Saf Şiir*’in argümanları ile toplumcu sanatın hedefleri arasında bir ara-alanda durmuş ve elde edilmek için entelektüel hazırlık talep eden ama ideolojik olarak da bir yerlere dokunan bir anlamın peşine düşmüşlerdir. Burada sadece İlhan Berk istisna kabul edilebilir çünkü o *Saf Şiir* anlayışının ilkelerine daha sıkı sıkıya sarılmış bir şairdir. Tezin “İkinci Yeni’den Sonra” başlıklı son bölümünde incelenen Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz ve İsmet Özel ise *Saf Şiir* anlayışının temel paradigmalarını takip etmişlerdir.

Buraya kadar ortaya koyduğumuz bütün bu verilerden şu sonuç çıkmaktadır: En öz açıklamasını Stéphané Mallarmé’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır.” ilkesinde bulan *Saf Şiir* anlayışı, Türk şiirinde bütün bir 20. yüzyıla yayılan ciddi etkilerde bulunmuştur. Ahmet Haşim’in 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme aldığı “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı ile İsmet Özel’in aynı yüzyılın son çeyreğinde ortaya koyduğu *Şiir Okuma Kılavuzu* temelde aynı anlayışın, *Saf Şiir* anlayışının yörüngesinde hareket etmektedir. Modern Türk şairlerinin “büyüsü bozulmuş dünya”yı “yeniden büyülü kılma” çabası ve bunun bir gereği olarak şairi büyücü ve şiiri de büyüyle özdeşleştirmeleri, şiiri “Açık Yapıt” haline getirerek okuyucuyu da metnin yazımına dahil etmeleri, şiirle düzyazı arasında mutlak bir “iş bölümü” öngörerek şiiri özel alanla, düzyazıyı ise toplumsal alanla irtibatlandırmaları hep *Saf Şiir*’in ve bu anlayışın da arka planındaki romantik sanat anlayışının bir sonucudur.

KAYNAKÇA

- Acar, Zafer. *Sezai Karakoç Kuşağı: İkinci Yeni*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.
- Adonis. *Arap Poetikası*. Çev., Emrullah İşler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Ahmet Haşim. *Bize Göre ve İkdâm'daki Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Ahmet Haşim. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Ahmet Haşim. *Frankfurt Seyahatnamesi ve Mektuplar, Mülakatlar, Kaynaklar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Ahmet Haşim. *Gurabahâne-i Laklakan ve Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Akgül, Alphan. *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Alkan, Erdoğan. *Şiir Sanatı*. Ankara: Tün Kitap, 2019.
- Anday, Melih Cevdet. *Kalabalığın Şiiri-Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar*. İstanbul: Everest Yayınları, 2016.
- Andrew Bennett ve Nicholas Royle. *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Aristoteles. *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne*. Çev., Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları, 2018.
- Aristoteles. *Retorik*. Çev., Ari Çokona. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Asiltürk, Bâki. *Hilesiz Terazi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Asiltürk, Baki. *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Avcı, İsmail. "Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası; 1940-1950". Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2014.
- Ayda, Adile. *Yahya Kemal'in Fikir ve Şiir Dünyası*. Ankara: Hisar Yayınevi, 1979.
- Ayda, Adile. *Yahya Kemal-Kendi Ağzından Fikirleri ve San'at Görüşleri*. Ankara: Ajans Türk Matbaası, 1962.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Yahya Kemal-Eve Dönen Adam*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.
- Barthes, Roland. *Yazı ve Yorum*. Çev., Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Berk, İlhan. *El Yazılarına Vuruyor Güneş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Berk, İlhan. *Kanatlı At*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Berk, İlhan. *Kült Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

- Berk, İlhan. *Logos*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Berk, İlhan. *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2020.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Mektuplar Makaleler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017.
- Bezirci, Asım. *Ahmet Haşim*. İstanbul: Gözlem Yayınları, 1979.
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Gözlem Yayınları, 1987.
- Bezirci, Asım. *Orhan Veli*. İstanbul: Oluş Yayınevi, 1972.
- Bonamour, Jean. *Rus Edebiyatı*. Çev., İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- Boym, Svetlana. *Tırnak İçinde Ölüm-Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler*. Çev., Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Calinescu, Matei. *Modernliğin Beş Yüzü-Modernizm Avangard Dekadans Kitsch Postmodernizm*. Çev., Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2017.
- Calvino, Italo. *Amerika Dersleri -Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Can, Adem. “Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası (1923 ? 1940)”. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010.
- Cansever, Edip. *Şiiri Şiirle Ölçmek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Cöntürk, Hüseyin. *Çağının Eleştirisi-Birinci Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Culler, Jonathan. *Yazın Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi, 2007.
- Çelebi, Asaf Halet. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Everest Yayınları, 2016.
- Çelebi, Asaf Halet. *Bütün Yazıları*. İstanbul: Everest Yayınları, 2018.
- Çıkla, Selçuk. *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2015.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

