TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE ANLAM SORUNUNA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Doktora Tezi

GÖKHAN REYHANOĞULLARI

Ankara - 2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE ANLAM SORUNUNA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Doktora Tezi

Gökhan Reyhanoğulları

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Erdoğan Kul

Ankara-2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE ANLAM SORUNUNA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Doktora Tezi

Gökhan Reyhanoğulları

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Erdoğan Kul

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
1-.....	.....
2-.....	.....
3-.....	.....
4-.....	.....
5-.....	.....

Tez Sınavı Tarihi .....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (10/08/2018)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı
Gökhan REYHANOĞULLARI
İmzası
…….

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ IX

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM (1923-1940) 20

1.1. Ahmet Haşim'in Şiirde "Anlam" Hakkında Bazı Mülahazaları 21

1.1.1. Şiirde Anlam "Kutsi ve İsimsizdir" 23

1.1.2. Mânâ Karşısında Okur 24

1.1.3. Anlam ve Vuzûh 26

1.1.4. Anlam ve İdrak 26

1.1.5. Ahmet Haşim'in Anlam Anlayışına Yaklaşımlar 27

1.1.5.1. Yenilik'in Anlamsızlıkla Karşılanması 27

1.1.5.2. Şiir Vuzuh ve Yokluğu 42

1.1.5.3. Ahenk'in Mana Olması 59

1.1.5.4. Mantık-Hakikat-Mevzu 75

1.1.5.5. Akımlar ve Kuramlar Bağlamında "Anlam - Anlamsızlık" 97

1.2. Anlam'ın Şiirleşmesi: Yahya Kemal'in Şiirde Anlam Sorununa "Derûnî" Yaklaşımları 116

1.2.1. "Kalp'ten Lisan'a": Duyuş'tan Deyiş'e Anlam 120

1.2.2. Şiirin Yapısı ve Anlam 129

1.2.3. Akıl-Sezgi-Vuzuh ve Anlam 146

1.2.4. Tematik Algı ve Anlam 159

1.3. "Ne İçindeyim "Anlam"ın, Ne de Büsbütün Dışında" Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiirde Anlam anlayışı 166

1.3.1. Şiirsel Anlamın Kaynağı: Manevi Hava – Rüya Atmosferi 167

1.3.2. Şiir Dili ve Anlam: "Şiir Dilin Özüdür, Kokusudur, Lezzetidir." 170

1.3.3. Biçim ve Anlam: "Şekli Ararken Manaya Ulaşmak" 182

1.3.4. İçerik / Tema ve Anlam: "Şiir, Hiçbir Davayı İspata Müsait Değildir." 185

1.4. Nâzım Hikmet'in Poetikasında Anlamın Gerçekliği – Gerçekliğin Anlamı 188

1.4.1. Nesnelliğin Dili ve Açıklığı 189

1.4.2. Biçim-İçerik Diyalektiği ve Biçim Ögelerinin Anlamsal İşlevi 198

1.4.2.1. Yapı – Tema ve Anlam 198

1.4.2.2. Yapı - Ses-Ahenk ve Anlam 217

1.4.2.3. Yapı – İçerik ve Anlama Dair Bir Tartışma Üzerine 227

1.4.3. Felsefe-İdeoloji Bağlamında Gerçekliğin Anlamı 236

1.5. Şiirde Anlam "Mutlak Hakikati Aramak İşidir." Necip Fazıl Kısakürek ve Anlam'ın "Ben" Döngüsü 258

1.5.1. Şair – Şiir ve Anlam 261

1.5.2. Şiirde Usul – Gaye ve Anlam 263

1.5.3. Şiirin Unsurları ve Anlam 265

1.5.4. Şiirde Kütük – Nakış ve Anlam 266

1.5.5. Şiir - Cemiyet ve Anlam 269

1.5.6. Necip Fazıl'a Anlam Bağlamında Yaklaşımlar: Kurgu'dan "Ben"e 270

1.6. Dönemin Diğer Şairleri Üzerine Yaklaşımlar 286

1.6.1. Hececi Şairler 286

1.6.2. Yedi Meş'ale Şairleri 289

1.6.3. Ahmet Kutsi Tecer 292

1.6.4. Cahit Sıktı Tarancı 294

1.6.5. Ahmet Muhip Dıranas 301

İKİNCİ BÖLÜM 1940-1955 310

2. "Alışılmış Şeylerden Şüpheye Davet" Garip Şiiri ve Anlam Anlayışının "Güncel" Döngüsü 311

2.1. Orhan Veli ve Garip Önsözü 311

2.1.1. Birinci İtiraz: Vezin-Kafiye 312

2.1.2. İkinci İtiraz: Lafız ve Mânâ Sanatları 313

2.1.3. Üçüncü İtiraz: Soylu İçerik - "Müreffeh Sınıfların Zevki" 314

2.1.4. Dördüncü İtiraz: Sanatların Tedahülü 316

2.1.5. Beşinci İtiraz: "Hudutsuzluk yahut Mektepsizlik" 318

2.1.6. Altıncı İtiraz: "Mısracı Zihniyet ve Şairane" 320

2.1.7. Garip Önsözü'nün Dışında Orhan Veli ve Anlam 321

2.1.8. Orhan Veli'ye Garip Önsözü ve Şiirleri Bağlamında Eleştiriler 328

2.1.8.1. Biçim-İçerik-Anlam 328

2.1.8.2. Sanat Akımları ve Anlam 344

2.1.8.3. Şairanelik ve Anlam 348

2.2. Oktay Rifat: Anlam-Görüntü-Dil 355

2.2.1. Garip Dolayımından Toplumcu Şiire: Anlamın Önceliği 355

2.2.2. Perçemli Sokak ve Sonrası: Görüntü'nün Anlamından Şiirsel Gerçekliğin Anlamına 371

2.2.3. Perçemli Sokak Bağlamında Anlam-Anlamsızlık, Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni İlişkisi 398

2.3. Melih Cevdet Anday: Akıl-Sezgi-Anlam 421

2.3.1. Garip Çizgisinde Toplumcu Şiir ve Anlam 421

2.3.2. İkinci Yeni Şiiri Dolayımından "Düşüncenin Duygulaştırılmış Şiiri"ne ... 438

2.3.3. Melih Cevdet'in Anlam Anlayışına Yaklaşımlar 477

2.4. Fazıl Hüsnü Dağlarca'da Anlam Sorunu: Sezgi'den Akıl'a/Bilim'e 501

2.5. Asaf Hâlet Çelebi: Ahenk, Anlam, Hayal / İmgelem 520

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 1955-1980 537

3.1. Cemal Süreya Perspektifinde Anlam Sorununa İlişkin Yaklaşımlar 538

3.1.1. Yeni Şiir I: Dil – Folklor – Sözcük - Anlam 538

3.1.2. Yeni Şiir II: Kişilik – Biçim – İmge – Anlam 556

3.1.3. İkinci Yeni ve Eserleri Bağlamında Cemal Süreya'ya İlişkin Anlam Yaklaşımları 594

3.1.4. Estetize Edilmiş Cinsellik: Erotizm ve Anlam 611

3.2. Edip Cansever: Şiirde Anlatma'nın Hazzı ve Hazzın Anlamı 617
3.2.1. İşlevini Yitiren Dize ve Parçalanan Anlam 617
3.2.2. Cansever'e Yaklaşımlar: Anlatmak'tan Doğan Anlam'a 665
3.3. Turgut Uyar: "Şiir İçi Gereklilik" ve Anlam 675
3.3.1. Turgut Uyar'ın "Korkulu Ustalık"ı: Anlamın Saydamlığı 675
3.3.2. Turgut Uyar'ın Anlam Anlayışına Yaklaşımlar 702
3.4. İlhan Berk: Şiirde Anlam Sorunun "Uç Beyi" 719
3.4.1. Anlamsızlığın Anlamı 719
3.4.2. Dil, Gerçeklik ve Anlam: Belirsizlik 728
3.4.3. Anlamın Poetiği: Dize, Yapı, Anlam 743
3.4.4. Kendi Eserlerine Yaklaşımları: "Anlamsızlık"ın Anlam Sorunu 756
3.4.5. İlhan Berk'in Anlam Anlayışına Yaklaşımlar 771
3.5. Ece Ayhan'ın "Sıkı Şiir"i: "Yeni Anlamın Yeni Anlamlılığı" 789
3.5.1. Anlamın Rastlantısallığı 789
3.5.2. "Uzlaşmacı Olmayan Dil"in Beklentidışı Anlamı 802
3.6. Sezai Karakoç: Şair'in Anlam Üzerindeki "Mutlak" Belirleyiciliği 825
3.6.1. Şair'in "Anlam" Oluşu 825
3.6.2. Anlam'ın "Mutlak" Oluşu 841
3.7. İkinci Yeni – Eleştirmenler ve Anlam Tartışmaları 847
3.7.1. Muzaffer İlhan Erdost: "Değişen Toplum ve İnsan"ın Şiiri 847
3.7.1.1. İlk Yazılar-Tartışmalar 847
3.7.1.2. "İkinci Yeni"nin Tanımı, Çıkışı, Yeri ve Okuru 852
3.7.1.3. İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 860
3.7.2. Asım Bezirci: "Toplumcu Gerçekçi" Açıdan İkinci Yeni Şiirine Bakış 867
3.7.2.1. Birinci Yeni Şiirinin İçinden İkinci Yeni Şiirini Yargılamak 867
3.7.2.2. Eleştiride Öznelliğin Israrı 879
3.7.2.3. Eleştirinin Eleştirisi 890

3.7.3. Attilâ İlhan: Eleştiride Kuram-Eylem Birliğinin Yokluğu 895
3.7.3.1. Özcü Şiir Bağlamında İkinci Yeni Şiirinin "Anlamsız"lığı 895
3.7.3.2. İmge Sorunu ve "İmgenin Anlamsız"lığı 902
3.7.3.3. Attilâ İlhan ve Anlayışına Bazı Yaklaşımlar 909
3.7.4. Memet Fuat: Bir Okur Olarak Eleştirmen 913
3.7.4.1. Yeni'lik Bağlamında İkinci Yeni Şiirinde Anlam-Anlamsızlık 913
3.7.4.2. Kemal Özer Bağlamında Şair-Şiir-Okur ve Anlam 924
SONUÇ 941
KAYNAKÇA 949
ÖZET 989
ABSTRACT 991

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi, çeşitli şiir anlayışları bakımından Türk edebiyatının en zengin dönemidir. Bu dönemde, şiirde büyük atılımlar ve değişimler gerçekleşmiştir. Bu değişimler şair ve eleştirmenler açısından beraberinde bazı sorunları da getirmiştir. Şiirin amacı ve üstlendiği görev çerçevesinde ortaya çıkan en önemli sorun, şiirin anlamı meselesidir. Bu konuda sayısız yazı kaleme alınmış, anlamın çıkış noktası, diğer kavramlarla ilişkisi, şiirde varlığı/yokluğu, önemli olup olmaması gibi tartışmalar yaşanmıştır. Çalışmada temel alınan bu metinler sınıflandırılarak değerlendirilmiş ve anlam sorununa kavramsal bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışma giriş, üç ayrı bölüm ve sonuç bölümünden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde anlam teriminin/kavramının genel ve özel tanımlamaları yapılarak birbirinden farklı disiplinlerin bu kavrama yaklaşımlarına yer verilmiştir. Özellikle edebî kuram ve eleştirilerin metnin anlamının belirlenme noktasındaki genel ilkeleri üzerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra modern Türk şiirinde anlam sorununa hangi açılardan yaklaşıldığı ve bu yaklaşımların dönemlere göre yansımaları irdelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde ise Cumhuriyet döneminin ilk yılları olan 1923-1940 arası ele alınmış ve bu yıllarda ortaya konulan şiirle ilgili anlam yaklaşımları incelenmiştir. Bu yıllar, Türk toplumu ve medeniyeti açısından uzun yıllar süren travmatik ve kaotik sürecin son bulduğu, yeniden doğuşun filizlendiği bir dönem olarak tarihteki yerini alır. Böylesi bir dönemin, toplumun kültürüne ve edebiyatına yansımaması, onları etkilememesi düşünülemez. Özellikle edebi türler arasında etkinliği ve etkileme gücü en yüksek olan şiire yansımaları oldukça fazladır. Türk şairi kendi dünya görüşüne, hayat felsefesine ve topluma vermek istediği iletiye göre şiirlerini yazmış ve geniş kitlelere ulaşmayı amaçlamıştır. Şiir belli bir çizgide anlamsal alan oluştururken bu bağlamda bir sıkışmaya sebep olmuştur. Bütün bu hususlar çerçevesinde incelenen anlam sorunu birinci bölümü oluşturmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında şiirdeki bu sıkışmanın, ancak 1940'lı yıllarda Garip şiiri ile yaşanan kırılma sonucu aşılma sürecinde ortaya çıkan gelişmeler ele alınmıştır. 1940-1955 yılları, Türkiye için yeni sosyo-kültürel değişimler getirir. Bu değişimler edebiyat dünyasına da yansır. Garip

şiiri ile edebiyatta yaşanan kırılmalar, bu tarihleri önemli kılar. Daha önceki yıllarda ortaya çıkan şiir anlayışı bu dönemde reddedilerek yeni bir anlayışın geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Bu reddin çerçevesinde oluşan anlam anlayışı ve sorunsalı, ikinci bölümde irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise anlam sorunsalının en derin yaşandığı devre esas alınmıştır. 1955 ve sonrası, özellikle İkinci Yeni şiirinin belirleyici tavrına bağlı olarak incelenmiştir. İkinci Yeni, sanatsal zevki yeniden yaratma, şiiri sadece şiir olduğu için önemseme, iletisi önceden belirlenmiş güdümsel eyleme son verme düşüncesini ve anlayışını ortaya koymuştur. Bu sebeple üçüncü bölümde, anlam sorunsalının Türk şiiri adına en fazla yaşandığı devrenin bütün boyutlarıyla ele alınması gerekmiştir.

Sonuç bölümünde ise belirlenen bu tarihsel evrelerden hareketle dile getirilen hassasiyetler dâhilinde başta şairlerin kendi yazıları, değerlendirmeleri, röportajları ile eleştirmenlerin kitap ve dergilerde yer alan şiirsel anlam hakkındaki yazılar dikkate alınarak şiirsel anlamın mahiyeti, yapısı ve ortaya çıkış süreci belirlenmiştir. Böylelikle Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde anlam sorunsalına dair bütünlüklü bir yaklaşım sergilenmiştir.

Çalışma boyunca, gerek derslerde gerek çalışma konusunun belirlenmesinde gerekse de verilerin değerlendirilmesi ve tasnifi konusunda her zaman sınırsız hoşgörüsü, desteği, ilgisi ve içten yaklaşımlarıyla, bilgiyi öğreten değil paylaşan, aktaran değil sorunsal hâle getiren ve dönüştüren, karşılaştığım zorluklar karşısında sadece yardım eden değil zorlukları birlikte yaşayan ve aşmamı sağlayan danışman hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Erdoğan KUL'a en yürekten teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez izleme komitesinde yer almayı kabul eden, sonsuz hoşgörü ve desteğini esirgemeyen saygı değer hocalarım Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN'a ve Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'e teşekkür ederim. Indiana Üniversitesinde bulunduğum süre boyunca misafirperverliğini eksik etmeyen, her koşulda destek veren ve yol gösteren hocam sayın Prof. Dr. Çiğdem BALIM'a da teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışma, "2211-A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı 2013/2" ile TÜBİTAK tarafından desteklenmiştir. Bu desteğinden dolayı TÜBİTAK'a teşekkür ediyorum. Ayrıca 2016-2017 eğitim-öğretim döneminde Indiana Üniversitesi (ABD)'nde yaptığım çalışmalar doğrultusunda elde ettiğim verileri bu tezde

kullandığımı beyan eder; bu araştırma sürecini de “2214-A Yurt Dışı Araştırma Burs Programı 2015/2” ile destekleyen TÜBİTAK’a bir kez daha teşekkür ederim.

Bütün çalışmalarımda güvenini ve desteğini her zaman hissettiğim aileme, özellikle sevgili kardeşlerim Müslüm’e ve Songül’e teşekkür ederim. “Anlam” bağlamında hazırlanan bu tezi belki de asıl anlamlı kılan, tezle birlikte doğan, büyüyen ve şiirselliğin en derin anlamlarını yaşatan ömrüm kızlarım, Zeynep’e ve Elif’e en fazla teşekkürü eder; ama zamanlarından, oyunlarından ve masallarından çaldığım an’lar için en büyük özrü dilerim. Bu zaman zarfında sığındığım ve dinginliğinde her zorluğu aştığım, sonsuz sabrı ve koşulsuz desteğiyle yolumu huzura kavuşturan sevgili eşim Demet’e yürekten minnettarım.

Gökhan REYHANOĞULLARI

Ankara, 2018

GİRİŞ

"Anlam", yalnızca edebiyatın değil; başta dilbilim olmak üzere felsefe, dinbilim/teoloji, mantık, psikoloji, sosyoloji gibi alanların da başat sorunsallarından ve terimlerinden biridir. Genel itibarıyla, "bir kelimeden, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne" (TDK, 2005: 101) şeklinde tanımlanan anlam, bir dilbilim/anlambilim terimi olarak (*meaning/sense*), "bir dil biriminin ilettiği kavram, tasarım, düşünce" şeklinde tanımlanabilir (İmer vd., 2013: 26). Dilbilimin birçok alt dalının temel kavram kabul ettiği anlam, dildeki bir birimin kavram, tasarım veya düşünceyi doğrudan aktarmasıyla oluşacağı gibi söz konusu birimin çağrışımıyla da oluşur. Anlamın, dilbilimsel açıdan "içerik" olarak da kabul edildiğini ve bu bağlamda "anlamı, dil içi bağıntıların yanı sıra bağlam ve durumun da belirleyeceğini" (Vardar, 2007: 18) söylemek mümkündür. Mantık bilimi açısından anlam, "bir deyimin belli bir yorumda karşılık olarak kazandığı nesne"dir (Grünberg vd, 2003: 4). Felsefi bağlamda ise anlam, "bir şeyin gösterdiği ya da dile getirdiği kavramlar bütünü"; "dildeki göstergelerin ifade ettiği şey"; "bir kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcüklerle ortaya konan şey, mana"; "şeylerin ve olayların delâlet, işaret ettiği şey; açıklama, bir şeyin niçin olduğunu olduğu gibi gösteren neden"dir (Cevizci, 1999: 55). Bu bağlamda "bir yapıtın anlatmak istediği şey" (Akarsu, 1975: 18) olarak da kabul edilen anlamın, bütün bu tanımlamalara dikkat edildiğinde kaynak olarak dil'den hareket etmeyi gerektiren bir terim olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Anlamın, çıkış noktasının bir dil birimi olarak kabul edilmesi ve bütün koşullarda bir kavram, bir tasarım veya bir düşünce olması, beraberinde bir dilsel ilişkiler ağını getirir. Bu ilişkiler ağında anlam, bir nedensellik bağı içinde olay, olgu ve durumlara belirginlik sağlama gibi bir özelliğe sahiptir. Bu yolla kavram, tasarım veya düşünce, bir çerçeve kazanmış olur.

Söz konusu tanımlardan hareketle anlamın kökeninin iletişime dayandığını söylemek mümkündür. Anlam, iletişim kurmanın temel ögesidir ve anlam olmadan, ortak bir kavram, tasarım veya düşünce etrafında anlaşmadan iletişim gerçekleşmez. Çünkü iletişimin ortak bir anlam üzerinden gerçekleşmesi, göreceliği ortadan kaldırır ve iletişimin gerçekleşmesini sağlar. Dil, "bir terimler dizgesi ve burada yer alan her öge bir nesnenin karşılığı" (Saussure, 1998: 108) ise, nesnenin karşılığı olan ögenin de bir anlamı yüklendiği gerçeği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu durumun çağrışım yoluyla elde edilmesi, yani "anlıksal bir kendilik" olması, anlamı da beraberinde

getirmesini sağlar. Saussure, "bir dil ögesi, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir" (1998: 109) yaklaşımından hareketle bu kavram ile işitim imgesinin birleşimine "gösterge" adını verir. "Kavram" yerine "gösterilen", "işitim imgesi" yerine de "gösteren" terimlerini kullanır. Gösterge kavramı her şeyden önce gündelik dil gerçeğine bağlı bir terimdir. Bu sebeple göstereni, gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Dil göstergesinin anlıksal bir kendilik olması, "dil göstergesinin nedensizliği"ni ortaya çıkarır (1998: 110-111). O hâlde günlük dilde kullandığımız her sözcük çağrışımsal olarak kendiliğinden bir anlam taşır ve bu anlamın ortaya çıkışı bir sebep sonuç ilişkisine dayanmaz. Dil göstergesinin her şeyden önce bir anlam ve bir ses özelliğine sahip olması, iletişim olgusunu da kendiliğinden getirir. İşitim imgesi, bu iletişim boyutunun temel ögesidir. Aynı şekilde R. Jakobson'un dilin işlevlerini ortaya koyarken "dilsel bildirişim edimini" vurgulaması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Dilsel bildirişim edimini oluşturan unsurların başında "konuşucu", yani gönderici bulunmaktadır. Göndericinin karşısında bir "alıcı", yani gönderilen vardır. Bu iki unsur arasında bildirişimin sağlanabilmesi için bir "bildiri"ye, yani mesaja ihtiyaç vardır. Bildirinin daha iyi anlaşılabilmesi adına gönderme yapılacak bir "bağlam" gereklidir. Alıcı/dinleyici tarafından algılanabilen bu bağlam, "ya dilsel ya da dilselleştirilebilir özelliklere" sahiptir. Bu bağlamın kurulmasından sonra konuşucu/gönderici ile alıcı/dinleyici açısından "bütünüyle ya da kısmen" ortak bir kod'a gereksinim vardır. Son olarak da bildirinin gerçekleşebilmesi için, konuşucu/gönderici ile alıcı/dinleyicinin bildirişim kurabilmelerini ve sürdürebilmelerini sağlayacak bir "bağlantı" gereklidir. Bu bağlantı fiziksel bir "kanal" olabileceği gibi, "ruhsal bir bağ" da olabilir. Bütün bu unsurlar, dilsel bildirişimin "kaçınılmaz" gerçeğidir. Jakobson, bu altı etkenin her birinin ayrı ayrı dilsel işlevin doğmasına yol açtığı söyler. Her şeyden önce bu altı temel ögenin ayırt edilebilmesine rağmen tek bir işlevi yerine getirecek bildirilerin bulunmasının çok zor olduğunu işaret eden Jakobson, "bildirilerinin çeşitliliğinin, işlevlerden herhangi birinin tekelinde değil, işlevler arasındaki aşamalanma farklılıklarında yattığını" dile getirir. Dolayısıyla "bir bildirinin dilsel yapısı, her şeyden önce ağır basan işleve bağlıdır." Gönderici ile alıcı arasında göndergenin amaçlanması, bağlam'a yöneliktir ve bağlam her şeyden önce "göndergesel işlev"i ortaya çıkarır. Bu işlev, bildirişimde "düzanlamlılık", "bilişsellik" görevini üstlenir. Konuşucu/göndericide odaklanan işlev, "anlatımsallık işlevi" ya da "çoşkusal işlev"dir. Burada "konuşan kişinin konuştuğu şey karşısındaki tutumunun doğrudan anlatımını

hedefler.” Dinleyiciye yönelme ise “çağrısal işlev”dir. Yani alıcıyı harekete geçirme işlevi, doğrudan bir “seslenme” veya “emir” konumundadır. Bildirişimin kurulması, kesilmesi veya sürdürülebilmesi adına, “bildirişim devresinin işleyip işlemediğini doğrulamaya”, yani bir bakıma alıcıyı kontrol etme amaçlı bildiriler ise, dilin “ilişkisel işlev”ini ortaya çıkarır. Bildirişimde gönderici ile alıcı arasında “farkına varmadan” bir üstdil kullanılır. Gönderici ile alıcı arasında bildirişimin gerçekleşebilmesi için aynı kod’u kullanmaları gerekir. Bu kod’un kullanılıp kullanılmadığını denetlemek, dilin, “üstdil işlevi”ni ortaya çıkarır. Özellikle anlam probleminin ortaya çıkmaması adına bu işlev, önemli bir aşamadır. Dilin, bildirişiminin içerdiği bütün bu etkenlerin dışında geriye kalan bildiri ise, “bildirinin bildiri olarak amaçlanması, bildirinin yalnızca kendisinin vurgulanması” dilin “yazınsal işlevi” ile ilgilidir. Bu işleve çoğunlukla “şiirsel işlev” de denilmektedir. Ancak Jakobson, yazınsal işlevi, şiire indirgemenin aşırı ve yanıltıcı olabileceğini vurgular. Çünkü şiirin kendisini yalnızca yazınsal işlevle sınırlayamayacağını işaret eden Jakobson, kimi şiir türlerinin bu yazınsal işlevi kullanmadığını belirtir. Örnek olarak destansı şiirin, geniş ölçüde göndergesel işlevden yararlandığını; lirik şiirin de çoşkusal işlevle yakından ilgili olduğunu; ikinci kişiyi esas alan bir şiirin ise çağrısal işleve yakın duracağını vurgular (2005: 85-89, akt. Rifat, 2005: 85-89). Söz konusu bütün bu işlevlerde dil, bir bildirişimi gerçekleştirmek amacını taşır. Yazınsal işlevde bildirişim, göstergenin kendisine yönelik olmasına rağmen bir gönderici ve alıcı olması, bir iletişimin amaçlandığını gösterir. Ancak bu iletişimde doğrudan bir göndergesel amaç taşımaması, buradaki iletişimi ikinci plana atar. Dolayısıyla şair/yazar, göndericinin konumuna geçerken, alıcı görevini de okur üstlenir. Bildiri ise metnin kendisidir ve bu bildirinin anlamını da yine kendisinde aramak gerekir. Jakobson’un işaret ettiği işlevler şu şekilde sınıflandırılabilir:

	BAĞLAM (*Göndergesel İşlev*)	
GÖNDERİCİ (*Çoşkusal İşlev)*	**BİLDİRİ** (*Yazınsal İşlev*)	**ALICI** (*Çağrısal İşlev*)
	BAĞLANTI	

	(*İlişkisel İşlev*)	
	KOD (*Üstdilsel İşlev*)	

Yazınsal işlevde şairin/yazarın gönderici, okurun alıcı olduğu bir bildirişimde anlam, iki boyutlu bir sorunla karşı karşıya kalır. Çünkü bu bildirişimi sağlayan metinde, metnin yazarının (gönderici) söylemek istediği şey ile bu metni okuyan okurun (alıcı) anladığı şeyin aynı olup olmadığı konusu, iletişimin temel özelliğini sekteye uğratır. Umberto Eco'nun sözleriyle ifade edersek "yazarın niyeti", "metnin niyeti" ile "okurun niyeti" (2013: 82) bu bildirişimde yazınsal bir işlevde ele alınarak incelendiğinde, edebî metnin bir temel iletişim metni olarak değerlendirilemeyeceği gerçeği ortaya çıkar.

Şiirdeki anlam sorunun temeli, bu bildirişimin aranması ve bulunmaması gerçeğine dayanmaktadır. Anlamın, temel düzlemde kökeni iletişimdir. Şiirsel düzlem ele alındığında "anlam, anlatılandan ayrılır." Göndericinin niyeti ile alıcının niyeti arasında kalan bildirinin niyeti bu ayrılmayı sağlayan en önemli unsurlar olarak ele alınmalıdır. İletişimin gerçekleşmesi, ya "söylenim anlamlılığını salt olarak söyleyen bireyin niyetleriyle açıklama çabası"na ya da "herhangi bir iletişim durumunda üretilmiş bir söylenimin anlamı, söz konusu iletişim içinde yer alan dinleyen bireyin anlayışı ve anladığı (içerik olarak) ile özdeşleşmesine" (Denkel, 1984: 111) bağlıdır. Yani iletişimde anlam, ya göndericinin niyeti doğrultusunda ortaya konulur ya da okurun niyeti metnin anlamına özdeş sayılır. Ancak Arda Denkel'e göre bu tutumdan kaçınmak gerekir. Çünkü her iki tutum da "anlamı bütünüyle görelileştirme sonucunu içerdiğinden, söylenimlerin tek ve değişmez bir anlamlılık taşıdıklarını tutarlı olarak öne süremeyecek, söylenimlerin nasıl olup da ana işlevleri olan iletişimi yerine getirebildikleri de böylece açıklamasız bırakılmış olacaktır." Görelilik, anlamsal olarak iletişimde kullanılamaz. Bu durumda iletişim olanaksızlaşır. "Anlamlılığın özdeş bir söylenim için bir kişiden öbürüne göre değişmemesi gerekir." İletişimin temel ve yeterli koşulu "en az iki bireyin aynı söylenimden aynı zamanda, aynı şeyi anlamalarıdır"

(Denkel, 1984: 112). İletişimin bu temel koşulu dışına çıkılmadıkça anlamlılık devam eder ve anlamsızlık durumuna düşülmez. Yukarıda da belirtilen bu "değişmezlik" kuralı, alışılmış anlamlılığın dışına çıkmayı önler ve iletişim sorunsuz bir anlam içinde devam eder. İşte anlamın kökeni, bu temel kuralda yatmaktadır.

Bu durum bize şiirsel anlamın temelini işaret eder. Şiirsel anlamın temeli, genel olarak burada ele alınan gönderici ile alıcı arasında gerçekleşen iletişimin dışındadır. Çünkü şiirsel anlam hiçbir şekilde değişmezlik kuralına tabi tutulamaz ve aksine göreli olmayı gerektirir. Gönderici ile alıcının her koşulda aynı sonuçlarda birleşmesi, yazınsallık işlevine uygun düşmez. Bu işlevde daha önce de belirtildiği gibi bildiri, metnin kendisine yönelik olduğundan gönderici ile alıcının konumları, iletişim boyutunda değerlendirilemez. Şiirde anlam sorununun, temelde şiirin bu iletişim tablosunda iletinin işlevsel olarak dışa, yani okura yönelik olmamasından kaynaklandığını da söylemek mümkündür.

Ancak bu bağlamın dışından, şiire yalnızca yazınsallık işlevi açısından bakıldığında şiirde anlam sorununun birçok açıdan ele alındığını da söylemek gerekir. Birçok edebî kuram ve eleştiri, şiirin anlam sorunsalını derinlikli olarak ele almış ve bu sorunsalı belirli açılardan açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır. Yansıtma kuramına bağlı olarak gelişen edebî eleştiriler, dış dünyayı ve toplumu esas aldıklarından, eseri, toplumsal bağlam içinde anlamlandırma yoluna gitmişlerdir. Bu anlayış, eserin yazıldığı dönemin tarihî ve toplumsal koşullarının, dinin, ekonominin, sanat zevkinin sanatçıyı etki altında bırakması, bütün bu unsurların esere yansımasına sebep olduğunu savunur. Eserin anlamı belirlenirken bütün bu unsurları dikkate almak ve onların yardımıyla şiiri anlamsal açıdan aydınlatmak gerekir. Yansıtma kuramına bağlı olarak gelişen Tarihsel Eleştiri, okurun eski çağlarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi ve değerlendirebilmesi için, "eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini" (Moran, 2005: 78) savunur. Aynı kurama bağlı olan Sosyolojik Eleştirinin de benzer ölçütlerden hareket ettiğini söylemek mümkündür. Sosyolojik Eleştiri, eserin "toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu" ilkesinden hareket eder. Bu anlayışa göre yazar, eser ve okur, sosyal koşullar tarafından belirlenir. Bu açıdan bakıldığında eserin anlamını ortaya koymak, bu koşulları aydınlatmak ve esere uygulamakla mümkündür. Bu sosyal koşulların ortaya çıkışı Taine göre "ırk, ortam ve dönem" unsurlarına bağlıdır (Moran, 2005: 83-84).

Eser, ortaya çıktığı ulusun (ırk), bu ulusun yaşadığı bütün coğrafya ve bu coğrafyanın koşullarının (ortam) ve o zaman sürecini kapsayan evrenin (dönem) ürünüdür. O hâlde eserin anlamı da bu unsurlar belirlendikten sonra ortaya konulabilir. Yine yansıtma kuramı dâhilinde yer alan Marksist eleştiri de sosyolojik eleştiri gibi "bir sanat olayının nedenlerini araştırır." Ancak aradaki fark, Marksist eleştirinin "ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alması ve olayı bunlarla açıklamasında" yatar (Moran, 2005: 87). Dikkat edildiğinde yansıtma kuramına bağlı olarak gelişen bütün eleştiri tutumları, eserin anlamını eserin dışında aramaktadır. Eserin dışındaki koşulları anlatan, onları betimleyen bu anlayışlar, metnin bir estetik değer olarak incelenmesinden uzak dururlar.

Anlatımcılık kuramına bağlı olarak sanatçı merkezli bütün eleştiriler de eserin anlamını, sanatçının biyografisine, kişiliğine ve altbilincinin aydınlatılabilmesine bağlı olarak ortaya konulabileceğini işaret eder. Eserin anlamının açıklanabilmesi için merkeze sanatçının alınması esastır. Biyografik eleştiri, Psikanalitik Eleştiri gibi eleştiri anlayışları sanatçının, eserin anlamını belirleyen konumunu ortaya koymaya çalışırlar. Bu anlayışa göre sanat, duyguların ifadesidir, dolayısıyla onu yaratan kişiyi yansıtır. Eserleri daha iyi anlayabilmek için, sanatçının hayatını, kişiliğini, zevklerini, psikolojisini tanımak gerektiği vurgulanır. Bu yöntemlerde anlam belirlenirken "sanatçıdan esere, eserden sanatçıya" doğru giden bir süreç izlenir. Böylece "eser dışı belgelerle yazarın eseri aydınlatılırken, eserden hareketle de yazarın kişiliği" aydınlatılır (Moran, 2005: 133). Anlamın, eserin dışına itildiği bu anlayışlar, beraberinde bir başka sorunu getirir. "Yazarın amacı/niyeti" (Eco, 2013: 83) bağlamında gelişen bu anlam belirleme sorunsalı, metnin yazarının söylemek istediği şeyin, metnin anlamı olup olmadığı noktasında gelişir. Ancak yazarın niyetinin tam olarak belirlenemeyeceği gibi yazarın eserinde anlattıklarını yaşayıp yaşamamış olması ikilemi de yatar. "İçtenlik" (Moran, 2005: 145) olarak ele alınan bu ikilem, anlamın belirlenmesinde başlı başına bir sorunu da getirir. Bu eleştiri biçimlerinin de anlamı belirlemede metnin dışından hareket ettiklerini ve anlamın belirlenmesinde tek gerçekli ölçüt olarak ele alınmayacağını söylemek gerekir.

Bu noktada Duygusal Etki Kuramı, Alımlama Estetiği, Feminist Kuram çerçevesinde gelişen okur merkezli eleştiriler, yazarın niyeti karşısında "okurun niyeti" kavramını ortaya koyar ve anlamı, ancak okurun verebileceğini işaret eder. Bu

kuramlardan hareket eden en yaygın eleştiri olan İzlenimci Eleştirinin çıkış noktası, "okurun eserden zevk alması ve eserin kendisinde uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatması"dır (Moran, 2005: 264). Bu sebeple okura dönük eleştiriler, kuralcılığa, bilimselliğe ve nesnelliğe karşı bir tutum sergilerler. Çünkü burada esas olan okurun niyetidir. Okurun niyetini esas alan Eco'ya göre, "okurun niyetinin ne anlama geldiği belirlenebilirken metnin niyetinin ne anlama geldiğini soyut olarak tanımlamak daha güç görünmektedir." Ancak söz konusu okurun, "örnek okur" olma şartı vardır. Yine de bu örnek okur, metnin "tek doğru" anlamını ortaya koyan okur değildir. "Bir metin, sonsuz tahminlerde bulunma hakkı olan bir örnek okuru öngörebilir" (Eco, 2013: 84). Bu sebeple anlam, okur açısından da bir sorunsaldır.

Metin merkezli bütün kuramlar ise, metnin anlamının sadece metne özgü olduğunu ve metnin dışında anlam olmadığını işaret eder. Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği, Yapısalcılık gibi kuram ve eleştiriler, metnin anlamının, metnin kendisinden elde edilebileceğini kabul ederler. Yeni eleştiriye göre metin, "yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihi koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı, dilsel bir düzendir." Yani metin, bir "organik birlik"tir ve anlam bu birliği oluşturan ögelerin yapısal ilişkileriyle ortaya konulabilir (Moran, 2005: 160-161). Bu eleştirinin temelinde biçim-içerik sorunu vardır ve anlam bu sorunsal bağlamında ele alınır. Rus Biçimciliğinin ise yazınsallık unsurunu ele alması, anlamın metnin dışında aranmaması gerçeğini kendiliğinden ortaya çıkarır. Yapısalcılık da yukarıda değindiğimiz Saussure'ün dil anlayışından hareketle, anlamın dilsel bir olgu olması gerekçesine dayanarak metnin anlamını belirlemek için, sanatçıya veya topluma değil, "metnin anlamını üreten, anlamlamayı sağlayan yapıya yönelmek" gerekliliğini savunur (Moran, 2005: 214). Anlam sorunsalında metni esas almanın daha geçerli bir yaklaşım olduğunu söylemek doğru olur. Çünkü metnin dilsel bir yapı olması, her koşulda, her dönemde kendine özgü bir anlam üretmesini sağlar.

Bütün bu yaklaşımlardan anlaşıldığı gibi birçok disiplin ortaklaşa bir şiirin bütün sorunlarına cevap arayabilir. Bunlardan hareketle "bir şiirin nasıl ve niçin'lerine yanıt aranabilir", çünkü bir şiiri incelemek, ona yorum getirebilmek adına toplumu, şairi, şiiri ve bu şiirle karşı karşıya kalan okuru ilgilendiren felsefe, sosyoloji, psikoloji, ekonomi gibi bütün disiplinler şiirin oluşumda etkili olabilmektedir. Ancak Paz'ın da belirttiği gibi "bunlar bir şiirin gerçek doğası hakkında bize hiçbir şey söylemezler" (1995: 12).

Çünkü "her şiirsel yapıt kendi kendisine yeten bir dünyadır. Orada, parça bütünün kendisidir. Her bir şiir tektir, indirgenemez, yenilenemez" (1995: 13). Bütün bu kuram ve eleştirilerin yaklaşımlarına konu olan şiirsel farklılıkların "tarihten kaynaklandığı düşünülebilir." "Her ulus ve her dil, şiirini, dönemin ve dehanın kendisine buyurduğu biçimde yaratır" gerçeğine rağmen "tarihsel yaklaşımın sorunu çözmeyeceğini, tersine yeni sorunlara neden olacağını" söylemek gerekir. Çünkü "benzer ayrılıklar aynı dönem ve aynı toplum içinde ortaya çıkmaktadır." Ayrıca Paz'a göre "Tarih ve biyografi bize bir döneme ya da yaşama ait renkleri, sesleri verebilir, bir yapıtın sınırlarını çizebilir, bir biçemin dış görünümünü tanımlayabilir ve hatta şiirin nasıl ve niçinlerini ortaya çıkartarak bir eğilimin genel anlamını açıklayabilir. Ancak bir şiirin ne olduğunu söyleyemez bize. Tüm şiirlerin tek ortak noktaları bir yapıt olmaları, bir ressamın tablosu ya da bir marangozun sandalyesi gibi, insan ürünü olmalarıdır" (1995: 13-14). Bu kuram ve eleştirilerin de varmak istedikleri sonuç, "bütün yapıtların birer anlam olarak son bulmalarıdır." İnsan ürünü olan her şey, bir anlama sahiptir. "İnsanın dünyası anlamlar evrenidir." Bu "dünya" için "belirsizliklere, çelişkilere, çılgınlıklara veya şaşkınlıklara katlanabilir, fakat anlamsızlığa asla" diyen Paz, "anlamdan kaçınabilmenin olanaksız" olduğunu söyler (1995: 17-18). Ancak bu anlam yapıtın kendisine aittir.

Türk şiir eleştirisinde de bu hususlara değinen eleştirmenler farklı kuramlardan hareketle eserlere bir anlam yüklemeye çalışmışlardır. Asım Bezirci, Fethi Naci, Bedrettin Cömert gibi toplumu esas alan ve birçok noktada sosyolojik ve Marksist yönelimler doğrultusunda esere anlam yükleyen eleştirmenler, eserde dönemin baskın ögelerini arama yolunu seçmişlerdir. Cömert, "belirli bir kişiliğin ürünü olan her şiirin, hangi dünya görüşünü yansıtırsa yansıtsın, üretildiği çağın ve ortamın bir yansıması" olduğunu kabul eder. Bu durumu, "açık bir gerçek" olarak nitelendiren Cömert, "sanatın üretim ilişkileriyle zorunlu bağının inkâr edilemeyeceğini" işaret eder. Sanat için sanat görüşünde olanların bile bu gerçekten kaçınamayacaklarını savunana Cömert, "en bireysel kaçışların da toplumsal nedenlerinin varlığına" inanır. Ona göre "Bireysel davranışlar, bireyin yaşadığı toplumda egemen olan kimi maddesel koşulların, ilişkilerin, dolaylı da olsa bir yansımasıdır" (Cömert, 1981: 213). Ancak metni esas alan eleştirmenler de söz konusudur. Örneğin, Mehmet H. Doğan'a göre, "aslolan yapıtın kendisidir, yazarın ya da şairin yaşamıyla yaşadığı dönemin tarihsel somut koşullarıyla ilgilenmek o kadar da gerekli değildir." Çünkü bu yöntem, "yaşamı üzerine hiçbir şey

bilmediğimiz bir yazarın, şairin yapıtlarını okurken, incelerken kaçınılmaz bir yol"dur. Ayrıca "uzak yüzyılların ardından gelen, neredeyse masallaşmış birtakım bilgilerin de yapıtın incelenmesine bir yarar sağlayamayacağını" vurgular (Doğan, 1998: 21). Okur bahsinde de bazı görüşler ortaya atılmış ve okurun anlamlama sürecine katılımı dikkate alınmıştır. Okurun verdiği anlam, birçok noktada bağlamında yaşantı ortaklığına dayandırılmıştır. Bu noktayı işaret eden İsmet Özel, "şair-şiir-okuyucu kaynaşması içinde *'yaşantı'*nın yoğunluğunun ayırt edici" olduğunu, "şiirin bir kendilik bilgisi oluşu ancak kendi olması yüzünden başına dert açmış *'olan'* için bir bilgi özelliği taşıyabileceğini" ve "yalnızca olmak yüzünden yeni, ayrı, farklı bir bilgi türü doğabileceğini" söyler. Ona göre "şiirde her şey doğrudur dediğimiz zaman bununla bütün kuramlar geçerlidir, bütün yaşama biçimleri yürürlüğe konabilir, her alanda uzlaşma sağlanabilir demiş olmayız." Çünkü "şiirde her şey doğrudur sözü *'ne ki şiirdir artık doğrudur'* diye anlaşılmalıdır" (2014: 95). Ayrıca İsmet Özel'e göre "modern şiirin özel bir okuru vardır." Bu okur "metinde belli bir anlam bulunduğunu tespit ettiği anda, onun şiir olmadığını düşünür." "Metinde belirgin bir anlam çıkartma durumu doğmuşsa, bu şiir değildir." diyen modernist şiir okuru, anlamda "belirsizlik ister." Bu belirsizliğin şartlarını da "okurun şiiri kendi başına tekrar yazabilme imkânı ile ilgili"dir. Bu sebeple, "eğer modernist şiirin okuru, şiiri kendisi için tekrar yazamıyorsa, ona şiir gözüyle bakmaz. Modernist şiir tam etkisini, şairin getirdiği ile okurun bulduğunun özdeşlemesi ile gösterir" (Özel, 2014: 198). İlhan Berk'in de işaret ettiği bu belirsizlik, birçok eleştirmen tarafından anlamsızlık olarak değerlendirilmiştir. Ancak şiir, anlamı belirgin bir şekilde, yüzeysel bağlamda sunmaz. Özel'in vurguladığı, "şairin getirdiği ile okurun bulduğu"nun özdeşleşmesi, "okumanın, etkin bir anlam kurma sürecine" (İnce, 1988a: 24) tabi olduğunu gösterir. Çünkü "sanat yapıtının içerdiği sanatsal-estetik bildirinin okurca alımlanması, büyük oranda, şairin yapılandırma yöntemi ile okurun alımlama yöntemi arasındaki ilişkinin niteliğine bağlı"dır (İnce, 1988a: 24). Ancak post-yapısalcı bir yöntemi esas alan kimi eleştirmenler, okurun metnin anlamına hiçbir şekilde ulaşamayacağını işaret ederler. Bu bağlamda okurun, bu yöntemle "açığa çıkan görüntünün, ele geçirilmesi, yakalanması ve zapt edilmesi imkânsız olan anlam'ın" peşine düştüğü ileri sürülmüştür (Akay, 2001a: 66). Ancak bu noktada okurun aşırı yoruma gitmesi gibi bir sorun da söz konusudur. Post-yapısalcılığın bu bağlamda metinden uzaklaştığı eleştirisi de güncelliğini korur. Şiiri aşırı yorumlamaktan öte, "şiirin okura söylediklerini yoklamanın", anlam açısından

daha olumlu sonuçlar verileceğini savunan eleştirmenler, aynı zamanda metnin anlamının "şair için ne ise okur için de o olmak durumunda olmadığını" işaret ederler (T., 2008a: 43). Ancak şiirin okura bir şey söyleyebilmesi, şiirin kendini okura açabilmesi için şiir, "okurdan dikkat yoğunluğu, kavrama çabası ve değerlendirme donatımı" ister. Çünkü şiir kendini, her okura "etki-bağlamı" olarak sunar. Okur edilgen bir konumda değil, "çeşitli okuyuşların gerçekleştiricisidir" (Uygur, 1967a: 265). Burada okurun niyeti, bu bağlamda anlam için belirleyici gibi görünse de okuru yönlendirenin metin olması sebebiyle, anlam metnin kendisidir. Metnin anlamının yazardan kaynaklanmadığını da bir kez daha vurgulamak gerekir. Yazarın eseri, "yazıp bitirmeden önce neler düşündüğü, kafasında neler kurduğu, hangi duyguları dışlaştırmak kaygısıyla yazmaya başladığı, neleri amaçlamak üzere işe giriştiği konusunda hiçbir zaman açık-seçik bilgilerimiz olmayacak"tır. Eserden hareketle "yazarın iç dünyasındaki isteklere uzanmak, bu istekleri aydınlatmak, bu istekler üzerinde doğru bilgiler edinmek kimsenin elinde değil"dir. Bu görüşleri savunan birçok eleştirmene göre yazarın niyetinin metni anlamlandırmada hiçbir önemi yoktur. Yazarın niyetinin "yapıt-dışı bir şey" ve yazarın niyetine yönelmenin "estetik açıdan büyük bir yanıltıya kapılmak" olduğu vurgulanmıştır (Uygur, 1967b: 432-433). Ancak yine bütün bu kuramların içerisinden "hiçbir kuramın, yazınsal metinlerin çözümlenmesi sürecinde uygulanan yöntemler ile kesin ve genel geçer sonuçlar ortaya konulamayacağını" işaret eden Onur Bilge Kula'ya göre, bu eksikliğin veya sorunun nedeni, "dilsel göstergenin oluşumu ve en genel anlamıyla bir iletişim aracı olan dilin, yazınsal iletişim sürecindeki özsel niteliği ve işleviyle ilgilidir." Buna bağlı olarak "bu özsel nitelik ve işlev, yazınsal yapıtların 'sanatsallık' niteliğinden doğan 'tek anlamsızlık' bir başka deyişle 'çok anlamlılık' biçiminde ortaya çıkmaktadır" (Kula, 2011a: 42).

Bütün bu yaklaşımların yanı sıra Türk şiir eleştirisinde, bazı terim ve kavramlar çerçevesinde anlamın sorunsal hâle getirildiği görülmektedir. En fazla tartışma konusu yapılan durum, şiir ile düzyazı ayrımıdır. Şiirin, düzyazı mantığıyla değerlendirilemeyeceği ve buna bağlı olarak şiirde anlamın düzyazıdan beklenen anlam olmadığı sıklıkla vurgulanmıştır. Düzyazının sözcükleri kullanma biçimiyle şiirin kullanma biçimi arasındaki farka işaret eden eleştirmenler, düzyazının sözcüğün temel anlam düzeyini esas aldığını vurgularlar. Şiirin ise sözcüklere yeni bir bağlam kurduğunu ve bu bağlam içinde sözcükleri anlamsal olarak gündelik kullanımlarından

uzaklaştırdığını belirtir. Özellikle mantık ilkelerinin geçerli olduğu düzyazıda, anlamın bu ilkeler doğrultusunda oluştuğu var sayılmıştır.

Şiirde anlam sorunun bir başka tartışma konusu ise biçim-içerik tartışmasıdır. Şiirin biçim ile içerik ögelerinin birbirinden ayrılıp ayrılamayacağı sorunu, anlamın belirlenmesinde temel mesele olarak alınır. Şiirin biçim ile ilişkisi irdelenirken bu unsura önem veren şairler, anlamsızlıkla yargılanmışlardır. Biçimi önemseyen ve şiirin biçimden kaynaklandığını ileri süren şairlerin, toplumdan ve onun sorunlarından uzak kaldıkları dile getirilmiştir. Özellikle toplumcu eleştirmenler, şiirin mutlak bir içeriğe sahip olmasını ve bunun toplumsal alanda bir işlevi yüklenmesini beklemişlerdir. Şiirin içeriğinin, toplumsal bir öze dayalı olmasının anlam sorununu ortadan kaldıracağı algısı, içeriğe birincil dereceden önem vermeyen şairlerin fazlasıyla eleştirilmesine sebebiyet vermiştir.

Türk şiir eleştirisinde anlam sorunun temeli olarak değerlendirilen imge ise söz konusu tartışmaların merkezini oluşturur. Sayısız tanımı yapılan imge, gerek şairler gerekse de eleştirmenler için çözümsüz bir alan olarak görülmüştür. İmge konusunda ortak bir yaklaşımın oluşmaması, eleştirmenlerin şiir algısıyla doğrudan ilişkilidir. Dünya görüşünün de etkili olduğu bu yaklaşımlarda imgenin, şiirsel anlamın kendisi olup olmadığı meselesi irdelenmiştir. Çünkü kimi eleştirmene göre imgenin anlamının bilinmesi, şiirin anlamının da ortaya konulmasını sağlar. Aksi bir durumda anlamsal olarak açımlanamayan imge, şiirde anlam sorunsalına sebep olur. Ancak bu yaklaşımları kabul etmeyen birçok eleştirmen de imgenin başlı başına şiirsel anlamı oluşturmayacağı üzerinde durmuştur. Özellikle imgenin aşırı biçimde kullanılması, şiirsel bir anlamın oluşmasına da engel sayılmıştır.

Şiirde imge ile bağlantılı olarak anlam sorunsalında gerçeklik unsuru da ele alınmıştır. İmgenin anlamının gerçek yaşamda bir izdüşümünün olup olmadığı meselesi, anlamın varlığı veya yokluğuyla eş değer tutulmuştur. Bu bağlamda şiirde imgenin, dolayısıyla da anlamın bir nesnel bağlılaşım kurması beklenmiştir. Şiirsel anlamın ve gerçekliğin, gündelik gerçeklikle birebir karşılık oluşturmayacağı anlayışıyla hareket eden eleştirmenler, gündelik yaşamla hiçbir ilişki kurmamasını da reddetmişlerdir. Şairin her koşulda gündelik olay, oldu ve durumlardan beslenerek şiire vardığını savunan görüşler, bu açıdan şiirle yaşamın her türlü biçimde birleşmesi gerektiğini ileri

sürmüşlerdir. Şiirin kendine kurduğu gerçekliğin, yazınsal bir gerçeklik olduğu ve yaşamla örtüşmesinin zorunlu sayılamayacağı görüşünden hareket eden eleştirmenler ise bu yazınsallıktan dolayı şiirsel anlamın ve gerçekliğin bir kurmaca olabileceğini de dile getirmişlerdir. Bütün bu tartışmaların özellikle modernleşme sürecinin Cumhuriyet devrinde yoğunlaştığını ve bir poetik sorunsal olarak ele alındığını belirtmek gerekir.

Bu bağlamda Türk şiir tarihine bakıldığında anlam sorunsalının, poetik olarak bir varoluşa sahip olması Cumhuriyet dönemine denk düştüğü ve bu dönemde bütün boyutlarıyla irdelendiği görülmektedir. "Eski" şiirde belâgat bilgisi bağlamında "öncelikli şart fesâhat'tir." Fesâhat, "cümledeki kelimeleri birlikte ifade ettikleri mana ile ele alır" ve bunu "bütün metne yayar." Bu bağlamda fesâhate göre, "bir sözün *beliğ* sıfatını alması için lafzın kulağa ulaşması, yani sesin algılanması ile mananın zihne ulaşmasının aynı zamanda olması da lazımdır. Bu ise ifadede vuzuh/açıklık demektir." Yani fesâhat, "sözün doğru, açık ve anlaşılır olması ile ilgilenir." Ancak şiirde anlam sorunsalı bağlamında baktığımızda "her beliğ sözde vuzuh/açıklık nihaî noktata belirleyici bir şart değildir." Çünkü "eski" şiirde mecazlı söyleyiş her şeyin üstünde tutulmuştur. "Sözün müphemiyeti birçok sanatta/ifade şeklinde özellikle aranır" (Saraç, 2001: 33-34). Klasik edebiyat bilgisi bağlamında, belâgatin üç kısma ayrılır. "Meâni", "beyan" ve "bedî" (Saraç, 2001: 35) şeklinde ayrılan bu kısımlardan "beyan", doğrudan anlam sorunsalını irdeleyen alandır. "Sözcüklerin gerçek anlamları ile maksadın ifade edilmesi arasında, sözü söyleyenin ve muhatabın durumuyla dile getirilen konu ve sözün bağlamının gereği gözetilerek seçim yapılmasını sağlayan" beyan ilmi, "lafız ile anlam arasındaki ilginin niteliklerini ele alır." Bu bağlamda "delâlet" kavramı önem arz eder. Beyan'da amaç, "lafızların manaya delâletlerini belirsizleştirmemesi, anlamın bütünüyle kapalı ve anlaşılmaz olmamasını sağlamaktır." Ancak bu durum belâgatin, "bütünüyle vuzuhu, açık ifadeyi hedeflediği" anlamına gelmez. Zira teşbih, istiare, mecaz, kinaye gibi birçok sanat, şiirde müphemiyeti "olması gereken bir şart" hâline getirmiştir (Saraç, 2001: 89). Bu hususlar doğrultusunda anlam, klasik edebiyat bilgisi dâhilinde oldukça önem arz ederken bu durumda büyük oranda geleneğin belirleyici etkisini unutmamak gerekir. Anlam sorunu neredeyse sadece bu gelenek bilgisiyle irdelenmiş, geleneğin kodları doğrultusunda çözüme kavuşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda birçok eleştirmen klasik şiirde "anlam"ın olmadığını savunur. Özellikle "bütün divan edebiyatının 'öz şiir', yani manadan ziyade nazma, lafza, edebiyat

sanatlarına itibar etmiş" olması, bu şiir anlayışında "mana yoktur, mazmun vardır" algısının oluşmasına sebebiyet vermiştir. Mazmunun "manadan büsbütün başka bir şey" olduğu, "bir şey söylemek ihtiyacı"ndan, "bir hissin ifadesi"nden kaynaklanmadığı savunulmuştur. Mazmun "edebiyat sanatlarından, adeta lafız sanatlarından bir tanesi" olarak değerlendirilmiştir (Ataç, 2013: 283). Bu sebeple eski şairlerin, "gerek Divan şairinin gerek Hâlk şairinin bildirdiği, öğrettiği bir şey"in olmadığı, sadece "birtakım sözleri yan yana getirerek onlarla güzel bir biçim kurmaya özendikleri" dile getirilir. "Benim yârimin kaşı kemana benzer", "Senin dudakların kırmızı olduğu için benim gözlerimden kanlı yaşlar akar" gibi sözlerin "gerçekten bir manasının olmadığı", bu sözlerin "hoş söylenmiş, güzel gözüken birer lakırdı", yani "manası olmayan söz" olarak kabul edildiği görülmektedir. Klasik şiirde "güzel mısralar söyleyerek, kelimeleri ahenkle birbirine birleştirerek, ustaca kafiyeler bularak" şiir yazan şair, "şiirinde kendini de anlatmaz, başından geçenleri de söylemez. Şairin şiiri ayrı, hayatı ayrı"dır. "Şiirinde düşüncelerini koymadığı gibi duygularını da koymaz" (Ataç, 2013: 539-540). Bu anlayış gereği klasik şiirdeki anlamın nesnel bir bağlılaşımı yoktur. Şiir kendilik değerlerinden yoksundur. Şiirsel gerçeklik, söz konusu anlam bağlamında ortaya konulamaz. Mazmunların anlamı her şair için aynıdır, çünkü bunların anlam ve evreni gelenek tarafından belirlenmiştir. Klasik şiirin kişilikten yoksun olması, anlamı geleneğin belirlediği ölçütlere sokar. Bu sebeple "geleneksel yapıtların sınırlı bir anlam örüntüsünün olması, belli bir 'yorum cemaati' tarafından kolayca anlaşılmasını sağlar" (Armağan, 2014: 35).

Türkiye modernleşmesinin ilk adımı olan Tanzimat, aynı zamanda edebiyatın ve daha özelde şiirin de modernleşmesi beraberinde getirir. Modernleşme sürecinin ilk evresi olan Tanzimat, klasik şiirin şekilsel özelliklerini kullanırken içerikte değişikliğe gitmiştir. Öncelikli olarak şiirin temlerini değiştiren şairler, doğrudan anlamı da değiştirmişlerdir. Geleneğin belirlediği mazmun anlayışının dışında sözcüklere yeni anlamlar ve kavramlar yüklerken anlamı da biraz daha gerçeklik düzlemine çekmişlerdir. "Hakikat"ten ve "tabiî" olandan yana tavır alan bu devrin şairleri, anlam sorunsalına bir noktada çözüm getirmişlerdir. Edebiyatın sosyal faydadan yana kullanılması ve devrin siyasal düzleminin de etkisiyle anlam, bu ihtiyaçlara cevap vermek adına açık ve vazıh bir yapıda sunulmuştur. Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa'nın genel olarak anlam anlayışını bu yöndedir. Ancak Tanzimat'ın ikinci evresi

olarak kabul edilen kısmında Abdülhak Hamid Tarhan ve Recaizade Mahmut Ekrem'in şiir anlayışları, siyasal durumun imkân vermemesi, buna bağlı olarak da şiirde bireye dönük bir eğilimi sürdürmeleri dolayısıyla anlam, yine kapanmış ve sanatsal bir düzleme oturtulmuştur. Ancak yine de genel bir bakış açısı içinde bu evrenin ciddi bir anlam sorunsalıyla karşılaştığı söylenemez.

Servet-i Fünûn evresinde ise bu durumun tersi söz konusudur. Tamamen bireye yönelen şairler, Tanzimat'ın ikinci evresini daha da ileri götürürler. "Klasik Türk şiirinin kolektif maznun sisteminden Batılı duyarlığa dayalı bireysel imge/imaj anlayışına kesin olarak geçişin gerçekleştirildiği bir dönem" (Çetin, 2010: 282) olan Servet-i Fünûn, anlam unsurunu şairin kendilik değerlerine göre biçimlendirmiştir. Anlamın bu yapısı, kapalı ve özgün bir imge sistemini ortaya çıkarmıştır. Bu imge sisteminin de dil kullanımının, geleneğin belirlediği ölçülerin dışında olması, şairin yaşantılarının temel düzleme oturması, o dönem şiir anlayışında bir anlam sorunsalı yaratmıştır. Maznunun belirlediği anlam, bireyin kendi imgesinin anlamını yerini bırakmıştır. Bu yeni dil, imge ve anlam sisteminin sembolizminle de –az da olsa- ilişki kurması, anlamı daha da kapalı bir yapıya dönüştürmüştür. Bu kendilik değerleri ve sembolizmin yanı sıra, yukarıda da belirtildiği gibi II. Abdülhamid'in istibdad yönetimi, bu kapanmayı daha da ileri götürmüştür. Özellikle Tevfik Fikret ve Cenap Şehabeddin'in şiirlerinde anlam sorunsalının bu boyutları rahatlıkla görülmektedir. Fecr-i Âti devrinin de Servet-i Fünûn anlayışını sürdürmesi dolayısıyla anlam sorunsalının aynı bağlamda gelişmesine sebebiyet vermiştir. Özellikle Ahmet Haşim'in bu evredeki şiirleri, anlam açısından bir sorunsal olarak irdelenebilir.

Millî edebiyat evresi olarak kabul edilen süreçte ise anlam, yine sosyal fayda anlayışına göre biçimlenmiştir. Özellikle hecenin beş şairi olarak kabul edilen şairlerin şiirlerinde Hâlk edebiyatının temel alınması, şiiri hâlkın anlayabileceği bir dille yazma eylemini ortaya çıkarmıştır. Özellikle dilde sadeleşme eğilimlerinin arttığı ve bu yönde ciddi adımlar atıldığı bu süreçte anlam, bir sorunsal olmaktan öte fazlasıyla açık ve anlaşılır bir düzeye indirilmiştir. Özellikle Ömer Seyfettin'in ve Ziya Gökalp'ın dil çalışmaları, şairleri bu yönde bir eğilime götürmüştür. "Yeni Lisan" ve "Türkçülüğün Esasları" makaleleri, yeni bir dil anlayışına ve dolayısıyla yeni bir anlam evrenine olanak tanımıştır. Toplumsal sorunların yanı sıra bireysel olay, oldu ve durumlar, bu yeni dil ve anlam evreninde işlenmiş ve hâlka ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda

anlam, bir iletişim düzlemi kurmak açısından poetik anlayış çerçevesinde sorunsuz bir niteliğe kavuşmuştur.

Cumhuriyetin, modernleşme sürecinin ana evresi olması sebebiyle genel tutum ve anlayışlar kökten bir dönüşüme uğramıştır. Edebî bağlamda geleneğin getirdiği bütün unsurlar yerini başka önceliklere bırakmaya başlamıştır. Artık bu evrede "modernist yapıt 'biriciklik' iddiasındadır." Geleneğin biçimlendirdiği şiir yerine şairin belirlediği ve kendilik değerlerini koyduğu bir eser söz konudur. Bu sebeple "modernist yapıtın yeni temsil biçimlerini denemesinin yarattığı zorluğu aşmak için okurun belli bir entelektüel sermayeye sahip olması" (Armağan, 2014: 35) beklenmektedir. Modern şiirde anlam sorunu her şeyden önce bir okur ve eleştirmen sorunudur. Burada "okur/eleştirmene düşen bu anlamı çözümlemek, görünüşteki anlamsızlığın (ya da mantıksız gibi gözüken bağlantıların) arkasındaki "sub-text"i okumaya, değerlendirmeye çalışmaktır" (Yıldızoğlu, 1995: 49). Cumhuriyet devrinin özellikle 1940'lı yallardan sonra edebiyatın özelde şiirin "gitgide okurdan kopmakta oluşunun ana nedeni, temlerin geçirdiği büyük değişimdir." Bu değişimden önce geniş okur katlarının alışık olduğu şiirlerin çoğu "yalıtılmış ölümsüz tözleri konu edinmiş oldukları görülür." Bu "idealizasyon yüklü yalıtılmış temler, sanata yakın çevrelerden daha çok, ortalama okuyucular tarafından benimsenmekte ve aranmaktadır." Ancak modern şiir okurunun şiirde bir anlam sorunuyla karşılaşmaması için "yirminci yüzyıl bilinci kazanmak ve modern sanat eğitiminden geçmek" (Gürson, 22001: 63) koşullarını sağlaması gerekir. Ancak modern dönemde "şairin verdiği, okurun algıladığı oranda" kalmıştır. Çünkü "modern şiirin anlamdan çok anlamlar, dahası göndermeler çerçevesinde geliştiği düşünülürse, ille de okur katkısını beklediği göz önüne alınırsa, ucu açık olana denk düştüğü ileri sürülebilir" (Gömen, 2000: 12).

Modern şiir, dili önceki dönemlerden çok daha kendilik değerleriyle kullanmıştır. Her şair, kendi şiirsel dilini kendisi kurmuştur. Dolaysıyla "modern şiir öncesinde, sözcüğün çok anlamlılık ve eş anlamlılık özelliğiyle kendiliğinden bir şiirsel değeri" söz konusudur. Ancak "modern şiir, bu ses ve anlam örgütlenmesi için sözcüğün genişleyen olanağına işaret eder. Dilsel kullanımı içinde bir im olan sözcüğün yükleneceği anlam, bir düşünsel düzey olarak şiirin izleğine çökelmiştir." Bu açıdan bakıldığında "modern şiirde sözcük, şiirsel anlamın iletilmesinde şaire dolaysız ve mesafesizdir; şair sözcüğü toplumsal hareketlilikte kazandığı bütün görünümlerden

soyar; başkalarının amaçlılığıyla oluşan bağlarını koparark kendi mülkiyetine alır. Kendi amacının saflığında, her sözcüğü yeniden tanımlar." Anlam, bu açıdan bir bireysellik kazanır. Çağdaş şiirin yazınsallık özelliği bu açıdan daha da farklı bir önem kazanır. "Çağdaş şiir, bir yazınsal söylem olarak dilsel bir bildirişimdir; dilsel bir yapıdır ve her dilsel yapı gibi kendi dizgesi içinde bir anlama sahiptir. Bu anlamın düzyazı mantığı dışında imgesel kurgularla gerçekleştiği unutulmadan, sözcüğün olanaklarını sınırsızca kullandığı açıklıkla söylenmelidir. Bu olanaklar, sözcüğe şairin bireyliği içinden alışılmadık, şaşırtıcı bir tazelik sağlar" (Soycan, 2004: 144-146). Cumhuriyetin ilk yıllarında "şiirin dili, bir anıyı, bir düşünceyi, bir fikri, bir olayı, eylemi imleyen saydam, toplumun kullandığı dildir." Genele hitap eden bu dilde "şair sözcükleri yeniden sıraya sokmak, onları daha güzel söylemek, onlara yeni çağrışımlar, geçici imler kazandırmak, derinleştirmek yoluyla şiirini inşa eder." Burada eylem "sözü etkili kılmak için yeterlidir." Bu yıllarda "dil saydam, geçirgen bir dildir". Bu sebeple genelde "sözcükler kendilerinin imledikleri anlamda kullanılmışlardır." Ancak modern şiirin gerçek düzeye ulaştığı 1950'li yıllarda dil saydam olmaktan çıkmıştır. Artık "çağrışım gücünün yanında imgelem şiirin inşasında temel alınmıştır" (Cengiz, 1998a: 50).

Modern şiirde anlam sorunun nedenlerinden "biri şairin kendi içine kapanması ise bir başkası da aslında yine bu 'kapanma'nın uzantısı biçiminde düşünülebilecek olan 'dönüştürme'dir. Burada, "şairin kendisini ve enerjisinin kaynağını gizleme arzusu ortaya simgeselliği çıkarır." İşte "şiirde kapalılık, böyle bir yoldan geçerek kâğıda dökülür." Bu bağlamda, "kapalılık, şairin zorladığı bir şey değildir, kendiliğindendir; çünkü aslında şairin kendisi için her şey ayan beyan ortadadır ve başkalarının da her şeyi açıkça gördüğünü, hiç olmazsa algıladığını zanneder. Şairi zorlayan 'itiraf arzusu' kendine kapalılıkta zemin bulur" (Asiltürk, 2004f: 41). Kapalılığın açılımı bağlamında modern şiirde anlam sorunu, bir bakıma "anlam üretme"nin de ortaya çıkardığı bir sorundur. Kimi eleştirmenlere göre "asıl anlam üreten şiir, modern anlayışla yazılan şiirdir" (Cengiz, 2005: 73). Bu bağlamda modern şiirinin kendine özgü kodlarla ürettiği anlam, okurun daha önce alışmış olduğu anlama benzerlik göstermez. Ayrıca bu anlamsal üretim, şiirin temel özelliği olarak çok daha katmanlı bir düzeye ulaşmıştır. Sorunsal bazı noktalarda bu sebepten de kaynaklanmıştır.

Modern dönemde farklı şiir anlayışlarının da varlığı anlamı başka açılardan sorunsal hâle getirmiştir. Somut şiir bunlardan birisidir. Böylece "sözcüklerin sadece anlamlarının değil, işaret olarak da değerlerinin ve işlevlerinin düşünülmesine yol açan somut şiirler, böylece resim-şiir ilişkisinin ve şiirde görsellik arayışının bir başka boyutunu gündeme getirmiş olur" (Gökalp, 1995: 77). Bu görsellik çağın şiirsel anlamı kavrayışında da dikkate değer açılımlar sağlamıştır. Özellikle "20. yüzyıl sonu, Türk şiirini karakterize etmesi bakımından da dikkat çekicidir. Çünkü modern Türk şiiri, gelenekten getirdiği gücü, çağımızın yeni ve farklı arayışlarıyla bütünleştirirken görsel özellikler açısından olduğu kadar yapı, yöntem ve içerik açısından da çok renkli, zengin bit tablo oluşturmaktadır" (Gökalp, 1995: 93-94).

Bütün bu evreler değerlendirilirken İsmet Özel'in yapmış olduğu tespitler, buraya kadar yapmış olduğumuz değerlendirmeleri özetler niteliktedir. Özel'e göre modern Türk şiiri iki ana çizgiden oluşur. "Bunlardan biri *ethos* ağırlıklı Fikret-Akif-Nazım çizgisi, diğeri de *pathos* ağırlıklı Yahya Kemal-Ahmet Haşim çizgisidir." Özel, birinci şiir çizgisinin "estetik yapısını dilin coşkun, sarsıcı özelliklerinde aradığını" söyler. Bu çizgide "ulaşılacak bir yer, hissedilecek bir zaman ve birlikteliğinden yarar umulan insanlar vardır." Bu çizgi "yeri, zamanı, insanı yoğurmayı gözeten bir çizgidir." İkinci çizgi olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in temsil ettiği şiir çizgisinde ise "estetik yapı dildeki içkin özelliklerde aranır." Bu çizgi "dille mekân arasındaki bağlantıyı verilmiş sayar. Dilin zamanı yaratabileceğine, insanların dilde mukim oluşlarının meseleyi çözeceğine inanırlar." Bu tespitlerden hareketle Özel, Türk şiiri modernleşmesinin "*ethos* ağırlıklı kanaldan değil de daha ziyade *pathos* ağırlıklı kanaldan akarak gerçekleştirdiğini" işaret eder. Bunun sebebinin de "geçen zaman içinde şairlerin devlete milletten daha fazla yaslanmakta sakınca görmeyişlerinde bulunabileceğini" vurgular (Özel, 2014: 69). Özel'in bu tespitlerinden hareketle birinci çizgi olan *ethos*'un anlam ağırlıklı olduğunu, anlamsal açıdan bir sosyal açılım hedeflediğini söylemek mümkündür. Özellikle bu çizginin hâlka doğru olması, bu gerekçeyi güçlendirir. Birinci çizgide amaç olan hâlk, anlamın açık ve anlaşılır bir çizgide gelişmesini sağlar. İkinci çizgi ise tam tersinedir. Dilin esas alındığı bu evrede anlam, estetik açıdan şiirin kendi içine döner. Bir bağlamda anlam, kapanır. Burada amaç, milletten çok devlete doğru ise sosyal fayda unsuru geriye atılmış olur. Ancak Özel'in işaret ettiği çelişkide şair devlete doğru yol alırken şiir dili millete doğru açılım

gösterir. Bu da "hem anlayışta, hem söyleyişte bir karma (*hybride*) tür ortaya çıkarmıştır" (Özel, 2014: 69). Bu karma tür, anlamı da sorunsal hâle getirmiştir.

İsmet Özel'in bu tespitlerine dolaylı yoldan benzerlik gösteren bir başka yaklaşım da Hilmi Yavuz'a aittir. Hilmi Yavuz'a göre de Türk şiirinin tarihinde "iki fay hattı" vardır. Birincisi, "Retorik", ikincisi ise "Lirik" fay hattıdır. Türk şiirinde "periyodik ve değişik ölçekte sarsıntılarla gerçekleşen kırılmalar, bu iki hat üzerinde olmuştur." Yavuz, söz konusu sarsıntıları şu şekilde sınıflamaktadır: "İlk sarsıntı, 1839 tarihli Tanzimat sarsıntısıdır. Bu sarsıntı, Retorik hattı üzerinde gerçekleşen bir kırılmayı imler. Geleneksel Divan şiirinin lirizmini yerle bir eden bir depremdir. Şiiri, siyasallaştıran ve kaba bir Retoriğe dönüştüren kırılmadır. İkinci sarsıntı, Servet-i Fünûn'dur. Tanzimat'ın Lirizmde yaptığı tahribatı, lirizm hattı üzerindeki kırılmayla örtbas etmeye çalışan bir sarsıntıdır. Üçüncü sarsıntı, yine Retorik hat üzerinde gerçekleşir. Bu da Garip şiiridir. Bu şiir, bir Retorik kırılma olarak, şiir dilini olumsuzlamış ve bunun yıkımı büyük olmuştur. Dördüncü sarsıntı ise, Lirik hat üzerindeki İkinci Yeni kırılmasıdır. Garip şiirinin yıkıntıları üzerinde Lirizmi yeniden inşa çabasıdır." Türk şiirinin sürekli olarak bu iki fay hattının üzerinde sürdüğünü ve görüldüğü her durumda retorik kırılmayı Lirik kırılma, onu yine Retorik kırılmanın izlediğini belirten Yavuz'a göre, her zaman "lirik kırılmalar onarıcı, retorik kırılmalar ise yıkıcı olmuşlardır" (Yavuz, 2004: 7). Bu yaklaşımlardan hareketle, retorik kırılmanın temel anlamı öne çıkardığı, lirik'in ise daha çok şiirsel anlama dönük bir tavır takındığı söylenebilir. Bir bağlamda retorik kırılma düz anlamı işaret ederken lirik kırılma şiirselliğe dönük olması sebebiyle anlamı sorunsallaştırmıştır. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde anlam sorunsalı, bütün bu bağlamlar dolayımında önemli bir yer teşkil etmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

(1923-1940)

1.1. Ahmet Haşim'in Şiirde "Anlam" Hakkında Bazı Mülahazaları

BİR GÜNÜN SONUNDA ARZU

Altın gözümün hâlkalarında

Güller gibi fecr oldu nümâyân,

Güller gibi... sonsuz, iri güller,

Güller ki kamıştan daha nâlân…

Gün doğdu fakat arkalarında:

Altın kulelerden yine kuşlar;

Tekrârını ömrün eder i'lân,

Kuşlar mıdır onlar ki bu akşam

Âlemlerimizden sefer eyler…

Akşam, yine akşam, yine akşam!

Bir sırma kemerdir suya baksam,

Akşam, yine akşam, yine akşam

Göllerde bu dem bir kamış olsam!

Yazar ve şair kadrosunda Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Ahmet Hamdi gibi isimlerin bulunduğu *Dergâh*'ın ilk sayısı 1921'de yayınlanmıştır. 15 Nisan 1337(1921) tarihli bu sayıda Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı şiiri yer almıştır. Dikkatleri üzerine çeken bu şiir, Haşim'in poetik fikirlerinin ortaya çıktığı "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" yazısına vesile olmuştur. Bu şiire yapılan eleştirilere cevaben yazılmış ve başlangıçta *Dergâh* mecmuasında "Şiirde Mana" (S.8, 5 Ağustos 1337(1921), s.113-114.) başlığıyla yayınlanan bu yazı daha sonra *Piyâle* (1921) adlı kitabının önüne "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adıyla okura sunulmuştur. Söz konusu şiir, Ahmet Haşim'in şiirde manaya önem vermediği ve anlamsız bir şiir

anlayışına sahip olduğu yönünde büyük tartışmalara sebep olmuştur. Bu eleştirilerin çoğu mizahidir ve nesnellikten yoksundur. Ancak Haşim, bir süre sonra şiirde anlam sorununa ve kendi anlam anlayışına dair yazdığı "Şiirde Mana" yazısıyla Türk şiirinde anlam tartışmalarına kuramsal bir açıdan yaklaşan ilk isim olmuştur. Bu yazının Türk şiirinde anlam tartışmalarını başlatan bir yazı olarak da kabul edilmesi gerekir. Aslından bütün bu eleştirilerin haksız olduğu Haşim'in *Dergâh* mecmuasının hemen ikinci sayısında yaptığı düzeltmelerden anlaşılmaktadır. Dikkat edildiğinde Haşim'in şiirde manayı önemsediği veya reddetmediği görülmektedir. Ahmet Haşim, "Tashîh" başlığıyla şu düzeltmeyi yaptırmıştır: "*Ahmet Haşim Bey'in geçen nüshamızda intişar eden şiirinde görülen bazı tertip hatalarının şu suretle tashihi rica olunur: Birinci mısrada "altın gözümün" yerine "yorgun gözümün"; "gün doğdu fakat" yerine "gün doğdu yazık "; "onlar ki bu akşam" yerine "onlar ki her akşam" olacaktır. (Düzeltilmiştir.)"* (S.2, C.1, 1 Mayıs 1337 (1921), s. 110.) Haşim'in yaptığı bu düzeltmeler, şiirde anlamın önemsendiğini göstermektedir. "Yorgun" sözcüğü daha derin bir ruh hâline gönderme yaparken "yazık" sözcüğü çaresiz bir hayıflanmanın içine girer ve "her" de bu ruh hâlinin derin bir hayıflanmayla sürekliliğine işaret eder. Bu anlam dairesi içinde Haşim'in arzusu daha bir derinlik kazanmış olur. Ayrıca aynı şiirde, Piyâle'nin 1926'daki birinci baskısında *"Bir sırma kemerdir suya baksam"* mısraından sonra *"Üstümde semâ bir kavs-i mutalsam"* mısraı yer almaktadır. Haşim'in bu düzeltmelerle şiirin kurgusunun derin yapısında bir anlam alanı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Haşim'in aynı doğrultudaki hassasiyeti Ali Zeki Bey'in *Alev* adlı eseri için yazmış olduğu yazıda da karşımıza çıkmaktadır. Haşim, sözcüklerin derin yapıdaki anlamlarını, yüzey yapıda bulunana harfi de hesaba katarak önemsediğini gösterir. Ona göre kelimelerin yarı güzelliği yazımsal şekillerinde saklıdır. Sözcüklerde saklı olan fikirlerin soyutluğunu, harflerin açığa çıkardığını, onları somutlaştırdığını dile getirir. *"Kelimede bir harfi değiştirmek, bazen kelimenin sakladığı bütün manzara âlemini ve bütün renk tesirlerini bozmaktır. "Alev" (علو) de "a" (ع) harfi bu kelimedeki kırmızılığın membaıdır. Onun için Ali Zeki Bey'in "a" (ع)sız "alev" (و آله) i bize sönmüş bir ateş hissini veriyor."* (S.2, C.1, 1Mayıs 1337 (1921). s.79). Bu ifadeler Haşim'in düzeltmelerini daha anlamlı hâle getirir. Her kelime, şekliyle beraber asırlar boyunca getirmiş olduğu bir ses ve anlama sahiptir. Dolayısıyla kelimelerin hususi bir musiki aleti gibi bir milletin tarihselliğinden gelen kadim sesleri sakladığını dile getirir. Bu sebeple alevdeki "ayın" harfini "elif"e dönüştürmekte, hiçbir fayda görmez. "Ayın"ın

“elif” harfine göre daha üstün bir tarafı olduğunu ve gözümüzün öteden beri ateşin parıltısını bu harfin kavisinden göre göre, bu harfe ateşin renginin sinmiş ve kırmızılığının ani bir işareti olarak gördüğünü ifade eder. Haşim, “Alev” kelimesindeki “ayın”ı bir kıvılcım olarak görür (S.2, C.1, 1Mayıs 1337 (1921) s.79). Bu hususlar doğrultusunda “Şiir Hakkında Bazı Mülahazatlar”ı incelemek daha doğru bir yaklaşım olur.

1.1.1. Şiirde Anlam “Kutsi ve İsimsizdir”

Bütün poetikalar şiir üzerine sistematik görüş bildireceğinden belirli tanımlamalar getirmektedir. Bunların başında üzerinde konuşulacak olan şiirin tanımı gelir. Haşim, şiirin doğrudan tanımını yapmak yerine, nesir ile şiir arasındaki farklara dikkat çekerek şiirin daha çok ne olmadığı üzerine fikirlerini açıklar. Haşim’e göre “şair ne bir hikmet habercisi, ne bir belâgatli insan ne de bir vâzı’-ı kanundur” (2008: 10). Haşim, bu tanımı ile şiirin açık anlamlı, düşündürücü veya bildirisi kanun gibi ortaya konulmuş bir şiir anlayışının varlığına karşı çıkar. Bu tutumla da şiir yazan şaire bir nevi karşıdır. Çünkü şiirde mânâdan kastın ne olduğunun anlaşılmadığını, şiiri tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi “söz” sanatlarıyla karıştıranların şiirden anlamadıklarını ileri sürer. Haşim’e göre şiirde anlamın ortaya konulması, bir bakıma şiirdeki “söz”ün “ses” unsuruna dönüşmesiyle mümkün olabilir. Bu görüş şiirsel anlamın şairin dil ve üslup meselesindeki tavrına bağlıdır. Haşim’e göre şiirin dili “nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır” (2008: 16). İşte bu lisan, anlamın açıkça ortaya konulduğu nesir türlerinin hiçbir unsuruyla ilişki kurmaz. Haşim’e göre bunun gerekçesi şiirin ortaya koyduğu anlamın somut temeller üzerine, çerçevesi belli ana düşünce etrafında ifadesini bulamayacak olmasındandır. Haşim, burada bilinmeyene, tanımlanamayana doğru bir görüş bildirir. Bunu da nesrin kaynağını daha somut olan “akıl ve mantık”ta bulurken, şiirin kaynağını ise “idrâk mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhûlâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh u bî-gâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsî ve isimsiz menba’”(2008: 16) olarak gösterir. Haşim, şiirde anlamın ancak aklın ötesinde, esrarlı bir derinliğe sahip kutsal ve adı tam olarak konulamayacak bir iç aydınlanmanın, hissi bir duyuşun uyanması yoluyla sağlanacağını ifade eder. Esrar, meçhul, gece, iç, gömülmek gibi kelimelere dikkat edildiğinde Haşim’in şiir anlayışı müşahhastan çok mücerret bir özellik taşır. O hâlde Haşim, şiirde

kelimelerin dolayısıyla ifadenin bir iletişimsel içerik taşımasına karşı çıkar. Çünkü bu içerik somut bir biçimde konulamayacağı gibi bağlam'ın(contex) burada belirleyiciliği de önem arz eder. "Şiir nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır" (2008: 16) diyen Haşim, nesir ile şiiri mutlak surette birbirinden ayırarak şiirsel anlamın bir bakıma temel anlam alanına indirgenemeyeceğini belirtmiş olur. "Şiir bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır" (2008: 17) ifadesi de bu durumu destekler. Bunun yanı sıra daha önce işaret ettiğimiz, "duyulmak" meselesi de şiirdeki musikiyi -şiirsel anlamı- işaret eder; çünkü bu musiki, bilinen manada bir musiki değildir. İçsel, meçhul ve kutsal olan bu sesin kendisine özgü bir karakteri vardır. Okay'ın belirttiği gibi "Şiir için bahis olan bu musiki, bir iç zenginliği ile beraber gelir ki bu da gözle veya kulakla elde edilemez" (Okay, 2011:113). Haşim'in bu sessizce dinlediği musiki, şiirde kastedilen mananın dışında daha çok ruhsal bir alanı işaret eder. Bir bakıma Haşim, şiirde nesnel gerçeklik (reality) unsuruna ve bu gerçekliğin sunacağı müşahhas anlama da karşı durmuş olur.

1.1.2. Mânâ Karşısında Okur

Haşim'in işaret ettiği bu ruhsal alan şiirin içindedir. Haşim buradan hareketle "şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir"(s.17) ifadelerini kullanır. Bu ifadeden hareketle Haşim'in şiirde manaya karşı olmadığı, ancak mananın, şiirin ruhunu oluşturan ses'in (sound) önüne geçmemesi gerektiği anlaşılmaktadır. Haşim, "mana araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihrengiz sesi telafiye kâfi midir?"(s.17) diye sorarak asıl meselenin kelimelerin ruhunda olduğuna dikkat çeker. Haşim'e göre bülbülün kendisi "kelime" ise, onu (kelimeyi) telaffuz ederken duyduğumuz ses de onun terennümüdür. O hâlde bu kelimenin mevcudiyeti ve iletisi müşahhas bir düzlemde incelenirse sonuç o sesi ve terennümü susturmak olacaktır. Asıl olan ses yani şiire özgü varlık gösteren soyut anlam, yitip gidecektir. Bu durumda şiirsel anlamın yerini, yani ses'in yerini kaba bir "et parçası" alacaktır. Harflerin, hecelerin, kök ve eklerin ayrı ayrı incelenmesi, şiirsel bağlam içinde var olan sözcüğün işaret ettiği ruhsal alandan uzaklaşacaktır. O hâlde kelimelerin birlikte ihtiva ettiği bu ruh, şiire özgü bir anlam oluşturur. Haşim'e göre de şiirde mana "ahengin telkînâtından başka bir şey değildir" (2008: 17). Heidegger, "şiiri irdelemek, asla şiiri işitmenin yerini alamaz, buna rehberlik bile edemez" (2004: ?). derken tam olarak Haşim'i haklı çıkarmaktadır.

“Bülbül”ü eti için irdelemenin, onun “sesini kesmenin”, o bülbülü öldürmekle eş değer olduğunu düşünürsek, şiiri anlam için de irdelemek sahip olduğu bütünselliğini, bütünün sesini yok etmek olacaktır. Bu da bütünselliğin kendisi olan anlamı da ortadan kaldıracaktır.

Haşim, şiirde manaya karşı çıkmadığı gibi, onun okur tarafından keşfedilmesini ister. Bunu dile getirirken şiirin herkes tarafından anlaşılmasını beklemez ki zaten buna ihtiyaç da yoktur. Manayı ortaya çıkaracak olan okurdan Haşim’in beklentisi şu benzetmeyle ortaya konulur: “Sıkı bir defne ormanın ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mana, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalat ve kelime kafileleri vızıltılı arılar gibi, haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kâri, bu muhayyirü’l-ukul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir” (2008: 17). Haşim’in dile getirdiği bu “bal” istiaresi manayı reddetmediğini bizlere gösterir. Şiirde mana aynen “bal dolu bir fağfur kavanoz”dur. Ancak bu “bal”ı değerli kılan arıların kanat vızıltısı, yani musikidir. Haşim, yaptığı bu tarifin haricinde başka bir şiir olmadığını, var ise de onun şiir olmadığını ve böyle diyenlerin de şiire yabancı olduklarını iddia eder.

Haşim, okur bahsini Hâmid üzerinden verdiği örnekle sürdürür. Haşim, Hâmid’in binlerce hayranı içinde onu okumuş olanların oranı yüzde on bile bulmazken anlayanların yüzde onun binde biri nisbetinde bile olmadığını söyler. Zaten kendisine göre, kendini kolay veren ve herkesin anlayabileceği şiir, özellikle aşağı, seviyesiz şairlerin işidir. Haşim’in okur bahsinde bu şiir okurunun haricinde karşı çıktığı diğer grup, şiiri sürekli bir kalıba sokmaya çalışan ve ona formüller üreten eleştirmenlerdir. Haşim bunlara “âlem-i ruha musallat, iğrenç tufeyli’ler” (2008: 18) der. Haşim’e göre bu “asalak”lar kendilerine göre çizdikleri ölçüler dâhilinde şiirde bir şey bulamadıkları zaman, eseri insafsızca yargılar ve onu suçlu gösterirler. Bunların yanı sıra bir de “sanat memuru” dediği edebiyat hocaları vardır. Bunlar da aslında “hava satan ve mehtap ışığı imal eden efsanevi tacirler gibi beyhude bir mürebbidir”(2008: 18). Haşim, bu tiplerin şiiri ve onun ruhunu öldürmekten başka bir şey yapmadıklarını dile getirir.

1.1.3. Anlam ve Vuzûh

Haşim, mana bahsinde olduğu gibi vuzuh konusunda da dikkati okur üzerinde toplar. Şiirde vuzuh yani anlaşılırlık, açıklık olması, "neyi ve kimi esas alacağı" meselesi Haşim'in dikkat çektiği önemli bir noktadır. Haşim, bu bahiste de şiirin okura anlaşılır ve açık görünmesi için onun belli bir zekâ seviyesine sahip olması gerektiğini vurgular. Haşim'e göre, bazıları için açık olan şiir diğerine aynı şekilde görünmeyebilir. Çünkü şiirin dili sıradan bir dil değildir. Günlük dilden doğsa da kelimelerin seçimi ve onların farklı terkiplerde tanzim edilişi, bu şiir dilini farklı ve özel kılmaktadır. Böylelikle şiirdeki "vuzuh" okura o vakit görünür. Şiirin "vuzuh"u Haşim'e göre şiire ait olduğu kadar, okurun zekâsı ve ruhuyla ilgilidir. Haşim bunu şöyle dile getirir: "Şair, umumi lisandan müfrez kelimeleri yeni manalarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tannân, reviş ve edası başka bir mikyasa göre tanzim edilmiş, hüsn, renk ve hayal ile meşru şahsi bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin "vuzuh"u kârie göre tahavvül etmeye başlar. Zira vuzûh, esere ait olduğu kadar, kâriin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir" (2008: 19).

Haşim, okura yüklediği bu görevle ondan şiiri anlamasını ister. Şiirde belirsiz ve müphem görünen her şey belli bir zekâ seviyesine sahip olan okurun ruhunda ve zihninde yeniden biçimlenecek ve sanatsal zevk ortaya çıkacaktır. Haşim, "en güzel şiirler(in), manalarını kâriin ruhundan alan şiirler" (2008: 20) olduğuna inanır.

1.1.4. Anlam ve İdrak

Haşim, şiiri farklı yorumlara ve açıklamalara müsait olan resullerin sözü gibi görür. Şiirin manası farklı ve birden çok olunca, her okur şiiri kendi hayatına uyarlar ve böylece şiiri yazan şair ile onu okuyan insan arasında ortak bir etkilenme alanı (duyguların dili) ortaya çıkar. Haşim'e göre en zengin, en derin ve en etkili şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve sonsuz hassasiyetleri kapsayan bir genişlikte olandır. Burada dikkat çekici olan Haşim'in şiire bir peygamber sözü gibi yaklaşmış olmasıdır. O hâlde şiiri söyleyen kişi de mutlak surette peygamber olmalıdır. Zaten Haşim, şairi, insanlardan ayrı tutmuştur. Dikkat edilirse "şair ile insanlar arasında" (2008: 20) ifadesi bunu gösterir. Okay'a göre şiir diline kutsiyet veren bu anlayış, sembolizmden kaynaklanmaktadır. "Bu anlayış hemen bütün sembolistleri çok özel bir şiir dili aramaya zorlamıştır" diyen Okay, "Haşim'in ifadelerindeki 'resullerin sözü

gibi' ibaresi icaz sanatının zirvesinde bir dil anlayışı olarak kabul etmeliyiz"(Okay, 2011:128) görüşündedir.

Haşim, şiirde anlam meselesini özellikle bir dil meselesi olarak görür. Şiirin dili kendine mahsustur, günlük dilden kaynaklansa dahi ondan apayrıdır. İmgeler, semboller, metaforlarla oluşturulan şiirsel dil, bağlam değiştirerek yeni bir anlam alanına girer. Bu alana dâhil olmak ve şairin yaratıcı dehasına eşlik edebilmek için özel bir çabanın gerekliliğine işaret eder. Bu sebeple şiirin dili herkese açık olmamalıdır. Haşim'e göre şiir dili bağlamsal ve bütünsel bir musikidir. Dolayısıyla gözle görülmeyen ve kulakla duyulmayan sessiz bir musikidir. Anlam, ancak bu musikinin varlığına denktir. Haşim, şiirde manaya karşı değildir, ancak manayı şiirin en önemli unsuru olarak gösterilmesine karşıdır. Şiirin manası ve vuzuhu kime göredir ve nasıl olmalıdır fikri Haşim'in en çok yorum yaptığı alandır. Mana ve vuzuh ancak okura göre ortaya çıkar ver biçimlenir. Çünkü şiir bir ruhtur, bir gizemdir. Ancak okurun ruhu ile anlam bulabilir. Haşim, şiirin kaynağını "idrak mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhulatın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bi-gah ufk-ı mahsulata akseden kudsi ve isimsiz menba" olarak görür (2008: 16). Böylesi idrak bölgelerinin dışında, meçhul, karanlık, mukaddes ve isimsiz olan şiirin kaynağı biraz bilinçaltıyla ilgilidir. Bunun yanı sıra soyutluk ve bu soyutluktan hareketle ferdi bir özellik taşır. Şiir de hayal mahsulü olduğundan şiirde herhangi bir gerçeklik aramak da gerekmeyecektir. Haşim'in muhtevası da böyledir. İşte bu muhteva beraberinde şiirsel anlamı da getirmiş olur. Haşim, şiirin anlamını, dolayısıyla içyapısını, muhtevasını, okur bahsiyle eşdeğer yürütür. Şiirin içyapısını yani taşıdığı manayı, şiirin vuzuhunu, şiirin muhtevasını değerli kılacak ve onu keşfedecek olan kişi okurdur. Şirin gerçek mahiyeti, okur ruhunda ortaya çıkar. Çünkü Haşim'in okuru seçkin ve belli bir zekâ seviyesine sahip olması gerekir.

1.1.5. Ahmet Haşim'in Anlam Anlayışına Yaklaşımlar

1.1.5.1. Yenilik'in Anlamsızlıkla Karşılanması

Sanatın her türünün temel dayanak noktası "yeni" ve "başka" olması, kendinden öncekine benzememesidir. Bu gereksinim edebiyat tarihinin de her aşamasında görülmüştür. Her akım, her kuşak, her hareket veya bireysel anlamda her sanatçı yeni bir iddia ile eserlerini ortaya koymaktadır. Bu yeni olma durumu, her okur tarafından

"alışkanlık" ölçütüyle değerlendirmeye alınmaktadır. Şiir özelinde düşündüğümüzde her okur, kendi alışkanlığının beğenesiyle değerlendirmeler yapmaktadır. Şiir, bu durumu aşamadığı anlarda "saçma", "anlamsız" görülmüş ve kimi noktalarda "alay" ile karşılanmıştır. Ahmet Haşim, bu durumu fazlasıyla yaşayan şairlerdendir.

Şiirde anlam sorunsalının merkezinde her zaman "yeni olan"a karşı okurun tutumu yer alır. Haşim'in, anlam tartışmalarına sebep olan "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinden sonra Nurullah Ataç bu duruma dikkat çekmiş ve okuru bu tutumundan dolayı eleştirmiştir. Ataç *"edebiyat âleminin öteden beri aşina olduğu manalarını asırların tortusunda bırakmış sözlerin tekrar meydana çıkması, başların müstehzi bir tebessüm olmak iddiasında bulunan buruşuklarla sallanması bir yeniliğin inkişafını haberdar olmayanlara bile bildiriyor. Bittabi bunun karşısında her iki ruhun hasımları olan karanlık ruhlardan "anlamıyoruz" gürültüsü kulaklarımızı tırmalayarak yükseliyor."*(1921: 676) diyerek okurun yeniliği keşfedememesini, Haşim'in yeni bir anlam alanı oluşturduğuna dikkat çekerek alışkanlıklarından kurtulamayan okurun şiiri anlamsız bulmasını eleştirmiştir. Nurullah Ataç, burada Haşim'in asırlardır belli anlamlarla kullanılan kelimelere yeni anlamlar getirdiğini, bu yeni anlamların yeni bir hayal dünyası oluşturduğunu dile getirmek ister. Yıpranmış anlamları tazelediğini, ancak okurun alışkanlığını kıramadığını şu ifadelerle ortaya koyar:

"Anlamıyorlar, çünkü sevgililerinin güzelliğini terennüme hasrettikleri manzumelerde bile yıpranmış hayalleri kullanmak hatta çakmaktan çekinmeyen bu adamlar için düşünmek bir külfet. Zorla ezberledikleri kelimeleri söylerken insanlarla konuştuklarını zanneden papağanlar gibi bazı kimseler de cevhersiz sözleri sıralarken kendilerini şair addederler ve bu ismin altına sığınıp tenkit hakkını da aldıkları için zorbalıkla istila ettikleri bir muhitten oranın asıl evlatlarını kovmak cesaretini göstermekten bile ictinâb etmezler. İşte bu adamlar bugün Ahmet Haşim'in eseri karşısında manalarını asrın tortusunda bırakmış sözleri kullanıyor, müstehzi tebessüm olmak iddiasında bulunan buruşuklarla başlarını gayz ve kin ile sallıyorlar" (1921: 676).

Nurullah Ataç'ın işaret ettiği bu okur kitlesinin yanı sıra eleştirmenlerin de aynı tutumu takındığını görmek mümkündür. Hatta birçok noktada Haşim, karikatürize edilerek alaya alınmış ve gülünç duruma düşürülmek istenmiştir. Haşim, yenileşme

döneminin başından beri süre gelen anlayışların ötesinde kendine özgü bir algıyla şiirlerini yazmıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinin kanıksanmış anlatım biçimlerini kullanmayarak, kelimelere dönemin değil kendi şahsi dünyasını taşımıştır. Abdülhak Şinasi Hisar, bu duruma farklı bir bakış açısı getirerek şu tespiti yapar: *"Bütün edebiyatımızda bilhassa Ahmet Haşim'in ilk zamanlarında yeni bir fikir ifadesi o kadar gülünç telakki ediliyor ve bilhassa "dekadanlar" rezaletinden sonra, bir darb-ı mesel hâlinde kalmayan her şiir gülünç sayılıyor ve bir şiir daha anlaşılmadan evvel inkâr olunuyor, ancak aleyhinde bulunmak makul ve haklı addediliyordu"* (1963: 22-23). Abdülhak Şinasi'nin burada işaret ettiği "darb-ı mesel hâlindeki şiir" önemli bir sorundur. Yüzyıllar boyunca bu tarz şiire alışmış bir kültürün, Ahmet Haşim'in şiirini anlamsız bulması doğaldır. Gerek klasik divan şiiri, gerek Tanzimat ve Servet-i Fünun döneminde hikmetli şiirlerin fazlasıyla yer kapladığını söylemek mümkündür. Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret (özellikle de ikinci dönemin) bir "darb-ı mesel", hikmetli ve veciz sözler söylemeyi şiirlerinin temel özelliği hâline getirirler. Ancak böylesi bir şiir, hikmetli söz söyleme yoluna gideceğinden şiirsel bir özelliğin ortaya çıkması pek mümkün değildir. İmgesel ya da çağrışımsal bir söyleme fazlaca olanak tanımayan bu anlayışın yeni bir oluşumu anlaması da zorlaşacaktır. Ahmet Haşim'i anlamsız bulma eğilimlerinin temel noktalarından biri de "başka" ve "yeni" olan bu durumdur. Abdülhak Şinasi, *Göl Saatleri*'nin özellikle Göl'e ait kısımlarının yeniliğini hissetmemenin mümkün olmadığına işaret eder. Ona göre dilde bir gelişme olanağı açmış olan Haşim'den evvel edebiyatımızda bu görüş ve duyuşla yazılmış şiirler yoktur. Haşim'i büyük bir ressam gözüyle görür ve kendisiyle bir ruh yakınlığını duyar.(1963: 36-37) Haşim'i kendi devrinde anlamsız bulmamak için bu yakınlığın kurulması gerekir. Bu yakınlığı kuranlar Haşim'in şiirinden zevk duymuşlardır. Çünkü Haşim'in şiirinde gizemli olmayı önemseyen bir anlam alanı bulunmaktadır.

Abdülhak Şinasi'nin işaret ettiği yenilik, bizi "dil" konusuna götürmektedir. Haşim'in yeni oluşunda dilinin önemli bir payı vardır. Haşim üslubu dolayısıyla okur tarafından acayip, düzensiz, karışık, kelimeleri de alışılmış, eskimiş olarak algılandı. Ancak Abdülhak Şinasi'ye göre bu durum böyle olmasına rağmen okur, Haşim'i inkâr edememiştir. Çünkü ona göre Haşim, dile hâkimdir. Dili istediği düzene sokmakta, ona şiirsel bir anlam yüklemekte başarılıdır. Bu hâkimiyet doğal olarak kendisine gelene kadarki şiirsel anlamın dışında, kelimelere yeni biçimler, yeni anlamlar yüklemesini

sağlamıştır. Kelimelerin farkında olan Haşim, kendi farkındalığını, başkalığını şiirlerine aktarmış ve okuru bu noktada şaşırtmıştır. Abdülhak Şinasi, bu konudaki yeniliğini Fikret'le karşılaştırarak, dil'in Fikret'i esir aldığını, Fikret'in dil'in hükmü altında olduğunu, ancak Haşim'in dil'in üstünde, dile hâkimiyet kurduğunu ifade etmiştir. Bu yenilik Haşim'i anlaşılmaz kılan sorunlar arasında görülmüştür:

"Ahmet Haşim'in şiirleri, bize lisana hâkim tabirinin yeni bir mânası olduğunu öğretti. Nesirde, nazımda düzgün lisan, sade lisan gibi sırf nazariyeleri içinde mahbus yaşayan üstadlara göre bir şair evvelâ lisana hâkim olmalı idi. Bunlar Ahmet Haşim'in yazdığı lisanı "Âcûbe" telakki ettiler, tertibini müşevveş, kelimelerini hâyîde, terkiplerini acayip buldular, fakat hiç kimse Ahmet Haşim'i inkâr edemiyordu. Sanatkârın intişar eden her eseri Türk edebiyatında mermer üstüne oyulmuş bir iz bırakıyor, okuyanlar günlerce bu hayallerle tahayyül ediyor ve tabiatını bu mısraların arkasından görüyor, bu anlaşılmaz denilen alacakaranlık âlemin içinde yeni bir tekevvüne uğruyordu. Ahmet Haşim, lisana hâkimdi, yani Ahmet Haşim lisana faikti. Mesela Fikret'le Haşim arasındaki yüzlerce farkın en ehemmiyetsizi olarak diyebiliriz ki Fikret lisanın altında idi, Haşim fevkindedir" (1963: 46-47).

Haşim'in yeniliğini bir başka konuda da görmek mümkündür. Haşim, fikir ve düşünceleriyle de yenidir. Gerek hayata bakış açısı, gerekse insani duyuş ve yaşayışı alışılmış duyarlılığın ötesindedir. Birçok eleştirmen bu durumu Haşim'in biyografisine dayandırsa da bu tutum eksiktir. Haşim, modern duyuşu ilk hissedenler arasındadır. Fikir ve düşünceyi belli bir programın veya ideolojinin ötesinde algılamış ve şiirlerine yerleştirmiştir. Dönemin mevcut fikir ve düşüncesinin dışında, kendi iç dünyasının bir yansıması olarak şiirlerini oluştururken "başka" bir duruş sergilemiştir. O dönemin okurunun bu tutumu kolayca anlaması olanaklı olamamıştır. Abdülhak Şinasi bu durumu, *"Ahmet Haşim, o zamanlarda belki yirmi, yirmi beş senedir memleketimizin fikir ve sanat meselelerine dair hırs ve hünerle yazılar neşretmiş bir muharrir ve şairdi. Böyle malumatlı, mütefekkir bir münekkidimiz bulunsa, onun şimdiye kadar yazılarını ve şiirlerini efkâr-ı umumiye önünde takdir ile izah ve tahlil etmesi ne kadar hayırlı olacaktı! Hâlbuki böyle bir münekkit muharririmiz yoktu. Cemiyetimizin bu yeni şiiri anlaması hayli güç oluyordu."*(1963: 51-52) ifadeleriyle de işaret etmiştir. Ona göre zaten şiir daha ilk yazıldığı zamanlarda derhâl anlaşılır bir cevher değildir. Her samimi şair, ilk görüşünü ifade edebildiği için hayalini ve dilini aşmış ve yeni bir değişim

yapmış olur. Bu yüzden anlaşılmamaya mahkûm kalır. Bunun için eleştiriye uğrar ve değersiz gösterilmeye çalışılır, aşağılanmaya maruz kalır (1963: 51-52).

Abdülhak Şinasi, burada anlam sorununa yeni bir boyut daha kazandırmış olur. Şiirin ilk okuyuşta anlaşılmayacağını dile getirirken bu zorluğu aşmanın bir yolunun eleştirmenden geçtiğine vurgu yapar. Eleştirmenin yokluğu bir bakıma Ahmet Haşim'in şiirinin anlaşılmasını daha da zorlaştırmıştır. Çünkü gerçek eleştirmenler eserin değerini ortaya koyarak onun anlaşılmasını kolaylaştırır ve toplumun bu eseri benimsemesini sağlar. Bu durum Haşim'in fikir ve düşüncelerinin de anlaşılmasını mümkün kılar. Ancak bu bakış açısının her ne kadar doğru tarafları olsa da nesnel bir tutarlılık getirmesi zordur. Çünkü her eleştirmen kendi dünya görüşü açısından esere bir anlam veya anlamsızlık yükler. Bu durum okurun da güdümlü bir anlayışla esere yaklaşmasına sebep olur. Ancak fikrimizce Abdülhak Şinasi'nin bu yaklaşımı, Ahmet Haşim'in hak ettiği ilginin gösterilmeyişinden kaynaklanır. Öznel bir tutumdur. Bunun öznel bir tutum olduğu Abdülhak Şinasi'nin şu ifadelerinden anlaşılabilir: *"Başında bir şeamet vardı: Şair şiir söylüyor, şiirini duymuyorlar. Fikirlerini de kısmen anlamıyorlardı. Matbuattan taşan bu tenkit ve tezyif hücumları karşısında Ahmet Haşim hem müteessir oluyor hem de pek ziyade kızıyordu. Kendisinin ekseriyetle anlaşılmadığı ve istihza vesilesi telakki edildiği bu zamanlara ait acı – tuhaf bir hatıram vardı."* (1963: 54) diyerek bir toplantıda Haşim'in yüzüne söylenen şu sözleri aktarır: "- *Efendim geçen günlerde bir de züppenin biri çıkmış şiir diye "Göllerde bu dem bir kamış olsam" herzesini söylememiş mi? deyince Haşim'in yaralanmış gibi haykırarak ve karşısındakini tahkir ederek kaçmağa başlayacağını sandım"* (1963: 54).

Abdülhak Şinasi, Haşim'in anlaşılmamasındaki en önemli sorunu onun yeniliğinde bulur ve eski şiire alışmış bir toplumun yeni şiiri kolaylıkla anlamayacağını vurgular: *"Hulâsa eski şiiri duyan bir ekseriyet yeni şiirin hâlis şairlerini kolaylıkla anlamıyor, zevkini duyamıyordu. Kahkahâlarla gülmeğe de müsaitti"* (1963: 55).

Haşim'in yeniliğini gerek kendisinden gerekse kendi dönemindeki sanatçılardan farklı, onlara benzemez oluşunda da bulmak mümkündür. Tanzimat dönemi ve Servet-i Fünun sanatçıları kimi noktalarda farklılık gösterse de genel tutum içinde bir bütünlük, bir birliktelik göstermişlerdir. Gerek şiir anlayışlarında, gerek işledikleri temalarda, gerekse kullandıkları kelimelerde bir ortaklık söz konusudur. Ancak Haşim'in ilk çıkış

dönemi ürünlerini ayrı tutarsak "başka" bir hassasiyet içinde olduğu görülmektedir. Fecr-i Âti anlayışı içinde ve daha sonraki anlayışlarda şiir anlayışı farklı olmuştur. Munis Faik Ozansoy'un *"Bence Ahmet Haşim'i "Fecriâti" mektebine mensup gibi gösteren yegâne sebep, edebiyatımızı teşkil eden silsilenin en sivrilmiş şahikalarından biri olan şahsiyetini o cereyanın hâkim olduğu devirde göstermiş olmasıdır. Çünkü Ahmet Haşim gibi nev'i şahsına inhisar eden ve muasırlarının hiç birine benzemeyen bir şair hiçbir edebi cereyana dâhil sayılmaz."* (1958: 28) ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir. Haşim, farklılığı ve "başka"lığı dolayısıyla genel bir tutumun içinde gösterilemez ve belli bir anlayışın ürünlerini veren bir sanatçı olarak kabul edilemez. Bu ifadelerden yola çıkarak aslında başkalarına benzememek, bir devrin ortak anlayışını benimsememek, o devir için anlamsızlıkla suçlanmak için yeterli bir sebep olarak görülebilir. Ahmet Haşim, kendine has şiir anlayışıyla her şeyden önce anlaşılır ve geleneği takip eden bir çizginin dışında olması, anlamsız şiirler yazmıştır algısıyla karşılaşmasına sebep olmuştur.

Munis Faik'e göre Ahmet Haşim'in şiir anlayışı da çağdaşlarının çoğunluğundan ayrıdır. Haşim'in, şiirde ilhamı tamamıyla serbest bırakmak istediğini dile getirir. Ayrıca vuzuh denilen şeyi, şiirde hiçbir zaman kabul etmediğini ve nesrin kesin bir biçimde belirli olan durumunu, açıklığını ve düzgünlüğünü şiire yakıştıramadığını ifade eder. Munis Faik'e göre Haşim'in gözünde şiir biraz müphemiyete bürünmedikçe şiir olamaz. Haşim'in, şiirin idrak mıntıkaları haricine taşmış, meçhulat içinde saklı, müphem taraflarını arayıp bulduğunu söyler" (1958: 29).

Ahmet Haşim'in şahsiyet olarak benzemezliği, onun sanat anlayışında belki de en çok şiirindeki anlam sorununa etki etmiştir. Anlaşılmaz, karanlık, müphem bulunması, ele aldığı her temaya, şiirleştirdiği her nesneye kendi dünyasından bakmasıyla yakından ilgidir. Kendi dünyası içinde bireye yaklaşımı da, bireyi toplum içinde görüşü de, toplumun kendisi de bu benzemezliğin süzgecinden geçer. Bu tutumun anlaşılmaması Haşim'in "başka"lığındandır. "*Ahmet Haşim, kendi dünyasında kendi has renkleri ve sesleri terennüm eden bir şairdir. Ona ferdiyetçi gözüyle sanatkâr dediğimiz kadar cemiyetçi ve dava için sanat gözüyle bakarken de gene sanatkâr deriz. Bizim anladığımız manadan yazmaması sanatkârlığını inkâr etmemize sebep teşkil etmez"* (Şehsuvaroğlu, 1958: 42).

Haşim'in şiirinin anlam sorunu yaşaması, okurlar tarafından anlaşılmaması çoğu zaman yaşamının anlaşılmamasına koşut tutulmuştur. Haşim'in bir bütün olarak kavranamaması, onun şiirlerine nüfuz edilmesine engel olmuştur. Bu yargıyı birçok eleştirmen kabul etmiş ve buna bağlı olarak görüş bildirmiştir. Haşim'in "başka"lığını kavramayan her okur, yüzeysel bir anlayışta kalmış ve Haşim'in şiirindeki derin yapıya inememiştir. Derin yapıdaki şiirsel anlamı kavramayan bu okur kitlesi Haşim'i karanlık ve kapalı bir şair olarak algılamıştır. *"Bazı edebiyatçılarımızın ibham şairi diye adlandırdıkları Ahmet Haşim'in devamlılık bakımından hayatı ile ölümü arasında, dünü ile yarını arasında şaşırtıcı bir bütünlük var. Fakat bu bütünlüğe, maalesef, nüfuz edilemediği için Haşim hakkında ileri sürülen bütün mütalaalar, herhangi kavrayıcı bir jestten veya herhangi kesin bir davranıştan yoksul sathi tasvirlerden ibaret kalıyor"* (Nâzım Kemal, 1958: 79). Nâzım Kemal'e göre Ahmet Haşim'de bir Şeyh Galib'in yakıcılığı, bir Edgar Allen Poe'nun pürüzsüzlüğü ve bir Goethe'nin evrenselliği vardı. O, "başka"lığın doğurduğu bir "topyekünluktan" farksızdı. Bu yenilikte, Ahmet Haşim, "başka"sından hareket ettiği içindir ki "garip"liği uysallaştırarak karanlık şiiri iç aydınlığa eş bir vuzuha kavuşturabilmiş ve modern şiire has bir değer verebilmiştir (1958: 79).

Köprülü, Haşim'in yeniliğini şiirin teknik özelliklerine de yansıdığını dile getirir. Haşim, şiirinin anlaşılmamasını ve bir devamlılık sorunu yaşamasını bu anlayışı dayandırır. Köprülü'ye göre Haşim, ilk eserlerinde olduğu gibi son eserlerinde de kafiyelere ve nazım tekniğine ilgisiz kalmış ve "Harici ahenk"ten ziyade "deruni ahenk"e değer vermiştir. Haşim, konularını, daha doğrusu şiir anlayışı sebebiyle de hayatın genel ve büyük gelişimlerine ilgisiz kalmış, yalnız kendi ruhunun ufuklarında batan güneşleri, inleyen kamışları, kızıl havalarda uçan bülbülleri, yanan suları dile getirmiştir. Köprülü, *"Bazı yeni sanat nazariyelerine göre bu kadar "ferdi" kalan bir sanat ne kadar yüksek olursa olsun, hatta bir resulün "Mezamir"i bile olsa bir "ümmet"in asırlar arasında haykıran ve nesilden nesle mukaddes bir vedia gibi kalan "ilahi"si olamaz."*(1958: 98) diyerek Haşim'in yeniliğinin çok şahsi kaldığını ve genele yayılmadığını, dolayısıyla da anlam sorunu yaşadığını ifade etmiştir. Ancak Köprülü bu tespitine rağmen Haşim'in yeniliğini, sanatın yüksek ve önemli bir özelliğini temsil ettiğini söyler. Anlaşılması zor olan bu yeni anlayışın, sanatın insanı güncel gerçeklerin ötesine taşıdığını, kuru bir gerçekliği aştığını ve alışılmış benliği unutturduğunu

vurgular. Köprülü Haşim'in bu "yeniliğine" dar bir açıdan bakılması gerektiğini de dile getirir. *"Fakat ne olursa olsun mademki sanatın her türlü tecellilerinden bir tahassüs hissesi almak ve zevk meselelerinde dar ve inhisarcı zihniyetle düşünmemek istiyoruz; Ahmet Haşim'in yeni renkler ve yeni nisbetlerle yarattığı bu "Piyale" den bir "dakika-i mesti" kazanmak fırsatını kaybedemeyiz. Esasen yüksek sanata o ilahi mahiyetini veren başlıca hasise bizi velev bir an için "Şeniyet"ten uzaklaştırarak her zaman yaşadığımızdan büsbütün başka bir renk ve ziya âleminde eski benliğimizi unutturmasında değil midir?* (1958: 98)

Birçok eleştirmene göre Ahmet Haşim modern şiirin kurucusudur. İlk modern şair olarak gösterilen Haşim'in bu doğrultuda yeni oluşu, kendinden önceki şiir anlayışlarının dışında bir yere taşımıştır. Haşim modern anlayış içinde, hazır kalıplar olan mazmunlar yerine kendi şahsi dünyasına özgü imgeler kurarak kelimenin anlam boyutunu genişletmiştir. Kelimelerin yıllarca bu mazmunlar aracılığıyla kazanmış olduğu anlamları yıkmıştır. Bir bakıma onları saflaştırmış, berrak hâle getirmiştir. Bu yenilik şaşkınlık yaratmıştır. Nurullah Ataç *"Ahmet Haşim berrak şiirler yazardı. Kelimelerinin manası bilinince derhâl anlaşılmayan bir tek manzumesini bilmiyorum. Zaten Türkçede bir Mallarmé'nin, bir Rimbaud'nunkiler gibi muzlim şiir henüz yoktur. Fakat Haşim'in şiirleri o kadar saf, o kadar berraktı ki şaşırıverdiler, bir şey anlayamadılar. Mazmunla, kahvehane lakırdıları ile yoğrulmuş kafalara "Parıltı", "Şafakta", "O Belde" elbette manasız gelir."* (1933: 89) diyerek Haşim'in anlamsız şiir yazdığını kabul etmez. Haşim'in mazmunlardan ve şiirin yüzyıllar boyunca süren abartılı süslerinden sıyrılıp, şiirin sürekli seslenen ve vaaz veren yapaylığından kurtulması, şiirini modern sürecin başına geçirmiştir. Bu sürecin ilk olarak Haşim'le başladığını Tanpınar da kabul eder. Tanpınar'ın vurguladığı gibi Haşim, yen, bir şiir görüşünün yanında yeni bir anlam anlayışı da getirmiş olur: *"Biz ilk defa olarak Ahmet Haşim ile Avrupalı manasında ve beşeri nispette büyük şairi tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acayip bir şarlatan vakarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla Dergâh mecmuasında çıkan Piyale mukaddimesi hakiki bir dönüm yeridir"* (2005: 295).

Tanpınar, Haşim en yeni olan tarafının kullandığı imgelerin özgünlüğünde olduğunu söyler. Haşim'in bu yeniliğe, Servet-i Fünun şiirinin etkisinden kurtularak vardığına işaret eden Tanpınar, Haşim'in imgeyi, bir ruh hâlinin koruması, bir kılıfı hâline getiren tek şair olduğunu dile getirmiştir. Bu durum Haşim'in tematik açıdan da bir yenilik, "bir sürekli melal" hâli şiirin merkezine oturtmuştur (2004: 170).

Haşim'in yeni bir imge sistemi getirdiğini dile getirenler arasında Abdülhak Şinasi de vardır. Ona göre Haşim "ruh" sahibi bir sanatkârdır. Ahmet Haşim, "Türk şiirinin ilk defa, Meşrutiyet'in ilk günlerinde, Ahmet Haşim imzası üstünde yeni sesler duymaya başladığını, bu sesler şiirin hakiki ikliminden geldiğini ve bize bu iklime özgü çiçeklerin kokularını ve bu iklime has suların ahengini ve iklimin havasında dolaşan bulutların rengini getirdiğini dile getirir. Bu yeni iklim, Haşim'e karşı gelenlere "Anlaşılmaz, manasız, bir muamma" dedirten bir yenilik getirir. Abdülhak Şinasi'ye göre şüphe yok ki Ahmet Haşim, kendisini anlamsız bulanların da gördüğü ve inkâr edemedikleri gibi "ruh" sahibi bir sanatkârdır. Ona göre *"Ahmet Haşim demek karanlık veya musikili, anlaşılmaz veya sevgili bir ruh demektir. Şairin samimi tabiatının mahsulleri olduğunda şüphe olmayan ilk şiirlerini bile, yeni bir estetiğin alâmetleriyle imla eden bir hususiyet vardır"* (2008: 204-205).

Ahmet Haşim, kelimelere getirdiği bu yenilik ve kazandırmış olduğu bu ruh hâliyle şiirlerinde ortaya çıkmış özellik, şuuru yenilemek, ahenk ve kelimeye daha büyük bir anlam ve yer vermek olmuştur. Ahmet Haşim'in kapanık görünen şiirinin, kendisinin de yavaş yavaş bulmuş olduğu anahtar budur. Ahmet Haşim, şiirde ahenge, musikiye, bunlarla isteğini sezdirmek, kelimelerin derunî, mahrem, esrarlı nüfuzlarına ve aralarındaki şuurlu olmayan, gizli bağlantılarına dayanan Fransız sembolist şairlerinin bakış açılarına ermiştir. Sanatı özellikle bu bakış açısından anlayıştaki değişime kadar, yenidir (Hisar, 2008:206).

Abdülhak Şinasi, Haşim'in yeniliğini sembolizme de dayandırmış olur. Haşim'in getirmiş olduğu imge anlayışının dayanak noktasını sembolizmle açıklayan yazara göre bu durum, Haşim'in yaradılışından getirdiği, tabiatına uygun, şuurlu bir kabul ve uygulamadır. Bu yeniliğin köklerinin mazide mevcut olduğunu ve Ahmet Haşim'in buna dayanarak bir sanat anlayışı geliştirdiğini dile getirir. Haşim'deki bütün bu şekiller, çizilen resimler ve tasvir edilmek istenen karanlıklar, hep gizli ve derin

hislerimizi daha iyi dile getirmek içindir. Bu tutum bizi Haşim'in kalbine götürür. Bundan dolayı Haşim, kamer, göl, sular ve akşamdan bahsetmekle, şair bize yine kendi esrarımızdan ve bu hayat içinde iç içe olan zevk ve kederden bahsetmektedir. Onun şiirlerindeki bütün bu manzaralar birer duygulanmadır. Onun için bu manzaraları garip ve yabancı bulmak, bütün bu hislere gerçek anlamda yabancı kalmaya eşittir. İşte bu yenilik, bu sembol kuvveti ve kalbin yalnız hassas ve ahenktar damarlarına hitap etmek ısrar ve kibarlığı, Ahmet Haşim'in en son, en güzel, hatta bazılarınca hiç anlaşılmayacak kadar güzel şiirlerini ortaya çıkarmıştır" (Hisar, 2008:208).

Seyfettin Başçıllar da Haşim'in şiirde anlam sorununa bir yenilik getirdiğine işaret eder. Ona göre Haşim, "şiir hakkında bazı mülahazalar"da bulunurken süregelen eski şiir anlayışa ilk kesintiyi yapmıştır. Haşim'in bu anlayışına kadar, şiirin her şeyden önce anlam'a dayandığını, ama çoğu zaman da bu anlamın yüksek ölçülere varmış olmasına özen gösterildiğini, günlük gerçeklerin olduğu gibi şiire alınmadığını sözlerine ekler. Seyfettin Başçıllar'a göre, "*Yalnız anlam için değil, duyular için de bu böyleydi. Zaten şiirin yüceliği, bir bakıma kutsallığı bundan ileri geliyordu. Haşim yukardaki tutumu ile ilk arıtmayı sağlamış oldu. O gün için bu bir yenilikti"* (1958: 7).

Melih Cevdet, Haşim'in anlam sorunsalının kaynağını, yeni olmasında ve şairin kendisinden öncekilere benzemezliğinde bulur. Melih Cevdet'e göre, şiiri peygamber sözüne benzeten Haşim'in bu sözdeki amacı, Peygamber sözlerindeki derinliğin, çok yanlılığın şiirde de varlığını işaret etmektir. "Ahmet Haşim o sözü, kendisinden önceki şiirimizi tartışırken söylemiştir, anlamı açık, düzyazıya benzeyen şiiri. Gerçekten de Cenap Şahabettin bir yana bırakılacak olursa bizim bütün şiirimiz, düzyazıya benzer." Anday, ama Haşim'in, şiiri düzyazı mantığından kurtardıktan sonra, ozanlarımızın düşüncesi başka türlü işlemeye başladığını ve Haşim'den itibaren şiirde açıklık kapalılık akımlarının birbirini takip ettiğini bildirir (2008: 216).

Turgut Uyar da Melih Cevdet'le aynı kanı etrafında görüş bildirir. Uyar da "Bizim şiirimizde, "anlam"ı yerinden ilk uğratan, anlam üstünde bizi kuşkuya ilk çağıran ozan Haşim elbet." diyerek Haşim'in "yeni" olan tavrını ortaya koyar. Ona göre diğer şairler, bütün Batılılık gayretlerine rağmen, alışılmış, gerçek şiire uygunsuz ve kötü gelen anlam geleneğinden kurtulamamışlardır. Haşim'in, -neredeyse kendisinden elli yıl önceki- anlam anlayışını değerlendiren Turgut Uyar, Haşim'in şiirde "anlam"

anlayışının pek gelişmiş olmadığını, hatta biraz ilkel olduğunu bildirir. Haşim'i, *"şiirde anlam konusunda tereddüde, kuşkuya götüren, her nasılsa eline geçmiş olan ve Fransız symboliste'lerinin şiirlerini toplayan bir "anthologie" değildir;"* diyen Uyar, tıpkı Melik Cevdet gibi Haşim'in kendisinden önceki anlayışlardan farklı bir noktada olmasına işaret eder. Uyar'a göre Haşim, Servet-i Fünun şiirinden, bu şiirin "anlam" anlayışından; şiire çok aykırı "anlam" anlayışından, örneğin, Hüseyin Siret'ten, Celal Sahir'den, Hüseyin Suat'tan, hatta hatta Fikret'ten kaçmıştır (2012: 165).

Bu noktadan baktığında Uyar, Haşim'in şiirlerini anlamsız bulmaz. Aksine bu yeni bakışın şiirimizde anlama ilk gerçek, sarsılmaz yerini verdiğini dile getirir. Uyar, Haşim'in 1921'deki yaklaşımıyla, kendi döneminin (1960'lı yıllar) anladığı anlama, rahatça yaklaştığını ama sadece yaklaştığını vurgular. (2012: 166) Uyar'ın bu bakışı bile Haşim'in yeniliğini ve kendi döneminin ne kadar ilerisinde bir anlam anlayışına sahip olduğunu gösterir. Uyar, Haşim'in yeniliğini şöyle ifade eder: *"Haşim, şiirde anlamın; sanıyorum, kelime ilişkilerinden, görüntü tazeliği ve kişiliğinden, böylece sağlam kurulmuş bir biçimden arta kalan "hava" olduğunu biliyordu. Ezberinizde olması bile, onun birçok şiirinden bir hava vardır sizde"* (2012: 166).

İlhan Berk, Ahmet Haşim'in anlamsızlıkla karşılanmasını yeni –modern– oluşuna bağlayan isimlerden birisidir. Ahmet Haşim'i dışında Türk şiirinde anlam sorunu üstünde düşünülmediğini hatta konu bile edinilmediğini söyleyen İlhan Berk, "şiirde anlam sorununun ilk kez derinlemesine *Piyale*'nin önsözünde irdelendiğini" vurgular (2007: 57).

"Ahmet Haşim, Piyale'nin önsözüyle bizim için modern şiirin (modern sözcüğü bir ayracı gerekli kılıyor: Mallarmé'nin, Rimbaud'nun, Pound'un, Eliot'ın, Char'ın, e. e. cummings'in anladığı anlamda modern) temelini atmıştır." Bu noktadan baktığında İlhan Berk, modern Türk şiirine bir gelenek aranacaksa, Ahmet Haşim'den başka hiçbir yere bakılmadan, onun örnek gösterilebileceğini vurgular. Bu kanısında hiçbir şüphe duymayan Berk, onun şiirlerine eğilmek, onu anlamaya çalışmak ve dilinin eskiliğini, bir engel olarak da görmemek gerektiği üzerinde durur. Çünkü ona göre Haşim'in şiirinin içeriği, yapısı, poetikası her bakımdan moderndir. Daha önce vurguladığımız gibi İlhan Berk de Turgut Uyar'ın aksine modern şiirin ne olduğunu Ahmet Haşim'in daha o zaman (1921) görmüş olmasını önemser. *"Bu yazıda Ahmet Haşim modern şiiri,*

sonra da anlam sorununu anlatırken, poetikasını anlatır gibidir. Ahmet Haşim'in şiirine bakmak isteyenlerin de bunu göreceklerinden kuşkum yok"(2007: 59).

İlhan Berk gibi Güven Turan da Haşim'in anlam sorunsalında modern bir çizgide olmasına işaret eder. Güven Turan, *"Hep eleştirilmiş, dili yüzünden "çağdaş" olmamakla suçlanmış Haşim'in, bu dili bilinçli olarak kullandığına inanıyorum. Amacının da, ne tarihsellik ne de "sanatkârane dil gösterisi" olduğu kanısındayım."* diyerek Haşim'in kullandığı "kopkoyu Osmanlıca tamlamaları" tıpkı Eliot'un ya da Pound'un İngilizce olmayan dillerden yaptıkları alıntılar gibi "Disonans yaratmak için" kullandığını iddia eder. Ona göre Haşim'in bu eylemi "şiir dilini günlük dilden kopartmak"tır. Ayrıca dilin bu şekilde kullanılmasında bir amacın "kapalılık yaratmak" olduğunu vurgulayan Turan, Haşim'in kendi devrinde olduğu gibi diğer dönemlerde de anlaşılmamasındaki sebeplerin bu gibi özelliklerden kaynaklandığına işaret eder. Çünkü Turan, Haşim, "disonansı" yalnız yalın dil/ağdalı dil karşıtlığıyla yaratmadığını söyler ve "Şafakla" şiirine olduğu gibi, karşıtlı imgelerle, uyum içinde giden bir duygu duyumunu, şiirin içinde birden bire tersine çevirerek de yaratmasını örnek verir (1992: 30).

Turan'a göre *"Modernist şiirin temel özelliklerinden biri olan "insani" olmayış ya da daha belirgin bir deyişle "dehumanize" (insandan sıyrılmış) bir dünya çizme özelliği de Haşim'e uymaktadır."* Turan, Haşim'in hemen hemen bütün çağdaşlarının, "politik" bir bağlanma içinde olduklarını, "Padişahlık, insanın yeri, özgürlük, vatan, millet" temel izlekleri işlediklerini ancak Haşim'in, ilk şiirlerinden, "Sensiz"de, "Annemle karanlık geceler bazı çıkardık" dizesiyle başladığı şiirinde, "Annesini" daha ilk sözcükte bıraktığını ve doğanın bilinmezlikleriyle, karanlığın yoğunlaştırdığı korku dünyasına daldığın söyler. Haşim'in tanımlamak istediği şeyin "bir dış dünya görünümü altında iç dünya" olduğunu vurgulayan Turan, Haşim'in aynı dönem şiirlerinden biri olan "Hasta İken"de "Bir gün yine biçare kadın hasta uzanmış" dizeleriyle başlayan, annesinin hastalığını anlattığı şiirde de, yine Modernist şiirin çok önemli özelliği olan izlekle nesne arasındaki dramatik gerilimin gücünden yararlandığını dile getirir. *"Hasta kadın, kapkaranlık bir atmosfer çizilerek anlatılır. Haşim, bu şiire kendini bir "üçüncü kişi" gibi koyarak da "dehumanization" ögesini kullanır"* (1992: 31). Haşim'in bu eylemleriyle (desonans, dehumanization) anlaşılmaması, onun modernist bir çizgiye

sahip olmasıyla açıklanabileceğini ve dönemine göre ileri bir durumda olduğunu söylemek mümkündür.

Edip Cansever de bir soruşturmaya verdiği cevapta Haşim'in yeni bir imge anlayışı getirdiğini vurgular. "Beni yepyeni bir imge düzeniyle karşılaştırdı." diyen Cansever, imgenin yanı sıra resim de Haşim'in şiirleriyle geldiğini belirtir. Cansever'e göre Haşim'in "şiirleri doğa görünümleriyle içten dışa, dıştan içe kuşatılmıştır adeta." Ahmet Haşim'in, dilinin eskimiş olmasını rağmen, imgeyi şiire (o döneme göre) çok yeni bir anlayışla yerleştirmiş olmasını önemli bulan Cansever, "olumlu olumsuz bir dünya görüşünden yoksun, bırakalım dünya görüşünü, insansız, eğilimsiz, yapay bir dille, yaşadığı çağdan hemen hemen kopuk bir şairin günümüz Türk okurunu etkileyemeyeceği" (1983: 20) için bir anlam sorunu yaşadığına işaret eder.

Cemal Süreya da aynı soruşturmaya verdiği yanıtta Haşim'in yeni bir anlayış getirdiğini belirtir: *"Göl Saatleri'nde bir atılım, daha doğrusu büyük bir kayma görülüyor. Bu kitapta ışınlar kırılıyor; belirsiz, ama çok değişik bir şiire doğru adımlar atılıyor. Şiirimizde o güne dek rastlanmayan bir mayalanma."* Piyale için de "edebiyatımızın başyapıtlarından biridir." diyen Süreya, bu kitaptaki şiirleriyle ve daha sonra yazdıklarıyla, Ahmet Haşim'in, şiir sanatı durdukça değer yitirmeyeceğine inanır. Çünkü Süreya, Cansever'in aksine, bu şiirlerde Türkçenin gizlerini yakalamış ve yüksek bir beğeniye ulaşmış özellikler bulur. (1983: 21) Böylesi bir şiirin anlam sorunu yaşaması veya anlamsız olması düşünülemez.

Bâki Asiltürk de Ahmet Haşim'in hem kendinden önceki hem de kendi döneminin şiir anlayışından ayrıldığını belirtir: *"Yaşadığı dönemin, Hâlk şiiri ya da Divan şiiri ekseninde eskiyle bir biçimde bağlı poetik eğilimlerinden uzakta kalıp, Türk şiiri için yepyeni bir dönem başlatan şair olarak Ahmet Haşim'i görüyorum."* Asiltürk, Türk şiirinde gerçek anlamda modernist dönüşümün Ahmet Haşim'le başladığını belirtir. (2003: 96) Yazara göre, "şiirin alelade "lisan" mahiyetinde telakki ile" kavranamayacağına işaret eden Ahmet Haşim, Türk şiirinde kendisinden önce -modernlik anlamında- hiçbir biçimde bu kesinlikle söz konusu edilmemiş olan bir şiir dilinden bahsetmektedir. "Bu, modern şiir dilini bulmuş bir şairin rahatlığı ve iddiasıdır." Bâki Asiltürk'e göre kendisine gelene kadarki Türk şiirinde, özellikle de kendi döneminde şiir dili dendiğinde bunu "anlaşma aracı olarak dil" biçiminde

anlayanların var olması Ahmet Haşim'i farklı kılar ve modern anlayışın getirdiği bir şiir dili anlayışına götürür. Bunun sonucunda, Türk şiirinde "dil" dendiğinde modern anlamda şiir dili anlaşılmaya başlanmıştır (2003: 97).

Baki Ayhan T. imzasıyla bir başka yazısında Asiltürk, bu "yeni şiir dili"ne vurgu yapar. Asiltürk, Ahmet Haşim'in şiirde açtığı yeni yolu genellikle yapılmaya çalışıldığı gibi sadece sembollerde, içerikte, müzikalitede vs. aramanın doğru olmadığını belirtir. Asiltürk'e göre onun şiirde yaptığı esas yenilik, kendisini modern Türk şiirinin kurucusu olabilme mertebesine yükselten yenilik, bulduğu "şiir dili" olmuştur. Bu dilin, yine genellikle iddia edildiği gibi gücünü anlaşılmazlığından, koyu Osmanlıca oluşundan, sözlüksüz anlaşılmasının zorluğundan almadığını, sade dille söylediklerinin de nispeten kapalı bir dille söylediklerinin de aynı olduğunu, dolayısıyla şiirlerinin dili sadeleştirilse bile bu şiirlerin kolayca anlaşılabileceğinin sanılmaması gerektiğini vurgular (2006: 83).

Asiltürk'e göre, kimi yaklaşımların aksine, Haşim'in şiirlerinin içerik açısından incelendiğinde bu şiirlerde işlenen temlerin, sanıldığı gibi çok da yeni şeyler olmadığı ortaya çıkar. Aşk, kadın ve doğa güzellikleri, yalnızlık, özlem, ölüm, sonsuzluk, kaçış, çaresizlik, mevsimler, kuşlar, çiçekler vs. vs. gibi tem ve izleklerin daha önceki şiirde (Recaizade Ekrem'in, Hâmid'in, Cenap veya Fikret'in şiirlerinde) fazlasıyla yer aldığını belirtir. Ahmet Haşim'i yeni ve yenilikçi yapan durum, bu temlerin söyleniş biçimidir, bunların söylenişinde bulduğu, geliştirdiği "şiir dili"dir (2006: 83).

"Haşim'in geliştirdiği dil sözlüklerde yer alışının ya da iletişim aracı oluşunun çok ötesinde sembollerle, kızıl gurup manzaraları veya kızıl güz yaprakları karşısındaki izlenimlerle ilerleyen bir dildir." (2006: 83) diyen Asiltürk, "Merdiven" şairinin ruh dünyasının gerilimlerin, masalsı veya mitolojik çağrışımların, bu renklerin şiir dili hâline gelişinin temel etmenleri olduğunu belirtir. Ancak buradaki "masal" ve "mitoloji"nin, esas olarak Haşim'in kavrayış'ı çerçevesinde okunması gereklidir; çünkü yazara göre Haşim'in parnasyenler gibi mitolojiyi önceleyen bir şair değildir. *"Onun doğa karşısındaki izlenimlerinin şiirlerine yansıyış şekli, iç dünyasıyla yakından ilintilidir. Kültürel anlamda değil, "şahsi" anlamda bir masal veya mitolojiden söz edilebilir Haşim'de*" (2006: 85). Bu yaklaşım tarzını da Haşim'in şiirini anlamlamada okurun zorluk alanlarından birisi olarak görmek mümkündür.

“"İç" ve "dış"ın bu kadar örtüştüğü, birbirini tamamladığı, birbirinin tersi ve yüzü olduğu şair dünyası Türk şiirinde ne yazık ki çok azdır. Başkasının diliyle konuşmakta beis görmeyenlerin, şairliklerini sıradana, sıradanın diline ve dünyaya bakışına teslim edenlerin Ahmet Haşim'i anlayamamalarına, onu anlaşılmazlıkla veya "Hacivatlık"la suçlamalarına şaşmamak gerek.” (2006: 85) ifadeleriyle Haşim’in anlam anlayışını savunan Asiltürk, şiirin bir "dil" ve "yapı" ile “söyleyiş” özellikleriyle kavranması noktasında Haşim’i modern şiirde sürekli bir başvuru merkezi olarak görür.

Haşim’in modern şiir dili yaratma tavrının (kompozisyonunun) anlaşılmazlıkla karşılandığını vurgulana bir diğer isim de Ahmet Güntan’dır. Ona göre Haşim’in modern tavrında, kendi dilini olumlayan bir şiirin, kendi dışında bir meşrulaştırıcı dayanak aramaya gerek duymayan bir özellik vardır. Özellikle anlam tartışmalarına konu olan “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinde Ahmet Haşim’in anlatma isteğine karşı çıktığını belirtir. “Şiirin başını sonunu atmış, anlatma isteğini dizginlemiş, (anlatının sızmasını teknik olarak engellemiş), bir infilak [blast] ânı yaratmak için yazmıştır.” diyen Ahmet Güntan, bu modern tavrın "Bir Günün Sonunda Arzu"da belirgin olarak ortaya çıktığını işaret eder. Ona göre bu şiirde “bir ânın resmi çekilmiş, çekilen resim parçalanmış, sonra bazı parçalar seçilmiş, geriye kalanı atılmış, kalan seçili parçalardan nelerin atıldığını sezdiğimiz bir kompozisyon çıkarılmış” (2006: 81). Bu yaklaşımın alışılagelmiş kompozisyonlardan faklı duruşu, Haşim’in şiirinde yeni bir anlam alanı getirdiği vurgulanmış olur. Algının parçalara ayrılması ve bu parçaların imgesel ve çağrışımsal ilintilerle birleştirilmesi, tahkiye unsurunun doğal olarak ortadan kalkmasıdır. Bu durum nesir düzeyinde alışılagelmiş anlam anlayışını da reddetmiş olur. Haşim’in anlam sorunsalını bu açıdan ele almak, Haşim’in “mülahazaları”nı da daha iyi kavramak için önemlidir.

Ebubekir Eroğlu da, şiiriyle ve şiir algısını ifade edişiyle Ahmet Haşim’in 20. yüzyılın başlarındaki yenileşme döneminde merkezî bir yer tuttuğunu belirtir (2006: 73). Ona göre modern şiirde anlam ögesinin hangi biçimde yer aldığını Türkçede düzyazıyla ifadeye kavuşturduğu gibi, Haşim'in sahip olduğu şiir dili de yenidir. Haşim’in şiirine özgü kelimelerin tarihsel durum açısından eskimiş görünebileceğini ancak, şiirde tuttukları yerin değerleri dolayısıyla yepyeni olduklarını vurgulayan Eroğlu, bu durumu Haşim'in dilinin eski şairlerden kopya olmadığı gibi, Tanzimat dönemi şairlerinin dilinden de büsbütün başka olmasıyla açıklar. *“Gecenin, ayın*

yolculuğunun ve şiiri yüklenen başka değerlerin mitlerden, eski şiirdeki efsanelerden arınmış biçimde, kimi zaman sadece tasvir değeri ile şiirde yer alması onun modernlik algısını veren bir niteliktir. Resim algısıyla birleşen bir arınmışlık vardır bu modernlik algısının ifadeye açılmasında." Bu nitelikleri taşıyan ve temsil eden Haşim'in varolmanın ötesine geçip modernliğini ispat etmenin bir aracı olarak eskiye hücum etme yolu düşmediğini belirtir (2006: 74). Bu tavrın, günün şiirsel ortamından ayrı bir yerde durması, anlaşılmazlık sorunuyla karşılaşmasına sebep olmuştur diyebiliriz.

1.1.5.2. Şiir Vuzuh ve Yokluğu

Şiirde anlam sorunun ortaya çıktığı en temel durumlardan birisi de şiirin açık veya kapalı bulunmasıdır. Şiirde genel olarak kapalı olan söylemin anlamsızlıkla karşılanması uzun yıllar süren bir sorundur ki özellikle Servet-i Fünun dönemiyle tartışmalara sebep olmuş, Haşim'in şiiriyle de zirve noktalarından birini yaşamıştır. Şiirde açık ve belli olma, ifadenin bir şey iletiyor olması, kısacası bir şeyler anlatması genel okur kitlesi tarafından beklenen ve istenen bir durumdur. Açık ve belirgin olmayan, açıklıktan yoksun, kapalı ve örtülü şiirler, okur tarafından anlamsızlıkla suçlanmış, birçok şairi reddetme, onu alaya alma, temelsiz bir öznel yargı alanından eleştiri ile karşı karşıya bırakılmıştır. Ahmet Haşim'in şiiri vuzuhsuzlukla suçlanmış, kapalı bulunmuş ve anlamsızlıkla karşılanmıştır.

Şiirin, varlığı ve bu varlığın kendine özgü yapısı gereği açıkça her şeyi söylemesi beklenemez. Haşim, yukarıda da belirtildiği gibi vuzuh konusunda şiirin düzyazıdan farklı bir yapıda olduğunu özellikle belirtir. Şiirde anlamın tam olarak belirlenemeyeceği, bir müphemlik durumunun şiirin esasını oluşturduğu üzerinde birleşilmiştir. Eleştirmenlerin çoğu bu durumu kabul ederken, buna karşı çıkan kimi eleştirmenler de vardır. Haşim'i vazıh bulunlar kadar onun vuzuhtan yoksun olduğunu dile getiren eleştirmenler Haşim'in şiir anlayışının uzağına düşmüşlerdir.

Nurullah Ataç Ahmet Haşim'in fikirlerini destekler ve şiirde vazıh olmayı gerekli görmez. Ataç'a göre Haşim, kendi estetik anlayışı içinde vuzuh'u bilincin bir illeti olarak görür. Haşim'im müphemiyete yaklaşmasının temelinde bu anlayışın yattığını dile getiren Ataç, şairin maddiyi, nesneyi yarattığı aşkın karanlıkların içinde daha sade bir söyleyişe ve süzülmüş bir ruhsal duruma dönüştürür. (Ataç, 1921:677) Burada Ataç, Abdülhak Şinasi'ye benzer bir yaklaşımla Ahmet Haşim kelimelerin

üstünde olduğu için onlara bağlı kalarak, onları önem vermez. Ona göre bir sanatçının okura "kelime" kullandığını unutturmuş ve anlattığı dünyayla okur arasındaki "söz" hâlini yok etmiş olmasıdır (1921: 677). Ataç bu yaklaşımla Haşim'in söz'den ziyade ses'e yakın olma istediğini desteklemiş olur. Şiirin kelime anlamlarından çok bir bütün olarak algılanması ve duyulması, onun vazıh olma sorununu aştığı da görülür.

Ataç, şiirin, musiki gibi açıkça hiçbir şey söylemeden okurda bir duygulanma hâli yaratmasını yeterli görür. Hatta vuzuhun şiirde aranılmayacak, onun sihrini bozan bir unsur olduğunu da sözlerine ekler. Ataç, bir şiirin zorla karanlık bir şey olması gerektiğine de karşı çıkar. Ona göre "şiir, henüz soğumamış, fikir hâline gelmemiş heyecanların ifadesidir; ondan düşünüp taşındıktan, iyice muhakeme edildikten sonra söylenilmiş sözlerin sarahatini aramaya hakkımız yoktur" (1936: 3). Heyecanla dile getirilmiş bir şiiri, akıl süzgecinden geçirerek onu mantık sınırları içinde değerlendirmenin, onda mantığın açık ve anlaşılır ilkelerini aramanın, doğru bir yaklaşım olmadığı bir gerçektir. Buna bağlı olarak Ataç da bir şiirin, temasını kavrayamasak bile, bize bir şeyler sezdiriyorsa, bizi sevinçleri veya elemleri, iyi veya fena hâlleri ile insanlığımızı düşünmeye sevk ediyorsa, bize konusunun ezeli davalardan olduğunu hissettiriyorsa amacına erdiğini kabul eder. "Şarkı gibi şiirin de kaynağı feryattır; onun vuzuhu edasındadır." (1936: 3) diyen Ataç'a göre "Şiir gönlün, nesir aklın dilidir. Nesir, vazıh olmazsa hiçbir şey değildir; lüzumsuz, faydasız bir karalamadan ibaret kalır. Nesir, ben ahengimle hissettireceğim! diyemez. Çünkü o, nesir olmakla ahenkten ziyade manaya kıymet vermeyi düşünülmüş, taşınılmış şeyleri söylemeyi kabul etmiştir, vaat etmiştir." (1936: 3). Böylece Ataç, Haşim'in anlam konusunda dile getirdiği şiir ile düzyazı ayırımına varmış olur. Şiirin, nesir gibi anlaşılmak için değil, ahengiyle duyulmak için varolduğunu kabul etmiştir.

Abdülhak Şinasi de Ataç ile yakın bir anlayış içindedir. O da şiirde vuzuh olması gerektiğine katılmaz. Bu durumu şiir için fazla gerekli bir özellik olarak kabul etmez. "Şiir tamamıyla hissedilip sevilmek için acaba tamamıyla anlaşılmaya muhtaç mı, yani şiirde vuzuh elzem midir?" sorusunu sorarak bunun tam tersi bir anlayışla cevap verir. Abdülhak Şinasi'ye göre şiir tamamıyla hissedilip sevilmek için biraz müphem olmalı, vazıh olmayan bölümleri, parçaları bulunmalıdır. Hatta en yüksek şiiri, bir "ifade"nin, "ifadesi mümkün olmayan" bir noktaya vardığı yerde görür (1921: 735). Bu açıklanabilir ile açıklanamaz olanın birliği, birleştiği yer, bütün müphemiyetiyle şiirdir.

Abdülhak Şinasi, şiirin düzyazıdan istenen açıklığıyla okura her şeyi tam ve bilinçli bir tutumla ortaya koyamayacağını şu örnekle açıklar: *"Şiir bize, güya belâgatin mukaddes şiveleriyle, çocukların ilahi mırıldanmaları beraber duyuluyormuş gibi müessir gelir. Şiir bunların ikisi birdendir"* (1921: 735). Abdülhak Şinasi burada şiirin anlamlı olmak gibi bir zorunluluğunun olmadığını sezdirmiş olur. Çocukların mırıldandıkları bize tam olarak vazıh gelmez, ama hiçbir anlam taşımayan bu seslerin bize verdiği ilahi sesi, içsel uyumu, tam anlamıyla şiirin iç sesine, derunî ahengine eş tutar, söz'den ziyade musikiye eşitlemiş olur.

Abdülhak Şinasi'ye göre şiirde açık olmamak, kapalı kalmak aranılacak, özenilecek bir üstünlük ögesi değildir. Ona göre şairler açıklığa varamadıkları müphem, karanlık kalırlar. Bu durumun bir zorunluluktan kaynaklanmış, çaresizlikten doğmuş olabileceğini de kabul eder. Şinasi'ye göre açıklık da, mantık ilkelerine dayanmak da çok önemsenecek bir durum değildir. Zira gerçeklik olarak bütün açıklığıyla algıladığımız her şeyin büyük bir meziyet olmadığını, bu açıklığın, gerçekliğin karşısında hayran kalınacak bir şeyin olmadığını dile getirir. Ona göre "Bir gülün kokusu daha müphem bir şeydir. Fakat zevkimiz için ne kadar daha kıymettar. Bizi gaşyeder" (1921: 738). İşte şiirin derin yapıdaki anlamı, bu kendinden geçme durumuna ulaştırandır.

Abdülhak Şinasi, Haşim'deki kapalılık meselesine eğilirken, şiirde tam anlamıyla bir açıklıktan ve belli bir sabit anlamdan bahsedilemeyeceğini dile getirir. Çünkü yazar, anlamı, okur sayısıyla bir tutar. Bir şiirin ne kadar okuru varsa, o kadar anlamı olacağını kabul eder. Abdülhak Şinasi, bu derin anlama ulaşamayan okurların, kendi birikim ve dünya algılarının yüzeysel kalışlarına bağlamaktadır. Ona göre şiirde vuzuh merak, şiirin zevkine muhâlif bir şeydir. *"Esasen görüyoruz ki "gayr-ı vazıh" buldukları şiirleri sevmeyenlerin, hususi bir derinliği yok, vuzuh merakı ve sathîlik zevki… İşte bunların hasletleri! Bu kadar vuzuh ile vazıhen sathî kalıyorlar!* (1921: 739). Abdülhak Şinasi, burada Ahmet Haşim'in görüşlerini destekler. Okurun mutlak surette şiir zevkine seslenirken, onun zekâsına da göndermede bulunur. Okurdan bir derinlik ve kavrama becerisi bekleyen yazar, onun şiirsel anlamın derinliğine de ulaşmasını ister. Bu özelliklerin okurda olmaması, okurun şiiri kapalı ve müphem, anlaşılmaz bulmasına sebebiyet vermektedir. Okurun sezgi gücüne ihtiyaç vardır ve bu sezgiyle şiirsel anlam alanına girilmesi gerekmektedir. Ahmet Haşim'in şiiri

anlamlandırmada okurdan beklediğini, Abdülhak Şinasi de vurgulamış olur. Bu noktada şiirde bir anlam sorununun ötesinde, şiiri "hissetmek" gerektiği üzerinde duran yazara göre *"şiirin hadsî bir şey olduğunu izah etmeliyiz. Bir nevi "anlamamak"ı anlamak ve kabul etmek, işte kavranılacak nokta budur"*(1921: 739).

Abdülhak Şinasi'ye göre bir sanat eseri hem büyük ve derin hem de herkes için bir ders veya bir örnek olmak sıfatını taşımayabilir. Bütün bunları şiirden istemek, şiirin ahlâkî, felsefi, hikemî hatta sadece vazıh ve şeffaf olmasını istemek, onun rolünü kabul etmek istememek, yani şiiri inkâr etmek olur. Çünkü şiir, musiki gibi fikrin ve felsefenin bilinçaltımız içinde etkisi yahut devamı demektir (1963: 189). Böylelikle şiirin bütün yönleriyle açık olmasını, herhangi bir kapalılığa sahip olmamasını, bilinçaltından gelen etkinin varlığı da engellemiş olur. Bilinçaltında çağrışımın yardımıyla kelimeler, iç içe ve karışık bir şekilde, en gizli hislerin, derinden gelen seslerin titreşimleriyle bir bütünlüğe varır, bir anlama kavuşur. Sembolistlerin böylesi bir şiiri yazdıklarını dile getiren Abdülhak Şinasi, Haşim'i de aynı doğrultuda değerlendirir ve onun, tam anlamıyla açık ve anlaşılır bir anlamı şiirlerinde yansıtmadığını kabul eder. Şiirin bir varoluş olarak sonradan ortaya çıkışını, bir bilgi ve duygu meselesi olarak görür ve kolay anlaşılacak bir şey olmadığını kabul ederek Haşim'in anlam anlayışına yakın durur (1963: 190).

Haşim'in şiirlerinde açık ve anlaşılır bir anlam anlayışını taşımamasını, dönemin şiir anlayışından farklı olmak isteğiyle açıklamak isteyen eleştirmenler de mevcuttur. Şerif Hulusi'ye göre Haşim, şiirin mümkün olduğu kadar zamana ve mekâna bağlı kalmaktan kaçındığını ve özellikle bu durumdan uzaklaştırmak istediğini bildirir. Böyle bir şiir anlayışı, Haşim'i nesnenin mevcut gerçekliğinden uzaklaştırır ve onu soyuta ulaştırır. Bu soyutluk ve uzaklaşma şiirlerinde kolay anlaşılma durumunu ortadan kaldırır. Şerif Hulusi, Haşim, "*Yakaladığı ve renklerini ve konturunu çizdiği tablolar anın füsununu ve demin ruhunda kanattığı zengin hisleri birbirine kaynaştırarak aynı zamanda bir nevi soyut veya biraz mânasını özelleştirdiği bir saf şiire, bir sembolizm ibhamına varmak istiyordu."* (1967: 27) diyerek bu durumu Abdülhak Şinasi gibi sembolizmle açıklamaya yaklaşır. Ona göre Haşim, "geçmiş ve şimdiyi" birleştirerek nesnenin ötesinde bir soyutluğa varmak ister.

F. Sacit Ülkü, Ahmet Haşim'in şiirine en öznel ve şahsi fikirlerle yaklaşan eleştirmenlerden birisidir. Haşim'in hem şiirlerini kavrama hem de şiir hakkındaki görüşlerini anlama noktasında ciddi eksiklikleri olan Sacit Ülkü, Haşim'le aynı görüşleri savunurken bile fakında olmadan Haşim'i eleştirme çabasına girer. Sacit Ülkü'ye göre şiirde mananın lüzumsuz olup olmadığı sorusuna cevap verebilmek için "mana"nın mahiyetini aydınlatmak gerekir. "Her kelimenin bir tek manası var ki ya dış âlemde ya ruhumuzda bir şeyi, bir durumu, bir hadiseyi gösterir (1958: 67). Kelimeler dilimizin gramerine ve ifade kabiliyetine göre örülünce ya bir hissi ya bir hayali ya bir fikri veya bunların terkibini elde ediyoruz. Bu "örgü" bir veya birkaç cümle şeklindedir. İşte "mana" dediğimiz mahiyet bu "örgü"nün cümlenin bize verdiği his, hayal, fikir ve bunların terkibidir. O hâlde mananın kadrosu içinde yalnız fikirler değil, hisler ve hayaller de var" (1958: 68). Sacit Ülkü'nün kelimenin bir tek manası vardır dedikten sonra kelimenin sadece bir fikir değil aynı zamanda his ve hayalleri de anlamlandırdığını ifade etmesi, kelimenin bir tek anlam taşımadığını gösterir. Ayrıca Haşim'i yermek amacıyla söylenen bu ifadelerden hareketle Haşim'in şiirdeki kelimelerden sadece bir "fikir"i ortaya koymasını beklediğini savunmak, hiçbir nesnel ölçütle bağdaşmaz. Haşim'in özellikle üstünde durduğu şey, şiirdeki anlamın his ve hayal olmasıdır.

Sacit Ülkü'ye göre fikirler şiirde ve edebî nesirde –müspet ilimlerde olduğu gibi- öyle eşyanın münasebetlerinden alınmış kuru fikirler hâlinde kalmazlar, kimi zaman bir hayale bürünürler, kimi zaman his'e dönüşmüş olarak görünürler, yani değişmiş olurlar. Ayrıca ona göre büyük şairler tabiatta, varlıkta ve insanlıkta sezdikleri ezeli düzen ve hakikatlerin, fikir ve kavramların enginliği, derinliği, sınırsızlığı karşısında heyecan duyarlar. Buna bağlı olarak bu fikir ve kavram/anlam şairin ruhundaki heyecanın etkisiyle eriyip eserinde his hâlini alır ve hayal gücünün yeteneğiyle renk ve şekillerle süslü bir hayal giyinir. İşte fikirler de bu değişimden geçerek his ve hayal olurlar. O hâlde şiiri manadan, yani his ve hayalden ve bu iki ruh manzarasında değişmiş fikirlerden sıyırırsak kalan şey bir yığın kelime posası, yani deli saçması olur. Sonuç, şiir manasız değil, manalı olmak zorundadır. Eğer "mana", "kuru fikir" demek olsaydı "manasızlık" şiiriyetin ilk şartı olacaktır diyerek Haşim'in şiirde anlam anlayışını eleştirir (1958: 68). Bütün bu ifadelere bakıldığında söz konusu yazar Ahmet Haşim'e bu eleştirileri yöneltirken, Haşim'in "mana" konusunda söylediklerini tam olarak

anlamamış olduğunu görürüz. Haşim, şiirin mutlak surette manasız olması gerektiğini dile getirmediği gibi, aksine "bal" istiaresini göz önünde tutarsak manayı önemser. Ayrıca Haşim, mananın "kuru bir fikir" şeklinde sunulmasına karşı çıkmıştır. Böyle bir mananın lüzumsuzluğuna işaret etmiştir. Sacit Ülkü'nün bu noktada Haşim'i eleştirmesi anlaşılır bir durum değildir. Sacit Ülkü'nün, şiirde manadan anladığı şey ise, his, hayal ve fikrin terkibidir, yani bunların birlikteliğidir. Bu noktada da Haşim'in bundan yoksun olduğunu ortaya koyarak eleştirmiştir. Oysa dikkat edildiğinde Haşim, bizzat böyle bir mananın vurgusunu yapmıştır. His, hayal ve fikirlerin bir uyum içinde sunulması, manayı "kuru bir fikir" durumundan kurtaracağına dikkati çeker. Yazarın şiirde fikirlerin his hâlini alması, muhayyilenin içinde erimesi, renk ve şekillerle süslü hayaller giyinmesi gerektiğini ve bundan Haşim'in yoksun olduğunu savunmuşsa da tam bu ifadesinin Ahmet Haşim'in aslında şiir anlayışı olduğunu gözden kaçırmıştır. Haşim tıpkı yazarın ifade ettiği gibi şiirdeki mananın bir ruh hâline dönüşmesi ve kuru fikir yığınlarından kendisini kurtarması gerektiğini "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı yazısında çok açık bir şekilde yer alır. Yazar bu anlayışla şiirin mutlak manalı olması gerektiğini savunurken, aslında Haşim'in karşı çıkmış olduğu mana anlayışına, kendisi de doğrudan karşı çıkmış olur. Çünkü yazarın eleştirmiş olduğu kelimelerin eşyanın münasebetlerinden alınmış kuru bir şekilde sunulması anlayışına Haşim de karşı çıkar. Hatta en çok Haşim karşı çıkar. "O Belde", "Yollar", "Merdiven" gibi şiirlere dikkat ettiğimizde eşyanın mutlak konumundan ne kadar uzaklaştığını görürüz. Ayrıca kelimelerin belirli bir gramer düzeninde bizlere belli manalar sunduğunu dile getiren yazar, aslında gramerin sadece bir düzenleme işi olduğunu gözden kaçırmıştır. Çünkü söz dizimi, manayı birinci derece etkileyen bir durum değildir. Dolayısıyla manayı değil, ama şiiriyeti etkileyen bir durum olarak karşımıza çıkar. Ayrıca gramere uygun her cümlenin mutlak bir anlam ortaya koyması da söz konusu değildir. Yazar, Haşim'in ifadelerini anlayamamıştır.

Sacit Ülkü'nün bir başka sorusu da "Şiir mutlaka müphem mi olmalıdır?" Sacit Ülkü, "ibham'ı savunmak için "kuvvetli seslere, keskin renklere, gürültücü ziyalara lüzum kalmadığını" ve Ahmet Haşim'in etkisiyle "müphemliği" şiirin ana özelliği gibi ileri sürerek, şiirin sonsuz görünüşlerini bu tek şarta sığdırmak çabalarının çok görüldüğünü dile getirir. Ona göre, sırlar, nizamlar ve tükenmez kabiliyet ve kudretle görünen yani güzelliklerle dolu dolu tabiatı mutlaka sessiz, müphem, silik, cılız ve

mızmız taraflarından görmek ve şiirin yalnız bu şarta uygun olacağını iddia etmek yanlışlığının, "büyük" olmayan ve şiiri kelime kabukları işlemektir sanan şairlerin bilinmez'i duymak ve ölçülmez'i, kavramak veya sezmekteki darlığından doğan bir aczin eseridir. Buna bağlı olarak, büyük şairdeki ruhun bir bütünlük ve tamamlanmışlık taşıması, bu sonsuzluğun yansımalarını içerebilmesindedir. Bu içerme ve benliğinin süzgecinden geçirerek "mest ve hayran", edanın türlü teknikleri içinde dışarıya, okura verilebilme, şairi bütünlüğe ulaştırır (1958: 68). Bu durumdan hareketle Sacit Ülkü'ye göre Haşim, şiir anlayışında sınırlı ve yoksuldur. Ona göre Haşim, *"Güneşin ışık ve renk tufanları önünde havsalası dar, sonsuz karanlıkları keskin bir parıltı yaparak tarrakalarla süzülen yıldırımın muhteşem güzelliği karşısında ruhu yılgındır"* (1958: 69).

Burada vurgulanması gereken nokta Haşim'in hiçbir zaman şiirin "mutlaka" müphem olması gerektiğini dile getirmemiş olmasıdır. Üstelik Haşim'i bu konuda hemen hemen herkesin eleştirdiğini düşünürsek, Haşim'den etkilenerek şiirde müphemiyeti savunanların olamayacağını da dile getirmek gerekir. Ayrıca Haşim'in şiiri tek şarta indirgediğini iddia etmek de bir yanılgıdır. Haşim'i tabiatın güzelliklerini göremeyen, tabiatı sadece "cılız ve mızmız" taraflarıyla gören, bilinmez'i duyamayan, ölçülmez'i kavrayamayan, sezgisel darlık çeken bir şair olarak görmek, Haşim'in şiirsel anlam anlayışının çok uzağında durmaktır. Haşim'in tabiata getirdiği anlam ve bunu sezgisel bir duyuma dönüştürme amacı birçok şiirinde yazarın iddialarının aksine bir yer teşkil eder. Bilhassa Haşim'in ruhu bu noktada olmadığı kadar bir bütünlük ve tamamlanmışlık içindedir. Şiirlerindeki anlam da bu özelliktedir.

"Şiir mutlaka müphem mi olmalı?" sorusuna cevap getiremeyen Sacit Ülkü, Haşim'i kötülemekte hızını alamamıştır. Ona göre Haşim, *"varlığın büyük tecellilerini sevemiyor. Kudretin, ihtişamın derinliği ve namütenahinin şiirini duyamıyor. Duyamadığı içindir ki bunları besteleyen şiirlerin kimine "vuzuh" kimine "belagat" kimisine "fikir dedikleri mütalaalar yığını" diyerek alay ediyor ve "güneşin ışığı altında… mesut olmanın imkânı var mı?" diye yese düşerek türlü şekillerde, nefretini göstermekten kendini alamıyor. Hâlbuki şiir şümulde varlık gibi hudutsuzdur, çeşitli kayıt ve şarta girmekten münezzehtir* (1958: 69). Yazarın burada da Haşim'i sübjektif bir bakış açısıyla ele aldığını söylemek mümkündür. Çünkü bir şairin güneşli günleri anlatınca vazıh ve anlaşılır; karanlığı ve geceyi şiirleştirince de müphem olacağını iddia

etmenin hiçbir nesnel ölçütü olamaz. Şair "mesut" olunca anlaşılır şiirler mi yazar? Bu soruya şiirin ilkeleri doğrultusunda olumlu cevap vermek mümkün değildir. Haşim'in şiiri karanlıktır derken, sırf geceyi veya akşamı, ay ışığını anlattığı için şiirin müphem olduğunu söylemeye getirmek, eleştiri sınırlarını zorlayan bir yorum olur. İnsan ruhunun tabiat karşısındaki tutumu, kişiliğiyle ilgili olsa gerektir. Şiirde müphemiyetin gece veya gündüzle ilgisi yoktur. Haşim'i güneşi sevmiyor diye müphemiyetle suçlamak, ancak Haşim'i gerçek manada anlamamakla ilgili olabilir. Haşim'in şiirini hem müphem bulup hem de onun derin olmayan, sonsuzluk duygusunu vermeyen, sınırlı bir şiir anlayışının ürünü olarak değerlendirmek de başka bir çelişkili durumdur. Haşim'in şiirine dair "şiir mutlaka müphem mi olmalı?" sorusunu sorup, ancak buna herhangi bir yorum getiremeyen yazarın Haşim'i nefretle suçlaması, kendi sübjektif değerlendirmelerinin bir ürünü sayılmalıdır. Özellikle şiirin herhangi bir kayıt ve şarta girmekten ihtiyacı yok dedikten sonra Haşim'i belirli bir kaydın altına almak da yazarın çelişkilerinden birisidir. Üstelik de güneşin altında açık ve anlaşılır olmak kabul edilse bile Haşim'in geceyi ve karanlığı aydınlattığını, onları ay ışığına kavuşturduğunu da söylemek mümkündür.

Sacit Ülkü'ye göre, *"şiir kâinatın ve ruhun bütün güzelliklerine tekabül eder ve sırlarla dolu varlık kaynağından süzülerek ruhun menşurundan geçtikten sonra akislerini yine ruhlara verir"* (1958: 69). Yazarın eleştirisine konu olan bu durumu, Ahmet Haşim kadar başarılı bir şekilde vücuda getiren başka bir şair yoktur denilebilir. Kâinatı kendi ruhunun süzgecinden geçirerek ortaya koyan; tabiatın sırlarını keşfederek onları yeni gizemlerle yine bir ruh âleminin içinde sunan başka bir şairi, Haşim'den önce örnek göstermek mümkün değildir. Yazarın ayrıca bu yönde hareket eden bir şairin müphem olmayacağını ve Haşim'in böyle şiir yazmadığı için müphem olduğunu ima etmesi de başka bir talihsizliktir. Haşim'in kimi noktalarda sembolizmle bir tutulan empresyonist bakışına örnek gösterilebilecek bu durumu, Türk şiirinde başka bir şairde görmek olası değildir. Tabiatı ve nesneyi kendi ruhunun süzgecinden geçirerek sunan şair, onları daha somut bir düzene taşımız olur. Yazarın da dile getirdiği görüşler, şiirde ruhsal alana seslenen, sırlarla dolu bir şiir anlayışının ürünüdür ki bu durum, şiirin az da olsa müphem olmasını gerektirir. Bu alanda ortaya çıkan şiirsel anlam, şiirin derin yapısının bir sonucudur.

Şiiri, sonsuzluğu saran bir ruh ve terkip güzelliği olarak gören Sacit Ülkü, şiiri, "kapalılık"ın çerçevesinde hapsetmenin ve o çerçeveye sığmayan şiirin bitmez tükenmez çeşitlerine, Haşim'in alaylı ve küçümseyici bir tavır ile "vuzuh", "belagat" diye isimler takarak saldırdığını bu durumun ise, ne bilginin ne de sanatın zaferi olduğunu dile getirir (1958: 69). Ancak Haşim'in böyle bir tavrı söz konusu değildir. Haşim, özellikle şiirin sonsuzluğunun vurgusunu yaparak onu sadece belâgatın sınırlarında tutmanın, onu sıradan bir anlam anlayışı içinde "açık ve anlaşılır olma zorunluluğu olan bir vuzuh" beklenemeyeceğini dile getirir. Hatta denilebilir ki belâgatın sunduğu alışılmış söz sanatlarıyla şiiri daha da anlaşılmaz hâle getirmek mümkündür ve bundan kaçınılmalıdır anlayışı içindedir.

Sacit Ülkü Haşim'in "kapalılık" içinde bulduğu şiirlerine bir okur olarak anlam vermek zahmetine giremeyeceğini de dile getirir. Şiirden beklediği de her şeyin şair tarafından hazır hâle getirilmesi ve okura sunulmasıdır. Haşim'i bu özelliği yansıtamadığı için de müphem ve anlaşılmaz bulur. *"Bütün lügat kitapları şekilsiz manalar, yani mücerret kelimelerle doludur. Şairin rolü bize, şekillenmemiş ve gerçekte varlığı olmayan bir mana kaosu, mesela bir "sevmek" anlamı vermekten ibaretse ve ben bu anlama şekil verip istediğim gibi güzelleştireceksem şair o değil, benim; yani okuyandır. (...) manasız şiir ve şekilsiz mana iddiacıları şiiri, şaire değil, okuyana yarattırmak istiyorlar."(*1958: 70) eleştirisini yaparak şiiri anlamlandırma zahmetini (!) reddeder. Sacit Ülkü burada şu durumun ayırdına varamamıştır. Hiçbir şiir lûgattaki kelimelerin temel veya diğer anlamlarını hedefleyerek yazılmaz. Ayrıca kelimelerin sözlükteki "şekilsiz hâlleriyle" olduğu gibi şiire gireceğini iddia etmek de bir o kadar şiirden anlamamaktır. Her şair sözlüklerdeki anlamlarından uzaklaşarak yeni anlamlar peşine düşer ve onları bir şiirin içinde kullanmışsa onlara şekil vermiş olur. Ayrıca eleştirmen sözlüklerdeki "şekilsiz manaları" sadece "mücerret" oluşlarıyla dikkate alır ve "sevmek" örneğini verir. Eleştirmenin bu örneği vermesi bir soru işaretinin doğmasına neden olur. Burada sözlüklerin soyut kelimelerle dolu olduğunu ifade ederken kelimelerin dilsel göstergeler olması durumuna dikkat çektiği düşünülebilir. Yani bir nesne bütün somutluğuna rağmen sözlükte birer kelime olarak soyuttur. Bizi bu yönde düşünmeye sevk ederken verdiği "sevmek" sözcüğünden aslında kastının bu olmadığı anlaşılır. Eleştirmenin bu tavrının karşısında, sözlüklerin ve şiirlerdeki kelimelerin bütünüyle anlamsal olarak soyut olmadığını dile getirmek gerekir. Somut

anlamlı kelimelerin şiire girmediğini iddia etmek temelsiz olur. Dolayısıyla "gerçekte varlığı olmayan mana" ifadesi burada dayanaksız kalır. Haşim'in şiirindeki "göl, kuşlar, kamış, akşam" gibi birçok kelimenin gerçekte karşılığı vardır; ancak sözlük anlamlarıyla şekillenmez, yeni bir mananın şekliyle okurun karşısına çıkar. Bu noktada eleştirmenin, okurdan beklenen anlamlandırma sürecine karşı çıkması, şairin varlığına bağlanır. Eleştirmene göre okur, şiire anlam verecekse, ona biçim verecekse şiirde şairin payı yoktur. Bu temelsiz ve nesnel ölçütlerden yoksun bir çıkıştır. Okur bu durumda şiire şekil vermez yahut mutlak bir anlam vermez. Şair, şiirine kendi şiir anlayışı dahlinde şekil vermiş, açık veya kapalı bir anlam yüklemiş hâlde onu belirli bir forma sokmuştur. Aksi hâlde ona şiir demenin imkânı yoktur. Şair imgesel boyutuyla okura bir anlamlandırma serbestliği sunmuştur. Bu serbestliğin içinde mutlak olmayan, tamamlanmamış ve her defasında ertelenebilecek anlamlandırma sürecine okuru dâhil etmiştir. Şair, şiirini bu hâlde sunmamış olsaydı, okur bu sürecin içine giremezdi. Eleştirmen şiirden kendince anlamış olduklarıyla şiiri yeniden yazdığını farz etmiştir. Sacit Ülkü'nün bir şiire anlam verirken, o şiiri şairinden soyutlayarak kendisinin yazdığını zannetmesi talihsiz bir yorum olmuştur.

Mehmet Kaplan da Haşim'in şiirindeki kapalılığa bazı teknik yönlerden yaklaşmıştır. Ona göre Haşim'in sık sık kullandığı usüllerden biri sıfatları zarf olarak kullanmasıdır. Yollar kelimesine bağlanması gereken "kimsesiz, tehi, ebedi" sıfatlarını Haşim, "gider" fiiline bağlamıştır:

"Yollar
Ki gider kimsesiz, tehi, ebedi
Bu nefha dalları bitab u bimecâl uyutur."

mısraında dallara ait olması lazım gelen "bitab ve bimecâl" sıfatlarını zarf gibi "uyutur" fiiline bağlamıştır. Kaplan, Haşim'in bu tutumunu farklı anlam arayışlarına bir örnek olarak kabul eder. Hatta şiirselliğin ve şiirsel anlamın, dilin gramer boyutunun ötesinde bir mesele olduğunu da örneklemiş olduğunu dile getirerek Haşim'in anlam anlayışına doğru bir yaklaşım sergilemiş olur.

Bütün bunlara rağmen Haşim'in yeterince "kapalı" bir şair olmadığını, olamadığını dile getiren eleştirmenler de mevcuttur. Nurullah Ataç, Abdülhak Şinasi,

Şerif Hulusi, Tanpınar gibi isimler aslında Haşim'in oldukça açık bir şair olduğunu dile getirirler.

Ataç, "Haşim'in şiirleri, makaleleri pek çok kimseler tarafından anlaşılmıyor. Ben onları bilakis lüzumundan fazla vazıh buluyorum." diyerek şiirleri örnekler verir ve onları "Türkçenin en güzel manzumelerinden biri olan şu parça mehtabın şuaı kadar parlak değil mi? (1924: 2) ifadeleriyle anlaşılır bulur.

Dönsek mi bu aşkın şafağından
Gitsek mi ekaalîm-i leyâle?
Bizden daha evvel erişenler
Ağlar bugün evvelki hayâle.
Dönmek mi? Ne mümkün geri dönmek
Düştüyse gönüller bu melâle?
Bir eldir ufuklardan uzanmış
Zulmet bizi çekmekte visale...

Şerif Hulusi de "Klasik edayı bulmakla beraber, soyutlamaya ve ibhama bir türlü varamamıştı." (1967: 27) sözleriyle Haşim'in bütün çabasına rağmen istediği kapalılığa ulaşamadığını dile getirir. Yine de Haşim'in tam anlamıyla kapalı bir şiir anlayışına sahip olmadığını kabul etsek bile, soyutlamaya varamadığını söylemek doğru bir yaklaşım değildir. Haşim, şiirsel anlamın bütün derecelerinde soyutlamayı yakalamış ve şiirsel dilin gerektirdiği soyutsal anlamın örneklerini vermiştir. Kelimelerin iletişimsel temel anlam alanlarıyla oluşturulan bir şiir örgüsüne tam anlamıyla karşı olan Haşim'in şiirleri soyut bir zeminin bütün olanaklarından yararlanmıştır.

Ayıca Şerif Hulusi'ye göre Haşim'in ileri sürdüğü iddiaların çoğunu eserlerinde bulmak güçtür. Onun şiirde aydınlık hakkında söylediği şeyler, kendi eseri için gereğinden fazla abartılı olduğunu dile getirir. Şerif Hulusi, Nurullah Ataç'ın "o hiçbir zaman müphemiyete, yani Mallarmen şiirin kelimelerle yaptığı uzak ve çok zıt tedailere varamamıştır" sözlerini aktarır. Ayrıca Şerif Hulusi, Haşim'in bu fikrini eserlerine de uygulayanların, şairin şiirlerini karanlık görmek istediklerini de savunur. Haşim'in şiirindeki kapalılıktan çok şiire Batı sembolizmiyle beraber, yeni değerler getirmesinden, yani şiiri bir kederlenme, bu kaderleri anlatma aracı olmaktan çıkarıp onu fikri bir eylem hâline getirmesinden kaynaklandığını dile getiren Şerif Hulusi,

Sembolizmin "çağrışım" sanatını, yeni Türk edebiyatının mecaz ve istiare sanatıyla birleştirmesini başaran ismin Ahmet Haşim olduğunu söyler. Ona göre Haşim'in şiirinde Fransız sembolizminin mutedil şairlerinden Régnier'nin karanlık olmaktan çok yarı aydınlık ya da alaca karanlık atmosferi vardır (1967: 32-33).

Abdülhak Şinasi de Haşim'in iddia edildiği kadar kapalı bir şair olmadığını dile getirir. Hatta yazara göre Haşim'in şiir anlayışı ve anlatışı, şiir görüşü itibariyle de anlaşılmamıştır (1958: 20). Abdülhak Şinasi'ye göre Ahmet Haşim'in dünyada asıl anladığı ve *Piyale*'sinin başında anlattığı konu, bu "şiir" ve "safi şiir" düşüncesi, felsefesi ve hadisesidir. Bazen bu şiire, bazen de bu şiir anlayışına "anlaşılmaz şey" denilmesini doğru bulmayan Abdülhak Şinasi, " "anlaşılmaz şairler" denilen şairlerin ceddi en eski zamanlarda bulunur." ifadeleriyle Haşim'in anlaşılmaz olduğunu kabul etmez (1958: 21).

Haşim'i kapalı bir şair olarak görmeyenler arasında Sabahattin Kudret de vardır. Ahmet Haşim'e atfedilen yarı gölgeli atmosfere, ibhama, ve sembolist bir anlama veremediğini dile getiren Sabahattin Kudret, zaman'ın, Haşim'e atfedilen o gölgeli havayı, ibhamı ortadan kaldıracağını, eserini daha açık bir şekilde ortada bırakacağını savunmuştur. "Ben Ahmet Haşim'in yarı gölgeli atmosferinin de, ibhamının da, sembolizminin de farkında değilim. Bana öyle gelir ki Haşim'e izafe edilen bu vasıflar gelişi güzel tetkiklerin ve edebiyat simsarlarının kendilerini yükseltmek, bir takım biçarelere kendileri için hayranlık telkin etmek için uydurdukları şeylerdir. Çünkü insanlar yani insanların çoğu, su ve hava derecesinde büyük laflara, asla manalı değil, büyük manasız, azametli laflara meraklıdırlar." (1958: 58) diyen Sabahattin Kudret, bu sözlerin bir gerçeğe dayanmadığını ifade eder. Sabahattin Kudret, senelerin Ahmet Haşim'in eserini daha çok aydınlığa çıkarması beklenir derken, sadece senelerin, o eseri daha çok insana iletmesi, hakkında gerçeklere dayanan yazılar yazdırması, daha anlayışlı insanların anlatmasına meydan vermesi beklenirdi demek istediğini sözlerine ekler (1958: 58).

Haşim'i en iyi anlayan isimlerin başında olan Tanpınar, Haşim'in hiçbir zaman istediği gibi "kapalı" bir şair olmadığını dile getirir. Tanpınar'a göre şiirin her türlü yapı fikrinden uzak, müphem ve daha ziyade musikiye yakın olmasını isteyen Ahmet Haşim, hiçbir zaman tam bir dil zevkine erişememiş, fakat daima büyük bir hayalci olarak

kalmıştır (2005: 114). Tanpınar'ın kastettiği bu bütünleşememiş dil zevki, Haşim'in "kapalı bir şair" olmak isteyip de olamaması arasında sıkışmış olmasından kaynaklandığı da söylenebilir. Tanpınar da Haşim'in şiirlerinin, bir zamanlar vuzuhsuzlukla, ibhamla suçlandığını ve Haşim'in bizzat kendisinin de benimsemiş olduğu estetiğin gereği olarak bunda ısrar ettiğini dile getirir. Ancak Tanpınar, *"Hakikatte ne o istediği kadar müphem şiirler yazabildi, ne de muarızları, bu yeni tarzda kendilerini şaşırtan tarafın ne olduğunu bulabildiler. Onun şiirleri, sözle sükûtun birleştiği müntehada yapılmış birer tecrübe idi. Eğer onlar bu yeni şiirde, öteden beri alışmış oldukları şeyleri arayacakları yerde, sadece bir "rüya"nın kendi fevkattabia renklerini muhafaza edebilmek şartıyla başka nasıl anlaşabileceğini düşünmüş olsalardı, gafletlerinde bu kadar ısrar etmezlerdi."* (2005: 298) diyerek hem Haşim'in anlaşılmaz, kapalı bir şair olmadığını, hem de kendisini eleştiren, anlamsız bulan eleştirmen ve okurların yanlış bir yol izlediklerini dile getirmiş olur. Tanpınar, Haşim'in şiirini yeni ve alışılmış anlayışların dışında, bir rüya âleminin sahip olduğu tabiatüstü renkleri ile bakmış olunsaydı, böyle yanlış yargılara varılamayacağını haklı bir şekilde dile getirir.

Tanpınar, *"Ahmet Haşim rüyalarını daha doğrusu bu rüyaları kendisinde başlatan eşya ve dekoru anlatan"* bir şair olduğunu ve *Piyale* mukaddimesinde fazlasıyla ısrar ettiği telkin kelimesinin de bu manada anlaşılması gerektiğini vurgular. Tanpınar'a göre Haşim'in kendisinde şiir hâlini uyandıran tabiat parçası veya eşya ile okuru baş başa bırakmış ve "işte zarf bu, içini sen istediğin gibi doldur, benimkinin aynı olmasa bile benzeyen şeyleri duyacaksın" demiştir. *"Böyle bir şiire anlaşılmaz denemez. Zaten anlaşılmayan şiir yoktur. (...) Haşim'in şiiri vazıhtı, fakat bu vuzuh, mesela Fikret'in vuzuhuna benzemez. Valery kendi kahramanı olan M. Teste'den bahsederken "onda der, kökü aydınlıkta olan bir ağacın vuzuhu vardır, onun için karanlık görünür." İşte Haşim'deki vuzuh. Daha doğrusu nesre ait mevzuların yerine sade hülyalarını ve ruh hâletlerini anlatanların vuzuhu."* (2005: 298) diyen Tanpınar, Haşim'in şiirinin bütün köklerini, insan ruhunun hayal ve hâllerini, düzyazıda bulunamayacak bir açıklık ve anlaşılırlık içinde dile getirmiştir.

Cevdet Kudret de Tanpınar gibi Haşim'in şiirlerindeki anlam sorununa dönemsel bir açıdan bakar. Ona göre Meşrutiyet devrinde eskisi gibi (özellikle Servet-i Fünun dönemi gibi) artık kelimelerin ya da tamlamaların ne anlama geldiği üzerinde

durulmamakta; şiirin bütünün anlaşılmadığı söylenmektedir. Kudret bu açıdan bakıldığında Haşim'in şiirlerinde kelimeler ve tamlamaların, hatta cümlelerin teker teker anlaşıldığını, fakat şiire bütünsel olarak yaklaşıldığında, bu unsurların birleşiminden ortaya çıkan şiirin bütünün okura kapalı kaldığına kanaat getirir. Buna örnek olarak da "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirini verir. Cevdet Kudret, Haşim'in bu şiirde kapalılığı sağlamak için, düşünceden düşünceye bir takım *sıçramalarla* geçtiğini ifade eder. Şiirde her şeyin söylenmeyeceğini, düşünce ve duyguların, bir takım *sıçramalarla,* en kestirme yoldan anlatıldığını vurgulayan yazara göre bu durum, Türk şiir geleneğinde uzun yıllar boyunca vardır ve özellikle hâlk kültürü ürünleri olan şiir, türkü, mani gibi türlerde bu duruma sıkça rastlanır. Haşim'in yaptığı bu *sıçramaların* yadırganmaması gerektiğini vurgular (1958a: 8). Kudret'in vurguladığı bu *sıçrama* kavramı veya yöntemi tam olarak karşılamasa da çağrışım yöntemine götürür. Çünkü bütün parçalar arasında bir anlam bağlantısı kurulamasa da bu *sıçramaların* ortaya çıkmasının en etkili yolu çağrışımdır. Ancak geleneksel olan bu durumun, kanıksanmış olması Haşim'in kolay anlaşılabileceğini ortaya koymaz. Hâlk türkü veya manilerindeki *sıçramaların* bir anlam güçlüğü yaratma gibi özellikleri yoktur. Çünkü asıl kasıt olan ileti, kolayca anlaşılacak biçimde, sonraki dizelerde verilir. Haşim'in şiirlerindeki modern tavrı, çağrışımı kullanarak *sıçramalar* yapması, ussal bir çalışmanın sonucunda imgesel bir boyuta ulaşır. Kimi zaman da bilinçaltından gelen çağrışımların bilinçli bir şekilde düzenlenişi, eksiliği veya artışı söz konusudur. Kudret'in işaret ettiği bütünsel olarak anlaşılamama durumu da buradan kaynaklanır ve yapılan *sıçramalarda* bütünsel bir metin, bir yapı meydana getirilir. Hâlk ürünlerindeki *sıçramaların* varlığına rağmen orada eylem, her zaman asıl kastedilen parça üzerinde gerçekleşir. Ancak Haşim, modern bir tavırla, şiire özgü bir bütünlük sağlar. Bu bütün okura anlamsız gibi gelse de asıl bütünsel anlamın ortaya koyulduğu gözden kaçar.

Cevdet Kudret'e göre Ahmet Haşim'in kapalılığı sağlamak için başvurduğu yollardan biri de "yalnız sonuçları söyleyip sebepleri söylememektir." Kudret'e göre "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinde eğer Ahmet Haşim, "akşam kızıllığı içinde göllerdeki kamışların güzelliğini tasvir ettikten sonra, *"Göllerde bu dem kamış olsam"* deseydi isteği hiç de yadırganmayacaktı." Cevdet Kudret her ne kadar Haşim'i haklı bulup uzun laftan kaçındığını, amacını sadece sezdirmekle yetindiğini (1959a: 8) söylese de Haşim'in sırf kapalılığı elde etmek için bunu yaptığını söylemesi beraberinde

bir çelişkiyi getirir. Eğer sezgi yoluyla anlaşılacak bir şey varsa, bunun sebep sonuç ilişkisi içinde anlatılamayacağı gibi, Kudret'in işaret ettiği belirli tasvirleri yaparak da ortaya koymak da mümkün değildir. Genel bir açıdan bakıldığında bu görüşün geçerlilik kazanması da zordur. Hiçbir şairin, sebep sonuç ilişkisi kurmadığından ve anlatmak istediği şeyden önce uzun uzun tasvirler yapmadığından, anlamsız şiir yazdığını da söylemek doğru bir yaklaşım olamaz. Ayrıca Kudret'in diğer bir çelişkisi de daha önce *sıçramaları* savunmasına rağmen, burada verdiği örnekle sıçramaların geçersizliğini de ifade etmiş olmasıdır. *Sıçramalara* yer verilen bir şiirde, doğal olarak sebep-sonuç ilişkisi kurulamaz. Ancak Cevdet Kudret, anlam ile ilgili görüşlerini Haşim'in şiiri üzerinde uygulasa da vardığı olumsuz sonuçlara rağmen, Haşim'in tavrını ve anlam görüşünü doğru bulur.

Kudret, Haşim'in şiirde gizlediği her şeyi herhangi bir vesile ile sezdirip şiiri şairle okur arasında "müşterek bit teessür lisanı" hâline getirdiğini dile getirir. Ona göre her ne kadar Haşim şiirini, birtakım uzun sıçramalarla kapalı hâle getirse de diğer yandan söylemediği şeyleri dizelerin ahengiyle duyurduğunu vurgular. Kudret "Akşam, yine akşam, yine akşam" dizesini örnek vererek şairin akşam hakkında hiçbir şey söylemediğini, sadece aynı kelimeyi birkaç kere tekrarladığını işaret eder. Ancak dizenin sağladığı ahenkten alınan tat, şairin okura iletmek istediği anlamı sayfalarca sürecek tasvirlerden daha iyi verdiğini dile getirir (1959b: 6).

Turgut Uyar da Cevdet Kudret'in bu görüşlerine kimi eleştiriler getirir. Uyar, "Haşim'in bu sıçramaları, şiire bir kapalılık sağlamak için değil, başka türlü yazması mümkün olmadığı için yaptığını" söyler. Uyar, Kudret'in vurgulamış olduğu sebep-sonuç ilişkilerini de kabul etmez. "Haşim, sebep ve sonuç ilişkileri üzerinde hiç durmamış, yalnız, o şaşılacak sezgisiyle, şiirde birtakım açıklamaların (Cevdet Kudret'in deyimiyle sonucu gerektiren sebeplerin) şiiri açacağını, açık hâle getireceğini değil, böyle yaparsa yazdığının şiir olmayacağını fark etmiştir." ifadeleriyle Haşim'in tavrının şiirsel bir algının gerçek ürünü olarak görür. Turgut Uyar'a göre Haşim'i bu sıçramaları yapmaya götüren sebep, şiirini kapamak değil, yazdığını şiir katına getirmek kaygısıdır." Cevdet Kudret'in, Haşim'in şiirini bilerek kapalı hâle getirdiğini ifade etmesini de doğru bulmayan Uyar, şiirde açıklık ve kapalılığın çok görece bir durum olduğunu ve bir şairin şiirini bilerek açması veya kapaması düşünülemeyeceğini dile

getirir. Uyar, şiirde açıklık veya kapalılığın bir ölçütü olamayacağını ve şiirin okurdan okura değişik seviyelere göre anlaşıp anlaşılmayacağını vurgular (2012: 304).

Turgut Uyar, Haşim'in varmaya çalıştığı kapalılığın, şairin kendi özel dünyasının kapalılığı olduğuna inanır. Cevdet Kudret'in aksine, sebep ve sonuç ilişkilerini gizlediğinden değil, kendine özgü bir çeşit ses, özgün ve özel bir çağrışım ve görüntüler dünyasının kapalılığından gelen bir anlam sorununa işaret eder. Çünkü Uyar'a göre Haşim'in kapalı olmayan, içinde sıçramalar olmayan birçok şiiri yine de kapalılık özelliğini ve havasını taşır. Uyar, bu örneklerin şiir bakımından yoğun, ama kapalı olmayan şiirler olduğunu belirtir (2012: 304).

Turgut Uyar'ın bir diğer itirazı da Cevdet Kudret'in ele aldığı "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı şiirinde sıçramaların olup olmadığı noktasıdır. "Haşim'in en güzel şiirlerinden biri, belki de en güzel şiiri olan, çok sağlam bir mantık düzeni içinde gelişen" bu şiirde Haşim'in, "şiiri okuyanı, bir çeşit iç burukluğu veren imajlarla şaşmaz bir şekilde, *Göllerde bu dem bir kamış olsam* mısraına hazırladığını" söyleyen Turgut Uyar, *Akşam yine akşam yine akşam* dizesinin de tek başına, bütün şiiri çözemeyecek kadar yaygın bir açıklık taşıdığını savunur (2012: 305).

Sabahattin Eyuboğlu, Haşim'in halkın dilini benimsediğinden dolayı vuzuha varamadığını bildirir. Ona göre şairin dili, kelimeleri, cümlesi halkın kullandığı kelime ve cümlelerden ayrılmamalı; ama söyleyiş şaire özgü olmalıdır; sokağın dili hiç zorlanmadan şiirin dili hâline gelmelidir; kelimeler, söyleyiş ustalığıyla yeni anlamlar kazanmalıdır. Herkes gibi konuşmalı, ama yeni şeyler söylemelidir. Şiir sadece bu özellikler olmadığını, ama ancak bunlarla başlayabileceğini savunur. Yeni şairler bunu çok iyi anladıklarını, ama Ahmet Haşim gibi "değerli, yeni anlayışlı bir şair"in bile bu gerçeğe varamadığını, yapma şiir dilinden kurtulamadığını ve bundan dolayı birçok ölü doğmuş şiirler yazdığını ifade eder (1974: 345-346). Sabahattin Eyuboğlu'nun saydığı özellikleri Haşim'i anlaşılabilir kılardı, ancak Haşim'in arzuladığı gerçek şiire ulaşmasına imkân veremezdi. Ayrıca bu özelliklere göre gerçek anlamda bir şiir yazmak oldukça zor bir durumdur ki örneğin "sokağın dili hiç zorlanmadan nasıl şiir dili hâline gelebilir?" Bunun yanı sıra herkes gibi konuşunca nasıl yeni şeyler söylenebilir?

Ahmet Haşim'in "dil kıvraklığının şiirdeki yerinin ne olduğunu anlayamadığı için, içinde bir hayli şairlik cevheri olmasına rağmen bir nevi Hacivat'lıktan

kurtulamadığını" (2013: 334) dile getiren Orhan Veli; Oktay Rifat, Melih Cevdet ve Sabahattin Eyuboğlu'yla beraber yaptıkları bir söyleşide aynı nedene bağlı olarak Haşim'in anlaşılmadığını dile getirir.

Oktay Rifat, şiirde aydınlık meselesinin bir kavram olarak değil de her şiirin şartlarına göre ayrı ayrı düşünülmesi gereken bir konu olarak görür. Ona göre kimi şairlerin aydınlık olmamayı şiirin bir güzellik unsuru saydığını ve şiirlerini bir sis arkasından sunduğunu dile getirir. Bu şairlere örnek olarak Haşim'i gösterir. Kimi şairin de aydınlık olmak istediği hâlde ele aldığı konunun karşılığı yüzünden aydınlık olmayı başaramadığını söyler. Bunun yanı sıra bir de akıl dışı manaların varlığına işaret eder ve Batı şairlerinden bazılarının kelimeleri mantık ölçülerine göre birleştirmediklerini vurgular. Böylesi şiir anlayışlarında yeni anlamların ortaya çıktığını belirtir. Ancak bütün bunlara rağmen Oktay Rifat'a göre, asıl üzerinde durulması ve yenilmesi gereken Haşim'in savunduğu kapalılıktır (2009: 297).

Sabahattin Eyuboğlu da şiirde kapalılığın Haşim'dekinden çok daha fazla olduğu şiirinde varlığını kabul eder. *"Şiir kapalı olabilir diye bazı şairler düşüncelerindeki yetersizliği veya geriliği birtakım metafizik bulutlara bürüyorlar; şiiri bir çeşit sözde-mistikliğe götürüyorlar, hâlkın büyük saydığı kavramlar üzerinde oynuyorlar."* (2009: 298) şeklinde görüş bildiren Eyuboğlu, yukarıda da değinildiği gibi anlaşılmanın, hâlktan kopmamak, hâlkı ve onun kültürünü benimsemekle gerçekleşebileceğini vurgular.