- Eagleton, Terry. *Edebiyat Olayı*. Çev., Başak Yüce. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.
- Eagleton, Terry. *İngiliz Romanı*. Çev., Barış Özkul. İstanbul: Sözcükler Yayınevi, 2012.
- Eagleton, Terry. *Şiir Nasıl Okunur?*. Çev., Kaya Genç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev., Tolga Esmer. İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- Eco, Umberto. *Edebiyata Dair*. Çev., Betül Parlak. İstanbul: Can Yayınları, 2017.
- Eco, Umberto. *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev., Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2019.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Kutsal-Dışı Dinin Doğası*. Çev., Ali Berktaş. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Eliot, T. S. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev., Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Eralp, H. Vehbi. *Yahya Kemal İçin*. İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti, 1959.
- Eroğlu, Ebubekir. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Ersoy, Mehmed Âkif. *Safahât*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2013.
- Ferber, Michael. *Romantizm Kısa Bir Giriş*. Çev., Miray Sağlam, Mehmet Çetin. İstanbul: Say Yayınları, 2020.
- Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliği*. Çev., Cevat Çapan. İstanbul: Sözcükler, 2012.
- Freud, Sigmund. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev., Leyla Uslu. İstanbul: Cem Yayınevi, 2022.
- Friedrich, Hugo. *Modern Şiirin Yapısı*. Çev., Mustafa Özdemir. Ankara: Ebabil Yayınları, 2020.
- Frye, Northrop. *Eleştirinin Anatomisi*. Çev., Hande Koçak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

- Fuat, Memet. *Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Fuat, Memet. *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Gustave Flaubert, George Sand. *Mektuplar*. Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Güç, Hami. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şairlerinin Mektuplarındaki Edebi Poetikalar: Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Behçet Necatigil”. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2013.
- Güven, Güler. *Tanpınar'dan Ders Notları*. Haz., Hayri Ataş. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev., Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Heimsoeth, Heinz. *Kant'ın Felsefesi*. Çev., Takiyettin Mengüşoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2019.
- Hilav, Selahattin. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Holbrook, Victoria Rowe. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev., Engin Kılıç ve Erol Köroğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Horatius, *Ars Poetica -Şiir Sanatı-*. Çev. C. Cengiz Çevik. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- İleri, Selim. *nâm-ı diğer kaptan “Attilâ İlhan'ı Dinledim:”*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- İlhan, Attilâ. *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- İlhan, Attilâ. *Hangi Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- İlhan, Attilâ. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- İnce, Özdemir. *Şiirde Devrim*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

İnci Enginün ve Zeynep Kerman. Haz. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. İstanbul:

Dergâh Yayınları, 2013.

Jarrety, Michel. *Poetika*. Çev., İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010.

Kanık, Orhan Veli. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Kanık, Orhan Veli. *Şairin İşi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul, Dergâh Yayınları,

2012.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.

Karaca, Alâattin. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2019.

Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. İstanbul:

Diriliş Yayınları, 2012.

Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2016.

Karakoç, Sezai. *Hâtıralar I*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2022.

Karakoç, Sezai. *Hâtıralar II*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2022.

Karataş, Turan. *Doğu'nun Yedinci Oğlu*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998.

Kerman, Zeynep. *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Kılıç, Mahmud Erol. *Sufî ve Şiir*. İstanbul: Sufî Kitap, 2017.

Kırımlı, Bilal. *Âsaf Hâlet Çelebi*. İstanbul: Şule Yayınları, 2000.

Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2021.

Kısakürek, Necip Fazıl. *Konuşmalar*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009.

Kocahanoğlu, Osman Selim. *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*. İstanbul: Ağrı

Yayınları, 1983.

Löwy Michael ve Robert Sayre. *İsyân ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm*. Çev., Işık

Ergüden. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.

- Mallarmé, Stephen. *Mallarmé'nin Mektupları*. Çev., Mazhar Candan. İstanbul: Düşün Yayınları, 1995.
- Miskioğlu, Ahmet. *Tanpınar'dan Notlar-Yeni Türk Edebiyatı Tezli Sertifika Ders Notları (1952)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Miyasoğlu, Mustafa. *Asaf Hâlet Çelebi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1993.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Mustafa Karadeniz. "Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet". Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, 2015.
- Nayır, Yaşar Nabi. *Ahmet Haşim-Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1954.
- Nâzım Hikmet. *Son Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Nâzım Hikmet. *Yazılar 6-Konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Necatigil, Behçet. *Bile/Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Necatigil, Behçet. *Düzyazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Necatigil, Behçet. *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Okay, M. Orhan. *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- Okay, M. Orhan. *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Okay, M. Orhan. *Necip Fazıl "Sıcak Yarada Kezzap"*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Okay, M. Orhan. *Poetika Dersleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013).
- Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları, 2003.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Çev., Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Özel, İsmet. *Sorulunca Söylenen*. İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2014.