Melih Cevdet de aynı fikri savunarak kapalılığın şairi hâlktan uzaklaştırdığını dile getirir. Ancak bunun, "hâlk kapalılıktan anlamaz" demek olmadığını ve hâlk deyimlerinden başka tekerleme, bilmece gibi birtakım hâlk sanatlarının, hâlkın da konuşma dilinden ayrı, girdili çıktılı ifadeleri yarattığını ve sevdiğini gösterdiğini belirtir. Anday, böylesi bir kapalılığı, Haşim'in kapalılığıyla (sisiyle) bir tutmaz. Ona göre Haşim'in hâlka uzaklığı sadece kapalılığından değil, ele aldığı konulardan da kaynaklanır. Haşim'in konuları Türkçe sözlerle söylense, aydınlık bir hâle getirilse bile onların hâlka anlatılabileceğine imkân vermez. Anday'a göre bir şiirin anlaşılır veya anlaşılmaz olması meselesi yalnız dilde yahut üslupta değil, şairin seçtiği, bulduğu, düşündüğü konularda da aramalıdır (2009: 298). Ona göre, Haşim, işte bu noktada vuzuhtan uzaktır.

Orhan Veli de Haşim'in şiirini hem halka, hem de aydına kapalı olduğunu savunur. Çünkü Orhan Veli'ye göre, aydının anladığı şeyi hâlk da anlayabilir. Ancak bizce bu durum Orhan Veli'nin dediğinin tam tersidir. Aydının her anladığını hâlkın anlamasına imkân yoktur. Ayrıca Orhan Veli, *"Haşim kapalı olmakta bir marifet, bir hüner görüyor ve şiirini adeta sanat olmaktan çıkarıyor; çünkü ben müşterisiz sanat tasavvur edemiyorum. Bu bakımından Haşim'in şiirinde sanata zıt bir taraf buluyorum."* (2009: 298) görüşüyle Haşim'in vuzuhsuzluğundan dolayı okurdan dolayısıyla hâlktan uzaklığını belirtir.

1.1.5.3. Ahenk'in Mana Olması

Ahmet Haşim'in şiir anlayışı söz konusu olduğunda akla ilk gelen ve neredeyse bir veciz söz hâlini alan "Şairin lisanı "nesir" gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır." sözünden, nesirdeki belirgin anlamın şiirde bir ses hâline dönüştüğü ve bu sesin şiirin bünyesine sinmiş anlam olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Ayrıca şiirin bir hikâye değil, sessiz bir şarkı olduğu görüşü, Haşim'in, bu anlatmaktan çok duyulmak arzusunun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Özellikle "mana" araştırmak için şiiri deşmeyi, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını titreten bülbülü eti için öldürmekle eş tutan Haşim'in şiirde sesi, ahengi önceldiği açıkça görülür. Şiirde anlam Haşim için, "bülbüldeki ses"tir. Bülbülü deştiğimizde, onda somut olarak yer almayan, ama bünyesinde barındırdığı, kendisiyle bütünleşmiş, bir olmuş olan ses, tıpkı şiirdeki kelimelerin tek tek kendine özgü, somut olarak göstergeden ayrı tutulamayacak, anlamından soyutlanamayacak "telaffuz kıymeti", söylenişidir ve şiire bütüncül, bağlamsal bir anlam katar.

Haşim'in bu anlayışa ulaşmasında Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Abdülhak Şinasi'nin aktardığına göre Ahmet Hikmet'in *"Fikrin şekilden evvel hazırlandığı hissini veren eserlerde şiir mucizesinin tekevvününe imkân yoktur. Ahenk ve kafiyenin tesadüflerinden doğmayan fikirler sanata mal edilemez."* sözleri Haşim'i etkilemiş ve Haşim *"Belâhatin sirayetine karşı ruhu siyanet için hayat beni şimdiye kadar daha müessir ve daha sıhhi bir düsturun vücudundan haberdar edememiştir."* (1958: 20) ifadeleriyle bu etkiyi dile getirmiştir. Şiirdeki anlamın, fikirlerin, bir ahenk ve kafiyenin çağrışımlarıyla rastlansal olarak

doğacağını dile getirmesi zamanına göre oldukça modern bir duyuştur. Haşim, şiirsel anlamın, bu rastlansal durumunu ahenkle birleştirmesi, kendi şiir anlayışının en temel özellerini ortaya koyar.

Haşim'in bu anlayışını en yakın duran isimlerden birisi Abdülhak Şinasi'dir. Şinasi'ye göre şairler, insanların sessizlik içinde duyduğu şeylere, yani "susku"lara, bir "lisan" verirler. Bir şairin sahip olması gereken *"ahenkleri tahlil sanatıdır"* diyen Şinasi, veznin ve kafiyelerin musikisini ve hislerle uygunluk ve denkliğindeki ahengin sırrını bilmenin önemini vurgular (1921: 735). *"Şiirde mana şiirin ahenginden doğar, yoksa mana bu şiiri doğurmaz. Şairin mısralarından, bülbülün sesinden manalar taşar."* (1921: 736) ifadelerini dile getiren Şinasi, Haşim'in belirttiği ahenge dayanan anlamın varlığını kabul etmiş olur.

Ahenk ile söylenmiş bir sözün, dilin, en sonsuz, en samimi ve derin lezzetlerini sunacağını, böyle bir dilin kelimeleri, okuru mest ederek daha önce hiç söylenmemiş anlamlarını açacağını ve bu duyguyu sağlayan şiire anlamsız denilemeyeceğini dile getirir. Kelimelerini günlük dilde kullandığımız gibi değil, onları daha şeffaf olmalarını sağlayan akıcı bir ahenk vermeden kullanmakla, kelimenin bilinen ve somut tarafının aşılamayacağını, nesnenin ötesindeki soyut uzaklığı yakalamanın ahenk unsuruyla gerçekleşebileceğini savunur. Ona göre şiirin kendine özgü anlamını taşıyan ve okura ulaştıran şey, sözlerdeki ahenk unsurudur (1921: 736).

Abdülhak Şinasi'nin "Şairler hissedilebilir ve edilmezse anlaşılmaz. Şiir bir fikri, musiki gibi bir ahenkle ifade eder: kelimelerin yan yana gelerek, birbiriyle temasından hâsıl olan bir ahenkle!" (1921: 737) sözleri, Haşim'in şairin hedefinin her kelimenin cümle içindeki konumunu, diğer kelimelerle kurulacak temas, çarpışma ve birleşimlerinden oluşacak ahengin, kelimelerin anlamlarının üzerinde bir ifade bulmasının gerekliliği anlayışıyla aynıdır.

Abdülhak Şinasi, Haşim'in şiirindeki anlamın ahenkten doğduğunu ısrarla dile getirir. Haşim'in şiirlerinde dile getirdiği konu/tema ne olursa olsun, kelimelerin sağladığı bu ahenk, konuyu aşar. Şiirlerindeki dilin ahengi ve anlatış biçimi, dile getirilen şeylerin üzerinde, başlı başına bir musikiye dönüşür. Şairin, şiirlerindeki dar manzaralar ve bu manzaraların içinden görülen mekân, okura sınırsız bir tabiatı hissettirir ve tabiat karşısında şairin hisleri, okurun duyduğu, hissettiği, kendi yaşamına

dönüşen felsefesi olur (2008: 168). Şinasi'nin belirttiği şiirde hissedilen bu anlamın, şiirinin ahenginden kaynaklandığını ve bu ahengi duymanın, şiiri anlamak olduğunu kabul etmek, Haşim'in okurdan beklediği anlayıştır.

Ataç'a göre, "şiir ve mana" bahsinde, sözcüğün bir başına anlamı yoktur. Ataç, "Şiirin manası, feryadın manası gibidir. Sadece "Ay!" nidasının bir, yalnız bir başına bir manası yoktur. Yerine göre hayret, ızdırap ve daha birtakım hisler gösterir. Biz onun manasını, bağıranın sesinden anlarız." (1938: 3) diyerek sözcüğün bağlamsal anlam kazanmasını, belirtmiş olduğu ses'e dayandırır. Ataç, dizeye de söz konusu olan bu sesi verebilmenin gerekliliğine vurgu yapar. Ona göre bu sesi bulamayan şairler, beyitlerine, şiirlerinde istedikleri kadar parlak hayaller, cinaslar, "fikir"ler bulsunlar, hüzün ve sevinçlerini de ifade edemezler. Ataç, Nabi'nin şiirinin Nef'i'ninkiden, Nedim'inkinden daha az zengin olmadığını, ancak sadece sözcüğün temel anlamının varlığına ve söylemek istediğini yalnız sözcüklerin gösterdiğine dayanarak anlatmaya çalıştığını, asıl heyecanı gösterecek ses'in yokluğunu örnek gösterir. Bu sebepten Ataç, Nabi'nin şiirini anlamsız bulur. Ataç, bu sesi, herkesin duyamayacağını işaret ederek bu sesi duyamayanların şiirde kuru fikirleri, hayalleri ve başka hünerleri şiir zannettiklerini söyler. (1938: 3) Şiirde anlam, dizenin uyandırdığı ses'e göre şekillenir. Bu şekil, anlamın kendisi olur. Fikirlerle dolu şiir, şiirsel anlama bir biçim veremez ve o şiir derin yapıdaki anlamdan yoksun kalır, şiirin yüzeysel yapısıyla düz bir satıh oluşturur, çünkü sözcük, kavramsal olarak temelde gösterdiği fikirleri, mevcut olanı işaret eder, sözlüğün kapsamı dışına çıkamaz. Dizeye, dolayısıyla bütünde şiire, bir ses veremediği gibi şiirsel bir anlam da veremez. Ataç, göre sanatı sadece anlamda aramaya imkân yoktur. Anlam şiir için sadece bir vasıta olabilir. Şiir, her zaman bu vasıtadan kurtulmak ister, çünkü anlam hiçbir zaman sanatın esas unsurundan değildir (2013: 238).

Zahir Güvemli de Haşim'in şiirine daha bütüncül bir bakışla ulaşmak ister. Bu bakışın sanatlar arası ölçütlerle beslendiğini ve Haşim'in şiirlerindeki anlamın bu ortak kompozisyonla kavranabileceğini göstermek ister. Özellikle resim sanatına özgü kavrayışı, sesle, ahenkle bütünleştirme çabası içindedir. Işığı ve rengi sesle ya da sesi renkle ifade etme, birini öbürünün yerine koyma konusunda bazı sanatçıların uç noktalara vardığını dile getirerek Rimbaud'yu örnek gösterir. Rimbaud, sesli harflere renk isimleri vermiş ve bunların belli ruh hâllerini yansıtmıştır. Ona göre "A siyah, E beyaz, I kırmızı, O mavi" renk intibaı uyandıran seslerdi. René Ghil, bu fikrin

nazariyesini bile kurmuştu. Sesli harflerin işaret ettiği renkleri gösteren bir tablo yapmış, sesli veya sessiz harflerin hangi musiki aletinin seslerini verdiğini tespite çalışmıştır (1948: 18). Güvemli'ye göre Verlaine'in "en önce musiki" diye şiirde sese büyük ehemmiyet vermesi işte bu noktadandır. Çünkü Varlaine, sesle her şeyin telkin edilebileceğine inanmaktadır. Baudelaire ise "şiirle müzik arasında gizli münasebetler vardır" demekle birçoklarına yol gösterdiği savunur. Bu durumda söz konusu şairlerin, izinden gidenlerin, şiir dilini tamamen ses ahengi noktasından musikili bir dil yapmaya çalıştıklarını dile getirir. Çünkü Güvemli'ye göre bu şairler, ancak böyle bir dille insan ruhunun müphemliklerini, uzun boylu tasvire kalkışmadan telkin edebileceklerine inandıklarını aktarır (1948: 19). Bu görüşlerden hareketle aslında şairlerin buradaki tutumunun, şiirde anlatma, tahkiye etme ve bir olaya dayalı konu unsurunu devre dışı bırakmak olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü bütün bu unsurlar, insan ruhunu telkin etmek yerine, bilincine, yani mantığına hitap etmek için kullanılmaktadır. Böylelikle anlatılanlar açık ve vuzuh açısından bir sorun teşkil etmeyen bir yapıya dönüşür. Hâlbuki şairlerin, dolayısıyla şiirlerin daha müphem, insanın bilinçaltına girebilen unsurları yansıtma ve onlara dayalı bir telkin yaratma amacı, beraberinde kapalı bir anlam anlayışına, imge ve simgeye yer vererek, kelimelerin sesleriyle bir ilişki kurarak şiirdeki manayı kendi iç bağlantılarına yönlendirmektir. Böylelikle konu ve tasvir yerine, bir ruh hâli ve telkin alanı yaratılmış olur. Bunu sağlamak için de kelimelerin ses özelliklerinden yararlanarak, şiirin yüzeysel yapıdan çok derin yapısındaki anlama uluşmak istenmiştir. Haşim'in de tavrı bu yöndedir.

Güvemli, Haşim'in bu özelliklerine şiirdeki yapısal kuruluştan hareket ederek yaklaşır. Güvemli'ye göre "Ölmek" şiirinin

"Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Oradan düşmek ölmek istiyorum
Cevf-i ye's âşinâ-yı hüsrâna…"

şeklindeki mısraları ritim bakımından manayı tamamıyla destekleyecek şekilde tertiplenmiştir. Birinci mısrada "fi" hecesinden sonra "râ"nın; "zı" hecesinden sonra "zir" hecesinin söylenişi, bir tırmanışın hamlelerine uyar. "ve, i" gibi kolay çıkış, "si, nâ" gibi iki uzun hamleyi hazırlar. "yı, kah, re, yük" hecelerindeki tereddütlü ve duraklatıcı ritimden sonra sanki tepeye varılmışçasına rahat ve kolay söylenebilen bir

"selerek" heceleri gelir. Bu noktaya yükselince, uçurumun başında olduğumuzu mısraın birdenbire bitmesinden hissederiz. İkinci mısra, "oradan" gibi, sonuncusunda tereddüt ifade eden üç heceli bir kelimeden ibarettir. Ve mısra yine biter: biz yine uçurumun başında olduğumuzu hissederiz. Çünkü her mısra yine bitişi, hareketin boşlukta olduğu tesiri uyandırır. Üçüncü mısra yine bir "oradan" kelimesiyle başlar ki bu, tereddüt ritmini tekrarlayarak telkin hususunda ritimden ne surette faydalandığını bize gösterir. "Düşmek", ölmek istiyorum" kelimelerini teşkil eden heceler, çarpa çarpa düşüşün kesintili ritmine uygundur. Dördüncü mısrada ses ahengi de yardım eder ve "aşina, hüsran" kelimelerindeki uzanıcı, yayılıcı, ritim, düşüşün bir satıh üzerinde kaybolan şekline dönüştüğünü anlatır (1948: 25-26). Güvemli, burada Ahmet Haşim'in sese dayalı bir anlam alanı oluşturduğunu dile getirir. Dilsel açıdan tek başlarına herhangi bir anlam taşımayan hecelerin, birleşerek oluşturdukları kelimelerle şiirin anlamsal gelişimini desteklediğini ve şeklin içerikle birlikte bir bütünleyici anlam ortaya koyduğunu göstermeye çalışır. Özellikle seslerin birbiriyle uyumu, birbirini izleyen seslerin şiirin anlatmak istediğini göstermesi, yani anlam'ı görselliğe ulaştırması, ses aracılığıyla şiirsel anlamın tamamlanmasını sağlar. Böylelikle Haşim, mananın şekle, şeklin de manaya dönüşümünü ahenk aracılığıyla sağlamış olur. Ayrıca bu ses unsurunu manaya yaklaştırması, Haşim'in şiirin "sözle ile musiki arasında, sözden ziyade musikiye yakın" olması ilkesine de uygunluk gösterir.

"Pek çok mısra, mana ile ritmin anlaştırılması noktasından çok kuvvetli ve başarılıdır. Haşim, bunlarda bir yandan cümle yapısını, bir yandan allittération'u ve ses ahengini ritim unsuru olarak kullanmış ve hepsini telkin maksadıyla yapmıştır." (1948: 26) diyen Güvemli, şiirsel yapının, ritim aracılığıyla bir anlama ulaştığını ve anlamın şiirin derin yapısında varlığını göstermiş olur. Ritmin Haşim'in şiir anlayışındaki ve özellikle anlam bahsindeki konumunu ortaya koyması açısından önemlidir. Güvemli, Haşim'in, "Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. (…) Kelime tahavvülâtı ve ahenk endişeleri arasında "mana" küsufa uğrarsa "ruh" onu ahengin lezzetiyle telafi eder. "Esasen mana ahengin telkinâtından başka nedir?" tanımından hareketle, "ahengin gayesi *telkin*, vasıtası *ses*, yükü *"hisler"*dir." (1948: 27) der. Telkin, ses ve hislerin birleşimi, Haşim'in şiirden beklediği ve "bal istiaresi" ile tarif ettiği derin anlamı ortaya çıkarır. Şiirin anlam'ı (bal dolu fağfur kavanoz), arıların kanat musikisiyle okuru telkin

ederek, arıların vızıltıları gibi kelimelerin sesleri, şiirde var olan hisleri okura yaşatarak ortaya çıkmadır. Haşim'e göre bu tarifin dışında şiir yoktur.

Güvemli gibi Ataç da Ahmet Haşim'in şiirindeki yapısal kuruluşun ahenk sağladığını ve bu ahengin şiirin anlamını ortaya çıkardığını dile getirir. Ataç, "Ağaç" şiirindeki *"Gün bitti. Ufukta neş'e söndü"* mısraını örnek gösterir. Ona göre Ahmet Haşim, artık klasik, saf bir anlayışa, Japon hai-kailerinin saf'lığına daha çok yaklaşmaktadır. Şiirin sırlarını anlamak isteyen okur, bu mısradaki noktanın kıymetini de hisseder. *"Gün bitti."* Bu üç heceden sonra gelen sessizlik, okurun şiirdeki bekleyişini uzatır; bu birinci mısradaki noktayı kaldırarak veya yerine sadece bir virgül kayarak okunursa, şiirdeki etkinin büyük bir kısmı kaybolur; aruzun tekdüzeliği kendini gösterir. İkinci mısrada yine bir durak var. Sanki şair okuru şiire yavaş yavaş alıştırmak ister. Bir dekor tarifine benzeyen, bunun için "statique" olması lazım gelen iki mısraı mahsus kesik kesik okutulur; dekor gösterildikten sonra bir "hareket" ile "drama" başlar, artık nağme kendini bırakır (1933: 5). *Ataç, "Bitti"den sonraki noktayı kaldırın, yani oradaki vakfeye riayet etmeyin, şiir ölüverir."(*1934: 4) derken, burada kullanan "nokta"nın şiire bir duraklama sağladığını, günün bitişini anlamlandırdığını vurgular. Ataç, buradaki duraklamanın (vakfe), musikinin "es"leri gibi olmadığını; çünkü onların hesaba girdiğini ve manadan gelmediklerini söyler. Ancak Haşim'in şiirindeki duraklamanın manadan doğduğunu işaret eder (1934: 4). Böylelikle Ataç, Haşim'in şiirindeki ahenk-anlam birlikteliğinin önemini ortaya koymuş olur. Buna ek olarak şiirde mananın belirlenmesinde bir ahenk unsuru olarak kabul ettiği vezin ve kafiyenin de bu anlam birlikteliğine katkıda bulunduğunu da söyleyen Ataç, şiirdeki duraklamaların vezin ve kafiye aracılığıyla da sağlanabileceğini vurgular. Anlamın, şiirden ayrı, şiirin dışında bir şeymiş gibi algılanmasının mümkün olmadığını da göstermiş olur.

Tanpınar da Haşim'in şiirindeki anlamın bir sese, bir nağmeye dönüştüğünü söyler. "Haşim'in sanatı, nağmesini bulmuş olan bir fikirdir." (2005: 299) diyen Tanpınar, Haşim'in hiçbir vaazda bulunmadığını, hiçbir şeyi hikâye veya ispat etmeye çalışmadığını dile getirir. Bu sebeple Haşim'in, şiiri sözle musiki arasında, sözden ziyade musikiye yakın bir sanat olarak tarif ettiğine işaret ederek Haşim'in şiirindeki musiki özelliğini vurgulamış olur.

Tanpınar, Haşim'in,

Yarı yoldan ziyade yerden uzak
Yarı yoldan ziyade mâha yakın

dizelerini örnekleyerek *"Haşim'deki musikide sadaların yerini kelimeler tutar. Çünkü kelimelere düşünen bir ruh, canlandıran bir renk sahibi oldukları kadar, zamanı taksim eden bir tannaniyete de maliktirler. Şair dediğimiz sihirbazın kudreti bu birbirinden ayrı, hatta zıt kabiliyetleri tek bir mükemmeliyet hâline getirmesindedir. Zıt diyorum, çünkü bir kelimenin ahengi ve kendisini teşkil eden hecelerin hususiyet ve renkleriyle, lûgattaki manasına ihanet ettiği kesretle vakidir. Şiir lisanında vasıfların büyük rolü buradan gelir. Haşim'in bu tarafı çok kuvvetliydi."* (2005: 298-299) sözleriyle Haşim'in şiirlerindeki ahenk-anlam birlikteliğini, kelimelerin ahenklerinden ve hece yapılarından da yararlanarak, temel anlamın dışında şiirse özgü bağlamsal bir anlam oluşturduğunu ifade eder. Haşim'in şiirine bütün düzeni bir tek musikinin vermediğini, ancak Haşim'in şiirinin bazı taraflarının ancak musiki vasıtasıyla açıklanabileceğinin mümkün olduğunu dile getiren Tanpınar'a göre Haşim, şiirde şeklin sınırlarını kırıp atmış, kafiyeyi uzak bir ses çağrışımı ve bir çeşit tema tekrarı hâline getirmiştir (2005: 299).

Şerif Hulusi de Haşim şiirlerindeki yapının ahenkle ilgili olduğunu ve anlamın belirlenmesinde etkili olduğunu dile getiren yazarlar arasındadır. Şerif Hulusi Haşim'in aruz veznin ve buna bağlı olarak imale kullanışını, anlamın bir unsuru olarak görür. Ona göre *"Füsûn-u mâha dalan pür hayâl leylekler"* mısraının *"hayâl"* kelimesindeki imale, sanki bu hülyanın devamını göstermek için kullanılmıştır. Aynı şekilde *Piyâle* mukaddimesinin *"Karşında şu gülgûn piyâle"* mısraının *"gülgûn"* kelimesindeki imale de kadehteki içkinin ağırlığını, koyu rengini, yakıcılığını ve durgunluğunu hissettirmek için kullanılmış gibidir. (1967: 40). Buradaki yaklaşım tarzından hareketle veznin bir ahenk unsuru ve imalenin de buna bağlı olmasından, ahengin şiirdeki anlamı ortaya çıkardığını veya en azından var olan anlamın aynı doğrultuda desteklendiğini işaret eder. Özellikle veznin, şiirsel anlamın ortaya çıkmasındaki fonksiyonunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Haşim, şekilsel özelliklere bağlı kalmayarak, onu şiirde istediği ve hedeflediği amaca uygun kullanması, şiiri farkı kavrayışının da bir sonucu olarak görmek mümkündür.

Haşim'in şiirde anlamın, ahengin doğurduğu bir fikir, bir anlayış, kısacası bir telkin olduğunun doğru bir yaklaşım olmadığını savunan eleştirmenler de vardır. Bu konuda F. Sacit Ülkü, "Şiirde mana ahenkten mi doğar?" sorusunu sorarak buna cevap aramaya çalışır. Ülkü'ye göre, ahenk dediğimiz şey "kelimelerde seslerin birbirine uygunluğudur." Her sözcüğün sesi kendi anlamını ve bir dizeye oluşturan sözcüklerin sesleri de söz konusu dizenin anlamını ortaya koyamayacağı gibi anlamla ilgili de bir fikir veya telkin oluşturamayacağını dile getirir. Çünkü ona göre kelimelerdeki seslerin veya ne türlü bir ses birliğinin hangi anlama geldiği veya gelebileceği hakkında bir kuram, bir düzen keşfedilmedikçe, bu anlayışın doğru olmasına imkân yoktur. O hâlde böyle bir kuram ve hatta bir ses birliğine dayanan müzikte bile seslerin anlamları tespit edilebilmiş olmadığından, şiirin kelimelerinde de ses'in ayrı, anlam'ın ayrı şeyler olduğuna mutlak bir kesinlikle yaklaşır. "Sonuna kadar ayrı kalacak ve kelimeleri hiçbir mana çıkmayacak tarzda örülmüş olan bir şiirde ses, yok olan manayı yaratamayacaktır." ifadeleriyle sözcüğün ses ve anlam özelliklerini birbirinden ayırır. Bu yaklaşımın sonucu olarak "şiirde mana ahengin telkinatı" görüşünün doğruluğuna ulaşılamadığından Haşim'in defne ormanında uçuşan arılara benzettiği sözcükleri sesleri, bal dolu kavanozla temsil ettiği anlamı ifade ve telkin edemeyeceğine kanaat getirir (1958: 70).

Ayrıca Ülkü'ye göre Haşim'in bu benzetmesi yanlış ve aldatıcı bir benzetmedir. Bunun sebebi de bir defne ağacının üstünde arıların küme hâlinde vızıldaşıp durmaları orada balın varlığına işaret etse bile, arı ile bal arasındaki nedensellik bağının kelime ve cümlelerin sesleri ve anlamları arasında mevcut olmadığıdır. Yani seslerde kelimelerin anlamlarını duyuracak bir özellik yoktur. Kelimelerin meydana gelişinde hiçbir anlam yokken anlamını o kelimelerin seslerinde bulunabilecek bir şiirin de olmadığını dile getirir (1958: 71).

Sacit Ülkü'nün bu yaklaşımı tamamıyla yanlı bir yaklaşımdır. Öncelikli olarak bir sözcüğün ses ve anlamının birbirinden ayrılması veya ayrı şeyler olması dilbilimsel açıdan mümkün görünmemektedir. Sözcüğe bir bütün gözüyle baktığımızda, bu bütünü oluşturan anlam ve ses birliğinin birbirinden ayrılamayacağını görürüz. Saussure'ün kuramsal yaklaşımlarını dikkate aldığımızda sözcüğün (göstergenin), gösteren (ses) ile gösterilenin (anlam) birlikteliğine dayandığı rahatlıkla görebiliriz. Sözcüğün anlamı, işaretlerin (gösteren, seslerin) bir araya gelişindeki farklılığın ortaya koyduğu durumdan

kaynaklanır. Dildeki yani işaretler sistemindeki bir sözcüğün başka bir sözcükten anlamsal olarak farklı olması, bu ses farklılığından meydana gelmektedir. Seslerin bir araya gelmesiyle gösterdikleri, işaret ettikleri anlam, nedensizlik kuralına bağlıdır; ancak bu seslerin herhangi bir anlamsal bağa dayanamayacağını söylemek yanlış bir yaklaşımdır. Buradaki seslerin birleşimindeki nedensizlik, aslında beraberinde her sözcüğü başka bir sözcükten anlamsal olarak da ayrılmasını sağlamaktadır. Ancak şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki dildeki genel nedensizlik kuralı, şiirde başka bir boyut kazanır ve her sözcüğün veya dizeyi oluşturan sözcükleri hem ses hem de anlamsal olarak bir nedensellik ilkesiyle birleştiğini, bir araya geldiğini söylemek mümkündür. Sacit Ülkü'nün Haşim'in benzetmesinde bulduğu nedenselliği, sözcüklerin genel olarak dilde ve özel olarak da şiirde bulunamayacağını dile getirmesi de geçersiz bir yargıya dönüşür.

Dilbilimsel yaklaşımları bir kenara bıraksak bile Sacit Ülkü'nün Haşim'in yaklaşımlarını, şiirsel anlayış içinde de yanlış kavradığını görürüz. Haşim'in, şiirde sözcükten sesleri soyutlayıp, anlamını reddetmesi veya seslerin "yalıtılmış" bir şekilde seslerin bir anlam belirtmesi gibi bir durumu savunması söz konusu değildir. Haşim, gerek "bal", gerekse "kuş-et-ses" benzetmesinde kuramsal bir yaklaşım farklılığı olsa da sonuç olarak Saussure'ün vardığı sonuçlara varır. Sözcüğün ses ve anlam birliğini savunur ve bunların birbirinden ayrılmasının sözcüğü ortadan kaldıracağını dile getirir. Muhtemeldir ki Ahmet Haşim de Sacit Ülkü de söz konusu yazılarını kaleme aldıkları tarihlerde Saussure'den haberdar değillerdir. Ancak Haşim'in vardığı sonuçlar, 1921 yılına aitken, Haşim'i eleştiren Sacit Ülkü'nün 1941 tarihli yazısının anlayış ve yaklaşım olarak Haşim'in ne kadar gerisinde kaldığını da göstermektedir.

Ataç, Ahmet Haşim'in şiirinde, bazen iddia edildiği gibi musiki değil, resim hâkim olduğunu söyler. Ataç'a göre şiirin musikisinden bahsederken, sözcüğün manasını hesaba katmadan onları sadece bir ahenk malzemesi olarak kullanmaya kalkmak yanlış bir yaklaşımdır (2013: 86). Çünkü insanın her kelimede, her cümlede bir mana aramaya alıştığını ve sözün birtakım isteklerin ifadesi için icat edildiğini söyler. Sözcüğü, bu özelliğinden soyutlamanın daima anlaşılmaz bir hareket olacağını; musiki varken böyle bir çabayı gereksiz bulduğunu dile getirir. Ancak Ataç, *"Ahmet Haşim de, Mallarmé de, hatta "De la musique avant toute chose" (her şeyden önce musiki) diyen Verlaine de böyle bir işe teşebbüs etmemişlerdir. Şiirde elbette ahengin bir ehemmiyeti*

vardır; fakat şiir musiki değildir. Onun musiki olduğunu söylemek, resmin musikisinden bahsetmek gibidir. Şiir gibi resim de bizde, musikinin tesirine benzer bir ahenk intibaı uyandırır; fakat bunda hatların, renklerin hizmeti olduğu gibi şiirin bıraktığı musiki intibaında da kelimelerin manasının, nahvın da hizmeti vardır." (2013: 86) diyerek, anlamın şiirde bir ahenk unsuru olacağını kabul eder. Şiirde ahengin ortaya çıkmasında, sözcüğün anlamı ve bu anlamın belirmesinde sözdiziminin önemini, birlikteliğini göstermiş olur.

Melih Cevdet Anday, Haşim'in şiirlerini örnek göstererek şiir sanatının, bir görüt (kavram) sanatı olduğunu söyler. Ona göre Haşim'in şiiri, sadece sözcüklerin anlamı ile kavranamaz. Haşim'in kullandığı sözcüklere başka anlamlar yüklemediğini, aksine Haşim'in, sözcükleri sözlükteki anlamları ile kullandığını belirtir. Ancak bu sözcüklerden kurulan şiirin mantığının farklı olduğunu ve şiiri sıradan bir anlama bağlı saymanın yanlışlığını dile getirir (1984: 122).

Anday, Ahmet Haşim'in, şiiri musikiye yakın gördüğünü söyledikten sonra, Ataç'ın ise, Haşim'in şiirinde görüler (imge) bulunduğuna bakarak, "Musikiye değil, resme benzer" deyişini eleştirir. Haşim'in o sözü, şiirde anlam aranamayacağını değil, düzyazıdaki gibi bir anlam aranamayacağını belirtmek için söylediğini vurgulayan Anday, bu durumu anlamayanların, şiirin seslerini musikiye benzetmeye, şiiri de musiki gibi bir ses sanatı saymaya kalkıştıklarını belirtir. Ataç'ın böyle bir yanlışa düşeceğini dile getiren Anday, ancak "Haşim'in şiirine musiki değil, resim hâkimdir." sözündeki musiki sözcüğünün görevini anlamanın güçlüğüne değinir. Anday'a göre Haşim'in şiirini resme benzetmek, ille de musikiye benzetmemeyi gerektirmez. Ayrıca resim sözcüğünün de yersiz bir şekilde kullanıldığını vurgular. Çünkü Anday'a göre *"şiirin resme benzemesi, gözümüzün önüne görüler getirmesiyle belirtilemez. Haşim'in o şiirindeki görü, bir akşam görüşü ise resme hiç benzemiyor demektir. Çünkü resim böyle bir görü anlayışını atmıştır üzerinden, bir görü çizmekten çok, bir görüt çizmeyi yeğlemiştir."* Anday'a göre Haşim'de de imgeden (görüden) çok kavram (görüt) vardır (1984: 122).

Haşim, Ruşen Eşref'in, "Sanat ve şiirimiz hakkında fikirleriniz nedir?" sorusuna verdiği cevapta Ataç'ın yorumunu haklı çıkarır. Haşim, *"Maalesef aklımın beğendiğini ruhum ekseriyetle sevmemiştir. Bundan tabii mahzunum. Bana derlerse ki sanat nasıl*

olmalı? Ben düşünür ve derim ki hâlkın üzerinde dalgalanan yine hâlkın büyük müşterek ve samimi sesi olmalı. Ve derim ki münferid ruhlar üzerinde tufeyli otlar gibi biten şahsi sanat, millî uzviyet için muzir değilse bile lüzumsuzdur. Fakat ben bu büyük sanatı kendim için istemiyorum. Benim istediğim sanat mananın ve ahengin inhilâlinden vücut bulan sanattır. Ben bu Çin kâsesinde neden çay içiyorsam şiiri de onun için yazıyorum. Sırf bir lezzet meselesi." (1958: 121-122) sözleriyle, genel anlayışın dışında kendine özgü bir şiir anlayışını savunduğunu gösterir. Haşim, ahenk ve anlamın birbirinin içinde eriyen, birbirine karışıp bütünsel bir yapı kazanan ve birbirinden ayrılamayacak bir şiir istediğini vurgular. Şiirden beklediği anlam, bütünüyle bu yapıdan doğacak "lezzet"tir onun için. Bu da Haşim'in şiirde anlamı reddetmediğinin bir başka göstergesidir.

Köprülü de bu konuda Haşim'in musikiden anladığını Yahya Kemal'le kıyaslayarak, Yahya Kemal ve takipçilerinin tunç kafiyeli, ahenkli mısralardan bekledikleri musikinin birbirinden tamamen farklı olduğunu dile getirir. Haşim'de kelimelerin akıcı, müphem, esrarlı dalgalanmalarından doğan tamamıyla sübjektif musiki, başkalarına göre belki de manasız ve ahenksiz sayılabilir. Fakat bunun yanında şekilleri belli, sınırlı olan kafiyelerin ve parlak, gürültülü kelimelerin gürleyen musikisi "Piyale" şairinin gözünde, şiirin deruni ahengini baltalayan, rahatsız edici bir gürültüden başka bir şey değildir (1958: 97). Köprülü'nün bu yaklaşımı, Haşim'in şiirdeki anlam ve ahenk birlikteliği, "Çin kâsesindeki çayın lezzeti"nden başka bir şey değildir.

İlhan Berk'e göre de şiir bir şey anlatmaz. Şiirin bir şey anlatmasını bekleyenler için "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinin gerçek anlamda bir şey anlatmayacağını vurgulasa da bu şiirin gene de her şeyi anlatmış gibi olduğuna işaret eder. Berk'e göre şiirin son beyti, *"Akşam, yine akşam, yine akşam / Göllerde bu dem bir kamış olsam"*, söylenmek isteneni derleyip toplayıp söylemiştir. *"Akşam'dır konusu. Anlatılan odur. Ama dolaylı bir biçimde anlatılmıştır, öylesine dolaylı bir biçimde anlatılmıştır ki şiirin anlamından, kendisinden çok, sesi (ki ses de bir tür anlamdır, bu şiirde de başı tutar), müziği, temposu, ritmi egemen olmuştur. Derinden derine bütün şiir boyunca yürüyen odur."* diyen Berk, şiirin her hâliyle bu sesi, bu tempoyu vurguladığını, ancak somut bir biçimde görünmediğini, "duyulduğunu" işaret eder. *"Bir nesneyi imlemekten, göstermekten çok, saçtığı etkiyi öne alıp, onu duyurur."* (2007: 59) görüşüyle İlhan Berk, Haşim'in şiirde anlam'ın sese dönüşmesi arzusunu desteklemiş olur.

Yıldız Cıbıroğlu'nun da bu bağlamdaki değerlendirmeleri, Haşim'in şiirlerinde imgenin ve dolayısıyla bu imgeye bağlı anlamın ses ögesine dayanarak geliştiğini gösterir. Ona göre Ahmet Haşim'in "dili tılsımlı bir değnekti", "sözcüklerle seslerine kadar zorlamadan oynuyordu." Cıbıroğlu, Haşim'in sesleri kullanmaktaki başarısına dikkat çekerek bu sesi vermek istediği anlamla birleştirdiğini belirtir. Çünkü ona göre Ahmet Haşim, "İnsanlığın (daha çok da Eski Doğu kültürlerinin) binlerce yıllık harf sesi simgeciliğinde önemli bir yeri olan S/Ş/Z ve L sesini şiirlerinde -genellikle- bir akşam ayininin müziği gibi kullanmanın ustası ve efendisiydi." Haşim'in şiirinde L sesinin (piyale'de, alev'de, ilahe'de, billûr'da, gül'de ve bülbül'de) imgeyi çok daha saydam ve saf kıldığını belirten Cıbıroğlu, bu ses'in Haşim'in şiirde aradığı saflığın temsilcisi olduğunu dile getirir. Yazar göre Ahmet Haşim, varlığın ya da nesnenin içinde gizleneni, görünenin gerisinde olan esintiyi anlatma yeteneğinin S sesinde içerildiğini ve şiirlerindeki derin öze uygun olduğunu sezmiştir. *"Doğanın ruhu olan sesleri-sessizliği, güneşin batma vaktindeki ıssızlığı, ayın ve güneşin göğü ve suları boyayan sarı kızıl renklerinin gizini, eski söylencelerde yaşayan ilahların/ilahelerin ruhlarını, akşam ya da gece vakti göl sularındaki sihri, siyah kanatlarının fısıltısıyla konuşan ölüm kuşlarını anlatırken; S sesini içeren sözcükler, Haşim'in şiirinde söz edilen imgeler arasındaki elektrikli ilişkiden doğan gerilimi, fırtınadan önceki suskun kıpırtısız bekleyişi artır(makta), ölümün ve yaşamın tahterevallisinde şairin daima akşamın "ıstırabından" yana olan ruhunu duyur"*maktadır (2006: 34-35). Ahmet Haşim'in bu sezgisi, ses-anlam birlikteliğini oluştururken, sesin Ahmet Haşim'de sadece anlama değil, aynı zamanda imgeye, görselliği, izlemin ve dışavuruma, zekânın sezgisel algısına kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür.

"Şiirin "İç Dikiş"i Var mı?" sorusunu soran Mehmet Can Doğan, şiir-müzik ilişkisi için öncelikle dış yapı unsurları olarak bilinen ölçü ve kafiyeye bakmanın şiirdeki müziği basit bir düzeye indirgemek olduğunu belirtir. Doğan'a göre bu unsurların şiirdeki ses, sözcük ve dize tekrarlarının belli bir sistematiğe kavuşturulduğu kalıplardır. Bu unsurların içsel bir özellik gösterdiğini söyleyemeyiz. Buna bağlı olarak söz konusu tekrarların, sadece ilk ürünleri bağlamadığını; sonraki zamanlarda ahengin içinde yer alan ölçü ve kafiye ile ritmi oluşturan alliterasyon ve asonansın da tekrarla belirlenmiş müzikal değerler olduğunu ve bu müzikal değerlerin belli kalıplara dönüşmesinin biçimsel olarak kolaycılığı hazırladığını vurgulayan Doğan, Modern

Türk şiirindeki ölçü ve kafiye itirazının bu kolaycılıktan kaynaklandığını belirtmesi önemlidir. Çünkü artık ölçülü ve kafiyeli şiirlere pek itibar edilmediğinden, şiir-müzik ilişkisinin sona erdiğini mi savunmak doğru değildir. Şiirdeki müziği ölçü ve kafiyeden ibaret görmek, şiirdeki müziği sadece biçimsel özellik olarak görmekle eşdeğerdir; ancak karşıt bir açıdan bakılırsa şiir ile müziği ayırarak müziğe iç anlam yaratmada öncelik vermenin önemine vurgu yapıldığı görülmektedir. Çünkü bu anlayışta, öncelemenin dayanağı, sesin, sözden daha etkili olduğu inancıdır. Doğan, bu saptamalarından hareketle burada işin içine doğrudan anlam sorununun girdiğini ve şiirin düzyazı ile farkının da müzikalite ile açıklandığını belirtir (1999: 39-40).

Mehmet Can Doğan, Modern Türk şiirinde Ahmet Haşim'in, yukarıdaki öncelemeyi sahiplenmiş bir şair olduğunu belirtir. Haşim'in, poetik nitelikli "Şiirde Mana" başlıklı yazısında kaba anlamdan kaçındığını "bülbül istiaresi" ile temellendirmeye çalışarak müziğin şiiri düzyazıdan ayırdığını ve şiirde iç anlamı sağladığını savunduğunu vurgulayan Doğan, "Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt (arada) bir lisandır" sözünün, şiirle düzyazıyı ayırma kaygısıyla söylenmiş olduğunu belirtir. Ancak Mehmet Can Doğan, Haşim'in olay anlatımını benimsemediğini gösteren "Şiir bir hikâye değil, sözsüz bir şarkıdır" belirlemesindeki "sözsüz bir şarkı" tanımını düşündürücü bulur ve buna katılmadığını Asaf Hâlet Çelebi'den yaptığı, "Şairin tasvir yapmayıp resmi ressama, hikâyeyi romancı ve muharrire bırakması kanaatinde olduğunu söylediğim gibi musikiyi de bestekâra bırakması icap ettiği fikrindeyim."(1999: 40) alıntıyla göstermiş olur.

"Mustafa Şekip Tunç, müziğin şiire karşı anlam üretmede öncelenmesini, "şiiri(n) musikiye irca" edilmesini eleştirir: Mehmet Can Doğan, Mustafa Şekip Tunç'tan yaptığı, "Şiiri musikiye irca etmek isteyenler şiirin manası ile ahengi arasındaki münasebeti düşünmelidirler. Şiirin manasını hiç anlamadığımız hâlde ahenkli bulmak kabil değildir. Bunu ancak öz musikide bulabiliriz. Eğer böyle olmasaydı hiç anlamadığımız dillerin şiirlerini de ahenkli bulmamız icabederdi. Hâlbuki hiç de böyle olmuyor." şeklindeki alıntıyla ahengi müzikten önce dilin, sözün ürettiğini savunduğunu ve müziğin şiire karşı bir anlam üretmede öncelenmesini kabul etmediğini bildirir. Mustafa Şekip'in "Bu kıymet dilin yapısından, sözün mekanizma ve manasından gelmektedir." sözüyle tam olarak Ahmet Haşim'in belirttiği anlamda olmasa da "sözsüz

şarkı"yı kesin bir biçimde iptal ettiğini, bu iddiadan ritmin sadece harekete yönelik olduğu sonucuna ulaşmanın mümkün olduğunu belirten Mehmet Can Doğan, bu yoruma temkinli yaklaşarak "sözlerini anlamadığımız yabancı şarkılar ile sadece enstrümandan ibaret olan bestelerin insanda uyandırdığı duyguları nasıl açıklamak gerekir?" sorusunu sorar. Doğan'a göre bu şarkı ve bestelerin, insanın içinde yarattığı dalgalanmaları ve bu dalgalanmaların duygu boylarını sözün mekanizma ve manasıyla açıklamanın imkânı yoktur. Mustafa Şekip'in iddiasının ancak, sözleri bilinen bestelerin dinlenirken doldurulmasıyla ilgili olabileceğini belirtir (1999: 40-41). Burada "bülbül istiaresi"ne ve "söz-musiki" ilişkisine sadece şiir-nesir ayırımı açısından bakmak eksik bir yaklaşımdır ve Ahmet Haşim'in yaklaşımını tam olarak açıklayamaz. Fikrimce burada esas mesele anlam'dır. Haşim'in bu yaklaşımı, anlamın öne çıkarılması veya çıkarılmaması durumlarına işaret eder. Bülbül istiaresi, anlamı önemseyenlere, anlamı öne çıkaranlara bir eleştiri yaklaşımıyken, şiir-musiki ilişkisi ise daha çok anlamın geriye itilmesi düşüncesini barındırır. Buradaki "sözsüz şarkı" da musikiyle ilişkilidir ve "saz musikisini" işaret eder. Öz musiki anlayışı olarak kabul edilen "büyük sözlü musikiye" veya "sözsüz saz musikisine" gönderme yapar. Çünkü söz, musikiyi anlama boğar, bir nevi basitleştirir, daha kolay anlaşılması ve algılanmasına kaynaklık eder. Haşim, bunu işaret etmek ister.

Bu yaklaşımımızı destekler nitelikteki sözleri Minaceddin Minarecioğlu şu şekilde dile getirir: *"Türk Musikisinde saz eserlerine rağbet azdır. Bunun sebebi en büyük ud virtüözü Şerif Muhiddin TARGAN'a göre "okumuşların azlığı"dır. Çünkü sözlü eserler herkes için bir şeyler ifade eder ve kolayca tekrar edilebilirler. Aksine saz eserlerini anlamak için belirli seviyede musiki kültürüne sahip olmak gerekir. Günümüzde Türk musikisinde eskiden çok kullanılan Kâr, Beste, Semai gibi sözlü formlara rağbet edilmemektedir. Küçük usullerle ölçülen sözlü, terennümsüz bir form olan "şarkı" rağbettedir. Pek çok şarkı için klasik Türk şiirinin bestelenmeye müsait olan "şarkı" formu Galip, Fazıl ve Yahya Kemal Beyatlı gibi şairlerin şarkıları bestelenmiştir. Kısacası, büyük sözlü formların zamanla kullanılmamaya başlanmasından sonra ve günümüzde şiir-musiki ilişkisinin sadece şarkı formunun dar sınırları içinde kaldığını söylemek mümkündür."* Bu yaklaşımdan hareketle Minarecioğlu, Klasik Türk musikisi bestekârları tarafından yüzyıllar boyu kullanılan "büyük sözlü formlar" ve "saz eseri formları"nda güftenin, şiir cümlelerinin anlamları,

vurguları ve yapılarından yani "sözden ziyade" esere hâkim olan, "musiki cümlelerinin anlamları, yapıları, vurguları ve diğer özellikleri" birinci plânda yer aldığını vurgular. Böylesi eserlerde güftenin (yani sözün) tamamıyla anlamsız olduğu veya çok önemsiz olduğu veya tesadüfen seçildiği anlamına gelmez (1984: 4). İşte bu noktadan baktığımızda Haşim'in Modern musiki anlayışı böylesi bir ölçü ile değerlendirildiğinde ne demek istediği daha iyi anlaşılır. Çağdaş müzik, anlam'dan yani sözden uzak durur. Müziğin doğrudan anlamla bir bağlantısı yoktur. Ondaki anlam, ancak bizim ona verdiğimiz, kimi noktalarda uygun gördüğümüz bir anlamdır. Ancak söz, anlamla yüklüdür ve şiirin hammaddesi olan sözcüğün anlamı beraberinde getirmesi doğaldır. Bu anlam, bağlamsal ve derin yapıda bir anlam alanı oluştursa da anlamlı olmaktan uzaklaşamaz. Haşim'in istediği, mümkün olduğu kadar bu söz'den, güfte'den, müziğe, musikiye yaklaşmaktır. Haşim'in sözden uzak durmasının mantığında bu anlayış vardır. Özellikle Minarecioğlu'nun belirttiği şairler ve şarkı formu, daha çok sözü ve anlamı öne çıkaranlardır.

Bunu desteklemek için romantik şarkı ekolünün bestekârları Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Rahmi Bey, Rıfat Bey, Lem'i Atlı, Bimen Şen, Faik Bey'in eserleri örnek veren Minarecioğlu, Türk musikisinde oldukça zengin bir aşk edebiyatı oluşturduklarını ve bu eserlerinde güfte'nin, lirik ve anlamlı olduğuna işaret eder. Bu hususta yakın dönem için en önemli örnek, şarkıdan farklı olarak fantezi formunun yerleşmesini sağlayan bestekâr Saadeddin Kaynak'ın, eserlerinde güfte ve konu olarak daha açık ve kolay anlaşılır bir kompozisyon anlayışını tercih etmiş olmasıdır" (1984: 5).

Minarecioğlu, aslın değerlendirmeleriyle bizi Haşim'in söz-musiki arasında "mutavassıt" olarak gördüğü dilin önemine götürür. Minarecioğlu, şiirin güfte olarak değerlendirilmesinde farklı usullere başvurulduğunu ve bestekâr İsmail Baha Sürelsan, musikide güftenin anlamı ve melodinin sahip olduğu ifade arasındaki bağı ve güftenin doğal telâffuzunu muhafaza etmek için farklı bir teknik kullandığını, şarkı bestekâr Subhi Ziya Özbekkan'ın eserlerinde şiir cümlesi ile musiki cümlesi arasındaki anlam ve ifade bütünlüğü teknik ve estetik paralellik, güftenin dilinin sade ve anlaşılır olması önceliğini bildirir. Ayrıca, "Arel-Ezgi-Uzdirek" sisteminin kurucusu H.S. Arel'in eserlerinde gerek saz eseri ve gerekse sözlü eserler alanında Türk şiiri ile Türk musikisi arasında ilişkiler kurulmuş, şiirin konusu ile parçaya hâkim olan makam arasındaki ilginin ayrıca şiirin vezni veya cümle yapısı ile kullanılacak usul ve güfte

bölüştürmelerinin nasıl olması gerektiği konusunda önemli sonuçlara varılmıştır. Yazara göre, şiirin güfte olarak değerlendirilmesinin yanında şiirde anlatılmak istenilenin kelimelerle ve şiir olarak değil, saz eseri olarak ve musiki dili ile, musiki formları hâlinde ifadesi, XX. yüzyılda bazı bestekârlar tarafından saz semâisi veya tasviri saz eseri formları çerçevesinde denediğini dile getirmiştir (1984: 5).

Bütün bu değerlendirmelerden hareketle Haşim'in bir bakıma güfte'yi değil musikiyi öne çıkararak anlamı ve kolay anlaşılmayı öncelemediğinin asıl mantığı kavranmış olur. Musikide olduğu gibi dilde, dolayısıyla sözcükte de iki ayrı özellik vardır. Bunlar ses ve anlam'dır. Haşim'in bu iki özellikten biri olan "ses"i öncelemesi bir bakıma musikiyi öncelemesidir. Anlatan, açıklayan söz'ü de ötelemesidir. Mehmet Can Doğan'ın kuşkuyla yaklaştığı "sözsüz şarkının" burada vurgulanan "saz semailerinde" veya "saz eserlerinde" aramak, Haşim'in "sözsüz şarkı"sını veya söz'den ziyade musikiye yakın durmasını daha kolay anlaşılmış oluruz.

Ancak bu görüşlerin tersine fikir beyan eden eleştirmenler de bulunmaktadır. Ahmet Oktay bir soruşturmaya verdiği yanıtta Haşim'in anlam sorununun dil anlayışından kaynaklandığını ve şiirdeki sesi anlama dönüştüremediğini dile getirir. Ahmet Oktay, Ahmet Haşim'in, Türk şiirinin uluslararası standartlara evrilmesi yolunda önemli kuramsal çabalar harcamış olmasına rağmen, bu çabasının, kendi dönemi içinde de fazla yankı uyandırmadığı ve yeni bir şiir pratiği üretemediği iddia eder. Ona göre Haşim, "hep kendine özgü (sui generis) bir olay" olarak kalmıştır. Bunu sebebini, Haşim'in, "belli bir toplumsal kuruluşta ve belli bir tarihsel dönemde, doğru ve üretici sayılması gereken bir kuramdan yanlış bir şiir elde etmiş" olmasında bulur. Bunun sonucunda şiirin zaman içinde yenik düşmüş gibi görünmesinin nedeninin, "biçim ve dil sorununu yeterince önemsememesi olduğu söylenebilir." Oktay'a göre, Ahmet Haşim'in, şiirin "musiki" olduğunu savmasına rağmen, onun şiirinin müzikle ilgisi olmadığına işaret eder. Haşim'in belirsizliği, anlamsızlığı savunmadığını, ancak kendi döneminin egemen şiir ideolojisine karşı çıkarken, şiirle okur arasına büyük engeller diktiğini ve şiirini bilerek gizlediğini, verilmiş ve kabul edilebilir olanla yetinmeyi reddettiğini vurgular. Buna bağlı olarak Haşim'deki anlam sorununun o günlerdeki Fransız yazınıyla ilişkisinin biraz yüzeysel kalmasına bağlar. Şiir görüşünü de şiirini de yeterince geliştirememesinin nedeninin bu olduğuna inanan Oktay, şiirle gündelik dil arasında büyük fark olduğunu gören Ahmet Haşim'in, "belki biraz da kuramsal

yetersizlikten kaynaklanan o elitist tavrı yüzünden", şiirini dilin dışına düşürdüğünü söyler. Oktay'a göre Haşim, kendine özgü bir dil oluştururken ulusal dilin dışında bu özelliğin sağlanamayacağını geç anlamış ve bu yüzden de şiir dili özelleşmekten çok yapaylaşmıştır (1983: 21).

1.1.5.4. Mantık-Hakikat-Mevzu

Haşim, şiirin gerçeklikle olan ilişkisinde hareket noktasını "nesir"den alır. Nesir, gerçekliği (hakikati) akıl ve mantık ilkeleri doğrultusunda, kavrayışın/anlayışın bir alanıdır. Şiir, bu alanın dışındadır, aklın ve mantığın ilkeleriyle kavranamaz.

Abdülhak Şinasi, Haşim'in şiirlerini ele alırken şiirin mantık ile ilişkisine değinir. Ona göre, şiirin dışa vurduğu anlamlara bakıldığında, şiirde her zaman bir mantık durumu ile bir mantıksızlık (fevka'l-mantık) alanının, birbirleriyle uyum ve anlaşma içinde oldukları görülür. Şinasi, gerçekliğin ve buna bağlı olarak anlamın yüzeysel bir yapıda açık ve anlaşılmasını sağlamak için şiirde gerekli olan sözcükleri kullanmak istemeyeceğini dile getirir. Bunun sebebi, o sözcüklerin, şiir için gereksiz ve fazlalık olarak algılanmasıdır. Çünkü şair/şiir, okurla aynı mantık derecesinde değildir. Şairin dolayısıyla şiirin kendisine en gerekli sözcükleri ele aldıkları ve onları söylemiş olduğundan emin olan bir mantık vardır (1921: 737). Abdülhak Şinasi burada şiirde sözcük seçimi ve şiirsel anlam arasında doğrudan bir ilişki kurar. Ona göre şair, şiirde anlaşılmayı kolaylaştıran, kendisini "anlaşılır" hâle getirecek olan kelimeleri bilerek seçmez veya devre dışı bırakır. Çünkü bu kelimeler şaire göre lüzumsuz görünür ve asıl gerekli olanları şiire yerleştirerek şiirsel duruşunu korur. Şinasi, Haşim'in anlaşılmak ve mantıklı bir kabule ulaşmak olarak gördüğü nesirden ayrı bir anlayışla mantık ilkelerinden ayrılmasını desteklemiş olur. Burada şairin mantıküstü bir kavrayışa sahip olduğunu kabul eden Abdülhak Şinasi, şiirin her ne kadar bilinçli bir seçimle sözcüklere yaklaştığını söylese de akıl ve mantık ilkelerini şiiri oluşturan temel ögeler olarak görmez. Kapalılık bazen bir ihtiyaç veya bir mecburiyetten kaynaklanır. *"Vuzuh ile mantığı da en büyük meziyetler addetmeye kalkışmamalıdır: iki ile iki dört eder. Fakat bu hakikat karşısında hayran olunacak bir şey yoktur. Bir gülün kokusu daha müphem bir şeydir. Fakat zevkimiz için ne kadar daha kıymettar. Bizi gaşyeder"* (1921: 738). Böylece Şinasi, şiirin gerçeklik düzleminde kendine özgü bir kavrayışın ve –insan için– somut gerçeklerden daha gerçek bir alan oluşturabileceğine işaret eder.

Haşim'in, Şerif Hulusi'ye göre genel olarak ilme ve sistem hâlini almış her şeye karşı büyük bir karşıtlığı vardır. Bir mantık silsilesi içinde kâinat, insanların boşuna açıklamağa çalıştığı gibi, bir düzene göre önceden kurulmuş bir sistem hâlinde oluşmamıştır. Şerif Hulusi, Haşim'in "Allah –şairin Allah'ı– bu dünyayı aklına estiği bir zamanda, kaprisli ve fantezili bir anında yaratıverdiğini ve onun için bu tesadüfle oluşmuş eserde bir mana aramanın, bir takım kanunlar, ilkeler keşfetmenin boşuna bir uğraş olduğu anlayışını benimsediğini söyler. Ayrıca yazar, Haşim'ce hakikat denilen şeyin ardından koşmanın budalalıktan başka bir şey olmadığını savunur (1967: 27-28). Böylesi bir görüş, Haşim'in şiirde önceden oluşturulmuş ve hazır bir şekilde şiire sokulmuş bir anlamın olmayacağına işaret etmesi, şiirdeki anlamın biraz da rastlantısal olması görüşü Haşim'in anlam anlayışına uygunluk gösterir.

Haşim'in böyle bir gerçeklik peşinde olmadığını, böylesi bir gerçekliği okura duyurmak ve onu bilgilendirmek amacını taşımayacağını Abdülhak Şinasi de vurgular. Ahmet Haşim'in büyük bir samimiyete ve gerçek bir sanatkârın ciddiyet ve asaletine vardığını işaret ederek, Ahmet Haşim'in eserinin okura hiçbir ders vermeye kalkışmadığı dile getirir. Böylesi bir anlayışın eleştirilemeyeceğini, çünkü Haşim'in bilmediği veya deneyimlemediği konularda okura fikir vermediğini ve ona yol göstermeye kalkmadığını savunur ve Haşim'in tavrını olumlu bir eylem olarak görür (1963: 187-188).

Abdülhak Şinasi, Haşim'in gerçekliği farklı olarak kavradığını dile getirir. *"Onu, gözleri neden bizim görmediğimiz bir muhiti görüyor diye tenkit ve muaheze değil, bilakis hassasiyetine merbut ve kendisine bir musiki menbaı saklayan cevval ve seyyal böyle bir tabiat ibdâ ettiği için, bilakis kendisine teşekkür lazımdır. Onun bu "göl" muhitini suni bularak, Ahmet Haşim'e edilen itiraz cidden pek haksızdır*" (2008: 168-169). Çünkü her göz tabiatta ancak kendi ruhunun izlerini görebildiği gibi ruhumuzda yaşayan manzaraları da etrafımızda görmemek mümkün değildir. Böyle bir durumda şair de sürekli kendi içinde yaşattığı bir âlemi görür. *"Ahmet Haşim'in "göl"ü o kadar tabiî ki ben bile onu okuduğumdan beri, bu kocaman şehrin belki her bahçesinden daha çok, bu gölün civarında geziniyor gibiyim. Her şairin böyle hususi, zati, mahrem ravzası, bir ülkesi, bir iklimi vardır ve o işte asıl bunlarda yaşar. Buna edilen itiraz, şairin kalbinde taşıdığı bu mukaddes şiir ikliminin hakikatini inkâr etmek; ilahi bir sanatın, ilahi hülyanın mukaddes hukukunu iptal etmek istemektir."* (2008:

169) ifadeleriyle şairin kendi etrafındaki maddi muhitten ayrılabileceğini, çünkü bu gerçekliğin kendisi için asıl gerçeklik olmadığını işaret etmiş olur. Çünkü bu gerçeklik, her şeyden önce akla dayanır ve bilinçli bir eylemin ürünüdür. Oysa şair yaşamı ve çevresini kendi imgelemi içinden görerek, somut gerçekliğin yerine kendi içinin gerçekliğini üstün tutmaktan ve onu yaşamaktan vazgeçemez. *"Çünkü asıl hakikat deruni hakikattir"* (2008: 169) Ahmet Haşim, bu gerçekliğe ulaşmak için, yani kendi şiirini kurmak için, gerçekliğe sürekli olarak imgelemi karıştırmak ister ve bir çeşit "irréalisme" arar. Gerçeği açıkça gösteren ve imgeleme uygun olmayan "güneşin ufka veda ederek çekildiği ve kızıllığının aksiyle bütün tabiatın, suların, ağaçların ve kuşların tutuşmuş gibi göründükleri ve kanıyor hissini verdikleri bir zaman" (2009: 297) Haşim'in yeni bir gerçekliği, "deruni gerçekliğe" ulaştığı andır.

Haşim'in tasvir ettiği bu manzaraların, bir yerellik kazanmadığı ve millî olmadığının iddia edildiğini, ancak Haşim'in derin şiirin yanında, bu yaklaşımların yüzeysel kaldığını dile getiren Hisar, şairin bu anlayış içinde anlamsızlıkla karşılanmasını doğru bulmaz. Çünkü ona göre *"şairin ruhu, bahsettiği ay gibi, âlemine hususi bir ziya ve bir mana vermiştir. Bu âlemdeki hususiyet onun ruhundan gelmedir."* Hisar'a göre, Ahmet Haşim bu somut gerçekliğe uymayan (irreel) manzaralara ruhunun derin gerçekliğini karıştırdığı için, gerçek olmayan bir zaman ve mekân tasvirleri ile gerçek bir ortam meydana getirmiştir. Ahmet Haşim'in asıl özelliği ve samimiyeti böyle bir "*irrealisme artistique'*e" ve gerçekliği böyle kendi hayaline göre tasvir etmeye cesareti ve asıl büyüklüğü ve seçkinliği de bunda bu kadar ısrar edişi ve başarılı oluşudur (2009: 298-299). Somut gerçeklik karşısında yeni gerçeklere ve bunlara özgü yeni anlamlara ulaşmak, bir bakıma sanatsal gerçeklik yaratmak, Haşim'in şiirinin zamanında anlaşılmasına engel olmuş olarak değerlendirilebilir. Bu durum Haşim'in mantıksal alandan ve onun alışılmış anlam düzeyinden uzak durmasıyla ilgilidir.

Munis Faik Ozansoy, Ahmet Haşim'in şiirindeki faklı anlam ve kavrayışı, şairin kendine özgü kurduğu şiirsel dilinde bulur. Ona göre Haşim, şiirlerinin ahengini ve dilinin yapısını belirlerken sadece kendi zevkini ve bizzat şiiri ölçü olarak tutar. Ahengi ve imgedeki kapalılığın şiirini korumak için genellikle anlamdaki açıklığı ve şiirin şekil özelliklerini tereddüt etmeden feda ettiğini dile getirir. Ozansoy, şiirin bir mantık meselesi olmadığını ve mantığın ilkeleri doğrultusunda mutlaka açıklık ilkesine bağlı kalmayacağını belirterek Haşim'in bu tavrını haklı bulur. Ozansoy'a göre şiirde şekle

fazlaca dikkat göstermek, bazen imgelemi devre dışı bırakmak olur ki bu da bazen anlamın açıklığını ve şiirsel ahengi de olumsuz yönde etkileyeceğini savunur. *"Ahmet Haşim Bey'in bahsettiği şiir dimağa ve mantığa değil fakat ruha ve muhayyileye hitap edeceği için mananın sarahatinden ziyade derinliği, üslubun mükemmeliyetinden ziyade ahengi lazımdır"* (1958: 30). Ozansoy'un burada asıl ifade edilmeye çalıştığı şey mantık-anlam ilişkisidir ki mantığın her zaman açıklık ilkesini gerektirdiğidir. Şiirin ise böyle bir amacı olamaz. Mantık ilkeleri doğrultusunda şiir yazılamaz. Mantığın anlam ilkeleri, şiirin anlam ilkelerine uymaz. Böylesi bir mantık anlayışı içinde Ahmet Haşim'in şiirleri her zaman kapalıdır ve "o güzel şiirler" tek başına ve dar bir anlamın sınırları içine sıkışıp kalamazlar. Anlamları her zaman bir başka anlam olmaya uygun gibidir. (1958: 30) Ahmet Haşim'in şiirin hemen bütün sırlarına vakıf olduğunu belirten Ozansoy'a göre, Ahmet Haşim, şiirin gözden kaçan gizli ve insanı etkileyen noktalarını bulur ve tutar. Tasvirlerini farklı kılan özellikler, belki hakikatten uzaktır, fakat tabiatın ruhuna yakın bir güzelliği barındırır. Çünkü Haşim, hakikati herkesin gözüyle görmez. Tasvirleri toplumun belirli özelliklerine ait değildir, ancak genellikle bütün tabiatı kapsar.(1958: 33) Haşim'in şiirindeki anlama ulaşmak için akıl ve mantık ilkelerinden çok, duyum'a ve sezgi'ye ihtiyaç vardır. Çünkü *"Bu tasvirleri, mantık kabul etmese bile his kabul ediyor, göz görmese bile ruh görüyor"*(1958: 34).

Necdet Salih Kurdakul, her olayın, ortaya çıkan her şeyin anlamını düşünen insanın, mantık problemlerinin dar sınırları içerisinde matematiksel bir kesinlik karşısında zayıf düşmekten kendini kurtaramadığını söyler. Ancak ona göre, şair, sınır tanımayan bir sonsuzluk adamıdır ve sonsuzluk da edebiyat (şiir) gibi "meçhul ve karanlık"tır. Herhangi bir tabiat olayı karşısında akıl erdirmenin, anlayışın durduğu noktadan itibaren imgelem başlar ve okur kendisini şairden bağımsız bir şekilde hissettiği bir hakikat âlemine ulaşır (1958: 87).

Kurdakul'a göre Haşim, şiirleriyle bir şey anlatmak arzusunda değildir. O yalnız bir şeyler söyler. Bir şeyler hisseder ve bu hissettiklerini bir sihirli hava içinde sayıklar. Bu sayıklamaları okuyanlar da o mısraları istedikleri gibi anlar veya hisseder. En zengin, en derin ve en etkili şiir herkesin istediği tarzda anlayacağı ve buna bağlı olarak sonsuz hassasiyetleri kapsayacak bir genişliğe sahip olanıdır. Sınırlı ve tek bir anlamın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir, sınırları insanın bütün kaderinin bütün kalabalığını çeviren, kapalı ve akıp giden bir etkiye sahip şiirin yanında önemli değildir (1958: 88).

Kurdakul, Haşim'in "en güzel şiirler, manalarını kariin ruhundan alan şiirlerdir." görüşünü desteklemiş olur.

Şiirde anlam sorunun gerçekliğe bağlı olarak beraberinde getirdiği bir diğer unsur da mevzu/konu'ya (tema'ya), yönelen bakış açısıdır. Haşim, işlediği temalar da gerçekliğe aykırı bulunmuş ve anlamsızlıkla karşılanmıştır. Bu duruma itiraz eden sanatçıların başında diğer durumlarda olduğu gibi Haşim'le aynı görüşleri savunan Abdülhak Şinasi'dir. Ona göre *"en büyük ressam mutlaka en büyük adamın resmini yapan olmadığı gibi, en büyük şair ve muharrir de en faydalı ve yüksek mevzulara dadanan ve konan değil, mevzuunu en iyi elleyen, tarayan, deşen, derinleştiren ve işleyendir"* (2009: 360). Çünkü şiirden yüksek ve önemli gibi görünen temaları işlemesi ve onlara dayalı bir anlam anlayışı geliştirmesi, şiiri için yeterli bir durum değildir. Şiirin ahlaki, felsefi, hikemi hatta sadece açık, anlaşılır ve duru olmasını istemek, onun rolünü kabul etmeyi istememek, yani şiiri inkâr etmek olur. Çünkü Şinasi'ye göre şiir, musiki gibi, fikrin ve felsefenin bilinçaltı içinde yansıması ya da devamı demektir."(2009: 362) Dolayısıyla *"Şiir de her şey gibi, bir nevi hads, ilim ve ihtisas meselesidir. Yoksa hiç kolay anlaşılan bir şey değildir"* (2009: 362).

Ahmet Haşim, şiiri anlamayanlar ve onu mevzun, mukaffa bir sürü süslü laf yığını olarak görenler tarafından anlamsızlıkla suçlanmıştır. Hisar, bunun sebebi şöyle açıklar: *"Şiir, insanların kalplerine uğrayan ilahi hislerdir. Şiirin musikisi, kalplerimize ve fikirlerimize, anlayışımızın fevkinde telkinler ve ispatlar getirir. Şairler, mantık ve muhakeme ile tahlil ve hüküm edenler değil, hadsleriyle, hassasiyetleriyle hisseden, lisanlarının ahenkleriyle ve musikileriyle ifade ve ihsas etmesini bilenlerdir"* (2009: 364). Böyle bir yaklaşımla şiir, temasından, ne işlediğinden, onu mantık ilkeleriyle kavramaktan çok, ussal bir anlayışın üstünde ancak sezgisel olarak anlaşılır. Çünkü şiir, mantık ilkleri doğrultusunda akıl süzgecinden geçirerek anlamına karar verilebilecek bir tür değildir. Şiir sezgiseldir ve konusunu, temasını, hareket ettiği gerçekliği aşar. Hisar, Ahmet Haşim'in şiirde yaratmak istediği anlamı ve bu anlamın özelliğini ve onun anlamsızlıkla karşılanmasını şöyle örnekler: *"Şairler dünya ve hayat içinde, bahar içinde yayılmış arılar gibi, muttasıl ararlar. Ve buldukları, topladıkları ile bir bal yaparlar ki biz ona şiir diyoruz. Ahmet Haşim hayatta daima bir nevi uğultu duyar ve buna âşık olan arı, her şeyi icmal eden bir bal yapmak isteyerek, her çiçeğe konarak, ruhuna, şiirine yarayacak bir tat, bir renk, bir ahenk toplardı. Ve her şeyi hulasa*

ettiğini duyarken, kendisine hiçbir şey ifade etmediği söylenince, buna şaşar ve kızardı" (2009: 362-363).

Melih Cevdet Anday da Ahmet Haşim, *"Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden / Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak / Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak"* dizelerini yazdıktan sonra, şiirde, ne "merdiven"i, ne "yaprak"ı, ve de "ağlama"nın nedenini açıklamak zorunluluğunu duymaz, tümceyi tamamlamaz, mantığın buyruğuna uymaz (1975: 17) sözleriyle Haşim'in şiirsel bir sezgiyi, mantık ilkelerin doğrultusunda oluşturma veya açıklama yoluna gitmediğine işaret eder.

Ahmet Haşim'in şiiri düşünüldüğünde akla gelecek ilk durum, şiirin bir hads (sezgi) mesele olduğudur. Şiir hissedilir, onu his ile anlamak lazımdır. Buna bağlı olarak birden anlaşılması kolay olmayan bir şeydir. Okura şaşkınlık vermeyen, onu şaşırtmayan sözler manzumedir ve şiir değildir. Bunları okumak alışkanlığı, bizi asıl şiiri ve hâlis bir şiiri hissetmeye, hissedip anlamaya hazırlayamaz. Bu kadar hadsî (sezgisel) olan bir şairin şiirini anlamak, yani hissetmek herkes için kolay değildir ve pek güçtür. Fakat yalnız Ahmet Haşim'in şiirini değil, herhangi bir şairi anlamak, elbette herkes için baştan varolan bir şey değildir. *"Bir sanatın harimine girmek için onun ruhunu bilmek veya sezebilmek lazımdır. Sanat bir haremdir."* Böyle gizli bir sihir ve gizemin ahengiyle dolan bir sesi, genel bir bakışın düz ve gizemi olmayan sesinden ayıran ve o esere güç veren, ele geçmez ve anlaşılmaz kılan şeyin gerçek sanat olduğunu vurgulayan Abdülhak Şinasi, sözcüklerin birbiriyle bütünlük sağlayarak bu gizeme ulaşmasının, bu sezgisel kavrayışın etkisine dikkat çeker (1921: 644).

Gerçekte şairler, açıklama, bildirme, bir durumu ortaya koyma durumuyla şiire yönelmezler. "Sırlarını, aşklarını, emellerini" genelde bir imge veya simgesel olarak ifade edebilmek için bir gizli dile ("lisan-ı hafi"ye) ihtiyaç duyarlar. Hisar'a göre Ahmet Haşim de sürekli olarak gizli bir şey duyurmak ister. Bu gizli dile ulaşamayan, onu sezgisel olarak kavrayamayan okurlar, onun şiirlerini anlaşılmaz birer "muamma" olarak karşılamıştır. Oysa yazara göre şair, şiirlerde katıksız ve saf bir şiir anlayışına varmıştır: *"Haşim mısralarını kuvvetli bir esans derecesine çıkarıyor ve duyduğumuz kokusu senelerdir geçmiyor. Hâlbuki bazı şairler şiirlerinin şarabına birçok su, çeşme suları karıştırıyorlar. Ortada ne esrar, ne de esans kalıyor"* (1963: 62).

Hisar'a göre Ahmet Haşim'in şiiri bir velinin şiiridir (1963: 72). Abdülhak Şinasi, Ahmet Haşim'i bu şiir algısı dâhilinde "belki de bilmeyerek mükemmel Bergsoniyen" olduğunu söyler. Bergson'un dönemin fikrine bir şekil, bir mana, açık bir şuur verdiğini söyler. Şinasi, Bergson'u o zamanı özetleyen bir deha olarak görür (2008: 247). Haşim de ancak bu sezgisel kavrayışın aracılığıyla anlaşılabileceği vurgulanmış olur. Abdülhak Şinasi, Haşim kendi şiirlerinin anlaşılmazlıkla karşılanmasına, şiirlerindeki gerçekliğin, bir konu veya temanın işlenmesinin çok ötesinde olduğundan, ondaki gizemin, okur tarafından sezgisel olarak anlaşılamamasına dair, Haşim'in adına şu soruları sorar:

"Ben size hep *ruh manzaralarını gösterdim*. Gönlümde daima renkle, ahenkle tekevvün eden musikileri duyurdum. Bunları duymadınız mı? Nasıl duymadınız?

Size denizin ezeli iştikâsını *şuursuz kalan kâinatın canhıraş feryatlarını* duyurmuştum. Bu sesleri duymadınız mı? Nasıl duymadınız?

Mısralarım *gecelerin dallarında bülbüller gibi hep ruhla söyleşiyor.* Bazen da coşuyorlar. Mısralarımın bülbüllerini işitmediniz mi? Niçin işitmediniz?

Mehtap gecesinin esrarı içinde suların mucizesini size aydınlattım. Bunu görmediniz mi? neden görmediniz?

Size *şiirimizin en âteşin içkiler gibi mısralar* duyurdum. Size Fuzulî'nin içtiği alevleri sundum. Bunları içmediniz mi? Nasıl içmediniz?

Kendimizi başka bir âleme sürgün duyduğumuz geceler, mısralarım yerli yerinde muhteşem yıldızlar gibi sabit görünürler. Onları seyretmediniz mi? Niçin seyretmediniz?

Size *aşkın sırlarını, mucizelerini duyurmak* için bütün *mısralarımı en mahrem kelimeleriyle, birer musiki sırrıyla besteledim.* Bunları duymadınız mı? Nasıl duymadınız?

Mısralarım *mücevherler gibi rengârenk parıldıyor*. Bunların şehrayinini görmediniz mi? Niçin görmediniz?

Geceler, *âşık bülbüllerin dem çeken feryatlarını, tabiatın feryatları arasına katılan mucizeli seslerini* size duyurmuştum. Bunları duymadınız mı? Nasıl duymadınız?" (1963: 87-88, vurgulamalar bana aittir).

Abdülhak Şinasi'nin bütün bu sorularından anlaşılacağı gibi Ahmet Haşim'in şiirlerinde mantık ilkelerinin belirlediği bir gerçeklikten çok şairin kendi gerçekliğine ulaştığını, gerçekliğin şiirsel bir anlam adına değiştiğini, işlenen temaların göndergesel özelliklerinden öte sezilen, duyulan, hissedilen bir alanı işaret ettiğini ve bütün bunları anlamak, görmek için okurun zekâsını bu yönde kullanması gerektiğini söylemek mümkündür. Ancak Hisar'a göre şiir, pek az duyulan ve anlaşılan bir şey olduğundandır ki Haşim'in şiiri de çok duyulmuş ve anlaşılmış değildir. Hatta Haşim'in şiir anlayışı, anlatışı ve şiir görüşü itibarıyla da anlaşılmamıştır (1963: 147).

Nâzım Kemal de Ahmet Haşim'in bu yöndeki şiir anlayışını, insanın zekâ sahasına sürdüğünü ve şiirin anlamını heyecan ve hayranlık içinde sezgisel olarak bir "vecd" anına bağladığını söyler. Ona göre Haşim'in niyeti, insanın mevcut olan bilinmezini, "bilinmez"in kendisi yapmak ve insandaki sırrı, "sır"rın kendisine yükseltmektir. Şiirinin en köklü kaygısı ise mantık ve felsefenin yetersiz kaldığı yerden başlayarak, nicelikten niteliğe doğru giderek soyutu somutlaştırarak, nesnenin özünü yani, "uçucu nesne"yi biçimlendirmektir. Bu doğrultuda Haşim'in şiirdeki amacı, sözcüklerin anlamlarını, açıklamalarını çoğaltmak ve "şiire resullerin sözlerine has bir tükenmezlik kazandırmak" olduğunu vurgulayarak Haşim'in şiirde çokanlamlılığa ulaşmaya çalıştığını dile getirir (1958: 80).

Haşim'in şiirlerinde gerçekliğin daha soyut bir düzlemde ilerlediğini dile getiren bir diğer yazar da Zahir Güvemli'dir. Güvemli Haşim'in şiirlerindeki temanın daha soyut özelliklere sahip olduğunu ve bu özelliğin non-figüratif bir temele dayandığını söyler. Gerçekten de Haşim'in şiirlerinde soyut resmin özelliklerini bulmak mümkündür. Şiirlerinde tam anlamıyla bir insan, bir hayvan, bir madde veya tabiata ait bir figürün, bir motifin belirgin biçimlerini görmek mümkün değildir. Güvemli, Haşim'in bu özelliğini "Merdiven" şiirini örnekleyerek açıklar. Güvemli'ye göre, "Merdiven" şiirinde adeta boşlukta bir yer tasviri vardır. Gül dalları, mermer merdiven basamakları hiçbir coğrafi değer ifade etmez. Sadece unsur olarak ele alınmıştır. Ayrıca "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinin parçaları arasında da seçilen tabiat unsurları

bakımından hiçbir ilişki ve denge yoktur. Okur, şiirin kompozisyonu bozulmuş, şair tarafından rastgele hissini veren bir düzene ulaştırılmış tabiat parçaları karşısında kalır. O Güvemli'ye göre tarihten (1921'den) sonraki bütün şiirleri barındırdığı unsurlar, figürler bakımından soyutlaştırılmıştır (1958: 91).

Güvemli, Haşim'in soyut sanat anlayışının kendine özgü bir gerçekliğinin olduğunu ve bu gerçekliğin günlük yaşamın dışında sanatın içinde bir somutluk alanı oluşturduğunu dile getirir. Güvemli, Hegel'in "somut, beş duyumuza hitap eden değil, tasvirin bütünlüğü içinde yerini bulan unsurdur, yerli yerinde, kendi çevresiyle, iyi bir şeklide birleşen unsur somuttur. Soyut ise, çevresinden kendisiyle birlikte bulunması doğal olan unsurlardan ayrı bulundurulandır." görüşünden hareketle "rakı şişesinde balık" tasavvuru tamamen soyut olduğu hâlde denizde balık müşahhastır. Şeyh Galip'in şiirini örnek veren Güvemli, şiirdeki unsurlar teker teker okura soyut gibi görünürse de birbirleriyle bir uyum hâlinde olduklarından somut ve gerçek bir izlenim uyandırır. Yani şiirdeki her unsur, kendine gerekli olanla beraberdir. Ayrıca Güvemli, şiirde bütün o teker teker gerçeğe aykırı sahnelerde, baştan sona kadar gerçeğe uygun bir bağ bulunur ve dizelerdeki imgelem birbirine bağlanır (1948: 6). Hegel'in söz konusu yaklaşımına ve Güvemli'nin örneklemine göre Ahmet Haşim'in "göllerde kamış olmak" imgelemi somut olarak algılanabilir ve anlamsal olarak yadırganmamalıdır. Çünkü kendi çevresine uygun tasvir edilen bir durum vardır ve bu gerçekliği uygundur. Bu açıdan bakıldığında Haşim, soyut gibi görünen dizelerini oluştururken her parçayı yerli yerine koymuş ve şiirsel bir gerçeklik oluşturmuştur. "Bir Günün Sonunda Arzu" *Dergâh* mecmuasının birinci sayısında ilk defa yayınlandığında hiç anlaşılmadığını, alaylara ve eleştirilere uğradığını dile getiren Güvemli, şiirin gerçekte soyut ve karışık göründüğünü kabul eder. Ancak, bu karışıklık içinde şiirsel bir düzenin varlığını, bu düzeni verenin, şiirin yapısını oluşturan renk ve çizgi unsurlar olduğunu, bunun da şairin kendi ruhunun ve mantığı dâhilinde gerçekleştiğini söyler (1948: 7).

Güvemli, Haşim'in kendi içsel düzeninden hareketle, şiirlerindeki gerçeklik algısına, işlediği temalara ve bunların sezgisel kavranışına daha çok psikanalitik bir yaklaşım sergiler. Şair, sonuç olarak kendi ruhsal ve duyusal faaliyetini tasvir eder. İnsan ruhu devamlı bir oluşum hâlinde bulunduğu için buna ait tasvir ve tespitler, ister istemez o ruhun bütün gizlerine sahip olur, ruhun ürpertilerini, titreşimlerini gösterir. Tabiatı olsun, kendi kendisini olsun canlılığın anlaşılır olmasına engel olan

titreşimlerinin arkasından seyreden şairin eseri, dış dünyayı anlatsa dahi, o dünyaya götüren yolu göstermekle sorumlu olacağından şiirde dış dünya, duyulara bağlı kaldığı için açık ve belirgin olmaktan uzak kalır (1948: 13). Güvemli, bu yaklaşımıyla şiirde anlam kapalılığının, şairin ruhunun gizlerinden kaynaklandığından ve dolayısıyla şairin bilinçaltını bilmenin mümkün olmadığından, şiirdeki anlamın tam olarak anlaşılır olabileceğine ihtimal vermez.

Güvemli, şiirde anlam sorununa Haşim'in yaklaşım tarzının ilk aşaması olan nesir dili-şiir dili ayrımına değinerek yaklaşır. Nesir dili, akla ve mantığa hitap eden bir cümle yapısına sahiptir. Sembolist şairlerin istedikleri telkin gayesini sağlayamaz. Çünkü onlar, hakikati aramazlar. Hakikati aramak ilmin görevidir. İlim, hayatta somut mantığın peşindedir. İnsan ise bu mantığı aşarak genel anlayışa varmak zorundadır. Güvemli'ye göre sanatı, tabiata ilave edilmiş insan yahut tabiatın insandan geçerek görünüşü (homo additus naturae) diye tarif edenler için ilim toplu anlayışa imkân bırakmaz. Şiire gerekli sıcaklığı verecek gizem, üslubun nesir-mantık-ilim yoluna alışkın ve yatkın üslubu olamaz. Çünkü şair "hakikat habercisi" değildir (1948: 15). Zahir Güvemli burada Haşim'in şiirde mana aramamasına bir açıdan açıklık getirmiştir. Hakikati arayan bir dil, insanı telkin edemez, ruha hitap edemez. Bu durum şiirin doğasına uymaz. Şiirdeki mana, insanın ruhuna hitap etmelidir; ona bir şey açıklamak, izahat vermek yerine, onu telkin etmek için vardır. Şiirdeki mana, içinde bir sır taşır ve bu sırrı ancak ruhsal bir alanda açığa çıkarabilir. Şiirin açıkça bir anlam ifade etmesi beklenmemelidir.

Çünkü Güvemli'ye göre şiir, alışılmış cümle yapısından farklı, kelimelerinin gösterdiklerinden başkadır; anlaşılmaktan ziyade hissedilmeye uygun özel bir dille yazılır. Bu dili de şairin kendisi bulur (1948: 28). Bu açıdan Haşim'in şiirlerini tematik açıdan incelemek biraz güç ve özel bir yolu gerektiren bir iştir. Çünkü Haşim, başkaları gibi belirli temaları açıkça işleyen bir şair değildir. Onda bir *coğrafya*, onda bir *zaman hissi*, onda *sevgi*, *Allah*, başkalarındaki gibi kendini açıkça belli etmez. Bu itibarla ister istemez, tematik incelenmesi şahsi ve yorumsal kalır (1948: 29). Bu durum, şairin şiirinde anlamın kapalı bir özelliğe sahip olmasına bağlanabilir. Açık ve kendini tam olarak ele veren bir anlama ulaşılmaz. Çokanlamlılık ve yorumsallık Haşim'in istediği bir durumdur.

Bu açıdan Haşim'in şiirindeki muhtevanın anlam kapalılığındaki önemli unsurlardan biri olarak gören Güvemli, Haşim'in şiirlerinde fikirden çok, his ve hayal gibi unsurların daha yoğun olduğunu belirtir. 1910'dan önceki şiirlerinde bunlar açıkça görülse bile sonrakilerde gittikçe kapalılaşmaya başladığını ve dolayısıyla herhangi bir şairin şiir muhtevasını açıklamak için takip edilecek farklı yolların, Haşim'de işe yaramayacağını dile getirir. Güvemli'ye göre, Haşim'in şiiri için bu tespitler de gerekli değildir, çünkü Haşim ki şiiri tahlil etmeyi "eti için bülbülü yemeye", sesini anlamak için bülbülü parçalamaya benzetmiştir. Haşim'in şiiri her türlü açıklamadan kaçar. Ancak Güvemli'ye göre *"bize lazım olan şiirleriyle kendisi arasındaki bağları bulmaktır. Müdafaa ettiği veya anlatmak istediği fikirleri, davaları anlamak değil"* (1948: 29).

Tematik yaklaşımlar dâhilinde değerlendirildiğinde Haşim'in, açık ve belirgin olmamakla beraber sınırlı hislerden bahsettiğini savunan Güvemli'ye göre, "Haşim kadar az şey söylemiş, fakat bunu çok çeşitli şekillerde söylemiş şair nadir bulunur." Bütün o değişik şiirlerin altında hep aynı renkler, hep aynı hayaller ve aynı duygu gizli olsa da bu anavarlığı bulmak için yalnız Haşim' uygulanması ya da yalnız bu tarz şairlere uygulanması gereken bir yönteme başvurmak gerektiğini bildirir. Bu da ilk çocukluk çağına kadar inerek şair üzerinde güçlü bir şekilde etkili olan bir olayın izlerini, gelişimini takip etmektir. Bu yöntem Haşim'in symbolisme'e eğilmesinin karaktersel bir zorunluluk olduğu da kendiliğinden meydana çıkmış, şiirleri kapalılıktan, anlaşılmazlıktan kurtularak açık birer gösterge hâlini almış olur (1948: 30). Güvemli'nin Haşim'deki anlam anlayışında veya kapalılığında şairin bilinçaltının etkili olduğu görüşünü daha önce belirtmiştik. Yazar, anlam sorunun çözümü için Haşim'e psikanalitik açıdan yaklaşmak ve şiirini anlamlandırmaya çalışmak gerektiğine inanır. Böylesi bir yaklaşım her zaman geçerli olmamakla birlikte Haşim'in şiirlerindeki kapalılığı da tam olarak açıklamaya yetmez. Bu yaklaşım, şairin biyografisiyle hareket etmeye götürür ve şiirin dışına çıkılmış olur. Güvemli daha önce Haşim'in şiirlerini dışsal bir olguyla açıklanamayacağını söylemesine rağmen burada tam tersini dile getirmiş olur. Şairin tematik kavrayışının ve buna bağlı olarak anlam anlayışının dış dünya ile bağlantılı olmadığını, ayrıca bilinçaltının bütün izlerine ulaşmanın da mümkün olmadığını belirtmek gerekir.

Ancak Güvemli Haşim'in birkaç şiirinde belirtisini verdiği biyografik gelişmelerin izini sürerek psikanalitik uygulamalarını gerçekleştirir. Tematik hareket noktalarından birisi Haşim'deki yalnızlık hissidir. Şairin annesiyle yaptığı gece gezmelerinden başlayan yazar, bu hissin, sonraları daha başka görünüşler kazandığını: şairin imgeleminin yalnızlık ve karamsarlıkla birlikte karanlık, siyah, gölge, göl, rüzgâr, altoluş gibi psychanalyse'in açıkladığı renk ve hayaller grubu hâline geldiğini belirtir. Güvemli'ye göre Haşim'in 1908 sıralarında ve daha sonra yazdığı şiirlerde en sade kelimelerin yanında en anlaşılmaz, eski ve kullanımdan düşmüş kelimelerin bulunuşunun, herkesin anlayabileceği dilden kaçmak, yalnızlığa sığınmak eğiliminin bir delilidir (1948: 37-38). Haşim'deki yalnızlığa sığınma eyleminin anlaşılmaktan kaçmak gibi bir yaklaşımla değerlendirmek genellenemeyecek bir durum olsa da doğruluk payı olan bir yaklaşımdır.

Güvemli'ye göre Haşim'in yaşadığı bu ruhsal çatışmaların ilk ifadesi kullandığı tezatlarda bulunur. Çünkü yazar, bir şairde çatışmaların gruplanmasını, genel özelliklerini ve sebep oldukları karmaşaları anlamak için en çıkar yolun, tezatları incelemek olduğuna inanır (1948: 39). Böylelikle tezat psikanalitiğe bağlı olarak Haşim'in şiirlerindeki anlamı belirleyen ana özelliklerden birisi olur.

Haşim'in "Yollar" şiirini ele alan eleştirmen, bu şiirde başlıca üç türlü tezat bulur. Bunlar "sade ve ağdalı kelime tezadı", "ışık-gölge tezadı", "yaşama-ölme tezadı"dır (s.1948: 43). Güvemli'ye göre Haşim'in bu şiirindeki dilin karışıklığı ve kapalılığı, yabancı kelimelere fazlaca bağlı kalması sıradan bir etkiden kaynaklanmaz, aksine ondaki yalnızlık hissinin, herkesten uzaklaşma, zaman ve mekân içinde kaçmak, uzaklaşmak ihtiyacının, kendine kapanma zorunluğunun bir sonucudur. Ancak Güvemli, şairin özellikle 1921'den sonra üslubunda kuvvetli bir sadeliğin başladığını dile getirir. Bu sadelik hiçbir dışsal sebeple tamamen izah edilemez. Yani 1918 kuşağının sade Türkçeyle yazma eğilimi Haşim üzerinde etkili olduğu söylenemez. Çünkü yazara göre 1920 ve 1921'de yayımlanan "Merdiven" ve "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirleri, şairin o zamana kadar en anlaşılmaz bulunmuş şiirleridir. Hâlbuki Gökalp'in izinde yürüyenlerin sadelikten beklentisinin, herkes tarafından anlaşılmak olduğunu belirten Güvemli, bu durumda Haşim'deki bu değişmeyi ister istemez bireysel ve ruhsal sebeplerle açıklanması zorunluluğuna işaret eder. (1948: 43). Ancak bu yaklaşım tam anlamıyla bir geçerlilik sağlayamaz. Çünkü Haşim'in şiirlerindeki anlam

derinliği her zaman bireysel ve ruhsal bir özellik taşır. Haşim'in sadeliğe yönelmesi, bu yönde bir değişim yaşamış olduğunu göstermez. Çünkü Haşim'in kapalı, anlaşılması güç olan ilk döneminde kullandığı sözcükleri psikanalitik bir yaklaşımla değerlendirirken, daha sonraki dönemde sadeliğe ulaşması bu psikanalitik özelliklerden sıyrılmayı gerektirir. Yani Haşim'in sadelik yönünde tavır alışı, herkes tarafından anlaşılmak, insanlardan kaçmak yerine onlara yakın durmak amacını mı gösterir? Bu soruya olumlu yanıt vermek doğru bir yaklaşım olmaz. Çünkü Haşim, her dönemde şiirdeki gizemini korumuştur. Güvemli ikinci tezat grubu olarak "yaşama ve ölmeyi" işaret eder. Haşim'in hayat ve ölüm tezadının ruhsal bakımdan bilinçaltının yaratma ve yıkma karmaşasına denk düştüğünü söyler ve şairin günlük hayatındaki yaşama-ölüm mücadelesini şiirlerinde tezatlar hâlinde bize verdiğini savunur (1948: 43).

Güvemli, Haşim'deki "ışık-gölge tezadı"nı ilk şiirden itibaren, görme kompleksinin geçirdiği gelişmeye bağlı olarak değerlendirir. Fakat bu karmaşa, ışık ve gölgede kalmayıp ilk önce bu tezatla beraber bulunan diğer zıt unsurlar, sonradan ışık ve gölgenin yerini tutarak:

Bir yandan renk tezadı hâlinde (siyah-beyaz, sarı-mavi)

Bir yandan aynı rengin muhtelif tonları hâline (sarı-turuncu, kırımızı-koyu kırmızı)

Bir yandan zıt taraflardan biri veya öbürü yahut her ikisi başka duyu planına nakledilerek uzlaşma hâline (renk-ses, renk-hareket)

Bir yandan da tam muakis tezatlar hâline gelirler. (ışık yerine gölge, gölge yerine ışık) (1948: 45-46).

Güvemli'nin bu yaklaşımlarıyla, Haşim'de renklerin birbirinin yerine geçmesi şiirdeki anlamın zor kavranmasına sebep verdiği çıkarsanabilir. Örneğin "b" seçeneği için sarı, turuncu, al (ateş), kırmızı (gül), koyu kırmızı (kızıl hava)'dan oluşur. Bunlardan şiirin anlamına göre sarı (güneş rengi-sular sarardı), al (alev gibi) ışığı, kızıl da gölgeyi temsil ederler (1948: 47) ve şiirin derin yapısında başka bir anlama sahip olurlar. Aynı şekilde "c" seçeneği aracılığıyla da çokanlamlılığa ulaşmak mümkündür. Güvemli'ye göre Haşim'in en zengin tezat örnekleri, taraflardan birinin renk, öbürünün başka bir duyu planında diğer bir unsur olarak söylenmesi hâlinde bulunur (1948: 47).

Haşim'in şiirlerindeki kapalılığa renklerin kazandığı ve oluşturduğu anlam alanıyla açıklık getirmeye çalışan Güvemli'ye göre Haşim'in şiirlerinde en hâkim yeri tutan rengin (kırmızı) ve "sonsuz kederinin kökleri" sınırları belirlenmiş ve açıklanmış

olur. Ona göre, özel bir görüş tarzına tabi olmadıkça açıklığa ulaşamayan, açıklanamayan Haşim'in şiiri, onun "şiirde vuzuh" hakkında ileri sürdüğü düşüncelerle tam bir uygunluk hâlindedir (1948: 50). Güvemli'ye göre bu bakış psikanalitikitir.

Haşim'in Fecr-i Âti döneminde birlikte aynı sanat anlayışı içinde hareket eden Fazıl Ahmet Aykaç da Haşim'deki soyut alana özellikle vurgu yaparak, şiirde anlam konusuna değinir. Fazıl Ahmet'e göre Haşim'in kimi zaman dile getirdiği görüşlerinde haklı olduğunu ve şiirlerinde mana olmadığını kabul eder. Ancak Ahmet Haşim'de manadan çok daha güzel, çok daha yeni bir açık olan bir şey vardır ki bunun ne olduğu konusunda, tek bir sözcükle ifadesinin olmadığını dile getirir. Haşim'in şiirlerindeki karışıklıktan nasıl bir anlama ulaşılacağının, hangi çıkarım ve hükümlerde bulunulacağının karşılığı "hiçbir şey"dir. Buna rağmen Haşim'in şiirleri açık ve anlaşılır bir hisle "adeta büyülü, mucizeli bir şeydir." Haşim'in anlattığı bütün bir tabiata, manzaralar, renklerin gerçekliğin sınırları içerisinde anlaşılamayacağını, bir anlam ifade etmediğini, ama sezgisel olarak okura "korku ve ürpermeler" verdiğini dile getirir. *Göl Saatleri*'ndeki şiirlerin anlamının kolaylıkla seçilememesine rağmen büyük ölçüde bir sanat hazzı verdiğini aktarır: *"Göl Saatleri en ince saksonyalar gibi en nefis fağfur evanı gibi. Ya Japonvari, yahut Çin zevkinde, etajeleri, paravanları, yelpazeleri hatırlatan ince nakışlı, taze kıtacıklara ne dersiniz? Kolibri tüyünden urulmuş gibi bir beyan. Bu güzelliğinin yanında mana, çok kere eski vesika ekmeği kadar katı, yani kiremit tıynetinde bir şey kalıyor"* (1958: 93-94).

İskender Fikret Akdora da Ahmet Haşim'in "bal" benzetmesiyle şiirde anlamın bir kenara itilmesini, salt, ruhlara yansıttığı ahenkle yetinilmesini demek istemediğini, şiirin ille ne anlama geldiği bulunacak diye, ondaki büyülü alevi üflemeye kalkmanın, insanın içini titreten yankısına kulak tıkamanın; bülbülü etini yemek için kesmekle bir olduğunu vurguladığını söyler. Akdora'ya göre sorun bu açıdan benimsendiğinde, şiirin, düşünmenin ötesinde, sözcüklerin birbirine karışıp bağdaştığı bir renk, ışık, müzik beraberliğini tüm güzelliğiyle sunacağını dile getirir. Böyle olunca da bir sözcüğün anlaşılır, kullanılageldiklerimizden olup olmadığı üzerinde durulamayacağına işaret eder. Yazara göre *"Şair, özgün ve o karanlıklar ötesindeki pırıltılarla ürperen deyişi hangi sözcüklerle yakalayıp sunmuşsa, şiir odur"* (1988: 32-33).

Sacit Ülkü, bu yaklaşımların aksine, Haşim'in şiirini ve içerdiği anlamı, soyut olma özelliğinden dolayı şekilsiz bulur. Soyutluğun getirdiği özellikleri, ele alınan temaları, bir kaos olarak görür. "Şekilsiz mana şiir değil, Kaos" olduğunu belirten Sacit Ülkü, Haşim'in şiirlerinde anlamsızlığı savunmak için anlamın kendisinin olduğunu ama biçiminin olmadığını, şekilsiz olan anlama istenilen biçimin verilebileceğini dile getirenlerin "ince bir demagoji" yaptıklarını belirtir (1958: 69).

Sacit Ülkü, "Mana dedikleri nesne bir hamur parçası mı ki şiiri okuyanlar birer ekmekçi gibi ona istedikleri şekli verebiliyorlar?" sorusunu soran Ülkü, gerçekte "anlam"ı; düşünüş, duyuş ve hayal etmenin aldığı şekil olarak görür. Anlamın aldığı bu şekle "biçim" diyen Ülkü, bu şeklin olmaması durumunda "zaman, mekân, mevzu ve şahıs" şartlarıyla çerçevesi çizilmiş bir anlamın da kalmayacağını bildirir. Çünkü ona göre anlam, iç ve dış dünyada, bir şeyin, bir olayın, bir durumun ifadesidir ve mutlaka işaret ettiği koşullar içinde meydana gelir ve bir varlık edinir. İnsan karşısında söz konusu şartlardan sıyrılmış hiçbir durum, hiçbir varlık, olay yoktur ve olamaz sonucuna varır. Böylelikle de bu şartlardan soyunmuş yani şekilsiz bir anlam da olamayacağına işaret eder. Anlam'ın bu kaostan kurtulması için bir şekle girmesi gerektiğini vurgular (1958: 69).

Sacit Ülkü burada bir çelişkiyi veya kararsızlığı yaşamaktadır. Anlamın var olduğuna, ancak mutlak bir şekli olmadığına, şiirde manaya istenilen şeklin verilebileceği fikrine karşı çıkmış ve anlamın bir hamur nesnesi olmadığına, dolayısıyla istenildiği gibi şekil verilemeyeceğine dikkati çekmiştir. Ancak bunu dile getirirken dahi karşı çıktığı şeyi olumlamış olur. Yazara göre anlam, mutlaka bir şekle girmelidir. Manayı, düşünüş, duyuş ve hayallerimizin aldığı şekil olarak tarif ederken büyük olasılıkla okuru hesaba katmamıştır. Okuru hesaba katmadan her şeyi sadece şairden bekleyen ve anlama sadece şairin şekil vereceğini dile getiren yazar, anlamı; zaman, mekân, konu ve kişiye göre değerlendirerek ona yaşanılmış olma şartını veya en azından yaşamın içinde olmayı zorunlu görmüştür. Hatta şiirde var olan anlamı, mutlak surette bir şeyin karşılığı, ifadesi olarak kabul eder. İnsani şartlardan sıyrılmış hiçbir şeyin olamayacağı, bu şartlardan soyunmuş bir anlamın da olamayacağını dile getirirken okurun anlama biçim veremeyeceğini söylemesi, bir çelişkidir. Önce anlamın "bir hamur parçası gibi istenilen şekle" sokulamayacağını, ama şekilsiz bir anlamın kaos olduğunu belirterek kararlığını ortaya koyan Sacit Ülkü, şairin anlama bir şekil

verebileceğini kabul ettiğine göre, şair tarafından soyut bırakılan anlamın da okur tarafından bir şekle sokulacağını neden kabul etmemektedir? Ayrıca "şiirin güzel olması" fikrini, şiirde "anlamın şekle girmiş" olmasına bağlanmıştır. Güzel olma ölçütleri anlamın varlığı, açık oluşu veya kapalılığı ile ölçülemeyeceği gibi anlamın iletişimsel bağlamda açık olan, hiçbir anlamsal kapalılığa meydan vermeyen ve şekle girmiş birçok dizenin şiirsel boyutunun olmadığına dair örnekler oldukça fazladır. Sacit Ülkü'nün, bu bağlamda Haşim'le aynı dönemde şiir yazan hece şairlerine bakması yeterlidir.

Tanpınar'a göre iki türlü şair vardır. Birisi genelin kabul ettiği, benimsediği "ilhamlı" şairdir. Bu şairler yaşamın getirdiklerini kendisine özgü bir teknikle örerler. İkinci kısım şairler ise, bu algının tam karşısında yer alırlar. Eserlerine tesadüfün hiçbir müdahâlesini kabul etmezler, şiiri dışarıdan gelen bir etkinin zorunlu sonucu olarak değil, zekânın bilinçli bir çalışması olarak anlarlar. Tanpınar'a göre Ahmet Haşim bu türden bir şairdir. Haşim, kendi iradesi, kendi zihninin uğraşıyla yapmış olduğu şiirini, kendi düzeniyle ifade etmiştir (2005: 295). *"O, velveleli hadiselerle, taşkınlık ve felaketle dolu senelerde, bir orkestranın tunç ve demirden uğultusu içinde uyanan berrak bir flüt sesine benzeyen bu şiirler, bittabi derhâl dikkati kendine çekemezdi. Zaten efkâr-ı umumiyeye hiçbir tavizat vermiyordu, sonuna kadar da vermedi"* (2005: 296). Tanpınar'ın şiirin dışından gelen etkilere Ahmet Haşim'in kapalı olduğunu işaret etmesi, şiiri herhangi bir ideolojiye, dünya görüşüne ve açıklamalara düşürmemesini işaret eder. Haşim, kendi döneminde çalkantılı ve daha çok hamasi bir özellikte, daha çok bağıran ve nutuk havasında olan şiire, bütün inceliği ve berraklığı ile yeni bir anlam alanı açmıştır. Şiirin kendi iç mantığına ve şiirselliğin gerektirdiği ölçütlerde bir gizem, bir sır ve ruhsal alan oluşturmuştur. Bu alanın içinde zekânın kendisine vermiş olduğu bütün olanakları kullanarak sıradan bir algının ve şiiri basit bir iletişim çizgisine çeken anlayışın çok ötesinde alışılmadık ve tamamen yeni bir şiirsel anlam oluşturmuştur. Tanpınar'a göre Haşim, bu durumu "şuurla idare etmiştir." Şiirde yer verdiği her sözcük, dizenin içinde, dizenin yapısına uygun bir durumla anlamlanır veya kendi mevcut anlamlarını siler. Haşim, sözcükleri şuuruyla seçer. Tanpınar, Haşim'in bu "şuurlu" eylemini Mallerme'nin tutumuyla bir tutar (2005: 298). Ancak Tanpınar, Haşim'in şiirini tek bir imajın etrafında toplamış, hatta çöreklenmiş, çok esrarlı parıltılarla dolu tek bir imajın merkezi olmuş bir ruh hâlinin şiiri olarak görür. Buna

bağlı olarak tabiat manzaralarını, eşyaya bir uykunun arasından görür gibi rüyalı bir hâl içinde baktığını, his ve telkin yoğunluğunu, bir ani uyanış izlenimine benzeyen yarı rüyadan aldığını söyler. Haşim'in bu sezgisel şiiri, "bütün güzelliğine rağmen çok kapalı bir şiirdi. Tadılması için zaman geçmesi lazımdı" (2005: 321). Tanpınar'a göre, Haşim'in imajları gölge, yıldız, gece, şafak, sema gibi sözcükler hep müphem zamanların ifadesidir. Dolayısıyla Haşim'de esas olan unsur telkindir (2004: 264). Çünkü Haşim, insana düşünce ve mantıkla değil, imgelem ile "adeta bir kuşgözü ile" bütünsel bir algıyla bakar (2004: 266).

"Şiir manasını, okuyanın ruhundan mı almalıdır ve muhayyileyi işletmeli midir?" (1958: 71) sorusunu soran Sacit Ülkü, Haşim'in şiirine hatta genel olarak şiiri oldukça uzak olmasına rağmen Haşim'i eleştiren en uzun yazılarından birini kaleme almıştır. Haşim'in şiirin anlamlama sürecine okuru dâhil etmesini eleştiren Sacit Ülkü, şiiri okurun yalnız imgelemeni değil, bütün duyarlılığı ve benliği derinden harekete getirmesi gerektiğini belirtir. Fakat ona göre *"bu hareket, şiirde ruhun hararetiyle duygulanmış derin fikirlerin, müstesna güzelliklerin büyük aşkların, vecdin, imanın ve her türlü heyecanın benliğimizi çalkamasından doğmalı"*dır. Çünkü "sıkıntılarla örülen mısraların kör düğümlerini çözmek" ve "manasız süslü laflara mana uydurmak" için okur "ırgat gibi didinir, yorulursa" "şair iki gram bal için ikiyüz gram keçiboynuzu posasıyla boğazımızı tırmalayarak sinirlerimizi yıpratırsa" okurun şiirden alacağı hazları öldürmüş olur (1958: 71). Şiirden beklentisi bu yönde olan yazarın, Mehmet Akif'in, Faruk Nafiz'in veya diğer hececi şairlerin şiirlerine baksaydı, hiç yorulmadan, istediği ölçütlerde anlam çıkartabilir, şiirin ne demek istediğini rahatlıkla anlayabilirdi. Ancak burada asıl soru, öldürülmesini istemediği o şiirsel hazzı alıp alamayacağı sorusudur. Dahası şiirde okurun benliğimizi dalgalandıran kuvvet ve etkinin, heyecan kıtlığı ile terkip ve eda beceriksizliğinden doğan saçmalıkta değil, eserdeki fikir ve hislerin sınırsızlık ve derinliğinde, imgelemin büyüklüğü ve eşsizliğinde olduğunu vurgulayan Sacit Ülkü, (1958: 71) her ne kadar şiirsel anlam için doğru bir saptama yapsa da bütün varlığıyla Haşim'i eleştirmek istediğinden öznel yargılarından kurtulamamıştır. Haşim'in şiirini fikir ve his derinliğinden mahrum, hayalden yoksun görmek, Haşim'in şiirini gerçek anlamda anlayamamaktır. Haşim'in şiirini terkipte ve üslupta beceriksiz görmek, onu saçmalıkla suçlamak, ciddi bir hatadır.

Sacit Ülkü, daha önce de vurguladığımız gibi şiirin anlamlama sürecinde okurun etkili olmasını oldukça yanlış kavramıştır. Bu anlamlama sürecini şairden ve şiirden tamamen bağımsız, istediği gibi anlamlayacağını zannetmesi, sözcükleri, imgelemi, şiirin bütünselliğini devre dışı bırakacağını düşünmesi bu hatanın kaynağını oluşturur. "Şiire şairin işlemediği mana ve güzelliği zekâ ve muhayyilemin zoruyla ben takarsam, o güzellik ve mana yine o şiirin midir? Manasız şiirin yıkık ve karanlık dehlizinde şair susacak da onun yerine biz söyleyecek ve onun hatırından geçirmediği manaları eserine biz bağışlayacaksak o ne diye şairdir?" (1958: 71) gibi görüş ve sorularını ortaya atan Sacit Ülkü, ne Haşim'i, ne genel anlamda şiirin mantığını, ulaşmak istediği gerçekliği, tematik oluşumunu ne de şiirin sezgisel olarak ortaya koyduğu anlamı kavraması mümkün görünmez. Ayrıca Sacit Ülkü, şiirdeki bir sözcüğe bilinen anlamından başka bir anlam vermemesi, başka bir mana ile yorumlamaması gerektiğini, böylesi "tevilli müdahâlelerle" şiire hâkim olmanın şairin şahsiyetini ve şiirdeki özelliğini bozmak olacağını düşünür (1958: 71). Ancak Sacit Ülkü'nün şunu anlamış olması gerekirdi ki okur istediği kadar zekâ ve hayal gücünü kullansın, eğer şair şiirinde o imgelemi düşündürmeye ve o yönde bir hayal kurdurmaya sevk etmemişse, okur rastgele bir yorumlamaya gidemez. Okur, şiire bağımsız ve kendi isteği doğrultusunda, sözcükleri, imgeleri hesaba katmadan gelişigüzel bir anlam veremez. Bunun yanı sıra anlamlama sürecinde okur, şairin aklından geçenlerin ne olup olmadığı konusunda da hiçbir şekilde tam olarak kanaat getiremez. Okur yüklediği anlamın, şairin aklından geçmediğini ve bunu kendisinin bağımsız bir şekilde ortaya koyduğunu da iddia edemez. Bütün bunların yanında şiirde yer alan sözcüklere farklı anlamlar verilemeyeceği, farklı anlamlarla yorumlanamayacağı fikri de Sacit Ülkü'yü her türlü çelişkiye düşürür ki şiiri bir "hakikat habercisi" olmaktan öteye götüremez.

Sacit Ülkü'nün, "ben şiire istediğim manayı verebilirsem, benim gibi yüz kişi de türlü mana verebilecekler ve bunların hepsi şairin heyecanını duymuş ve şairin istediği manayı anlamış sayılacaklar; öyle mi? Esasen yüz çeşitli manaya imkân var mı?" (1958: 71) sorusu yine aynı hatanın örneğidir. Anlamlama sürecinde "istediği" gibi hareket etme eylemini doğru anlamış değildir. Okur hangi şiirde olursa olsun mutlak surette ya dilden dolayısıyla şiirsel yapıdan, ya toplumdan ya da şairin şahsi yaşamından hareketle anlam çoğalmalarına gideceğinden farklı açılardan ele alsa da ortak noktalar daima bulunur. Ayrıca başka bir çelişki de şudur: eleştirmen her okuyanın kendine göre bir

anlam ortaya koyacağını savunur, ancak böyle olmasa bile her okurun şairin iletmek istediği anlama aynı şekilde ulaşıp ulaşamayacağını sorun hâline getirmemiştir. Ayrıca yukarıda her okurun istediği anlamı yüklemesinin sınırsız anlamlar ortaya çıkaracağını söylerken, burada yüzlerce anlamsal çoğaltmanın mümkün olmayacağını dile getirmiştir. O hâlde eleştirmen okur, istediği kadar özgür olsa ortak bir anlam alanında buluşulabileceğini de kabul etmiş olur. Zaten bu kadar çok anlamlama mümkün olsaydı, bu şiirin zayıflığını değil, aksine güçlü tarafını da ortaya koymuş olurdu. Edebî metnin doğası bunu gerektirir. Özetle Sacit Ülkü, Haşim'in "coşkun hisler ve engin düşüncelerle seçkin hayalleri yaratamadığını" dolayısıyla sıradan hisler ile basit fikirleri derin göstermek için, düğümlü, kapalı ifadelerin karanlığına gizlediğini dile getirmiştir (1958: 71).

Sacit Ülkü manasız bir şiire, (bu sefer de yukarıda söylediklerini tersine) okurların mana vermelerinin iki yoldan olabileceğini söyler. Bunlardan birisi çağrışım yoludur (Tedaî yolu). Sacit Ülkü'ye göre okurun mesela manasız bir şiirde gördüğü "ezik" kelimesinden "ezilmiş bir kelebek"i hatırlayarak melal duyabileceğini, başka bir okurun, çocukluğunda babasının "kafasını ezerim" diye suratına attığı bir şamarı hatırına getirip gülebileceğini belirtir. Bütün okurlarda böylece çağrışım yoluyla uyanan bu türlü hislerle hatıraları söz konusu şiirin dışında tutar. "Şiirde hiçbir alakası olmayan bu hislerle hatıralar şiirin manası mıdır veya okuyanların şiire verdikleri manalar mı sayılır?" sorusunu soran Sacit Ülkü, şiirde çağrışımın söz konusu olmayacağına, anlamlama sürecine dâhil edilemeyeceğine kanaat getirerek şiirden ne kadar uzakta durduğunu gösterir. Ayrıca çağrışımla gelen söz konusu hislerin ve hatıraların şiirle hiçbir alakası olamayacağına nasıl kanaat getirdiği de anlaşılır gibi değildir. Ancak en temel soru şudur: mademki söz konusu şiir manasız bir şiirse, okur bu şiire nasıl anlam verebilmektedir? Çağrışımı nasıl devreye sokabilmektedir? Eğer çağrışımı bir anlam verme süreci olarak görüyorsa, çağrışımın ortaya koyduğu anlamları nasıl olur da şiirle bağlantısız bulabilmektedir? Sacit Ülkü, Haşim'in okurlardan, "şiirden duymalarını beklediği sonsuz hassasiyet ve manalar" olduğunu, ancak bu beklentinin, "o saçma şiirden daha çok zavallı"(1958: 74) olduğunu belirtir.

Sacit Ülkü'nün "manasız şiire" anlam vermenin ikinci yolu "zoraki tefsir yolu"dur. Ona göre saçma bir şiirde iş zekâ ve imgelemin dayandığı sözcüklere bilinen anlamından başka bir anlam verme, başka bir mana ile yorumlama yoluna gidilmişse

("te'villerine kalmışsa") bu anlamla da çağrışım yoluyla elde edilen anlamlar kadar tehlikelidir (1958: 74). Bizce Sacit Ülkü'nün bu yaklaşımı, ortaya koyduğu her iki durumdan çok daha fazla tehlikelidir. Çağrışımdan ve sözcüğün çok anlamlılığından yararlanmadan şiirsel anlamdan bahsetmenin mümkün olan bir tarafı yoktur.

Sacit Ülkü şiirde kapalılığın, değil sonsuz duyarlıkları ve anlamları kapsaması, içinde barındırması, bir tek hissi bile sınırlı bir biçimde ifade edemeyeceğini dile getirir. Ona göre ifade edebilirse kapalı değil, açık ve anlaşılırdır. Herkesin istediği gibi anlamasına müsait ve sonsuz anlamları, duyarlığı kapsayan bir şiirin şimdiye kadar doğmadığını ve doğmayacağını aktadır. Bu durumun imkânsızlığını "heyecanın ruhta muayyenliği"ne bağlar. Ona göre ruh a bağlı olan "heyecanın"da tabiattaki olaylar gibi, sebebi, nevi ve şiddeti "yokluk" değil, belirgindir; duyulan heyecan "mevhum" olamaz; yani gerçekte olmadığı hâlde var gibi düşünülemez. "Mevhum" oldu mu "heyecan" olamaz. Yok'u ifadeye, "şiire" sokmak imkânsızdır. Dolayısıyla *"sanat eserinin vazifesi heyecanın mahiyetini bozmadan ruhlara duyurmaktır. O heyecanı oluşunca tanımak ve tatmak o eseri en iyi, en doğru ve sanatkârının gayesine en uygun anlamak demektir"* (1958: 74).

Burada yazara göre "heyecan" yerine "fikir, his, hayal" kelimelerini koysak bile sonuç yine doğrudur. Ayrıca, yaradılışıyla kültürü müsait olan her okur, şiirden -Haşim'in belirttiği gibi- şairin heyecanından, hissinden, hayalinden ve hatta fikirlerinden başka bir şey duyar veya anlarsa, o duyduğu ve anladığı şeyin "eserin manası" ve "şairin heyecanı" değildir (1958: 74). Böylelikle Sacit Ülkü, okurdan şairin kafasının, zihnini ve ruhunun içine girip, şairin düşündüğü, kavradığı ve hissettiği şeylerin aynısını düşünmesini, kavramasını ve hissetmesini bekler. Ancak, böyle bir durumda şiirin gerçek anlamına ulaşılır.

"Her şiirin, ruh seviyesine göre muhtelif derecelerde manaları olduğunu" belirten Haşim, şiirde mantığın, hakikatin, mevzunun ve sezgisel kavrayışın okur ile birlikte değerlendirilmesi noktasında şöyle bir açıklama yapar ki gerek olumlu gerekse olumsuz yaklaşımların hepsine cevap vermiş olur. Haşim, işlenen temanın, şiir içinde sağlanacak ahengin yardımıyla kapalı ve tamamlanmamış bir biçimde bırakılır ve okur tarafından sezgisel olarak anlaşılırsa, okur, imgelemin eksik kalan kısımlarını tamamlayarak somut gerçekliğin uyandıracağı heyecan ve hissettireceği anlamın çok

daha fazlasını duymuş olur. Haşim'e göre somut gerçekte kavranan hiçbir tema veya anlam, imgelemin sunduğu gerçeklik kadar güzel olamaz: *"Mevzu, gece içinde güller gibi, cümlenin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nîm-şekl olarak, ancak sezilir bir hâlde bırakılırsa muhayyile onun eksik kalan aksâmını ikmâl eder ve ona hakikatten bin kerre daha müheyyiç bir vücut verir. Harabelerin, uzaktan gelen seslerin nâtamam resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır. Hiçbir çehre hayalde göründüğü kadar, hakikatte güzel değildir."*

Ahmet Haşim'i haklı çıkaran bir değerlendirmeyi Oğuz Demiralp da yapar. Oğuz Demiralp'a göre Ahmet Haşim'in dili, "özel bir gizliyazı gibidir." Bu gizli dil "sanki içine saklanmak için bilinçli olarak kurmuştur." Yazar göre, Haşim, dizelerinde "göksel, esatiri bir hava oluşturmak istemiştir." Haşim, bu "esatiri şiirde, göklerde tek başına yaşayan bir eski zaman tanrısı gibi konuşur" (2006: 67). Ahmet Haşim şiirinin günlük yaşantıyla ilgilenmediğini dile getiren Demiralp, Haşim'in şiirine tematik açıdan yaklaşarak bu şiirde toplum, giderek tarih bile girmez. "Haşim'in şiirinden tren, araba geçmez. Tüfek sesi, kalabalıkların uğultusu işitilmez bu şiirde. Pek fazla insan da görülmez. Birkaç solgun kadın ve çocuk betisi, unutulmuş ilahlar, kuşlar, çiçekler, ay ve ışığı, derin mi derin bir göl ya da bir havuz, biraz deniz, biraz da çöldür bu şiir. Çevresi, çevreni karanlıklarla kuşatılmıştır." (2006: 67) diyen Demiralp, bu yaklaşımıyla Haşim'in farklı bir anlam anlayışı sergilediğini vurgulamış olur.

*Göl Saatleri'*nin ikinci bölümü "Şi'r-i Kamer"deki şiirlerde şairin büyük ölçüde kendi "şahsi masal"ını konu aldığını, dokunaklı, giderek acıklı şiirler yazdığını, yitirilmiş anne imgesinin ardından şiire egemen yas renginin akla "Yas ve Melankoli" başlığını getirdiğini ifade eden Oğuz Demiralp, "ay ışığındaki düşsel düşlemsel dünya, gecenin sonsuz karanlığını, çölün yakıcı yalnızlığı dengelemeye çalıştığını" aktarır. Oğuz Demiralp, Haşim'deki anlam kapalılığının psikanalitik bir özellikle kavranabileceğini gösteren bir yaklaşımda bulunur: "Anne ile çocuk ayın yüzünde, daha doğrusu ay imgesinde birbirine sıkı sıkıya sarılıp bütünleşirler. Ay koruyucu alandır. Ay öznenin kendine kapandığı yerdir. Ancak yaşamdışı bir düşlemdir bu korunma alanı" (2006: 71). Buradan hareketle Demiralp'a göre Haşim'in şiirinin merkezine ay varsa (aydınlıksa), arka düzleminde de karanlık yer alır. Haşim' asıl olanın da "karanlık" olduğunu üzerinde kanaat getiren yazara göre "Şi'r-i Kamer"in girişinde Haşim, okura seslenerek: "Kari', bu kitabın gecesinde / Mehtabı senincün yere

serdim." ifadesiyle kitabın geceyle eşitlenmesinin, şairin dünyasının asıl renginin ortaya koyduğunu gösterir. “Şiir bu karanlığa karşı umarsızca savaşan ayışığıdır. Ancak yenilgi kaçınılmazdır. Çünkü ay ışığındaki dünya, dolayısıyla şiir gerçek değildir.” (2006: 71) diyen Demiralp, Haşim’in şiirindeki anlam kapalılığının, bu tematik kavrayışta kaçınılmaz olduğunu dile getirir.

Ebubekir Eroğlu da aynı paralellikte “Akşam”ın Ahmet Haşim'in düşlemi olduğunu vurgular. Manzarayı dolduran gerçek akşamın düşlemle birlikte gözlenmesinin Ahmet Haşim’in şiirde derinlik verici olduğunu vurgulayan yazar göre, Ahmet Haşim'in asıl ilgisinin ışığa ve ışığın sağladığı görünürlük derecesine yönelik olmuştur. “Nesne, geceleyin kendisi hakkında düşünmeyi ilham edecek biçimde görünür hâle gelir.” diyen Eroğlu, Haşim’in gece ile birlikte sunduğu görüntülerin çok anlamlılığına da işaret etmiş olur. Çünkü yazara göre böyle bir durumda, “hareketi (ortadan kaldırmayan) gizleyen niteliklere sahip bir görme hâli yüceltilmiştir.” Eroğlu, bu yüceltmeyi somut gerçekliği silmek, aşmak, gerçekliğin ilk saflığını yakalamak için gerekli olarak görür. “Onun dünyasında ışığın işlevinin en iyi algılandığı yer, gece oldu. Ortalama zevkin bayağılaştırmasından kaçarak başka bir dünyanın örtüsünü isteyen Haşim, kelimelerin ay ışığındaki özel anlamla gücünü yardıma çağırdı, eşkâl-i hayatı seyrettiğini ve mehtabı okurlar için yere serdiğini söyledi, nesnelerin bayağılıktan alınmış görünümü ile saf şiiri aynı tabloda yakalamak ve o tablodan bize yansıtmak istedi.” (2006: 72) diyen Eroğlu, neredeyse Oğuz Demiralp’la aynı yorumda birleşmiş olur ve Haşim’in sunduğu şiirsel anlamın kapalılığının tematik bir algıdan kaynaklandığına işaret ederler.

Bu bağlamda Bâki Asiltürk, 19. Yüzyılda bilim ve teknolojideki gelişmelere dikkat çekerek 20.yüzyılda da bu alanlarda yapılan çalışmaların doğrudan doğruya günlük hayatı ve giderek de sanatları etkiler duruma geldiğini, toplum yaşamında olduğu gibi sanat alanında da aklın egemenliğinin pekiştiğini öne sürer ve bu bağlamda modernizmin temel kavramlarından biri olan “akıl”a vurgu yapar. Ancak Asiltürk’e göre aklın günlük yaşamdaki etkisi giderek genişlerken sanat yaşamında bir anlamda bunun tam tersi bir eğilim kendini göstermiştir. Sembolizmin, kübizmin, sürrealizmin bir yanlarının "akıldışı"nda olduğunu, bununla birlikte şairin, artık önceki dönemlerde olduğu gibi verili olandan yararlanmak yerine yaratıcı olmayı tercih ettiğini, "akıl" yerine "zekâ"yı devreye sokmayı denediğini bildirir. Ahmet Haşim'in “Şiir Hakkında

Bazı Mülahazalar" yazısında "zekâ"nın sık sık yinelenmiş olmasının bir nedenini de bu duruma bağlayan Asiltürk, Ahmet Haşim'in, kalıpları öne alan aklın yerine modern sanatta yaratıcı zekânın geçerliliğini gördüğünü belirtir. (2003: 97)

Bâki Asiltürk, buna dayanarak şiirin anlamlamasında dikkat edilmesi gereken noktanın en önemli tarafının, şairin zekâsı kadar okurun zekâsını da hesaba katmak olduğunu belirtir. Ona göre "kıt zekâlı bir şairin yaratıcılıktan uzak kalması ne kadar doğalsa, kıt zekâlı bir okuyucunun modern şiiri anlayamaması, algılayamaması da o kadar doğaldır." Asiltürk, aklın ve mantığın yerleşmiş olandan, ilk bakışta kabul edilebilir olandan yana olduğunu; zekânın ise verili olanı, dayatılanı reddettiğini, zekânın aradığı şeyin tıpkı modern şiirde olduğu gibi farklılık ve o güne kadar görülmemiş ve gösterilmemiş olan olduğunu belirtir. Yazar'a göre Ahmet Haşim, şiirde bunu yapmıştır; yazısında da okuyucuları ve öteki şairleri "zekâ" ekseninde sorgularken şiirlerinde hem poetik zekânın yansımalarını ortaya koyar, hem de dönemine kadar görülmemiş ve gösterilmemiş olanı dizelerine taşır. *"Ahmet Haşim, yaşadığı günlerde belli çevrelerden uzak kaldığı, kendi sessiz ve gizli hayatını yaşamayı tercih ettiği, şiiri kişisel ya da toplumsal ilişkilerde değil, kendi zekâsında ve hayatından çıkan içsel verilerde aradığı için gerek kendi döneminde gerekse sonraki dönemlerde gölgede bırakılmaya çalışılmıştır."* (2003: 98) Ancak Asiltürk, bu duruma rağmen Ahmet Haşim'in, modern Türk şiirinin başlatıcısı olduğunu söyler. Bugün geleneğin içinden veya dışından modernizme yaklaşan ya da gerçek anlamda modern şiir yazan şairlerin Ahmet Haşim'in adını sık sık anma gereği duymalarının bir nedeninin bu olduğunu vurgular (2003: 98).

1.1.5.5. Akımlar ve Kuramlar Bağlamında "Anlam - Anlamsızlık"

Birçok şair, yazar ve eleştirmen Ahmet Haşim hangi sanat akımına bağlı olduğu konusunda ortak bir karara varamamışlardır. Genelde Haşim'in Saf Şiir anlayışına özgü örnekler verdiği konusunda birleşse de bu şiir anlayışının dayandığı veya bu anlayışı ortaya çıkaran sanat düşüncesinin hangisi olduğunda birçok farklı görüş mevcuttur. Saf şiir anlayışı temelde Sembolizm, Empresyonizm, Ekspersyonizm, Parnasizm gibi sanat akımlarının ortak ürünü gibi görülebilir. Saf şiir, bu şiir anlayışlarının birçok özelliğini barındırır. Haşim'i çoğunlukta sembolizme bağlı bir şair olarak görenlerin yanında empresyonist algıların Haşim'de daha fazla olduğuna işaret edenler de bulunmaktadır.

Bu iki anlayışı da reddedip Haşim' imajist bir şair olarak gösterenler de vardır. Ayrıca Haşim'in bazı görüşlerinde sembolizmi savunur gibi görünmesine rağmen onu romantik bir şair olarak kabul edenler de bulunmaktadır. Ancak bütün bu farklı görüşlerin birleştiği bir nokta vardır ki o da Haşim'in hangi sanat akımına göre eser verdiyse, o anlayışa mensup olmasından dolayı şiirinin anlaşılmadığına kanaat getirilmesidir.

Cevdet Kudret, Haşim'in anlam sorununu irdelerken, onun Servet-i Fünun döneminde anlam üzerinde yapılan tartışmalara rağmen, Meşrutiyet döneminde de Ahmet Haşim'in şiirlerinin de yine anlaşılmamakla suçlandığını dile getirir. Ancak Cevdet Kudret'e göre Ahmet Haşim, sembolizm akımının ilkelerini benimsediği için Servet-i Fünun dönemindeki anlam sorunundan farklı bir özellik gösterdiğini ve şiirlerini açıklamaya kalkışmadığını söyler. Ayrıca Cevdet Kudret, Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" makalesinde yer verdiği "şiirin söz ile musiki arasında bir dil olduğu, şiirde kelimenin anlamı değil, cümle içindeki söylenişinin önemine vurgu yapılması, kapalılığın gerekliliği, peygamberlerin sözü gibi türlü yorumlara elverişliliği" gibi görüşlerin sembolizme dayandığını ifade eder. *"Bütün bu görüşler, Batıda XIX. yüzyıl sonlarında Sembolizm akımıyla yaygın bir hâl almış; o tarihten sonra şiirde kapalılığı savunanalar tarafından tekrarlanıp durmuştur"* (1959a: 8).

Şerif Hulusi, Haşim'in ileri sürdüğü fikirlerin çoğuna şiirlerinde ulaşmadığını, istediği ölçütlerde kapalı bir anlam anlayışına varamadığını söyler. Şerif Hulusi'ye göre okurların Haşim'i anlaşılmaz, kapalı bir şair sayması, onun şiirindeki kapalılıktan çok şiire Batı sembolizmiyle beraber, yeni değerler getirmesinden, yani şiiri duyguların bir hikâyesi olmaktan çıkarıp onu fikri bir eylem hâline getirmesinden doğar. Şerif Hulusi'ye göre, sembolizmin çağrışım (tedai) sanatını, yeni Türk edebiyatının mecaz ve istiare sanatıyla birleştirmeyi başaran Haşim olmuştur. Şiirinde de Fransız sembolizminin orta düzeyde olan şairlerinden Régnier'nin karanlık olmaktan çok yarı aydınlık ya da alaca karanlık atmosferinin etkisini taşıyan Haşim, Fransız sembolizminin bu az konulu, az kelimeli, yumuşak, serbest nâzımlı şairini sevmiştir (1967: 32-33). Şerif Hulusi'ye göre Haşim'in anlaşılır bulunmaması, sembolizmin etkisiyle çağrışım ve istiare sanatlarının yarı kapalı bir anlam anlayışı getirmesinden kaynaklanmaktadır.

Abdülhak Şinasi Hisar da Ahmet Haşim'in şiir anlayışının Fransa'da rağbet gören "safî şiir" kuramına tamamen uyduğunu ve şiirlerinin bu anlayışın en güzel örnekleri olduğunu söyler. Şinasi de bu şiire, bu görüşlere "anlaşılmaz şey" denildiğini bildirir. Ona göre, Ahmet Haşim, "Prends l'éloquence et tords-lui son cou!" (Talâkati tut ve kafasını kopar.) diyen Paul Verlaine'in nasihatine uyarak şiirinde didaktik bir dil açıklığından kaçınmış, şiirin fikirlerle değil, fakat kelimelerin ahenkleriyle cümlelerin musikisiyle düzenleneceği sırrına ulaşmıştır. Bu şiir de "impresionnisme" ve "symbolisme"dir (1963: 147). Haşim'in bu yaklaşımı, şiirlerinde fikri öne çıkarıp didaktik bir söylemden uzaklaşma empresyonizme bağlanacağı gibi sözcüklerin ses değerlerine önem verip ahengi öne çıkarmak da sembolizmin özelliği olarak kabul edilebilir. Bu iki anlayışın özelliklerinin birleştirilmesinin de saf şiiri doğurduğunu söylemek de mümkündür.

Abdülhak Şinasi Hisar'a göre Ahmet Haşim yaratılışından getirdiği sonra kitaplardan aldığı ilimle şiirde ahenge, musikiye, bunlarla amacını, isteğini ortaya koyma, kelimelerin derunî, kapalı, esrarlı etkilerine ve aralarındaki irrasyonel, gizli bağlarına dayanan Fransız sembolist şairlerinin bakış açılarına ulaşmıştır. Haşim'in şiiri özellikle bu bakış açısından, anlayıştaki değişim'e kadar yenidir (2008: 206). Fakat bu yenilik Hisar'a göre Haşim'in yaratılışının ussal ve açık bir şekilde kabul ve uygulamasıdır. Ahmet Haşim'in sembolizmi Türk şiirinde kabul ederek uygulamış ve bir yenilik getirmiştir.

Hisar'a göre bütün bu şekiller, resmetme ve tasvir edilmek istenilen karanlıklar, hep kapalı ve derin hislerin daha iyi söyleyebilmesi içindir. Bununla birlikte Haşim, ay, göl, sular ve akşamdan bahsetmekle, okura yine kendi esrarından ve bu hayat içinde iç içe kalan en büyük zevk ve yüce bir elemden bahsetmiş olur. Çünkü Hisar'a göre "bu göl manasız, bu kuşlar sessiz değil"; bütün bu manzaralar duygulanmanın birer ürünüdür. Bu yüzden, bu manzaraları anlamsız, garip ve yabancı bulmak, bütün bu hisleri gerçek anlamda duymamış olmaya, onlara yabancı kalmaya eşittir. "İşte bu yenilik, bu sembol kuvveti ve kalbin yalnız hasta ve ahenkdâr damarlarına hitap etmek ısrar ve kibarlığı, Ahmet Haşim'in en son, en güzel, hatta bazılarınca hiç anlaşılmayacak kadar güzel şiirlerini hazırlamıştır." diyerek Haşim'in sembolist özelliklerle yazdığı şiirlerinin anlaşılamadığını dile getirir (2008: 208).

Ataç da Haşim'in de Verlaine'in gibi şiirde musikiden bahsetmesini, sadece "belagate, hikmet-füruşluğa" yönelen şiire bir karşı çıkış olarak görür. Buna bağlı olarak Haşim'in şiirinin, bütün sembolistlerinki gibi, musikiye değil, çağrışıma dayanan bir şiir olduğunu belirtir. "Geceyi sevmeleri, manayı müphem bırakmak istemeleri"ni bu anlayışa dayandırır. "Açıklık, her şeyi adı ile söyleyerek" somut gerçeklikten ayrılmamak, okurun imgelemini harekete geçirmesi ona yeni bir anlam vermez (2013: 87).

Ataç yeni şiir anlayışının symbolist'lerle başladığını, Ahmet Haşim de Türk şiirine o yeni anlayışı getiren şair olduğunu işaret eder ve sembolizmin Haşim'le geldiğini belirtir. Ataç, Haşim'in sembolistlerin en iyilerini, en büyüklerini seçmese de sembolistleri ve onların başlıca eleştirmeni sayılan Remy de Gourmont'u okuduğunu, onların atmosferini sezdiğini ve böylelikle alışılmış şiir kurallarını da kırarak, onlar gibi nesre çevrilemeyecek bir şiir yazmaya özendiğini ve sembolist şiir anlayışını Türk şiirine getirdiğini dile getirir. Ataç'a göre, Türk edebiyatını eski düşünceden kurtaran ve ona yenilikler kazandıran ilk şair Ahmet Haşim ve onun bu yeni şiir anlayışıdır (2013: 544).

Tanpınar'a göre Fransız sembolizmi, bir ucu Alman felsefesine ve bir ucu da bazı İngiliz şairlerine dayanan çok karışık estetik manzumeleri kurmasına rağmen, şiir türünde hemen hiçbir türe nasip olmayan bir çeşit açıklık getirmiştir. Bir taraftan şiiri kendi özüne yabancı şeylerin müdahâlesinden kurtarırken, diğer taraftan onu en basit ve temel unsuruna, yani kelimeye döndürür. Tanpınar'a göre bu kelime zevki, hatta bu kelime dini (çünkü sembolistler onu bir nevi din hâline getirdiler), bir formülle ortaya koyulması zor olsa da sembolistlerin sanatını açıklar (2005: 297). Tanpınar'ın ifade ettiği bu açıklık (vuzuh), anlamsal olarak değil, şiirin temelde asıl unsurları olmayan başka özelliklerden sıyrılmış, daha çok şiirsel olana kavuşmuş olmasıdır.

Çünkü Tanpınar, sembolistlerin ve onlarla beraber Haşim'in anladığı bir tarzda kelimeciliği, hemen her şairde az çok görülen seçme seçiciliği ile karıştırmamak gerektiğini vurgular. Haşim şiirinde sözcük, öteki şairlerde olduğu gibi belirli bir anlamın işareti veya az çok başarılı bir ses birliğinin parçası olarak kalmaz, bütün bir içdünyanın hissini haber veren, bütün bir çağrışımlar dizisinin başlangıcı olur. Sözcük

Haşim'de, sadece vizyonun bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir parçasıdır ve bazen de bütün istiareyi tek başına yüklenerek onun yerini alır (2005: 297-298).

Tanpınar göre, *"Şiirde bir hakiki mana, bir de şiir boyunca kelimelerin söylediği bir mana vardır"* (2004: 211). Tanpınar, şiirde kelimeleri işaret ettikleri anlamın bir bakıma imgesel veya simgesel değerine dikkat çeker. Sözcükler, şiirde artık bir hikâye etme, anlatma işine gitmez. Şiir anlatmaz. Bu, sembolizmin en temel özelliklerinden birisidir. *"Sembol bir nevi mecaz, bir nevi istiare oyunudur; sembol, kelime oyunudur, bir ikamedir"* (2004: 223).

Sembolizmde canlı, hareketli bir yoğunlaştırma olmasına rağmen dikkati ilk çeken şeyin rüya olduğunu, yani eşyanın kendisi ile değil, ondan sızan niteliklerle karşılaşıldığını dile getiren Tanpınar, sembolizmin nesneyi aşma yolunu musikide bulduğunu işaret eder. Ona göre musikinin de nesnesi yoktur: musiki ne eşyayı tekrar eder, ne onu tarif eder, ne de onun etrafında anlamlı bir şekilde konuşur. Konu (tema) ile eşit yürüyen bir şeydir. Dolayısıyla anlama konu olan musikinin yalnız bestesidir. (2004: 223). Bunun yanında sembolistlerde var olan başka bir özelliğe değinen Tanpınar, Rémy de Gourmont, "Nesilden nesile imajlar değişir." sözünü aktararak imajların birbirlerinde ayrılışına dikkat çeker ve Haşim'in de bu imaj yeniliklerine kendini bağladığını belirtir (2004: 226). Daha önce belirttiğimiz gibi yenilik meselesinin sembolist bir anlayışla da birleşmesi Haşim'i kimilerince anlaşılmaz kılmıştır.

Tanpınar'a göre Haşim'in bir şiir kâinatı vardır ki sembolizmden gelmiştir. Bu anlayış onda bir rüyadır. Fakat bu rüya bildiğimiz uykudaki rüya değil; "realiteden uzaklaşmak, gece hayatının gündüze bilerek akmasıdır". Tanpınar, bu duruma "hayatı anlamak için hayattan istifa diyebiliriz." görüşünü ortaya koyar (2004: 263-264). Böylelikle gerçekliği, şiirsel bir gerçekliğe dönüştüren "Haşim'in imajları gölge, yıldız, gece, şafak, sema gibi kelimeler hep müphem zamanların ifadesidir" (2004: 264). Haşim'in bakışı bu atmosferin, imgesel atmosferin içinde açık ve kolaylıkla anlaşılması beklenemez.

Munis Faik Ozansoy'a göre de Ahmet Haşim şiirde "Symbolisme"i kabul etmiş ve daha ilk eserleriyle Türk edebiyatında yepyeni bir akım olan o tarzın "büyük şairi" olmuştur. Ozansoy, Haşim'in bu tavrını şiir için önemli bulur, çünkü ona göre şiir biraz da "symbole" işidir. Şair yaşamı sıradan insanların gözü ile görmemeli, duyguları

herkes gibi ifade etmemelidir. Duyguların somut ve soyut şekillerle, "symbole"lerle ifade edilmesi gerektiğini, çünkü duygu ve düşüncelerin olduğu gibi dile getirilmesinden okurların artık usandığın dile getirir (1958: 31). Ozansoy, burada sembollerin, şiirdeki anlamın kapalı hâle gelmesinde ve şiiri herkesin sıradan bir algı ile kavramaması noktasında etkili olduğunu kabul edilmiştir. Semboller aracılığıyla şair, sıradan olan bir algının dışına çıkar ve şiire özgü, çoğaltılabilir bir anlam alanı oluşturur.

Ümit Hâlit Demiriz, sembolist şiirin özelliklerine değinirken şiirin ne resim ne de notaların çerçevelediği bir müzik parçası olduğunu, fakat şiiri başlı başına farklı ruh hâllerinin insanın hayalgücüne yansıması olarak gördüğünü belirtir. Şiirin sınırları, somut gerçeklikle ilişkisinin kesildiği yerden sonsuza doğru uzayıp gittiğini, şiirde bir takım ürpermeler hâlindeki ifadelerden hiçbirinin diğerine oranla ne daha doğru ne de daha yanlış olduğunu ve her bireyin bir şiirden kendi duyuşu, anlayışı ve kültürü bağlamında bir anlam çıkaracağını, bir haz duyacağını savunur. Demiriz'e göre sembolik şiirin de amacı bu yönde olup şiire aykırı gelen kelime ve fikirlerle şiirdeki duygu ve anlam zenginliğine engel olmayıp aksine onları mümkün olduğu kadar çoğaltmaktır. Böylesi bir şiir, yeni bir atmosfer yaratabilmek ve yeteri derecede açıklıktan uzaklaşmakla, dizelerin klasik durumlarını değiştirerek, sözcüklerin bilenen anlamlarını yok ederek elde edebilir. Demiriz, sembolistler bundan daha ileri gidip kelime ve kelime gruplarının alışılmış anlamlarının dışında bir sembol değeri olabildiklerini düşünerek dizelerin yalnız müziği ile anlamdan ayrı olarak birtakım yeni şiir heyecanları uyandırabileceğini ileri sürdüklerini belirtir. Böylelikle de sembolistler aynı duyguya ait imgeler arasında çeşitli ilişkiler kurarak rengi ve ahengi birbirine kaynaştırıp bazen kapalı bazen de esrarlı bir şiir meydana getirmiş olurlar. Demiriz'e göre, sembolizm ve doğal olarak sembolistlerin bu anlayışları, Türk şiirine Ahmet Haşim'in kalemi ile girmiştir (1958: 76).

Demiriz'e göre okur Haşim'i ya çok sever yahut hiç sevmez. Bunun sebebi de Haşim'in şiirlerinde ya açık ve anlaşılır bir anlam sunması ve okurun bunu rahatlıkla anlaması ya da anlaşılmaz, örtülü ve karmakarışık bir anlam barındırması, okur tarafından hiç anlaşılamamasıdır. Demiriz'e göre bunun da tek sebebi şiirlerinin sembolik oluşudur (1958: 77).

Demiriz, Haşim'in şiirlerindeki sembolizmi ortaya koymak için şiirin anlam kapalılığıyla kurduğu ilişki üzerinden hareket eder. Haşim'in *"Tahta bir levha gibi ancak kuvvetli bir vuruşla ses çıkaran zekâya kıyasen, ruh ince tellerden yapılmış havai bir rübaptır. Şiirin hedefi ruh olunca belagatin bütün gürültücü köhne malzemesi itibardan düştü. Kuvvetli seslere, keskin renklere ve gürültücü ziyalara lüzum kalmadı. Şiir, bir akşam manzarası gibi uzak akisler, silik şekiller, baygın renklerle dolu ve tatlı bir alacalığın istilası altında kaldı. Kelimelere içerisinde kandiller yakılmış billur küreler gibi ziyadar birer hâleyle muhat olarak, şiirin akşamında rengârenk ışıklarla yanmaya başladı."* ifadelerini aktaran Demiriz, Ahmet Haşim'in şiir anlayışının, şiirin insana bir şey öğretmediği ve şiirde anlamın öncelikli olarak önem arz eden bir amaç olmadığını, bunun aksine söz konusu bir amaç varsa şiirin bunu yansıtan bir araç olduğunu dile getirir. Sembolizmde esas olan bu anlam gizliliği görüşüne varır (1958: 77).

Demiriz, Haşim'in "bal" benzetmesini örnek göstererek burada da Ahmet Haşim'in, okura gerçek şiirde anlamın kapalı olması gerekliliğini hatırlattığını belirtir. Ayrıca şairin sembolist bir şair olması sebebiyle sürekli açıklıktan kaçtığını ve buna bağlı olarak okurun da şiire bir anlam vererek kendinden bir şeyler katmak zorunda kaldığını söyler (1958: 77).

Demiriz, sembolizmin etkisiyle Haşim, şiiri mana olarak değil musiki olarak ele aldığı için şiire şekil itibarıyla önem vermez görünse de duyguları ifade edişi içâlemindeki berraklık bakımından yepyeni ve kendisine has bir orijinalite taşıdığını vurgular (1958: 78).

Sembolistlerde sözün izlenim yaratma görevinin ön plana geçtiğini, ussal bir anlaşma aracı olma görevine ise az, bazen de hiç önem verilmediğini (1948: 11) aktaran Güvemli, V. Brochard'ın *De l'Erreur* (Galat'a Dair) isimli eserinde bu noktayı açık bir şekilde gösterdiğini şu alıntıyla destekler: *"Eğer eşyanın kendisi bir varlıksa bile onda iki eş şey, yani hem kendisi, hem de hâsıl ettiği fikir birbirine tıpatıp uygun olarak bulunmaktadır. Üstelik bu beraberliğin tahkik ve ispatı da imkânsızdır. Nasıl düşüncemizde yeri olmayan şeyin kendisi de yok demekse, o şeyin hakikat zannedilen fikri de sahiden kendisi demek olmayıp onun hakiki varlığına kıyas edilen bir temsildir"* (1948: 12). Böylece insan benliği ile dışdünya birbirinden açık sınırlarla ayrılıp, ikisi

arasında duyular vasıta olunca dışdünya'nın ifadesi, gerçeklikte dışdünya ile insanı bağlayan duyuların ifadesi olur. Böyle bir durum, tabiatı ifade için bile onu insana sezdiren duyuların devreye girmesi ve onların sunulması demektir. Ayrıca şairin dışdünya hakkında söyleyeceği her şey, aslında kendi benliğini açığa çıkarmasıdır. Dolayısıyla dışdünya şair için kendi ruhunun ifadesine yarayan bir symbole'ler dünyadır (1948: 12). Gerek imge gerekse simge oluşumunun önemli bir aşaması olan bu durum, Haşim'in şiirinde önemli bir yer eder. Haşim, kendi ruhunun bütün izlenimlerine dışdünya'da bir karşılık bulur ve onları imgeye bazen de simgeye dönüştürür. Haşim'in kapalı ve anlaşılmaz karşılanması biraz da bu durumun etkisinin olduğu kabul edilmelidir.

Güvemli'ye göre sembolistler, şairin yapacağı şey kendi duygularını, hissettiklerini anlatmak değil, aksine *"eşyanın saf tasavvuruna hâlis ve her türlü taklit edici, karıştırıcı his müdahâlelerinden uzaklaşarak saf fikre yükselmek, bunu temin edecek bir ifadeye kavuşmaktır."* Yani şair, daha çok idealist bir yaklaşımla ideal olanı yaratmak için, temsili bir temayı ele alarak, bu temayı şiirin yüzeysel yapısında anlam ve konuyla ilgili, ancak şiirin derin yapısında yani şiirsel gerçeklik bağlamında, kullandığı sözcüklerin "sihirli" birleşmesi sayesinde şiirsel anlama sadece gizli bağlarla bağlı bir genel ahenk ve anlaşma içinde okura eşyanın erişilebilecek en katıksız fikrini, düşünce oluşunu sezdirecektir. Güvemli'ye göre Mallarmé'nin anladığı ve onu takip edenlerin aşırı derecelere götürdüğü sembolizm, bu anlayış dolayısıyla son derece karışık ve kapalı bir anlam, hatta anlamsız denebilecek, "fakat güzelliği ekseriyetle şüphe götürmeyen örnekler ver"miştir (1948: 13). Sembolizm, bu görüşte eşyanın kendisinin somut gerçekliğinden çok, şairin zihninde temsil ettiği veya ulaştığı anlamı, eşyanın arkasında gizli olan anlamı yansıtır. Anlam, esas itibarıyla eşyanın fikir oluşudur. Ancak bu fikir kuru bir anlam ve gerçeklik değildir. Haşim'in kapalı görünüşü, bu anlamın peşinde koşmasıdır.

Sembolistler, dışdünya'nın yeniden canlandırılmasının imkânsızlığı karşısında, dışdünya ile benlik arasında bir mesafe oluşturan duyuları veya dışdünya'nın insan ruhundaki yansımaları anlatmayı tercih ettiler. İnsan ruhunun, yani ona yansımış olan kâinatın durgun bir hâlini yakalamak mümkün olamayacağı için, sembolist şairlerin eserleri de açıklıktan uzak kalmıştır. İnsan ruhunun en kapalı ve karanlık köşelerine, bilinçaltının ancak bir an için aydınlığa çıkabilen genişliğine ulaşmak iddiasını taşıyan

bu şiir anlayışı için açıklık ve anlam aramak, şiirsellik adına gereksiz ve şiir mantığına uygun olmayan bir şeydir. Çünkü onlar için anlam, sadece ussal faaliyetin bir aşamasını oluşturan akılyürütmeye (raisonnement), muhakemeye, mantığa hitap eden bir şeydir ve insan ruhunun diğer faaliyetlerini, özellikle duyusal faaliyetleriyle hayalgücüne, bilinçaltına, bazen insanın kendisinin bile farkında olmadığı, anlaşılmaz ruh hâllerine ait şiirlerin doğrudan anlam ile bir ilgisi olamaz. Bu şairlerin şiirlerinin, anlamı olmamakla beraber gösterdikleri, işaret ettikleri (delâlet ettikleri) şeyler vardır. Amaçları anlatmak, açıklamak, tasvir etmek değildir. Açıklık ile bilinmeyen bir şey, dışdünya'da gerçek (reel) bir varlığa karşılık düşmesi şüpheli olan bir şey, tasvir edilemez. Bunun için sembolistler, "*tasvir"*in yerine, kendi anlayışlarını gerçekleştirmeye çok daha uygun ve bundan dolayı da şiirsellik için gerçek bir yol olan "*telkin"*i yerleştirdiler. (Güvemli, 1948: 13-14). Sembolist anlayışa göre ruha yansımış olan tabiatın somut bir hâline ulaşmak ve bunu şiire yansıtmak imkânsızlığı, şiiri kapalı ve anlamın açık olmaktan uzak olması sonucuna götürür. Böyle bir durumda anlamın, mantıksal, rasyonel ve tartışma götürmeyecek bir somutluk özelliğine sahip olmasından sembolist şiirin doğrudan bir anlam içermesi söz konusu olamaz. Bunun yanı sıra anlamın ussal bir faaliyet olması, duyuların ve özellikle bilinçaltının şiirin oluşumundaki ana kaynaklardan olması ve bu alanların insanın kendisi için bile tam olarak bir anlam taşımaması, kapalı ve aydınlatılması neredeyse imkânsız olması, bir şiir faaliyetinin anlamın somut alanına girmesi beklenemez. Bu yüzden anlam'a karşı delâlet; tasvir'e karşı ise telkin'i önermişlerdir. Böylesi şiirlerin özellikle henüz Türk şiirinde yeni olması sebebiyle anlamsız bulunması bir bakıma bu nedenlere dayanır. Dikkat edildiğinde Haşim'in şiir anlayışı ve anlama yaklaşımı bu yöndedir ve "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" makalesinde buna benzer yaklaşımlar fazlaca sergilemiştir. Haşim'in şiirlerinde sembolizme ne ölçütlerde başarı ile ulaştığı tartışma götürse de zamanın bu anlayışla karşılanması onu kapalı ve anlamsız bir şair durumuna düşürmüştür.

Sembolistler şekil meselesini şair için geniş bir özgürlük sağlayacak biçimde serbestliğe ulaştırdıktan sonra, ruh hâllerinin görünüşlerini (vision) ifade edebilmenin yollarını aradılar. Alışılmış ve yerleşmiş şiir anlayışlarını reddetmeleri bir karamsarlığa, karasevdaya, melankoliye götürmüş, şairlerde benzer bir ümitsizlik buhranı yerleşmiş olmasının yanında, gerçekliği aramak ve ifade etmek anlayışını da reddetmeleri onları kapalılığa, belirsizliğe ve şekil karmaşasına götürmüştür. Sembolistler bu anlayıştan

hareketle içerik (muhteva), en çok istiareler, renk ve ses duyusuyla anlatma ve buna bağlı olarak oluşacak bir ahenkle "telkin değeri" bulmuşlardır (Güvemli, 1948: 14). Haşim, özellikle istiareleri, renkleri ve ses unsurlarını birleştirme yolunda birçok şekil unsurlarını devre dışı bırakmıştır. Haşim'in şekil özelliklerine uymayışı ve kendince bir kavrayış ortaya koyması eleştirilere uğramış ve birçok eleştirmen tarafından –şair Yahya Kemal de dâhil– onun bu doğrultuda yanlış kafiyeler kullandığı –dar bir bakış açısıyla- eleştiriye uğramıştır. Alışılmış şiir biçimlerini kullanmamasının doğal bir sonucu olarak anlamsızlıkla karşılandığını görmek mümkündür.

Güvemli, bu hareket noktasına dayanarak sembolisteler yeni bir şiir dili ve "telkin üslubu" oluşturduklarını ve bunun ilk unsuru olarak istiareyi işaret ettiklerini dile getirir. Bu anlayış, yani sözcüklerden birinin yerine diğerini koyma eylemi, oluşum ve düzen bakımından uzun zihinsel çağrışımlar dizisinin kısaltılması, mantık aleyhine kısaltılması demektir. İstiareyi oluşturan tarafların özelliklerine, mantığa aykırı da olsa, temelde bir gerçeklik vardır. Her istiare bir hayalin ifadesidir ve hayalde ister istemez zihne ait bir tasarım vardır. Bu tasarım, kendisinde bulunması doğal olan unsurlarla beraber oldukça hayal ne kadar gerçekliğe aykırı olursa olsun daima somut bir izlenim yaratır. İşte sembolistler, istiarenin bu özelliğinden fazlasıyla yararlanarak, akla en aykırı gelen, anlam ve açıklıktan uzak hayalleri, dışdünya'da bulunması doğal karşılanabilecek unsurlarla besleyip onlara, gerçek oldukları (irréel) hâlde somutluk özelliğini verdiler (1948: 15-16). Güvemli'nin burada dikkat çekmek istediği nokta T.S. Eliot'ın nesnel bağlılaşım (objective correlative) kuralıdır. Şiirsel anlamda gerçeklikten ne kadar uzaklaşılsa da oluşan şiirsel gerçekliğin somut gerçeklikle, dışdünyayla bir bağlantısı vardır. Hareket alanında yani temelde bir dışsal gerçeklik vardır. İstiarenin oluşumu bu gerçekliğin hareket noktasından, yani temelden uzaklaşmakla ilgilidir. Haşim'in şiirlerine dikkat edildiğinde dışdünyaya ait unsurların (göller, kuşlar, ağaçlar, gece, ay…) sadece bir hareket noktası oldukları, onların sahip oldukları somut gerçeklikten uzaklaşıldığı, onlarla sadece "nesnel bir bağlılaşım" sağlandığı rahatlıkla görülebilir. Ancak Haşim'in bütün bu dış unsurları birer simge olarak kullandığını da söylemek mümkün değildir. Yine de Haşim'in kurduğu bu korelasyonu kavramamak, onun anlamsız bir şiir yazdığı izlenimini uyandırır.

Güvemli'ye göre, sembolistlerin dışdünyaya ait unsurları birer sembol anlayışı ve üslupta istiareye fazla yer vermeleri, birbiriyle ilgisiz gibi görünen hayalleri daha

gizli bağlarla, özellikle bir duyuya ait unsuru bir başka duyu ile ifadelendirme yolunu açmıştır. Böylelikle sembolist şairler, mantığa uymadığı için açıklık ve anlamlı olmaktan uzak görünen şiirlerinde bir iç doku birliği sağlayarak onu daha telkine uygun bir hâle koymak istemişlerdir (1948: 17). Çünkü istiare, şiirde iç mantık sağlayarak dıştan mantıksız ve anlamsız görünen yapıyı birbirine bağlar. Mantık daha dışsal bir alanı işaret ettiği için şiir, içyapıda, kendi içinde bir mantıksal bağ kuran ve kendi anlamını içsel bir duyular arası dönüşüm sağladığından, anlamını derin yapının içinde imgesel bir ifade olarak ortaya koyar. Böylelikle anlamsız ve vuzuhtan uzak görünen yapısını şiirsel bir derinliğe çevirmiş olur. Bu derinlik ve imgesellik, şiirin kendi özgün anlamsal alanı olur. Haşim, gerek "kuş-et zerresi-ses" gerekse "bal" benzetmelerinde kastettiği olgu, bu derinliğe ulaşmaktır.

Enver Okur, Haşim'in şiirlerindeki çiçek sembolizmine değindiği bir yazısında, Haşim'in şiir anlayışının sembolizme dayandığını bildirir. Ona göre *"bir şey söylemek yerine, duyurmak; telkinde bulunmak, müzikalite, hüzün, şiirin fikirle değil, kelimelerle yazılacağı düşüncesi, zengin çağrışımlar, kapalılık, objektif varlıkların silinmeye, gölgelendirilmeye, uzaklaştırılmaya çalışılması, her şeyi apaçık, vazıh bir şekilde gösteren gün ışığı yerine, eşyanın belli belirsiz fark edilebildiği gece saatlerinin seçilmesi, bütün bunlar sembolizmin prensipleri olduğu kadar, Hâşim'in şiirini yapan unsurlardır."* Okur, sembolistlerin sanat ve edebiyatta realizmin mümkün olamayacağını savunduklarını ve insanın, dışdünya'ı gördüğü gibi değil, duyduğu gibi yansıtabileceği dile getirerek her insanın kâinatı duyuş ve anlatışının da farklı olacağını bildirir. Bu bakış açısından Ahmet Hâşim'in *Göl Saatleri* adlı şiir kitabının başına koyduğu "Mukaddime" adlı dörtlüğü, bu düşüncenin en güzel ifadelerinden biri olmanın yanında, aynı zamanda, Hâşim'in şiirinin, şiir diliyle "mükemmel" bir yorumu olduğunu ifade eder (2002: 16). Ancak Okur'un söz konusu ettiği "Mukaddime" sembolizmden çok empresyonist bir bakışın ürünü olmakla birlikte dışdünyaya getirdiği bakış dolayısıyla bir sembolik değer taşıdığı söylemek mümkündür.

Baki Ayhan T. de Haşim'in dışdünyaya bakışının sembolik bir değer taşıdığını bildirir. Ona göre *"Haşim'in geliştirdiği dil sözlüklerde yer alışının ya da iletişim aracı oluşunun çok ötesinde sembollerle, kızıl gurup manzaraları veya kızıl güz yaprakları karşısındaki izlenimlerle ilerleyen bir dildir"* (2006: 83).

İlhan Berk'e göre Ahmet Haşim'in eski şiire bağlanışı, onun öz şiir anlayışıyla ilgilidir. Ahmet Haşim'in Öz şiir anlayışını Divan şiirinden aldığını belirten Berk, Ahmet Haşim gibi Divan şiirinin öz şiir ilkesini anlamış ve bunu çağına mal etmiş başka bir ozan gösterilemeyeceğini dile getirir. Divan şiirinin söylevsel, betimsel şiire karşı çıkışını, Ahmet Haşim'in Tanzimat şiirine karşı çıkışıyla karşılaştıran Berk'e göre Haşim'in bugüne bağlanışı da, yine bu yönden, öz şiir anlayışı yönünden açıklanabilir. "Ahmet Haşim'in, eski şiire, bir başka yönüyle daha bağlıdır ki bu da Divan şiirinin simgesel evrenidir." diyen Berk, Haşim'in Batı simgesel şiiriyle karşılaştığı zaman onunla kolaylıkla uzlaşmasını, bu yöne bağlar: *"Şiir anlayışı, Batı şiiri anlayışından önce, Divan şiirinin anlayışından, Divan şiirinin yapısından gelen özle bağdaşır. Ahmet Haşim'i büyük bir ozan yapan da bu koyduğu davranı, anlayıştır"* (1965: 25). İlhan Berk'in bu yaklaşımı Haşim'in hem saf şiir hem de sembolizmin ortak bir anlayışını sürdürdüğünü ve kendi zamanında bunun az örneği olması, tam olarak anlaşılmadığını işaret etmiş olur.

Güven Turan, bütün bu görüşlerin aksine, "Haşim için yakıştırılan yaftalardan biri de onun "Sembolist" olduğudur." ifadesini kullanır. Ona göre, modernizm dış çemberinde sembolizmi de içine alan çok daha geniş bir alandır ama modernist Haşim'i tam olarak tanımlamamaktadır. Turan'a göre bu yanlışlık, 1920'lerde Haşim'e yakıştırılan bu tanı, modernizmi yeterince o çağda belirleyememekten kaynaklanmaktadır (1992: 31).

"Bugün Modernist harekete baktığımızda, köklerini sembolistlerden alan, imagism'i görürüz." diyen Turan, imagism'in modernizmin "biricik" alt bölümü olmadığını, onun empresyonizmden dadaizme, ekspresyonizmden vortikizme kadar pek çok akımı, anlayışı barındırdığını söyler. Ona göre İmagism'e adını veren, tanımını yapan ve ilk "Imagiste" antolojiyi hazırlayan Ezra Pound'dur. 1914-1915 yıllarında ilk tanımı yapılmıştır ve adını konmuştur. Dolayısıyla *"Imagism, şiiri "kavramlarla" değil, imgelerle kurma, imgelerin de kunt, keskin olması ve etkisinin karşıtlıkların uyumuyla sağlanmasıdır."* Buna göre Turan, sözcüklerin, imgesel betimlerinden başka hiçbir anlamsal yük taşımayacaklarını söyler. Ancak *"Sembolizmde her sözcük bir başka anlamı arkasına alır, her sözcük görünür anlamının ardında bir başka anlam saklar"* (1992: 32).

Turan' göre Haşim'i Sembolist sayanlar da ondaki görünür anlamın ardında bir başka anlam aramışlar ve sonucunda bu anlamı bulamayınca Haşim'i göz ardı etmeyi seçmişlerdir. Ama Turan, Haşim "Imagist" olarak adlandırılırsa, şiiri birden "çözümleneceğini" bildirir. "Süvâri" şiirini, salt imge şiiri olarak okunmalı, "Süvâri neyin sembolü", "bakır dağlar neyin sembolü" şekline yaklaşılmamadır (1992: 32). Ayrıca Turan'a göre, Haşim'in annesinin hasta hâlini anlatmasını bile yoğun bir imge düzeni üzerine oturtması, onun imgeci yanını en uç noktalarda bile kullanabildiğini göstermektedir. Haşim'in İngiliz-Amerikan İmagist'lerle aynı yıllarda aynı şiiri yazdığını ve bunda "kesinlikle" hiçbir etkilenmeden söz edilemeyeceğini savunan Turan, modernist Haşim, İmagist'lerle aynı kaynaklardan yola çıkıp, aynı şiire ulaşmasını ilginç bir nokta olarak görür. Bu sebeple, Haşim'in sadece Türk şiirinin ilk modernist şiirini yazan değil, aynı zamanda "İmagist" tek Türk şairi olduğunu bildirir (1992: 32).

Sabahattin Eyuboğlu da Haşim'in sembolist olduğu görüşüne katılmaz. Ona göre, *"şiiri sessiz, gölgeli iklimlere götürmek isteyen Haşim'de duygu eninde sonunda ateş alev olmadan edemez."* Bu durum romantizmi çağrıştırdığı için Eyuboğlu, *"Haşim olsa olsa şiir hakkındaki düşüncelerinde sembolisttir. Şiirlerinde bütün coşkunluğuyla Şarklı ve Garp anlayışına göre de bal gibi romantiktir."* ifadeleriyle Haşim'in şiir görüşlerini şiirine yansıtamadığını dile getirir (1974: 293). Ancak Eyuboğlu'na katılmak doğru bir tutum değildir. Haşim'deki lirizmi romantizm olarak anlamak doğru bir yaklaşım olamaz.

Hilmi Yavuz da buna işaret eder. Haşim'in şiirinin daha çok empresyonist bir izlenim yarattığını, Haşim'in şiir algısının bu yönde oluştuğunu dile getirir. Ona göre Haşim'in şiiri "Görünen'in ötesindeki Görünmeyen'e uzanmaz." Haşim'in şiirinde "Görünen'in ötesinde bir Görünmeyen"in olmadığını belirten Yavuz, Haşim'in şiirinin, nesnelerin görünmezleştiği yerde sustuğunu aktarır. Böylelikle Yavuz, yaygın görüşlerin aksine Haşim'de gizemli ya da *esoterique* bir özellik bulunmadığını, Haşim'in şiirinin sadece müphem olduğunu belirtir. Yavuz'a göre kapalılık (İbham) ise, *"Görünmeyen ve aşkın ('transcendent') olana gönderme yapmaz; görünen nesneleri belirsizleştirir sadece. Görünen'in belirsizleşmesi, onun nesnelerden kendine, kendi Tin'ine dönmesidir. İbham ya da belirsizlik, bir içedönüştür: Dünya'dan Tin'e geçiştir. Nesneler, artık göründükleriyle andırdıklarıyla varolurlar. Şair, Göl Saatleri'nin*

"Mukaddime"sinde söylediği gibi, "eşkâl-i hayatı", "bir havz-ı hayalin sularında" seyreder" (2013: 179). Bu bakış açısı Haşim'in dışdünyadaki nesneleri kendi içdünyasında, içsel ve özgün bir izlenimle dönüştürmesi ve sunmasıdır. Bu da empresyonist bir bakıştır.

Ebubekir Eroğlu'na göre de "Haşim nesnelerin kontrastını algılamayı sağlayan bir görme biçimine sahiptir." Böyle bir durumda nesnelerin zıtlığını keşfetmek, nesnenin arkasındaki anlamsal çokluğu da beraberinde getirmiştir. Eroğlu, Haşim'in modern şiir geleneğinden süzülmüş bir şiir anlayışını ve müzik formuna benzer ifadelendirişini düzyazı ile de formüle etmiştir. Ahmet Haşim'in şiirlerinin ortaya koyduğu görüşlerle hem doğrusal yolda açıklanabilir durumda olduğunu, hem de o görüşlerin açıklamaya yetmediği yönsemeler içerdiğini bildirir. Çünkü yazara göre Haşim'in şiirinin açıklamanın ek yorumlar gerektirdiği, musikinin önemini vurgulayan eserinde resimsel ögenin ağırlık taşımasında ortaya çıkmaktadır. "Kulak ve işitme algısına yatkın olan bu şiirde kare kare anlatılacak ölçüde güçlü bir tasvir değeri vardır." diyen Eroğlu, musikiyi, ritmin ve ölçülülüğün gerçekleşmesi olarak da görür ve şairin okura dönerek "zihnimdeki dünyayı sizin gözlerinizin önüne serdim" şeklindeki ifadeleriyle de resimsel ögeyi hatırlattığını ileri sürer (2006: 74).

Ahmet Haşim'e en ilginç yaklaşımlardan birisini Gülten Akın ortaya koymuştur. Gülten Akın'ın bu yaklaşımına benzer başka bir yazar veya eleştirmenin görüş bildirdiğine denk düştüğümüzü söyleyemeyiz. Akın, Haşim'i yapısalcılara benzeterek Haşim'in anlam anlayışını da ters çevirecek yaklaşımlarda bulunmuştur. Her şeyden önce Akın, "Mukaddime"nin idealist diyalektik'in özeti olduğunu ve bu düşüne göre insan anlağında önceden varolan düşüncenin, hayatın biçimlerini belirlediğini ve nesnelerin, bu düşüncelerin yansımaları olduğunu bildirir. Ahmet Haşim'de de düşünce yerine imge sözcüğü kullanılmış olduğundan Haşim de dünya görüşünü böylece seçmiş olmaktadır. "Şiir Hakkında Mülahazalar" da, bu dünya görüşünün şiir anlayışına yansımasıdır (1983: 144). Haşim'in Hegelci bir diyalektik anlayışına sahip olduğu söylemek oldukça güçtür. Özellikle "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"ı da bu görüşe göre yazıldığını veya bu görüşlerini yansıttığını doğrulamak da neredeyse mümkün değildir. Çünkü İdealist Diyalektik, nesneleri hareket ve değişimleri, karşılıklı ilişkileri ve etkileşimleri içinde ele alır. Buna bağlı olarak her şey sürekli bir oluş ve yok oluş süreci içindedir, yani tarihsel süreç içinde hiçbir şey sürekli değildir, her şey bir devinim

içindedir. Her şey değişir ve yerini başka bir şeye bırakır. Bu devinim içinde nesnenin tutarlılığı da mutlak değildir. Nesnelerin bu tutarsızlığı devinimin itici gücüdür ve sonunda şeylerin değişmesini ya da yok olmasını sağlar. Hegel'e göre bunu sağlayan kuşkusuz insan fikridir. İnsan fikirlerini yaşama dönüştürdükçe, maddi yaşamda da dönüşmekte ve bu durumda doğa insanın bir yapıtı hâline gelmektedir. Hegel'den hareketle insan kendi fikirlerinin faaliyetiyle kendisini yaratır sonucuna varabiliriz. Bu açıdan bakıldığında, Haşim'in nesnelere böylesi bir bakışının olduğunu söyleyemeyiz. Haşim devingen, sürekliliği ve değişim içinde olan bir doğa anlayışından çok, durağan, sabit ve etkileşimi en aza indirilmiş bir dünya anlayışına sahiptir. Şiirlerindeki göl, ay, gece, karanlık gibi birçok unsur bu durağanlığa işaret eder. Haşim'in kendi fikirlerinden hareketle nesneleri bir dönüşüme uğratması, nesnelerin Haşim'in düşüncelerinin yansımaları olarak göremeyiz. Haşim Hegel'de olduğu gibi kendi fikirleriyle nesneyi değişime uğratmaz, daha çok nesne Haşim'in fikrini değiştirerek kendine yeni bir biçim alır. Nesne böylelikle Haşim'de soyutlaşır. Hegel'de asıl olan fikrin dışdünyada somutlaşmasıdır. Akın'ın örnek verdiği "Mukaddime"de bu durumu görmek mümkündür. Haşim, *"Seyreyledim eşkâl-i hayâtı / Ben havz-ı hayâlin sularında"* diyerek Hegel'deki fikrin somutlaşması yerine, somut olanın "hayalin sularında" yüzdüğünü görürüz. Haşim'in nesnenin dönüştüren imgesel tavrı Hegel'ci bir tavır değil, daha çok empresyonist bir tavırdır.

Gülten Akın'ın kendisine ilginç geldiği kadar bize de ilginç gelen asıl nokta *"Haşim'in yapısalcı görüşe açıkça değdiği noktalardır."* Akın'a göre, Haşim, *"Şiir bir aracı dil'dir."* demektedir. Ayrıca Haşim'i *"Dilin toplumsal olma özelliğini imleyen yapısalcılar gibi."* görür. Akın, sözlerini şöyle sürdürür: *"Sözcüklerin kullanış yerlerinin, biçimlerinin, öteki sözcüklerle ilişkilerinin üstüne bastırıyor. Yine tıpkı, sözcüklerin bireysel bir eylem, DİL'inse sözcüklerden oluşan ama matematik bir toplam değil, onu aşan toplumsal bir dizge olduğunu belirten yapısalcılar gibi"* (1983: 144). Bizce Haşim'in tavrı, bunun tam tersidir. Toplumsal bir dizgeden çok, dili olabildiğince bireysel bir özelliğe yaklaştırır. Çünkü toplumsal bir dizge olarak alsaydı, kolay anlaşılmayı önemsemiş olurdu. Dilin toplumsal bir dizge olması, her şeyden önce anlamı öncelemesi lazımdır. Oysa Haşim, şiir diline sözle musiki arasında özel bir yer ayırır, onu bir hakikat habercisi olarak görmez, akıl ve mantık ilkeleri dışında esrarlı ve gizemli bir özellik yükler, şiirin ortak bir dil olmasını isteyenlerin boş ve manasız bir

haylin peşinde koştuklarını belirtir ve daha çok yarım bırakılmış bir anlatımı yeğler. Böyle bir şiir anlayışından toplumsal bir dizge olarak "aracı dil" olması beklenemez. Ayrıca Haşim, sözcüklerin kullanış yerlerinin, biçimlerinin, öteki sözcüklerle ilişkisinin üstünde durması, toplumsal bir dizge anlayışından çok, şiirin kendine özgü dili ve anlamını işaret eder.

"Yapısalcılığın hangi ögeleri Ahmet Haşim'in düşüncesinde belirmiş, hangi ögeleri şiirinde gerçekleşmiş, hangilerine hiç dokunulmamış? Düzyazılarıyla şiirleri arasındaki uyum, uyumsuzluk nerelerde?" sorularını soran Gülten Akın şu tespitlerde bulunur:

"1. *Dizge oluş özelliği*: Gülten Akın Haşim'in şu sözlerini aktarır: "Şairin hedefi her kelimenin cümledeki yerini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaçlardan mutehasıl tatlı, mahrem, hayal veya haşin sese göre tayin ve dağınık kelime ahenklerini mısraın genel gidişine uyduracak dalgalı ve akıcı, karanlık veya aydınlık veya seri hislere, kelimelerin mânâsı üstünde, mısraın musiki dalgalarından, sınırsız ve müessir bir ifade bulmaktır." Buna dayanarak Akın, buradaki ifadelerin ne yeniden açıklanmaya ne de bundan kuşkulanmaya gerek olmadığını, Haşim'in, şiiri dil gibi bir dizge olarak düşündüğünü bildirir (1983: 144). Haşim, eğer yapısalcı gibi yaklaşmış olsaydı, dilin tesadüften ve esrarengiz birleşimlerden oluşan ve bu oluşan birleşimlerin manasının ötesinde sezgisel ve sınırsız bir özelliği olduğunu söylemezdi. Burada Haşim'in belirttiği, kelimelerin belirli ilişkilerle cümle içinde dizilmesi, yapısalcılığın kastettikleri dilin bir dizge oluşuyla ilgili değildir. Ayrıca Haşim, Akın'ın aktardığı ifadeleri anlam için kullanmıştır. Yani Haşim kelimenin kendi anlamına değil, şiir içinde kazandığı özel anlama işaret eder. Buradan da anlaşılacağı gibi Haşim, sözcüğü, yapısalcıları dizge dediği dilde alarak, o dizgenin dışında kendine özgü kuruluşla şiir dilinde kazandığı anlama işaret eder. Bu tutum yapısalcıların tavrı değildir.

"2. *Toplumsal bildirişmeyi sağlama özelliği:* Her göstergenin daima toplumda bir karşılığının varlığına işaret eden Gülten Akın, Yapısalcı düşünceye göre, bu toplumun ille de büyük bir çoğunluk olması gerekmediğini ve yalnızca iki kişiden çok olma koşulundan söz edilebileceğini vurgular. Buna dayanarak da Haşim'in şu ifadelerini aktarır: *"Bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında, müşterek bir teessür lisanı olmak*

payesini kazanabilir" (1983: 144). Gülten Akın, yapısalcılığı oldukça temelin farklı bir şekilde yorumlamaktadır. Dilin toplumsal bildirişmeyi sağlayan bir dizge anlayışını Haşim'in savunduğunu iddia etmek, henüz daha bu mukaddimenin girişinde yer alan *"şiir, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur"* şeklindeki cümlenin anlamını bilmemekle eş değerdir. Bir anlaşma ve iletişin boyutunu kabul etmeyen Haşim'in bütün makale boyunca "telkin"den bahsetmesini ve anlamı ikinci derecede göre bir sanatçının toplumsal bildirişi sağlama özelliğine göndermede bulunamayacağını görürdü. Üstelik de Akın'ın örnek gösterdiği "şairlerle insanları arasındaki müşterek teessür lisanı" ifadesinde Haşim, şairi insanüstü bir varlık olarak görmüş, onu insandan ayırmıştır. Bu ifadede bir müştereklik, bildirişimde değil "teessür"de kurulmuştur. Ayrıca Haşim'in, ortaklıktan kastı, şiirin çok anlamlılık boyutuyla insanların birbirinden habersiz yani bildirişimsiz olarak anlam çıkarmaları ve sadece bir etkilenme yaşamalardır. Bu durumunda yapısalcılıkla ilgisi yoktur.

"3. *Göstergeler dizgesi oluş*: Gülten Akın, Haşim'in şiirleri incelediğinde, Haşim genel dilden seçtiği bazı sözcükleri, tamlamaları birer im olarak kullandığını söyler. Çünkü Akın'a göre *"maddeci görüşe bağlı ozanlarda çoğunlukla, sözcüklerin önündeki, nesnelerle ilgili kavramlar im olarak kullanılırken, Haşim ve öteki idealist görüşe bağlı ozanlar, düşünce ve imgelemin önündeki sözcükleri gösterge olarak kullanmaktadırlar (im=signe=gösterge)."* Akın'ın buradan hareketle vardığı sonuç şudur: *"DİL, nesneye de, imgeleme de aynı uzaklıkta bir yerde dengededir. Ozan bu dengeyi, bazen imgelemi, bazen nesneyi şiirine başat kılarak bozar, kendi dengesini kurar"* (1983: 145). Buna bağlı olarak Asım Bezirci'den, "Haşim'in 1446 sözcük içinde dönenmiş" olduğunu aktaran Gülten Akın, bu sözcüklerden bir kısmının (leyl, kamer, nücum, kuşlar, yakut, kızıl, güneş, deniz, şam, kanlı, süküt, gam, hüzn, muğber, mükedder, münfail, nalân, matem, melal... Bu anlamlara gelen başka sözcükler vb.) gösterge derecelemesinde tek başına ya da tamlamalara girerek birinci sırayı aldıklarını dile getirir. Akın'a göre Haşim'in şiirindeki anlamı da belirleyen, daha doğrusu çerçeveleyen de bu göstergeler olmuştur ve Haşim böylece kendi özel dilini ve onunla şiirini oluşturmuştur (1983: 145). Ancak Haşim'in bu tür sözcükleri kullanması, gösterge anlayışıyla hareket etmesinden kaynaklanmamaktadır. Haşim'in bu sözcükleri yoğunlukla kullanması, izlenimci bakış açısının ürünüdür. Sanırsak Akın, göstergeyi simge anlamında kullanmaktadır ve Haşim'in kullandığını dile getirdiği bu göstergelerin birinci sırada

yoğunluk kazanmalarından, onların gösterge hâline geldiği, bir simgeleşme durumuna ulaştığı anlamı çıkmaktadır. Ancak buradaki gösterge vurgusu, yapısalcılığa göre alınmışsa, bunun da yaklaşım hatası getirdiğini söylemek lazımdır. Çünkü yapısalcılığa göre her sözcük bir göstergedir. Çünkü gösterenlerden oluşmuştur. Böyle bir yaklaşımla, dünya üzerindeki bütün şairlerin göstergeler dizisine göre okunması zaten mümkündür. Çünkü göstergeler dizgesi "dil"in kendisidir. Dil olmadan da şiir yazılamayacağına göre, bu anlayışın yapısalcılıkla ilgisi olmaması gerekir. Akın'ın kastettiği, Göstergebilim'deki (semiotics) göstergeler ise, yapısalcıların kastettiği gösterge ile ayrı şeylerdir.

"4. *Çift eklemlilik:* Gülten Akın, *"Haşim, şiir yapısını kurarken, bazı sözcükleri değil yalnız, sözdizimini de bir gösterge olarak kullanıyor. Bununla yetinmiyor, renk gibi, renk uyumu gibi resim yapısının bir göstergesi niteliğine de sokuyor (birinci eklem). Öte yandan, sözcüklerin, kendi içinde bölünmesinden elde edilen ses değerlerini ikinci bir düzen olarak kullanıyor (ikinci eklem)."* saptamasını yapmasına rağmen, bu saptamanın, dilde çift eklemlilik özelliğini tam olarak karşılayıp karşılamadığından emin olmaz ve bu sonuca sezgisel olarak vardığını söyler (1983: 145). Her şeyden önce Akın'ın burada da gösterge kavramını kullanması tam olarak ne anlama geldiği anlaşılmamaktır. Sözdiziminin gösterge olması boşlukta kalmaktadır. Ayrıca Gülten Akın'ın ifadelerinden anladığımız kadarıyla Haşim'in şiirlerindeki anlam anlayışında hem resim sanatından hem de musikiden yararlanmasını çift eklemlilik olarak değerlendirmektedir. Yani birinci eklemde resim hâkimken, ikinci eklemde ses değerleri, yani musiki yer almaktadır. Ancak bunun çifteklemlilikle ilgisi yoktur. Çifteklemlilik, sözcüğün anlamsal ve sessel düzlemleridir. Birinci eklem anlamsal, ikincisi de sessel eklemdir. Tek tek sesbirimler anlama sahip değilken, birleşmesi durumunda bir anlama sahip olurlar ve sözcükleri anlamlı hâle getirirler. Sözcüğün bu eklemselliğinde sesbirimler değiştikçe, anlamsal düzlemde değişir.

"5. *Tek zamanlılık:* Gülten Akın, Haşim'in geçmişi ve yaşanılan zamanın genellikle küçük bir dilimini kullandığını dile getirir. Ancak ona göre Haşim, bu iki zamanı ayrı ayrı almaz; geçmişi ve şimdiki zamanı özdeşleştirerek, tekleştirerek tek zamanlılığı sağlar. Akın, bu konuda "O Belde" şiirini örnek olarak gösterir (1983: 145). Akın'ın "tek zamanlılık"tan kastı yapısalcı eleştiride yer alan "eşzamanlılık" kavramı ise, burada da ciddi bir hataya düşer. Ayrıca Akın'ın en büyük yanılgısı da bu kavramı

kullanmasıyla daha da netleşir. Bu kavram yapısalcı eleştiriye aittir ki yapısalcı bir şiir görüşü veya bir yapısalcı şair de yoktur. Yapısalcılığın anlayışına göre hareket eden bir şair olamaz, çünkü bu anlayış bir eleştiri biçimidir. Eşzamanlılık, bir şair veya yazarın eserini, kendi içinde ve döneminde değerlendirme eylemidir. Tarihselliği veya biyografiyi bir kenara koyarak eseri anlamlandırmaktır. Haşim'in şiirlerindeki zaman kavrayışıyla buradaki kavramın farklı şeyler olduğunu bildirmek gerekir. Akın'ın Haşim'de işaret ettiği zamana bütünsel bakışı Bergson'dan gelen sezgici bir tavırdır.

Gülten Akın bütün bu tespitlerinden sonra Haşim'in şiirlerinin sanıldığı ya da onun düzyazılarının etkisiyle kanıksandığı gibi "konuları uçucu, sözleri toplumdan ve yaşamdan bağımsız, görüntüleri doğa dışı değildir. Üstelik anlam karanlığından değil, renkliliğinden, çeşitliliğinden, çok boyutluluğundan söz edilebilir. Fransız imgecilerinin etkisi, şiirinin yapısından çok şiirlerini açıklamasında, sanat anlayışında görülmektedir" (1983: 145-146) şeklindeki tespitlerini aktarır. Böylelikle Haşim'in nesnel bir görüntüyü oluşturduğunu, yaşamda, doğada da karşılığı olan, toplumsal bildirişmeyi sağlayan bir şiir dili yapısı kurduğunu yineleyerek şu örneği verir:

"Gurub-u hûn ile perverde ruh olan kuşlar
Kızıl kamışlara, yâkut âba konmuşlar;
Ufukta bir seri maktû'u andıran güneşi
Sükût-u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar"

Bu örnekten hareketle şiirin "gurub" sözcüğüyle başladığını, birinci dizenin sonunda ise "kuşlar"ın yer aldığını ve şiirdeki anlamın "gurub" üstüne ve "kuşlar"a ilişkin olarak gerçekleştiğini dile getirir. Şu anlamlandırmayı yapar: *"Gurubun önemi kızıllığının yoğunluğundan, görüntüyü baştanbaşa kaplamasından gelmektedir. Şiirde de bu yapılmak istenir. Kuşlar ve onunla ilintili olay, görüntüye canlılık verme amacında bir gösterge olarak alınabilir ("Kızıl" ve "yâkut" renk sözcüklerinin gösterge değerini arttıran). Ser-i maktû (kesik baş) kavramının vuruculuğundan da yararlanılmış"*(1983: 148). Gülten Akın'ın bu yorumunun tutar hiçbir tarafı yoktur. Böylesi empresyonist bir manzaranın nesnel bir görüntü sağlaması, doğada bir karşılığının olması neredeyse çok zorlama bir yorum sonucuyla ulaşılabilir. Kuşların güneşi sessizce yemeleri ve doymaları nasıl nesnel bir görüntü oluşturabilir? Ayrıca bu şiirin neresinde toplumsal bildirişmeyi sağlayan bir şiir dili yapısı

bulunmaktadır. Bu şiirle Haşim topluma nasıl bir bildiri sunmaktadır? Ayrıca yukarıda da değindiğimiz gibi "gösterge" kavramından daha çok bir imge/simge kavrayışı sezilmektedir. Böylesi bir anlamlandırmanın Haşim'in şiirini ne toplumsal bildirişime ne de yapısalcı bir tavra yaklaştırır.

1.2. Anlam'ın Şiirleşmesi: Yahya Kemal'in Şiirde Anlam Sorununa "Derûnî" Yaklaşımları

Modern Türk şiirinin kuruluşunda önemli bir yere sahip olan Yahya Kemal, Cumhuriyet döneminin şiirini görüşleriyle en çok besleyen isimlerden birisidir. Yahya Kemal'in her ne kadar şiirleriyle olmasa da yazdığı makale ve denemeleriyle toplumsal ve kimi tarihsel değerlendirmeler yapmış olması, dönemin fikir atmosferinde bir etki yaratmasına vesile olmuştur. Genel itibariyle daha çok millî ve sübjektif de olsa tarihî bir bakış açısından görüşler ortaya atmış olmasının, çoğu şiirinin bu çerçevede bir izlenim yaratması da kaçınılmaz olmuştur. Yahya Kemal'in bu tutumunun "dil bilinciyle" birleşmesi, onu doğal olarak anlaşılma sorunu yaşamasından uzak tutmuştur. Tematik hassasiyeti dolayısıyla, her ne kadar belli bir ideolojinin veya hareketin doğrudan etkisi altında kalmamış da olsa, şiirlerinde bir "ileti" arzusu taşıması, onu "açıklık" noktasına götürmüş ve şiirin anlam alanında herhangi bir sorunla karşılaşmasını engellemiştir. Yahya Kemal'i bu noktaya taşıyan en önemli unsur, kendi dönemine göre "dili" kavrayışıdır. Bu dil her ne kadar günlük yaşamın dili olmasa da şiirsel dilin süzülmüş ve sadeliğe kavuşmuş hâlidir. Yahya Kemal'in hareket noktası, eski şiirin (Divan şiirinin), temel itibariyle ve her türlü unsuruyla İran ve Arap edebiyatlarına bağlı oluşundan kurtulma çabasıdır. Çünkü Yahya Kemal'e göre, Türk toplumu eskiden doğrudan doğruya İran'a ve onun aracılığıyla da Arap'a bağlı olmasından, özellikle Acem'in kâinatından, estetiğinden, felsefesinden, ahlâkından, şekillerinden ayrılmamasından kaynaklı bir durum eski şiirimiz kuvvetini de zaaflarını da yine oradan almaktadır. Özellikle "bu şiir anlayışının, temelinin mazmunlara dayanması ve bu kalıp içinde asırlarca devam etmesi, söyleyebileceği her şeyi bitirmiş bir hâlde, tekrarlardan ibaret bir efsaneyi mırıldar gibi bütün nefesini tüketmesi" Yahya Kemal'i yeni bir birleşime götürmüştür. "Bir mazmundan ibaret" olan eski şiirin, böylesi yüz binlerce mazmundan bir şiir çıkaramadığını da belirten Yahya Kemal,

“Kestirme ve samimi bir hükümle denilebilir ki eski şiirimizde manzume yoktur, tenkit yoktur, hâsılı eser yoktur, yalnız mısralar ve beyitler vardır. (…) Eski şiirimiz duracağı notada durdu ve biteceği yerde bitti.” (1997: 259-260) diyerek kendi şiir anlayışının temel oluşum noktasını göstermiştir. Bu noktada Yahya Kemal’in eleştirdiği bu şiir anlayışından çok uzaklaştığı söylenemese de şiir dilini geliştirdiği, şiirselliği ve şiirsel anlamı mısradan, beyitten alarak şiirin tamamına yaydığını, bir bütünsellik kazandırdığını söylemek mümkündür. Tematik olan bu tavrın, bütün yapısal özelliklerinin yine eski şiire dayandığını söylemek gereklidir. Ancak bu yapının içindeki dil ve ona ait anlam yenidir.

Bu bağlamda Yahya Kemal, şiirlerinde ulaşmak istediği, amaçladığı dil, yapı ve anlam birliğini, sentezini Adile Ayda ile yapmış olduğunu bir konuşmada ortaya koymuştur. Bu konuşmada şiirsel bir dilin ortaya konmasının, bu dilin kendine özgü bir biçim ve yapı içinde bütünsel ve yeni bir anlama ulaşmasının çerçevesini çizmiştir. Yahya Kemal, Adile Ayda ile yaptığı bu konuşmada Türk şiirinde yapmayı amaçladığı ve bunları açıklığa kavuşturan fikirlerini üç aşamada açıklar. Öncelikli olarak Yahya Kemal’e göre “kollektivite’nin lisanında şiir yaratmak” gereklidir. Çünkü bir şiir ancak bu şartla kollektivite’ye hitap edebilir. “Kollektivite” ile amaçladığı şeyin de “şairlerin, herkesin kullandığı kelimelerle şiir söylemeleri” olduğunu belirtir. Ona göre şiir, bu kelimelerin belirli terkibi ile oluşur. Divan şairlerinin şiir yaratmak için “kollektivite’nin lisanında olmayan ve ancak birbirlerinin anlayabildiği hususi kelimeler kullandıklarını” belirten Yahya Kemal, şiirde anlamın önemini de vurgulamış olur. Yahya Kemal’in Türk şiiri için yapılması gereken ilk aşamanın herkesin anlayabileceği bir şiir dili oluşturmak olduğu ve bu dille şiir yazmak gerektiğini, sadece bir “zümre” için değil, “kollektivite”nin yani bir bakıma toplumun, “millet”in anlayabileceği bir dil oluşturmanın gerekliliğine işaret etmiş olur. Bu konuda Adile Ayda’nın “*Yani hâlkın anlayabileceği bir şiir vücuda getirmek istiyordunuz?”* sorusuna karşılık, “İstiyordum ki Türk’ün hançeresine göre telâffuz edilmiş ve Türk’ün hançeresine uygun bir ahenk içinde kullanılmış kelimelerle bir şiir yaratılsın.” cevabını verir (1962: 17-18).

Yahya Kemal “ikinci gaye”sinin, “Türk şiirini hâlis olmayan unsurlardan kurtarmak ve ona asıl unsuru olan ritmi bahşetmek” olduğunu söyler. Ona göre şiirin asıl maddesi anlam değil, “lafız”dır, yani “söz”dür. Bu özelliğin sembolistlerin şiir anlayışından geldiğini ve bu amaçla sembolistlerin şiiri teşbih ve istiareden ibaret

saymadıklarını, bu ögelerin "saf" unsurlar olmadığını ("impur" terimini kullanır) tespit ettiklerini bildirir. Şairliğin, anlam'ı lafza dönüştürmek olduğunu, "söz" hâline yani bir bakıma Yahya Kemal'in ulaşmak istediği "ses" hâline getirmek gerektiğini vurgulamış olur. "Şiirde esas lafızdır" diyen Yahya Kemal, ancak lafzın sadece kelimelerin istifinden ibaret olmadığını, kelimelerin şiire özgü bir ahenk oluşturan "birliğinden" doğduğuna işaret eder ve bunun ortaya çıkışında önemli unsuru "ahenk dalgalanışları" (ondulation) olarak görür (1962: 19). Adile Ayda, bu durum için Abbé Brémond'un *"courant poétique"* terimini kullandığını belirtmesi üzerine Yahya Kemal de bu terimi onaylar ve kastettiği şeyin bu "şiirsel akım" olduğunu vurgular.