- Özel, İsmet. *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı, 2019.
- Özmen, Kemal. *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Paz, Octavio. *Çamurdan Doğanlar-Romantizmden Avangarda Modern Şiir*. Çev., Kemal Atakay. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.
- Perin, Cevdet. *Çağdaş Fransız Edebiyatı*. Ankara: Elips Kitap, 2011.
- Platon. *Devlet*. Çev., Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Poe, Edgar. *Örneklerle 'Şiirin İlkesi'*. Çev., Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınlar.
- Proust, Marcel. *Kayıp Zamanın İzinde-Swann'ların Tarafı*. Çev., Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Recaizade Mahmud Ekrem. *Recaizade Mahmut Ekrem'in Bütün Eserleri-2 Takdîr-i Elhân, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde, Takrizat*. Haz. Hakan Sazyek-Tolga BayındırEsra Sazyek-Doğan Evecen. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2014.
- Rifat, Mehmet. *Metnin Sesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları-1-2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Salihoğlu, Hüseyin, Der. *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1995.
- Sarmaşık, Belgin. *Attilâ İlhan: "Açtırma Kutuyu!.."*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2004.
- Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2016.
- Shelley, Percy Bysshe. *Şiirin Bir Savunması*. İstanbul: Şule Yayınları, 2011.
- Süreya, Cemal. *Güvercin Curnatası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Süreya, Süreya. *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Şahin, İbrahim. *Ahmet Hamdi Tanpınar & Haz ve Günah*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.

- Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Dersleri*. Haz., Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Tansel, Fevziye Abdullah. *Şiirler / Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri-1*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989.
- Tanyol, Cahit. *Türk Edebiyatında Yahya Kemal-İnceleme ve Anılar*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar*. İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- Todorov, Tzvetan. *Poetikaya Giriş*. Çev., Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Todorov, Tzvetan. *Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Tüzer, İbrahim. *İsmet Özel Şiire Damıtılmış Hayat*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2018.
- Tzara, Tristan. *Dada Manifestoları & Diğer Metinler*. Çev., Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2021.
- Uyar, Turgut. *Korkulu Uсталık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Uysal, S. Sami. *125. Doğum Yılında Değişik Yanlarıyla Yahya Kemal*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2009.

- Uysal, S. Sami. *İşte Gerçek Yahya Kemal*. İstanbul: İnkılap ve Aka, 1972.
- Uysal, S. Sami. *Şiire Adanmış Bir Yaşam*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2006.
- Valéry, Paul. *Degas Dans Desen*. Çev., Orçun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Valéry, Paul. *Şiir Sanatı*. Çev., Ahmet Ölmez. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.
- Weber, Max. *Sosyoloji Yazıları*. Çev., Taha Parla. İstanbul: Metis Yayınları, 2021.
- Yavuz, Hilmi. *Behçet Hoca*. İstanbul: Everest Yayınları, 2019.
- Yavuz, Hilmi. *Belleğin Kuytularından*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- Yavuz, Hilmi. *Edebiyat Okumaları*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2015.
- Yavuz, Hilmi. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Yavuz, Hilmi. *Okuma Biçimleri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- Yavuz, Hilmi. *Şairin Zihin Tarihi-Şiir Söyleşileri* (İstanbul: Granada Yayınları, 2012).
- Yavuz, Hilmi. *Yaz Sohbetleri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2016.
- Yetiş, Kazım, Haz. *Nâmk Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Yayınları, 1996.
- Yetiş, Kazım, Der. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar-Cilt 1*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998.

ÖZGEÇMİŞ

1991, İstanbul doğumlu. Şiir, eleştiri ve şehir kültürü üzerine metinlerini Yedi İklim, Dil ve Edebiyat, Türk Edebiyatı, Bir Nokta, İtibar, Cins ve tetkikci.blog gibi mecralarda yayımladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde “Yönelişler Dergisinde Şiir ve Poetika” başlıklı teziyle yüksek lisans öğrenimini tamamladı. İstanbul Medeniyet Üniversitesi Öğretim Görevlisidir. Olağan Şiir dergisinin genel yayın yönetmenliğini yürütmektedir. Kitapları: “Bana Hayran Olsana” (2013), “Kanlı Canlı Şiir” (2016), “Kelimeler ve Adımlar” (2018), “Sisten Sonra İstanbul” (2021), “Beyoğlu’nda Nasıl Yaşıyorsun?” (2022).