Böylesi bir yaklaşım karşısında Ayda'nın, *"Fakat bu biraz metafizik, hatta mistik bir izah değil midir?"* sorusuna karşılık olumsuz bir yanıt veren Yahya Kemal'e göre, okur alıştıktan sonra bu "akışı" hisseder. Bu akışın bazen bütün mısralarda yer aldığını bazen de mısraın yarısına kadar gelip durduğunu söyler. Yahya Kemal, bu durumun, "anlamın lafza dönüşürken doğurduğu bir şey" olduğunu dile getirir. Bu dönüşümle anlam, dizenin içine bir ritim hâlinde geçer. Böyle bir ritim, yani anlamı ifade eden bir "müzikal dalgalanma" *(ondulation musicale)* içeren dize, "saf ve katkısız *(pur)* bir dizedir. Yahya Kemal bu görüşlerini, *"Dökülen mey, kırılan şişe-i rindan olsun."* dizesiyle örnekler. Ona göre burada anlam ritim olmuştur. Yani bu "saf *(pur)*" bir dizedir. Yahya Kemal bu anlayışın, eski şiirde *"mısra-ı berceste"* şeklinde yer aldığını, yani anlamı ve şekli birliktelik içinde oluşturduğunu söyler. Dolayısıyla "berceste mısra" Yahya Kemal için *"kelimelerin terkibi cihetinden manaya uygun ahenk şartlarını dolduran mısradır"* (1962: 20).

Adile Ayda'nın "Bir dizeninin hiçbir anlam içermediği hâlde, sadece içindeki sözcüklerin birleşimi veya hecelerin zincirleme bir şekilde birbirlerini takip etmesinden bir şiirin ortaya çıkıp çıkmayacağını ve böyle bir dizenin şiir sayılıp sayılmayacağını" sorması üzerine, Yahya Kemal, işte tam bu noktada sembolistlerden ayrıldığını dile getirir. Yahya Kemal, sembolistlerin görüşlerini ancak "yarı yarıya" oranında kabul ettiğini, sadece dizenin musikisi konusunda onlarla aynı fikirde olduğunu belirtir. Ancak Yahya Kemal anlam konusunda onlardan ayrışır ve ritmi, anlamın bir ifadesi olarak görür. Ona göre ritim, anlamı tamamlar ve onu ifade eder (1962: 20). Bu bağlamda anlama verdiği önemi ifade etmek için "Vuslat" şiirinden örnek verir. "Vuslat" şiirindeki "vuslat" sözcüğü için Yahya Kemal, bu sözcüğün tasavvufî bir

kaynağı olduğunu belirtir. Mutasavvıfların bu sözcüğü "aşk-ı ilahî" için kullandıklarını, ancak "çapkın Nedim"in bunu fiziki aşk anlamında kullandığını dile getirir. Kendisinin ise "hem manevi hem fizik aşkı ifade etmek" için kullandığını vurgulamıştır (1962: 23). Dile getirdiğimiz gibi Yahya Kemal, sözcüklere yeni anlam yüklerken veya yeni bir anlam alanıyla kullanırken, söz konusu alışılagelmiş anlamsal bağlamdan fazla uzaklaşmamıştır.

Yahya Kemal'in "üçüncü gaye"si "sentetik şiir yapmak"tır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Yahya Kemal, eski şiirdeki "beyit hâkimiyeti"ne vurgu yaparak gerçek anlamda bir şiirin olmadığını vurgulamıştır. Yahya Kemal'in buradaki amacı parçayı bütüne kavuşturmaktır. Şiiri bütüncül bir yapıya ulaştırmaktır. Çünkü Yahya Kemal'e göre "gerçek şiir", farklı parçaları, kısımları birbirini tamamlayan "bir bütündür, bir bestedir." Senteze kavuşmuş şiire, sentetik bir şiire, yani bir besteye ulaşmak ister. Bu sentez anlam'ın ve sesin birlikteliğidir (1962: 24).

Bu senteze ulaşma bağlamında Adile Ayda'nın "*Şiiri kelime kelime mi, yoksa mısra mısra mı şekillendirirsiniz veya oluşturursunuz, yaratma aşamasındaki ilham kelime hâlinde mi gelir?"* sorusuna Yahya Kemal, dizeyi esas alarak hareket ettiğini söyleyerek cevap verir. Yahya Kemal, en uygun sözcüklerle gelişmedikçe dizenin doğmuş, bir şekil almış olmasına imkân vermez. Bu sözcüklerin seçimiyle dizenin, anlamı, şekli ve ritmi ile birlikte doğacağına işaret eder. Ancak Yahya Kemal'e göre buna ulaşmak için dizenin bekletilmesi gerekir. Çünkü şiir içinde yanlış ve mekanik dizeler yer alırsa, bu dizelerde iç-müzik (deruni ahenk- musique intérieure) oluşmaz. Oysa anlamın ve ritmin birlikteliğiyle şekillenen bir dize, nihaidir (*définitif*) ve o dizede anlam ve şekil birbirini tamamlamış olur (1962: 26).

Şiirde ortaya çıkan sentetik anlamın, aynı anlam olarak bir başka şekilde ifade edilemeyeceğini bildiren Yahya Kemal, bu anlamın, aksi bir durumda şiir olamayacağını dile getirir. Şaire göre şiirindeki anlamın, düşünce karşısındaki üstünlüğünü buna bağlar. Bir filozofun fikirleri, havada uçuşan fikirlerdir; ancak şair bu fikirlerden birini alıp ona şiirsel bir estetik kazandırdığı andan itibaren o fikrin insanlık için somutlaştığını, bir anlam kazandığını, hayata geçirildiğini bildirir (1962: 26-27).

1.2.1. "Kalp'ten Lisan'a": Duyuş'tan Deyiş'e Anlam

Yahya Kemal'e göre şiir "kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır" (1997: 48). Bu tanımdan hareketle Yahya Kemal için şiirde hareket noktası duygu'dur. Bu duygunun, somutlaşacağı ve görünür olabileceği bir esas nokta vardır ki bu da dil'dir. Çünkü Yahya Kemal'in için önemli olan ve varmak istediği aşama "duygunun lisan hâlinde kalışıdır." Bu durum işlenen duygunun şiirsel dil aracılığıyla yeni bir anlama, şiirsel anlama ulaşması ve bu anlam dairesi içinde duyulmasıdır. Dolayısıyla Yahya Kemal bu duyulma anını, ancak "deruni ahenk ile ifade edilmiş olma" şartına bağlar. "Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir" (1997: 48). Çünkü duyulmayan, hissedilmeyen bir dizenin, sadece vezin ve dil unsurlarına yatkınlık derecesi bakımında söylenmiş olması şiirleşmesi için yeterli değildir. Yahya Kemal'in işaret ettiği bu derin ahenk, şiirin kendine özgü anlamı'dır. Anlam, şiirin yapısal unsurlarının kendine özgü bir birleşimle oluşturdukları ve "duyurdukları" içselliktir. Bu içsellik, şiirin yapısal düzleminde yer alan vezin, kafiye, redif gibi ögelerin dışında, dilin çift eklemlilikten, yani sözcüğün taşıdığı anlamsal ve sessel birlikteliğin bir ürünü olarak da görülebilir. Şiirsellik bağlamında sözcüğün sadece sesini önemsemekten çok sesin anlamla birlikteliğinin oluşturduğu derinlik, Yahya Kemal'in "deruni ahenk"ine işaret eder.

Yahya Kemal için *"şiir bir nağmedir"*; ancak bu nağme çok az bulunan ve saf bir öz'dür. Bu öz, deruni ahengin kendisidir ve şiirsel anlamı işaret eder. Bu sebeple bu "nağme"yi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir alettir (1997: 48). Yahya Kemal'in ulaşmak istediği şey *"şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak, mısraı hissin ta kendisi imiş gibi okuyucuya bir vehim vermek*"tir. (1997: 48) Denilebilir ki Yahya Kemal'de "duygunun şiirsel dil olmuş hâli", şiirsel anlam'a ulaşmaktır. Çünkü her dize, bir duygunun anlam olmuş hâlini taşıyacaktır. Bu da Yahya Kemal'in şiirde anlamdan yana olduğunu ve deruni ahenk kavramını bu anlamı ortaya koymak amacıyla kullandığını söylemek mümkündür.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu bağlamda Yahya Kemal'in amacına ulaştığını en çok vurgulayan isimdir. "Deniz Türküsü" şiirinde Yahya Kemal'in kastettiği "ses"e ulaştığını belirtir. Ona göre şiirde temaya, bir anlama ulaşmak, sadece ses'in yarattığı

etkiyle ve telkin gücüyle mümkündür. Bunun yanında şairin yarattığı bu ses telkiniyle, söz konusu temaya benzer bir başka tema da yaratmak mümkündür. Tanpınar'a göre şiidr musiki denen şey budur. Böyle bir durumda anlam, ikinci bir unsura dönüşür ve ancak bu ses'in arkasından ve çok uzağından duyulur. "Deniz Türküsü" şiirinde de aynı durum söz konusudur. Bu şiire sadece bir manzara, bir tasvir gözüyle bakılırsa anlaşılamayacağını aktarır (2005: 329).

"Erenköyü'nde Bahar" şiirinde de söz konusu olan yine bu ses'tir. Tanpınar'a göre *"her şey, manzara, hayal, ruh hâleti, her şey sestir."* Bu ses'e dayanan musikinin bir şey anlatmak istediği için "resme ve edebiyata" kaçtığını, yani bir bakıma ses'in, söz'ün ve görüntü'nün şiirleştiğini, bir anlama kavuştuğunu işaret eder. *"Şiirin güzelliği, kelimeyi adeta sada, ses kıymetleri hâlinde kullanmasında ve bunu yaparken bize herhangi bir boşluğu göstermemesindedir."* (2005: 333) sözleriyle bütünsel bir anlamın varlığını ortaya koyar.

Tanpınar, Şinasi'den sonraki şairlerin "mazmun"dan yavaş yavaş kurtulduklarını, fakat mazmunun yerine "anlam"ı yerleştirdiklerini belirtir. Yahya Kemal'in bu durumu sonlandırdığına işaret eden Tanpınar, onu şiirlerinde dili meydana getiren parçalardan biri olan "şekil"e ulaşıldığını aktarır. Yani belirsiz'likten başlayan bir vuzuh noktası, bir anlam, şiir ancak ahengini, ritmini, ses'ini tamamladıkça belirli olan ve her parçası aynı fonksiyonu paylaşan bütüncül bir yapıya ulaşır. (2005: 347) Söz konusu anlaşılır olma, ancak bu bütüncül şeklin içinde belirli bir şeyi ifade eder. Bu şeklin dışında, yani yapıdan soyutlanacak bir anlam yoktur. Tanpınar, "Deniz" şiirinde ise anlamsız sözlerin varlığına rağmen, şiirin esasını ses'in belirlediğini söyler (2004: 86). Bu şiirdeki anlam, şiirin oluşturduğu ses'tir.

Hilmi Yavuz da Yahya Kemal'deki duygunun ses'e dönüşmesi, bir bakıma anlam kazanmasını "nesnel bağlılaşım" açısından değerlendirir. Eliot'ın şiiri, "bir yaşantının "heyecanlar" aracılığı ile iletilmesi ya da, *aktarılması* değil, bir yaşantının "duygular" aracılığı ile *yeniden-üretilmesi'*dir." şeklinde tanımladığını aktaran Yavuz, şiirin, yaşanmış bir heyecanın aktarılması ile uzaktan yakından bir ilişkisinin olamayacağını; söz konusu heyecanın dilde sözcüklerle dilegetirilen bir duygusal karşılığı olmak gerektiğini vurgular. Yavuz'a göre Eliot'ın "nesnel bağlılaşım" (*objective correlative*) dediği şeyin, bu "karşılık"tan öte bir şey değildir. "Nesnel

bağlılaşım"da sorununun, bir "iletişim" sorunu olmadığını bildiren Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'in de şiiri, "duyuş'un deyiş'e dönüşmesi" olarak tanımlarken de kastettiğinin aynı doğrultuda olduğunu savunur. Şiirin, birtakım heyecanların iletimi olmadığını, Eliot'ın "heyecan" dediğinin, aslında, Yahya Kemal "duyuş" dediği şey olduğunu bildirir. *"Şiir de bu "heyecan"ları sözcükler aracılığı ile iletmek değil, sözcüklerle söz konusu heyecansal yaşantıyı yeniden-üreterek dilegetirmektir"* (2013: 164). Bu bağlılaşım dolayısıyla şiirin anlamsal olarak dayanacağı bir alan hazırlanmış olur.

Hasan Akay, Yahya Kemal'in "Itri" şiirindeki dil kullanımı ile anlam arasındaki belirleyici ilişkiye dikkat çeker. Akay, şiirin ilk üç ünitesinde kullanılan zaman'ın "öğrenilen geçmiş zaman (-miş ekiyle kurulan ya da kurgulanan sözcükler) olduğunu; dördüncü üniteden itibaren zaman ekinin boyut değiştirerek "görülen geçmiş zaman"a (-di ekiyle kurulan sözcüklere dönüşür) dönüştüğünü aktarır. Akay'a göre bu durum, sıradan dramatikal bir dönüşüm değildir. "Anlam düzeyinde bir mesaj/bildiriyi de içermektedir" (2003: 39). Akay bu dilsel dönüşümün, "tarihsel ve toplumsal olan"dan "bireysel olan"a geçilmişini gösterir. Ayrıca şiirde bir sonraki aşamada, daha farklı bir boyuta geçildiğini ve bunun da zamanı geleceğe ait, "gelecek" olanı anlamlandırdığını aktarır (2003: 40).

Akay'a göre, söz konusu olan ikinci zaman birimine geçildiğinde, anlam düzeyinde de değişme açık bir biçimde görülür ve toplumsal geçmişin mirası sayılan bir mesaj/bildiri, musiki (ses) aracılığıyla yeniden üretilir. "Bu noktada fiziksel görüntü ile fizikötesi görüntü iç içedir, bunu görünür kılan musikideki büyüleyici etki gücüdür" (2003: 40). Akay'ın işaret ettiği dilsel kullanım tercihleri, Yahya Kemal'in iletmek istediği duygu'yu (anlamı), yine istediği ölçütlerde ses'e dönüştürerek verebildiğini göstermektedir.

Kemal Bek ise, Yahya Kemal'in "terkip" dediği şiir sesi'ni, "kulağımızda ve zihnimizin kulağında "şiir izlenimi" bırakan ve sözcüklerin ses değerlerinin birbirlerine oranlanmasından doğan "şiirsel müzik" olarak tanımlar. Ona göre bu "ses", bir kez yaratılmıştır ve benzeri yoktur. Bek'e göre Yahya Kemal bu yaklaşımıyla, şiirde anlamın, şiir ve şiirsel müzik açısından hiçbir işlevi olmadığını vurgulamaktadır. Buna bağlı olarak Bek, "yalnızca şiirsel müziğe dayanan ama anlamı bakımından hoşumuza gitmeyen metinler olduğu gibi, anlamını pek beğendiğimiz ama şiirsel müzikten yoksun

olduğu için hiç hoşumuza gitmeyen metinler de var(lığına) işaret eder. Ona göre "Şiirin anlamını beğenmek" demek, o metnin anlamını "şiirsel mimari"sinden soyutlamak demektir ki bu da, şiiri düzsözle anlatılabilecek anlama indirgemek olur. Kemal Bek, anlamı şiirin birinci koşulu olarak görmemesine rağmen, onun şiirin biçiminden de ayrılamayacağını belirtir. Dahası, kimi şairlerin "şiirde bir anlam varsa, bu ancak rastlantı sonucu ortaya çıkar" görüşüne hiçbir şekilde katılmaz (1999: 48-49).

Tahir Abacı da Yahya Kemal'de anlam ve ritim ilişkisini işlerken, Yahya Kemal'in, "fennî ve mihanikî" ahenk tarifinden başka şey olduğunu anlatmaya çalıştığı "deruni ahenk", yani "ritim" kavramının kullanmasında bir kesinliğin olmadığını dile getirir. Abacı, Osip Brik'in "Ritim ve Sözdizim" adlı yazısında, kavramın farklı kullanımlarına dikkat çekerken, tıpkı Yahya Kemal gibi, düzenli her anlaşmanın ritim sanılmasından ve ritmin mecazlı, sanatsal kullanımının üstüne bilimsel ritim teorisi oturtulmak istenmesinden yakındığını belirtir. Abacı, Brik''ten, anlamlı kelimeler yerine anlamsızlar koyarak dizeyi salt müzik alanına aktarmanın ya da kelimelerin yerlerini değiştirerek müziksiz salt anlam alanına aktarmanın mümkün olduğunu, oysa şiirin anlam ve ritmin birleşmesiyle oluşmuş, hem konuşma diline bağlanan, hem ondan ayrılan özelliklere sahip dilsel bir olgu olduğu görüşünü aktarır. Aynı doğrulamayı da T.S. Eliot'tan yaptığı alıntıyla destekler: "Ben, burada, musiki bakımından zengin bir şiirde, şiirdeki seslerin yarattığı musikiyle kelimelerin esas ve diğer anlamlarının yarattığı musikinin birbiriyle sımsıkı bir şekilde örülmüş olduğunu söylemek istiyorum. Eğer şiirde musikinin anlamdan kopuk bir şekilde, sadece seslerin yarattığı musiki olduğunu söylerseniz, şiirde anlamsız sesin de, sesten yoksun olan anlam gibi, tek başına var olamayacağını tekrarlamak mecburiyetinde kalırım" (1999: 59).

Tahir Abacı, bu görüşlere dayanarak şiirde müziğin anlamdan bağımsız bir değer taşıdığını ve salt sessel değerlerle şiir yazılabileceğini öne sürenlerin çıktığını; ancak pek çok şairin, şiirdeki müziğin anlamla tümleşik bir değer taşıdığını, yazma pratiğinden hareketle bildiğini dile getirir. Ancak bu pratiğin sezgisel bir pratik olduğunu vurgular. Abacı'ya göre, sözü edilen sezgisel kavrayış, gücünü anlamın belli sessel değerlere oturtulmasından alan, ama yine de mutlak ve sabit bir değişmezlik içermeyen bir yapıdır. Şiirin başka dile çevrilemezliğini, ama başka bir dilde yeniden söylenebilirliğini savunanların, bir bakıma bu değişkenliği vurguladıklarını, anlama eşlik eden müziğin bir bağıntı olarak yeniden örgütlenebileceğini belirten Abacı, aynı

zamanda örgütlenemeyebileceğini, yani şiirin yaklaşık anlamla çevrilmesine rağmen, müziksiz kalabileceğini de sözlerine ekler. Dolayısıyla anlam müzikten ayrılamaz ama her seferinde başka müzikle yeniden kurulabilir ve ancak müzikle yeniden kurulabilirse şiir hâline geri dönmüş olacağı sonucuna varır. Bu bağlamda Yahya Kemal'in, kurduğu vezin + kafiye = musiki = alet bağıntısının sadece son iki kısmının doğru olduğunu belirtir (1999: 59).

Tahir Abacı, Yahya Kemal'in müzik yaklaşımının kurduğu anlam dünyasından kaynaklandığını belirtir. Ona göre Yahya Kemal'in şiirde müzik denildiğinde genel müzik kavramına bağlı kalması, ama bunun tek örneği olarak özgül bir müziği, Klasik Türk Müziğini düşünerek ve şiirde müziği kafiyeye, sessel benzerliklere indirgeyerek sabit kılması, geniş ölçüde kurduğu anlam dünyasından kaynaklanır. Abacı, Yahya Kemal'in belli kuralları olan vezinlere ve kafiyeye önem vermesine rağmen, bu unsurlarla meydana getirilmiş her metni şiirden saymaması, şiir bağıntısında bu unsurların kullanılmasının yanı sıra, şiirde "deruni ahenk" ve "nağme" değerini araması, onun birçok bakımdan "müddeacı şiir" diye karşı çıktığı şiirden daha kunt, daha kırılmaz bir dünya oluşturmasına yol açtığını belirtir (1999: 59-60).

Abacı'ya göre tek ve genel bir müzik yoktur. Yahya Kemal'in yaklaşımının eksik olduğunu belirtir. Abacı, kimi zaman öze ya da içeriğe eşdeğer bir kavram sanılan anlamın, iç müzik dâhil, şiiri oluşturan bütün ilintilerin odak noktası ve hatta kendisine özgü bir "biçim" olduğunu söyler. Dolayısıyla yapılan bütün anlamlı-anlamsız tartışmalarının anlam'dan uzaklaşamayacağını bildirir. Anlam tartışmanın farklı bir anlam ihtiyacı ve talebi gibi son derece pozitif bir olgudan kaynaklandığını, en biçimci şiir anlayışlarında bile amacın, isterse rastlantısal olsun, yine de bir anlam, ama genel geçer anlamdan farklı bir anlam elde etmek olduğunu vurgular. Abacı'ya göre biçimci şairi araştırmaya yönelten, biçimdeki bunalım değil, anlamdaki bunalımdır. Sadece sesi temel alan denemeler bile, eski anlamlardan bıkkınlığın sonucudur, ama anlamdan kurtuluş yoktur (1999: 60).

Böylesi bir anlam anlayışıyla hareket eden Tahir Abacı, anlam'ı "yetinmezliğin öz çocuğu" olarak görür. Ona göre bu nedenle anlamın sabit ritimle uzun süreli bir birliktelik kurması beklenemez. Ritimlerin, statik olarak uzun süre var olabildiklerini belirten Abacı, anlamların ise daha çabuk eskidiğini ve değiştiğini dile getirir. Tahir

Abacı da Özdemir İnce'ye benzer bir yaklaşımla, Yahya Kemal'in Eski Şiirin Rüzgariyle şiir yazmasının, onlardaki ritmin ve müziğin büyüsüne kapılmasından kaynaklandığı belirtir. Ancak Yahya Kemal'in sadece bu anlayışla yetinmediğini, böyle olsaydı kurucu şair sıfatı bir yana, belki şairden bile sayılamayacağını vurgular. Çünkü bu durumda çağın anlamına yaklaşamamış olur. "Yahya Kemal, vezin ve kafiye tercihleriyle ne ilkel bir ritmi, ne de anlamı sürgüne gönderen çağdaş / monoton bir ritmi amaçla"maz; ama kullandığı bu malzemeler artık kendi tarihlerinin sonuna gelmiş durumdadır. Yahya Kemal'in "kılıç artığı" bu malzemelerle şiirini kurabilmesini, onun "kişisel mucizesi"ne bağlayan Abacı, "Yahya Kemal'in kafiyeli güfteye dayanan bir müziği tema olarak yüceltirken şiirde de müziğin gereği olarak kafiyeyi savunması, şiirin evrimiyle müziğin evrimi arasındaki açık bağı ortaya koyduğunu" ve "bu bağıntıyı sabit kılması da onlara yüklediği temsil değerinden ileri geldiğini" ifade eder (1999: 60-61).

Yahya Kemal'i bütüncül bir bakışla, anlam sorunu bağlamında değerlendiren Alphan Akgül, çıkış noktası olarak üç farklı ikili-terim seçer ve bu terimler üzerinden Yahya Kemal'in anlamla olan ilişkisini inceler. Hemen belirtmek gerekir ki Akgül'ün bu yaklaşımının amacı, Yahya Kemal'in şiir görüşleri ile şiirleri arasındaki uyuşmazlığı ve çelişkiyi göstermektir. Yahya Kemal'in görüş olarak ileri sürdüğü bütün yaklaşımlara çelişki gözüyle bakan Akgül, bu görüşlerin şiirlerine yansımamış olması iddiasıyla Yahya Kemal'in tutarsızlığını ortaya koymak ister. Bu ikili-terimlerden ikincisini savunan Yahya Kemal, Akgül'ün iddiasıyla şiirlerinde birinci terimlere göre hareket etmiştir. Ancak Alphan Akgül, Yahya Kemal'in çelişkisini ortaya koyarken, bizce kendi çelişkilerini de ortaya çıkarmış olur. Alphan Akgül, Yahya Kemal'in şiirlerini ve şiir anlayışını anlam açısından değerlendirirken onun şiir tarzını, "mana" yerine "lafız"ı, "mesel" yerine "berceste şiir"i, "mihaniki ahenk" (vezin) yerine "deruni ahenk"i önceleyerek oluşturduğunu söyler (2014: 14).

Akgül, deruni ahenk'i "vezin kullanıldığı hâlde, vezin dışı ritim ve ses ögelerinin organizasyonu olarak gördüğünü" dile getirir. Akgül, Yahya Kemal'in bu kavram etrafında, vezin dışı ses örgüleriyle, anlamın ihmal edilmesiyle elde edilen bir ritim anlayışından ziyade, anlamı pekiştiren ses ve ritim organizasyonlarından söz ettiğini belirtir (2014: 20-21).

Akgül'e göre Yahya Kemal, deruni ahenk kavramıyla anlamı daha etkili bir şekilde aktarma çabasındadır. Böylelikle Yahya Kemal açısından deruni ahenk, bir anlamın ya da duygunun dilin ses ögeleriyle temsil edilmesi anlamına da gelir (2014: 22). Yahya Kemal, zaten, bir duygunun "dil" hâline gelinceye kadar yoğrulması gerektiğini vurgulayarak, dizenin "ses"e dönüşmesini önceler. Akgül'ün bu yaklaşımı Yahya Kemal'in anlayışını doğrular niteliktedir.

Alphan Akgül, Yahya Kemal'in "mana", "mesel" ve "mihaniki ahenk" yerine "lafız", "berceste şiir" ve "deruni ahenk"e öncelik verdiğini ve böyle bir şiir tasarımının Yahya Kemal'in şiirleri için doğru olmadığını, Yahya Kemal şiirlerinin modern Batı şiiriyle tam bir uyum içinde görmediğini belirtir. Çünkü yazara göre, kökleri ondokuzuncu yüzyıl romantizminin birey odaklı ve kural yıkıcı mantığı içinde gelişen modern şiirin, apaçık anlamdan, anlatı üslubundan ve kurallara bağlı ritimden bir kopuş olduğu bilinmektedir. Akgül'e göre, Yahya Kemal'in şiirleri ayrıntılı bir şekilde irdelendiğinde, onların modern Batı şiirinin bu niteliklerini taşımadığı öne sürülebilir (2014: 100). Akgül'ün bu yaklaşımla ne demek istediğini anlamak bir güçlük barındırır. Çünkü "manadan lafza, meselden berceste şiire ve mihaniki ahenkten deruni ahenge" geçiş yapan ve şiirini böyle tasarlayan bir şairi modern saymadıktan sonra modern şiiri "apaçık anlamdan, anlatı üslubundan ve kurallara bağlı ritimden" kopuş olarak tanımlamak büyük bir çelişkidir. Zira "mana"dan kaçmak, apaçık anlam'dan kaçmaktır; "mesel"den kaçmak anlatı üslubu'ndan kaçmaktır ve "mihaniki ahenk"ten kaçmak, kurallara bağlı ritim'den kaçmaktır. Böyle bir durumda Yahya Kemal'in modern şiirin gereklerini yerine getirdiğini görürüz. Ancak şiirsel önceliğin yer değiştirdiğini ifade etmeye çalıştıktan sonra, aynı ifadelere baktığımızda Yahya Kemal'in zaten böyle bir şiir anlayışına sahip olmadığını da söyleyerek, Yahya Kemal'i Batı'daki şiir anlayışını esas alarak değerlendirip onun modern şiire uymadığını söylemek doğru bir yaklaşım tarzı da değildir. Bizce burada esas alınması gereken husus, batı edebiyatı değil, divan şiir geleneğindeki süreç ve değişim noktalarıdır. Bu dinamikler üzerinden değerlendirilme yapıldığında Yahya Kemal'in modern olup olmadığı ortaya konulabilir. Bu noktada Akgül'ün eksik ölçütlerle değerlendirme yaptığını görürüz. Yahya Kemal'in modernliği, Batı şiiri karşısında değil, eski şiirin karşında anlam kazanır. Ayrıca, şiirin anlamdan, anlatı üslubundan ve kurallara bağlı ritimden kopuşu, modernliğin ölçütü olmayacağı da bir gerçektir.

Alphan Akgül, Yahya Kemal'in Sermet Sami Uysal ile yaptığı sohbetlerde, "Şiiri söylemek lazımdır. Asıl şiir o zaman meydana gelir." ve "Kelâm olunca şiir olur." şeklinde söylediği ifadelere dikkat çekerek, Yahya Kemal'in bu ifadelerle "lafzın manaya olan önceliğini" gösterir gibi olduğunu, ancak paragrafın devamında bu düşünceyi zedeleyen ifadelere de rastlandığını dile getirir. Yahya Kemal'in "Kelimelerin ianesi (yardımı) ile bazı mısralar yazılabilir. Fakat daha ileri gidilemez." cümleleri, şairin aynı söyleşi içinde benimseyerek göndermede bulunduğu Stéphane Mallarmé'nin "şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır" düşüncesi ile çeliştiğini de aktarır. Dahası Akgül'e göre, "Mevzu kalbimde doğunca ona ifade ararım. Duyduğum mevzuâ sadık kalırım. Ona başka şeyler katmam." diyen Yahya Kemal'in bu cümleleri ise "mevzu"nun "lisan"a olan önceliğini ima eder. Bu ifadeler, Akgül'e göre, Yahya Kemal'in "dili", "hissiyatı etkili bir şekilde ifade etmeye yarayacak bir araç" olarak gördüğünü gösterir. "Çünkü bu paragrafın tamamına bakıldığında şairin kastetmek istediği düşüncenin aksine, anlamın, hissin ya da duygunun önceliğinin vurgulanmış olduğu fark edilir." diyen Akgül'e göre, "Yahya Kemal sözün önceliğini savunmaya çalışırken kullandığı ifadelerle, şiirde konunun öncelikli olduğunu dile getirmiştir" (2014: 103). Akgül'ün vardığı sonuçlara katılmak pek mümkün görünmemektedir. Çünkü Yahya Kemal'in söz konusu ifadelerinde Alphan Akgül'ün belirttiği gibi bir çelişkinin var olduğu söylenemez. Yahya Kemal daha önce vurguladığımız gibi "duygunun lisan olma" hâlinden bahsetmiş ve buradaki ifadelerle onu desteklemiştir. Yahya Kemal'in "Mevzu kalbimde doğunca ona ifade ararım" sözü "duygunun lisan oluşuna" işaret eder. Bu lisan olmuş duygu, yani "ifadeye kavuşmuş mevzu", lafzın ta kendisi olur. Zira Alphan Akgül de takdir eder ki "dil" soyut bir şeydir ve şiirin doğrudan doğruya bir "dil" olarak ortaya çıkması mümkün değildir. Her şiir için, bir hareket noktası gereklidir. Bu, bir konu olabileceği gibi, bir fikir, bir duygu, bir kavram da olabilir. Bu durumların varlığı, akla ilk geldikleri gibi bir konu şeklinde şiire girmesi ve o hâlde kalması mümkün değildir. Şair, onlara bir dil bilinci, şiirsel bir ifade ve şiirsel bir anlam alanı hazırlar. Dolayısıyla bir konudan hareket etmiş olması ve buna bir ifade aramaya kalkışmasına rağmen, onun konuyu önceliğini göstermez. Ayrıca, "muvzuya sadık kalarak ona ifade aramak" da Yahya Kemal'in amaçladığı ses-anlam birlikteliğidir. Mallarme'nin sözüyle çelişme durumu da tam anlamıyla haklı bir tespit değildir. Zira Yahya Kemal burada herhangi bir fikrin şiire dökülmesi, fikri önceledeğinden bahsetmemiş, bir duygu hâlinin ifade bulmasından bahsetmiştir. Elbette

Yahya Kemal, özellikle son şiirlerinde fikre önem vermiştir. Bütün şiirlerinde de bir fikir vardır. Ancak bu durum Yahya Kemal'in kelimeyi önemsemediğini ortaya çıkarmaz. Çünkü Yahya Kemal'in sözcük titizliği, şiirlerini beklettiği süreleri dikkate aldığımızda daha bir anlam kazanır. "Rindlerin Ölümü"ndeki "serin serviler" buna örnek gösterilebilir.

Ancak Akgül, "şairin sözcüklerin yardımıyla yazmayı reddedip sözcük seçimini belirli bir bağlam dâhilinde yapması, mananın, hissin ve duyuşun, lafza, lisana ve deyişe olan öncelikli konumunu gösterir." ifadelerini kullanarak Yahya Kemal'in, şiir yazarken, önceden tespit ettiği bir konuya uygun bir şiirsel ifade aradığını dile getirir (2014: 105). Akgül'ün bu ifadelerinden "dil"i ikinci plana attığını söylemek mümkün müdür? Buna olumlu cevap vermek oldukça zordur. Konuyu önceleyen bir şair, ona uygun bir dil, bir ifade neden arasın ki? Konuyu öylesine de sunabilir ve istediği anlama doğrudan ulaşabilir. Ayrıca Yahya Kemal, sözcüklerin yardımını tamamıyla reddetmemektedir. Sözcükleri seçerken de sadece anlama, konuya bağlı kalarak değil, aynı zamanda "bir deyiş" yakalamaya çalışmaktadır. Dolayısıyla başarıya ulaşıp ulaşmadığı ayrı bir konudur, ancak eylemlerindeki ses-anlam birlikteliğini yakalama çabası çelişkili değildir.

Alphan Akgül, modern şiir tarihine bakıldığında, lafzın ya da görsel biçimin manayı olabildiğince arka plana ittiği şiirlere sıklıkla rastlandığını belirtir. Bu modern şiirlerde lafız, mana ile bağlantısız bir şekilde kendi lehine işlediğini söyleyen Akgül, Yahya Kemal'in ise lafzı etkin bir şekilde kullandığı şiirlerinde bu dil araçlarını anlamı pekiştirmek amacıyla örgütlediğini dile getirir. Yani Akgül'e göre "Yahya Kemal'in şiir üslubundaki ağırlık merkezi, belirli bir anlamın, duygunun, hikâyenin derli toplu bir kompozisyonla okura aktarılmasıdır." Yahya Kemal, bir şiirde seslerin tekrarına yer veriyorsa, bu seslerin anlamı telkin edici bir işlev için kullanmıştır sonucuna varıyor. Böylelikle şair belirli bir sözdizimini ya da sözcükleri tercih ediyorsa bu tercihler şiirin anlamını daha etkili bir şekilde yansıtmak içindir. Böyle bir üslupta anlam ile biçimi ayırt etmek yerine, belirli bir anlamı ortaya çıkaran kompozisyona odaklanmamız gerektiğini vurgular (2014: 110). Akgül'ün bu sonuçlara varması bizi hiç şaşırtmamaktadır. Çünkü zaten Yahya Kemal'in anlam ile biçimi ayırt etmek veya ses unsuru olmadan anlam, anlam unsuru olmadan ses aramak gibi bir düşüncesi yoktur ve böyle bir bildirisi de bulunmamaktadır. Tıpkı Akgül'ün belirttiği gibi Yahya Kemal de

ses kombinasyonlarını anlam için kullandığını söyler ya da ortak bağlamsal bir anlamı bir sesi duyurmak gerekliliğine vurgu yapar.

1.2.2. Şiirin Yapısı ve Anlam

Yahya Kemal şiirinin dış yapısında geleneğin önemli bir etkisi vardır. Yahya Kemal geleneğin en temel unsurları olan vezin, kafiye, redif ve nazım biçimleri gibi unsurları kullanır. Rahatlıkla denilebilir ki şairin en çok eleştiri veya tepkiyle karşılandığı nokta burasıdır. Şairin modern şiirin dışında tutulması veya en azından modern şiirin merkezinde pek gösterilmemesinin temel sebeplerinden biri, bu yapısal özellikleri kullanmasındandır. Ancak bazı eleştirmenlere göre de bu haksız bir yaklaşımdır ve şairin asıl eylemi anlaşılamamıştır.

Yahya Kemal'e göre de şiir muhakkak vezin kafiye ile vücuda gelir. Bu durum şiirin asıl özelliği değildir, temel bir biçimsel zorunluluktur. Çünkü "Şiir, musikinin hemşerisidir, aletsiz teganni edilemez." diyen Yahya Kemal, bu iki unsurun sadece bir "araç" olma özelliğine vurgu yapar. Ona göre "vezinler –ister aruz olsun ister hece- cansız birer alettir ve asıl ahenk, veznin sustuğu yerde başlar (1997: 118). Yahya Kemal veznin tek başına ahenk yaratamayacağını da şu sözlere değerlendirir: "Eğer vezinlerde bir ahenk olsaydı Arap, Acem ve Türk öteden beri her vezni bir mevzuda kullanırdı, birkaç hünerver ve kafiye-pervazdan başka hiçbir şair bu vehme kapılmamıştır" (1997: 123). Dolayısıyla Yahya Kemal, şiirdeki asıl ahengi, şiirin anlamsal boyutuyla bir bütünlük oluşturan deruni ahenkte bulur. Şiirin vezin aracılığıyla, ama ondan ötede oluşun bir bütüncül ahenge dikkat çekmiş olur.

Yahya Kemal'e göre eğer vezin şiirin asıl unsuru ve ahengi sağlayan temel öge olmuş olsaydı geçmişteki bütün şairlerin aynı düzeyde olmaları gerekirdi. Aruz, yüzyıllar boyunca işlenip gelmiştir, ancak Türkçede, Fikret ve Akif'le asıl büyük yankısını bulmuştur. Yahya Kemal'e göre bu sürede değişen aruz değildir, dildir. Aruz, Sâdî ve Hâzıf zamanında ne idiyse bugün (kendi zamanı için) odur; hiçbir zaman değişmemiştir (1997: 124). Hatta Yahya Kemal, bu bağlamda Şeyh Galib'in büyük bir şair olduğunu, ancak aruzu kullanmadığını, aksine Nâilî-i Kadîm, Avni Bey'in aruzu çok üstâdâne kullandıklarını, fakat Şeyh Galib kadar büyük bir şair olmadıklarını belirtir (1997: 125). Bizce Yahya Kemal'in bu örnekleri, kendisini aruz noktasında eleştirenlere bir cevap niteliğinde değerlendirilebilir. Çünkü Yahya Kemal'in veznin

ahengini önceleyerek, deruni ahenge yer vermediğini ya da şiirlerinde bir deyişe ulaşamadığını söylemek, dolayısıyla görüşleri ile şiirleri arasında bir çelişkinin varlığına işaret etmek, doğru bir yaklaşım değildir. Yahya Kemal'e göre, vezin ve kafiye kullanımının, şiirin içinde bütünlüğe kavuşmuş olması, onların mekanik özelliklerini ortadan kaldırır. "Şairin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yani başlıca bir uzuvdur. (…) Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir, musikinin hemşiresidir, aletsiz teganni edilemez." (1997: 135) sözleri bu bağlamda genel bir tutum olarak algılanabilir.

Bu bağlamda Zahir Güvemli, şiir dilindeki sapmalara işaret ederek şiir dilinin, nesir dilinden apayrı bir şey olduğunu belirtir. Ona göre, mademki şiir dışımızda var olan bir şeyi değil de şairin istediği bir durumu anlatacaksa, o hâlde bunu, her biri dışdünyada bir şeyi temsil eden kelimelerle yahut kelimelerin o temsil ettikleri alışılmış anlamı kazanacakları bir şekilde düzenleyerek anlatamaz. Güvemli, nesir dilene ait olarak gördüğü bu özellikten kurtulmak endişesiyle Verlaine'nin, Fransız dilinin snytaxe'ını bozarak bile bile dilbilgisi yanlışları yaptığını vurgular: *"Çünkü dilbilgisi mantığı, nesir mantığıdır. Nesir mantığı sadece şeyi olduğu gibi tasvire yarar. Şiir ise şeylerle, fikirlerle değil, kelimelerle o kelimelerin hususî örgüsünden doğar. Şair, kelimelerini ihtiyacına göre dizer. Kendi görüşü hususî olduğu için, şiir dili de hususîdir"* (1948: 16).

Güvemli'ye göre, şiirin her yönüyle bir bütün olduğu görüşüne ilk defa Yahya Kemal'de rastlarız. Başka şairlerden bir veya birkaç kelimeyi oynatmanın, yerlerine daha iyisini koymanın belki mümkün olduğuna, ancak şiirin "büyülü örgüsünü bozmadan, zedelemeden" Yahya Kemal'in eserinden tek bir kelimeyi bile yerinden oynatmanın imkânsızlığına vurgu yapar. Yahya Kemal'deki "bütünlük, tasvir edilen sahnede veya bir başka unsurda değil, şiirin örgüsüyle muhtevası arasındaki ahenktedir" (1948: 21). Yahya Kemal'in yukarıda eski şiir için getirdiği eleştiri Güvemli'yi haklı çıkarır. Yahya Kemal, eski şiirdeki parça güzelliğine eleştiri getirirken bütünsel bir şiirin yokluğuna dikkat çekmiştir. Yahya Kemal, anlam'ı parçadan alarak bütüne yaymıştır. Ancak bu durumun Yahya Kemal'le başlamadığını dile getirmekle birlikte nesir mantığından uzaklaşarak şiirsel düzlemde gerçekleşmesi onunla olmuştur diyebiliriz. Bu anlam bütünlüğüne ulaşması da onun şiirlerini tematik açıktan "anlaşılır" düzeyde tutmuştur.

Güvemli, veznin, Yahya Kemal'de "hiçbir zaman" şiirin önüne geçmediğini, kendini fazlasıyla hissettirmediğini belirtir. Yahya Kemal'in, vezni şiirin bildirisine, anlamına yardım edecek bir yapısal bir araç olarak görmüştür (1948: 22).

Ritmin, bir müzik terimi olduğunu belirten Güvemli, ritmi, "zamanın eşit veya eşit olmayan, fakat daima tekrarlanan fasılalara bölünmesi hadisesidir." şeklinde tanımlar. Şiirde ritmi ise, o şiirin söylenişi süresince, kelimelerin isterse birbirine eşit olmasın her mısrada aynı sırayı takip eden zaman gruplarını teşkil etmesi" ile açıklar. Kötü şairlerde, şiire yardımcı olması gereken ritmin, şiiri bastırdığını, ancak Yahya Kemal'de başarılı bir biçimde ortaya çıktığını belirtir (1948: 23). Özellikle Güvemli'ye göre Yahya Kemal, ritim sayesinde bildirmek veya oluşturmak istediği anlamı destekler. Anlam, ritimle daha da öne çıkarılmış ve vurgulanmış olur. Güvemli, şairin, ritim bakımından asıl başarısını "*ruhî ritim"* dediği özelliğin oluşturduğunu vurgular. Bu özellik Güvemli'ye göre Yahya Kemal'de zamanın bölümlenişini, dışa ait bir olay olmaktan çok, bir zihni hareket, bir iç zaman periyodikliğini ifade eder. Örnek olarak;

"Vur deyri küfrün üstüne rekzi hilâl için
Gelmiş o şehsüvarı cihangir aşkına"

beytinin ikinci mısraı, bu "ruhi ritim" hareketini gösterir. "Bu mısraı okurken ilk iki hece, söyleniş güçlüğü dolayısıyla bizi duraklatır. "O" hecesinin kolayca söylenmesine karşılık "şeh"; "sü"nün kolaylığına karşılık da "vâ" heceleri adeta sırasıyla bizi duraklatır. Tıpkı hız alan bir atın hamlelerindeki aksak ritim gibi. "Vâ" hecesi bir uzanış, zaman içinde bir nevi atılıştır. Onu takip eden "rı-ci" heceleri bir toparlanışın, "han-gir" heceleri yeni bir atılışın ritmine sahiptir. "Aş-kı-na" heceleri aynı hamleli atılışların sonsuzluğa devamını sağlar gibidir. Görülüyor ki bu mısrada ritim evvela tereddütlü ve dalgalı, sonra gittikçe gelişen, açılan, uzanan bir tempo takip eder. Bu tempo, mısradaki "şehsüvar" kelimesinin ifade ettiği manaya son derece uygundur. Çünkü mısraın ritmi, zihni çağrışımları itibarıyla, ruhî hareket itibarıyla, zor zapt edilen bir küheylânın hareketlerine benzerdir. Nitekim birinci mısrada da ritim ordunun dalga dalga hücum hareketine tıpatıp uygundur. Bu şiir okunduğu zaman böyle olduğu gibi, sadece düşünüldüğü zaman da ayni ritim, zihinde cereyan ettiği için böyledir. Bu temponun vezinden gelmediği, aynı vezinde yazılmış, fakat bambaşka ritimde mısralara bakarak kolayca anlaşılır" (1948: 25). Güvemli, bu yorumuyla ritim ve anlam'ın buradaki birlikte düşünülmüş olduğunu gösterir. Ritmin, anlamı ortaya çıkarmasında,

hecelerin sağlandığı bölümlemeyle bütünsel bir tematik anlam oluşturduğu üzerinde durulmuştur. Hecelere kendilerinde olmayan, olması pek mümkün görünmeyen birden fazla eylem ve birliktelik yüklenerek bu şiirsel ritmik anlama ulaşılmıştır. Gramer açısından hecelerin böylesi bir anlam yüklenmesi beklenmezken, şiirsel bağlamda mısraların içerdikleri eylemsel devinimle bir anlamsal alan oluşturmuş ve mısraların bir bütünlük içerisinde ifadesinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada rahatlıkla söyleyebiliriz ki Güvemli'nin "ruhi ritim" dediği kavram, Yahya Kemal'in işaret ettiği "deruni ahenk"tir.

Akgül, Güvemli'nin bu yaklaşımlarına katılır. Ona göre Güvemli'nin incelediği bu dizelerde mana ve lafız bir bütün hâline gelmiştir. Yani bu dizlerde anlam ritmi, ritim de anlamı temsil eder. Böylece Akgül'e göre aynı şiirde biçim ile içerik ayrımı da ortadan kalkmış olur. Çünkü bu tür şiirlerde anlamdan bağımsız bir lafız ya da lafızdan bağımsız bir anlam yoktur (2014: 63).

Güvemli'ye göre, Yahya Kemal'de dış ahenk unsurlarının, mısralardaki seslerin boğumlanma noktasının (mahreç, çıkış yeri) yakınlığından doğar. Yahya Kemal'de taklit ahenginin, tabiattaki seslerin hem ses, hem anlam bakımından ifadesi olan kelimeleri kullanarak değil, tabiattaki sesleri mısralara dağıtarak ve allittération'la oluşturduğunu vurgular (1948: 29). Güvemli, burada aslında farklı gibi gördüğü durumun aynı şey olduğunu gözden kaçırır. Taklit ahenginin oluşumunu, bu taklidi oluşturan kelimelerin seslerini ve anlamlarını ifade eden sözcükleri kullanmadan sağlamak mümkün değildir. Ayrıca tabiattaki sesleri dizeye dağıtmak için, bu sesleri barındıran kelimeleri kullanmak gerekir. Böyle bir kullanımın olmaması zaten aliterasyonun oluşmasını da engeller. Ayrıca verdiği örnekle de çelişkisini ortaya koymuş olur: "*Hepsi meshûr, o muamma güzeli*", mısraındaki u, s, h seslerinin, "sihrin" etkisini devam ettirmeye yaradığını belirtir. Özellikle hayret izlenimini "meshûr" kelimesindeki "sh" sessizleri arasındaki boğumlanma uzaklığından oluşan söyleyiş zorluğu dolayısıyla meydana gelen gecikmenin anlama etki etmesinden kaynaklandığını dile getirir (1948: 29). "Meshûr" sözcüğünü kullanmadan "sihir" anlamına ulaşması mümkün görülmemektedir.

Akgül bir şiirin biçimiyle anlamı arasındaki ilişkinin sadece bu tür hece hareketlerinin sağladığı ritme bağlı olamayacağını ve Güvemli'nin, bir şiirin anlamını

destekleyen diğer biçim ögelerini "ahenk" bağlamında ele alıp tartışarak "taklit ahengi"ne ve "aliterasyon"a değindiğini belirtir. Taklit ahengini "doğadaki seslerin doğrudan dilde taklit edilmesi", aliterasyonu ise "seslerin tekrar edilmesi" olarak tanımlar ve bunların, şiirde belirli bir anlamı seslerle anlatmak için sıklıkla kullanılan teknikler olduğunu, bu sayede belirli bir anlam okura sezdirdiklerini belirtir (2014: 24). Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu gibi terim birbirinden farklı olmamakla birlikte, her taklit ahenginin doğrudan aliterasyon olduğunu, her aliterasyonun birçok noktada taklit ahengi oluşturduğunu söylemek mümkündür.

"Çepçevre bahar içinde bir yer gördük
Ferhad ile Şirin'i beraber gördük
Baktık geceden fecre kadar ellerde
Yıldızlara yükselen kadehler gördük"

Güvemli, bu rubaide şairin sözcükler arasında büyük bir anlam ahengi kurduğunu, bunun da sözcüklerin anlam ve ifadesini özgün bir şekilde değiştirdiğini belirtir. "*Bahar* gibi bir zaman ismini *çepçevre* ile sıfatlandırarak ona maddi bir özellik kazandırır. Zamana ait bir kelimeyi mekâna ait bir sıfatla somutlaştırır. Onu görülür ve tasarlanabilir bir hâle koyar. Aslında "geceden fecre kadar" demekle yine bir zaman ismine (zarfına) bir mekân, bir sınır durumu katar. Gece, böylelikle ölçülebilir bir madde değeri kazanır. "Yıldızlara yükselen kadehler" mısraındaki hareket, bu açıdan desteklenmiş, kuvvetle hissedilir hâle konulmuştur. Bu parçayla şevk hâlini, ruh taşkınlığını telkin etmek isteyen şair bu ruh hareketine en uygun şekli bulmuştur. Esasen bir taşkınlık, dışarıya yönelen bir ruh hareketi olan şevk "yıldızlara yükselen kadehler" hayaliyle en güzel ifadelenme ve maddeleşme şeklini alır. Şark masalına göre, Şirin'e kavuşmak isteyen Ferhad, demir dağları delmekle şevk hâlini hareket hâline değiştirmiş olur. Şair, eski edebiyatımızın kadeh, aşk ve yıldızlar gibi üç unsurundan yepyeni bir şiir, ruhi anlardan birinin süre hâlinde anlatılmasını elde etmiştir" (1948: 31). Yahya Kemal eski şiir anlayışından hareketle yeni bir anlam alanı sağlamıştır. Süregelen bir anlayışla aynı anlam alanında kullanılan sözcükler, yeni anlamlar evrenine kavuşmuştur. Şairin bunu sağlarken özellikle kelimelerin gramer açısından türlerini değiştirerek bu yeni anlam alanlarını oluşturduğunu görürüz. Şiir dilindeki bu dilbilgisel sapma olarak kabul edeceğimiz sapmalar, isim, sıfat, zarf gibi türlerin gramer açısından kendileriyle uyumlu olamayacak diğer türlerin yerine geçerek bu yeni anlam alanına

ulaşmıştır. Sözcükler bu sapamalar sayesinde bir ahenk sağlayarak, anlamın bu ahengin aracılığıyla şiirsel kazanmasına vesile olmuştur.

Şiirin her gün kullandığımız kelimelerle yazıldığını ve kelimelerin de birlikte yaşayan ve birbirleriyle anlaşmak zorunda bulunan insanların genel ihtiyacından doğduğunu vurgulayan Suut Kemal Yetkin de Güvemli gibi sözcüklerin şiirin yapısıyla anlam kazandığına işaret eder. Ona göre, asıl önemli olanın, şairin kendi duygu özelliklerini bütün incelikleriyle, benzerliklerden ve genel hâllerden başka bir şey anlatamayan bu kelimelerle yaşatmasıdır. Şairin, kelimelere mısra içinde yeni bir anlam kazandırmak için, kelimelere "duyuşun akışı"na göre yer vermesi ve kelimelerin mısra içindeki "mukadder" yerlerini bulması gerektiğini belirtir. Yahya Kemal'in bu yeni anlam ve yapıya ulaştığını söyler (1969: 63). Bu durumu bir başka yazısında "Rindlerin Ölümü" adlı şiirinden hareketle şu örnekle pekiştirir: *"Serin, servi, kabir, seher, açar, her, bir, öter kelimelerindeki (r)lerin, mısraların ahenk yapısında nasıl bir rol oynadıkları meydanda. "Siyah" kelimesi ne mana ne de şekil bakımından yerindeydi. Bu suretle, mısra içinde mukadder yerlerini bulan kelimeler "amelî" ve "fikrî" değerlerini kaybederler; bir vasıta olmaktan kurtulurlar"* (1969: 11). Yahya Kemal, sözcükleri günlük pratik kullanımından ve alışılmış anlamlarının dışında, yeni bir birleşimle şiirleştirmiş olur.

Güvemli, "Tanburi Cemil'in Ruhuna Gazel" şiirinde "şair bu kelimeleri nasıl örmüş? Nasıl bir terkip yapmış?" sorularını sorar. Eski gazellerde anlamca birbiriyle ilgisiz görülen beyitlerin, Yahya Kemal'in kurduğu hayal ve tasavvur dünyasının Divan şiirde yer almaması sayesinde bu şiirde her beytin birbirine sımsıkı bağlı olduğunu belirten Güvemli, beyitlerin anlamca birbirinden ayrı kalmadığını dile getirir. Aksine tamamlanmış bir şiir, tek bir bütün şeklini almıştır. Bu durumun yeniliğine işaret eden yazara göre, Divan şairinde buna rastlanamaz (1948: 53). Güvemli'nin işaret etmiş olduğu bu yenilik, aynı zamanda yeni bir anlam alanıdır.

Sabahattin Eyuboğlu da Yahya Kemal'i eski şiir biçimlerini kullanması dolayısıyla onu eski şiire ait görenlerin yanlış bir fikre kapıldıklarını belirtir. Yeniliği biçimde değil, görüş'te bulan Eyuboğlu, aruzdan daha çok eski olan hece vezni ile yeni şiir yazılabilirken, aruzla yalnız eski şiir yaratılabileceğini sanmanın yanlışlığına işaret eder. Bu bakımdan Yahya Kemal'in şiir zevkini yeni sayar. Biçim yenilikleri altında

eski şiir zevklerinin barınabileceğini, yeniliği şiirin görünüşünde, dışyapısında değil, özünde aramanın gerekliliğini vurgular. Yahya Kemal'i şiirinde "gül ve bülbül"den söz ettiği için onu eskilikle suçlamanın "ham bir eleştiri anlayışının belirtisi" olarak gören Eyuboğlu, eskiliğin gülde ve bülbülde değil, gülü ve bülbülü duyuşta olduğunu işaret eder. Ona göre *"en sağlam yenilik eski temaları yeni duygularla dolduran yeniliktir"* (1974: 11). Yahya Kemal'in şiirlerindeki anlam alanı yenidir. Ancak Eyuboğlu'na göre, *"anlamların geometrisi ve kelimelerin düzeni içinde oluşmakla birlikte, anlamları ve kelimeleri aşan, akıldan çok ruha seslenen şiiri"* Yahya Kemal, Batı şiirinden öğrenmemiştir. Bu özellik Türk şiirinde mevcuttur ve Yahya Kemal, yalnızca kendi içindeki şiirin, "bilincine varma"yı Batı şiirinden öğrenmiştir (1974: 13). Eyuboğlu, Yahya Kemal'in bu yeni tavrını "klasik" bir değer olarak görür ve önemser. Ona göre, "sanatta klasik kavramını yaratan, durmadan yeni anlamlarla dolan eski biçimlerdir" (1974: 18). Yahya Kemal'in bu yeni anlam yaratma eylemiyle, bir "klasik" yarattığını dile getirmiş olur.

Bu durumların yanı sıra, Yahya Kemal'in biçim-içerik anlayışına olumsuz yaklaşan sanatçılardan biri Özdemir İnce'dir. *"Nedim, bir anda duyduğu şedid bir şevki ifâde etmiştir. Mısra budur: Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun. Bu mısrada altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şair deruni âhenk kudretiyle muayyen bir istifle tecelli ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyahut eksik değildir. Akışı birden bir musiki cümleyi teşkil etmektedir"* (1997: 4). Yahya Kemal'deki biçim-anlam ilişkisine olumsuz yaklaşan isimlerden biri Özdemir İnce'dir. Yahya Kemal'in yukarıdaki görüşünü şiir-biçim açısından değerlendiren Özdemir İnce, bu görüşleri temelde biçim-anlam ilişkisi bakımından inceler. İnce'ye göre Yahya Kemal'in örnek gösterdiği Nedim'in yukarıdaki dizesi, aruz ölçüsüyle yazılmamış olsaydı, Yahya Kemal'in övgüsünün tümü Nedim'e ait olabilirdi. Ancak aruz vezninin söz konusu olması Nedim'e yapılan övgünün tam olarak haklılığının olmadığını bildirir. Çünkü Yahya Kemal, söz konusu dizeyi Divan şiirinin estetik çerçevesinde değerlendirirken Özdemir İnce ise, özgür koşuğun (serbest şiirin) alımlama ortamında değerlendirir. Yahya Kemal'in, "Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyahut eksik değildir" sözlerinin, aruz ölçüsünün bağlayıcı gücünü unutarak bütün başarıyı Nedim'e bağlanmasının yanlışlığa değinen İnce'ye göre zaten "sözcükler fazla ya da eksik olmazdı; olsaydı vezin

bozulurdu. Aynı nedenden dolayı sözcüklerin hiçbiri yerinden oynatılamaz." (1989: 22) Yahya Kemal'in söz konusu görüşlerine, kuşkuyla bakan İnce'ye göre "yerinden oynatılamamak" serbest şiir dizesi için övülmesi gereken bir başarıdır. Çünkü bu durum Divan şiirinin dünyasında kalıplardan dolayı bir zorunluluktur. İnce, Yahya Kemal'in bu tavrını, kendi şiir anlayışında serbest şiire yer vermemesine bağlar (1989: 23).

"Bu mısraı ikinci bir tür bozalım. 'Varsın, dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun!... diyelim. Bu cümlede Nedim'in mısraının tam bir manası vardır. Lâkin şiir tamamiyle kaybolmuştur. Artık tamamiyle anlıyoruz ki: Şiirin bir mısraa verdiği istif ve deruni ahenk zâil olunca, şiir zâil oldu demektir" (1997: 5). Yahya Kemal'in yazısından yaptığı bu alıntıya eleştiri getiren İnce'ye göre Nedim'in dizesi, çağdaş şiir bağlamında, ses katmanı olarak eskimiş bir şiir tınısı vermektedir ki bu da doğaldır. Ancak anlam olarak, "Varsın, dökülen şarap olsun, kırılan şarap şişesi olsun!" gibi bir düzyazı anlam vardır ve "Nedim'in Osmanlıcayla yazdığı dizenin anlam katmanı bütün dillerde aynı anlamı içerecek şekilde çevrilecektir; çünkü hiçbir imge ve metaforu içermemektedir. Geriye çağrışım kalıyor şiirsel öge olarak" (1989: 23). Dolayısıyla söz konusu dizenin çağrışım olanakları bakımından da eskimiş olduğunu vurgulayan İnce, Yahya Kemal'in bir dizenin şiirselliğinden neyi anladığını kavramaya çalışarak, Yahya Kemal'in anlayışının ses'le, müzikle sınırlı olduğunu belirtir. İnce'ye göre Nedim'in Osmanlıca dizesinin nesnel bağlılaşığı (objective corelative) olan görüntü ile çağdaş Türkçeye çevirisinin nesnel bağlılaşığının görüntüsü aynıdır. Her alımlayıcıyı aynı yere göndermese bile anlam olarak üst üste çakışmaktadırlar. Ancak İnce'ye göre asıl sorun Yahya Kemal'in "Varsın, dökülen şarap, kırılan şarap şişesi!..." biçiminde ortaya koyduğu çevirinin şiir olup olmadığıdır. Bu çevirinin tek başına ve bu biçimiyle şiir olmadığını bildiren İnce, "günümüzde çağdaş bir şairin Nedim'in dizesinin içerdiği anlam ve duyguyu, çağdaş şiirsel söylem içinde ve bir bütünlüğe bağıntılı olarak söylediği zaman şiir olabileceğini" vurgular (1989: 23).

Yukardaki görüşlere dayanarak İnce, Yahya Kemal'in, bir dizenin şiirselliğini onun Osmanlıcadan ve Aruz ölçüsünden kaynaklanan müziksel gücüne bağladığını, ancak kendisinin ise bu şiirselliği, dizenin yarattığı çağrışım alanında, yarattığı anlamda aradığını belirtir. İnce'ye göre Yahya Kemal'in şiir anlayışının anlam katmanı düzeyi, düzyazısal anlamla örtüşür. Oysa Çağdaş şiirin anlam katmanı, düzyazısal bir anlamı içermez. İnce'ye göre Çağdaş şiirin anlamı sezgiye, çağrışıma ve yeniden yaratıya

yatkındır. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında şiir, klasik anlayışın kalıplarını kırıp özgürleşirken en büyük devrimini, serbest şiirle birlikte anlam katmanında gerçekleştiğini; bu devrimle birlikte şiire semantik'in de girdiğini işaret eden İnce'ye göre, şiiri çağdaşlaştıran, içerdiği (ya da içermediği) semantik ögedir. Dolayısıyla *"Yahya Kemal'in şiir anlayış ve beğenisinde semantik'e yer yoktur. Rimbaud'yu, Mallarme'yi okumuş (Lautreamont'u okumadığı anlaşılıyor), ama onların şiirindeki semantik'e ait devrimci ögeleri görememiş, yalnızca Mallarme şiirinin ses katmanıyla ilgilenmiş"* (1989: 23). Özdemir İnce'nin bu görüşlerinden hareketle Yahya Kemal'in şiirlerindeki anlamın düzyazıya yakın bir anlam olduğunu, sezgisel ve çağrışımsal bir anlama dönüşmediğini vurgulayarak Yahya Kemal'in çağdaş bir görüşüne uymadığını göstermiş olur. Bu düzyazısal anlam, Yahya Kemal'in anlam sorunsalını yaşamamasına da bir kanıt olarak gösterilebilir. Özdemir İnce'nin işaret ettiği "semantiğe yer yoktur" görüşü, bu şiirsel anlamın öncelenmemesidir. Çünkü şiiri ses olarak algılamak, bu şiirsel anlam ögesinin ihmal edilmesine sebebiyet vermiştir. O hâlde Özdemir İnce'nin Yahya Kemal'deki ses ögesi veya "deruni ahenk"ini çağdaş şiir anlayışı içinde, şiirsel bir anlam olarak görmemektedir. Çünkü İnce'nin beklediği anlam, nesnel bağlılaşım ilkesiyle ortaya konulabilecek anlamdır.

Yahya Kemal şiirinin yapısal özelliklerine vurgu yapan diğer isim Alphan Akgül'dür. Daha önce belirttiğimiz gibi Akgül, Yahya Kemal'in görüşlerini değerlendirdikten sonra, onları tam tersi bir anlayışla eleştirir. Akgül'e göre Yahya Kemal'in mana yerine lafza öncelik tanıması, bir cümlede yer alan sözcüklerin dış gerçekliği temsil etme özelliklerinden ziyade telaffuz değerlerinin öne çıkarılması anlamına geldiğini belirtir (2014: 34). Bu da sözcüğün taşıdığı sözlüksel anlamdan çok diğer sözcüklerle bir arada söylenmesinden ortaya çıkan "ses" ile yeni bir anlamın şekillenmesidir. Akgül'e göre her türlü ses tekrarının (ünsüz-ünlü) ve yansımaların kullanıldığı bir şiirde anlatılmak istenenin lafızla verilmesi, biçim ile anlam arasında kurulan ilişkinin, bir taklit ilişkisi olduğunu belirtir. Böyle bir üslup karşında okur, dikkatini dile verir ve bu dilin özellikleri de anlamı açığa çıkarmak ya da pekiştirmek görevi gerçekleştirmiş olur (2014: 40)

Akgül, Yahya Kemal'in, vezinle anlam arasında semantik bir ilişki olmadığını düşündüğünü belirtir. Bu görüşü desteklemek adına Ransom'un görüşlerine başvurur. Akgül'ün aktardığını gibi Ransom'a göre bir şiirde şair tarafından önceden tasarlanmış

bir anlam vardır. Bu anlam kendi içinde mantıkî tutarlılığa sahip özetlenebilir bir duygu ya da düşünce de olabilir. Şiirin taslağını oluşturan bu anlam, şair tarafından önceden belirlenmiş bir vezne yerleştirilir. Bu işlem sırasında okura aktarılmak üzere önceden seçilmiş bir duygu ya da düşünce ile veznin sınırlı yapısı arasında bir kan uyuşmazlığı doğabilir. Şiir yazımı sırasında anlam ile vezin arasında ortaya muhtemel bir çatışma çıkar (2014: 53-54). Bu çatışma da şu şekilde özetlenmiştir: Şiiri, "belirlenmiş anlam" ve "belirlenmiş ses" ögeleri arasındaki gerilimin sonucu olarak ortaya çıkan "belirlenmemiş anlam" ve "belirlenmemiş ses" ögelerinde aramamız gerektiği söylenir. Şiir şeklinde ifade edilmek istenen belirli bir anlam, veznin sınırlandırıcı doğası gereği müphem bir söyleme dönüşmekte, korunmak istenen anlam nedeniyle tahrif edilen veznin müphem ses ögelerini ister istemez yüklenmektedir. Yani bu bakış açısına göre vezin, anlamı destekleyip pekiştirmek şöyle dursun, şairin arzu ettiği anlamın oluşumunu engelleyici bir işleve sahiptir (2014: 55). Hem Ransom'ın hem Akgül'ün görüşlerinden hareketle veznin anlamla ilişkisinin olmadığını belirtmelerine rağmen, veznin şairin istediği anlama kavuşmasını engellediği gibi "anlam kapalılığına" yok açan bir unsur olarak görürler. Bu doğrudan bir çelişkidir. O hâlde bu durum olumsuz da olsa vezin anlam üzerinde belirleyici rol oynar. Şair vezne uyabilmek için ister istemez varmak istediği anlamı ortaya koyacak sözcükleri eler ve vezne uygun diğer kelimelere veya onları çağrıştıran imgesel kullanımlara yer verir. Yani doğrudan sözcük kullanmaktansa çağrışımsal veya imgesel hareket edecektir. Buradan hareketle vezinsiz veya vezinli bir şiirde, şairin istediği anlama, yani zihnindekine ulaşmak zaten mümkün olmadığı için söz konusu olan anlamı okur açısından engellemeyecektir. Ancak veznin şairi anlam konusunda zorladığı da bir gerçektir. Bütün bunların yanı sıra bu yorum doğrudan "geçerli" olsa bile, dizenin dolayısıyla şiirin anlam yoğunluğu, az sözle çok şey ifade etme durumu ne olacaktır? Dize imgesel boyutuyla anlam çoğalmaları sağlamaz mı? Dizeler, sıkıştırılmış anlam kümeleri değil midir? gibi sorulara vereceğimiz yanıtlar bu yaklaşıma şüphe düşürür. Dahası, burada her ne kadar vezinle şiir yazan şairler kastedilmiş olsa da bu sorunu vezinsiz şiir yazan şairler için de değerlendirebiliriz. Çünkü vezinsiz yazan bir şair, önceden bir "belirlenmiş anlam"la hareket edebilir. Ancak o şair için de yine kısıtlamalar ve belki de müphemiyet söz konusudur. Şair bu belirlenmiş anlamı vermek için vezne başvurmayacaktır elbet, ama o da sözcük kullanımında kimi kısıtlamalara gidecektir. Okur, yine onun arzu ettiği anlama kavuşamayabilecektir. Dolayısıyla "belirlenmiş anlam ile belirlenmemiş

anlam"ın değerlendirilmesi ancak şiirin tamamının ortaya çıkışı ile mümkündür. Yine şairin tasarladığı anlam ile ortaya çıkan anlam arasındaki farkı ancak şairin kendisi görebilecektir. Çünkü okur için "belirlenmiş anlam" yoktur.

Alphan Akgül, Yahya Kemal'in biçim-anlam ilişkisini değerlendirmek için bazı örneklere başvurur. Adile Ayda'nın *"Gördüm ki yazın bastığımız otları solmuş." Burada biraz yadırganan şey "bastığımız otlar" denmeyip "bastığımız otları" denmiş olmasıdır."* yorumuna Alphan Akgül de katılarak dilsel sapma örneği oluşturduğunu söyler. Yani Yahya Kemal, anlamı vezne uydurmak için bu sapmaya başvurmuştur (2014: 56-57). Ancak bu durum bizce doğru değildir. Bu dizede bir dilsel sapma yoktur. Anlamı sağlamak için Yahya Kemal'in dilsel sapmaya yer verdiği söylenemez. Bu tamamen sözdizimsel bir durumdur ve sapma değildir. Yani şairin bu dizesi "yazın bastığımız otları solmuş gördüm" şeklinde değiştirilebilir. Dolayısıyla "bastığımız otlar gördüm" denmesi doğru bir ifade olmayacaktır. Çünkü "gördüm" eylemine "neyi" sorusunu sorduğumuzda alacağımız cevap bu durumu daha da netleştirir.

Ancak Alphan Akgül, Yahya Kemal'in bu dizede dilin günlük kullanımından "zorlukla fark edilecek" bir düzeyde sapmış olduğu söyler. Ona göre Yahya Kemal'in şiirlerinde günlük dilden yaptığı sapmaların şiirlerinin anlam örgüsüne zarar vermediğini söyler (2014: 58). Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu dizede herhangi bir sapma yoktur. Ayrıca şiirsel dil, zaten bütünüyle günlük dilden bir sapmadır. Şiirsel dilin, günlük dilden tamamen farklı olduğunu, dolayısıyla bu durumun doğrudan şiirsel anlamla bir ilgisi olmadığını de belirtmek gerekir. Dilsel sapmaların şiir için ayrıca bir anlam alanı açtığı ve şiirin kendine özgü anlamını zenginleştirdiği de bir gerçektir. Divan şiirine bakıldığında bu şiirin tamamen "dilsel" bir sapma olduğu görülür. Bizce Yahya Kemal'in sapma gibi görülen tavrını bu şiir geleneğiyle kurduğu ilişkide aramak daha doğru olur.

Akgül'e göre sözdizimi bir şiirin üslubunu belirleyen ana ögelerden biridir. Ona göre bir şiirdeki anlatısal ve müzikal ögeler arasındaki çatışmaya bu açıdan da bakılabilir. Çünkü Akgül, sözdiziminin, anlamı daha açık hâle getirip anlatıyı destekleyebileceği gibi biçimi de daha açık hâle getirip anlamı ikinci plana atabilir. Akgül, eğer sözdizimi bir şiiri müphem bir hâle getirmişse, bu şiirin farklı bir sözdizimiyle yeniden yazabileceğini, üslup gereği tercih edilen bir sözdiziminin

yarattığı müphemiyeti bu şekilde ortadan kaldırılabileceğini belirtir (2014: 81). Bu bağlamda değerlendirme yapan Akgül'e göre biçime sıkı sıkıya uyan bir şair, kaçınılmaz olarak anlamdan taviz verecektir. Bunun sebebini şiirin biçiminin akla ilk gelen sözcüğü değil de bir başkasını tercih etmeyi zorunlu kılmasında bulur. Böylelikle şairler bu tür biçimsel zorluklar nedeniyle amaçladıklarından çok daha müphem şiirler yazabilir (2014: 82).

Ancak Akgül, Yahya Kemal'in şiir üslubunun ağırlık merkezinin müphemiyet olmadığını yeniler. Ona göre, şairin divan şiirine özgü biçimleri kullandığında anlamca kapalı bir anlatımdan ziyade klasik üslupla ortaya çıkan lirik bir eda vardır. Ancak Akgül'e göre, yukarıda tam aksini dile getirmiş olsa da "Yahya Kemal'in şiir yazımı sırasındaki tercihleri anlamı daha müphem hâle getirme amacı taşımaz." Yahya Kemal'in tercihleri daha çok "anlamın estetize edilmesini, yani düzyazı dilinin kuru anlatımdan kaçınma çabasını gösterir" (2014: 83).

Akgül'e göre "sözdizimi nedeniyle ortaya çıkması muhtemel belirsiz ifadelerin bir nedeni de eksiltili cümlelerdir. Cümle eksik bir yapıyla kurulduğunda anlam müphemleşebilir." Buna bağlı olarak Yahya Kemal'in gazel tarzıyla söylediği şiirlerde de eksiltili ifadeler yer aldığını belirtir (2014: 84). Dolayısıyla burada Yahya Kemal'i müphemiyete yer vermiş olarak mı algılamak gerekir? Bizce böyle bir yaklaşım doğru olmaz. Akgül de bu durumu sorgular.

Akgül, Yahya Kemal'in "Mükerrer Gazel"inde ise yalnızca gerekli olduğu yerde ("devrinde" redifinden önce) virgül konmaması nedeniyle ortaya çıkan bir anlam sapması görür. Ancak bu sapmanın, bir müphemiyete yol açmak şöyle dursun, şiirin anlamını lirik bir ifade tarzıyla pekiştirdiğini dile getirir (2014: 84). Ancak Akgül'ün de vurguladığı gibi, divan şiirinde noktalamaya yer verilmez. Bu özelliği bir sapma olarak kabul etmemek gerekir. Bu durum eski şiirin bir özelliğidir. Sapma olarak değerlendirmek, bir okur olarak anlamlandırma çabasıdır ve şaire ithaf edilemez. Ayrıca bizce söz konusu rediften önce virgül konulması anlamı zadeler ve "redifi" bağımsız ve anlam bakımından bağlantısız bırakır. Akgül'ün virgülsüz yaptığı okuma ve anlamlandırmalar daha doğru bir yaklaşımdır.

Akgül'e göre, "şiirin yazımı sırasında seçilen biçim ögelerinin zorlaması sonucu oluşan bir dizi aykırılık ya da bilinçli sapmalar, o şiirde ifade edilmek istenen fikrin lirik

bir şekilde aktarılmasına vesile olabilir." Yahya Kemal'in cümle kuruluşlarında yaptığı "büyük" oynamalarla müzikal bir etki elde etmeyi başardığını aktarır. Bu nedenle Akgül'e göre, onun şiirlerinde biçimin zorlaması sonucu ortaya çıkan ve okuru şaşırtan müphem ifadelerle karşılaşılmaz. Aksine Yahya Kemal'i şiirlerinde bu tür sapmaların anlamı desteklediğini söyler. Dolayısıyla yazara göre "Yahya Kemal'in şiirlerinde meselin berceste şiire dönüşmesi, anlamın lirik bir edayla ifade edilmesidir" (2014: 86). Akgül'ün burada kurduğu bağlantı ilginçtir. Biçimle lirik ifade arasında bir nedensellik yoktur. Şiirde sapmaların lirik bir söylemi ortaya çıkarması veya bir lirik anlam oluşturması fikri tartışma götürür. Özellikle düzyazıdan "berceste şiire" geçişin anlamın lirik bir ifadeye kavuşması şeklinde bir yaklaşım tamamıyla tartışmalıdır. Düzyazıda, herhangi bir dilsel sapmaya yer vermeden rahatça bir lirik söyleme varılabilir. Ayrıca şiirde biçimin zorlanması ve dilsel sapmalara gidilmesi genelde anlamı zorlayan eylemlerdir. Alışılmış anlamdan sapmak, anlamı genişletmek amacıyla yapılır. Ancak Alphan Akgül, Yahya Kemal'de bunun tersinin gerçekleştiğini ve anlamın daha da açık hâle geldiğini bildirir.

Akgül, Yahya Kemal'in "16 Mart 1920" başlıklı şiirinin lirizme has özellikler taşımasına rağmen, okurla iletişime geçtiğini ve ona belirli bir fikri benimsetmeye çalıştığını belirtir. Akgül'e göre Yahya Kemal bu fikri retorik soru kalıplarıyla, yani edebi bir üslupla okura aktarır. Çünkü retorik sorular düzyazısal bir anlamı şiirsel hâle getirebilir. Dolayısıyla bu şiirselliği yaratan ifade tarzı, iletilmek istenen mesajı gizlemez ya da zayıflatmaz. Çünkü retorik sorular birer "etkisöz edimi"dir ve bir şair bunları belirli bir fikri pekiştirmek için kullanılabilir (2014: 92). Akgül'ün belirttiği gibi Yahya Kemal okurla iletişime girip okura bir fikri iletmek için iletişime girdiyse, bunu edebi bir üslupla yapması beklenemez. Yani Yahya Kemal "okuru harekete geçirmeye" çalışmışsa şiirsellikten ayrılmıştır. Bu da iletmek istediği şiirsel anlamı zayıflatmıştır. Çünkü dilin "alıcıyı harekete geçirme" fonksiyonu, dilin "şiirsel (poetik) fonksiyonu"ndan ayrıdır. İkisi bir arada pek görülmez. Dilin şiirsel (poetik) fonksiyonu, alıcıyı harekete geçirme fonksiyonun dışındadır.

Daha önce de vurguladığımız gibi Yahya Kemal'in görüşlerini değerlendirirken şairle aynı doğrultuda görüş bildiren ve şairi birçok noktada doğrulayan Akgül, ileri aşamalarda bu görüşlerin tam tersini ortaya koyar ve Yahya Kemal'in şiirleriyle çelişki yarattığını belirtir. Yahya Kemal'in mihaniki ahenk yerine deruni ahengi tercih

etmesine vurgu yapan Akgül, Yahya Kemal'in bu teziyle uyuşmayan ifadelere rastladığını belirtir. Yahya Kemal, "Kafiye" başlıklı yazısında deruni ahengi öne çıkararak, mihaniki ahengin de gerekliliğine vurgu yaptığı sözlerini aktarır: *"Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir musikinin hemşiresidir, aletsiz teganni edilemez."* Akgül, ayrıca Yahya Kemal'in, vezinlerin belirli duyguyu ifade etmek için kullanılan bir araç olduğunu vurgu yaptığını ve böyle bir bakış açısının Servet-i Fünuncuların vezinle duygular arasında uyum bulma çabalarını hatırlattığını söyler: *"Vezinler mademki vardırlar, ahenge muhakkak elverişlidirler; çünkü vücudları başka türlü tefsir edilemez. Medeniyette her âleti ihtiyaç yarattığı gibi vezinleri de hissiyatı teganni etmek ihtiyacı yaratır."* Bu ifadelerden hareketle Akgül, "eğer vezinler duyguların bir ifadesiyse, onların Yahya Kemal'in deruni ahenk dediği şiir etkisiyle ilgisi olmayan bir metrik şablon olduğunu savunmak güçleşir." diyerek aksine bu bakış açısıyla veznin, belirli bir hissiyatı aktarma aracı olarak kullanılabileceği düşüncesini doğurduğunu söyler. Ancak Akgül, Yahya Kemal'in vezin ile duygu arasında uyum bulma arayışlarına karşı çıktığını ve böyle bir görüş öne sürdüğü için Tevfik Fikret'i eleştirdiğini, dolayısıyla Yahya Kemal'in çeliştiğini aktarır (2014: 198). Bizce burada herhangi bir çelişki ya da uyumsuzluk yoktur. Çünkü esas olan musikiyse, bunun icrası muhakkak bir araca gereksinim duyar. Bu araç kullanılarak, gerekli uygulamalarda bulunularak bir anlama, bir sese veya duygunun varlığına ulaşılır. Zira bir aracın varlığının, kendi kendine bir musikiyi ortaya çıkaracağı söylenemez; muhakkak bir ustaya ihtiyaç duyar. Yahya Kemal'in ifade etmek istediği de budur. Deruni ahengi, ortaya çıkaran vezin değildir. Bir araç olarak veznin içinde kelimelerin ve bu kelimelerin aracılığıyla hissiyatın uyum içinde ortaya çıkacağını vurgular. Ayrıca Yahya Kemal'in veznin bir başına ahengi ve anlamı sağlayamayacağını örneklerle ortaya koyar. Nedim'in dizesinin vezne göre okunduğunda ahengin kaybolacağını işaret eder. Aynı zamanda vezinle yazılmış ahenksiz dizelere gönderme yapar. Nef'i'yi, Fikret'i örnek gösterir. Ayrıca bazı tabela isimlerinin aruz kalıplarına uyduğunu da ortaya koymuş, bunların ahenkle bir ilgilerinin olmadığını ifade etmiştir. Dahası Yahya Kemal'in, veznin bir duyguyu ortaya çıkardığını ifade ettiğine şahit olmayız. Çünkü Yahya Kemal, veznin bir duyguyu ortaya çıkardığını değil, duygunun sese dönüşmüş hâlini sunmak, duygunun lisan hâline dönüştükten sonra ifadesinin mümkün olabildiğine vurgu yapmıştır. Bunu başarıp başarmadığı ayrı bir konudur ancak Alphan Akgül'ün ifade ettiğinin aksine vezin ile duygu arasında uyum bulma uğraşına

girmemiştir. Hatta Servet-i Fünuncular vezin ile duygu arasında uyum ararken belirli bir veznin, belirli bir duyguyu vereceğine inandıklarını, ancak Yahya Kemal'in böyle bir düşüncenin aksine herhangi bir duygunun, herhangi bir vezinde eritilemeyeceğine vurgu yaptığını görürüz. Çünkü Yahya Kemal, Fikret'e bu hususta karşı çıkarken söz konusu olan aynı vezinle birçok farklı şiirin yazıldığını ortaya koymuştur. Bu açıdan baktığımızda Akgül'ün belirttiği üzere herhangi bir uyumsuzluk olmadığı gibi, Yahya Kemal, deruni ahenge, mihaniki ahenge göre öncelik tanıdığını belirtmeliyiz. Dahası şiirlerini vezin, kafiye ve redifle yazan bir şairin, bu unsurları kullanmadan, bir araç olarak ele almadan şiirini yazmasını ya da bu unsurları önemsememesini nasıl bekleyebiliriz?

Alphan Akgül bu konuda şu ilginç soruları sorar: "Eğer Yahya Kemal, şiirdeki asıl ritmin vezinden kaynaklanmadığını düşünüyorsa, neden şiirlerini vezinle yazmaktan vazgeçmedi? Eğer bir şiirin ahengi vezinden değil, deruni ahenkten kaynaklanıyorsa neden Yahya Kemal deruni ahengi göstermek için "Dökülen mey kırılan şîşe-i rindan olsun" gibi vezinli bir dizeyi seçti? Eğer şiirsel ahenk bazı vezinli dizelerde daha etkili bir şekilde kurgulanmışsa, ahengin kaynağını vezinsizlik yerine, veznin belirli bir kullanımına atfetmek daha doğru olmaz mı? (2014: 199) Akgül'ün bu soruları aslında cevaplarını da beraberinde getirir. İlk soru mantıksal temellerden yoksundur. Çünkü böyle bir soru kişisel tercihleri sorguladığı gibi birçok şairin tercihlerinden dolayı eleştirilmesini de beraberinde getirir. Ayrıca Yahya Kemal hece ölçüsünün en az aruz kadar ahenktar olduğunu dile getirmiştir. Ancak tercihini aruzdan yana kullanmıştır. Bu soru, bir musiki bestesinin, neden bir enstrümanla çalındığı veya neden enstrümansız çalınmadığıyla aynıdır. Ayrıca serbest veznin doğrudan ritmi öne çıkardığını veya sağladığını söylemek mümkün müdür? İkinci sorunun cevabı da sorunun içindedir. Çünkü Yahya Kemal, bu örneği verirken aruzla yazılmış bir dizenin ahenkli olacağı anlamına gelmediğini, deruni ahengi sağlayan şeyin sadece aruz olmadığını, bu aruzlu dizenin aruza göre okunduğunda ahengin kaybolacağını dile getirir. Yani Yahya Kemal'in görüşlerini desteklemesi açısından özellikle vezinli bir dizeyi seçmesi isabetli olmuştur. Son soru ise beraberinde bir yanlışlık getirir. Çünkü Yahya Kemal'in hiçbir söyleminde "vezinsizlik" iddiası yoktur. Zaten Yahya Kemal, deruni ahengi, veznin farklı şekillerinin kullanımına atfeder.

Akgül'e göre şiirde belirli bir duygunun tonlamayla verilmesi, aslında lafzın manayı pekiştirmesi anlamına gelir. Bu durumda belirli bir anlamın lafza işlenmesini sağlayan başka dil araçlarını da hesaba katmalıdır. Bir şiirde sezdirilmek istenen duygunun karakterine göre belirli bir dil aracını seçip öne çıkarabilir; onun temsil kabiliyetinden faydalanabilir (2014: 202). Akgül'e göre deruni ahenk, sadece "tonlama", "sözdizimi" ya da "aliterasyon" ve "asonans" gibi ses ögelerini değil, "sözcük seçimi"ni de kapsar. Çünkü bir dizedeki ses ve anlam organizasyonlarına, kaçınılmaz olarak sözcükler de dâhildir (2014: 204). Akgül'e göre Yahya Kemal'i ayrıcalıklı kılan sözdizimi, sözcük seçimi ve ses düzenlemeleri üzerine çok zaman ayırıp bir dizenin anlamıyla tonlaması arasında bir bağlantı kurmasıdır. Akgül'e göre şu ilke deruni ahenk için vazgeçilmezdir: "Eğer bir dizeye musikisini veren tonlama, o dizedeki anlamlı sözcüklerle etkileşime girmiyorsa, o dizede belirli bir duygunun deruni ahenkle temsil edildiğini söyleyemeyiz." Dolayısıyla bu ilkeye göre bir dizede belirli bir duygunun temsil edilmesi, ancak o şiirdeki ses ögelerinin sözcüklerin anlamını desteklemesiyle gerçekleşir. Çünkü Yahya Kemal'in deruni ahenk kavramı, bir hâletiruhiyenin lafza işlenmesi, yani ezgiyle okura sezdirilmesi anlamına gelir (2014: 205-206). Bu bağlamda Akgül, Yahya Kemal'in deruni ahenk kavramını, tonlama, sözdizimi, aliterasyon, asonans, sözcük seçimi ve benzeri dilsel araçlarla sağlanan bir "şiirsellik" ve bu şiirsel ifadenin belirli bir anlamı pekiştirip ortaya çıkarmasına tekabül eden bir "çerçeve kavram" olarak görür ve şu görüşleri ortaya koyar: Deruni ahenk bu ögelerin hepsidir, ama bu ögelerden birine ya da birkaçına indirgenemez. Deruni ahenk tek başına tanımlanıp anlamlandırılabilecek bir dil aracı değildir; ama yukarıda sayılan ögelerin tamamı ya da bir kısmı ile elde edilen şiirsellik aracılığıyla bu kavram içeriğini bulmuş olur. Deruni ahenk spesifik olarak tonlama, sözdizimi, aliterasyon, asonans ya da sözcük seçimidir denemez, ama bunların biri ya da birkaçıyla sağlanan bir şiirselliğin deruni ahenk olduğu söylenebilir. Yani deruni ahengin ögeleri ile bizzat kendisi arasındaki fark, bir şiiri teknik bir çözümlemeye tabi tutmadan hissettiğimiz şiirselliğe tekabül eder (2014: 212).

Akgül'e göre vezin bir cetveldir ve sözcük seçimiyle doğrudan ilgilidir. Vezin, aynı zamanda anlamın oluşmasında da belirleyici bir ögedir. Çünkü şairler, vezin ile anlam arasında bir uyum bulmak için ya sözcük değişikliğine gidip anlamdan ya da sözcüğü olduğu gibi bırakıp vezinden taviz verirler. Böylece şairin sözcük seçimi ile

vezin arızaları ya da anlam kusurları da şairin bu gerilim sırasındaki seçimlerden kaynaklanır (2014: 213). Deruni ahengin, sadece özgün ritim ve ses organizasyonlarına değil, aynı zamanda belirli bir anlamın ya da duygunun bu tür yaratıcı ahenk ögeleriyle dışa vurulmasına da tekabül ettiğini bildiren Akgül, bu nedenle, eğer vezinlerin deruni ahengin bir parçası olabileceği iddia ediliyorsa, onların belirli bir anlamı pekiştirici işlevinden de söz edilmesi gerektiğini söyler (2014: 216). Bu bağlamda Akgül'e göre Yahya Kemal, her ne kadar vezinlerle anlam arasında doğrudan bir ilişki kurulamayacağını öne sürmüş olsa da şiiri mananın ritim hâline gelmesi olarak tarif etmektedir ve onun bu bakış açısı vezinleri de manayla ilişkili bir ritim ögesi olarak hesaba katılması gerektiğini gösterir. Akgül'e göre nasıl bir şiirde ses tekrarları anlamla bağlantıya geçmediği takdirde etkisiz kalıyorsa, bir şiirin vezni de anlamdan bağımsız bir şekilde işleyebilir; ama bir şair, arzu ettiğinde vezni şiirin anlam örgüsünün bir parçası hâline de getirebilir ya da şiirin anlamı ile vezni arasındaki bağlantılar gayri iradi bir şekilde de oluşabilir. Bu nedenle veznin anlamdan bağımsız olmadığını, şairin kasten ya da artık içgüdü hâline gelmiş yazma alışkanlıkları sayesinde vezin ile anlam arasında bir uyum yakalanabileceğini söyler (2014: 219). Ataç da Yahya Kemal'deki kimi vezin uygulamalarının anlamı belirlediğini işaret eder. Yahya Kemal'in "Gece" şiiri için "*Verlaine, Rimbaud'nun serbest nazmı hazırlayan manzumelerinden bahsederken, "Des vers délicieusement faux exprés" (büyük bir zevkle, kasten yanlış söylenmiş mısralar) der: "Gece"deki "sekti melih"li üç mısra da öyle mahsus yanlış söylenilmiş sözlerin zevkini veriyor."* (2013: 306) diyerek Yahya Kemal'in şiire yapısal özelliklerle bir anlam kazandırmak istediğini işaret etmiş olur. Akgül de "imale"yi bir anlamsal olgu olarak görür. Ona göre şair anlamdan taviz vermek istemediği için kullanmak istediği sözcüğü değiştirmeyerek, mecburen imalelere başvurur (2014: 224). Bu bağlamda Akgül, şairin vezinsel sapmalar sayesinde hem ritmin tekdüzeliğinden kurtulacağını hem de biçim ile anlam arasında bir uyum yakalayacağını bildirir. Dolayısıyla Yahya Kemal'in bu tür şiirlerinde, mihaniki ahengin önceliğinden söz eder. Ona göre, şair şiirselliği veznin yapısından kaynaklanan sapmalarla elde etmiş; başka bir deyişle, deruni ahenge, mihaniki ahenk aracılığıyla ulaşmıştır. (2014: 227) Yahya Kemal'in de amacı budur. Ancak bu eylem, Yahya Kemal'in mihaniki ahengi önceliğini göstermez, aksine amaç burada deruni ahenk olur. Çünkü mihaniki ahenkten sapılmıştır. Sapmanın amacı ve ulaşmak istediği yer deruni ahenk olur.

1.2.3. Akıl-Sezgi-Vuzuh ve Anlam

Yahya Kemal'in Dergâh dergisi etrafında toplanan diğer sanatçılar gibi Bergson'dan ve onun felsefesinden etkilendiği bilenen bir gerçektir. Bu etkilenme, diğer sanatçılarınki kadar olmasa da şairin eserlerinde hissedilen bir olgudur ve kimi şiirinde anlamı belirlemede birinci derece rol oynar. Bazı araştırmacılar tarafından, bu sezgisel kavrayışa vurgu yapmalarına rağmen Yahya Kemal'de şuurlu, rasyonel bir tarafın da ağır bastığı söylenmektedir. Bu iki durum felsefi görüş bağlamında her ne kadar çelişkili bir durum yaratsa da iki yaklaşım tarzının birleştirilmesi ve ortak bir yapıda sunulması söz konusudur. Yahya Kemal'in sezgisel tavrı, birçok noktada şiiri öz olarak kavrayışında ve okurun bunu alımlamasında aranabilir. Akli olan unsur ise Yahya Kemal'in şiiri oluştururken takındığı tavırdır. Yani vezni, kafiye veya kelimeleri seçişindeki eylemselliğidir. Yahya Kemal, şiiri oluştururken aklî bir çaba içene girer ki bu durum onun şiirlerini anlam açısından "anlaşılır" kılan ana dayanak noktasıdır. Bu şuurlu çaba, şiirin anlam kapalılığına, müphemiyete gitmesini engeller. Şiir sezgisel kavrayışa rağmen vuzuh içinde kalır. Çünkü bu akli tavır, şiirin bütün unsurlarını "tematik değerlere" yönlendirir. Yahya Kemal bu özelliklerine, Adile Ayda ile yaptığı konuşmada şiirde yapmak istediği amaçlar doğrultusunda değinmiştir. Yahya Kemal'in bu tavrı, kimi yerde övülürken kimi yerde de yerilmiştir.

Nurullah Ataç'a göre *"Yahya Kemal şiiri anlamış adamdır."* Ancak Yahya Kemal'in bir şair olmadığını, şiiri anlamış olması yaradılışından gelen bir yetenek değil, aklının, kavrayışının kuvveti ile şair olduğunu belirtmiştir (1933a: 5). Dolayısıyla Ataç, *"ilk bakışta Yahya Kemal'in şiirleri kadar kolay anlaşılabilecek şiir yoktur."* diyerek her dizenin, her parçası açık ve anlaşılır olduğunu ifade eder. Yahya Kemal'i bu anlaşılır olma özelliğinden dolayı, hâlkın zevkine uygun düşebilecek, tam anlamıyla " 'populaire' olabilecek adam" olarak görür. Ancak bu durumun tam tersi bir şekilde, Yahya Kemal'in *"en fena ve tatsız yazılarından biri olan "Nazar"dan başka hiçbir manzume hâlka erişemedi*"ğini belirtir (1933a: 5).

Bir başka yazısında Yahya Kemal'in neden "anlaşılır" olduğunu açıklayan Ataç, öncelikle "vuzuh"un ne olduğu üzerinde durur ve bunun tanımını belirlemenin zorluğunu işaret eder. Ona göre vuzuh, "akıl yürütmenin, düşünmenin niteliklerindendir." ve "bir bakıma sadece ikna edebilmek demektir." Ataç'a göre,

anladığımızı iddia ettiğimiz hâlde benimsemediğimiz fikirleri anlamamış olmakla suçlanmak pek de yanlış bir tutum değildir. (1933b: 5) Ataç, burada tartışma götürecek bir yaklaşım sergilemiştir. Bu görüşüne katılmak pek mümkün görünmemektedir. Çünkü anladığımız her şeyi benimsememiz mi gerekiyor? Anlam, aynı görüşte olmayı ve aynı kanaatlere sahip olmayı gerektirmez. Anladığımız birçok şeye gayet doğal bir şekilde iştirak etmeyebiliriz.

Ancak Ataç, aynı zamanda bu yaklaşımın şiirde aranamayacağını da belirtir. Ona göre, şiirde böyle bir şey aranamaz veya şiirde "ikna" söz konusu olursa, bu ancak şairin içdünyasında, okurunkine benzer bir dünyayı bulmak demektir. Ataç, Yahya Kemal'in şiirinin "vazıh" olduğunu söylemekle, *"her Türk tarafından değilse de edebiyatla uğraşmış her Türk tarafından derhâl anlaşılabilir."* olduğunu vurgulamış olur. Yahya Kemal'i anlamak için edebiyat "discipline"inden geçmiş olmak yeterlidir. Bu durum Ataç şu sonuca götürür: *"Vazıh şiir, bütün unsurları yazıldığı dilin ananesinde esasen mevcut olan şiirdir. Bu itibarla hiçbir vazıh şiir, tamamıyla orijinal değildir."* (1933b: 5) Ataç burada özgün şiirin anlam açısından kapalı olması veya her şeyiyle açık olmaması gerekliliğine inanmaktadır. Özgün bir şiirin vazıh olmaktan kaçınması, dolayısıyla geleneksel olandan da farklı olması gerektiğine işaret eder. Çünkü burada şiirin özgünlüğünü, dilin oluşturduğu kültürel birikime dayanan bir yaklaşımla ele alan Ataç, şairin alışılmış dilin kalıplarından, yerleşmiş gramatik ve anlam yapısından ayrılmasını veya en azından onları zorlamasını ister. Bu sebepledir ki dilin mevcut kodlarını olduğu gibi kullanan, bu kodların yapısıyla oynamayan bir şiirin yazılmasının pek önemli bir mesele olmadığını da kabul etmiş olur. Ancak Ataç bunu bir kusur olarak görmez. Orijinalliğin mutlak bir meziyet olmadığını, ondan mahrum olmanın da bir meziyetsizlik kabul edilmeyeceğini de dile getirir. Özgün olmayan şiirin "anlaşılır" oluşunu şu sözlerle açıklar: *"Orijinallik mutlak bir surette meziyet olmadığı gibi ondan mahrum olmak da muhakkak meziyetsizlik değildir. Eski sözleri tekrar etmek demek de değildir; onları yeni bir şekilde terkip etmek, onlara kendilerinde bilkuvve – fakat ancak bilkuvve- mevcut olan söylenmemiş güzellikleri vermek demektir"* (1933b: 5). Bundan da anlaşılacağı gibi Ataç, Yahya Kemal'i vazıh bulduğu için onu orijinal bir şair olarak görmez. Yahya Kemal'in Ataç için önemli olan tarafı dilde mevcut olan sözleri, kendilerinde yüklü olan fikir ve düşünceleri yeni bir biçimde söylemiş olmasıdır. Aslında bu bir bakıma, geleneği yeniden yorumlamak, yeni bir söyleyiş

yakalamış olmaktır. Ancak bu yeni söyleyişin temeli, dilin kendisinde mevcut olduğu için "müphem" sayılmaz ve anlamsal bir zorluk barındırmaz.

Ataç'ın şiirden beklediği şey farklıdır. Onun şiirden istediği şey, geleneğin ve alışılmışın dışında insanı şaşırtan ve ona bir "ürperme" veren yeniliktir. Bu "ürperme" mutlak anlaşılmayı gerektiren bir duygu değildir. Hissedilen ve bu yenilik duyusunu veren bir soyutluktur. Ancak Ataç, Yahya Kemal'in şiirini daha çok akıl'a dayanan bir şiir olarak görür. Akla dayanan şiir de tıpkı dilin bütün geleneklerini taşıyan şiir gibi anlaşılırdır. Ataç bu durumu şöyle ifade etmektedir: *"Yahya Kemal şiir ananemize, Hugo'nun Baudelaire için kullandığı tabir ile "yeni bir ürperme (frisson)" ilave etmemiştir. İlave ettiği şey vardır. Fakat evvelce kaydettiğim tenkit kuvvetlidir; ürperme nev'inden değil, muhakeme nev'indendir. "Acem-perestî-i Rûm'un imale devrinde" gibi bir mısra hiç şüphesiz ki bizim edebiyatımızda eskiden beri mevcut şeylerden değildir; fakat bunu anlamamız için hiçbir eksiğimiz yoktur. Çünkü bu, his âlemimize değil, aklımıza hitap ediyor"* (1933b: 5).

Ataç'a göre gerçek anlamda "büyük şair" (Ataç, "buradaki "büyük" kelimesinde derece değil, ancak keyfiyet söz konusudur." der.), dilinin geleneğine yeni bir şey katmış olandır. Fakat her yeni bir şey ilave eden muhakkak önemli bir şair de değildir. Ataç her gerçekte her "büyük şair"in öncelikle anlaşılmazlıkla suçlandığını, fakat her anlaşılmayanın da "muhakkak büyük şair" olmadığını vurgular. Bunun içindir ki "Yahya Kemal büyük bir ustadır, bize çok güzel şiirler vermiştir. Fakat büyük bir şair değildir." Çünkü Ataç'a göre Yahya Kemal, bir devir açmamıştır, aksine iki devrin, Divan edebiyatı ile Edebiyat-ı Cedide'nin özünü vermiş, onlar arasında bir bağlantı çizgisi olmuştur (1933b: 5).

Yahya Kemal'in son şiirleri üzerine yapılan değerlendirmelerden hareketle Ataç, Yahya Kemal'in eleştirilmesini bir bakıma doğru bulmaz ve onun şiirlerini teker teker ele almaktan çok bütüncül bir "havası" olduğunu kabul etmek gerektiğini vurgular. Ataç, sayısız tartışmaya rağmen bir türlü "anlaşılamayan" bu "hava"ya, anlaşılmıyor denmesinin sebebini, onun açıklanmasının istenmesinden kaynaklandığını belirtir. Ancak Ataç, "şiir havası izah edilemez, ancak sezilir." (2013: 277) diyerek şiirin açıklanmasını doğru bulmaz ve Yahya Kemal'in bütüncül bir anlamla kavranabileceğini

işaret eder. Bu da yukarıda işaret ettiğimiz gibi Yahya Kemal'in aklî olan şiir çalışmasının, okur tarafından sezgisel bir tavırla kavranacağını ortaya koyar.

Zahir Güvemli de Yahya Kemal'i değerlendirirken şairin toplumsal hayatının, sadece günlük şartların yaşadığı toplumun tarihî şartlarının olmadığına, bir de şairin zihinsel görgü ve bilgiyi sağlayan kültür geçmişinin de varlığına işaret eder. Dolaysıyla şairin bu bakımından toplumsal bir temelden gelmekle beraber, zaman içinde geriye doğru uzanan bir sanat zincirine bağlanacağını dile getirir. Bunun üzerine bir eseri açıklamak ve anlamak için, şairin tarih içindeki yerini belirleyebilmek için sanat geçmişini; kişisel hayatını, yani bünyesinin geçirdiği hayat aşamalarını toplumsal noktalardan da incelemek zorunluluğuna işaret eder (1948: 3). Güvemli, bu yaklaşımla Yahya Kemal'i anlamak için, mutlaka şiirin geçirmiş olduğu aşamaları dikkate almakla ve geleneği kavrayarak hareket etmekle mümkün olacağına işaret eder. Yahya Kemal, geleneğin içinde veya onun aracılığıyla anlamlandırılabilir.

Güvemli'ye göre, sembolist şairlerden hareketle, şiirin, duyuların bir çeşit tasviri, başkasında aynı duyuları doğurmak için yapılmış bir çeşit telkinden ibarettir. Bu telkinin, görevi somut gerçekleri ortaya koymak olan nesir diliyle sağlanamayacağını ve "kelimeleri, düşünüş mantığına göre değil, duyuş mantığına göre" sıralanması gerektiğini vurgular. Dolayısıyla sembolistler, bu düşüncelerle, konuşma dilinin kelimelerini, herkesin bildiği yapı ve anlamından bambaşka bir düzene koymuşlardır. Şiirin o zamana kadar alışılmış dilini ve ifade şeklini değiştirmişlerdir (1948: 13-14).

Güvemli'ye göre "sembolistler, musiki ve ahenk kelimelerinden umumiyetle ses ahengini anlıyorlardı. Şiiri daha ziyade zihnî bir yükseliş addeden diğer bir görüş ise, ahenk kelimesine başka mana veriyordu." Güvemli bu açıdan bakıldığında söz konusu olan "ses", bir telkin unsuru olduğunu vurgular. Şiiri "ses"lendirmek, sonuç itibarıyla bir tavrın, davranışın ya da bir duygunun anlaşılmasına yarar. Güvemli dahası şiiri tamamıyla zihni bir faaliyet sayan görüşe göre de ahengin bir "zihnî muvazeneden ibaret" sayıldığını belirtir (1948: 15-16). Güvemli'nin bu yaklaşımları, hem Ataç'la hem de Yahya Kemal'le desteklenebilir. Yukarıda Ataç da Yahya Kemal'deki şiir eyleminin zihinsel bir eylem olduğunu ve onun şiirlerinde akli bir çabanın kendini fazlasıyla hissettirdiğini söylemiştik. Burada da Güvemli'nin belirttiği "bir şiiri seslendirmek, bir duygunun anlaşılmasına yarar" şeklindeki yaklaşımı, Yahya Kemal'in "bir duyguyu

lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak" düşüncesiyle bir tutulabilir. Bu düşünce zihinsel ve aklidir, sesin, ahengin dengeleme ölçütüyle bir anlama kavuşmasıdır. Dolayısıyla Yahya Kemal'in zihni bir çabayla işlediği anlam, büyük oranda kendini belli eder. Ancak bu anlam "derûni"dir.

Güvemli'ye göre ifade edersek, bir musiki parçası dinlediğimiz zaman anlama sahip olamayan o sesleri ritim ve ahenk sayesinde zihnimizi bir yarı anlayışa, yarı anlaşılırlığa götürebiliyorsa şiir de o gözle okunduğu zaman okuru öylece, anlamının yardımıyla aynı zihin rahatlığına götürür. Şiirde "musiki ve ahenkten" içimizde yaratacağı o denge hissidir (1948: 16).

Pascal'ın, "Hakikati sade akıl yoluyla değil, kalp (his) yoluyla da biliriz. İlkel esasları işte, ancak bu yolla öğrenebiliriz. Akıl, kalbin ve içgüdünün bu bilgileri üzerine dayanmalı ve bütün söz saltanatını bunun üzerine kurmalıdır." şeklindeki sözlerini aktaran Güvemli, gerçekte "büyük şairler"in de tabiatı daima sezgi (intuition) yoluyla anladıklarını belirtir. Henry Bergson'un *"kelimenin ferdi bir ruh hâli anlatan alelade ve içtimai manasının gerisinde bir hissin hariçte doğurduğu binbir faaliyet tesiri altında şairlerin arayacağı şey, bütün saflığı ve basitliğiyle o hissin, o ruh hâlinin kendisidir. Bizi de kendi üzerimize aynı gayretle eğilmeğe sevk etmek için kendi gördüklerinden bir kısmını bize göstermeye çalışırlar: kelimeleri ritimle tertip ederek günlük dilin ifadeden aciz olduğu şeyleri o tertibin bütünlüğü ve kendine mahsus yaşayışı dolayısıyla anlatır, daha doğrusu telkin ederler."* sözlerini de aktaran Güvemli, Bergson'un bahsettiği "kelimelerin hususi bir tertibe tabi tutularak günlük dilin ifadeden aciz olduğu şeyi anlatması"nın nasıl olacağının veya Yahya Kemal'in bunu nasıl temin ettiğinin cevabını arar. Güvemli'ye göre gerçekte gerek şaire, gerek şairin dışına ait hakikatlerin anlaşılması ve anlatılması günlük dilin gerçekleştireceği bir durum değildir. İnsanların çoğunun, gerçeği görmediğini, yaşamları boyunca eşyayı değil, eşyanın sembolleri olan kelimeleri tekrarladıklarını belirtir. Ancak bu durum, hakiki şeylerden, hakikatin kendisinden bahsetmek değildir. İşte şair günlük dilden aldığı kelimeleri, günlük dile has olmayan bir şekilde yan yana getirerek kendine özgü üslubu, yani hakikati gösterecek düzeni, yapıyı, şiir dilini kurar (1948: 32). Elbette burada "hakikat" kelimesi artık somut ve güncel yaşamda birebir var olan değil, şiirsel anlatımın sunumuyla ortaya çıkan yeni bir gerçekliktir. Bir bakıma şiirsel anlamın kendisidir. Çünkü mevcut kelimelerin, sözlüksel anlamlarından ötede bir ifadeyi kazanmış olmaları ve nesnenin

kendisini bizzat işaret etmemeleri, onlara yeni bir hakikat alanı oluşturur. Güvemli de Yahya Kemal için "aynı kelimeleri başka başka yerlerde kullanmak, tekrarlamak suretiyle onlara yeni manalar kazandırmış, günlük dilden aldığı kelimeleri, günlük dilde bulamayacakları bir mana zenginliğine kavuşturmuştur." (1948: 33) diyerek bu durumu desteklemiş olur.

Tanpınar, Güvemli gibi, Yahya Kemal'de dilin sezgisel yani metafiziksel bir seziş olduğunu belirtir (2005: 331). Ancak bu durum Yahya Kemal'deki anlam'ı sorunsal hâle getirmez. Tanpınar'a göre Yahya Kemal'in dilini herkes anlar, onun şiirini belirli bir sanat zevkine sahip olanların "tadabileceklerini" belirtir (2005: 332). Tanpınar, Yahya Kemal şiirini gerçek manada anlayabilmek için işaret ettiği bu seviye, yukarıda ifade ettiği sezgisel kavrayıştır. Anlam, ancak bu sezgisel duyuşla ortaya çıkabilir. Bu bağlamda Tanpınar'ın *"Hakiki şair sözü, daha iyisi fikri kanatlandırır. Yahya Kemal'de her şey kanatlıdır."* (2005: 333) sözü, bu şiirlerdeki herkes tarafından anlaşılan, ama sezgisel anlam için belirli bir seviyeyi bekleyen duruma işaret eder. Çünkü Tanpınar'a göre Yahya Kemal, "sarahat denilen şeyin adamıdır". Yani ne söylemek istemişse onu söylemiştir" (2004: 85). Dolayısıyla Yahya Kemal'in şiirinde anlaşılır olmayı engelleyecek bir unsur görmez ve ifadede açıklığa, şüpheye ve tereddüde yer bırakmayacak şekilde açık bir anlatıma sahip olduğunu vurgulamış olur.

Tanpınar'a göre estetik, "bir yerleştirme, bir yerine göre koyma işlemi"dir. Şiirde, musikideki gibi serbest bir yerleştirme olamaz. Çünkü şiirde sözcüğün anlamı silinemez; bu durum bir deyişbilim'in, (phraseology) bir ifade tarzının ürünüdür. Ancak şiirde sözcüğün cümle bitiminde manası değişir. Şair ya kelimeyi eski anlamında, bilerek kullanır veya sözcüklerin birleştirilmesinde (combinaison) anlamı değiştirir. Yahya Kemal de sözcüklerin ses yaratma etkisiyle yeni bir anlam oluşturur. Yahya Kemal bu bakımdan tasviri bir şiirin değil, ses şiirinin peşindedir ve onun için sesi merkeze alır ve anlamın kapısını açar (2004: 102). İşte bu tavır da işaret ettiğimiz şiirin oluşum sürecindeki aklî davranıştır. Yahya Kemal, şiirin biçimsel alanında tamamen bilinçli bir eylemsellik içindedir.

Oktay Rifat, Tanpınar'ın bu görüşüne katılmaz. Ona göre Yahya Kemal, *"gerçeğin dış görünüşüyle yetinmiştir, tasvircidir, soyut değildir, herhangi bir uyduru (fiction) şairi kadar da öznel değildir."* Çünkü Oktay Rifat, Yahya Kemal'i*, "Osmanlı*

Devleti'nin kılıç gücünü över, haraca bağlı bir Ortaçağ düzenine hasret çekerdi." sözleriyle eleştirir ve bu tematik algısı dolayısıyla hazır bir gerçeklik alanından, kanıksanmış bir anlam düzeninden hareket ettiğini söyler (2009: 61).

Bu bağlamda eleştirilerini sürdüren Oktay Rifat, Tanpınar'ın aksine, ses ögesinde Yahya Kemal'in lirizmi akılla taklit ettiğini ve bu sebeple başarılı olamadığını dile getirir. Ahmet Oktay'a göre "Yahya Kemal, "Ses" şiirinde ruhsal bir durumu akılla taklit etmiştir (2009: 344). Çünkü Oktay Rifat, şiirin akılla kontrol edilmesini, aklın, şiiri yönlendirmesini yenilik adına sakıncalı bulur. Şiirde asıl olması gerekenin de şairin bundan kurtulmasıdır. Yahya Kemal'in şiirinde bir yenilik bulmaz: *"Şiiri, akışında keyfine bırakmak bana en akılcı yol olarak görünüyor. Çünkü aslında akıl dediğimiz şey şairin gustosudur. Gusto ya da beğeni bir koşullanmadan doğar. İstenilense, bu koşullanmadan kurtulmaktır. Hem Yahya Kemal estetiğini rahatsız etmeyeceksin, hem de yeni şiirler yazacaksın, buna olanak yoktur"* (2009: 344).

Cahit Tanyol'a göre, şiirde "kelime, fikir, düşünce, hayal sadece kaba maddedir." Şiire gerçek vasfını veren şey insandan şiire geçen "ruhun kalıp değiştirmesi" veya insanın kendisinin dışında yine kendisi için oluşturduğu başka bir bedende "kendini ifade etmesidir." Ancak Tanyol, "insanın hüneri ve marifeti" ile "insanın kendisini ifade edişini" birbirinden ayırmak gerektiğini vurgular. Çünkü fikir, düşünce, buluş gibi şeyler insanın kendisi değil, insanın marifetidir. Dolayısıyla Tanyol'a göre "mücerret şiir" diye bir şey yoktur." Buna gerekçe olarak şiirin "bünye ve dokuması" itibarıyla tabiattan ayrılamayacağını gösteren Tanyol, şiirde şairin öz varlığının görüldüğünü dile getirir. "Bu yüzden güzel şiir yazmak kadar, güzel şiirden anlamak da sanıldığı kadar kolay değildir." Tanyol'a göre şiir, " görülmeyeni görmektir." Bu "görülmeyenin" birçok kişi tarafından fikir, hayal, heyecan veya buluş olduğunun sanılması Tanyol'a göre bir yanılgıdır (1959b: 8).

Tanyol, Yahya Kemal için şiirin en doğru tarifinin, Mallerme'nin "şiir kelimelerle yazılır" anlayışı olduğunu belirterek aslında bu sözün bir şiir tanımı olmadığını dile getirir. Tanyol'a göre bu söz, yanlış bir şiir tarifine karşı itirazdır, bir eleştiridir. Çünkü Tanyol, Mallerme'nin "şiir kelimelerle yazılır" derken şiirin fikir olmadığını, şiirin hayal olmadığını, şiirin buluş olmadığını söylemek istediğini vurgular. Tam bu noktada Bergson'u işaret eden Tanyol, şiirin "anlamak" yoluyla değil "sezgi"

yoluyla kavranabileceğine dikkat çeker. Bergson'un bu yaklaşımından hareketle Valery'nin "şiir tadılan bir şeydir, şairde kulak konuşur, ağız dinler." dediğini vurgulayan Tanyol'a göre Yahya Kemal'in de bu görüşte olduğunu ve şiire, şiirin dışında yol gösterenlere karşı çıktığını belirtir (1959b: 8). Tanyol'un bütün bu yaklaşımlarından hareketle diyebiliriz ki daha önce ifade ettiğimiz şiirin yapısının, oluşum sürecinin aklî bir çalışmaya dayanmış olması, burada "hüner ve maharet" olarak karşımıza çıkar. Şiirin biçimsel özellikleri insanın kendisi dışında olan şeylerdir ve onları kullanması bilinçli bir eylemdir. Dolayısıyla bir fikir, bir hayal veya bir buluş şiire asıl kişiliğini veren ögeler değildir. Bu ögelere şair bir "ruh" katar, kendi öz varlığında başka bir varlık oluşturur. Bu yeni oluşan varlık içinde insanın kendini ifade edişini, yani şiiri anlamak da bir "sezgi" işine döner. Şiir, sezgisel olarak kavranır. Tanyol'un işaret etmek istediği şey, bütün bu akli unsurlara rağmen Yahya Kemal'in, şiirine yeni bir varlık oluşturduğunu ve onun sezgisel olarak "tadılması" gerektiğidir.

Tanyol'a göre "Yahya Kemal'in titizliği, eskilerin inanmış olduğu "ilham" kavramını ortadan kaldırdı ve şiire ilham yerine "sezgi"yi, işçiliği duygu bütünlüğünü getirdi." Bu açıdan bakınca Tanyol, teşbih ve istiareyi, ilhamın unsurları olarak görür ve bu unsurlara Yahya Kemal'in şiirinde az rastlandığın söyler. Teşbih, istiare ve orijinal buluşları şiirin "sahte büyücüleri" olarak gören Tanyol, bu unsurların şiiri asırlarca anlaşılmaz kıldığını dile getirir. Bu bağlamda "Deniz Türküsü"nü örnek gösteren Tanyol, bu şiirin "dil ve sanat dokusunda ne derin bir düşünceye, ne de herhangi bir hayal oyununa rastlandığını söyler. Ona göre bu şiirdeki derinlik, sözcük ve dizlerin telkininde ve kendilerine özgü oluşlarında değil, şiirin bütününü kavrayan "hususi hava"dadır. Bu şiir Tanyol'a göre "başından sonuna kadar hayalsiz, rahat bir söyleyişle devam eder ve son beyitte bir senfoni gibi hayalsiz biter." Çünkü Yahya Kemal'in şiirin anlaşılmasını engelleyen unsurlardan birinin "hayal" olduğunu bildiğini dile getiren Tanyol, "hayal"i buluş olarak görür (1959c: 5). Tanyol'un işaret ettiği bu "hava", sezgisel bir bütünlük kavrayışına işaret eder. Aynı zamanda hayal'in (burada büyük ihtimalle "imge"nin) yer alamayışı şiiri anlamsal olarak da açık tutar ve Tanyol'un işaret ettiği anlaşılırlık da ortaya çıkar.

Melih Cevdet Anday da Yahya Kemal'deki akli unsura dikkat çeker. Bu yaklaşımda da Yahya Kemal'in şiirdeki anlamı bilinçli oluşturduğu ve açık, anlaşılır tuttuğunu görürüz. Anday'a göre Yahya Kemal, bilgiyi estetiğe, bir bakıma şiirsel

anlama çevirdiğini vurgulamış olur. Anday'a göre, hiçbir bilgiden, hiçbir şiir çıkmaz; bilim ile şiirin yapıları ve dilleri başka başkadır. Ancak Yahya Kemal için bu durumun değişik olduğunu belirtir. Anday, şairin Osmanlı tarihi merakı ile şiiri arasındaki ilişkiyi değerlendirdiğinde Osmanlı tarihinin onda estetikleştiğini, şiir diline dönüştüğünü, artık bilinen bir tarih olmadığını ifade eder. Dolayısıyla, Yahya Kemal'i anlamak amacı ile bu estetiği, bu sanat dilini, yeniden toplumbilimsel dile çevirmeye, indirgemeye kalkmak, şiire bağımsız bir kategori olma niteliğini tanımamak anlamına geldiğini vurgulayan Anday'a göre, düşünürlük'ün Yahya Kemal'de bir estetiği arayışının hazırlığıdır. Ancak bu "düşünce"nin şiirde fazlaca göz önünde tutulduğundan estetiği arka plana atar gibi göründüğüne dikkat çeken Anday, okurların bu yüzden onun şiirinde "düşün"ü yakalamaya kalktığını ve sonuç olarak müziği duyamadıklarını vurgular. Anlam'ın ses'in önüne geçtiği düşüncesinin bir yanılsama olduğunu dile getiren Anday'a göre, "Yahya Kemal dünyasıyla en çok yaklaştığı, "düşün"ü yakalama olanağını verdiği şiirlerinde, bu müziği, şiirin sesini en büyük ölçüde yaratmayı başarmıştır. Şiirin bir rastlantıdan doğamayacağı inanışının ozanıdır Yahya Kemal" (1984: 70). Rastlantıya yer vermeyen Yahya Kemal'in bu akli tutumumu, beraberinde anlaşılabilir ve sınırları belirlenmiş bir anlam alanı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Yahya Kemal'de söz konusu olan anlamın, dayandığı bilgi bellidir, şiirin dışında da vardır. Bağlılaşım aracılığıyla da ulaşılabilir.

Baki Asiltürk, Yahya Kemal'in dil anlayışında bilinçli bir hareket noktası oluşturduğuna işaret eder. Modern Türk şiirinin kurucularından biri olarak gördüğü Yahya Kemal'in şiirlerini ""beyaz lisan"la ve mümkün olduğunca açık bir yaklaşımla yaz"dığını belirtir. Asiltürk'e göre onun şiirinde ve şiir dilinde bir gizlilikten söz etmek zordur (2005: 113).

Alphan Akgül de Yahya Kemal'in şiirlerinde bir anlam sorunu görmez. Ona göre bu şiirlerde "dil özerkleşip anlamdan bağımsız hâle gelmez. Aksine onun şiirlerinde dil anlamla bütünleşir ve pek çok örnekte anlamı daha etkili bir şekilde iletmek için kullanır" (2014: 44).

Akgül, Yahya Kemal'in şiir tasarımını "mana" ile "lafız", "mesel" ile "berceste şiir" mihaniki ahenk" ile "deruni ahenk" kavram çiftlerine dayandırır ve şairin bu kavram çiftlerinin ikinci terimlerine öncelik vererek "birinci terimlerin", dilin ve ritmin

apaçık ifade edilmesini; "ikinci terimler"den ise dilin ve ritmin müphem yönlerinin öne çıkarılmasını anladığını belirtir (2014: 59). Ancak yukarıda da belirtildiği gibi "lafız", "berceste" ve "deruni ahenk"in öncelenmesi, açıklık-kapalılık ile amaçlanmamıştır. Yahya Kemal, bu terimleri duygu"yu ses"e dönüştürecek şiir yöntemini ortaya koymak için kullanır. Çünkü Yahya Kemal'in müphemiyet vurgusu yoktur, aksine açık olmayı her zaman öncelemiştir.

Akgül, Yahya Kemal halkın diliyle yazmak istediği için "mazmun estetiğinden ve lügatfürûşluktan" kaçtığını belirtir. Ona göre Yahya Kemal'in şiirlerindeki dili anlarız ve bu dille anlatılan nesne ve varlıklar da bize yabancı gelmez. Çünkü Yahya Kemal, şiir dilinin dış dünyadan kopup kendi başına bir değer hâline gelmesini istemez. Aksine onun şiirlerinde anlam, duygu ve dış dünya ile dil arasında bir uyum bulma çabası görülür (2014: 79). O hâlde Alphan Akgül, yukarıda Yahya Kemal'in "lafız, berceste, deruni ahenk" terimlerini öncelemesinin müphemlikle bağlantısını kurmuş olması, burada geçersizleşir ve çelişki yaratır.

Alphan Akgül de Yahya Kemal'in şiirlerinde akıl unsurunun öne çıktığını vurgular. Akgül'e göre Yahya Kemal, şiirlerinin anlamı ve biçimi üzerinde dikkatle çalışır. Amacı kusursuz bir kompozisyona ulaşmaktır. Bu nedenle Yahya Kemal şiiri bir ilham ve meselesinden ziyade akli bir düzenleme olarak görülür (2014: 144). Yahya Kemal, şiirlerinde anlaşılır bir üslup ortaya koyar. Şiirlerin içeriği de hatıralara kolaylıkla erişebilen şeffaf bir bellek tasavvurudur. Dolayısıyla Akgül'e göre neyin, neye, hangi sebeple benzetildiği açıktır. Böylece şiirin iradi belleği telkin eden içeriği ile açık seçik ifade tarzı birbiriyle örtüşür (2014: 156).

Akgül'e göre Yahya Kemal'in şiirlerindeki ana eğilim, modernist edebiyatta rastlanılan bilinçdışının dilde taklidinden kaynaklanan anlaşılmaz dil oyunları değildir. Onun şiirlerinde genellikle saydam bir bellek tasviri görüldüğünü belirtir (2014: 160). Akgül'e göre Yahya Kemal'in şiirlerinde iradi belleğin işaretleri, "bilincin saydam sunumu" ve "hatıraların muhayyilede yerli yerinde durmalarıdır." "Akşam Musikisi" adlı şiiri örnek gösteren Akgül, bu şiirin, şairin içerik bakımından kapalı görülmeye en yakın şiiri olduğunu belirtir. Ancak bu da Yahya Kemal'i kapalı bir şair yapmaya yetmeyeceğini, çünkü şairin bu şiirdeki bütün üstü örtülü ifade tarzına karşın, anlatının gerçek mekânını bildirdiğini ve şiirin yorumlanma biçimi hakkında bazı ipuçları

verdiğini söyler (2014: 161-162). Burada Akgül'ün Yahya Kemal'in şiirlerinin kapalı, anlaşılmayı engelleyen bir anlam özelliği taşımadığını belirten yaklaşımının doğru bir yaklaşım olmasına rağmen, örnek gösterdiği şiirde "mekân"ın gerçek ve belirtilmiş olması, şiiri açık ve anlaşılır yapmaya yeten bir unsur olarak görmesi, anlam sorunu açısından yeterli bir yaklaşım değildir. Yahya Kemal'in neredeyse bütün şiirlerinde mekân İstanbul'dur. Ancak bunun yanında mekân belirtmediği şiirlerinde anlamın kapalı olduğunu söylemek de pek mümkün değildir. "Nazar"da mekân belli değildir, hatta "Mehlika Sultan"da soyuttur. Ancak her iki şiirin ve benzerlerinin de anlam açısından kapalılığı yoktur.

Ancak Akgül'e göre bu şiirde "Kandilli" mekânının belirtilmesi, şairin Boğaziçi'nde geçen diğer şiirlerine bağlantı kurmayı sağlar. Böylelikle "Boğaziçi, sadece fetih rüyalarının, klasik şiirimize özgü mazmunların, şahsi aşk hatıralarının görüldüğü bir yer olmakla kalmaz, aynı zamanda bir ölüm mekânı hâline" geldiğini belirtir. Yani Akgül'e göre "Kandilli" mekânını anarak, Yahya Kemal, bu şiiri ayrıntılarla bezeyerek onu akla mantığa uygun bir kompozisyona dönüştürmüştür. Eğer şair böyle bir yol haritası sunmasaydı, şiir tam anlamıyla kapalı bir içeriğe bürünecek ve Kandilli'de ölüm temasına varılması pek de kolay olmayacaktır. Oysa Yahya Kemal'in, şiirlerinde vermek istediği ana fikrin anlaşılmasını isteyen bir şair olduğundan, müphemiyete en yakın olduğu bu şiirinde bile okuru belirli bir temaya yöneltecek işaretler koymadan edemediğini belirtir (2014: 164). Ancak tekrar belirtmek gerekir ki bu şiirde bir mekân adının geçmesinin şiiri müphem veya açık yapmakla hiçbir ilgisi yoktur. Hatta Akgül'ün gerekçe olarak gösterdiği durumla bir ilgi bulunmaz. Yani şairin Kandilli demesiyle, Akgül'ün "sadece fetih rüyalarının, klasik şiirimize özgü mazmunların, şahsi aşk hatıralarının görüldüğü bir yer olmakla kalmaz, aynı zamanda bir ölüm mekânı hâline" demesi arasında mantıklı hiçbir bağ yoktur. Yahya Kemal, eğer Kandilli yerine Üsküdar deseydi, bu şiirde ölüm teması anlaşılmayacak mıydı? Bizce mekân ismi olmasaydı, yine bu şiirin bir ölüm teması taşıdığı çok açıkça görülürdü.

Zaten Akgül de bu durumu farkında olmadan kabul eder. Akgül, kapalı olmaya yakın bulduğu "Akşam Musikisi" şiirini, Bergson ve T.S. Eliot'un görüşlerinin yansıtan bir şiir olarak görür. Ancak bu duruma rağmen, Yahya Kemal'in bu şiirdeki ana fikrin okur tarafından anlaşılması için seçik dizelere de başvurduğu söyler. Çünkü Akgül'e göre, Yahya Kemal, şiirdeki "ana fikrin müphem bir üslubun kurbanı olmasını istemez"

ve bu sebeple aklî düzenlemelere başvurur. Akgül, "şiirin kıtaları arasına yerleştirilen ve ölümü çağrıştırdığı açıkça belli olan dizeleri", bu şiirin nasıl yorumlanması gerektiğine dair okura sunulan ipuçları olarak görür (2014: 163-164). Söz konusu dizeler, şiirin asıl anlam alanını taşıyorsa, zaten mekânın şiiri açık hâle getirmesine gerek yoktur.

Ayrıca Akgül, sezgiden çok akla dayanan anlam anlayışını şairin tematik algısıyla ilişkilendirir. İşlediği konu/temaya göre ussal bir eylemde bulunduğunu belirtir. Ona göre Yahya Kemal şiirlerini anlam açısından anlaşılır birer kompozisyon olarak yazmak için şiirlerinde açıkça dile getirilmiş fikirlere, mecazlara dönüşmüş kavramlara yer verir. Akgül şairin genel eğilimini, belirli bir hâletiruhiyeyi berrak bir şekilde yansıtan figürler kurgulamak olarak görür. Bu figürler de "geçmişe özlem duyar", "fetih sahnelerini hatırlar" ve "divan şiirine özgü mazmunlardan" söz eder. Akgül, bu tür personaların, saydam bir bilinçle konuştuğunu ve iradi belleklerini kullanarak geçmiş hatıraları kolayca hatırladıklarını belirtir. Akgül'e göre, Yahya Kemal'in müphem olarak kabul edilebilecek şiirlerinde ise şair, anlama ilişkin ipuçları sunar. Bu ipuçları şiirin nasıl anlaşılması gerektiğini okura gösterir. Böylece Yahya Kemal, şiiri sezginin rastlantısallığından ve düzensiz bir içerikten kurtarmış olur. Akgül'e göre bunun sebebi, Yahya Kemal'in öngörülebilir bir şair olmak istemesinden kaynaklanır ve şiirlerinde önceden tasarladığı bir ana fikre ve kompozisyona hizmet etmeyen sözcüklere yer vermez (2014: 164).

Akgül'e göre Yahya Kemal'in şiirlerinde anlamın sesini duyarız. Dilde anlam, daima bir biçime bağlıdır. Anlam, biçim sayesinde vardır. Ancak bir metnin biçimsel ögelerine dikkat çekilmesi, anlamın daha etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olabilir. Bir metnin maddi ögeleri ile anlamı arasındaki bağlantı koparıldığında, içerikten soyutlanmış bir biçimciliğe ulaşırız. Dolayısıyla Alphan Akgül, bu görüşlerinden hareketle Yahya Kemal'in şiirlerinde bu tür üsluba rastlamadığını belirtir. Aksine, onun şiirlerinde, anlamın esas öge olduğunu görür. Biçimsel araçlar, anlamın okurun zihninde hayatiyet kazanması amacıyla kullanılır. Böyle bir üslupta, biçim bir amaç değil, araçtır. Akgül'e göre Yahya Kemal'in şiirlerindeki biçim ögeleri kendi başlarına bir estetik değer üretmekten ziyade anlamla bütünleşerek ya da onu destekleyerek bir edebi değer kazanırlar. Bu açıdan baktığında, Yahya Kemal'in şiirlerini bir kompozisyon şeklinde yazdığını söyler. Bu bakış açısına göre "mana" ile "lafız", "anlatı" ile "lirizm", "mihaniki ahenk" ile "deruni ahenk" birbirinden koparılamaz. Sonuçta Akgül, bizce

birçok çelişkisine rağmen Yahya Kemal'in şiirlerinde lafız, mananın; lirizm, anlatının; mihaniki ahenk, deruni ahengin bir parçası olarak göründüğünü karar verir (2014: 229).

Akgül, şiirde rastlantının en aza indirgendiğini; düşünce ve duygu, en uygun biçim ögeleri seçilerek yansıtıldığını belirtir. Yahya Kemal'in şiirlerindeki biçim özelliklerini incelerken, kendisini bir anlam çözümlemesinin ortasında bulduğunu belirtir. "İmaj" kullanımı, "aliterasyon", "vezin" ve "vezin dışı ritim" gibi şiir teknikleri, ait oldukları şiirin muhtemel anlamlarını telkin edici ya da pekiştirici bir işleve sahip bulur. Yahya Kemal'in tasarlanmış bir anlamı ve hikâyesi olan şiirlerinde lirik özellikler de bulunduğunu belirtir (2014: 229).

Akgül'e göre şiirde lafzın mutlak egemenliği, anlamın ikinci plana atılması, vezin gibi mekanik kalıpların kırılması, modern edebî paradigmayı hatırlatır. Oysa Yahya Kemal'in şiirlerinde dilsel araçların etkin kullanılması, anlamdan yoksun bir biçimcilik için değil, anlamla yüklü şiirsel bir ifade tarzı bulmak içindir. Yahya Kemal'in şiirlerinde anlam ve duygu, düz anlamlı imajlarla, günlük bir dille ve yaratıcı bir şekilde kullanılan geleneksel ritim araçlarıyla okura aktarılır (2014: 230). Akgül'e göre anlama öncelik vermeyen şairler rastlantının olanaklarından faydalanabilir. Hatta bu tür rastlantılar şaşırtıcı ölçüde başarılı bir şiirsellik de ortaya çıkarabilir. Ama Yahya Kemal böyle bir şair değildir (2014: 233).

Akgül teknik meselelerin kullanımını da anlama göre değerlendirir. Nasıl sözdizimi, sözcük seçimi, aliterasyon ve benzeri teknikler anlamla bütünleşiyorsa, veznin çeşitli türden değişimleri de anlamın bir parçası olabilir. İşte bu nedenle, sekt-i melih ve kasten yapılan imaleler şiirin anlamını daha etkili bir şekilde iletmek için başvurulan şiir tekniklerdir. Akgül'e göre, Yahya Kemal'in şiirlerinde ne anlamla bütünleşmeyen bir biçim ne de biçim tarafından desteklenmeyen bir anlam vardır. Onun şiirlerinde hem lafız araçlarını hem de yoğun bir hikâyeleştirmeyi bir terkip hâlinde görürüz (2014: 233). Bu bağlamda Alphan Akgül, Yahya Kemal'in aktarmak istediği anlama uygun ses, ritim ve sözdizimi düzenlemeleri yapan bir teknisyene benzediğini ve bu nedenle Yahya Kemal'in şiirlerini yazarken kullandığı ana ilkenin "Anlam için teknik" olduğunu belirtir (2014: 234). Dolayısıyla bu bölümün başında dile getirdiğimiz gibi Yahya Kemal, şiirlerindeki anlamın açıkça dile getirmek için bütün yaklaşımını aklın sınırları içinde yapar. Bu teknik çaba, şiiri bilinçli bir biçimde oluşturma ve şiirin

bütün unsurları bu akli duyuşla kullanma, Yahya Kemal'i anlam açısında vazıh yapar. Okur da bu teknik çabanın içinde kendi sezgisel duyuşuyla farklı anlamsal açılımlara gidebilir veya şairin sunduğu bilinçli durumla yetinebilir.

1.2.4. Tematik Algı ve Anlam

Yahya Kemal gerek şiiri kavrayış tarzında gerekse oluşturduğu anlam alanında en çok eleştirildiği noktalardan birisi de işlediği temalardır. Bu noktada eski şiiri devam ettirdiği ve tematik olarak "yeni" bir şey getirmediği dile getirilmiştir. Bunun yanı sıra özellikle son şiirlerinde belli bir dünya görüşüne bağlı kalması da şiirlerini zayıflatan durumlar arasında değerlendirilir. Yahya Kemal, şiirin temel çıkış noktasında duygunun varlığına önem verir. Şiirde düşünce ve fikirlerin kuru bir biçimde verilmesini uygun görmez. Şiir tamamen kalpten gelen hislerin mısralaşmasıdır. Bu durum Yahya Kemal'i lirik şiire götürür. Kendi deyimiyle böylesi bir şiir "asıl şiir"dir. "Lirik şiir, ilimden, sanattan azadedir. Ne dimağa hitap eder ne de zevke" (1997: 37-38) diyen Yahya Kemal, şiirde lisanın zevkin, fikrin, mazmunun, her şeyin eskiyeceğini ancak aşkın yani lirizmin her zaman taze kalacağını vurgular. Burada lirizm, asıl olan şiire göndermede bulunur. Şiir türleri ayrımından çok, şiirin varoluştan beri asıl özelliği olarak algılanır. Zaten şiirden didaktik olmasını, belli bir coğrafi yaşamın ansiklopedik bilgisini vermesini, eleştiri veya mizah yapmasını beklememek gerektiğinden, şiirin ana teması ve kendi özelliği olarak lirik olması gerektiği ortaya çıkar. Bu da şiirin tematik algısını doğrudan ortaya çıkarır. Bu bağlamda lirizm, temanın işlenme tarzıdır ve bu tarz da şiir özgü kavrayışın ortaya konmasıdır, yani şiirselliktir. Dolayısıyla Yahya Kemal hangi konuyu ele alırsa algı, temel amacı onu lirik bir atmosferle sunmaktır. "Yahya Kemal, bizim en büyük liriklerimizdendir." diyen Tanpınar, bu konuda Yahya Kemal'in tavrını desteklemiş olur. "Yahya Kemal'de lirizm üç farklı planda ortaya çıkar. Bunlar, aşkla ilgili lirizm, dini lirizm ve epik lirizmdir" (Şenler, 1997: 229). Yahya Kemal'in aşkî lirizmi, esas meseledir. Ona göre aşk, bugünkülerin anladığı gibi bir çehreye alaka manasında değil, bir ummandır. Aşk ruhun yanıklığı ve uzun bir susamak olduğu için, bir türlü kanılmayan bir ummandır (1997: 54). Yahya Kemal, bu lirizme bütün şiirlerinin içyapısında ulaşmak ister. Aynı şekilde dini lirizm de Yahya Kemal'de önemli bir yer tutar. Bu lirizm en çok "ölüm" temasıyla yakalanmaya çalışılır. Ancak bu

durum "ölüm"ün fiziksel açıklamasıyla değil, lirizmle buluşmasıyla açıklanabilir. Bu bahiste Yahya Kemal'in rindane tavrı da önemlidir. "Rindlerin Hayatı", "Rindlerin Akşamı", "Rindlerin Ölümü", "Veda Gazeli" gibi şiirler, bu lirizmi gösteren önemli örneklerdir. Yahya Kemal'in epik lirizmi ise daha çok Türk milletine ve onun tarihi geçmişine bakışıyla açıklanabilir. Türk milletinin din ve savaş bahsinde oldukça hassas ve bir o kadar lirik olduğunu ifade eden Yahya Kemal, birçok şiirinde bu hususlara temas eder. "Selimnâme" manzumeleri, "Başlayış", "Sefer", "Çaldıran", "Toplayış", "Mercidabık", "Ridaniye", "Rıhlet", şiirleri hep bu yöndedir. "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel", "Mohaç Türküsü", "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı manzumeleri de dini ve millî duyguların birleştiği birer örnek olarak karşımıza çıkar.

Bu lirizmin dışında, Yahya Kemal, şiirin tematik algısında karşı çıktığı nokta, şiirin herhangi bir "müddea"ya (ideoloji / dünya görüşü) alet edilmesidir. Şiiri bu gibi meselelere alet edenler, hâlis şiiri reddedenlerdir. Böylesi şairler, Yahya Kemal'e göre "ahlak, din, milliyet, vatan veyahut hâlk ideallerini birer kıyam bayrağı gibi kaldırırlar." (1997: 26). *Bu temaları böylesine işleyen şairler, lirizmi reddeden veya lirizmden yoksun şairlerdir. Yahya Kemal, bu konuda şu tespiti yapar: "Bir içtimai müddeanın muzaffer olduğu zamanlarda, yani bir ihtilal devresinde, şiir asla yükselmemiş ve çok kere ortadan kaybolmuştur. Eski, orta ve yeni asırların hiçbirinde, hiçbir ihtilâlde bu kaide şaşmayarak tecelli edivermiştir. (...) İhtilâl devrelerinde müddea, her şey gibi şiiri de münhasıran bir silah addettiği için ve kendi mahiyetinden çıkardığı için şiir kayboluyor demek daha doğru olur"* (1997: 28-29). Yahya Kemal, böylesi bir durumda asıl şiirin (has şiirin / lirik şiirin) yok olacağını vurgularken, şiirin yüklendiği herhangi bir vazifenin olmadığını da sözlerine ekler. Çünkü herhangi bir ideoloji veya belli bir tez'e dayanan şiirde, şiirsellik yok olur. Ancak, Yahya Kemal, şiirin toplum meselelerinden bahsetmesini kesin bir şekilde reddetmez. Onun için asıl mesele, şiirde söyleyiştir. Eğer şiir herhangi bir ideolojiyi bağırarak söylüyorsa, bu asıl şiirden çıkmak demek olur. Çünkü ona göre şiir asla fikirlerin yeri olamaz.

Şiirlerinde fazlaca tema çeşidine yer veren Yahya Kemal, tarihî, dinî ve millî temaların yanında başta İstanbul olmak üzere, aşk, ölüm, ihtiyarlık, kahramanlık gibi birçok temayı işlemiştir. Şiirde kullandığı özgün hayal ve imajlar, semboller onun bu muhtevalarına ayrı bir kişilik kazandırsa da, saf şiir anlayışından ve kısmen sembolizminden etkiler taşısa da Yahya Kemal' in şiir görüşünde çelişkiye düştüğü en

temel noktanın burada ortaya çıktığını söylemek gerekir. Yahya Kemal, kendi tavrını ideolojik olarak algılamasa da birçok şair, yazar ve eleştirmen tarafından özellikle dile getirdiğimiz temaları işlerken, ideolojik tavır takındığında birleşirler. Herhangi bir "müddea"yı şiire uygun görmeyen Yahya Kemal'in, şiirlerinde açıkça ve herhangi bir anlam sorununa yer vermeyecek şekilde düşüncelerini işlediğini belirtmişlerdir. Ancak şu bir gerçektir ki Yahya Kemal, ele aldığı her temayı, anlamı açık ve anlaşılır bir söylemle dile getirmiştir.

Yahya Kemal'in tematik algısını eleştiren isimlerden biri Fazıl Ahmet Aykaç'tır. Fazıl Ahmet Aykaç, Yahya Kemal'in tematik yaklaşımımı modern bir anlayış olarak görmez. *"Hani bir asra yakın vakitten beri içinden çıkmak isteyip bir türlü eşiğinden ayrılamadığımız bir meyhaneli edebiyat biliriz. Görüyorum ki Yahya Kemal'in ilhamı o edebiyatın havasında çok defa neşe ve kuvvet buluyor."* sözlerini dile getiren Aykaç'a göre Yahya Kemal'in okura o dönemde söylediği "en güzel sözlerin", hep eski anlayışın unsurlarından alınmıştır; *"Gül, bülbül, sebû, cem, kasrı şerefabad, suzidilara vs"*. Bu durumu kötü olarak görmediğini, hatta "şahsen bu tiryakiliğe bayıldığını" belirtir. Fakat aynı zamanda bu şiirlerin, yarını hazırlayan yeni bir duygu olmaktan çok "düne kapanmış tatlı, lakin kısır bir tahassür" olduğunu diler getirir. Yahya Kemal'i tematik kavrayış noktasında "biraz tıknefes ilhamlı", ve bu ilhamın "iki dakikadan fazla esemeyen nesim gibi" değerlendirir (1998: 74).

Tanpınar, Fazıl Ahmet'in Yahya Kemal'de eski şiir zevkinin yaşama bakışını ve sıradanlaşmış bazı özelliklerini yansıtan birtakım sözcükleri (mey, muğbece, meyhane gibi) şiirlerinde kullandığı için şairi eleştirmesini yersiz bulur. Çünkü Tanpınar'a göre her dilde sözcükler olduğu gibi kalır, ancak anlamları değişir. On altıncı veya on sekizinci yüzyıllarda "mey" sözcüğünden anlaşılan mananın bugün aynı sözcükten anlaşılan mana ile aynı olmasını mümkün görmez. Ayrıca Tanpınar'a göre söz konusu eski asırlarda yazılmış bir şiiri anlamlandırmak, bu sözcüklere o zamanın anladığı şekilde bir anlam verilebilmesi için bir çaba, bir uğraş gerektiğini, o dönemin şartlarını anlamak, uyum içine girmek ve estetik açıdan nüfuz etmekle ancak yine "kısmen" mümkün olabilir (2005: 318). Bu açıdan bakıldığında Tanpınar, Yahya Kemal, şiire getirdiği anlamın yeni olduğunu ve sözcüklerin anlam alanını çağına göre kullandığını belirtmiş olur. Ancak şu da bir gerçektir ki sözcüklerin zaman içinde değişmeleri, kendi anlamlarından tamamen uzaklaşmaları demek değildir. Sözcük, döneme göre bir anlam

kazansa da (bazı istisna sözcükler dışında) genellikle kendi anlam dairesinden çok uzaklaşamamaktadır. Yahya Kemal'in kullandığı sözcükleri, her ne kadar yeni anlamlarla karşılasak da gelenekten getirdikleri anlam çerçevesinden koparamayız. Yahya Kemal'deki "gül" de, "bülbül" de, "meyhane" de eski şiirle bağlantı kurar, ondan bütünüyle kopamaz.

Yahya Kemal'in öncelikle "şiirin bir kalite ve zevk meselesi olduğuna", daha sonra da "her şairin kendisine mahsus bir dil yaratmaya mecbur olduğuna" inandığını belirten Tanpınar, Tanzimat'tan beri gelen şairlerin, Batı edebiyatlarıyla kurdukları ilişkilerde genellikle "manzumenin" üzerinde durduklarını, onun içeriğini, temasını önemsediklerini ve onu bu açıdan örnek aldıklarını dile getirmiştir. Ancak Tanpınar'a göre "şiir bir muhteva meselesi değildi, şiir, bir mükemmeliyet meselesiydi." Şiirlerin söyleniş tarzına dikkat eden ve asıl önemli olanın herhangi bir fikri söylemek değil, onları söylerken kullandığı dil ve bu dile verdiği "olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüyüş olduğunu" belirten ilk isim Yahya Kemal'dir. Tanpınar, şiirin "bir fikrin nakli" olmadığını belirterek daha önce vurguladığımız gibi Yahya Kemal'in şiirin bir "müddea"yı belirtmek için kullanılamayacağı fikrini destekler niteliktedir. Yahya Kemal'in şiirindeki dizelerin belirli bir hedefe doğru gittiğini ve her şeyden evvel bir bütünsel yapıya vardığını belirtir (2005: 321). Dolayısıyla anlam, şiirin muhtevasından çok, bütünsel bir yapıda, şiirsel niteliklerle ve kullanılan dille ortaya konulabilir.

Yahya Kemal'in tematik algısını eleştirenlerin karşısında duran isimlerden biri Nurullah Ataç'tır. "Vuslat" şiirinde Yahya Kemal'in alışıldık bir temayı işlemesi ve "hâla mı gül bülbül bahsi?" sorusuyla eleştirmesi üzerine görüş bildiren Ataç, okurun tematik beklentilerinin birbirinden farklı olduğunu belirterek böylesi eleştirilerin yersizliğine işaret eder. Şaire bu konuda karışılmasının doğru olmadığını belirten Ataç, şairin neyden isterse ondan bahsedebileceğini; şiirin bu açıdan bir sınırının olmadığını, *"bülbülü de, gülü de, nasırı da, makineyi de içine alabileceğini"* ve bunlar arasında seçme yaparken, *"birini alırken ötekileri atmaya mecbur olmadığını"* özellikle belirtir. "Şiir ne bülbül ile gülde ne de makine ile nasırdadır" diyen Ataç, şiirin ancak seste, okura gerçek bir hissin, gerçek bir heyecanın ifadesi olduğunu sezdiren şeklide aranması gerektiğine vurgu yapar. Şairin kullandığı veya kullanacağı sözcüklere, o sözcüklerle işlediği temaya karışmanın yanlış olduğunu ve şiirden beklenen şeyin *"chant"* (ezgi, beste) olması gerektiğine işaret eder. Ataç, işte bu *chant*'ı duyamayanların, şiiri

anlam'da, kelimelerde aramaya kalkarlar ve şairi anlamsızlıkla, modern olmamakla veya şair saymamakla yanlış bir tutum sergilerler (2013: 318).

Bu bağlamda Yahya Kemal'in şiirlerinin yeterince anlaşılmış ve değerlendirilmiş olmadığını dile getiren Cahit Tanyol'a göre, *"Yahya Kemal'in gerçekten az şaire nasip olan şöhretine, şiirden anlayanlardan daha çok anlamayanlar hizmet etmiştir."* Tanyol, bu durumun ortaya çıkmasında Yahya Kemal'in şiirlerinde "ele aldığı konuların çeşitli fikir ve kanaat aykırılıklarını bir araya getirmesini" işaret eder. Tanyol'a göre şiir sanatı her şeyden önce bir konuyu duyulur hâle getirmektedir. Bunun yazı sıra şiirin kendisini, "bir fikrin kalıbı olan kelimelerle ifade etmesi" , şiirde "kaba malzemeler" olan konu ve fikrin öne çıkmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla şiiri sadece bu malzemeler zanneden okur, Yahya Kemal'i yanlı anlamışlardır. Çünkü Yahya Kemal'in ele aldığı temaların bazı değerler barındırması, bu anlamsal yanılgılara sebebiyet vermiştir. Ayrıca Tanyol, Yahya Kemal'in bu ve benzeri temleri işlemesi eski şiir anlayışını sürdürdüğünü sananlara ve buna bağlı olarak modern bir anlayışla kavrayamayanlara da eleştiri getirir. *"Şeb-i yelda da uzar uzar fecre kadar kıssa-i aşk / Ta ki mecnun bitirir nutkunu Leylâ söyler"* beytini örnek veren Tanyol, bu beytin divan şiirinde mevcut olmadığını ancak "kafası Avrupa şiiriyle yoğrulmuş ve o ölçüde şiire bakmış sınırlı bir kesimin" fark edebileceğini dile getirir. Ancak o dönemde eski şiir zevkinin daha yoğun olduğunu ve bu geniş zümrenin sadece mazmuna önem verdikleri için Yahya Kemal'i anlamadıklarını bildirir (1959a: 4). Tanyol'a göre, bu duruma bağlı olarak Yahya Kemal'e "hayran olup" çağdaş şiirden anlamayan bir zümrenin, şaire sadece "dini değerlerin işlenmesi" çerçevesinde bakmış olmaları, bu yanlış anlamların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tanyol, bu zümrenin, şiire estetik açıdan değil, tamamen "konu" bağlamında baktığını söyler. Ancak Tanyol, şairin "rindane" duruşuna vurgu yapar ve tematik kavrayışının farklı olduğuna işaret eder (1959a: 5). Şiirlerindeki "epik hava"ya da vurgu yapan Tanyol, şairin bu konuda da kendisine "farklı bir okur" kitlesi oluşturduğunu söyler. Ancak bütün bu birbirinden farklı ve tezatlık oluşturan okur kitlelerine rağmen Yahya Kemal'in aynı ölçütleri savunduğunu söyler. Ona göre Yahya Kemal, "ahenkli, ölçülü bir fikir ve sanat dünyası" olan, "dil, din, tarih, toprak ve şiir anlayışını" modern tarzda bir araya getiren bir şairdir (1959a: 5).

Suut Kemal Yetkin'e göre Yahya Kemal, şiirin ancak konuşulan, günlük bir dille yazılırsa yaşayabileceğini örnekleriyle gösteren bir şairdir. Temelde şiirin özünün

söyleyiş olduğunu vurgulayan Yetkin, "söyleyişin de sürüp gitmesi, yaşaması, onun aydın bir toplumca anlaşılmasına, yani öz dille yazılmış olmasına bağlar." Dolayısıyla Yahya Kemal'in dili özleştirmekle kalmadığını, şiirin şiir olabilmesi için kendisine yabancı olan hikâye, masal, ders, öğüt, politika gibi unsurlardan arınması gerektiğine inandığını ve bunu da "eşsiz örneklerle" doğruladığını belirtir (1969: 61). Bu ifadelerden Yetkin'in öz dille neyi ifade ettiği tam olarak anlaşılmamaktadır. Bu özlük, şiirin kendine özgü dili mi, yoksa Arapça Farsça etkisinden arındırılmış olan öz Türkçe midir? Her durumda çelişkili bir yaklaşımdır. Çünkü özleşmiş bir dilin sadece aydınlar tarafından anlaşılacağına vurgu yapılması ikinci yaklaşıma yani öz Türkçeye ders bir durumdur ki bu özleşme olmadan da aydın tarafından anlaşılan bir dil söz konusu olur. Eğer kasıt, şiirin kendine özgü dildeki öz'lük ise burada da bir yanılma payı vardır. Çünkü Yahya Kemal, Yetkin'in belirttiği gibi şiirlerini bir hikâyeden, bir mesel'den, bir politika'dan arındırmamıştır. Elbette bunları öncelememiştir, ancak bütün bu unsurlara onun şiirlerinde ulaşmak mümkündür ki onun şiirini anlaşılır kılan ve anlam sorunu yaşamamasını sağlayan durum da bu unsurların çokluğudur.

Cemal Süreya da Yahya Kemal'in yeni bir algınını ürünü olarak gördüğü tematik algısında düştüğü kimi hatalara işaret eder. Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirinde bir yenilik bir "tazelik" bulur. Ona göre bu şiirlerin "her biri bir öykü içeren, hüzünle ironinin yer değiştire değiştire, en yalın durumlarda bile lirizmi yoklamadan edemediği parçalardır." Bu yalın ve anlaşılır olan şiirlerde "imge yok"tur ya da "doğrudan yok"tur. Süreya'ya göre imgenin yokluğu Yahya Kemal adına daha olumlu bir durumdur. Mazmun'dan sakınmasının şairi imgeden uzaklaştırarak geleneksel söz sanatlarıyla ilişkisinin kesilmemesine yaradığını bildirir (2014: 404). Cemal Süreya'nın bu yaklaşımından hareketle Yahya Kemal'in daha anlaşılır bir anlam alanında kalmasının temel sebeplerinden biri de budur demek pek yanlış bir yaklaşım olmaz. Ancak Cemal Süreya'a göre, Yahya Kemal'in dilsel olgunluk açısından bu kitapta yer alan ve daha çok "bir görüş" ortaya koymak adına anlam'ı çok önceledeği "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", "Ziyaret", "Atik-Valde'den İnen Sokakta", "Kocamustapaşa" gibi şiirleriyle *Eski Şiirin Rüzgârıyle* yazdıklarından daha gerilere düşer. Süreya, Yahya Kemal'in sözcük dağarcığının küçüldüğünü, konuşma dilinin işlevini yitirdiğini ve sözcüklerle değil, kavramlarla konuşmaya başladığını bildirir (2014: 405).

Turgut Uyar'a göre anlam sorununun yaşanıp yaşanmaması, şiirin bir konu işleyip işlememesine göre değişen bir durumdur. Uyar, hecenin de, ondan sonrakilerin de şiirlerine bakıldığında "gizli veya açık bir konuya sırtını vermektedir"ler. Yahya Kemal de bu açıdan değerlendirir. Ancak Yahya Kemal'i dil anlayışı ile onlardan ayırır. Şiirin konu veya şairane olma durumlardan başka bir şey olmadığının sanılması, şiiri bilinmeye, açık olmaya götürdüğünü dile getiren Uyar, dilin şiirde bu unsurlardan başka imkânlar barındırdığının farkına varılamamıştır. Dolayısıyla eski şiirlerin o dönemlerde, gücünü yalnız dilden, dilin imkânlarından alan mısraların azlığına vurgu yapan Uyar, konu ve anlamın şiirde önemsendiğine işaret etmiş olur (2012: 89).

Alphan Akgül'e göre ise "berceste şiir" terimiyle Yahya Kemal, şiir anlayışını, "mesel"den yani düzyazı noktasında didaktik biçimlerden ayırdığını gösterir (2014: 44). Akgül, Yahya Kemal berceste şiirden söz ederken lirik şiiri kastettiğini dile getirir. (2014: 44). Ancak Yahya Kemal'in doğrudan böyle bir vurgulaması yoktur. Yahya Kemal, "berceste" kavramını şiirden çok "mısra" ile birlikte anarken, "anlam ve şekil birlikteliğiyle oluşmuş" bir dizeden söz eder. Bu tanım, bir lirik şiir tanımı değildir. Ayrıca Akgül "lirik şiir, ne epik vezne, ne düzyazı gibi sürekli bir ritme ne de dramada olduğu gibi "decorum"a bağlı bir ritme sahiptir. Aksine lirik ritim ancak "düzensiz", "öngürülemez" ve "süreksiz" ses örüntüleriyle ilişkilendirilebilir." (2014: 47) biçiminde bir yaklaşım getirir ve lirik şiirin daha çok bir "müphemiyet" getirdiğini söyler. Ancak yukarıda dile getirdiğimiz gibi Akgül, Yahya Kemal'de bir anlam kapalılığı görmediği için onu "lirik" olarak değerlendirmez. Bu durum lirik olarak değerlendirilip değerlendirilmemek için bizce yeterli bir ölçüt değildir.

Akgül, Yahya Kemal'in, şiiri somut bir dünya algısı ve anlaşılır bir dille yazdığından, "mesel" dediği anlatı tarzının özelliklerini yansıttığını söyler. Her ne kadar Yahya Kemal'in, bir şair olarak anlatı odaklı şiirlerin taraftarı olmak istemediğini, "berceste şiir"in yani lirizmin üstünlüğünü savunduğunu belirtmesine rağmen Akgül'e göre Yahya Kemal'in şiirindeki lafza ve müzikal etkiye daha çok yapılan vurgulara oranla onun şiirlerindeki anlam örgüsüne odaklanıldığında, şairin üslubu ile hikâyeci tarzı arasında bir uyum bulunur (2014: 165). Akgül'e göre Yahya Kemal, içsel duyuşları lirik şiire özgü düzensiz ritimlerle ve müphem bir üslupla dile getirmek isteyen modern şairlerden değildir. Akgül, aksine Yahya Kemal'in, tasvir edilebilir duygulara ve bu dünyada açıkça var olan nesne ve olgulara yöneldiğini, bunları açık bir

üslupla okurlarına aktardığını belirtir (2014: 165). Böyle bir durumda Yahya Kemal hem epik karakterli bir ritim, hem de son dönem şiirlerinde "decorum" bir algı söz konusu olduğundan Akgül, Yahya Kemal'i lirik şair olarak görmez. Çünkü "berceste şiir, lirik şiirdir" anlayışı dolayısıyla lirik olamayan Yahya Kemal, aynı zamanda "berceste şiir" anlayışına da uymayacaktır. O hâlde Yahya Kemal'i hikâyeci, dizeden çok düzyazı cümlesine yakın, kuru öğretici, lirizmden yoksun bir şair olarak mı görmek gerekir? Bunun gerekçesi de anlamı açık, kolay anlaşılan bir tematik yönelim ve dil kullanımı olarak mı kabul edilmelidir? Ayrıca, "düzensiz", "öngürülemez" ve "süreksiz" ses örüntüleriyle kapalı, müphem şiirler yazan bütün şairleri "lirik" olarak mı değerlendirilecektir? Bizce ne yaklaşım ne de gerekçe doğrudan kabul edilebilir bir tutumdur.

1.3. "Ne İçindeyim "Anlam"ın, Ne de Büsbütün Dışında" Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiirde Anlam anlayışı

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiire her şeyden önce soyut bir açıdan yaklaşır. Onun şiirini sadece somut önerilerle açıklamanın ve onu bir zemine oturtmanın pek imkânı yoktur. Çünkü Tanpınar, şiirsel kavrayışta derin ve mistik bir yaklaşım içindedir. Şiirde bir çalışmayı mutlaka şart koşan Tanpınar, buna rağmen, şiiri görünenin ötesinde, görünmeyen evrene doğru sürekli bir atılım hâlinde yakalamaya çalışır. Bu sebeple şiirin tanım ve açıklamalarında sürekli, "zaman", "uzamsızlık", "rüya", "hayal", "manevi hava" gibi kavramlara rastlamak mümkündür. Şiiri tanımlamanın zorluğuna, "bakir ve son derece saf şiir… İfadesi ve izahı kabil olmayan şeyler, yani düşüncenin imkânsız bir enstantanesi" (2005: 27) gibi sözlerle dikkat çeken Tanpınar, şiirde mutlak veya öncelenmiş bir anlamın da olamayacağına işaret etmiş olur. Tanpınar, şiirin anlamsız olamayacağını kabul eder, ancak onu asıl koşul ve birincil unsur olarak görmez. Şiir anlayışını Yahya Kemal ile Ahmet Haşim arasında oluşturan Tanpınar, anlam sorunsalında da iki şairin yaklaşımlarına benzerlik gösterir. Ancak Yahya Kemal kadar şiirin açık ve anlaşılır olması gerekliliğini savunmadığı gibi, Ahmet Haşim'in arzuladığı gibi de kapalı ve müphem olması gerekliliğini de savunmaz. Denilebilir ki Tanpınar, anlam anlayışı bakımından Yahya Kemal ile Ahmet Haşim arasında, Yahya Kemal'den ziyade Ahmet Haşim'e yakındır.

1.3.1. Şiirsel Anlamın Kaynağı: Manevi Hava – Rüya Atmosferi

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir estetiğinin ana kaynağı ve çıkış noktası rüya'dır. Ancak bu rüya, "uyanık hâlde görülen bir rüya"dan başka bir şey değildir. (2005: 34) Dolayısıyla Tanpınar'da şiir, her türlü unsuruyla rüyadan çıkar ve şairin elinde bir bütünlük kazanarak bir bütün hâlinde rüyaya geri döner. Tanpınar'a göre "Bütün "mit"ler rüyaların çocuğudur" (2005: 34). Gerçeği andırmayan, hayal ürünü ve insanlık tarihinde tam anlamıyla ortaya konulamayacak olan her türlü olay, durum ve kavram, bir rüya atmosferinde algılanır. Zihin, gerçekliğini ortaya koyamadığın birçok durumu, rüyaya çevirir. Bu açıdan bakıldığında da Tanpınar'ın insanın hikâyesi olarak gördüğü "mitleri", bir soyut anın izdüşümü gibi görmesi anlaşılır bir durumdur. Çükü Tanpınar'a göre bütün soyutlama (tecrit - abstraction) ve yoğunlaştırma (teksif - condesation) gibi zihinsel eylemlerin rüyayla yakından ilgisi vardır. "Zihnin bazı imkânsız vuzuh anları uyanık hâlde görülen bir rüyadan başka bir şey değildir." diyen Tanpınar, soyutlanmış ve bu soyutluk içinde yoğunlaştırılmış anların, bir rüyayı oluşturduğu gibi, şiirin ancak böyle bir an ve durumda ortaya çıkabileceğini işaret etmiş olur. Çünkü rüya anı, bir "kendinden geçme" (vecd - ecstasy) hâlidir. Böyle bir durumda insan, tabiat ve nesne karşısında "uyanık hâlde görülen bir rüya" atmosferindedir (2005: 34). İnsanın somut olarak hem kendi varlığından geçmesi hem de tabiatı ve eşyayı olduğundan başka bir biçimle algılaması, bir bakıma nesnenin ardını görmesi, böyle bir esrik anın sonucunda olur ki şiir de aynı durum ve anlarda ortaya çıkar. Böyle bir durumda şiirdeki anlam ve kavrama noktası, somut gerçekliğin ötesinde, daha soyut ve tam olarak belirlenemez bir özelliğe sahip olur. Tanpınar'ın bu yaklaşımlarından şiirin anlaşılması, ortaya konulması ancak bu atmosferin kavranmasıyla gerçekleşir. Katıksız, saf hâlde bulunan bir anlamdan çok, şiirde daha karışık ve yoğunlaştırılmış bir anlam alanın varlığı daha kabul görür bir durumdur. Çünkü insan, kendisini, kendi dışında tutarak kendine seslenir, kendi hayal ve içdünyasının izlerini seyreder. Böyle bir şiirin anlamına ulaşmak, kolayca gerçekleşebilecek bir eylem değildir.

Tanpınar'a göre bir şairin, bir şiirde sadece rüyasını aktarmak veya rüyanın ortaya çıkardığı tesadüfleri yansıtmak istemesi, imgelemin (muhayyile - imagination), kolayca benimseyebileceği düzensizliklerle yapay bir rastlantısallıklar zinciri kurmaktan başka bir şey değildir. Bu da kuru ve cansız birçok unsurun yığın hâline gelerek söz'ün etkisini ortadan kaldırmasına neden olur. Çünkü gerçekte rüyanın tabiat-üstü tarafını

yapan şey, onu meydana getiren tuhaflıklar zinciri, mantıksızlığı, bilinç ve akıl süzgecinden geçirilerek önemsiz görülüp bir kenara atılan tesadüfler değil, bütün unsurları canlandıran çözülmesi güç bir ruh hâli ve bu ruh hâlinin onun yarattığı havadır (2005: 36). Yani rüya, onu oluşturan tek tek unsurlarla açıklanamayacağı gibi asıl özelliğini bütün bu unsurların birleştiği ve bir duygu aktardığı bütünselliğindedir. Tanpınar, şiirde derin yapıdaki anlamsal alana da böylesi bir "hava" atfetmiştir. Dolayısıyla rüya ile şiirin "havası", atmosferi aynıdır. Buradan hareketle de denilebilir ki aslında şiirsel anlamı, sadece kelimelerle, kelimelerin anlamlarıyla ve anlatmak istenenlerini art arda sıralayarak değil, okurda bıraktığı etki, yarattığı "hava"da aramak gerekir. Bu "hava"daki, atmosferdeki anlamın tek başına ortaya çıkarılması güç olduğu gibi şiirselliğin asıl amacının da bu olmadığı anlaşılmalıdır. Rüyanın somut bir gerçeklikle algılanması veya tabiata uyarlanmasının imkânsızlığı gibi, şiirin yarattığı ruh hâlinin ve oluşturduğu anlamsal çerçevenin ifadesinin de imkânsızlığını kabul etmek gerekir.

Tanpınar, bu yoğunluğun ve dolayısıyla anlamın rüyasal atmosferinin kaynağını bilinçaltının bütün genişliğiyle şiir tarafından ele geçirilmiş olmasıyla açıklar. Anlamın tam olarak belirlenememesi, bilinçaltının insana asırlarca miras kalan bütün insani duyguların, soyut düşünce parçalarının, çeşitli hayallerin, günlük izlenimlerin, endişelerin ve bilinçaltındaki buna benzer bütün olguların, ortak bir yapı içinde şiiri oluşturmasından kaynaklıdır. Tanpınar'ca söylersek bu "manevi hava", "şuur altında yüzen her şeyi eline geçirip onlarla içimizde kendi acayip senfonisini kurmasından gelir" (2005: 36). Böylece Tanpınar, şiirin anlamsal ifadesine atfettiği "manevi hava"nın kaynağını, mantığın dışında, soyut ve şuur altının gizemli dünyasında bulur. Ne kelimelerin sözlüksel karşılında, ne gündelik kullanımlarında ne de bir konu veya yaşantıyı tahkiye etmesinde bir şiirsellik arar. Anlam, bütün bu somutluğun dışındadır ve sadece şiire özgüdür.

Tanpınar için bunun dışında bir şiir anlayışı neredeyse yoktur. Ona göre "ister bir rüyayı anlatalım, ister realiteden bahsedelim; sanatta asıl olan bu havayı kurabilmek, bu duygu kesifliği altından eşyayı gösterebilmektedir." Ancak bu yolla şair, yaşamındaki aksaklıklara, gerçekliğin yansımalarına, gerçekliğin ötesinde bir anlam verebilir. Her insanın kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrını gizlediğini, dolayısıyla ortaya çıkarılacak eserlerin de benliğin bir köşesinde, insanın bilemediği bir

dip tabakada hapsedildiğini dile getirir (2005: 36). Böylece bu duygu yoğunluğu altında "eşyayı" gösterebilmek, aslında eşyanın ötesini görebilmek, somut gerçekliğin üstünde, yeni bir çehre olarak şiirsel gerçekliğe ve aynı zamanda şiirsel anlama ulaşılacaktır. Şiirin çıkışı ve anlam kazanması, gizemli ve çerçevesini tam olarak bilmediğimiz, niteliğini tespit edemediğimiz bir derin tabakanın yoğunluğuna bağlıdır. Bu derinlik, şuurun ve mantık ilkelerinin dışındadır. Manevi hava, buradan eser. Anlamın bu derin yapıda aranması gerekliliği, yüzeysel yapıda anlam aramanın yanlışlığını da bir kez daha göstermiş olur.

Tanpınar, bu yoğunluğun ve uyanık hâlde rüya görmenin örneğini şöyle verir: "Dede'nin Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hâkim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi. Hâlbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık hâlde bir rüyadır" (2005: 37) .Tanpınar, bu yoğunluğu bir musiki parçasının vasıtasıyla yaşamaktadır. Bu duygunun veya ruh hâlinin yoğunluğu altında eşyayı görmek veya göstermek, aslında bir bakıma imge yaratmaktır. Yaratılan imge, anlamsal yüküyle şiirin karşılığı veya kendisi olur. Bu sonuçta ne kelimenin kendi anlamı ne de göndergesi bu yaratmanın merkezinde olur. Merkezde bütünsel olarak şiirin tamamı vardır. Çünkü uyanık hâlde görülen rüya, imgenin kendisidir.

Tanpınar, burada musikiyi örnekler, ancak ona göre musikiden gelen duyuş, uyanık hâlde rüyanın tek kaynağı değildir. İnsanın ömründe birçok kaçış noktası vardır. Ancak musiki bunlar arasında en önemli olanıdır. Çünkü şaire göre, musiki daima oluş hâlindedir. "Zaman gibi ve onun nizamıyla kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur" (2005: 38). Bizce uyanık hâlde görülen rüya, somut gerçeklik düzleminden ayrılmak olduğundan, bu durum bir imgesel alana kaçış olacaktır. Musiki de bu kaçışı sağlayacak önemli bir unsurdur ve Tanpınar'ın ulaşmak istediği "manevi hava"yı oluşturacak temel ögelerden ilk akla gelenidir. Musiki, Tanpınar'da sadece ses'e değil, görüntüye de kaynaklık eder. Musiki ile eşyanın ötesindeki anlamın görüntüsüne ulaşmak mümkündür.

Musikiyi önemli bir kaynak olarak gören Tanpınar'a göre *"musiki, giydirilmiş zamandır. Musiki sadece alır, zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz.*

Maddesizdir, sesten yani heyecanların en iptidai işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidaidir. Düşünceyi değil, nabzı idare eder. Bir kültürün anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcamak tarzıdır. Onun içindir ki değişmesi çok güçtür" (2005: 39). O hâlde musikinin düşünceye hitap etmemesi, anlamı ve bir tahkiyeyi amaç edinmemesi, ruhsal gizeme ve şiirin manevi havasına uygundur ve bu alana seslenir. Maddesiz ve iptidai olması, düşünceye hitap etmemesini beraberinde getirir. Çünkü henüz işlenmemiştir. Bu özelliğe sahip olması dolayısıyla, Tanpınar'ın işaret ettiği kültürel anlayışa göre biçim kazanır ve anlamsal bir derinliği olur. Bütün bunlar, onun soyutluğundan gelir.

Mustafa Öneş'e göre de Tanpınar, gerçek şiirin barınağını, gündelik uğraşlar sırasında örülen ilişkiler ağının dışında tutmuştur. Böylelikle okur, yapay bir kabuk biçiminde saran toplumsal yaşamın etki alanından kurtulmadan gerçek şiirle yüz yüze gelme olanağını elde edemez. Mustafa Öneş'e göre Tanpınar, "görünenin ardındaki görünmez gücü, ilkeyi, enerjiyi; var olması için kendinden başka hiçbir şeye gereksinimi bulunmayan evrensel olguyu kavramaya çalışmıştır." Buradan hareketle evrenin özüne yönelen şair, oradaki dengeyi, değişimi, gücünü kendinden alan yaratıcı ve yok edici oluşu, sürekliliği, kısacası, evrensel düzenin temel ögelerini kavrar (1997: 58). Bu yaklaşımlarla Öneş, Tanpınar'ın şiirlerinde bir gizem, bir mistisizm bulur. Anlam, bu gizemin altında ve dolayımında aranır.

1.3.2. Şiir Dili ve Anlam: "Şiir Dilin Özüdür, Kokusudur, Lezzetidir."

Tanpınar'ın şiirde yaratmak istediği bu "manevi hava", bu "rüya atmosferi"ni yaratmanın en önemli koşullardan bir dildir. Tanpınar için, şiiri şiir yapacak, ona değer verecek ve onu "mükemmel" bir nizama sokacak olan şey dildir. Çünkü bütün sanat dallarının kendine özgü malzemeleri, araçları varken, şiirin malzemesi doğrudan doğruya genele ait olan ve bir ihtiyaçtan doğan dildir. "Heykeltıraş ve mimar yontup işledikleri taş, doğada kendiliğinden mevcuttur. Onu sanatkâr işler ve ona hayat verir. Ancak onun elinde bir ifadeye, bir manaya kavuşur. Musikişinasın elinde olan ses de öyledir. Onunla değer kazanır. Ancak "şiir tabiatın haricinde kalan tali bir vazifedir" (2005: 14). Dolayısıyla şiir kendi dışında olan bir malzemeyi kullanır, bu da dildir, sözcüklerdir. Bu beraberinde hazır bir anlam alanı da demektir. Ancak şair, dilde mevcut olan bu kelimelerle yola koyulacağından, her kelimeyi de şiire almaz ve bir

seçmeye gider. Bu bağlamda Tanpınar'a göre, şiirin özellikle her zaman kendisinden uzak tuttuğu kelimeler bulunmaktadır. Bu bağlamda şaire ve onun tercih ettiği temlere ait bir keyfilik yüklenmesine rağmen, şiirdeki kelimelerin kullanım sıklığı, devirlerin modasına genellikle uygunluk gösterir, döneme tabi kalırlar (2005: 18). Bu açıdan bakıldığında Tanpınar, her dönemin şiirsel anlama etki eden bir tarafının olduğuna dikkat çeker. Dönemin yaygın sözcüklerini ve onların anlam alanını kullanmak birçok noktada ortak anlam anlayışına sebebiyet verebilir.

Tanpınar, gerçekte şiirin, dili kullanma biçimini, nesrin ve konuşmanın kullanım biçiminden başka bir şey olarak görür. Nesir ve konuşmada gösterdiği uzak, yakın anlamalar için kullanılan kelime, şiire bambaşka özellikleriyle girer. Sözcük, artık şiirde yalnız sözlükte var olan şu veya bu anlamların sahibi olan sözcük değil, bir ruh hâlinin malzemesini kendinde bulmuş olduğu bir sanat malzemesidir ve içine gireceği bütünlükte niceliğiyle birlikte niteliğini de kullanır. Dolayısıyla sözcük, "ahengi, telkin kudreti, ses şekli, rengiyle, şiirin düzeninde kâh bir ham boya parçası, kâh renkli bir mozaik taşı ve kâh bir ses ve çok defa bütün bunların hepsi birden olacaktır." Tanpınar, aynı zamanda konuşma ve nesirde dili düzenleyen ve onu yönlendiren, anlamın hâkim olduğu sözdiziminin, şiirde farklı şekillerle oluştuğunu işaret eder. Çünkü Tanpınar'a göre şiirde değişmez ve sadece dilin anlaşılır olma, iletişime girme amacıyla dizilen sözcüklerin dünyasından çıkılır ve dilin bir aracı olma yapısının tamamen dışında yeni bir düzen içinde bir araya getirilen ve daha kapalı özelliklerin birbirini tamamlayan dünyasına girilir (2005: 18-19). Tanpınar, şiirin, günlük iletişim kuran dilin, anlaşılır olmanın ve alışılmış anlam ölçütlerinin dışında yeni bir sözdizimiyle yeni bir anlam alanına ulaştığını işaret eder.

Tanpınar, şiirin kuruluşunda aklın, hikmetin, büyük ideallerin veya insani zaafların yer almadığını bildirir. Çünkü ona göre şiir, etkisini, konuşma ve nesir gibi doğrudan anlamla ve anlaşılır olmakla yapmaz. Ancak Tanpınar, bu durumun şiirde anlamın olamayacağı şeklinde anlaşılmaması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Tanpınar'ın şiirden beklediği, "sözü sadece bir musiki kıymeti gibi kullanmak" ve bu sayede ortaya çıkacak hayalin farkına varmaktır (2005: 19).

Tanpınar'a göre "şiirde mana vardır, fakat bu mana nesrin ve konuşmanın manası değildir ve asıl kıymet onda değil, şiirin manevi benliğini yapan havasındadır."

Tanpınar, bu "manevi hava"yı, birbiriyle bağlantılı olmayan anlayış ve düşünce parçalarını, hissin ve hayalin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir bütünlük hâlinde toplayan, şiirin temeli olarak görür. Şiirsel anlam işte bu havaya, "tıpkı sesle melodi gibi eşlik eder." Yani bir bakıma şiirsel anlamın kendisidir. Tanpınar, aksine şiirde bu anlamın dışında başka bir anlam aranmaz ve hiçbir unsur, söz de dâhil, tek başına bu "hava"yı sağlayamaz. "Şiire asıl sihrini veren bu bahsettiğimiz havadır." Bu bağlamda Tanpınar, bu havaya şiirin musikisi de diyebileceğimizi, ancak bunun eksik ve kendisinden başka hiçbir şeye benzemeyen şiiri, bir tek kelime ile karşılamış olma tehlikesinin de ortaya çıkabileceğini dile getirir (2005: 19).

Şiirin derin yapısıyla ilişkilendirilebilecek bu "manevi hava", içselleştirilmiş bir anlamın bütün unsurlarla ortaklaşa ortaya koyduğu bir bütünselliktir. Tanpınar, bütün kuvvetini ve etkileyebilme özelliğini, kısacası "bütün mükemmeliyetini", şiirin dilinden alan bu hava'nın sözcük ile, imajla olan ilişkisini "bir peyzajın veya bir odanın ışıkla olan" ilişkisi gibi görür. Bu ayrılamaz ve tek unsura indirgenemez özellik (hava) içinde, "söz ve fikrin unsurları" bu havaya tabidir ve onun isteğine göre şekillenir. Bu hava da kelimelerin ve imajların üzerine istediği değişikliği yapma ve onları etkileme gücüne sahiptir (2005: 19).

Şiirin derin yapısındaki bu anlamsal kavrayışı kaldırdığımız veya farkına varmadığımız zaman, şiiri şiir yapan havayı kaldırmış olacağımızdan, elimizde "sözlüğe iadesini bekleyen bir yığın kelime ile birkaç hayal kırıntısı kalır." Dolayısıyla şiire asıl anlamını veren bu hava, şairdeki ruhsal durumların dil oluşundan, dile taşınmasından başka bir şey değildir ve bunu yapan da şiirin düzeni, yapısı ve şairin çalışma gücüdür. Şiirsel anlamı, bunun dışında aramak, bir bütünü ve canlılığı kendi dışında aramaya benzer. Tanpınar'a göre bu havayı oluşturan şekil bozulup, kapalı olan anlam açık hâle getirilir, dilin şekil ve sözdizimi özellikleri aranırsa, şiir tamamen yok olur. "Bu şekli kırın, bu nizamı bozun, hatta mısraları yan yana getirin, sarf ve nahvi gözetin ve mananın müphemiyetini tamamlayın, bu cazibe, bu sihir ölmüştür" (2005: 20).

Tanpınar, şiirin anlamsal olarak bir şey ortaya koyarken "yüksek sesle" konuşmasını uygun görmez. Şiirin "hitap eden" bir yapıdan hareket etmesi, kendi mahiyetinin değişmesine sebep olur. Çünkü Tanpınar'a göre "şiir, bir nevi sükûnetin çocuğudur ve ancak onu bulabildiği zaman ruhaniyetini kazanır, kendi kendisi olur."

Dolaysıyla, şiirin bu "sükûnetten mahrum" olması, "efendim, size nasıl faydalı olabilir?" diye sorması ve buna gerçek anlamda cevap verememesi, şiirden beklenen anlamın dışına çıkılmasına neden olur (2005: 24).

Tanpınar, "bir şairin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lazımdır." diyerek şiirin "yeni" ve "alışılmış kalıpların dışında" olması gerekliliğine vurgu yapar. Çünkü ona göre, "gerçek şiir", kendinden önce varolan anlayışları "bozarak yeniden yapar." Dolayısıyla kendinden önce mevcut olan duygu ve hayal dünyasını olduğu gibi kullanmaz, onları yeni biçimler ve yeni anlamlar içinde özgün bir hâle getirir. Eğer eser, bunu gerçekleştiremiyorsa, şeklen ve anlamsal olarak "ölü doğmuş bir eserdir." Her şair kullanacağı kelimeleri, öncelikli olarak alışılagelmiş anlamlarını ve kullanım alanlarını "sözlüğe iade eder" ve önceden hiç "kullanılmamış" gibi bir anlayışla ele alır (2005: 27).

Tanpınar'ın şiir anlayışı ve buna bağlı olarak ondan beklediği anlam, oldukça soyut bir düzlemde gelişir. Anlam anlayışında kapalılığı savunmamış olmasına rağmen, şiirden çıkarılacak anlamın gizemli ve soyut bir alana yaydığı da görülmektedir. Çünkü Tanpınar, daha önce vurgulandığı gibi anlamı belirlemek için şiirin "manevi havası"nı bilmek ve onu şiirin bütününden ortaya çıkarmak gerekliliğini vurgulamıştır. Bu soyut düzlemi, "manevi hava"yı, Tanpınar'ın şu anlayışlarına bakıldığında daha iyi görülmüş olur: *"Çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş, ruhun kablî bir mevcudiyete istihâlesi, kendi müteharrik ve şuurlu varlığımla bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak için duyduğum hasret, bütün tecrübe ve bilgilerimi terk ettiği bir anda ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıztırabıyla eşyayı ve etrafını yoklaması, etimizin, kanımızın ve hasselerimizin aklın ve hatıranın istibdadından kısa kurtuluşlarındaki donuk parıltıları ki geceleyin gördüğümüz rüyanın kendisi değil, fakat onun şaşırtıcı sürati yahut teşekkülü anında çok telkinkâr bir musiki gibi ona refakat eden ve çok defa uyandığımız zaman içimizde bir keder, bir hayret, bir korku hâlinde bulduğumuz acayip ve isimsiz duygu vesaire…"* Her şiirin bunlarla veya bunlara benzer şeylerle başlayacağını aktaran Tanpınar, bu karışık ve anlatılması, anlaşılması mümkün görünmeyen bu hâllerin, "dil"e düşmesi ile birlikte sadece "şiire ait anlam ve ifadeleriyle" şekillenir ve anlatılması mümkün olan şeyler olurlar (2005: 28). Bu anlam alanı ancak şiirler sağlanabilir ve dolayısıyla şiirden beklenen anlam, nesir dilinde olduğu gibi göndergesel boyutta olamaz. Nesir dili mantığıyla ve günlük iletişimin

içinde değerlendirilebilecek bir anlaşma zeminine indirgenemeyen ve çoğu defa anlamsız gibi görülen, somutluğu olmayan ifadeler, şiirsel bir hava'nın içinde anlamlaşır, anlam kazanırlar ve doğal olarak sözlüksel bir bakışla da açıklanamazlar. Bu, şiirin kendine özgü olan "dilin poetik fonksiyonu"ndan kaynaklanır.

Tanpınar'a göre şiir yalnız yazıldığı dilin malıdır. Söz konusu dilde okunmak şartıyla varolur. *"Çünkü şiir dilin özüdür, kokusudur, lezzetidir, musiki kabiliyetidir yahut bunlardan doğan hususi bir şekildir."* Şiir bütün bu unsurların doğurduğu özel bir yapı olduğundan, aynı dilde bile başka bir şekilde tekrar edilemez, edildi mi kendisi olmaktan çıkar. Tanpınar, bu yaklaşımlarına örnek olarak dizenin, *"denizköpüğü gibi, göğün maviliği gibi, kendi hazinelerinde seyredildikçe mevcut ve güzel"* olmasını gösterir. Ona göre *"denizköpüğü dalgaların ucundan toplamağa kalkınız, avucunuzda birkaç damla tuzlu su kalır. (...) Evet, ne göklerin maviliği, ne denizköpüğü yakalanır, fakat oldukları yerde Kadirullahı ve aşk mabudesini doğurur"* (2005: 40-41). Tanpınar'ın işaret ettiği şey, şiirin kendine özgü yapısı ve anlam alanıdır. Şiirin anlamı, kendi dışında aranamaz, anlam şiirin bünyesinde, şeklindedir. Bu şekil bozulursa anlam da, derinlik de yok olur. Kala kala bir tek sözcükler kalır ki onlar da bir sözlük yığınındaki kelimelerden farksız olur. Dolaysıyla şiirsel anlam, oluştuğu dil içinde de bir başka şekilde ifade edilemez. Aksi takdirse bu söz konusu anlam yerine, sadece fikir, düşünce iletilmiş olur.

"Şiir bir iç kale sanatıdır." diyen Tanpınar'a göre dil, bir araç olarak değil, malzeme ve dokuma olgusu olarak kullanıldığı zaman milletin iç kalesi olur. Böyle alınınca, "bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün ta kendisidir; köpüğüdür, çiçeğidir, tacıdır. Onunla yapılan sanat, bir iç kale sanatı olur. Zaferlerini yavaş yavaş orada yapar" (2005: 42). Bu özelliklerle de şiirin anlamı dille beraber, bir kültürel iz, bir tarihsel doku kazanır. Ancak bu durum şiirselliği yakalamış metinler içindir.

Tanpınar, bütün bu yaklaşımlarında şiirde dil ve anlamı bir bütün olarak görür ve birbirinden ayırmaz. Çünkü ona göre ses ve anlam gibi ayrı ayrı iki unsura dayandığı için şiirde söz ve ahenk (ritim, musiki) çoğunlukla birbirine karışmadan akan iki eşit suya benzer. Fakat şiirin ilerleyen kısımlarında bu durum değişir ve beklenmedik bir yerde bu ikilik ortadan kalkar, bir bütün olurlar (2005: 395).

Sabahattin Eyuboğlu da Tanpınar'daki dil olgusuna vurgu yapar. Ona göre "Tanpınar'da şiir bir çeşit tapınmadır: Ama Tanrı'ya, dünya ötesine değil, insanın ta kendisi olan Zaman'a, yaşanan gerçeğe yönelmiş bir tapınma." Çünkü Eyuboğlu'na göre Tanpınar'da varlığın sırları, Zaman'ın sırlarıdır. İnsan bu sırlaraysa ancak şiirle, sözün dolayısıyla insanın özü olan şiirle değinebilir. Varlık Tanpınar'da zamanla bir sayılır ve her şey onunla tanımlanır. Zaman somut bir bütündür. Eyuboğlu'na göre, Tanpınar, sevdiği şehirleri, insanları, bahçeleri hep bu somut zamanın aynasında görür. Her anlattığında bir geçmiş zaman tadı olmasını, yaşadığı günü bir anın ışığında bir geçmiş görmesini bu duruma bağlayan Eyuboğlu, Tanpınar'ın yeni kelimelere de bu nedenle ısınamadığını söyler. Ancak bu sözcüklere baktığımızda Eyuboğlu'nun da belirttiği gibi Tanpınar'ın şiirinde bir geçmiş zaman özlemi de bulunmaz. Tanpınar, Eyuboğlu'na göre kullandığı bu sözcüklerle "eski günleri, yitirilmiş cennetler değil, bugün yaşadığı anın zaman yüklü olmasını" aramaktadır. Bu bakımından anlam anlayışı bağlamında Yahya Kemal'den ayrılıp daha çok Ahmet Haşim'le uzlaşır. Eski kelimelere bağlılığı da "eski anlayışa bağlılığından değil, bu kelimeleri birer zaman kırıntısı olarak görmesindendir. Mücevher, billur, avize gibi kelimeleri birer baba yadigârı değil, Zaman-Tanrının sembolleri diye somutlaşmış süreler diye görüyordu sanki. Bu bakımdan Yahya Kemal'in eskiye bağlılığıyla Tanpınar'ınki arasında benzerlik yoktur." Tanpınar'ın yeni kelimeleri, deyimleri yadırgamasının eskiye olan bağlılığından değil, bu sözcüklerin anlamsal olarak herhangi bir "zamansallık" göstermediğindendir. Yeni kelimelerin Tanpınar'ın gözünde "zaman dışı, şiir dışı gerçekler, yontulmamış taşlar, büyüsüz gereçler" olduğunu belirten Eyuboğlu, bu kelimeleri yeni anlamlarla ve yaşantılarla doldurmak isteyen yeni şairlerin çabasına katılamadığını dile getirir (1963: 2-3). Eyuboğlu'nun bu yaklaşımlarından Tanpınar'da sözcüklere yüklenen anlamın sadece zamansal bir değer olup olmadığına bakmak ve öylece değerlendirmek gerekir. Şiirde taşıdıkları anlam, zamanın bir anına düşüp düşmediklerine göre yorumlanmalıdır. Çünkü Tanpınar'da zamanın dışında bir şey yoktur, dolayısıyla anlam da yoktur. Her şey "zaman"la anlamlanır.

Mehmet Can Doğan da dilsel açıdan Tanpınar'da şiirsel bir çabanın, "şuurlu irade"nin varlığına işaret eder. Doğan'a göre Tanpınar'ın, şiirdeki duygusallık, güncel ve dönemsel olanı dışlamak amacıyla bilerek kullanılan bir terkiptir. Dolayısıyla bir "ceht"i işaret eder ve böylece ilhamı da devre dışı bırakılır. Tanpınar'ın imajları ve

şiirlerini kendi kuşağından ayıran söyleyiş özelliklerinin bir çalışma sonucu ortaya çıktığını belirten Doğan'a göre, Tanpınar, folklorun verdiği hazır kalıplardan ve edebiyat dünyasının beklediği verili duyuştan uzaklaşmış ve modern bir tavır geliştirmiştir. Bu modern tavırda çalışmanın yanı sıra bireysel bir duruşa da işaret eden Doğan, Tanpınar'ın söyleyiş olarak geleneğe yakın duran "Selam Olsun" adlı şiiri bile bireysel trajediye vurgu yapar. Ona göre, "Çelik gaga", "mavi kartal", "yıldızların altın bahçesi", "mercan dallar", "suda olgunlaşan rüya", "mercan kadehler", "imkânsız sularda tutuşan gemi", "ümitsiz yalvarış", "altın uçurum", "zalim iğva", "düşünen eller", "devam vehmi", "zalim dönüş", "bâkir ten cümbüşü" ve "altın gözyaşları" gibi bağdaştırmalar, şiire çalışma ile bulunmuştur (2005: 9). Mehmet Can Doğan'ın belirtmiş olduğu çalışmaya veya "şuurlu irade"ye Tanpınar birkaç yerde değinmiş olmasına rağmen, bütün şiirsel tavrının ve anlayışının buna bağlanması eksik bir yaklaşım olur. Çünkü Tanpınar, "ceht"e vurgu yapmış olmasına rağmen birçok yerde "vecd"e de değinmiştir. Dahası şiirsel anlam anlayışını bağladığı "manevi hava"yı ve dolayısıyla "rüya" yaklaşımlarını da hesaba katarsak, ondaki bu tavrın sadece çalışma ile açıklanmayacağını gösterir. Tanpınar'ı sadece bilinçli bir çabanın sonucu olarak açıklamak, oluşturmak istediği anlayışın uzağına düşmek olur.

"Şiiri, duygusal ve güncel olandan uzak tutarak insanın buradaki trajedisine tanıklık edecek ebedî bir yapı olarak kurmuştur Tanpınar." diyen Doğan, Tanpınar'ın şiirini Yahya Kemal'den, hece ile ideolojiye maruz kalan bütün şairlerden ve bir başka modern tavır olan serbest nazımcılardan da ayıran en önemli özelliğin bu olduğunu belirtir. "Rıhtımda uyuyan gemi" terkibiyle "belki biraz Ahmet Haşim'e benzediğini, ama "denize rağmen" Yahya Kemal'e hiç benzemediğini dile getirir (2005: 9). Bu açıdan da bakıldığında Doğan'ın yukarıdaki ifadeleriyle ters düştüğünü görmek mümkündür. Çünkü Yahya Kemal, şiirde şuuru ve çalışmayı olmazsa olmaz yapan bir şairdir. Ayrıca Ahmet Haşim de şiirde bir gizemin, bir sırrın, bir vecd anının peşindedir ve şuuru şiirde kabul etmeyen bir anlayışa sahiptir. Tanpınar, "şuurlu irade" ve şiirsel çalışma ile ifade edilebilecek olsaydı, Ahmet Haşim'e değil, Yahya Kemal'e benzemesi gerekirdi. Ancak Tanpınar'ın şiiri duyuşu ve ifade edişi, anlama yaklaşımı daha çok Ahmet Haşim'e benzer. Mehmet Can Doğan'ın işaret ettiği benzerlik doğru olsa da benzetme yönü eksiktir.

Tanpınar'ın "Ne İçendeyim Zamanın" adlı şiirini incelerken, genel olarak şiir dili üzerinde görüş bildiren Ece Korkut, şiirin asıl malzemesini dil olarak görür ve dilsel birimlerin beklenmedik ilişkilerle birleşerek somut ve bazen de "garip, şaşırtıcı imgeler" oluşturduğunu dile getirir. Korkut, ayrıca şiiri, "örtük anlatımın ve anlamsal sapmalara dayanan çeşitli söz sanatlarının en yoğun olarak yer aldığı, biçimin anlamdan önce geldiği, estetik işlevin iletişim işlevine baskın olduğu bir yazın türü" olarak görür. Şiirin genel olarak "belli bir yaratıcı özneden çıkıp, okuyanda / dinleyende öncelikle etki yaratmayı amaçlayan bir etki-söz olduğunu" ileri sürer. Biçimce sağlam kurulmuş bir şiir, yapısal bir düzen içinde yinelenen sesler, heceler, sözcükler ya da dizgiler aracılığıyla oluşturdukları ses uyumuyla dinleyeni etkiler. Korkut'a göre şiir önce ses ögesiyle var olur. Anlam'ın etkisi ise ikinci sırada yer alır ve ancak birkaç okumadan sonra ses ve anlam uyumu bütünleşerek güzelduyusal (estetik) etkiyi tamamlar (2005: 104).

Şiir incelemelerinin, dilbilimin doğduğu 20. yüzyıldan önce genellikle "izlek", imge yaratmada kullanılan "söz sanatları" ve "şair"in özyaşamöyküsü, yapıtları, değişik dönemler ve başka şairlerle etkileşimleri açısından yapıldığını belirten Korkut, dilbilimle birlikte bu durumun değiştiğini ve incelemelerin "şiirin kendisine" yöneldiğini dile getirir (2005: 104). Özellikle şiir göstergebiliminde şiirin, sessel, sözdizimsel, sözcüksel, anlamsal düzeyler gibi çeşitli düzeylerde ele alındığını belirtir. Söz konusu katmanlar, tek tek incelenirken, aralarınla anlamlı bir bütün oluşturup oluşturmadığına bakılır ve bir tutarlılık aranır. Şiirin hem dikey hem de yatay okumalarla, yüzey yapıdaki belirtiler ile derin yapıdaki oluşumlar arasındaki bağlar araştırılır. Bu katmanlar arasındaki dengenin önemine vurgu yapan Korkut, bu dengeyi şöyle açıklar: *"Yalnızca bir düzeyiyle güçlü olan, örneğin sessel veya sözdizimsel düzeyi ile öne çıkan, ama anlamsal düzeyi diğer düzeylerle bağdaşmayan bir şiirde dilin asıl işlevi olan anlam oluşturma ve iletme işlevi ve alıcının alımlama çabası göz ardı edilmiş demektir. Tersi durumda, yani yalnızca anlama bağlı kalıp biçimi önemsemeyen şiirlerde ise güzelduyusal etki azalır ya da yok olur ve şiirsel söylem bir düzyazı anlatısına dönüşür"* (2005: 105). Ancak bu dengenin önemini kabul etmekle birlikte Korkut'un belirttiği gibi dilin asıl işlevi olan anlam oluşturma ve iletişim işlevi kurma özelliklerini şiirden birinci derece beklememek gerekir. Şiirin asıl görevi bu değildir. Ayrıca, okurun alımlama çabasını hesaba katarak, yani okurun anlama kabiliyetini

düşünerek şiir yazılamaz. Bu denge, ancak şiir adına, şairin kurgusuyla biçimlenen bütüne göre değerlendirilebilir.

Ece Korkut'a göre "şiir göstergebiliminin temel amacı, şiirlerde anlatım ve içerik düzeyleri arasındaki eşdeğerliği ortaya çıkarmaya çalışmaktır." Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında buradaki eylemin, dilin temel özelliklerinin dışında bir algılamayla ortaya konulacağını gösterir. Çünkü Korkut, "dildeki gösteren ile gösterilen arasındaki nedensizlik ilişkisinin, şiirde nedenli ve simgesel bir ilişkiye dönüşebileceğini" belirtir. Roman Jakobson'un kuramına gönderme yapan yazar, şiirde hem dizisel (paradigmatique), yani dikey eksende sözcük seçerken, hem de dizimsel (syntagmatique), yani yatay olarak gelişen sözdizimsel düzeyde sapmalar söz konusu olabileceğini de belirtir. Dolayısıyla "ölçünlü dilin gerektirdiği kurallar ve toplumsal uzlaşımlar, şiir dilinde şairin kişisel yönelimlerine göre yeniden oluşturulabilir" (2005: 105).

Şiirin anlam katmanının belirlenmesinde okura önemli bir yer ayıran Korkut'a göre bir şiir okuru, şairin sözcelem durumu, yani belli bir sözü üretme durumu ile anlamlı bağlar kurmak zorundadır. Sözcelem durumunun sözceye nasıl yansıdığını keşfetmek zorundadır. Bunu yaparken de sözcede yer alan tüm dilsel verileri anlamlandırarak varsayıma ve değerlendirmelere girişmesi gereklidir. Ayrıca kendi gözlemlerini ve dünya deneyimini de katarak sözcenin anlamını bütünlemesi ve çoğaltması gerekir. Şiirin kuruluşu gereği fazlaca söz sanatlarına dayanması sebebiyle, şiir metnini okuyan kişinin sözcükler arasında dikey ve yatay okumalar yapması kaçınılmazdır (2005: 105).

Bu bakış açısıyla Tanpınar'ı değerlendiren Ece Korkut, şiiri anlatım (biçim bağlantıları) ve anlam (içerik bağlantıları) düzeylerinde ele alır ve biçim açısından okuyanda hemen belli bir etki yarattığını, anlamın ise ilk okumalarda pek kapalı ve karmaşık görünmediğini belirtir. Ancak yüzey ve derin yapısında yer alan kimi bağlantılara ancak ayrıntılı bir çözümlemeyle daha geniş verilere ulaşılabileceğini vurgular. Şiiri ilk olarak "anlatımsal düzeyde" ele alana Korkut'a göre bir şiirde en çok aranan özellik olarak ritim, bu şiirde ses yinelenmesiyle elde edilmiştir. Ünlü yinelemesi (assonance) fazlaca kullanılması, şiir içindeki dönüşümlü dağılımı şiire ritim kazandırmış. Ünsüz yenilemeleri (alliteration) de sıklıkla kullanılarak aynı etki

sağlanmıştır. Dolayısıyla, en çok kullanılan 5 ünlü (a, e, i, ı, ü) ve 7 ünsüzün (n, m, d, ş, k, y, z) bir araya gelmesiyle şiirin ana izleklerini oluşturan "zaman" (ve "an"), "akış", "düş" ve "dünya" sözcükleri açıkça beliriyor. Diğer taraftan, ritim olgusu, her dizenin 8 heceden oluşan ölçüsüyle, düzenli (çapraz) uyak yapısıyla da pekiştirilmekte ve şiirde sesbilimlerin yinelenmesinden oluşan uyaklar dışında, bütünüyle yinelenen hiçbir sözcük (gösterge) ya da dize (nakarat) bulunmamaktadır. Buna karşılık, gösterilen, yani içerik yineleniyor ve "*anlam alanı"* olarak bir tutarlılık oluşturmaktadır (2005: 106-108).

Şiirin "anlam ve sözcelem düzeyinde" ise yazar, her dilsel anlatımda olduğu gibi, şiirde de öncelikle sözcelem durumunu oluşturan "ben", "şimdi" ve "burada" değişkenlerini gözden geçirmek gerektiğini vurgular. Yazara göre Tanpınar'ın şiirindeki konuşan özne, zaman ve uzamla birlikte oluşur. Bu nedenle her üç ögeyi bir arada ve birbiriyle ilintili olarak ele alır. Bu üçlü ilişkinin biçimsel ya da yapısal açıdan da anlamı desteklediğini belirtir. Bu durumu şöyle açıklar: Dört dörtlükten ilki "zaman", sonuncusu "uzam" ile ilintilidir. İç bölümde kalan 2. ve 3. dörtlük "ben" ile ilintilidir. Bu da "ben"in bir yandan zaman, diğer yandan uzam ile kuşatılmış, belki de sıkıştırılmış (ikisinin arasında kalmış) olduğunu gösterir." Ses yinelemelerinin ele alındığı bölümde hem ünlü, hem ünsüz dağılışında ve sıralamasında, hem de uyakların düzenlenişinde ortaya çıkan bu durumun anlam düzeyinde de ortaya çıktığını belirtir. Korkut'a göre, burada "Ben"in içinde bulunduğu durumun öncelikle "zaman" ile sıkı sıkıya bağlı olduğu ve şiirin söylendiği an, gerçek ile rüya arasında, özel bir an olarak belirdiği anlaşılmaktadır. Sözcelem zamanı ile sözce zamanı arasında bir ayrım ya da uzaklık yokmuş izlenimi verir. Şiirde somut zaman – soyut zaman *karşıtlığı,* nesnel zaman – öznel zaman karşıtlığıyla bütünlenir ve şiir öznel zaman üzerine kurulur. Ayrıca bu öznel zaman somut ve gerçeğe aykırı bir şekilde betimlenir. Çünkü Korkut'a göre burada şiirsel gerçeklik, evrensel gerçeklikle karşıtlık ilişkisi içine girer. Evrensel gerçeklikte "zaman" soyut, "uzam" somut iken, şiirsel gerçeklikte bunun aksine, "zaman" somut, "uzam" soyut olarak yer alır. Dolayısıyla yazara göre Tanpınar, bu durumu anlamsal olarak da şiirinde sağlamış olur (2005: 109-111).

Böylelikle Korkut'a göre Tanpınar, bu şiirde, "karşıtlıklardan çok eşdeğerlik ve dönüşüm ilişkilerinden yararlanır." Eylemden çok durumları betimler ve yer yer eksiltili bir anlatımı yeğler." Bu durumu özellikle "ses düzeni ve imgelerle etki oluşturarak"

yapar. “Sözcükler arasında düzdeğişmece, eğretileme, yananlam ve çağrışım ilişkileri kurarak”, “anlam alanlarıyla bir bütünlük ve metin içi tutarlılık sağlar.” Böylece “anlatım düzeyi ile anlam düzeyi arasında şaşırtıcı bir denge ve koşutluk kurar.” Bütün bunların sonucunda da “şiirin genel olarak esenlikli bir duygu değeri taşıdığı görülür.” Tanpınar'ın dört dörtlükten oluşan bu şiirinin kurgu, imge, anlatım ve anlam açısından hem tutarlı, hem özgün, hem de etkileyici bir şiir (belki de "dört dörtlük" bir şiir) olduğu sonucuna varır (2005: 112).

Ece Korkut, Tanpınar’ın şiir dilini incelediği bir başka yazısında da dilbilimsel bir yaklaşım sergiler. Yukarıda da belirtildiği gibi genel dilbilime göre, iki ana eksen üzerinde gerçekleşen dilde, öncelikli olarak, birbirinin yerine geçebilecek sözcükler arasından seçimler yapılır; daha sonra, seçilen sözcükler yatay eksende art arda gelerek belli bir sözdizimi oluşturur. Buradan hareketle Korkut, Tanpınar’ın şiirlerinde iki “özgün yön” olduğunu belirtir. Bunlar “seçme eksenindeki yalınlık” ve “birleştirme eksenindeki özgün ve şaşırtıcı imgesellik” (2009: 123). Korkut, Tanpınar’ın tüm şiirlerini uzam, zaman, kişi ve imge açısından inceler ve seçme ve birleştirme eksenlerine denk düşen dikey ve yatay okumalar gerçekleştirir.

Korkut, Tanpınar’ın şiirlerinde “uzam”ı, yer-gök-deniz olarak belirler. Tanpınar’ın yaptığı seçme işlemini her üç evren için yaklaşık olarak aynı sayıda sözcük yer aldığını belirtir: “gök”, 21; “deniz”, 22; “yer”, 23 sözcükle temsil edilir. Ayrıca, seçme ekseninde uzamı oluşturan sözcüklerin “kültürel” sözcüklerden çok, “*doğa”* ile ilintili olduğunu gözlemler. Dolayısıyla, Tanpınar şiirinin bir doğa şiiri olduğunu ve “doğa”nın kapsayan uzam, “kültür”ün ise kapsanan uzam konumunda olduğunu ileri sürer (2009: 123-124).

Tanpınar’ın uzamda seçme eksenindeki bu yaklaşımı, “birleştirme ekseninde uzam”da anlamsal olarak belirginleşir. Korkut’un belirttiği gibi bu seçme işleminin birleştirilmesi okur üzerinde amaçlanan bir sonuca doğru yol alır. Korkut’a göre Tanpınar’ın yinelediği belli sayıdaki sözcüğün okuru bıktırmamasının nedeni, her sözcüğün her yinelenişinde özel bir sözdizimi içinde yer alarak yeni bir imge yaratmasındandır. Yinelenen sözcükler uzam açısından ele alındığında, uzamların birbirine eklemlendiğini gözlemler (2009: 125). Bu açıdan bakıldığında Tanpınar’ın şiirlerinde bütünsel bir anlam alanı hedeflediği söylenebilir.

"Zaman"ın "seçme ekseninde" de Tanpınar'ın bilinçli bir şekilde hareket ettiğini söyleyebiliriz. "Zaman" doğrudan kavram olarak Tanpınar'ın birçok şiirinde yer alır. "Ne İçindeyim Zamanın", "Sabah", "Sabaha Karşı", "Yollar Çok Erken", "Bütün Yaz", "Karışan Saatler İçinde…", "Bursa'da Zaman", "Bir Gün İcadiye'de", "Akşam" şiirlerini örnek gösteren Korkut'a göre bu şiirlerin başlıkları dışında, bilinçli bir biçimde Tanpınar'ın tüm şiirlerinde zamanla ilgili birçok sözcük geçmektedir. "Seçilen zaman, çoğunlukla akşam saatleri ya da sabahın ilk anları; mevsim olarak da bahardan daha çok güzdür. Nesnel ve kültürel zamana ilişkin pek çok adlandırma şiirlerde yer alsa da, bunun yanı başında *öznel bir zaman* bulunmaktadır. Tanpınar'ın "zaman"ında bir yandan *düşsel,* diğer yandan *tinsel* bir özellik vardır. Somut ve soyut, dirimsel ve tinsel, kültürel ve dinsel göndermeler, Tanpınar'ın öznel zamanını şiirine taşır." Korkut'a göre bu kavramlardan hareketle, Tanpınar'ın "şiirsel anlatıma geçişi uykuya yakın bir rüya durumu ile açıklanabilir. Gerçek dünyaya ait ve aynı yaratıcı özne tarafından sürekli yinelenen tüm nesneler, olgular ve kavramlar kesinlikle bir rüya perdesinin arkasında yer alırlar" (2009: 126).

"Zaman"ın birleştirme ekseninin Tanpınar'da genelde eğretilemelerle dile getirildiğini belirten Korkut, "zaman" kavramını, bazen "canlı", bazen "insan", bazen de "sıvı" ve çoğu kez de "somutlaşmış" bir zaman olarak değerlendirir (2009: 127). Böylelikle "Zaman" kavramı, Tanpınar'ın çoğu şiirinde olduğu gibi, diğer bütün kavramları kuşatan ve kapsayan, ayrıca bunlarla sürekli bağıntı içinde bulunan bir üst-kavram olarak ortaya çıkmaktadır (2009: 129). Bu durum da uzam olduğu gibi Tanpınar'ın şiirlerine bütüncül bir anlam alanı sağlar. Okurun bu anlam alanı içinde kalması ve bu anlamı paylaşması beklenir. Ancak bu zaman kavramını da dikkate alırsak, daha soyut düzlemde gerçekleşir. Tanpınar'ın istediği rüya âlemine yaklaşmakla ve bu gizemi çözmekle mümkündür. Çünkü Tanpınar'da dil, biçimle birlikte anlam kazanır ve bütüncül olarak değerlendirilebilir.

Korkut'un bu noktada dikkat çektiği en önemli unsurlarından biri ayna'dır. Korkut'a göre Tanpınar, ayna'yı iki yönlü bir imge olarak görür: "Ayna – Sır". Çünkü ona göre Tanpınar'ın şiirlerindeki düşsel zamana ve evrene çoğu zaman bir "ayna" imgesi eşlik eder. Tanpınar'da görülen bu şiirsel imgenin, her defasında farklı kavramlarla buluşarak ya da özdeşleşerek değişik işlevler yüklendiğini belirtir. **"***Boşluk – Ayna*", "*Sınır – Ayna*", "*Hayâl – Ayna*", "*Deniz – Ayna*", "*Zaman – Ayna*", "*Gökyüzü*

– *Ayna*". Ayna imgesinin bu iki yönlülüğünden Tanpınar'ın, şiirlerini aynanın öte yanından bakarak anlattığını, aynasına yansıyan şeylerin ya yarı düşsel anılar, ya da silik hayaller olduğunu, dolayısıyla Tanpınar'ın "ayna"sının, gündelik gerçeklikteki yansıtma görevinden oldukça uzaklaşarak, daha çok anıların canlanması ânını başlatan bir kavrama dönüştürdüğünü belirtir. Korkut'a göre, *"ayna, bellek işlevi yüklenmektedir: geçmişi yineleyen ve hayâl üreten bir bellek, "ben"in belleği. Böylece aynaya bakan "ben", her defasında kendisi yerine, "sen"i görür ya da arar. Diğer taraftan aynanın sır kısmı, "gizemli bir öte" kavramını çağrıştırır; bu "öte" ise Tanpınar için kâh rüyânın ötesi olan yarı uyanıklık hâli, kâh hayatın ve ölümün ötesinde yer alan masalsı bir evren olarak somutlaşır"* (2009: 131). "Ayna" imgesi Tanpınar için hayali ve hakikati birleştirir. Bu sebeple Tanpınar şiirde salt bir hakikat olmayacağını ifade eder. Böylesi bir imgesel yaklaşımda anlam, kapalı ve zor ulaşılır bir yapıda yer alır. Tanpınar, bir rüyayı uyanık hâlde yaşar gibi, nesnenin arkasındaki gerçekliğe ulaşmak ve bunun gizemini şiire aktarmak ister. Böyle soyutluk, "manevi hava" sağlanarak, hem uzama hem de zamana yayılan bir bütünlüğe ulaşılmış olacaktır. Tanpınar'ın anlam algısında bu noktada Ahmet Haşim'e yaklaştığını tekrar söylemek mümkündür.

1.3.3. Biçim ve Anlam: "Şekli Ararken Manaya Ulaşmak"

Tanpınar'da şiir bütün unsurlarıyla bir bütünlüktür. Şiir, ancak bu yolla kazandığı biçimle bir anlama sahip olabilir. Bu sebeple Tanpınar, şiirde şekle, şiirin formuna bağlıdır ve bunu lüzumlu görür. Kafiye ve veznin şiir için önemli olduğunu vurgular. Çünkü şiir, şekliyle vardır ve kendini böyle kabul ettirmiştir. Ancak Tanpınar, kafiye ve vezni olmazsa olmaz kaideler olarak görmez, ancak bu unsurlara "düşmanca" yaklaşılmasını da kabul etmez. Böylesi davranışları, şairin özgürlük duygusuyla açıklamanın mümkün olabileceğini vurgulayan Tanpınar, şekil unsurlarına karşı oluşun bütün dünyada mevcut muhtelif yeni sanat mensuplarının birbiriyle anlaşabildikleri yegâne noktayı teşkil ettiğini söyler. Bu itirazı dile getirenlere göre, kafiye ve veznin, "bu zalim boyunduruklarının altında" sanat, bütün gücünü ve zenginliklerini kaybetmektedir. Ayrıca dizenin, şairin söylemek istediklerini belli bir iskelete sokacağından, söylemek istenen şeyi sınırlandıracaktır. Yani, anlama doğrudan müdahâle edecektir. Kafiyesiz ve vezinsiz bir söylem bunların daha iyisini yapacaktır. Hatta ritim, deruni ritim, genellikle dize denen çerçevenin içinde boğulur. Onlara göre

bir cümlenin musikisi kendisiyle doğar ve o cümlenin hudutları içinde yaşar. Bunu ayırmak veya herhangi bir değişikliğe uğratmak, onu kaybetmek demektir. Tanpınar, yapılan bütün bu itirazları dile getirir ve bunları haklı bulur. Ancak Tanpınar'a göre, bu itirazları yapanlar, bu unsurlara dışardan ve sadece somut birer unsur olarak bakanlardır ve bunlar şiiri bir bütünlük içinde kavramayanlardır. Çünkü Tanpınar'a göre şiir bir bütünlüktür. Başarılı şiir, içinde bütün unsurların ayrılması mümkün olmayan bir yapıda birliğe ulaşmaktır. Bu bütünsel yapıda her parça birbirini tamamlar. Dolayısıyla şiirde şekil ve muhtevanın birbirinden ayrı iki unsur olarak görülmesinin yanlışlığı üzerine duran Tanpınar, böyle bir ayırımı kabul etmez (2005: 14).

Tanpınar, bütün sanatların unsurları sadece kendi özellikleriyle katıksız bir şekilde birliğe ulaşırken şiirin ana malzemesi olan "sözcük"ün, önceden kendinde var olan anlamını, işaret ettiği açık veya gizli durumları, yani sözcüğün kendisiyle birlikte yaşayan bütün özelliklerini şiire getirir. Şiirde her şeyden önce kendiliğinden varolan, meydana gelen bir anlam vardır. Ancak yüzeysel bir bakışla, bu anlamı belirli bir çalışmanın sonucunun ürünü sayılabilecek şekil'den, yapıdan ayırmak bir hatadır. Çünkü Tanpınar'a göre şekil ile muhteva dediğimiz şeyler, şiirin başlangıcından itibaren herhangi bir ayrılığı kabul etmeyen bir bütünlüktür. Bir fikrin, bir tasavvurun veya bir hayalin kendini yaratıcı bir yetiye sunması, her şeyden önce onun bir çeşit şekilleşmesi, yani kendine özgü bir yapıya sahip olması demektir (2005: 14-15). Dolayısıyla Tanpınar'a göre, şiirde anlam, sözcüğün önceden taşıdığı anlamla birlikte şiirde şekle kavuşması ve bu yapısal bütünlük içinde, bu yapının dışında aranılamayacak bir özelliğe sahip olmasıdır.

Tanpınar, şiirde yalnızca fikir aranmayacağını, fikirlerin peşinde koşan bir anlamın tek başına bir yapıyı şiirleştiremeyeceğini dile getirir. Fikirleri ne kadar üstün oluşsa olsun, şiirsel bir yapıya kavuşmayan ifadenin şiir olamayacağını savunur. Bunu bir mimari eserle örneklemeye çalışan Tanpınar, "sonsuzluk" fikrini vermeye çalışan bir mimarın, bu anlamı "tartışmasız" bir şekilde ortaya koyduğunu, ancak teknik olarak "çarpık bir geometriyle, birbirini tutmayan motiflerle, eserde kaynaşmayan bir takım süslerle" verdiğini gördüğümüzde, bu sanatçı için "büyük mimar, fakat ne yapalım ki kötü işçi… tekniği bozuk, yoksa fikirleri hiç de fena değil" şeklinde bir yaklaşımın kabul edilemeyeceğini vurgular (2005: 15). Aynı durumu şiir için de geçerli hâle getirdiğimizde sadece açık ve herkesin kabul edeceği, belirli fikir ve bu fikirlere ait

anlamları ortaya koyan şiirlerin, gerçek manada bir değeri olmayacaktır. Dolayısıyla şiirsel anlam, bu fikirleri yapının içinde yeniden şekillendiren bir algıyla ortaya çıkar. Çünkü fikirler, bir an'a eşlik ederler ve o an geçtiğinde yok olurlar. Ancak şiirsel anlam, şiir her okunduğunda yeniden üretilir.

Tanpınar'a göre vezin, kafiye ve şiir şekillerinin şair için daima kolaylık sunan birer vasıta olarak görülmemesi gerekir. Çünkü şiiri sadece şekil özellikleriyle görmek, şiiri anlamak noktasında çok şey kaybettirir. Aynı zamanda bütün bu unsurları şiirden kaldırmakla da şiirden beklenen anlamın karşılanabileceğini de tam olarak savunmak mümkün değildir. Tanpınar'ın şiirden anladığı ve beklediği özellikleri şöyle sıralayabiliriz: Şiir, kelimelerin bir araya gelmesinden doğan ritim, ahenk vs. unsurlarla sıradan, günlük dille anlatılması mümkün olmayan içsel hâlleri, heyecanları, dalgınlıkları, sevinç ve kederleri ifade eden ve bu yolla okurda estetik bir duygu sağlayan bir sanat olmalıdır. Tanpınar'a göre somut ve yüzeysel bir bakış, böylesi bir şiir ile vezin, kafiye, şekil unsurları arasında hiçbir ilişki bulamaz, bunları sonradan gelme, gerçeklikle alakası olmayan birtakım ilaveler, gereksiz özellikler gibi görür. Dolayısıyla şiirin gerçek anlamını kavrayamaz. Çünkü böyle bir okur asıl şiirsel anlamın farkına varamaz. Fakat aksi bir durumda Tanpınar'a göre daha yakından görebilen derin bir bakış, bütün bu sonradan gelme, gereksiz gibi görünen özellikleri şiirin yapısını, şiirdeki asıl anlamın ortaya çıkması için "zekânın madde ile mücadelesini" sağlayan unsurlar olarak görür (2005: 16-17). Tanpınar'da şiirsel anlamın ilk koşulu, günlük dil ile ifade edilemeyecek bir özelliğe sahip olmasıdır. Çünkü şiirin kendine özgü ses oluşumları, ritim ve ahenkli bir yapısı vardır. Bu yapının içinde sunulan bütün temalar, kendilerinden ötede bir estetik duygu yaratırlar. Bu duyguya, bir bakıma anlama ulaşmak için de derin bir bakış gerekliliğe vurgu yapar. Çünkü Tanpınar'ın işaret ettiği bütün unsurlar, şiirsel anlamın yer aldığı derin yapının içindedir. Okur öncelikli olarak bu derin yapıya ulaşmak zorundadır.

Tanpınar, esas olarak dili, serbest ve her türlü şekle uygun bir madde olarak görür. Bu her şekle girebilen seyyal maddenin içinde dağınık parçalardan en ideali olanını seçmek, onu ayıklayıp yoğurmak, kelimeyi üzerine yılların yığmış olduğu somut ve soyut her türlü anlam yığınından ayırmak ve şiirin malzemesi hâline gelinceye kadar temizlemek, başlangıç olacak bir fikri sağlamak ve derinleştirmek ancak bu şekille, düzenle olur. Zor ve az bulunur bir kafiye, çağrışımlara uygun sayısız yollar sunar;

vezin ise çıkardığı zorluklarla şiirde tesadüflere, rastlantısal olana yönlendirir. Dolayısıyla da şekil, dil denen kaosun içinde varılması gereken "mükemmeliyetin sınırlarını" çizer, "doldurması gereken boşlukları" gösterir (2005: 17). Bu bağlamda şiirsel anlama ulaşmak ve sözcüğün somut olarak kendisine yüklenilen anlam yığınından kurtulabilmesi için düzene, yani vezin, kafiye ve şekle ihtiyacı vardır. Şiirsel anlam ve onun alanı ancak bu düzenin işlenişi ve biçimlendirici etkisiyle sağlanabilir. Aksi takdirde serbest bırakılan ifade ve onun somut hâli olan sözcükler, günlük anlamının yığınından başka bir şeye benzemez, şiirsel alana giriş yapamaz. Bu unsurların biçimlendirici ve dolayısıyla sınırlandırıcı etkisi, sıradanlığa yer bırakmayan ve ifadenin rastlantısal hâli olan şiire ulaşmanın kapılarını açar. Şeklin olmadığı bir anlatım, dilin sınırsız boyutunda kaotik veya şiire özgü olmayan bir anlam alanı oluşturur. Şiire özgü manayı veren ve onu diğer manalardan ayıran unsur, şekildir.

Tanpınar, şiirin şekil özelliklerine önem verir. "Şekle inanıyorum, çünkü kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor." diye Tanpınar, şeklin biçimsel olarak getirdiği kısıtlama ve sınırlamaların, "kendisini", bir bakıma şiirden beklediği "manevi hava"yı gerçekleştirmesine imkân verdiğini dile getirir. Şekli ararken "kendini bulduğunu" belirten Tanpınar, şeklin, şiiri her türlü fazlalıktan, gereksiz unsurlardan ayıkladığını, arındırdığını ve bu seçme sonucunda istenilen "derinliğe" ulaştığını söyler. Bu derinleşme, şiirin de aynı zamanda derin yapısıdır. Bu yapı şiirsel anlamı ortaya çıkarır. Bir bakıma Tanpınar'ın manevi havasının bütünselliği buradan kaynaklanır. Şekil, anlama bir biçim vermiş ve onunla bütünleşmiş olur. Tanpınar'a göre şekil, şairin özgün olan tarafıdır: *"O (şekil) benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıta içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum. Ve her defasında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeyi öğreniyorum. Sözümü başkalarının sözünden ve sükûtumu başkalarının sükûtundan ayıran odur"* (2005: 28).

1.3.4. İçerik / Tema ve Anlam: "Şiir, Hiçbir Davayı İspata Müsait Değildir."

Tanpınar, şiiri, mana ve vuzuh için kurban etmez. Dolayısıyla, anlam, öncelenmediği için temayı, fikri öne çıkarma gibi yaklaşımlar da şiirde esas mesele olarak görülmez. Tanpınar için muhteva, ancak şekille bir bütün olarak var olabilir. Bu birliktelik şiirin ruhunda var olan anlamı ortaya çıkarır. Şiiri bir bütün olarak gören

Tanpınar, şiirde işlediği temalar için şekilden ve şiir anlayışından ödün vermez. Muhteva, şiirin diğer unsurlarıyla önem kazanır ve bir anlama ulaşır. Muhteva, şiirin yarattığı havayla bir değer kazanır.

Bu bağlamda Tanpınar, şiirin tartışmasız bir gerçekliğe sahip olduğunu belirtir ve bu gerçekliği de şiirin her türlü "menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet" olma özelliği olarak görür. Tanpınar, şiirsel anlamın, bir düşüncenin, bir fikrin savunucusu, toplumsal meseleleri ortaya koyan bir unsur olamayacağını dile getirir. Şiirdeki anlam belirlenirken şairin bu düşünce ve fikirlerin "peygamberi", toplumsal olayların "ateşli bir havarisi" olarak görmenin ve bu unsurlara göre şiire yaklaşmanın yanlışlığına işaret eder. Bu açıdan "sadece muzdarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması" gerekirken; şiiri doğru yolu gösterme, vaaz verme gibi bir anlamsal alanın içene çekmenin, şiirin doğasına ve yapısına uygun olmadığını belirtir. Çünkü Tanpınar'a göre şiirsel anlam, nesir dilinin ortaya koyacağı anlam alanından farklıdır. Şiir bu tür tematik göndermelere uygun değildir (2005: 13).

Tanpınar, Ahmet Haşim gibi şiir dilinin, nesir dilinden farklı özelliklere sahip olduğunu ve nesirden beklenen anlam açıklığının şiirden beklenilmemesi gerektiğini belirtir. Tanpınar'a göre, dilin doğal mantığından başka hiçbir koşula uymayan, sınırsız bir genişlik ve serbestliğe sahip olan nesir, fikirlerin her türlüsünü işlemeye ve bu fikirleri savunup kanıtlamaya uygun bir yapıya sahiptir. Nesrin bu genişlik içinde böylesi konuları uzun uzun ele alabilecek, açık ve anlaşılır olan, düzgün, kurallı ve mantıklı cümlelerle, amaçlanan ve aktarılmak istenen düşünceyi fazlasıyla iletebileceğini dile getirir. Fikirlerin birbirini tamamlayan aşamalarına, ancak nesrin yapısıyla ulaşılabileceğini söyler. Tanpınar'a göre nesir, "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 ve esasen onların mahsulüdür" (2005: 13).

Ancak doğası gereği sınırları belli olan şiir, fikirleri dile getirmek için "dar bir çerçeve"ye sahiptir. Kendine özgü yapısıyla şiir, tamamlanmamış kesik cümlelerle, bazen sözün düzgün ve sağlamlığını, bazen bir manzaranın renk ve gölgelerini, sürekli olarak gerçek anlamıyla tanımlanamayacak bir ses örgüsünün peşinden sürüklenip giden özellikleriyle "hiçbir davayı ispata müsait değildir." Çünkü şiir "bir ruhun kendi kendini

izlemesinden doğan bir mükemmeliyettir" ve dolayısıyla göndergesel bir anlam şiire isnat edilemez, böyle bir şeyi dile getirmesi gerekmez. Aksi takdirde şiir, kendi anlamı dışında bir şeyin peşinde koşmuş olur ki böyle bir durumda kendi yapısının da dışına çıkmış olur. Tanpınar'ın ifadesiyle söylersek, "hakiki şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter" (2005: 13-14).

"Edebiyat nesirdir. Şiir edebiyattaki mevkiini kaybediyor diyorlar?" sorusuna karşılık Tanpınar, "edebiyatın nesirdir." cevabını verir. Çünkü ona göre şiir, heyecanları, duyguları istismara bile yaramaz. Tanpınar, "anlamlı, güzel ve yerine söylenmiş bir sözün, işaret veya bütünün derinliklerinden gelmiş bir çığlık, bir oyun hâline gelmiş şekil" olarak gördüğü şiirin, hiçbir şey için olmadığını söyler. Hiçbir şeyin peşinde değildir. Ancak karşı tarafta edebiyatın, yani aslında nesrin, iddia ve ispat peşinde olduğunu belirtir. Türleri vardır ve her tür, bir amaca bağlıdır. Şiir edebiyattan ayrıdır ve aslında XIX. asırdan itibaren şiir edebiyattan ayrı bir şeydir (2004a: 169). Tanpınar'ın bu yaklaşımından şiirin sadece kendisi için var olduğunu vurguladığını anlarız, ayrıca buradaki "edebiyat" da nesir için kullanılmıştır. Bu anlayışla da Ahmet Haşim'e yakın durur.

Tanpınar, dilde kelimelerin imgelere mi karşılık geldiği yoksa kelimenin önceden bir fikri mi karşıladığı ikileminden hareketle şiirde anlam sorununa değinir. Tanpınar'a göre "kulakla gözün" bir ortaklığı vardır; çünkü bir şiir okununca ses ögesinden hareketle, hemen bir manzara canlandırılır. Bunu sağlayan da bir kelimenin birkaç manada kullanılmasıdır; çünkü şiirde sözcüğün mutlak manası yoktur. Şiirde kullanılan her sözcüğün, bir manaya karşılık gelemeyeceğini de vurgulayan Tanpınar, mutlak mananın ancak "lügatte" olabileceğini vurgular (2004b: 50).

Tanpınar'a göre şiir bir söz sanatıdır, fakat ölçü fikri vardır; ölçülü sözdür. Dilin özel kullanımıdır. Birtakım kurallar altında şekillenir. Şiirin ahengi, bu zorunlukların içinden geçer. Dolayısıyla nesrin dışında algılanması gerekir. Bütünlük fikri açısından "mükemmeliyet şartının" önde olduğu bir sanattır. Bu "mükemmeliyet" anlamın geriye çekilmesiyle öne geçer, yani anlamın boşalttığı yere geçer. Anlam da bu yapının içinde değişikliğe uğrar, cümlenin kendisini de değiştirir (2004b: 52).

Tanpınar'a göre şiir, kelimelerle yapılan bir sanattır, ancak kelimelerin ötesinde bir şey arar. Çünkü şiir söylediği ile değil söylemediği ile konuşur (2004b: 124). Şiirsel anlam, şiirdeki kelimelerin anlam alanlarıyla sınırlandırılamaz. Yüzeysel yapı dâhilinde sadece yatay olarak okunamaz. Sözcüklerin ve bir araya gelerek oluşturdukları birleşimin çağrışımsal gücünden yararlanır. Anlamsal alan, genişler ve derin yapının, dikey okumanın bir ürünü olur.

Tanpınar'a göre imge, şiirin zihin veya ruh tarafıdır. Zihin bütün ruh hâllerini topladığı için onda bir akıl yürütme ve buna göre karar verme vardır. Bu durumun şiirsel bağlamda ilk adımı "benzetme"lerdir. Tanpınar'a göre "benzetme kâinatın statik durumunu bozar" (2004b: 281). Bu yeni bir anlama kavuşmaktır. Bu anlamın içinde kültürel bir doku bulunur. Zihin bu dokuları işleyerek yeni bir yapıya gider.

Nurullah Ataç da Tanpınar'ın şiirlerini içerik bakımından "yüksek fikirlerle", "felsefeyle" dolu bir anlam barındırmadığını dile getirir. Şiirin zaten bu tür içeriklere uygun olmadığını belirten Ataç, buna rağmen Tanpınar'ın şiirlerinin okunurken, "büyük fikirlerle karşılaşmış olmanın zevkini" verdiğini dile getirir. Tanpınar'ın fikirleri şiirin doğum anıyla birlikte şiirin bir unsuru hâline getirdiğini, onları şiirin diline uygun bir anlamsal bağlam içinde sunar. Bu açıdan Tanpınar'ı Valery'e benzeten Ataç, her iki şairin de "fikir dilinin şiirini" yazdıklarını söyler (2013: 205). Dolayısıyla Tanpınar, şiirsel anlama ulaşma noktasında, sözcüklerin bir fikri, bir düşünceyi ifade eden mevcut hâllerini aşar, onları şiirin öznesi hâline getirir.

1.4. Nâzım Hikmet'in Poetikasında Anlamın Gerçekliği – Gerçekliğin Anlamı

Nâzım Hikmet'in şiirini her ögesiyle bir bütün olarak değerlendirmek gerekir. Şiirin unsurlarının gerek yapısal gerekse de içerik olarak kurgulanışı temel bir amaçlılık taşıdığından bu şiiri parçalara ayırarak değerlendirmek oldukça zordur ve eksik sonuçların ortaya çıkmasına sebep olabilir. Özellikle bu biçimsel ve içeriksel bütünlük söz konusu olduğundan şiirdeki anlamın, bu bütünsellik içinde değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Nâzım Hikmet şiirinde anlam, tek tek ögelere dayanmaz, bu ögelerin tek tek ortaya konmasıyla asıl mahiyetine ulaşılmaz. Çünkü Nâzım Hikmet, kendisinden önceki bütün anlayışların uzağında yeni ve henüz denenmemiş bir tavrın

ürünleri olarak şiirlerini ortaya koyarken, yapısal ve içeriksel bütünlüğü parçalar, onu yeni bir bütünsellik içinde kurgular. Bu kurgunun içinde felsefi-ideolojik tematik tavırdan, sözcüğün kırılan ve sese kadar inen yapısından, şiirin bütününe dayanan görselliğe kadar anlamı önceleyen bir amaçlılık vardır. Bu açıdan bakıldığında Nâzım Hikmet'in şiiri toplumsal önceliği olan temaları ele alarak düşüncesini iletmek için şiiri anlamın emrine verir. Bu anlam oluşurken şiirsel bütün olanakları kullanır ve kendini bu yapısal özelliklerle biçimlendirir. Böylesi bir kurgunun içinde göndergesini felsefi ve düşünsel boyutlarla zenginleştirir. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in şiirindeki anlam, bütünsel bir kavrayışın ürünü olarak ortaya çıkar.

1.4.1. Nesnelliğin Dili ve Açıklığı

Nâzım Hikmet için şiir, sosyolojik bir amaçtır. Açık ve mutlak bir anlamın yer alması gerekliliğini sürekli olarak dile getirmiştir. Şiir, açıklığı, belirginliği ile bir amaca hizmet etmelidir. Sosyal bir fayda taşımalı ve bunu bütün bir anlam açıklığıyla yapmalıdır. Bu duruma şu örneği göstermek mümkündür: *"İdris Ahmet'in kitabını (Güneşli Sağnaklar, 1934) yalnız edebiyat meraklılarına değil, sosyoloji ile uğraşanlara da tavsiye ederim. Bu kitap vuzuhu bakımından nadir bulunur sosyal vesikalardan biridir"* (1993: 150). Nâzım Hikmet, bu sözlerle, edebi bir eseri, sosyolojik belge saymış ve bu bağlamda vuzuhu önemsemiştir. Şairin önceliği, içeriğe dayalı göndergesel bir anlam taşıması gerekliliğidir. Eser, sosyal hayatın izleri doğrultusunda anlam kazanır.

Nâzım Hikmet, birçok noktada şiirde anlam sorununu sosyolojik sebeplere dayandırır. Yeni sanat anlayışlarında özellikle "genç şairlerin", vuzuhsuzluğu, kapalılığı ve belirsizliği seçerek ortak özelliklerde buluştuklarını dile getirir. Nâzım Hikmet'e göre bu özellikler "zamanın dışına çıkarak geçmiş günlere hasret çekmek" ve "kendi "iç âlemlerini" dinlemek"tir. Anlamsızlığın veya kapalı bir anlam anlayışını seçmelerindeki temel sebebin sosyal temelli olduğunu belirtir ancak bu sebepleri bir yana bırakarak sadece teknik nedenler üzerinde durur.

Bu bağlamda öncelikli olarak hem "açık ve anlaşılır olma"nın, hem de "sanatlı verim verme"nin oldukça güç olduğunu dile getiren Nâzım Hikmet, "vuzuh"u, "bir güneş aydınlığı"na benzetir. Bu aydınlık, ona göre "en küçük acemilikleri, en gizli ve usta örülmüş kalpazanlıkları bile derhâl ortaya çıkarır." Böylesi açık ve aydınlık içinde

gerçek anlamda bir şeyler söyleyen, önemli bir fikri veya hissi duyuran ve bu yönde "kusursuz" bir eser vermek oldukça zordur. Buna bağlı olarak "vuzuhsuzluk" da bir "alacakaranlığa" benzetir. Kimi zaman bu belirsizliğin, "bir ay ışığı boyasına boyandığı"nı da belirtir. Böylelikle bu aldatıcı durumda, yani "boyalı ay ışığı altında" şairler kusurlarını örter, yarattıkları boşlukları gölgelerle doldurur ve güzellikleri gösteremez olurlar. Nâzım Hikmet, dolayısıyla kapalı söylemleri, kusurlu ve şiir için tehlikeli bulur. Çünkü ona göre böyle belirsiz bir "hava"da her şey bilmece gibidir. İnsanların bir kısmı da her bilmecenin çözülmesi güç, büyük bir hakikati gözlediğine inandırılır. Nâzım Hikmet'e göre böyle bir atmosfer içinde "hileli sanat yapmak" çok kolaydır. Bundan dolayı da "genç şairler"in, sosyal sebepleri bir tarafa bırakmak şartıyla bile, bu kolay yola saptıklarını belirtir. Nâzım Hikmet'e göre bu anlayışta olanlar "alacakaranlıkta hâlis sanat eseriyle sahte sanat eserinin kolaylıkla birbirinden ayırt edilemeyeceğini bilecek kadar kurnaz davranıyorlar" (1993: 155). Nâzım Hikmet, vuzuhsuzluğun bu teknik boyutunun bilinçli bir tercih olduğunu dile getirmektedir. Sonuç olarak açık, anlaşılır bir şekilde başarılı bir sanat eserini ortaya koyma zorluğundan kaçan sanatçılar, sanat yapma gayesi altında sahte bir anlayışla, sahte eserler ortaya çıkarırlar. Anlam kapalılığındaki birinci bilinçli eylem buradan kaynaklanmaktadır.

Nâzım Hikmet, anlam sorununda ikinci sebebi de şairlerin "dünün şarkısını söylemek, bugünün ve yarının türküsünün söylemekten çok daha kolay" görmelerine bağlar. Çünkü ona göre "yarının türküsüne" toplum ve özelde okurlar henüz alışmamıştır veya alışmak üzeredir. Ancak "dünkü"nü ezbere bilir. Bu açıdan bakılınca bilinen ve alışılmış bir şiir anlayışına göre şiirler yazmayı ve "yüreklere girme"yi, yeni işitilmeye başlanan, yeni işitilecek olan türküleri kabul ettirmek, onları alışılmış hâle getirmekten daha kolay bir iş olarak görür. Böyle bir durumda Nâzım Hikmet, "genç şairler"in bu kolaylığı da anlayacak kadar "kurnazlık" gösterdiğini, ancak sanatın "kurnazlık" olmadığını belirtir (1993: 155). Nâzım Hikmet, yaygın anlayışın aksine, "yeni olma"yı, eskinin sanat kaidelerine bağlı kalarak daha anlaşılır, anlam açısından daha açık bulur. Genelde her yeni sanat anlayışı anlamsızlıkla suçlanırken, Nâzım Hikmet, burada eski sanat anlayışına bağlı kalmanın vuzuh açısından sorun yarattığını belirtir. Nâzım Hikmet'in bu bakışı, bir çelişkiyi barındırıyor gibi görünse de sosyolojik bir temelle bakmış olması bu çelişkiyi ortadan kaldırır. Çünkü Nâzım Hikmet, eski

anlayışların, toplum yaşamından çekildiğini, yenileşme gelişmeleri karşısında belirsizleştiğini düşünmektedir. Ayrıca sadece belli sanat kaidelerine bağlı kalarak, sanat oyunlarıyla şiirler yazmanın da günün koşulları açısından belirsizlikler ve anlamsızlıklar taşır. Bu açıdan yeni bir anlayışla sanat eseri ortaya koymak, henüz denenmemişi denemek, bir zorluk gerektirdiği için alışılmış kalıplar içinde, toplumun koşullarına cevap veremeyecek bir anlayışla şiirler yazılmasını, bilinçli bir eylem olarak görür ve bunu vuzuhsuzlukla değerlendirir.

Nâzım Hikmet'in sosyolojik temelli bir anlam anlayışını savunduğunu, "edebiyat tarihi yazımı" için dile getirdiği görüşlerden de çıkarmak mümkündür. Nâzım Hikmet, "Sanatkârın da herkes gibi bir insan olduğunu", "Sosyetenin dışında insan olmadığını", "İnsanın muhitini değiştirerek kendi kendini de, kendi tabiatını da değiştirdiğini", "Bu suretle insanla tabiat, insanla sosyete arasında pasif değil, aktif, faal bir münasebet bulunduğunu", "Bütün öteki sosyal münasebetler, müesseseler, üstyapılar için mevzubahis olan illiyetin, kozalitenin, bütün o mürekkep kanuniyetin ENİNDE SONUNDA edebiyat için de varit olacağını", "Sanatkârın ferdi hususiyetlerinin ancak kemiyet bakımından rol oynadığını" belirtir. Ayrıca "Mademki düşünüyorum öyleyse varım" değil, "Var olduğum için düşünüyorum. Ve bilhassa öyle düşünmeyip böyle düşünüşüm şu sosyal-tarihi şartlar içinde bulunuşumdan dolayıdır." denmesinin doğruluğunu göz önünde tutar (1993: 161-162). Nâzım Hikmet'in bütün bu görüşleri evren odaklı edebiyat kuramlarının da çıkış noktasıdır. Sanatçı sosyal bir varlıktır. Bir toplum içinde yaşar ve bu toplum içinde şekillenir. Dolayısıyla eserini meydana getiren de toplum içine rol aldığı, etkilendiği ve etkilediği, kısacası yaşadığı sosyal şartlardır. Bu sosyal şartlar altında her eylemi, bütün toplumsal yapılar içinde bir nedensellik, bir etkileşim bağıyla sanata yansır. Bu noktada da sanatçının bireysel açıdan yaşadıkları da oldukça sınırlı kalır. Çünkü Nâzım Hikmet, sanatçıyı sosyal şartların ortaya koyduğunu, bu sosyal şartlar altında fikir ve düşüncelerini oluşturduğunu, hatta düşünüşün bu sosyal-tarihi şartların ortaya çıkardığını belirtir. Nâzım Hikmet, bu sanat anlayışı doğrultusunda şiirlerini oluştururken, buna bağlı olarak da şiirin anlamını da belirlemiş olur. Şiirin içeriği, anlamı bu durumlara uygun olmalıdır. Aksi takdirde şiirden beklenen gerçekleşmez, şairin istediği vuzuh ortaya çıkmaz, şiir anlamsız olur. Çünkü Nâzım Hikmet'e göre eseri, "yazıldığı sosyal-tarihi muhit ve şartlar" belirler.

Nâzım Hikmet, hiçbir sanat eserinin tamamen, bütün ölçütleriyle "tezsiz" olmayacağını belirtir. Amaçlı bir şekilde esere yerleştirilmese bile, sanatçılar, eserlerinin tezini, kendileri de farkına varmadan, içgüdüsel bir şekilde oluşturur ve hatta savunurlar. Nâzım Hikmet'e göre "en saf bir aşk ve ölüm şiiri bile, belli bir aşamada ortaya çıkan, belli bir toplumun, belli bir toplumsal ortamında yaşayan belli bir şairinde aşkın ve ölümün ifadesidir." (1992: 9) Bu bağlamda eserin anlamsız ve göndergesiz olması beklenemez. Nâzım Hikmet, anlam anlayışının sosyolojik temelden kopmasına ihtimal vermez, şiiri bu açıdan kavrar. "Mensup olduğum edebiyat cereyanında şiirle tabiatın münasebeti çok derin ve geniştir ve eğer insanların tabiatı işleyerek "değiştirerek" kendi içtimai muhitlerini ve kendilerini de değiştirdikleri nazar-ı itibara alınırsa, şiirle tabiatın münasebeti daha iyi meydana çıkar." (1992: 11) sözleriyle şair-eser-anlam bağıntısını sosyolojik bir temele dayandırır.

Nâzım Hikmet'in bu sosyolojik tavrını sözcük kullanımına kadar götürdüğü söylenebilir. "Türk lisanının en güzel 10 kelimesi hangileridir?" sorusuna "bütün kelimelerin yegâne sevdiğim tarafı, herkesin birden malı olmasıdır." şeklinde cevap verir. Dolayısıyla sözcüklerin "ortamalı" olmasını önemser (1992: 12). Sözcüklere bireysellik atfetmez. Kelimelerin anlam dünyası da herkes içindir ve herkese açıktır. Şiiri de "herkesin malı" sayıp, vuzuha ve anlaşılır olmaya önem verir.

Nâzım Hikmet, Yunan şair Yannis Ritsos'la katıldığı bir söyleşide "Çağdaş şiirsel yaratıcılığın anlamı ve ödevleri üstüne sizin görüş açınız nedir?" sorusunu karşılıklı olarak cevaplar. Yannis Ritsos, şiirsel yapıtın nitelenişinde her zaman bir tehlike gizlendiğini, çünkü şiirin tam bir açıklamaya teslim olmayacağını belirtir. Şiir açıklanamaz, çünkü bu özellik onun "büyüleyiciliğinin ve erdeminin özelliklerinden biri"dir. Ritsos, bu açıklanamazlığın, düşüncenin ve şairin ruhunun ciddi dönemeçlerini kendinde barındırdığını ve gizleri açma yolunda ilerleyen okuru şiirsel yaratış sürecinin bir katılımcısı olmaya zorladığını ifade eder. Ritsos'a göre şiirin birinci görevi olmasa da görevlerinden biri, okuru sadece heyecanlandırmak değil, onu da yaratıcı yapmaktır. Böylelikle şiir "bir yaşam keşifçisi olmakta ve bilinmeyeni açan yaşamsal bir ilke" olarak kendini ortaya koymaktadır (1992: 147). Dolayısıyla Ritsos, okuru, şiiri anlamlama sürecine dâhil eder ve okurun, şiirin derin yapısında barındırdığı anlamı ortaya çıkarmasını bekler.

Nâzım Hikmet, Ritsos'un bu görüşlerine katıldığını belirtir. Ancak bunlara bağlı olarak farklı görüşler de ortaya koyar. Nâzım Hikmet, sanat yaşamının son dönemlerinde gerçekleşen bu söyleşide şiirsel anlayışını kimi değişikliklere götürmüş olsa da, en başından beri temel aldığı sosyal fayda anlayışından vazgeçmez. Ona göre, çağdaş şiirin asıl görevi, "buğday tarlalarının ve sanayi kuruluşlarının görevlerinden pek az farklıdır." Dolaysıyla şiiri de onlar kadar önemli görür. Dahası, şiiri sadece bir gerçeklilik olarak değil, çağdaş toplumun "en devrimci ilkelerinden biri", "insanı, onun ruhunu ve insandaki temel değişimleri öğrenmenin en etkin bir aracı" olarak görür. Nâzım Hikmet, bu bağlamda Yannis Ritsos'un sözünü ettiği, şiirin "kesinlikle belirlenemez" yanının, şiirin sürekliliğinden, akışkanlığından, durağan olmayan (*fluid*) özelliğinden geldiğini ve bu özelliğin, insanı değiştirmede kesin bir biçimde şiire yardım eden bir olgu olarak ortaya çıktığını belirtir. Çünkü şaire göre, şiirin bu yanı, insanının ruhunda henüz açıklanmamış, belirlenmemiş, istem dışı kalan yanlarına cevap verir. Böylelikle anlamlandırma sürecine içsel bir yaklaşım getiren Nâzım Hikmet, bu durumda şairin, "salt gerçekliği somut biçimde aydınlanmak değil, geleceğin kokusunu duyumlamak olanağına" da sahip olduğunu belirtir (1992: 149). Burada asıl dikkat edilmesi gereken durumlardan biri Nâzım Hikmet'in şiirdeki anlamın tam olarak belirlenemeyeceği, kesinlenemeyeceğini dile getirirken kullandığı "akışkanlık" kavramıdır. Anlamın sürekliliği, durağan olmayışı, anlamın her seferinde yenilenmesi, Jacques Derrida'yı akla getirir. Çıkış noktaları ve bakış açıları tam olarak aynı olmasa da işaret ettikleri durum, anlam açısından aynıdır. Derrida, dil içinde mutlak bir anlam, "sonanlam" olamayacağını, "kararverilemez" bir anlamın varlığına dikkat çekerken, Nâzım Hikmet de şiirsel metnin her okunuşunda "akışkan" özelliğinden dolayı kendini yeniden anlamlandıracaktır ve anlam durmadan değişecektir. Şiirsel metnin insana bağlı olan bu yönde, yani okurun müdahil olduğu bir eylemde dil, kendi anlamını yıkar ve sabit, kesin bir "merkez"e dayanmaz. İşte bu durum, şiirde "belirlenemez, kesinlenemez" (*indeterminable*) bir anlama yol açar. Eğer tespitimizde yanılmıyorsak "atonal müzik"teki vurgusu gibi burada da Nâzım Hikmet'in bu kavrayışının kendi dönemine göre önemli olduğunu belirtmek gerekir.

Türk edebiyatı tarihini şekillendiren bir soruya verdiği cevapta da bu sosyolojik tavrını sürdürür. "Sanat sanat için midir, sanat muayyen bir gaye için mi?" sorusuna verdiği yanıtta Nâzım Hikmet, böylesi bir seçimin sanatçının konumuyla ilgili olduğunu

belirtir. Ona göre bu anlayışı belirlemek için "hangi sosyal şartlar dâhilinde ve bu sosyal şartların hangi sınıfsal, ferdi, ruhi belirtilerinde "sanat sanat içindir" iddiası ortaya atıldığını ve sanatkâr, bu iddianın peşinden koştuğunu" ve "hangi sosyal sınıfsal, ferdi, ruhi şartlar ve sebeplerle sanatkâr, "sanat gaye için"dir anlayışını benimsediğini ortaya çıkarmak gerekir. Nâzım Hikmet'e göre sosyal çevresiyle, sosyal sınıfıyla karşıtlık içine düşen sanatçıda "sanat sanat içindir" görüşü ortaya çıkar. Aksi bir durumda, "sanat gaye içindir, cemiyet içindir" görüşü ileri sürülebilir. Dolayısıyla Nâzım Hikmet "ben kendi sosyal sınıfsal muhitimle tezat hâlinde değilim. Bundan dolayı da "Sanat sanat için değildir." diyerek görüşünü belirtir. Ancak ona göre "Sanat sanat için değildir" demek, sanatın değerini azaltmak demek değildir. Aksine sanatı toplum içinde aktif bir kurum, bir yapı olarak anlamanın, sanatçıyı "insan ruhlarının mühendisi" olarak görmek demek olduğunu belirtir (1992: 35). Buradan hareketle Nâzım Hikmet'in toplumuyla, toplumdaki insanlarla karşılık, bir tezatlık içinde olmaması, anlaşılmasını da kolaylaştırır. Çünkü bu birliktelik, bir ve aynı olma anlayışıyla oluşturulan şiirde bir anlam sorunuyla karşılaşılmaz. Bu bakış açısından zaten sanatın, toplum içinde aktif bir rol oynamasını istemesi de bu anlamsal alanın etkin kullanılmasını gerektirir. Nâzım Hikmet, aktif rol oynamak için de okurun anlamsal bir zorluk çekmesini istemez. Şiiri açıklık ve anlaşılırlık ilkesine sadık kalarak yazmıştır.

Nâzım Hikmet, eserlerinin isimlerini tasarlarken de sosyolojik bir anlamın peşindedir. Bunu Kemal Tahir'e gönderdiği mektuplarda da görmek mümkündür. "Evvela kitabın ismini yanlış koymuşum. Memleketimden İnsan Manzaraları değil, İnsan Manzaralarından Memleketim olacak." diyen şair, ne yapmak istediğinin, amacının bu isimle daha doğru bir şekilde ortaya çıkacağını düşünür. Dolayısıyla Nâzım Hikmet, "akılda kalacak, ölmez tipler 'yaratmak', yahut onları tespit etmek niyetinde" olmadığını, "memleketin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini -muayyen bir devirde yaşamış ve yaşayan- vererek muayyen bir devirde memleketin manzarasını çizmek" istediğini belirtir. "Kitabı okuyup bitirdikten sonra aklında kalmasını istediğim ayrı ayrı insanlar değil, bu insanların aynasından memleketimin topyekûn -muayyen bir devirde ve inkişafı hâlinde- sosyal manzarasıdır." (2002: 198-199) diyerek, öncelenen anlama göre hareket ettiğini göstermiş olur. Bu bakımından Nâzım Hikmet'te anlam, sosyolojik bir sonuç çıkarmaktır.

Nâzım Hikmet, bu bağlam içinde kendini "sosyalist şair" olarak tanımlar. Yani "memleketini ve hâlkını en çok seven, memleketinin ve hâlkının en mamur olmasını isteyen şair olmak"tır. Bu durumun Türklük şuuruyla ters düşmediğini belirten şaire göre, "bir sosyalist şairde memleket ve hâlkın sevgisi somut, elle tutulur bir toprağa ve gözle görülür, sesle konuşulur insanlara ait bir sevgidir." Bu tanımlamalar, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde ulaşmak istediği anlamdır. Gerek şiirsel görüşlerinde gerekse şiirlerinde önceledeği bu anlamdır. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'e göre bu anlam, şiirde soyut olarak yer alamaz ve "memleketimi ve hâlkımı tıpkı karımı sevdiğim gibi etiyle, kemiğiyle seviyorum." diyerek söz konusu anlamın bütün somutluğuyla şiirde yer aldığını vurgular (2002: 229).

Cahit Külebi'ye göre Anadolu, Türk şiirinde "ilk gerçek yansıması"nı Nâzım Hikmet'le bulmuştur. Külebi, Nâzım Hikmet'in Anadolu'yu şiirlerinde "uzak aralıklarla" ve oldukça da "somut biçimde" çizdiğini belirtir. Anadolu'nun çelişkilerini, sorunlarını "dar bir çerçeve içinde vermiştir." Buradaki Anadolu'nun yalnızca sorunlar ve kişilerden oluştuğunu belirten Külebi'nin (1985: 22), sosyolojik anlamın istenilen düzeyde olmadığını işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Turgut Uyar, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin tek tek değil, ancak bütüncül bir bakışla kavranabileceğini, gerçek anlamda anlaşılabileceğini işaret eder. Çünkü Uyar'a göre, bütün şiirlerinde, baştan beri bir tutarlılık gösterir. Uyar, Nâzım Hikmet'in şiirinin taşıdığı bu bütünlük özelliğini, "şiirini hayatından çekip çıkarmasına" bağlar. Bu bağlamda onu "tamtamına bir destan şairi" olarak görür. "Hayatında ne varsa şiirinde de vardır. Aşkları, işleri, kavgaları. Hiçbir özentiye kapılmadan somutlukları yaşar ve yazar." (2012: 635) diyen Uyar, dolayısıyla şiirlerindeki anlamın da hayata bağlı, açık ve anlaşılır bir somutluk olduğuna işaret etmiş olur.

Bedrettin Cömert, bu bağlamda Nâzım Hikmet'in anlamı ön planda tutmasını, şiiri adına olumsuz bir eylem olarak görür. Cömert'e göre "her okur tarafından anlaşılmak çabası ve bu nedenle şiirini ilkel dil ve imge kurallarıyla kurması, Nâzım Hikmet'i, gittikçe, esin bakımından kuruluğa, sanat bakımından basitliğe götürmüş, günlük alışkanlıklarından sıyrılıp, yeni bir giysiye bürünememiş sözcüklerin, beylik imgelerin tutsağı kılmıştır." Özellikle şairin yurt dışında yazdığı şiirlerin, bu savın doğruluğunu saptamaya yeterli olacağını belirten Cömert, Nâzım Hikmet'in, sanatının

en önemli noktasında "yalınlık"la "anlaşılırlık" arasında kararsız kalmış olması, çoğunluk "yalınlık"ı "anlaşılırlık"a feda etmesine sebep olduğunu vurgular. Bu durumun sebebini ise "pek açıklığa kavuşmamış, kuşkulu temeller üstüne oturtulmuş, dolayısıyla dar bir görüşle benimsenmiş hâlkçı bir sanat anlayışının sonucu" olarak görür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in, "büyük sanatın yalınlığını", sanat düzleminde herkesle bir bağ kurmak yanıltısının etkisiyle, "gündelik"le karıştırdığını savunur. Çünkü Cömert'e göre "gündelik olan her öge, sıkı bir sanat disiplininden geçmedikçe, şiir olarak etkisiz kalmaya mahkûmdur. En anlaşılır, en kendiliğinden gibi görünen noktalar bile, aslında, istense de istenmese de, en seçkin dil işlemlerinin bir ürünüdür" (1981: 43). Bu anlayış doğrultusunda Nâzım Hikmet'in sosyolojik olarak varmak istediği anlamın "açık" ve "anlaşılır" olma özellikleri, "dolaysız", "süssüz" sunulmak istenmesi, sanatının anlama feda edilmesine sebebiyet verdiği sonucuna götürür.

Edip Cansever, Ece Ayhan'ın şiirini değerlendirdiği bir yazısında Nâzım Hikmet şiirinin herhangi bir anlam sorunuyla karşılaşmadığını belirtir. Ona göre, "Nâzım Hikmet'in herhangi bir şiirini bir kez bile okumak, kendimizi onun dünyasına katmak için yeterlidir." Bunun sebebini de Nâzım Hikmet'in hem kendinin hem de başkalarının şairi olmasına bağlayan Cansever, Nâzım Hikmet şiirinin toplumsal yönünün daha ağır basmasına işaret eder (1967: 6).

Ahmet Oktay, Nâzım Hikmet şiirine modernizm açısından bakarak, gerek biçimsel gerekse içeriksel bir yeniliğine vurgu yapar. Oktay, 20. yüzyılın belirgin özellikleri olan siyaset, sanat, bilim, teknoloji gibi önemli dönüşümleri, tematik olarak ve yeni biçimlerle dile getirenin "Türkiye'de Çağın Ruhunu yakalamayı başaran tek kişinin" Nâzım Hikmet olduğunu söyler. Ona göre Nâzım Hikmet, "1-Siyaset, 2-Felsefe, 3- Biçim, 4- Biçem, 5- Dil düzeylerinde", 1928-1934 yılları çerçevesinde, öncekine benzemeyen ve oldukça yeni denilebilecek bir bakış açısıyla hareket eder. "Siyasete komünizmi, felsefeye diyalektik materyalizmi (Berkeley şiiriyle, Ercüment Behzat'ın o belirsiz "ana materyalizm" kavramını tahrip etmiş, idealist felsefeye o günlerin koşullarında darbe indirmiştir), biçime müstezat ötesinde bir açılımı, biçeme kışkırtıcılığı, dile hâlkın ve argonun söyleyişini kazandırmıştır." diyen Ahmet Oktay, Nâzım Hikmet'in dizeleri kırmasının yanı sıra eserlerinde değişik hurufat kullanarak, sadece biçimsel/sessel etkinin değil görsel etkinin peşinde olduğunu belirtir (1992: 22-23). Nâzım Hikmet'in bu yeni ve dönemine göre benzersiz oluşu, şiirine anlamsal

olarak da farklı bir çerçeve çizmesine olanak sağlar. Çünkü şiirsel yapıdaki bütün değişiklikler ve özellikle kırılmalar, şiirin anlam alanını da etkilemiştir. Yeni olan içerik, yeni biçimsel denemelerle bir bütünlük içinde hem sanatsal bir anlam hem de şairin hedeflediği sosyolojik ve felsefi anlama imkân vermiştir.

Yücel Kayıran, Nâzım Hikmet ile kendi kuşağını değerlendirirken "insanın kanına giren şair" ifadesini kullanır ve bu ifadeyi "okur konumundaki kişinin söylemini yönlendiren, onun söyleyeceklerinin tarzını belirleyen, başka tarzların önemini küçümsemeye götüren, totaliter nitelikli bir şiirsel söyleme vurgu yapmak" için kullandığını belirtir. Bu şairleri ikinci bir grup olarak göre Kayıran, "insanın kanına girmeyen" şairleri de birinci gruba koyar. Ona göre birinci grupta yer alan şairlerin "tinsel ve ontolojik dünyalarına" girilebilir, ancak bu şairlerin söylemlerine girmek olanaklı değildir. Kayıran'a göre "söylem, onların şiirinde, tinsel olanın içinde erimiş ve ontolojik dünyalarına yayılım göstermiş gibidir." Yani bu şairlerin şiiri ve şiirlerini oluşturan bütün nesneler, olaylar ve yaşantılar dünyası "aynı şey" gibidir. Ancak ikinci grupta yer alan şairlerin, "söylemlerine girmek olanaklıdır, ama tinsel ve ontolojik dünyalarına girmek olanaklı değildir." Bu şairlerin şiirleri içerik olarak kapalıdır, kendi içine eğilmiştir ve "süs" doludur. Çünkü bu şiir, eşyaları, olayları, yaşantıları olmayan bir dünyadır. Dolayısıyla dış dünyayla bağlantısı yoktur. Bu açıdan bakıldığında "birincilerin sıkıntılarını görebilir, kaygılarını anlayabilirsiniz, bunlarla duygudaşlık, fikirdaşlık kurabilir, onlar varken dünyada yalnız olmadığınızı hissedebilirsiniz." Ancak "ikinciler söz konusu olduğunda, anlayamadığınız ve özdeşlik kuramadığınız onların sıkıntı ve kaygılarıdır. Bu tümelliklerinde de kavrayamazsınız. İnsanın kanına giren şairler ikinci türdendir" (2002: 54). Birinci gruptaki şairlerin farklı paradigmaları dile getiren farklı ontolojik durumlara sahip olduğunu belirten Kayıran, bu şairlerin yazdıkları şiiri, "kendi tinsel problemlerine ve bu problemlerin kaygılarına ait" olarak görür. Ona göre bu şiire, "Epistemeye karşı ontolojik şiir" de denilebilir. Yücel Kayıran, Nâzım Hikmet'i, birinci grubun, yüzyıl içindeki ilk şairi olarak değerlendirir (2002: 54).

Hasan Bülent Kahraman da bu dönüşüme işaret eder. Ona göre Nâzım Hikmet, "şiiri söylem olarak, yapı olarak, düşünce olarak kendisinden önce var olan hiçbir olguyla ilişkilendirilmeden kurmaktadır." Şairin kendisinden önceki şiir anlayışından "söylem, yapı ve düşünce" açısından ayrılması Kahraman'a göre "epistemolojik bir kopmadır." Çünkü Kahraman'a göre şair bu tavrıyla ""yeni" şiir olarak ortaya felsefi bir

görüş koyar, bir düşüncenin sözcülüğünü yapar ve bu düşünceyle bütünleşen bir yapı geliştirir" (2004: 45-46). Bu görüşlerden hareketle Nâzım Hikmet'in yeni bir bilgi, yeni bir düşünce ortaya koyması, şiire yeni bir anlam alanı getirmesi demektir. Marksizm'in bu düşünceye temel olması, toplumcu bir bakışın ortaya çıkmasını da kolaylaştırır. Anlam bu felsefe çerçevesinde sosyolojik bir yön kazanır.

"Marksizm, Modernizmin ideolojilerinden birisiydi. Bünyesinde barındırdığı ve onu öne iten temel ögeler kentleşme, sanayileşme, makinalaşmaydı. Dolayısıyla işçileşme, sermaye-emek çatışması, işçinin içinde bulunduğu düzene yabancılaşması, yeni bir dünya ütopyası, Marksizmin "Modernist" gerçeğini vurgulayan temel ögelerdi." (2004: 50) diyen Kahraman, bu sosyolojik hareketlenmelerin yansımalarının Nâzım Hikmet'in şiirinde yeni bir anlam alanı oluşturduğunu işaret eder. Kahraman'a göre, "Nazım endüstrileşmeden söz açıyor, toplum bir endüstrileşme yaşıyordu. Nazım demiryollarını anlatıyor, toplum "on yılda anayurdu demirağlarla ördüğünü" övünçle, kıvançla dile getiriyordu" (2004: 51). Değişen bu sosyal durumlar, Nâzım Hikmet'in şiirsel anlam alanını da oluşturur. Topluma dönük ve onun geçirdiği değişimler, gerçeklik olgusu içinde sunulur. Nâzım Hikmet'in birçok şiiri, bu sosyal değişimlerin her birini şiire ayrı bir tema olarak alır ve ona bağlı olarak şiirselliği içinde göndergesel bir anlam yükler.

1.4.2. Biçim-İçerik Diyalektiği ve Biçim Ögelerinin Anlamsal İşlevi

1.4.2.1. Yapı – Tema ve Anlam

Nâzım Hikmet, şiiri "anlam" olarak görür. Şiirin ancak içeriğiyle, ortaya koyduğu fikir ve hislerle varolabileceğini dile getirir. Ona göre şiirle nesri, hikâyeyi, romanı, tiyatroyu birbirinden ayıran, birisinin vezinli ve kafiyeli, diğerinin vezinsiz ve kafiyesiz olması değildir. Şiiri, nesirden ayıran şeyin, şekilden çok "muhteva, hava, derinlik, fikir ve his sahasında gördükleri iştir" (1993: 28). Dolayısıyla şiir, öncelikli olarak açık bir anlam içermelidir. Bu anlam da belli bir fikri, bir hissi, kısacası bir göndergeyi taşımalıdır.

Nâzım Hikmet, şiirlerinde şekil ve içerik birlikteliğine vurgu yaparak asıl amacının şiirin bütün unsurlarıyla birlikte bütünlüklü bir yapı oluşturmak olduğunu dile getirir. Şiirlerinde genellikle eksiksiz belli bir "ölçü" ve belli bir "şekil" olmadığını,

ancak bir "ölçü ve şekil" olduğunu belirtir. Nâzım Hikmet'e göre asıl önemli olanın önceden belirlenmiş belli hece ve aruz vezinlerinin veya bunların müstezâtlı tarzlarının ölçü ve şekillerinden, daha "ince" hesap edilmesi, daha "ustalıkla" kullanılması gereken "bazen bir lastik gibi uzayıp kısalması kolay", "bazen demir bir çember gibi mahdut" ölçü ve şekillerin kullanılmasıdır. Nâzım Hikmet, "ne hece vezni, ne aruz, hem hece vezni hem "aruz" hem de onlardan başka bir şey", hem de bunların hepsini eksiltip arttırmakla, dört işlemle (a'mal-i erbaa) değil, şekillerin iç içe girdiği trigonometrik (müsellesat-ı kereviye) birleşmelerin meydana getirdiği sentetik şekillerin önemine işaret eder. Böylesi şekiller kendilerine özgü bir ses ve ritim getireceğinden, şiirin sadece tek tek unsurlarını değil, hepsini birden taşıyacak yapılara varmak ister. Hem "melodi", hem "armoni", hem "kafiye", hem "kafiyesizlik", hem "mısra-i berceste", hem "kül". Hem "solo keman", hem "orkestra", yani bütün bu birleşimi ve bütün hareketiyle, "geçmişi, şimdiyi ve geleceği" ile "gerçekliği ve o gerçeklik içindeki etken insanı", "iç" ve "dış" dünyasında yansıtması gereken şiire uygun dinamik şekil ve ölçüleri öncelemiştir. Bütün bu ifadelerin soyut olarak karşılanabileceğini dile getiren Nâzım Hikmet, şiirinde somut, "6-5, 7-7", "failâtün failâtün" gibi sınırları çizilmiş çerçevelere yer olmadığını belirtir. Çünkü ona göre asıl ölçü ve şekiller bunlar değildir. Onun anlayışında, bu unsurlardan daha birleşik yapılar, daha yüksek bir şekil, bir ölçü ile hareket ve değişme hâlindeki muhtevaya uygun bir hareket ve değişme hâlindeki şekillere ulaşmak vardır (1992: 34). Nâzım Hikmet, bu değişken ve hareketli şekil ve ölçülerle birlikle edilgen olmayan, sürekli bu şekille birlikte değişen ve ilerleyen bir içeriğe önem verir. Bu durum şekille anlam bütünlüğü sağlama yolunda bir eylemselliktir. Ölçüyü, kafiyeyi, şekli anlamın doğasına dönüştürdüğü gibi, anlamı da sese, ölçüye, şekle dönüştürme amacını taşır. Anlam, ses ve şekil olduğu gibi, şekil ve ses de anlam olur.

Nâzım Hikmet, "Mayakovski'nin tesiri altında kaldığını ve onu kopya ettiğini söylüyorlar?" sorusuna verdiği cevapta, hece veznini bırakıp "vezinsiz" şiir yazmaya başladığında ilk şiirinin "Açların Gözbebekleri" olduğunu söyler. Dolayısıyla bu şiiri yazdığında Rusça bilmediğini ve "Mayakovski'nin adını bile duymamış" olduğunu belirtir. Nâzım Hikmet'e göre Mayakovski bir çeşit Rus aruzunun son aşaması olan müstezatlı tarzıyla yazar. Bu aruzu, Abdülhak Hamit'in "Şair-i Azam" şiirindeki aruza benzetir. Ancak kendisinin yazdıklarımda böyle belli bir veznin ve bu veznin son

aşamaya vardırılmış müstezatlı tekniğinin olmadığını belirtir. Ahengi ve "vezni" anlayış bakımından aralarında hiçbir benzerlik olmadığını vurgulayan Nâzım Hikmet'in asıl önemli gördüğü durum Mayakovski'yle muhteva bakımından da ayrılmalarıdır. Nâzım Hikmet, Mayakovski'nin "her şeyden önce ve her şeye rağmen ferdiyetçi" olduğunu, ancak kendisinin "ferdiyetçi" olmadığını vurgular (1992: 33). Bu ferdiyetçi olmayan muhteva Nâzım Hikmet şiirinin anlam açısından açık ve anlaşılır bir yol izlemesini de sağlamıştır denilebilir. Nâzım Hikmet, bu konuda "Ben, Mayakovski'nin değil, umumiyetle "fütürizm"in tesiri altına düştüm. Fakat bu "fütüristlik" devrim çok çabuk geçti." (1992: 33-34) diyerek şiirlerindeki şekil ve anlam anlayışının kimi kaynaklarına işaret etmiş olur.

Nâzım Hikmet, kendisinin bu anlayışla kendisinden önceki hececilerden edebi teknik anlayışı bakımından ayrıldığını dile getirir. Fakat yukarıda da vurguladığımız gibi kendisinde varolan açıklık ve anlaşılırlık bakımından hececilerle bir ortak tarafının bulunduğunu düşünür. Nâzım Hikmet, onlarda da, kendisinde de "ışık ve vuzuh"un daima ön planda geldiğini belirtir (1992: 34). Ancak Nurullah Ataç, Nâzım Hikmet'in bu değerlendirmesine karşı çıkar. Onun kendi şiiri ile "kendinden evvelki" hececilerin şiiri arasında bir benzerlik bulunduğunu kabul etmez. Nâzım Hikmet'in "Onlarda da bende de ışık ve vuzuh daima ön planda gelmiştir." sözlerini eleştiren Ataç, "ışık ve vuzuh"un bir eserde, ikinci üçüncü derecede aranılacak vasıflar olduğunu, buna rağmen "ışık ve vuzuh"un Nâzım Hikmet'in dediği gibi hem kendisinin hem de hececilerin eserlerinde bulunmadığını dile getirir. Ataç'a göre "ışık ve vuzuh", "bir eserin, bir küllün çabuk anlaşılır olması"dır. Ancak bu durum, Nâzım Hikmet'in belirttiği gibi hececilerin şiirinde bulunmaz. Şiirdeki dizelerin tek tek ele alınınca anlamlı olduğunu, fakat bir bütünlük hâlinde ele alındığında onların şiirinde "Bu ne demek?" diye sorulacağını işaret eder. Hececilerin şiirleri "mısra mısra, belki kıta kıta alınırsa anlam çıkar, fakat bütün şiirden bir şey çıkarmak mümkün değildir (2013: 178-179). Ataç, bu yaklaşımıyla vuzuhtan anladığını başka türlü anlatır. Ona göre vuzuhta başlıca şart, şiirde bir temanın bulunmasıdır. Hececilerin şiirlerinde bir tema, duyurulmak istenen bir şey yoktur. Ancak Ataç'a göre Nâzım Hikmet'te vuzuh vardır (2013: 179). Bu bakış açısından hareketle şiirin bütünsel bir form şeklinde temayı içermesi, şiiri anlamlı kılar, ona anlam katar. Bir şiirin vuzuh özelliğini taşıması için en önemli şart, böylelikle temaya bağlanmış olur. Ataç, Türk şiirine sistematik bir şekilde vuzuh'un, Tevfik

Fikret'in şiirleriyle girdiğini ve ancak Tevfik Fikret gibi "Batılı bir zihniyetle" şiir yazanların şiirlerinden "ışık ve vuzuh" görüldüğünü belirtir. Nâzım Hikmet'in bunları bildiğini ve hececilerin şiirinde "ışık ve vuzuh"un bulunacağını söylemekle "samimi olmadığını" dile getirir (2013: 179).

Nurullah Ataç, Şeyh Bedreddin Destanı'ndaki şiirlerini bir dünya görüşü etrafında ortaya çıktığını kabul etmesine rağmen, bu şiirlerde insanın "ebedî bir hissini", "tarihin her devrinde rastgelinen bir kaygısını" yansıttığını belirtir. "Harap olmuş, insanları yoksullaşmış bir memleketi, bir fikir uğrunda çarpışanları, ihanete uğrayanların elemini" anlattığını, bu insanları tasvir ettiğini, dolayısıyla insanın evrensel hislerini yansıttığını dile getirir (2013: 151). Nâzım Hikmet'in bu içeriği, şekilsel olarak da ortaya koyduğunu vurgulayan Ataç, Nâzım Hikmet'in şiirinin sadece göze değil, aynı zamanda kulağa da hitap ettiğini ve anlamın ancak bu yolla sağlanabileceğini belirtir. Çünkü ona göre anlam tek başına yoktur. Anlamın, şiirin ahengini, ritmini bulmak için kullanılabilecek bir vasıta olduğuna işaret eder.

Ataç'a göre Nâzım Hikmet, hem şiirin şekline hem de içeriğine, fikirlerine de hâkimdir. Ataç'a göre şiirlerindeki anlamın açık ve anlaşılır oluşunu bu duruma bağlar. Nâzım Hikmet'te bir "musiki kuvveti" olduğunu, şiirlerini birer "symfonia" hâline getirmek istediğini ve bunu başarabildiğini dile getirir. Buna bağlı olarak, şiirin "kulak"a hitap ettiğini ve anlatmak istediği şeyi gördüğünü ve bunu gördüğü için de anlatabildiğini belirtir (2013: 156).

Ataç, Türk şiir geleneğinde bir şiirin tematik olma, tema bütünlüğü taşıma açısından genelde zayıf olduğunu, şiirdeki bölümler arasında bütüncül bir akışın, bir sıralanışın olmadığını işaret eder. Bu bağlamda son beyti başa, ilk beyti ortaya alınmasının, şiirin anlamında bir değişikle yol açmayacağını belirtir. Dolayısıyla ona göre Türk şiirinde Nâzım Hikmet'e kadar "mevzu" yoktur. Ataç, Nâzım Hikmet'in de bu eksikliği ortadan kaldırmak için şiirine "mevzu ve fikir" yerleştirdiğinden başlangıçta anlaşılmadığını belirtir (2013: 157). Ataç'ın bu tespiti Nâzım Hikmet'in şiirlerinde bütüncül bir anlamın varlığını işaret eder. Nâzım Hikmet'in şiiri, taşıdığı tema ile baştan sona kadar bir bütündür ve temaya bağlı olarak anlamı vazıh bir şekilde ortadadır. Bu anlamlı olma durumu da şairin kendi isteği doğrultusunda, şiirinin fikirsel bir ileti taşımasına vesile olmuştur. Nâzım Hikmet, bilinçli bir şekilde vazıhtır.

"İster barok ya da retorik, ister bilgince yazılmış ya da deneysel şiir olsun, öbür görüşleri de yerden göge kadar haklı bulurum; sanat ve insan değeri olan her şey kabulüm." diyen Nâzım Hikmet, ancak bir seçme durumunda kendisinin, "açıklığı ve yalınlığı" tercih edeceğini belirterek bir bakıma Ataç'ı haklı çıkarır. Bu açıdan şiirde her şeyin yerli yerinde kullanılması ve "şiirden tek bir virgül atılınca" her şeyin yıkılması gerekliliğine vurgu yapar. Çünkü "şiir işin özüne girecek biçimde kurmalıdır." Deyimleme alanında tüm olanakları kabul ettiğini dile getiren Nâzım Hikmet, şiirlerindeki öze yönelik yalınlık eğiliminin retorik nedenlerini geleneksel Divan şiirindeki "soyutlamaya karşı çıkış" ve "entelektüel Doğu süslemesine karşı bir tepki" olarak açıklar (1992: 130). Dolayısıyla Nâzım Hikmet, şiirde açık ve anlaşılır olma eğilimini eski şiire karşı bilinçli bir eylem olarak da görür. Soyut olmaktan ve gerçeği süsleyerek vermekten çok, daha somut ve gerçeği bütün çıplaklığıyla verme eğilimi şiirde anlamı da kendiliğinden sorunsuz hâle getirir. Böylesi bir tavır kendiliğinden anlaşılır olmayı beraberinde getirir. Soyutlamaya ve süslemeciliğe karşı duruş, Nâzım Hikmet'in istediği açıklığa ve yalınlığa götürür ve biçim-içerik birlikteliği sağlanmış olur.

Daha önce de sözcüklere eşit mesafede yaklaşan ve hepsini şiir için ortak kullanım alanı olarak gören Nâzım Hikmet, şiirde sözcük seçimine gitmez, böyle bir eylemden yana olmaz. "Ben tüm sözcüklerden ve tüm konulardan yanayım." diyen şair, her şiirin bir kendilik (zâtiyat - individuality) oluşturacağını belirtir. Çünkü ona göre, her şiir için içeriğe uygun düşen biçimi bulmak ve uygulamak gereklidir. "Bazen klasik, bazen de folklorik biçimler uygun düşebilir ya da yeni biçimler bulmak gerekir. İçerik ile biçim arasında bir birlik var, ama aynı zamanda biçim ile içerik arasında karşılıklı bir etkileşim de var. Öne geçen içeriktir, ama biçimin içerik üzerinde etkisi de yadsınamaz" (1992: 131). Dolayısıyla içerik esas alınarak hareket edildiğinde sözcükler kendiliğinden bir biçimsel yapı içinde birleşirler. Bu içerik etrafında gerekli görülen her sözcük kullanılır ve içerik biçim birlikteliği sağlanır. Öncelenen anlamlı ve anlaşılır bir tema ve ifadesi olduğundan şair, sözcük kullanımında daha serbest davranır. Çünkü biçime bağlı kalma gibi öncelenen bir amaç yoktur. Bu bağlamdaki ana tavır, "doğru olmayı, öz sözle süssüz, belirsizlikten uzak yazmayı, sağ kulağını sol elle göstermeye kalkmamayı bilmek gerek"liliğinden ortaya çıkar (1992: 133). Bu bağlamda değerlendirilebilecek "Baudelaire'in şiiriniz üzerinde etkisi oldu mu?" sorusuna verdiği

yanıtta Nâzım Hikmet, bu etkinin "çok" olduğunu belirtir. Nâzım Hikmet, "sözcükleri onun sayesinde anlamayı, sözcüklerin rengini, ağırlığını ve her sözcükte bulunan müziği ve kokuyu, rengi, yani şiirde görülebilen rengi, koklanabilen kokuyu" Baudelaire'den öğrendiğini dile getirir (1992: 140). Nâzım Hikmet, toplumsal bakışının yanı sıra, anlamı ve anlaşılırlığı öncelemesine rağmen, şiirselliği de önemsizleştirmediğini bu etkiyi dile getirişinde ortaya koyar. Sözcükleri "şiirde görülebilen rengine ve duyulabilen kokusuna" işaret etmesi bu durumu açıkça gösterir.

Nâzım Hikmet, şiirin tematik olarak evrensel ve çağın gereklerine cevap verecek nitelikte olmasını önemsemiştir. Temanın her türlüsünde, "aşkta bile" bu hususu gözetir. Şiir çağına bir şey anlatmalıdır, çağa bir değer katmalıdır. "Şair şiir yazmış, sevgilisi için, o sadece ikisinin arasında bir hadise ise ve o şair aşkını yirminci asrın muayyen bir "bizi alakadar eden- beni alakadar eden de dâhil- hususiyeti ve tarafıyla" bağlamamışsa bana ne, bize ne?" sözleriyle şiirin çağa ve insana dönük bir "anlam" taşıması gerekliliğine vurgu yapar. Yirminci asrı "bir muazzam asır" olarak gören Nâzım Hikmet'e göre, bu asırda yaşayan şairin kıymeti, ancak somut olarak yirminci asrın bütününü veya parçalarını aksettirdiği oranda vardır. Çünkü ona göre şiirin şekil özellikleri ile ortaya konulması yeterli bir öneme sahip değildir. Şairin, şu veya bu cümle çeşitlerini (turnürü) veya "hayal oyunlarıyla" geçici şeylerden bahsetmesi şiir adına olumlu bir durum olamaz (2002: 91).

Nâzım Hikmet, sanat hayatının ilerleyen aşamalarında "artık" şekil meselesinde, cümle çeşitleriyle (turnürleri), fiil şekilleri, kafiye meseleleriyle uğraşmadığını belirtir. Bu şekil özelliklerini, muhtevayı "rahatça ve en iyi tarzda, en tam tarzda - en orijinal, en yapılmamış değil-" verebilmeleri adına bir "alet" gibi kullandığını dile getirir. "Müstakillen mücerret olarak şekil araştırmalarına artık elveda. Muhteva, muhteva, muhteva. Muhtevayı en uygun en basit, en berrak bir tarzda kalıplayan şekil" (2002: 92). Nâzım Hikmet, açık ve anlaşılır bir anlama ulaşmak için içeriği önceleyerek, içeriğe uygun olarak oluşacak bir şekle varmayı bir kez daha belirtmiş olur.

Daha önce söz konusu olan Nâzım Hikmet-Yannis Ritsos söyleşinde şiirin evrenselliği üzerine görüş bildiren Ritsos'a göre şiirin uyakları, uyumu ve ezgiselliğinin başka bir dilde karşılığını bulması güç ve kimi zaman olanaksızdır. Ona göre bu türden şiirsel yapıtlar, genel olarak kendi ülkelerinde yayılabilme güçleri varsa, tek bir ülkenin,

tek bir hâlkın kazanımı olarak kalamazlar. Çünkü her şiir kendi belirli dilinde yaratılır, ancak gerçek şiir, her şeyden önce bir düşünce ve duygu yükü içerir ve bu yük de evrensel bir niteliktir. Ritsos, dilin sözcüğün daha doğrusu "sözün çınıltısı"nın, fonetiğinin ulusal özellikler taşıdığını, ancak sözün içeriğinin, anlamının ise genel ve evrensel olduğunu belirtir. Çünkü ona göre, belli bir hâlkın diliyle sınırlı, yani ezgiselliğe, ünlü ve ünsüz harflerin müziğine önem veren bir şiiri çevirmek ve onu evrenselleştirmek olanaksızdır. Bu bakımından, Ritsos, "çağdaş şiirin, tüm yan ögelerden, onu ağırlaştıran, bir ülkenin ve bir hâlkın sınırından büyük bir sıçrama yapmasını engelleyen gereksiz her şeyden kendini kurtarması" gerektiğini vurgular. "Çünkü hâlkın sınırları hiçbir zaman şiirin sınırları değildir." Ritsos'a göre şiirdeki bu sınırsızlık, "insanların karşılıklı olarak birbirlerini anlamaları ve kardeşlikleri idealine yanıt veren, tam anlamıyla çıplak şiire, asıl şiir'e varmak isteğiyle çağdaş şairin neden tüm gereksiz süslemelerden uzak durduğunun kanıtıdır" (1992: 150). Nâzım Hikmet, Ritsos'un bu görüşlerine katılır ve asıl şiirin biçimden çok, öz'de, içerikte olacağını göstermiş olur. Nâzım Hikmet'in daha önce de vurgulandığı gibi kendi şiir anlayışındaki anlam anlayışının eski anlayıştan ayrılmasındaki temel sebeplerden biri soyutlama ve süslemecilikten kaçınması, burada da çağdaş şiirin temel özelliği olarak görülmüştür. Açıklık ve anlaşılır olma, çağdaş şiirin evrenselliği için önemsenmiştir. Şiirdeki fikre ve duygu yüküne verilen önem doğrultusunda anlamında bütün açıklığıyla, "çıplaklığıyla" ortaya konulması, anlaşmayı sağlar ve insanlar arasındaki evrensel etkileşim gerçekleşir.

Söz konusu söyleşide, "Evrensel dağılımına engel olan her şeyden arınmış bir şiirden söz ediyorsunuz. Fakat şiiri şiir yapan bir öge daha var ki ona değinilmedi henüz. İmgeden söz ediyorum. Onu bir dilden bir başka dile çevirmek her zaman olanaklı değil, hele ulusal gelenekler ve deneylerden doğmuşsa." sorusu üzerine Ritsos, imgesiz şiir olamayacağını belirtir. Ancak "imge"den, daha önce yerleşmiş imge anlayışından farklı bir şeyi göz önünde bulundurduğunu belirtir. Ona göre şiirsel imgenin, "ne resimle, ne süsleme sanatıyla, ne de bir düşünce ya da duygunun yüzeysel betimiyle hiçbir ortak yanı yoktur." Ritsos, imgeye daha somut bir bakış açısı ile yaklaşır. Ona göre "şiirsel imge, şiirin vücududur." Böyle bir imgenin, önceki dönemin şiirindekinden farklı, yeni bir simgesele dayandığını belirtir. Ona göre, "yüzlerce yıllık geleneklerin ve deneyin yarattığı belirlenmiş (saptanmış, koşullu) simge; düşünce ya da

duyguyu basit bir ima ile ifade etmek olanağını verdiği için, bugünün gerçekliğinin karşılığı olacak kendine özgü bir simgeseli aramaktan kurtarıyordu şairi." Bu sebeple çağdaş şairin önemli özelliği, "sadece var olan simgelere dayanmak değil, tersine, onları da kapsayan, daha geniş, kökleri çağdaşlığa uzanan bir kadran yaratmasıdır." Çağdaş şair, imgelerini bu alandan çıkarır. Çünkü Ritsos'a göre, okuru kuşatan sandalye, koltuk, makine, çağdaş yaşamın tüm atmosferi gibi gündelik şeylerin bugünün şiirsel estetiğinde büyük bir önem kazanması bundandır. Artık okuru kuşatan nesnelerin sadece dış görünüşü değil, aynı zamanda onların insan eyleminin yüzyıllar boyunca ürünü olmalarıdır. Nesneler, tarihin somut ifadeleridirler ve "aydınlık ve derin bir bakış"la bakılabilirse onların dünyayı yansıttıkları görülebilir (1992: 150-151). Bu somutluk beraberinde daha açık ve anlaşılır bir anlam alanı getirir. Nâzım Hikmet de bu bağlamda Ritsos'un görüşlerini destekler ve çağdaş şairin nesnel olanı (eşyayı) "sevdiğini" dile getirir. Bu nesnellik, Nâzım Hikmet için "çağdaş şiirin kendine özgü bir özelliği"dir ve bu özellik "dolaysızlık" ve "somutluk"tur" (1992: 151). Nâzım Hikmet'in bu kavramlarla, daha önce savunmuş olduğu "soyutluk"tan ve "süslemecilik"ten kaçışı yeniden işaret ettiğini söylemek mümkündür. Dolaysız ulaşılabilecek bir anlam, birçok noktada somut özellik de gösterir.

Ritsos, Nâzım Hikmet'in görüşlerini destekleyerek "şiirimiz dolaysız ve somuttur" der ve yeni bir bakış açısı geliştirir. Şiirsel kavrayışın aynı zamanda "karmaşık" olduğuna işaret eden Ritsos, tematik algılamanın derinliğine vurgu yapar. Ritsos, "Kadın ve erkek, yaşam ve ölüm, aşk ve nefret, aydınlık ve karanlık ilişkisi gibi somut ve karmaşıktır." der. Buna bağlı olarak "şiirsel görüşün (görmenin) somutluğu, soyut görüşün (görmenin) tersine, nesnenin (eşyanın) daha karmaşık bir çözümlemesine götürmektedir." diyen Ritsos, bugünün şiirini soyuttan somuta giderken, daha önceki dönemin şiirini somuttan soyuta giden bir şiir olarak görür (1992: 151). Nâzım Hikmet de bunun sadece şiire özgü bir durum olmadığını, somut kavramını "basit"le, soyut kavramını da "karmaşık"la tanımlanamayacağını belirtir. Nâzım Hikmet, "Soyut diye nitelenen pek çok çağdaş sanat yapıtının, somut diye adlandırılan sanattan nasıl daha yalın ve apaçık biçimde gerçekliği içermeyi başardığını görüyoruz. Öte yandan sanatta pek çok yapmacık somut, su katılmamış soyuttan başka bir şey değildir" (1992: 151) der. Dolayısıyla burada önemli olan şairin kavrayışı ve sunuşudur. Nâzım Hikmet'in beklediği de hangi tema olursa olsun, onu yalın ve açık bir biçimde sunmak ve anlaşılır

kılmaktır. Çünkü Nâzım Hikmet, kendi anlayışını "Şair oldum olalı, güzel sanatlardan beklediğim, istediğim şey, hâlka hizmetleri, hâlkı güzel günlere çağırmalarıdır." sözleriyle ortaya koyar. Bu sosyal faydayı da insana dönük olarak görür ve bütün sanat yaşamı boyunca bunu değiştirmez: "Hâlkın acısına, öfkesine, umuduna, sevincine, hasretine tercüman olmalarıdır. Sanat telakkimde değişmeyen şey budur" (1992: 186-187).

Nâzım Hikmet, şiirindeki yapının, içeriğe göre şekil aldığını belirtir. Nâzım Hikmet'e göre "yeni ve o zamana kadar Türk şiirine girmemiş bir muhtevayı işlemek" zorunda kalması, onu yeni şekiller aramak yoluna götürmüştür. Nâzım Hikmet, bu yeni muhtevaya uygun, yeni şekillerin, "bütün iddialara rağmen" Mayakovski'nin şekilleri olmadığını veya sadece Mayakovsk'nin ve genellikle Rus serbest nazmının şekilleri olmadığını, aynı zamanda başka bir şey olduğunu belirtir (2002: 145). Nâzım Hikmet'e göre serbest nazım, "ne bir reformdur, ne de bir anarşi, bir devrimdir (revolution). Yani ne eskinin ıslahı, ne de bütün kıymetlerin topyekûn inkârı." Dolayısıyla Nâzım Hikmet, örnek olarak şekil özellikleri bakımından kafiyeyi, hâlk şiirinin, hatta divan şiirinin ahenk unsurlarını, şiirde resmi, kokuyu, vb. ögeleri bütünüyle inkâra gitmediğini belirtir. Çünkü Nâzım Hikmet'e göre muhtevada da faklı sınıfların insanlık tarihinde sağladıkları gelişmeler, getirdikleri değerler nasıl inkâr edilemezse ve Marksizm'in teorik kaynaklarını sayarken nasıl klasik Alman felsefesi, Fransız sosyolojisi ve klasik İngiliz ekonomi politiği sayılıyorsa, yeni muhtevanın, yeni şeklinde de bütüncül inkâra sapılamaz. Bu sebeple Nâzım Hikmet, "eski kıymetlerde sadece bir ıslahat yapmak" amacında değildir. Çünkü Nâzım Hikmet'in muhtevası, "devrimcidir (revolutionary)", eskinin iyileştirilmesiyle değil, diyalektik olarak yeni bir nitelik kazanmasıyla, dönüşümüyle gerçekleşmiştir. Bu bağlamda eski şiirin ahenk, vezin, kafiye gibi birinci derecedeki şekil unsurlarını, inkâr etmediğini, ancak yerine göre planlarını değiştirdiğini, bazen öne, bazen arkaya aldığını belirtir (2002: 146). Nâzım Hikmet'in şekil unsurlarını bu şekilde değerlendirmesi ve şiirde muhtevanın seyrine göre değiştirmesi, okura iletmek istediği anlam niteliğinden kaynaklanır. Anlam, şiirin şekilini belirler.

Nâzım Hikmet'in, anlamı öne çıkaran diğer eylemlerinden birisi de rubai tarzını kullanım biçimidir. Rubainin içeriği önceleyen özellikte olması, Nâzım Hikmet'in onu tercih etmesinde asıl sebebi teşkil eder. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e gönderdiği

mektuplarda yazacağı rubaileri, temalarına göre ayırır ve onlardan beklediği anlam dâhilinde bir tavır sergiler. "Şimdi rubai yazıyorum. Yüz kadar yazacağım, henüz on tane yazdım. Dörde böldüm, her bölüm 25 rubai olacak, ilk bölüm felsefi, ikinci sosyal, üçüncüsü lirik, dördüncüsü satirik" (2002: 318). Bu tavır, Nâzım Hikmet'in rubaileri oluşturacağı anlama göre bölümlediğini gösterir. İlk rubailerini "bilerek klasik rubai unsurlarıyla, klasik vezni üsluplaştırılmak, kafiye yerleri aynen kalmak, eda muhafaza edilmek üzere" işler. Sonrasında ise, yeni muhtevaya uygun, klasik şekil unsurlarından da faydalanarak yeni şekiller bulma yoluna gider (2002: 320).

Nâzım Hikmet, bütün sanatlara "Ne demiş?, Nasıl demiş?" bağlamında bakar. Bu iki soru bütüncül bir hâlde sorulmalıdır. Ancak çıkış noktası daha çok "Ne demiş?"tir. Bu belirleyici sorudan hareketle, ne ve nasıl demişi sorar. Bu soruların karşılığına göre sanat eserini değerlendiren Nâzım Hikmet, bu soruların somut bir şekilde sorulması gerektiğini vurgular. Aynı zamanda "Hangi devirde, nerede sorusunu" önemseyen Nâzım Hikmet, sadece şekle kaçarak, "nasıl demiş"e karşılık vermenin, "ne demiş"i boşta bırakmanın sanat kabul edilemeyeceğine işaret eder (2002: 328-329). Nâzım Hikmet'in bu tavrı da bütün sanat yaşamında vazgeçmediği ilkesidir ki bu da anlamın birinci derecede öncelenmiş olduğunu bütün açıklığıyla dile getirir.

Asım Bezirci de rubailerdeki anlam odaklı bu kullanıma işaret eder. Bezirci'ye göre Nâzım Hikmet, Divan şiirine özenmez, ona geri dönmeyi, onu diriltmeyi de düşünmez, ondan ancak ilerici ve eleştirici bir tutumla yararlanmayı amaçlar. Rubai türünün "çağını doldurmuş içeriğini" değil, yalnızca "ses ve eda"sını aldığını ve onu yeni bir anlamla, "maddeci felsefe"yle yoğurduğunu belirtir (1987: 168).

Nâzım Hikmet'in, *"Ben her sanat eseri için, edebiyat olsun, mimari olsun, musiki olsun, hepsi için, şu suali soruyorum: "Ne demiş? Nasıl demiş*?" yaklaşımı üzerine, Bedrettin Cömert, biçim-içerik ilişkisine felsefi bir açıdan yaklaşır. Ona göre "Diyalektik maddecilik"in sanat eserine bilinçli olarak uygulanmasının bir sonucu olarak, bu diyalektiğin maddeciliğine uygun bir şekilde "içlem sorunu" ortaya çıkar. Bu sebeple "içlem-biçim ikiliği" farklı ve bütüncül bir öz kazanır. Dolayısıyla bu "içlem", sıradan ve kolaycı bir "içlemcilik" değildir. Buradaki asıl temel sorun, "içlem-biçim ilişkisini maddeci diyalektiğin dinamiği içinde anlayarak, içlem'i "en son durum"da etkileyici, giderek, belirleyici öge kabul etmek ve fakat yine maddeci diyalektik

dinamiğinin sonucu olarak, biçim'in içlem üzerindeki değiştirici işlevini belirlemektir." Yani burada Bedrettin Cömert, "içlem'i, belirleyici ana yapı" olarak kabul eder. Ancak içlem'in de "üstyapı olan biçim"le diyalektik bir ilişki içinde olduğunu gözden uzak tutmaz. Çünkü "içlem"i, en son durumda "biçim"i belirleyen etken olarak kabul ederken de "biçim"in de karşılıklı etki-tepki deviniminde, "içlem", etkileme gücüne, etkileme yetisine vurgu yapar (1981: 57). Bu karşılıklı etkileme ve oluşturma durumunda, içerikten hareket edilmesi, anlamın bu etkileşim içinde bütüncül bir yapıya kavuşması da söz konusudur. Anlama göre biçim oluşturulurken, biçim de şiirselliğe özgü yapısal bütünlüğü içinde bir anlam oluşturur.

Bu açıdan bakıldığında Cömert'e göre "içlem" herhangi bir tema yığını değildir. Bir tavrın, görüşün sonucudur. Dolayısıyla "içlem seçmedeki tek ölçüt, o içlem'in, insanın bütünlüğünü, onun toplumsal-tarihsel somutluğu içerisinde temsil edebilmesidir." Yani şair gerçekliğin belirli bir kısmını kavrayarak, ona sanatsal biçimini verir. Bir bakıma bütünselliğe ulaştırır. Çünkü içlem, "belirli bir tarihsel dönemin somut koşulları içerisinde, pratik yaşama çizgilerinden koparılmadan verilen insandır. Bireysel, kişisel yönleri, ancak onun toplumsal-pratik-günlük ilişkileri içerisinde değer kazanır, somutluğunu bulur" (1981: 60). Nâzım Hikmet bu somut anlamın peşindedir. Karşılıklı etkileşimi canlı tutan, onu bütün yönleriyle kavrayan ve bu etkileşim içinde çelişkileri, tutarsızlıkları anlamlandıran, onlara anlam veren bir biçim içinde kalır.

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e gönderdiği mektuplarda şiir anlayışına dair önemli bilgiler verir. Mektuplar dikkatlice incelendiğinde Nâzım Hikmet'in özellikle şekil meseleleri üzerinde fazlaca durduğunu görmek mümkündür. Ancak Nâzım Hikmet, şekil meselelerini devamlı olarak, istediği anlam'a ulaşmak için kurcalar. İçeriğin şekli belirlediğini her defasında yineleyen Nâzım Hikmet, belirlediği içerik doğrultusunda şiir üzerinde sürekli değişikliklere gider. Ancak şiirin muhtevasına bağlı kalan şair, şiirselliği de ihmal etmek istemez. Benimsediği realist sanat anlayışında içeriğin daha öncelenmiş olmasına rağmen Nâzım Hikmet, burada şekli önemsemenin de önemli olduğuna vurgu yapar. Ona göre realist sanatta sadece içeriği önemsek "tek taraflılık" olur. Bu da gerçekçi bir sanat anlayışı olmaz. Nâzım Hikmet'e göre "yeni realist bir şekilde", renk, koku, resim, mimari, musiki gibi unsurların da bulunması gerekir. Çünkü realitede bu unsurlar mevcuttur. Dolayısıyla "kafiye unsurları da dâhil

olmak üzere diyalektik olarak sentetik, aktif bir realist şiir şeklinde, ruhların mühendisi olan şairin, ahengi, kokuyu, resmi dikkate almaksızın basite kaçması, kolayı araması" doğru değildir. Nâzım Hikmet, şekli tayin edenin muhteva olduğunu, fakat muhtevada da renk, koku, ahenk, resim gibi unsurların "en derin akışlarıyla" bulunduğunu söyler. Çünkü muhtevayı aktif olarak, sadece fotoğraf gibi değil, bu muhteva üzerinde, etkili olan en uygun çerçevesinde şekilleyecek üslubun da çok taraflı olması gerekir (2002: 25). Nâzım Hikmet, şiirlerinde gerçekliğe bütüncül yaklaşarak, biçim-içerik bütünlüğünü de önemseyerek, anlamın belirlenmesine işaret eder.

Nâzım Hikmet'in, şiirlerinde anlamı önemsediğini, şiir üzerinde yaptığı değişikliklerde de görmek mümkündür. Nâzım Hikmet, muhteva için en iyi şekli arar. "Lodos" şiirin için Kemal Tahir'e şu ifadeleri yazar: "Teknik hususstaki mütalaalarına gelince: "çalkalanmak" yerine "kımıldanmak" yani, "kımıldanan su" demek daha doğru olacak. Sonra birinci kısımdaki takdim tehirleri yapacağım. (…) En iyi şekil hangisi ise onda karar kılarız." (2002: 38) Aynı şekilde "Hayız zamanları kokusu" dizesini, "dişi bir ten kokusu" şeklinde değiştirmiştir.

Şiirde biçim-içerik birlikteliğini vurguladığı bir diğer örnek de "Yemiş Bahçesinde" şiiridir. Kemal Tahir'in işaret ettiği bazı hususular üzerine Nâzım Hikmet, şu ifadeleri yazar: "Şiirim hakkında yaptığın tenkitler doğru. "Kayısı gibi" lüzumsuz herhâlde. "Yemyeşil" de öyle. "Çimenin üzerine" diye başlayan kısımdaki şark minyatür resminin anlaşılmasına bayağı çocuk gibi sevindim." Nâzım Hikmet, burada şiirsel olarak ortaya koyduğu bir ifadenin, "istediği doğrultuda" anlaşılmasından memnun olur ki bu da anlamı fazlasıyla önemsediğini gösterir.

Nâzım Hikmet'in şiirin yapısal kurgusunda anlaşılmak adına yaptığı değişikliklere bir diğer "Zafere Dair" şiirinde karşımıza çıkar. Şair bu durumu şöyle anlatır: "Gözümüzden gözyaşlarımız gittiler" satırının aslı "Gözyaşları gittiler"di. Sonra anlaşılmıyor denildi. "Gözyaşlarımız gittiler" yaptım. Yine de anlaşılmıyor denildi. "Gözümüzden gözyaşlarımız gittiler" oldu." Nâzım Hikmet, anlam bulanıklığına yer vermek istemeyişi adına en küçük ifadeye kadar eğilen bir tutum sergiler. Burada "demek istediğim "bizi bir parça hazin ve dimdik bırakıp" gidenin gözyaşlarımız, mecazî manada değil tam mutenasıyla "gözyaşı" olduğudur." (2002: 111) diyerek

sözcüğü hangi anlamda ve neden kullandığını da açıklayarak, anlama ve anlaşılmaya gösterdiği özeni bir kez daha vurgulamış olur.

Bedrettin Cömert de Nâzım Hikmet'ten aldığı örneklerle bu konuda bazı çözümlemeler yapmış ve şairin, yazdıklarında yaptığı bütün düzeltmelerin amacının, anlamı en iyi, en yoğun, en aydınlık bir şekilde vermek olduğunu göstermeye çalışmıştır. Yani Cömert'e göre "şair, herhangi bir dizede, şu sözcük yerine bu sözcüğü koyuyorsa, şuraya koyduğu bir sözcüğü bir süre sonra kaldırıp, buraya koyuyorsa, bunun tek nedeni, düşünce ve duygularını en iyi, en doyurucu şekilde, son bulduğu biçimle ilettiğine inandığı içindir." Çünkü dilsel her değişimin, aynı zamanda bir anlam değişikliği içerdiğini ve bu anlamsal değişikliği gerektirdiğini belirtir (1981: 155). Yukarıda da görüldüğü gibi Nâzım Hikmet, amaçladığı anlama ulaşmadığını fark ettiği noktalarda bu sözcük ve dize değişikliklerine rahatça gitmiştir. Amaçladığı anlamı vurgulamıştır. Burada Cömert'in de vurguladığı gibi dilbilimsel bir durum ortaya çıkıyor. Şiirde, değişiklik söz konusu olurken, yalnızca anlamlayan (gösteren- ses imgesi) düzleminde bir değişiklik söz konusu değildir. Aynı zamanda her anlamlayan (gösteren) değişikliği, gösterilen'i, yani bir anlam değişikliğini ortaya çıkarır, bir başka deyişle yeni bir gösterge ortaya çıkar. Çünkü dil, sadece bir sesler yığını değildir. Aynı zamanda sesler, "çağrışımlar uyandırarak", da anlamlarıyla dil-işareti olabilirler. Bununla beraber, "dilsel seslerden, o seslerin yalnız ses niteliğine bağlı olarak duyduğumuzu sandığımız etkiler, gerçekte, o seslerle birlikte öğrendiğimiz anlamların bilinçaltındaki kalıntısından başka bir şey değildir" (1981: 155).

İlhan Berk, modern şiir sürecinde dizenin asıl yapısını Yahya Kemal'le kazandığını belirtir. "Katlanmış", kendi içinde bir bütünlük olan beyti açtığını, "soluklandırdığını" söyler, ancak beyitle ilgisini sürdürdüğünü belirtir. Berk, dizenin şiirin gövdesi boyunca dağılışını ise Ahmet Haşim ile gerçekleştirdiğini dile getirir. Haşim dizeyi modern şiir anlayışına göre kullandığını, ancak daha sonra Hececilerle, hecenin kullanılmasıyla da dizenin dörtlük içinde tekrar kaybolup gittiğini belirtir. Bu noktada dizenin, asıl büyük parçalanışını, bölünüşünü Nâzım Hikmet'in gerçekleştirdiğini vurgular. Nâzım Hikmet, dizeyi bir sözcük gibi şiirin her yerine dağıtıp bırakır. Dizenin ölümü de böyle başlayacaktır (2007: 38). İlhan Berk, beyitten dizeye, oradan da sözcüğe dayanan şiirin aslında bir bakıma anlam sürecini de işaret etmiş olur. Beyit kendi içinde bir anlamsal bütünlük arz ederken onun katlanmış

yapısının açılması, bir bakıma anlamın da "serbest" bırakılmasıdır. Dizeye birlikte daha geniş bir anlam oluşturma sürecini girilirken dizenin de parçalanması, aynı zamanda anlamın da parçalanmasıdır. Daha kapalı bir yapıya sahip olan anlam, dizenin kırılmasıyla da şiirin tamamında, sözcükle birlikte şiirin bütününde var olmaya başlar. Anlamın şiirin bütününe yayılan bu yapısını bir bakıma Nâzım Hikmet sağlamıştır. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in şiirinde anlam, şiirin tamamında yapısal bir özellikte bütüncül bir duruma dönüşür.

"Her şiir bir temayı işler. Tema bir şiirin temel anlamıdır." diyen Afşar Timuçin, tema'nın konu'yla karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Ona göre tema ancak bir anlamdır. Temanın bir olaya dayandırılması veya olaylara bağlanmasının konuyu ortaya çıkardığını belirtir. Konunun çapının, temaya göre çok geniş olduğunu dile getiren Timuçin'in, "konu özeli, tema geneli açıklar ya da konu özelden giderek geneli, tema genelin içinde geneli açıklar." sözleriyle de bir çelişki yarattığını söylemek mümkündür. "Konunu çapı" daha geniş olmasına rağmen "özel"i işaret etmesi, temanın da daha genele varması bir çelişkiyi doğurur. Ayrıca, "konuyu soyutlarsanız, damıtırsanız, somut katışıklarından ayırırsanız tema kalır elinizde." sözleri de bu çelişkinin göstergesidir. Konu "damıtılır, arındırılırsa" ancak özel'leşmiş olur ki bu da tema olur. "Temanın boyutları sınırlıdır. O bir özdür çünkü ayrıntısız bir bütünlüktür, bir birimdir, ayrıntıları ona biz kazandırırız ve bu ayrıntılarla da şiirimizin özelliğini kurarız." diyen Timuçin'in temaya geneli açıklar demesi pek doğru bir yaklaşım değildir. Timuçin, temayı büyütülebileceğini, onu uzunca işleyebileceğini, ama "biryapılılığının", "yalın yapısının" bozulamayacağını bildirir. Ancak temanın konuya götürülebileceğini ve böylece şiirin "destan"laşacağını işaret eder. Ancak böyle bir durumda ona göre, şiir duyuran bir şey olmaktan öte, anlatan bir şey olur (1979: 143-144).

Bu açılardan Nâzım Hikmet'in şiirindeki tematik tavrını değerlendiren Timuçin, Nâzım Hikmet'in "her zaman" temalardan hareket ettiğini, temaları şiirleştirdiğini belirtir. Kimi durumlarda temayı konuya götürdüğünü, böylece onu destana ulaştırdığını ifade eden Timuçin'e göre Nâzım Hikmet genellikle bir temayı fikirle örer ve onu fikirle temellendirir. Nâzım Hikmet'in şiirinde "her şeyden önce" temanın varlığına vurgu yapar ve temaların onun şiirlerinde "en güzel anlatımlarını" kazandığını dile getirir. "Sevgi teması, kavga teması, evrensellik teması, küçük insan olmak teması vb.

onda eşine az rastlanır yetkinliklerde dışlaştırılmıştır." diyen Timuçin, bir bakıma şiirdeki anlam sorunun temanın işlenişine göre ortaya çıkıp çıkmayacağını iddia eder. Ona göre bir şair, temayı dağıtır, parçalara ayırır ya da tema bileşimlerini iyi kuramazsa, şiirin anlatım gücünü azaltır ve temayı bulanıklaştırır. Böylece şiir de "ister istemez" bulanıklaşır. Dolayısıyla anlam kapalılığı veya belirsizliği ortaya çıkar. Buna bağlı olarak da Timuçin'e göre şiirdeki "apaçıklık" temanın apaçık bir biçimde işlenmesine bağlıdır. "Nâzım Hikmet'in de bazı şiirlerinde temayı karmaşıklaştırarak karışık bir anlatım yolu denediğini" işaret eden Timuçin, bu duruma, şairin 1961'de yazdığı "Saman Sarısı" şiiri örnek olarak gösterir. Böylesi kapalı veya belirgin olmayan anlatımlarda, "temayı, özü, ancak çeşitli anlatım ögeleri arasından süzerek" okurun ortaya çıkarabileceği belirten Timuçin, bu tür anlatımlara sahip şiirlerin, belli bir biçimselliğe değil, daha çok çağrışım gücüne dayandığını dile getirir. Ona göre bu tür şiirlerde ögelerin birbirine bağlanışı genellikle yapaydır. Çünkü çağrışım dolayısıyla bir durumdan başka bir duruma geçildiğini ve bütünlüğün kurulması için genelde "leitmotiv"lere yer verildiğini vurgular. "Saman Sarısı" şiirinde Nâzım Hikmet de "saçları saman sarısı kirpikleri mavi" dizesini leitmotiv olarak kullandığını belirtir. Ancak buna rağmen Timuçin'e göre, bu tür şiirler Nâzım Hikmet'te büyük bir yer tutmaz. Nâzım Hikmet'te genellikle "tema apaçık belirgindir, somuta (konuya) götürülür ya da götürülmez, götürülürse bir ölçüde götürülür ya da tam anlamında götürülür. Ama tema her zaman apaçık bir belirleyici olarak vardır, şiirin temel anlamı, temel kuralı olarak vardır" (1979: 144-145). Bu tematik açıklık ve belirginlik, Nâzım Hikmet'in şiirini anlamlı kılar. Temel anlam alanından uzaklaşmaz ve fazla çağrışımsal bir yön taşımaz. Bu da şiirde yapaylığı önleyerek, organik bir bağ ile bütünsellik oluşturur. Bütün bu özellikler Nâzım Hikmet'in tematik tavrına bağlanır.

Hasan Akay, içerik bağlamında Nâzım Hikmet'in şiirlerinde "gerçek" insan isimlerini, özellikle "hayat'ı karşılayan gerçek bir varlığın; karısının" adını anmasının, şiirde tematik olarak bir anlam bütünlüğü sağladığını dile getirir. Hasan Akay'a göre, şiirdeki isimler, farklı anlam okumalarına olanak tanır. Akay, Nâzım Hikmet'in özellikle "eşinin" adını anmasının, sadece eşiyle ilişkili bir anlamı değil, aynı zamanda başka bir anlamı da telkin etmek için şiire yerleştirildiğini ve bunun sadece biçimsel bir eylem olmadığını burgular. Ona göre bu ismin, kullanım tarzı ile kavram alanına bakmak gerekir. Akay, bu isme bağlı olarak "Çankırı Hapisanesinden Mektuplar -2-" ile

“Yine Ölüme Dair” adlı şiirler üzerine anlamlandırma eyleminde bulunur. Akay’a göre, “birinci olarak”, bu şiirlerde yer alan “Hatçe” ismi, Nâzım Hikmet'in, “eşi Piraye ile birlikte andığı isimlerden biridir ve özellikle “ölüm” düşüncesine ilişkin bir metinde aldığı konum, kazandığı ses tonu ve anlam yükü, şiirin finalini haklı çıkaracak bir değer taşımaktadır.” Akay, aynı zamanda derin bir yakınlığı, “ölüm”e karşı beslenen korku karşısında bu ismin şair için anlam kazandığını dile getirir (2002: 47).

“İkinci olarak”, Akay’a göre şairin gözünde asıl olanın, “ölüm” veya “hayatla ölümün birlikte imledikleri ölüm ötesi” değil, “kirazın gelmesi”, yani “hayat”tın kendisidir. Nâzım Hikmet’in hayat içindeki ölümsüzlük arzusunun da “asıl olan hayata” dâhil olduğunu ve bu arzunun “şiir”e ya da “sanat yapıtı”na değil, bir insana -hem gerçek, hem de mecaz/ sembol karşılığı bulunan bir isme- yani “eşine” emanet ettiğini belirtmiştir. Akay’a göre insana bağlı bir umut alanını işaret eder ve bu insan, şiirde asıl hedeflenen imgenin veya anlamın kendisi olur. (2002: 47) Bu durumda şiirde yer alan isim, hem gerçek anlamı, şairin asıl istediği anlamı sağlarken, hem de şiirsel anlam alanını da tamamlamış olur. Yani bir bakıma, bu isim, yüzey yapıda ele alınınca somut bir anlam ve gerçek bir bağlılaşım kurarken, aynı zamanda şiirin derin yapısında da daha farklı anlamsal okumalara uygun düşer. İsim, anlamsal olarak birden fazla katmanda yorumlanarak anlam kazanabilir.

“Üçüncü olarak”, “Çankırı Hapisanesinden Mektuplar -2-“ ile “Yine Ölüme Dair” arasında aynı bağlamda simetrik bir duruma işaret eden Akay, “Yine Ölüme Dair” şiirinde, “karısına” seslenerek başladığını, “Çankırı Hapisanesinden Mektuplar -2-“ şiirini ise “karısına” seslenerek bitirdiğini işaret eder. Akay’a göre her iki şiirde de, “söz”ün kullanımı bu niyete göre ayarlanmış, isim iki bölümde iki defa anılmış ve bu anmalar hem biçim hem de öz açısından metne anlam kazandırmıştır. Akay, şairin bu ismi kullanarak, “metni ve metindeki ögeleri anlamlandırma ölçütü” ve “bu anlamı sağlama olanağı” olarak kullandığını belirtmiştir. Hayatı ve ölümü onunla anlamlandırdığını belirten Akay, Nâzım Hikmet’in gerek hayatında gerekse şiirlerinde kadının her yönden önemli bir nokta olduğuna işaret eder (2002: 47). Dolayısıyla bu yaklaşım içinde şiirdeki isim, tematik bir bütünleme ögesi olarak kullanılmıştır. Şiirde anlamın gelişim sürecine göre bir boyut kazanır. Özellikle ismin şiirde kullanıldığı yerin sağladığı anlam, şiirde şairin asıl ulaşmak istediği anlamı belirler. Bu bağlamda ismin “başta” ve “sonda” kullanımı, “hayat” ile “ölüm” arasında da paralellik sağlamaktadır.

"Dördüncü olarak", Akay, "şairlerin hayatında önemli rol oynayan isimlerin şiirin kurgusunda yer alması, anlamla birlikte daha öte bir takım şeyleri telkin etmek içindir." ifadelerini kullanarak bir "poetik" amacı işaret eder. Ona göre buradaki kullanım, bilinen anlamda bir ismin kullanımını aşmaktadır. Daha çok "ses ve ritim, anlam ve atmosfer sosyal ve psikolojik gerçeklik ile beraber daha öte bir "anlam"ı da metnin çerçevesi içinde var göstermek" amacını ortaya koyar. Akay, bu çıkarımı, "Yine ölüme Dair"de "Hatice Virâyende" olarak geçen ismin, "Çankırı Hapisanesinden Mektuplar -2-"de "Hatçem!" şeklinde kullanılmasına dayandırır. Ona göre bu durumsa söz konusu "isim, sadece "dünyanın en iyi kadınının dünyanın en güzel kadını"nın yani karısının adı değildir; fakat aynı zamanda, aşkın ve şefkatin, sadakatin ve feragatin sembolü olan "Anadolu kadınının (Hatçe) özel ve gözde adlarından biridir." Bu yaklaşımıyla Hasan Akay ismin kendisinin ötesinde, "söylenen söz"ün ötesinde bir anlama vardığını belirtir ve şu anlama ulaşır: "Bu memleketin insanı, yani vefanın, sevginin, bağlılığın, sadakatin sembolü olan Anadolu kadını tarafından unutulmamak, büyük bir değerdir, büyük bir mutluluktur" (2002: 47).

Hasan Akay, Nâzım Hikmet'in şiirlerini değerlendirirken yapısökümcü bir metot izlediği için şiirde yer alan isimlerden hareketle daha çok metindışı bir anlamlandırma sürecine gider. Çünkü söz konusu isim, Akay'ın yaklaşımıyla metindışında ifadesini ve anlamını bulur. Akay'a göre Nâzım Hikmet, "metinde andığı şeylerden çok, dışarıda bıraktıklarını söylemediklerini ve sakladıklarını, hatta daha fazlasını, şiirin son dizesine yüklemiş, bütün bunları, tek dizeyle aktarmayı başarmıştır." Bu bağlamda Akay'a göre şiirde eksik kalan, ancak eksik bırakılmaması istenen iki temel duygudan biri, "unutulmak korkusu"dur ve diğeri de "Ölüm karşısındaki ümitsiz yalnızlık"la dengelenen "muhteşem korku"dur (2002: 47). Bu sebeple Akay, şiirin dışarıda bıraktıklarıyla, şairin eksik kalmasını istemediği şeyleri tamamlar. Anlam böylelikle metindışı ögelerle sağlanmış olur. Bu yaklaşımla da metnin "süperuzayı"na ulaşılmıştır.

Necmiye Alpay'a göre Nâzım Hikmet'in ilk eseri (835 Satır), bütün şiirleri arasında çoğunlukta olan türden şiirler içermektedir. Ona göre bu şiirler "kapalı, saydam, öğretici, açıklamacı, ama her şeyden önce coşkulu" şiirlerdir. Necmiye Alpay, "Kapalılık/Açıklık Üstüne Ara Not" başlığıyla, burada "kapalı / açık" kavramlarını hangi anlamda kullandığını açıklar. Bu kavramları alışılmış anlamlarıyla yani gündelik dildeki anlaşılırlık/anlaşılmazlık ya da anlamlılık/anlamsızlık çerçevesinde

kullanmadığını belirtir (1998: 51). Alpay'ın bu yaklaşımı Umberto Eco'ya dayanır (1992: 11-37). Alpay, "kapalı" kavramını, anlam açısından açık, yorum gerektirmeyen, açıklamasını beraberinde taşıyan, anlaşılır olan, kısacası anlam sorunu yaşamayan şiirler için kullanır. "Açık" kavramını da tam tersi bir amaçla, anlamsal açıdan örtük, yoruma açık, yorumlanabilir, kapalı veya anlam sorunu yaşayan şiirler için kullanır. Alpay'ın söz konusu yaklaşımı okur açısından, okur merkezli bir yaklaşımla da açıklanabilir. Okur'a kapalı, yani metni anlamlandırma sürecine, çok anlamlılığa okurun katkı yapamamasını, okur'a açık ise, okurun anlamlandırma sürecine, katmanlı bir anlama ulaşma fırsatı vermesini işaret eder. Necmiye Alpay, Nâzım Hikmet'in şiirini çoğunlukla "okura kapalı" olarak değerlendirir.

Alpay, şiirin diğer sanat dallarının kullandığı dilden ayrı bir dil olduğunu belirtir. Çünkü Alpay' göre diğer sanat dalları gibi şiirin de anlatım olanakları kendine özgü ve gündelik dilinkinden farklıdır. Bu durumun, gündelik dili kullanmakla bir ilgisinin olmadığını, gündelik dilin şiirin olanaklarından yalnızca biri olduğunu belirterek her şiirin gündelik sözel dil açısından "benzersiz" ve gündelik dildekinde farklı bir anlam iletmek zorunda olduğunu, aynı şekilde bir ifadeyle anlatılamayacağını, vurgular (1998: 51).

Bu bağlamda Alpay, sanat yapıtının bir anlam içerdiğini ve bu sanat yapıtını anlayabileceğimizi, ancak bunun, gündelik dille elde edilen ve kullanılandan farklı bir anlama şekli olduğunu belirtir. Dolayısıyla, genelde, sanat yapıtından hareketle anla(ma)maktan söz edilirken kastedilenin, gündelik anlamla "anlam"a ulaşmak olduğunu işaret eden Alpay, yine aynı şekilde "kapalı şiir"den kasıt, gündelik anlam beklentisini karşılamayan şiir olduğunu belirtir. Bu durumun hem şiire, hem şaire, hem de okura ait olanakların göz önünde bulundurulmamasından kaynaklanan bir niteleme olduğunu dile getirir (1998: 51).

Alpay, kendi bağlamında "kapalı şiir" ifadesi ile daha önce vurgulandığı gibi okura gündelik anlamdaki bir anlam sunan, anlama ulaşma imkânı veren ve duyusal haz olanağı sağlasa da etkin bir yorumlama olanağı için okura yer açmayan bir şiir türünü kasteder. Nâzım Hikmet'in çoğu şiirinin bu anlamda "kapalı" olduğunu ve okura bir anlam zorluğu yaşatmadığını işaret eder. "Açık" olan, yani okurun etkin bir okuma

olanağı bulduğu şiirleri ise Nâzım Hikmet'in son dönemlerinde ortaya çıktığını belirtir (1998: 52).

Alpay, Nâzım Hikmet'te "kapalılık"ın, "saydamlık"la belirginleştiğine vurgu yaparak Selahattin Hilav'ın "Nazım'da gizeme, rastlantıya, bilinçaltına dayanan bir estetik bilinçli bir heyecana ve heyecanlı bir bilince dayanan saydam bir estetik söz konusudur. (…) Gerçekte saydamlık iki katlı: Sözün hemen arkasında imgeleri görüyoruz. Şu var ki, imgeler de saydam; ya simgeleşmiş ya da açıklaması yanı sıra verilmiş imgelerle karşı karşıyayız."(1998: 52) şeklindeki sözlerini dayanak olarak gösterir. Burada Nâzım Hikmet'in anlamlı olmayı, anlamı ön plana çıkarmak isteyişini, bilinçli olarak tercih ettiğini görmek de mümkündür. Saydamlık, tercih edilen bilinçli bir eylemdir, çünkü Nâzım Hikmet, nesnenin arkasındaki görüntüyle ilgilenmez, ondaki bakış nesnenin kendisinedir. Nesneyi, olayı, olguyu veya imgeyi açık ve anlaşılır tutar, anlam sorununa yer vermemek adına "açıklayıcı" bir tavır da sergiler. Bu açıdan metin, okur için yoruma kapalı durur. Bu bağlamda Alpay, Nâzım Hikmet'in daha çok "epik şiirler"inde okura yer açtığını, çoklu okumalara imkân tanıdığını belirtir (1998: 63).

Attilâ İlhan, şiirde imgenin önemine dikkat çekerken imgenin sinemadan yararlanmasına değinir. "İmgenin sinemadan esinlenerek sürekli bir devinim hâlinde tasarlanması, özellikle yazı sanatlarını eski, ağır ve hantal anlatımlarından kurtardığını" belirten İlhan, "betimlemenin (tasvir) yerini zincirleme ve belirli bir anlatım düzeniyle verilmiş imgelere bıraktığı için, bu *decoupage*, okuyucuyla sanatçı arasındaki içlemsel değinmeyi kolaylaştırıyor" (1983: 116). Tasvirdeki uzun anlatım kesintiye (cutout) uğrar ve okur ile şair arasındaki mesafe kısalır. Bu görsel imge, anlamın dolaysız, doğrudan yansıtılmasını da sağlar. Tam bu noktada Attilâ İlhan, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet'in aynı şeyi "ustalıkla" şiirde denediğini belirtir. Ona göre "şiirin bütününe temellik eden Haydarpaşa Garı, oradan kalkan iki tren imgesi, bu ana imgeye paralel, dik, yatay olarak geliştirilen yan imgeler, plan tekrarları, geriye dönüşler (*flash-back*), vs. tastamam devinim hâlinde imge anlayışına uygun olarak tasarlanmış ve uygulanmış"tır. Nâzım Hikmet sinema olanaklarını şiir potası içinde eriterek yeni bir estetik bileşim yapar (1983: 117). Böylelikle bu görsel imge ile Nâzım Hikmet, içerik olarak yansıtmaya çalıştığı şiirsel anlamı, görsel olarak da sağlamış olur. Görsel imgeler, yapısal bir bütünlük de oluşturmuş olurlar.

Ali Habib Özgentürk de Nâzım Hikmet'in şiirinin "görünen bir şiir" olduğunu belirtir. Ondaki somutluğu, hayatta ne varsa, yaşamda neye tanık olduysa anlatmasına bağlar. Özgentürk'e göre Nâzım Hikmet'in şiirindeki bu somutluk, şairin "geniş kalabalıklarca kabul edilmesine, anlaşılmasına, sevilmesine" katkıda bulunmuştur. (1986: 10) Tematik kavrayıştaki bu somutluk, bir gözlemci olma özelliğiyle gelir ve şiirde aynı şekilde somut bir anlam kazanır. Ancak bu anlam, şiirsel bir anlamdır.

1.4.2.2. Yapı - Ses-Ahenk ve Anlam

Nâzım Hikmet'in şiirde anlama önem verdiğini, şiirin dil bağlamında biçimsel unsurlarına yaklaşımında da görürüz. Eski şiirin ahenk unsurları olarak gördüğü vezin ve kafiyenin, daha çok "hece" sistemine, "uzun hece", "kısa hece" ayırımına dayandığını işaret ederek Türkçenin yapısal olarak farklı özelliklere sahip olduğunu ve bu anlaşın uygun olmadığını dile getirir. Nâzım Hikmet'e göre Türkçenin sadece uzun ve kısa hecelerden değil aksine aynı zamanda yuvarlak hecelere sahip bulunduğunu belirtir. Bu doğrultuda şair, "Türkçede hece yok, kelime vardır. Uzun kelimeler, kısa kelimeler ve yuvarlak kelimeler." Şeklinde bir yaklaşım sergiler. Dolayısıyla ona göre Türkçe şiirde ne hecelerin sayısını, ne de uzunluk ve kısalıklarını ele alarak Türkçeye uygun bir ahenk oluşturulamaz. Türkçede ahenk bakımından, kelimeler vardır. Nâzım Hikmet için kısalık-uzunluk anlayışı, şiir adına basit bir melodidir. Bu melodiyi, daha "birleşik", daha "katmanlı" bir yapıya yükseltmek için gerek sayı, gerek uzunluk bakımından heceyi değil, birer bütünlük hâlinde kelimeyi ele almak gerektiğini vurgular ve bunun denenmesini önemser (1993: 168-169). Nâzım Hikmet'in bu yaklaşımı söze, yani kelimeye dayandığından anlamsal olarak da bir öncelik getirir. Sözcük bütünlük içinde bir ahenk sağlarken aynı zamanda anlamsal yüküyle de şiire girmiş olur. Ancak Nâzım Hikmet'in, burada daha önem arz eden vurgusu, şüphesiz ki "atonal müzik"tir, veya "atonalite" dir. Belli bir yapıdaki ahenk, yani işlevsel (tonal) bir ahenk yerine, birden fazla, tek bir merkez seste (kısa hece, uzun hece) odaklanan anlayışın kullanılmadığı ve kromatik ölçünün (chromatic scale) dışında, kromatik sapma (chromatic aberration) şeklinde gelişen bir ahenge işaret eder. Nâzım Hikmet, sözcüğü önemserken, muhtemel üzeredir ki sözcüğün hem birçok sesinden hem de bu yollar anlamsallığından yararlanmak istemiştir. Bu tespitimizde yanılmıyorsak, bu anlayışı Türk şiirinde ilk kez dile getiren Nâzım Hikmet olmuştur.

Nâzım Hikmet, nesir dili-şiir dili ayrımının mantıklı bir açıdan değerlendirilemeyeceğini sözdizimi üzerinden verdiği örnekle de anlatmaya çalışır. Ona göre, Türk şiirinde, *"Merhaba dedi Kemal şapkasını çıkarıp"* şeklinde dizilen cümle, özellikle hele serbest "vezin" şairleri arasında "mısra" olarak kabul edilir. Ancak, *"Kemal şapkasını çıkarıp merhaba, dedi"* şeklinde dizilirse, bu nesir "satırı" olur. Nâzım Hikmet'e göre bu "mantıksızlıktır", kabul edilir bir tarafı yoktur. "Mısra" ile "satır"ın *cümle kuruluşu* bakımından ayrılamayacağını dile getirir. Başka bir dilde böylesi bir şeyin olmadığını dile getiren Nâzım Hikmet, bu ikiliğin konuşurken sözün, "hareketli, renkli ve canlı"; nesir yazarken "acayip uydurma, kaideli" olmasından kaynaklandığını belirtir. Dolayısıyla da "mısra" ister istemez canlı ve hareketli olanı örnek alır" (2002: 178).

Nâzım Hikmet, şiir dili üzerine görüşlerini belirtirken, kendi anlayışına göre, şiir dilinin yapısal olarak yanlış kavrandığına dikkat çeker. Ona göre şiir dili nicel bir özelliktir ve edebî türler arasında bir dil ayrılığının olmaması gerekir. Özellikle bütün sanat akımlarında yer alan şiir dili – nesir dili ayırımının yanlış bir yaklaşım olduğunu belirtir. Nâzım Hikmet, Türkçenin cümle kuruluşundaki özellikleri dolayısıyla "fiilleri başa veya ortaya alarak" bir şiir dili oluşturmanın doğru olmadığını vurgular. Nâzım Hikmet, nesir dilinden konuşma diline ve ilim kitaplarındaki cümle çeşitlerine (turnürlerine) kadar sınırsız ifade imkânları olduğu hâlde şiir dilinin belli çeşitlerin (turnürlerin) kalıbı içinde sıkışıp kalmasını işaret eder. Bunun üzerine Nâzım Hikmet, öncelikli amacının şiir diline, nesir dili kadar geniş imkânlar vermek ve şiir dili – nesir dili ikiliğini ortadan kaldırmaktır. Bunu şiirin şekil meselesi olarak gören şair, şekli tayin eden unsurun muhteva olduğunu, fakat muhteva tarafından belirlenen şekillerin diyalektik olarak muhteva üzerinde etkili oldukları ve nicelikte de olsa değişen muhteva üzerinde sınırlandırıcı (muhafazakâr–conservative) ve geriletici (mürteci–reactionary) bir yol oynadıklarını da kabul eder (2002: 48-49). Bu anlayışıyla Nâzım Hikmet, şiir dilini nesir dilene yaklaştırmak ve hatta bu ikiliği ortadan kaldırmak istemesi, nesir dilinin imkânlarından yararlanmak arzusu tamamen anlam sorunu açısından değerlendirmelidir. Nasir dilinin, ifade eden, açıklayan, anlaşılma sorununu ortadan kaldıran niteliği Nâzım Hikmet için önem arz eder. Nesir dilinin cümle yapılarının imkânlarını kullanmak istemiştir. Özellikle cümlenin ögelerinin yerini değiştirerek

şiirsel bir dil oluşturulamayacağını dile getirmesi, ifadenin açık ve anlaşılır kılmasına işaret olarak kabul edilebilir.

Nâzım Hikmet, ilk yıllarında şiirde "hitabet üslubu"na (declamation) önem verir. Ona göre, (şairin yaşadığı çağda) bu tarz şiir birinci plana gelmiştir. Çünkü "hitabetli şiir" günün sorunlarıyla ile sıkı sıkıya ilgilidir ve gerçek anlamda pratik üzerinde günü gününe etkili olması da gereken bir tarzdır. Hatta şaire göre, lirik aşk şiirinde de hitabet unsuru gereklidir. "Hitabet" unsuru şiirin ayrılmaz bir unsuru olarak görür ve özellikle Memleketimden İnsan Manzaraları eserinde bol bol kullandığını belirtir (2002: 100). Nâzım Hikmet'in buradaki tutumu da bir şey "anlatmak", bir şeyler "iletmek" istemesinden kaynaklanır. Çağa ve insana ait olan her unsur, şiirde dile getirilmelidir. Bunlar da okur'a aktarılmalıdır. Hitabet, anlaşılmayı da beraberinde gerektirir.

Sanat yaşamının son zamanlarında bu tavrından vazgeçtiği görülür. Nâzım Hikmet, "Yaşamaya Dair" şiirleri için biçim-içerik birlikteliğine ulaşmak adına çalışmalar yaptığını belirtir. Bu üç şiiri, sadece muhtevada değil, teknik bakımından, ortak bir üslup bulmaya, ortak kelimeler kullanmaya ve "hitabetsiz, inşadsız, en sade nesir gibi, sessizce konulabilecek bir tarzın üzerinde" işlemeye çalıştığını belirtir. Muhteva bakımından aynı fikri, üç ayrı fakat ortak tarafıyla vermeyi amaçlar (2002: 375). Nâzım Hikmet, son dönem şiirlerinde hitabeti azaltmış olsa da şiirin anlam alanında değişikliğe gitmez. Anlam, şekiller değişse de her zaman olduğu gibi yine açık ve anlaşılır tutulur.

Nurullah Ataç, veznin ahenkle bir ilgisinin olmadığını belirtirken gerek vezinli şiirde gerekse serbest şiirde, asıl "ses" unsurunun vezinden gelmediğini dile getirir. Bu farkın şiirden "anlamakla" ortaya çıkabileceğini söyler. Nâzım Hikmet'teki ses ögesine de bu şekilde yaklaşır ve "ses"in Nâzım Hikmet'te bir anlam kazandığını işaret eder (2013: 46).

Mustafa Öneş de Attilâ İlhan'ın vurguladığı sinemadan esinlenerek sağlanan görsel imgenin, bir başka şiirde ses ögesiyle sağlandığına işaret eder. Ona göre "Salkımsöğüt" şiirindeki "ağıt" niteliğindeki *"Ah ne yazık! / Ne yazık ki ona / dörtnal giden atların köpüklü boynuna bir daha yatmayacak, / beyaz orduların ardında kılıç oynatmayacak! / Nal sesleri sönüyor perde perde, / atlılar kayboluyor güneşin battığı yerde!"* dizelerle yaralının davranışları gözlenerek duyguları çözümlenmektedir. Atların

uzaklaşan görüntüleriyle orantılı olarak seslerinin sönüşü anlatılmaktadır. Nal seslerinin sözcük sesleriyle verilmeye çalışıldığı *"Atlılar atlılar kızıl atlılar, / atları rüzgâr kanatlılar! / Atları rüzgâr kanat... / Atları rüzgâr... / Atları... / At…"* dizeleri, nal sesleri gibi, yaralının yaşamla ilgisinin de ağır ağır azalışını bildirir" (2006: 41). Burada ses, anlamı oluşturmakta ve somut/görsel olarak sunmaktadır. Seslerin kullanımı, şiirin anlamsal durumunu biçimsel olarak vermektedir. Biçim, anlam olmuştur. Buradaki ses, Haşim'in şiirde kastettiği ses değildir. Buradaki ses, somut, bildik sestir. İnsana, doğaya ve nesneye ait sestir. Nâzım Hikmet, sesi, anlama dönüştürmüştür ve içeriğin görselliği bu yolla sağlanmıştır. İmge burada iki boyutludur, bu nedenle anlam da aynı boyutsallığı gösterir. İmge hem ses'tir, hem de görüntüdür. Nâzım Hikmet, insana, doğaya, nesneye ait olan anlamı, örtmeden, kapatmadan bütün somutluğu ve açıklığıyla verir. Anlam, sorunsal hâle gelmez. Bu bağlamda Öneş, "R. Garaudy'nin "Kelimeler sadece birer işaret olmaktan çıkıp bizzat nesnelere katılırlar." sözünün doğrulanmış olduğunu belirterek, bu sözü, Nâzım Hikmet'in şiirlerine daha uygun gelecek biçimde değiştirerek "Sözcükler sesleriyle olaylar, durumlar, nesneler arasındaki etkinliği verirler." şeklinde genişletir (2006: 45).

Mustafa Öneş, Nâzım Hikmet'in kullandığı sözcüklerin seslerini kendine özgü biçimlerde düzenleyerek şiire müziksel bir boyut kazandırdığını belirtir. Ona göre bu durumda iki türlü "ses" vardır. Bunlardan birincisi "yalnızca anlatıma, yani anlatılanların daha iyi belirlenmesine yarayan, şiirin iç sesi"; ikincisi ise, "okuru coşturup ardından sürükleyen ses"tir. Birinci sesin, "olaylar, durumlar, nesneler arası ilişkilerin kurulmasında"; ikinci sesin de "bu ilişkilerin yayılıp genişlemesinde" işlevi vardır. Buna bağlı olarak birincisi, "şiirin anlamına yapışıktır, onun dışında düşünülemez"; ikincisi "şiirden kolaylıkla ayrılabilir" (2006. 46).

Mustafa Öneş, *835 Satır'*daki şiirlerin görüntülerini bir film gösteriliyormuş gibi düzenlendiğini belirtir. "Salkımsöğüt"te "kâğıda fon durumunda bir doğa görüntüsü düşürüldükten sonra üzerinden geçirilen atlılar arasında, atından yuvarlandığı için arkadaşlarından ayrılmak zorunda kalan bir yaralının öyküsü anlatılıyor." Böylesi bir anlatımda Öneş'e göre art arda dizilen görüntüler, gittikçe alanları daraltılıp yoğunlaştırılarak, önem sırasına göre okura yaklaştırılmaktadır. Bunun tümdengelimsel bir somutlama işlevi olduğunu da ileri sürer (2006: 46). Bu durumda görsel imgeler, şiirin anlamını da görsel bir biçimde yansıtmayı başarmış olur. Bu somutluk, Nâzım

Hikmet'in şiirlerinde dolaysız anlatımın önemini de açığa çıkarmış olur. Anlam, somut olarak sahnelenmiş ve okura dolaysızca sunulmuştur.

Öneş'e göre şiirin çoğu kez bu görüntüden bir taban üzerinde yükselen yapısı, şiirin gelişmesi "çözümleyici" ve "birleştirici" adlarıyla anılabilecek iki yönteme bağlar. Ona göre çözümleyici yöntem, olaylar, nesneler ve durumların içerdikleri etkinliği açığa çıkarmak, şiire akıcılık kazandırmak, bir süreci zaman boşluğu bırakmadan ayrıntılarıyla vermek, şiir süresince kesintisiz bir etki sağlamak bakımından önemlidir" (2006: 46). Bu yöntem yukarıda da belirttiğimiz gibi somut bir algının ürünüdür ve doğrudan anlamsallığa bağlıdır.

Öneş, Nâzım Hikmet şiirinin, "yorumcu, betimci, çözümcü" bir şiir olduğunu belirtir. Bu özellikler şiirin bütüncül yapısı içinde farklılar oluşturarak gelişir. "Dizeler çok kez tek bir sözcüğe, hatta heceye indirgenmekte, şiir boyunca olaylar, durumlar, nesneler, doğal yapıları çözümlenerek elde edilen ögelerle yapay biçimde yeniden kurulmaktadır." Dolayısıyla bu hareketliliğin, "okurun gözü önünde yapılması, şairin kullandığı her sözcüğün, hatta hecenin hesabını verme kaygısı" içinde olduğunu gösterir (2006: 51). Bu hareketlilik içinde anlam da görsel ve sessel olarak değişiklik gösterir, heceye kadar inerek, bütünün bir parçası veya biçimin içinde eriyerek bütünün kendisi olur.

Mustafa Öneş'e göre, "835 Satır kitabındaki imgelerin sembolik değer sahip olanları çift anlamlıdır. Şiirler, bunların her iki anlamına göre tutarlı bir biçimde açıklanabilir. İmgeler sözlük anlamlarıyla olayları, durumları, nesneleri; sembolik anlamlarıyla şairin dünya görüşünü verirler" (2006: 52). Nâzım Hikmet'in birincil önceliğinin kelimenin gerçek anlamı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü şiirlerin geneline yayılmış bir sembolik anlam bulmak zordur. Nâzım Hikmet, Öneş'in dile getirdiği sembolizmi genellikle kavramsal ve düşünsel olarak zaten vermektedir. Ayrıca sembolik değerde kelimelere fazlaca ihtiyaç duymaz. Dünya görüşünü, şiirin temel anlam alanına yaymış ve onu düşünsel bir şekilde vermiştir.

Mehmet Yalçın da "Onlar" şiirini anlatım ve içerik bakımından ele alır. Mehmet Yalçın, ilk olarak şiiri bu iki düzleme ayırır. Anlatım düzlemini, ses ögelerinin; içerik düzlemini de anlam ögelerinin biçimlenip işlendiği düzlemler olarak görür. Mehmet Yalçın'a göre önde gelen şiir kuramcılarının hemen hepsinin birleştiği nokta, şiir dilinin

bu iki düzlemde bir güdümlenme ilkesine dayanmasıdır. Yalçın, bu durumu doğal dil ile şiir dili arasındaki farklı konumdan hareketle açıklar. Ona göre, "doğal dilde aynı bir anlamı vermeye yetecek nitelikte olanlar arasından *rasgele* seçilmiş ögelerle, iletişimi sağlamaya yetecek nitelikte *rasgele* kurulmuş bildiriler kullanılırken; şiir dilinde yalnızca *belirli* nitelikte ögelerin seçimi ile yalnızca *belirli* nitelikte bir bildiri kurmak, böylece de artık değiştirilmemesi gereken bir betik ortaya koymak temel ilkedir" (1995: 48). Bildiriler, doğal dilde araç, şiirsel dilde amaç niteliğindedir. Mehmet Yalçın'a göre, doğal dilin kullanımında da belirli sözcükleri seçmeye ve belirli yapıları kurmaya özen gösterilmesine rağmen, bildiri aracılığıyla bir bilgi verme amacı gözetildiği ve bu amaç öne çıkarıldığı sürece, ortaya çıkan şiir değil, yalnızca biçem (stil) söz konusu olur. Dolayısıyla doğal dil, özellikle anlatım düzleminin ögelerini belirli bir biçime soktuktan sonra tözsel olarak dışlar. Mehmet Yalçın, şiir dilinin ise, bu tözleri biçimlendirdikten sonra da, yine bir töz olarak öne çıkardığını; biçimleri de tözleri de birer alım nesnesine dönüştürdüğünü böylece bütün bir bildiriyi alımlı kıldığını belirtir. Böylelikle sesler fiziksel yönleriyle, anlamlar da imgesel yönleriyle okura ulaşır. Tam bu noktada Mehmet Yalçın, Nâzım Hikmet'in şiirinde, yalnızca "anlak"a aynı zamanda ve özellikle "düşlem dünyası"na ve "duyu organları"na seslenen şiirsel ögeleri inceleyerek ortaya koymaya çalışır (1995: 49).

Mehmet Yalçın'a göre "Onlar" şiiri, her biri belirli bir anlam taşıyan tümcelerden kurulu bir şiirdir. Tümceler de, her biri belirli bir anlam taşıyan sözcükler içerir. Mehmet Yalçın, deneyimler edinerek içinde yaşanılan evrenin nesnelerini ya da olgularını imgelere aktarıp çağrıştırmak demek olan anlam oyunlarının çözümlenmesini söz konusu olduğunu belirtir (1995: 52). Böylelikle şiiri oluşturan tüm ögelerin belirli bir anlam taşıması ve asıl olarak bu amaçla kullanılmış olması, gerçeklik düzleminden ayrılmak istemeyen bir şair olarak Nâzım Hikmet şiirinin nesnel bağlılaşık düzeyini de ortaya koymasını mümkün kılar. Çünkü Yalçın'ın da amaçladığı durum budur. İmgelere dayanan anlamlandırma olayını, evrendeki nesneleri ve olguları çağrıştırmasını ve onlarla bir anlama kavuşmasını işaret eder.

Mehmet Yalçın, şiirde anlamsal alanın, "toplumsal çelişkinin sıkıntısını çeken insanların dramını" içerdiğini aktarır. Ona göre okurlar, o insanların kendisidir. Yalçın, şiire bir dil olayı olarak baktığında, dramın sürecini oluşturan şeyin, bir sınıfın değişik ulamlarda *anlamlı kılınması* olduğunu söyler. Yani, bir anlamlama oyunu mevcuttur.

Yazar, bir anlamlama dizgesi olarak şiirin içerik düzlemi de, anlatım düzlemindeki kesitlemeyle (bölümler) çakışmakta olduğunu belirtir. Dolayısıyla, bütün bir sınıfın anlamı, dört kesitte dört değişik ulamda belirlenmektedir. Birinci kesitte "*varlıksal",* ikinci kesitte "*eylemse*l", üçüncü kesitte "*dönüşümsel"* ve dördüncü kesitte "*tarihsel"* ulam söz konusudur (1995: 52-53). Bu açıdan bakıldığında biçimin, bir anlam oluşturma amacıyla yapısallık kazandığı söylenebilir. Mehmet Yalçın'a göre de "her kesit belirli bir anlam bütünlüğü sunarken, belirli sayıda anlamsal alt-bölüme de ayrılmaktadır. Nitekim birinci kesitte aynı bir insan sınıfı, ilk basamak öbeğinde *nicel* (sürü, çokluk), ikincide *ruhsal-davranışsal* (korkak, cahil, vb.), üçüncüde *izlenimsel* (kahreden, yaratan) birer varlık olarak anlam taşımaktadır. Son dizede ise, aynı insanların varlığı doğrudan bir sözcük birimle belirtilmektedir (maceraları vardır); elbette ki yine nitelik ve davranışlarıyla (macera)" (1995: 53).

Mehmet Yalçın'a göre Nâzım Hikmet, şiirin ilk basamak kümesinde uyguladığı sözcük seçimi ve dağılımı ile bu durum iki değişik ulamın daha birlikte işlemesi sonucunu doğurmaktadır. Çünkü her basamak, bir yandan "sürü" anlamını verir, bir yandan da "sürüleri oluşturan yaratıkların *imgesi*"ni uyandırır. Bu noktada "… kadar çokturlar" sözcüklerine bakıldığında birinci anlamlama; onları görmeden yukarıdan aşağıya okunduğunda bellekte, (toprakta)*karınca* (suda)*balık* ve (havada)*kuş* imgeleri canlanır. Mehmet Yalçın'a göre burada sözcük dağılımına bağlı olarak, okumanın zamanlaması da anlamlama oyununda önemli bir işlev taşımaktadır. Böylece, aynı somut ögeler arasında birden çok anlamsal eşdeğerlik oluşturacağını dile getirir (1995: 53).

Mehmet Yalçın, içerik düzlemine ilişkin diğer çözümlemeyi şu dizeler üzerinde yapar:

Demir,
kömür
ve şeker
ve kırmızı bakır
ve mensucat
ve sevda ve zulüm ve hayat (1992: 11).

Mehmet Yalçın, bu kesite de belirli anlamlar taşıyan sözcükler bütünü olarak bakar. Koşuk dizgesi açısından, sözcüklerin üç boyutlu bir düzenleme sunduklarını belirtir. Bu da "ve" bağlacıyla yapılmıştır. Sözcüklerin konumları ve anlamları yönlendirmesiyle hareket eden Yalçın, Nâzım Hikmet'in bölümler arası değişimleri (varyasyonları) rastgele yapmış olacağına ihtimal vermez. Ona göre dikey doğrultudaki düzenleme "Demir-bakır-mensucat-sevda" sözcüklerini, eğik doğrultudaki düzenleme "Demir-kömür-şeker-hayat" sözcüklerini, yatay doğrultudaki düzenleme "sevda-zulüm-hayat" sözcüklerini içermektedir. Her düzenlemeyi, anlamlı ögelerden kurulu birer sözce gibi ele alınıp yeniden okunduğunda, bir işçinin üç değişik ortamdaki yaşam biçiminin anlamının bulunacağını işaret eder. Yalçın'a göre aynı sıraya göre bu ortamlar "*işyeri, ev ve toplum"*dur. Dolayısıyla gerçekte "*demir, bakır* ve *mensucat* işçinin ürettiği nesnelerdir; ama aynı işçi sevda da üretir çalıştığı yerde." diyen Yalçın, buna karşılık *demir, kömür, şeker* ve *hayat* sözcüklerinin çağrıştırdığı şeyin ev yaşamından başka bir şey olmadığını vurgular. "*Sevda, zulüm* ve *hayat* sözcükleri de bir yoksulun acımasız bir toplumdaki dramını yeterince özetlemiyor mu?" sorusuyla biçim ve anlam bütünselliğinin bu düzenek içinde "üretim-tüketim-yaşam" döngüsünü betimleyen bir şema olarak özetlenebileceğini dile getirir. Mehmet Yalçın bu noktada aynı düzenlemede içerik açısından bir eşdeğerlikler dizgesinin de belirlenebileceğini işaret eder. Ona göre üretim ve tüketim kavramlarını belirleyen sözcükler somut nesneleri, yaşam kavramını belirleyen sözcükler soyut nesneleri çağrıştırır. Bununla birlikte somut anlam taşıyan birinciler sözcükler, üretim nesnelerini (özellikle mensucat bir sanayi terimidir), ikinciler sözcükler de tüketim nesnelerini (özellikle kömür ve şeker) anlamlayan sözcükler olarak dikkat çektiğini belirten Mehmet Yalçın, Nâzım Hikmet'in dünya görüşü doğrultusunda, yani ideolojisini şiirin biçim ve içeriğiyle bütüncül bir yapı olarak sunduğunu göstermiş olur (1995: 53-54). Burada kullanılan sözcükler, işaret ettikleri anlam, somutlukları, kurdukları nesnel bağlılaşım, şiirdeki bölümlemeler ve bu bölümlere göre değişen anlam alanları Nâzım Hikmet'in her eylemi anlam adına, ama biçimi de gözeterek yaptığını görmek mümkündür.

Tahir Abacı, Nâzım Hikmet şiirindeki anlamın, toplumsal hareketlerin, gelişme ve dönüşmelerin doğrultusunda oluştuğunu işaret eder. "Sanayileşme" hareketlerine dikkat çeken Abacı'ya göre Nâzım Hikmet, "ulusal kurtuluş felsefesinde sanayileşmenin oynadığı rolü vurgulamakla yetinmemiş, sanayileşmenin birey

üzerindeki etkilerini de epik tarzda söylemiştir." Ayrıca bu durumun şiirlerine somut olarak yansıdığını belirten Abacı, sanayi mekânlarını ve araç gereçlerini örnek gösterir ve bunların ilk kez Nâzım Hikmet'in şiirlerinde göründüğünü söylemiştir. Ancak burada Abacı'nın asıl vurgulamak istediği şey, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde yer alan bu temaların, bu içeriğin, şiirin biçime yansımalarıdır, içerik-biçim birlikteliğidir. Ona göre, Nâzım Hikmet'in Türk şiirine serbest vezni sokması, sanayileşmeyle gelen hayatı söyleyebilme ihtiyacından doğmuştur. Bu nedenle Cumhuriyet şiirini -bir bakıma- onunla başlatır (1988: 50).

Bu açıdan "sanayileşme, şehirleşme, bireyin atomlaşması, kitle iletişim araçlarındaki gelişme"leri değerlendiren Abacı, bütün bu unsurların şiirdeki biçimsel sentezini "serbest çağrışım"ın oluşturduğunu belirtir. Serbest çağrışım tekniğiyle, dönemsel şiir anlayışının dışında ve yeni bir anlayış getirdiğini vurgulayan Abacı, Nâzım Hikmet'ten önceki konu bütünlüğüne dayanan şiir karşısında serbest çağrışım tekniği, "sadece bir şiir tekniği olarak değil, toplumsal değişmenin vardığı düzeyin göstergesi" olarak da önem taşıdığını dile getirir. Abacı'ya göre bu konu, "anlamlılık-anlamsızlık, soyutluk-somutluk" gibi yanlış alanlarda tartışılmış, "serbest çağrışım" asıl özelliğinden uzaklaştırılmıştır. Bu durumda "kaosa, sayıklamaya, gevezeliğe dönüştürülerek yozlaştırılan serbest çağrışıma" Nâzım Hikmet'in savunduğu "sosyalist şiir", "basitleştirilmiş", "vülgarize edilmiş" bir şiir alternatif olarak sunulmuştur. Böyle bir durumda şiir, "Cumhuriyetle gelen toplumsal değişmenin gerisine düşer gibi olmuştur" (1988: 50). Nâzım Hikmet'in şiirinde, serbest çağrışım tekniğine dayanarak, toplumsal hareketlerin ve değişimlerin, tematik olarak yansıtılması, şiire yeni bir biçim de getirmiştir. Ancak bu haklı yaklaşımın yanı sıra, serbest çağrışımın sonraki dönemlerde (İkinci Yeni) basitleştirildiği ve vülgarize (popularized) edildiğini söylemek bir doğrusallık oluşturmamaktadır. Çünkü Nâzım Hikmet'in şiirlerinde söz konusu "serbest çağrışım"ın anlaşılma veya hâlktan kopuk olma sorunu yoktur. Nâzım Hikmet, Tahir Abacı'nın işaret ettiği bütün tematik unsurların, serbest çağrışıma ve yeni biçimlere dayansa olsa bile açık ve anlaşılır olmasına özen göstermiştir. Üstelik aksine, daha sonraki dönemlerde serbest çağrışımın –kötü örneklerin dışında– vülgarize edildiğini söylemek de tartışma götüren bir yaklaşımdır. Ancak burada Tahir Abacı'nın "serbest vezin" ile "serbest çağrışım"ı bir tutup tutmadığı konusunda bazı soru işaretleri ortaya çıkmaktadır.

Zühtü Bayar, Nâzım Hikmet'in "Dokuzuncu Yıldönümü" adlı şiirini incelerken, Nâzım Hikmet şiirinin sanılanın aksine, sadece düz bir anlatım değil, daha katmanlı ve imgesel boyutunun da varlığına işaret eder. Bayar, son şiirlerinde olduğu gibi, bu şiirinde de iç içe geçmiş zaman ve olay boyutlarını kullandığını belirtir. Ona göre, bu şiirin "sanatsal ağırlık"ı, imgelerin kullanılışında ve anlatımdadır. Dolayısıyla "bir yandan anlatım ve imge ile olayları verirken; salt sözcüğe dayanarak da durumları çizer." Bu anlatım tarzına göre "şiirin başlangıcı ilk altı dizeyle bir prolog" sağladığını dile getiren Bayar, şiirin ilerleyen kısımlarında anlatılmak istenen asıl katmanlar için bir hazırlık katmanı oluşturduğunu söyler (1967: 19). Nâzım Hikmet, hem sözcüğün temel anlamına dayanan bir anlatımı, hem de imgesel katmanlılık oluşturur.

"*Akla yalnızlık geliyor, / –iğrenç ve tam / delilerin ve ölülerinkine yakın-"* (1996: 131) dizelerini aktaran Bayar, "Yalnız Türk edebiyatında değil, bilebildiğim kadarıyla dünya edebiyatında da yalnızlığı böylesine eksiksiz tanımlayan bir sanatçıya daha rastlanılması pek güçtür sanırım." şeklinde bir değerlendirme yapar. Buradan hareketle de Nâzım Hikmet şiirinin sanılanın tam tersi yoğun bir şiir olduğunu belirtir. Bu yoğunluğun, "özümlenmiş ve fakat soyutlanmamış" olduğuna dikkat çeker. Kullandığı az sözcük ve anlatım tarzının, bir temayı bütün yönleriyle verebilme yetisini vurgulayan yazar, Nâzım Hikmet'in çok katmanlı şiirinin açımlanarak derin yapıdaki anlama ulaşılacağını ve "sonu gelmez bir şiir özümlenmesine" götüreceğini belirtir (1967: 20).

İlhan Berk'in "11 Mayıs 1988" tarihli "İnfero"suna göre Nâzım Hikmet'in kimi şiirleri "yüksek ses şiiri"dir. Yüksek sesle okunur. Bu durumu olumsuzlayan Berk'e göre buradaki olumsuzluk, yüksek sesten çok, bu şiirlerin söze dayanmasıdır. Çünkü ona göre söz, imgeleme kapalıdır ve benzetmelerle yetinir. İmgeler yumağı olarak gördüğü anlamın da tek boyutlu olduğuna işaret eder. Bu durum ona göre şiirde en kısa yolu seçmektir. Çünkü söz, temel alındığından aynı zamanda şiir işlevseldir. Pratiğe yani eylem ve uygulamaya dayanır. Yapısı da buna elverişlidir. Bu sebeple, söz, Nâzım Hikmet için her şeydir. Yani anlam önceliklidir (1988: 9).

Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki anlamın bütünselliğini dil kullanımı açısından ele alan yaklaşımlarda, Türkçenin şiirlerine bütüncül bir özellikte yansıdığı, özümlenmiş olarak sunulduğu belirtilmiştir. "Divan edebiyatının anlam ve söyleyişteki lirizmi, hâlk

edebiyatının sözlü ve yazılı birikimi, dilin sırtlayıp getirdiği akışkan güzellikleriyle onun şiirinde en ılımlı biçimine ulaşır." Ancak buna rağmen Nâzım Hikmet'in "verili olanla" yetinerek yapmadığı vurgulanır. Nâzım Hikmet, şiirlerini "yeni tarihsel boyutlar içinde, yeniden anlamlandırır, biçimlendirir ve Türkçenin gelişme yönünü, kendi doğasını inkâr etmeden alacağı çağdaş niteliği, bir şairin gerçekleştireceği en yetkin düzeyde belirler." Böylelikle dil getirdiği mirasla yeni bir anlam içinde, yeni tarihsel kesit içinde biçimsel olarak da ortaya çıkar (isimsiz, 1985: 4).

Veysel Çolak, şiirde ses ögesini değerlendirirken bu ögenin şiire yeterince yansıtılamadığını belirtir. Ona göre şiirde sözcüklerin sese, bu sesin de "açıklaması çok zor bir duyguya dönüşmesi" durumu, sesin açığa çıkarttığı anlamdan başka bir şey değildir. Bu bağlamda değerlendirilebilecek sayısız örneğin Nâzım Hikmet'te var olduğuna işaret eder. Ona göre, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde aruzu, heceyi denemesinin nedeni, ses ögesinin içerdiği (karşılığı) anlamsal değerdir (2004: 68). Çolak'a göre, Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki ses değerleri, ses dalgalanmaları ve kırılmalar, bir ritim hâlinde anlama dönüşür ve şiirde verilmek istenen anlama dönüşür. Bir bakıma Nâzım Hikmet'teki ses, anlamdır.

Mehmet Can Doğan, müzik ile edebiyatın ortak noktası olarak gördüğü "ses" ögesi üzerinde değerlendirmeler yaparken *835 Satır*'ın şiir kültüründe bir sapma gerçekleştirdiğini ancak anlamı ortadan kaldırmadığını, dize sıkıştırmasından kurtararak, diziye kırarak, şiiri bütüne yaydığını belirtmiştir. Doğan'a göre bu şiirlerdeki ritim, dizeci şiiri parçalayarak yeni bir sözdizimi önerisinde bulunmuştur. Bunun da doğrudan anlama ilişkin bir tutum olduğunu, artık anlamı dizenin değil, ses'in üreteceğini işaret eder. Doğan'a göre serbest şiirde bir "tonal düzen" vardır ve bu da anlamın bir bütün içinde tutulmasını sağlar. Dolayısıyla tonalite teriminin, şiirde sesle sağlanan anlamı işaret ettiği belirtir. Doğan, "r" sesinin devir gücüne hayranlığını belirten Nâzım Hikmet de dizeye yaslandığı şiirlerinde bile tonal düzeni gözettiğini belirtir (2006: 19-20).

1.4.2.3. Yapı – İçerik ve Anlama Dair Bir Tartışma Üzerine

Nâzım Hikmet'in şiirleri arasında en çok tartışma konusu olan "Dünyanın En Tuhaf Maklûku"dur. Birçok şair ve eleştirmen bu şiirin anlamsal alanı üzerine görüş bildirmiştir. Ancak buna rağmen, genel bir ortak noktada birleşilememiştir. Aslında

şiirin anlam açısından kapalı, örtük bir yapıya sahip olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Benzetmelere dayanan şiirin, neredeyse bütün sözcükleri temel anlam alanına işaret eder. Bizce burada, eleştirmenlerin üzerinde anlaşma sağlayamadıkları nokta şiirin anlamından çok, şiirin seslendiği öznedir. Şiir, kime hitap etmektedir? Buradaki tavır, şiirin kendisinden çok dışınadır. Şiir, anlamını veya öznesini kendisinin dışında aramaktadır. Böyle olunca birbirinden farklı görüşler ortaya çıkmıştır.

Bu konuda ilk görüşü bildirenler arasında Asım Bezirci vardır. Asım Bezirci'ye göre bu şiir, Nâzım Hikmet'in Bursa Cezaevi'nde yazdığı ünlü şiirlerden birisidir ve hâlkı çok sevmekle birlikte ona popülist gözle bakmadığını gösteren ilginç bir örnektir (akt. Veysel Çolak, 1987: 8). Dolayısıyla Nâzım Hikmet, Asım Bezerci'ye göre kurduğu dört benzetmeyle ("Akrep gibi", "serçe gibi", "midye gibi", "koyun gibi") "hâlk"ı esas almış ve "hâlk"a seslenmiştir. Benzetmeler, bu yönde anlamlandırılırken Nâzım Hikmet'in, gerçekçi tavrının esas alınması gerektiği işaret edilir. Çünkü Bezirci'ye göre Nâzım Hikmet, daha nesnel bir tavrın içindedir.

Diğer bir görüş ise Afşar Timuçin'e aittir. Timuçin bu şiirin, Nâzım Hikmet'in ikinci dönemi olan 1938-1950 döneme ait bir şiir olduğunu söyler. Ona göre Nâzım Hikmet, bu dönemde yergi şiirinden uzaklaşmıştır. Bundan önceki dönemde (1925-1938) şiirinin başlıca yanlarından bir olan "yergicilik" bu dönemden sonra geri plana atılmıştır. Nâzım Hikmet'in ikinci döneminde yergi şiirine uygun tek şiirin "Dünyanın En Tuhaf Mahlûku" olduğunu belirten Timuçin, bu şiirinde Nâzım Hikmet'in "küçük insan"ı tanımladığını belirtir. Afşar Timuçin, "Gerçekte büyük suçluları, büyük toplum düşmanlarını besleyenler, yüreklendirenler, destekleyenler bu küçük insanlardır. Küçük insanlar olmasa, o adıyla sanıyla bildiğimiz büyük canavarlar olmayacaktır. Ünlü toplum düşmanları her zaman bu küçük insan tabanına dayanmışlardır. Küçük insan sıradan insan değil, ahlak açısından düşük insandır. Küçük insanın başlıca niteliği korkaklıktır. Küçük insanlar ileri ölçüde korkak oldukları için kötülüklerin oluşumuna göz yumarlar. Akrep gibi korkak, serçe gibi telaşlı, midye gibi kapalı ve rahat insanlardır küçük insanlar. Üç beş tane olsalar önemi yok. Ama milyonlarca küçük insan vardır. Dünyadaki zulüm, açlık, yorgunluk onların ürünüdür" (1979: 76). Bu yaklaşımla Nâzım Hikmet'in şiirin anlamını, toplumsal düzlemde sorumlu gördüğü "küçük" insanın davranışlarıyla ortaya koymak eğilimi vardır. Afşar Timuçin'i "milyonlarca" olarak tanımladığı bu insan tipi, o hâlde büyük bir oranda "hâlkın"

kendisidir. Ancak Timuçin'in bakışıyla, Bezirci'nin bakışı arasında fark vardır. Bezirci, Nâzım Hikmet'in "hâlkı sevmesine rağmen eleştirdiğini" söyleyerek daha esnek davranır. Ancak Timuçin, daha "sert ve suçlayıcı"dır.

Bu iki yaklaşımı ele alarak daha bütüncül bir yorum getiren isin ise Veysel Çolak'tır. Çolak, şairleri, "kendileri için yazanlar" ve "başkaları için yazanlar" şeklinde ayırarak hem kendileri için hem de başkaları için yazan şairlerin oldukça az olduğunu belirtir ve Nâzım Hikmet'i de bu çizgide görür (1987: 6). Bu bağlam söz konusu şiiri inceleyen Veysel Çolak, 1970'li yıllarda siyasal olayların arttığı dönemlerde öğrenci eylemlerinde bu şiirin kullanıldığı ve öğrenciler için yazılmış olduğunu savunan görüşlerin varlığına işaret eder. Bunun yanı sıra işçiler için hazırlanan afişlerin altına bu şiirin yazıldığını ve işçiler için yazılmış olduğunu savunan görüşlere de yer verir. Veysel Çolak, bu yoruma Murat Belge'nin karşı çıktığını ve işçiler için yazılmadığını da belirtir (1987: 7).

Çolak, "kısacık ve anlaşılır bir şiirin doğru algılanamayışı"na dikkat çekerken bunun sebebini genelleme tavrının, mekanik bir anlayışla örtüşmesinden dolayı toplumsal olanın bütünüyle kavranamamasında, parçalardan birini görürken bütünün gözden kaçırılmasında görür. Veysel Çolak, önceki görüşlerden farklı olarak şiiri benzetmelerden hareketle ayrıştırır ve elde ettiği verilere göre şiirin "yalıtılmış bir toplumsal kesime ait olmadığını" ortaya koyar. Benzetmeleri şu anlam açılımlarıyla açıklamaya çalışır:

"Akrep gibi: Akrep sözcüğü, ıslak ve nemli yerlerde yaşayan, zehirli bir böceği tanımlamaktadır. Bir insanın "akrep"e benzetilmesi oldukça ürkütücüdür. "Akrep gibi" sözcük öbeği deyimdir. Deyim anlamı ise, her fırsatta sözleriyle başkasını inciten, başkalarına kötülük etme durumunda olan kişileri tanımlıyor. Görülen o ki "akrep gibi" olanlar hem insani hem de sınıfsal anlamda olumsuz olanı imlemektedir" (1987: 7). Veysel Çolak, temel anlam alanından hareketle bazı sıfatlara anlam yükler ve bu sıfatlara uygun "toplumsal bir kesim"e atıfta bulunur. Ancak bu toplumsal kesimin çizgileri belli değildir. Ancak Afşar Timuçin ile aynı şekilde olumsuz bir bakış açısı ortaya koyar.

"*Serçe gibi*: İnsanlara yakın yerlerde yaşayan, boz renkli, ötücü bir kuşu tanımlamaktadır "serçe" sözcüğü. Serçelerin göç bile etmediğini düşünürseniz, zamana

ve mekâna (koşullara) olan bağımlılıkları da ortaya çıkar. "Serçe gibi olan insanların" yaşama biçimleri de pek farklı değil. Mecaz anlamı ise, sevimli ama bilinçsiz, ne yapacağını bilmeyen, kendisi için değil, kendiliğinden varolan bir toplumsal kesimi ve insanını anlatıyor olmalı. Daha açık bir deyişle, henüz kendiliğinden bir sınıf olan işçi insanı" (1987: 7). Aynı tutumu bu benzetmede de ortaya koyan Çolak'ın buradaki benzeyenin "işçi sınıfı" olduğunu belirtir, ancak çizgi yine de belli değildir. Çünkü "kendisi için değil, kendiliğinden varolan insan" ibaresi açıklanmaya ihtiyaç duyar.

"*Midye gibi*: Denizlerde kayalıklarda yaşayan, yumuşakçalardan kabuklu bir deniz hayvanını tanımlıyor "midye" sözcüğü. Kabuğunun içinde, tutunduğu kayadan güç alarak yaşamını sürdürüyor. Tıpkı kaybedecek zincirler edinmiş küçükburjuvalar gibi" (1987: 7).

"*Koyun gibi*: Koyun sözcüğü ise eti ve sütü yenen bir hayvanı tanımlıyor. Tipik özelliği "evcilleşmiş" olması. "Koyun gibi" benzetmesiyle evcilleşmiş insanı tanımlamak da olanaklıdır. Ama "koyun gibi" sözcük öbeğini deyim olarak değerlendirdiğimizde, "budala, şaşkın, karar ve davranışlarında başkasına bağımlı olan, başkasına uyan" bir kişiliğin tanımıyla karşılaşıyoruz. Bakıldığında, bu niteliklere sahip bir toplumsal kesim rahatça görülebilir" (1987: 8).

Bu bakış açılarıyla Nâzım Hikmet'in bu şiiri toplumun bir kesimine mal edilerek çerçevelenemeyeceğini belirten Veysel Çolak, Asım Bezirci'nin, kullandığı "hâlk" sözcüğüne dikkat çeker. Çolak'a göre hâlk, bilimsel bir tanımı ile "ülke birliği, kan birliği, dil birliği, gelenek birliği, tarih birliği, kültür birliği olan insanların oluşturduğu büyük topluluk"tur. Asım Bezirci'nin de bu şiiri, toplumun tüm kesimlerini bütünleyecek şekilde kullandığını belirtir. Çolak, Asım Bezirci'yi kendisine dayanak gösterirken, bizce kaçırdığı nokta kendisinin bütünleştirmekten çok, ayrıştıran, yer verdiği tanıma ters düşen bir sınıflandırma içine girdiğidir. "Hâlk"ı yukarıdaki tanımda olduğu gibi "birlik" sıfatı içinde değil, daha çok "sınıflara" ayırarak anlattığı ve anlamlandırdığı açıktır. Çolak, şiirdeki benzetmeleri anlamlandırırken, her benzetmeye uygun farklı bir sınıfı işaret etmiştir. Bu sınıflar, bir "birlik" göstermez.

Çolak da aslında Afşar Timuçin'in yaklaşımını eleştirirken "sınıf perspektifini hesaba katmadan", sadece ahlakî açıdan getirdiği çözümlemelere katılmanın olanaksız olduğunu belirtir. Bu durumda sınıfsal bir ayrıştırmaya gittiğini kendisi de söylemiş

olur. Afşar Timuçin'in yorumunu eleştiren Çolak'a göre "ahlak, her şeyden önce bir üstyapı ögesidir, ekonomik ilişkiler sonucu ortaya çıkar." Çolak'ın oldukça eksik olan bu tanımı başlangıç olarak yanlış bir anlamlandırmaya sebep olur. Ahlak'ı toplumdan ve dolayısıyla bireyden bağımsız bir varoluş olarak gören Platon'tan, toplumun törelerinin "süperego" tarafından içselleştirilmesi sonucu ortaya çıktığını iddia eden Freud'a kadar, onun toplumsal, kültürel, dinî ve felsefi gibi birçok dayanak noktası vardır. Ancak Çolak, "toplumları akrep, serçe, midye ve koyun gibi insanlar oluşturuyorsa ilk akla gelen toplumsal sınıfların varlığı ve ara katmanlardır." görüşüne dayanarak daha çok belirli bir ideoloji çerçevesi içinde anlam oluşturmaya çalışır. Bu noktada ancak sınıf ahlakından söz edilebileceğini dile getirir. Şiirin belli bir kesimi esas almadığını, bütüncül bir yaklaşımla anlamlandığını belirten Çolak, buna rağmen Nâzım Hikmet'in bu şiirinde toplumsal sınıfları ve ara katmanları anlattığını dile getirir. Çolak'a göre "Akrep gibi olan; korkak bir karanlık içinde yaşayan, sınıf bilinci ve ahlakı taşıyan egemen güçlerden başkası değildir" (1987: 8). "Serçe gibi olanlar, kendiliğinden bir sınıf olan ama kendisi için bir sınıf olmayı beceremeyen, bu bilince ulaşamayan işçi sınıfıdır." "Midye ve koyun gibi olanlar ise "gemisini kurtaran kaptan" anlayışı içinde, hayatın memuru olan, günoğlu olmayı beceren, egemen güçlerle uyumlu ara katmanları karşılamaktadır." Veysel Çolak'a göre şiirdeki "milyonlar" da bu "bilinçsiz işçi sınıfı"dır. Çünkü Çolak, "Nâzım Hikmet'in o günkü koşullarda toplumun sınıfsal çözümünü yaparak, saptadıklarını, duyumsadıklarını şiirleştirdiğini" dile getirir. Çolak, Nâzım Hikmet'in anlatımsal olarak bu şiirde seslendiği kesimin farklılık göstermesi dolayısıyla bir çelişkiye düşmediğini belirtir. "Nâzım Hikmet'in, işçilere, küçük burjuvalara, lümpenlere "kardeşim" diye seslenebilir, ama egemen güçlere "kardeşim" diyemeyeceği de düşünülebilir. Bu yüzden "akrep gibisin kardeşim" dizesi bir çelişki gibi görülebilir." diyen Çolak, bunun çelişkili bir durum olmadığını, konuşma dilinin getirdiği bir sonuç olduğunu belirtir (1987: 9).

Veysel Çolak'ın bu anlamlandırma sürecini ideolojik boyutlara taşıdığı şu yaklaşımından da görülebilir: "Nâzım Hikmet'in bu şiirini 1947'de hapiste yazdığı da düşünülmelidir. Kime karşı olduğu, kimlerin mutluluğunu ele geçirmek isterken hapsedildiği de bilinmektedir. Tarihsel suç elbette akrep gibi olanlar tarafından işlenmektedir. Bu suç işlenirken, "koyun, midye ve serçe gibi" olanlar hiç suçlu değil midir? Bu şiirin sorduğu ve düşünülmesi gereken tek soru bu sanıyorum" (1987: 9).

Çünkü Çolak'a göre "Açsak, susuzsak, alkan içindeysek / ve hâla şarabımızı vermek için üzüm gibi eziliyorsak" dizeleri, "sınıfsal bir ezilmişliği çağrıştırdığı kadar, sınıf savaşımı veren bireyin (burada Nâzım Hikmet) ezilmişliğini de dile getirmektedir." Böylece, Çolak'a göre, Nâzım Hikmet, kendisinin, şiirinin ve yaşamın öznesi, hem kendisinin hem de başkasının şairi olduğunu anlatır (1987: 20).

Yakup Şahan, Çolak'ın değerlendirmelerini ele aldığı yazısında anlam alanına ait "rivayetlerin çok muhtelif" olduğunu belirterek daha önce dile getirilen yaklaşımları sıralar ve temellendirilmiş tek çözümlemenin Çolak'a ait olduğunu dile getirir. Şahan, Çolak'ın dışındaki yaklaşımlara "temellendirilmemiş izlenimler ya da sanılar" gözüyle bakma sebebini, her birinin bir "okur keyfiliği" içinde bildirilen, araştırma ya da çözümlemeye dayalı olmayan görüşler olmalarına dayandırır. Ancak "Veysel Çolak'ın görüşü bir araştırma ve çözümleme ürünü olduğundan üzerinde durulmaya değer" olarak gören Şahan, yukarıda da belirttiğimiz gibi şiirin "ayrıştırılmasına" giriştiğini ve dört temel benzetmeye dayandırdığını dile getirir. Daha sonra, "bu yaratıkların biyolojik tanımını" yapmasını "tuhaf" karşılayan Şahan, bu tanımların her birine uygun düşen sosyal bir sınıfı ya da katmanı işaret ettiğini belirtir. Böylelikle şiirin belli bir toplumsal kesime ait olmadığı, şairin, bu şiirinde toplumsal sınıfları ve katmanları anlattığı sonucuna vardığını işaret eder. Şahan, Veysel Çolak'ın çıkış noktasının asıl yanlışlığını, şiiri şairinden soyutlayarak anlamlandırmaya girişmesinde görür. Şahan'a göre Veysel Çolak, anlamlandırmayı şiirin dışına çıkmadan, "dar anlamda yapısalcılıkla" nitelendirilebilecek bir yöntemle yapmaktadır. Yani "şiiri kendinden kalkarak, kendi içinde ve kendi ögeleriyle çözümlemeye çalışır" (1987: 16). Ancak Şahan'ın bu yaklaşımı da bizce hatalıdır. Çünkü Veysel Çolak'ın bazı sözcüklere anlam vererek yaptığı açıklamalar yapısalcılık olarak değerlendirilemez. Üstelik de "şiiri kendi içinde" anlamlandırdığı söylenemez. Çünkü bütün dayanak noktaları metnin dışındadır. Dönemsel vurgulamalar (1947'de işçi sınıfının durumu), şairin biyografisi (Nâzım Hikmet'in hapisliği ve bunu yaşama sebepleri), sosyolojik yaklaşımlar (sınıf ahlakı) gibi çözümlemeler daha ağır basar. Dolayısıyla şiir, daha çok kendi dışında anlamlandırılmıştır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Veysel Çolak'ın düşmüş olduğu çelişkiyi Şahan da belirtir. Şiirin "hem küçük burjuvalara, hem henüz kendi- için sınıf olamamış işçilere, hem küçük insanlara, hem ara katmanlara, hem egemen güçlere, hem de bütün hâlka

seslenmiş" olmasını "koyu bir anlam bulanıklığı" olarak görür. Çolak'ın "zorlama bir yoruma" düştüğünü belirtir. Çünkü Şahan, Nâzım Hikmet gibi bir sanatçının "La Fontaine benzeri bir simgecilik yoluyla, toplumsal sınıfları ve katmanları birer hayvanla imlemeye yanaşmayacağını" dile getirir. Ayrıca "kardeşim" sözcüğünde Nâzım Hikmet'in farklı anlamlar yüklediğini de kabul etmeyen Şahan, Nâzım Hikmet'in "kardeşim" sözcüğüyle aynı kişiye seslendiğini, Veysel Çolak'ın dediği gibi, farklı sınıflara "sevecen" bir tonla, ama egemen güçlere gelince de "ses perdesini" yükseltmediğini belirtir. Çünkü Şahan, Nâzım Hikmet'in bu şiirde sosyal sınıf ve katmanlarını "fırçalamadığını" ve söz konusu dört hayvanın "ayırıcı dört niteliğini üzerinde taşıyan "tuhaf mahlûk"un tek kişi olduğunu dile getirir. Şahan'a göre burada asıl mesele, şiirin kurgusu, kurgu tekniğidir. "Nâzım Hikmet, "yalnızca adı geçen hayvanlarla toplumsal sınıflar ve katmanlar arasında bir bağlantı kurmak çabasından öteye geçememiştir. Nâzım Hikmet yarattığı tipi, yani mahlûku, tekil/tikel/genel'in diyalektik bağlılaşıklığı temeli üzerinde kurmuştur. Kurgunun diyalektik yasalara uygunluğudur." Şahan'ın bu yaklaşımları, şiirin anlam sorunu yaşamasının sebebi, "şiire konu olan mahlûkun ne olduğuna karar verilememesinde şiire tekil'in ve genel'in diyalektik bağlılaşıklığı açısından yaklaşılmamış olmasıdır." Bu mahlûk, "yabancılaşmış insandan başkası değildir" (1987: 17).

Bu bağlamda Şahan'a göre farklı yorumların ortaya çıkmasının asıl nedeni, "Nâzım Hikmet'in Marksist bir şair olarak göz önüne alınmaması, dolayısıyla, şiirin çözümlenmesi yapılırken, ideolojisinin, insancılığının ve yabancılaşma kuramına bağlılığının dıştalanmış olmasıdır." Şahan'a göre "Nâzım Hikmet ideolojisinin, insancılığının ve yabancılaşma kuramının" dışında bir Nâzım Hikmet düşünmek mümkün değildir. Buna dayanarak ona herhangi bir şair gözüyle yaklaşılamayacağını, çünkü Nâzım Hikmet'in "Marksist felsefe bütünlüğü içinde duyan, düşünen, devrimci bir şair" olduğunu, "bu bütünlükten ayrılamayacağını" dikkate alır (1987: 17). Şahan'a göre Nâzım Hikmet, "yabancılaşmış insana, o dünyanın en tuhaf mahlûkuna, "akrep gibisin", "koyun gibisin" vb. diyerek sert bir dil kullanması; insanlığın çekisinde kabahatin çoğunu ona yüklemesi", bu felsefi açısından değerlendirilmeli ve şiire bu anlamda yaklaşılmalıdır. Böyle bir bakış sonucunda "yadırganacak bir şey"in olamayacağını savunur. Çünkü Şahan'a göre "bu tip insanlar, kendi başlarına bir sınıf ya da sosyal bir katman oluşturmasalar da dünyanın her yanında, her sınıfta ve

katmanda bulunurlar, insanlığın her türlü ilerlemesine engel olurlar. Durgun, tutucu ve devinimsizdirler" (1987: 17). Şahan da aslında yaklaşım tarzları farklı olsa da Veysel Çolak gibi belli bir ideolojinin sınırları içerisinde anlamlama yapar. Sosyolojik ve Marksist bir tavır, bu düşünceye uygun düşecek terim ve kavramlarla şiiri anlamlandırır.

Şahan, "yabancılaşma" kavramı dâhilinde şiirdeki benzetmelerin anlamını şu şekilde sonuca bağlar: " "Tuhaf mahlûk", ortaklaşa işbirliğine (serçe gibi), dostluk içinde bir arada yaşamaya (akrep gibi) giremeyen; toplumsal ilişkiler kuramayan (midye gibi), kişiliksizleşmiş (koyun gibi); şeyleşmiş, toplumla bütünleşemeyen, kendi başına yitik ve bencil, yaratıcı olmak şöyle dursun kahredici bir varlıktır" (1987: 17).

Bu şiire bir başka açıdan yaklaşan isin Mustafa Durak'tır. Durak, Nâzım Hikmet'in şiirinin yalın, gizemsiz, doğrudan bir şiir olarak bilindiğine ve dolayısıyla şiirinin kolay anlaşılacağına, hiçbir açıklamayı gereksinmeyeceğinin düşünüldüğüne işaret eder. Burada söz konusu olan şiirde olduğu gibi, "şiirden değil de bakış açılarından, bakış açılarının kaygılarından kaynaklanan bir çeşitlilik, şiirin üzerine değişik odaklardan yansıtılan renklerle nesneye, şiire bir renk bulanıklığı, bir "acaba"lama getirdiğini" de vurgular. Bu bağlamda şairin "Dünyanın En Tuhaf Mahlûku" adlı şiiri bakış açılarının çeşitliliğinden bir anlam bulanıklığı yaşamaktadır. Mustafa Durak da yukarıda belirttiğimiz gibi, Yakup Şahan'ın, Veysel Çolak'ın yaklaşımını "dar anlamda yapısalcılık", "eksik bir yapısalcılık" biçiminde değerlendirmesini doğru bulmaz. Çünkü Çolak'ın yapısalcı yöntemi anmadığını dile getirir. Aynı zamanda Veysel Çolak'ın, Afşar Timuçin'in bu şiir konusundaki değerlendirmesine karşı çıkarken, sınıf perspektifini kullanmadığını ileri sürerek onu eleştirmesini de çelişkili bulur. Çünkü Mustafa Durak'a göre Veysel Çolak da Marksist bir çözümleme sunar ve her iki yaklaşım da aslında Marksist birer çözümlemedir. Mustafa Durak'a göre her iki yaklaşımın da şiirdeki eyleyen çözümlemesini dikkate almadıklarından, böylesi bir çözümlemenin kaçınılmaz olduğunu belirtir (1987: 17).

Mustafa Durak, şiire dilbilimsel açıdan yaklaşır ve şiirin anlamlandırma sürecini şiirdeki "eyleyen"lere (actant) göre düzenler. Çünkü ona göre "eyleyenler arası kümelenme" söz konusudur. Bu kümelenme "a) Biz / Onlar, b) Biz, Ben + Sen"dir (1987: 17).

"Akrep gibisin, kardeşim (...) / Serçe gibisin, kardeşim (...) / Midye gibisin, kardeşim (...) / Koyun gibisin, kardeşim." Durak'a göre bu farklı benzetmeler, "tek bir kümenin niteliğidir". Ancak bu kümedekilerden "biri sokup kaçan ("korkak bir karanlık içindesin akrep gibi"), birisi can korkusu içinde ("Serçenin telaşı içindesin"), biri kendinden başkasını düşünmeyen, dışarıya kapalı, içine yönelik ("midye gibi kapalı, rahat/ve sönmüş bir yanardağ ağzı gibi/korkunçsun kardeşim") ve biri özgürlüğü özleyen (belki) ama başkaldıramayan, korkusundan çabucak sürüye katılıveren bir koyundur" (1987: 17). Bütün bunların, yani şiirin en önemli unsurlarının "Sen" kümesine ait ve tek birleşenlerinin "korku" olduğunu işaret eden Durak, asıl anlamın bu çerçeve ortaya çıkacağına vurgu yapmış olur.

Şiirdeki eylemselliğin kaynaklarını öznede arayan ve ona göre bir anlamlandırma yapan Mustafa Durak, diğer yorumlara da bazı eleştiriler getirir. Ona göre Veysel Çolak'ın yorumundaki toplumsal sınıflar ve katmanlara göre benzetmelerin anlamlandırılmasının tutarsızlığı, şiirin bütününü göz önünde bulundurmayışından kaynaklanmaktadır ve bu nedenle de "bir fantezi havası" taşımaktadır. Çünkü Durak'a göre Veysel Çolak "Sen" kümesinin anlamlandırmasını hatalı yapmıştır. Durak, "Nâzım Hikmet, bir sıralamada dört öge kullanmışsa ve bunlarda bir sınıf ayrımı gözetmişse dört ayrı sınıftan söz etmek" gerektiğini belirtir. Ancak Veysel Çolak'ın, "Sen" kümesinin bir bölümünü ara katmanlar olarak ele alırken bir başka benzetmeyi "üzüm gibi eziliyorsak" ve "gocuklu celeb"i şiirde "kardeşim" desteğindeki "Sen" kümesinin bir ögesiyle bir tuttuğunu dile getirir (1987: 20-21). Dolaysıyla farklı eyleyen kümelerinde olması gereken eylemleri, aynı sınıf ve katmanlara yükleyerek anlamsal bir tutarsızlığa gitmiştir.

Mustafa Durak, Yakup Şahan'ın "yabancılaşma ve bağlılaşık" kavramlarına dayanarak benzetmelerin anlamlandığı "Sen" kümesine yaklaşımlarını da ele alır. İlk bakışta "Sen" kümesinde bir yabancılaşmanın yer aldığını ve Şahan'ın haklı bulunacağını dile getiren Durak, ancak eyleyenler'in yorumunu yapmadığı için Şahan'ın, "Sen"in durumunu doğru, yapısını ise yanlış yorumladığını belirtir. Durak, Şahan'ın "Sen" kümesini tek bir kişi olarak kabul ettiğini söyler. Ancak Durak "Sen" kümesinin ayrı ayrı "sen"lerden oluştuğunu, bunların "korku", "bilinçsizlik" paydasında birleştiklerini ve Nâzım Hikmet'in bu "sen"lere seslendiğini belirtir. Durak, Şahan'ın asıl hatasını, Nâzım Hikmet'in bir "tip" çizdiğini söylemesinde bulur. Çünkü Durak'

göre Nâzım Hikmet, bir tipleme yapmaz, bir kümenin olumsuz niteliklerini resmeder (1987: 21).

Durak'a göre "bu "Sen", ne tam tamına bir işçi sınıfı, ne de öğrencilerdir. Zulme karşı koymayan, zulme ses çıkaramayan, bu nedenle de zulme karşı olan, bilinçli "Ben" kümesinde olması gerekirken, zulmeden, "onlar" kümesinde yer alan bir kümedir." Dolayısıyla böylesi yalın şiiri Durak, "tekilden genele gitmeyi bilmesinin yanı sıra dizgeli bir eyleyenler bölümlemesi yapmasıyla Nâzım Hikmet'in şiirdeki ustalığının bir kanıtı" olarak görür (1987: 21).

1.4.3. Felsefe-İdeoloji Bağlamında Gerçekliğin Anlamı

Nâzım Hikmet, şiirlerinde baştan beri felsefi bir tavır takınmış ve içeriğini bu yönde şekillendirmiştir. Geniş bağlamda bir realizme dayanan Nâzım Hikmet, zamanla bu tavrını farklı düşünce ve görüşlerle besler. Marksist bir çıkış noktasına dayanan şiir, zamanla toplumcu yönler kazanır. Modernizmin Marksist felsefeyle ilişkisi, idealizme karşı duruşu, kimi noktalarda tasavvufa ve lirizme yönelişi bu çerçeveyi geniş tutar. Ancak bütün sanat yaşamında temel felsefesini gerçeklik bağlamında oluşturduğu ve şiirsel anlamın bu temelde gerçekleştiğini söylemek gerekir. Şiirin anlamı, bu gerçeklik bağlamında tematik ve şekilsel boyutlarına ulaşmıştır.

Bu bağlamda ilk söz konusu olan durum Mayakovski'nin etkisidir. Şiirin bağlı olduğu edebî ekoller gereği birçok tartışmaya konu olan "Mayakovski'nin etkisi" üzerine Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e bazı açıklamalarda bulunur. Nâzım Hikmet, Mayakovski meselesinde Kemal Tahir'e, şairin 1940 tarihli tek ciltte toplanan şiirlerini ilk defa okuduğunu belirtir. Bu konuda şunları aktarır: "Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakofski ile yeni tanışıyorum. Yani, kendi ağzından vaktiyle dinlediğim bir iki şiiri müstesna, matbu şiirlerini ilk defa okuyorum. Sanat meseleleri hakkındaki görüşleri ise, seni maalesef temin ederim ki ilk defa manzurum oluyor. Fakat aynı şartların aynı düşünceleri yaratması kaidesi kaba hattında burada da tahakkuk etti. Yani ben vaktiyle Mayakofski'den habersiz, sonraları çok defa utancımdan Mayakofski'yi eserleriyle tanıdığımı söylemiş olmama bakma! Mayakofski'yle aynı işi yapmışız. Tabii o birçok hususlarda bu işi benden daha iyi yapmış, fakat tevazua lüzum yok, çok az da olsa bazı hususlarda da aynı işin ben daha iyisini yapmışım. Bu böyle… Bunu ilk ve son defa galiba yalnız sana söylüyorum"

(2002: 79-80). Bu ifadelerden Nâzım Hikmet'in tematik ve anlamsal olarak benzerliğinin bir tesadüfe dayandığını belirtir.

Bu bağlamda "Eserlerinde yapmak isteyip de yapamadığın taraflar?" sorusuna verdiği cevapta Nâzım Hikmet, şiirde birleşik-çokyönlü diyalektik realizme ulaşmak istediğini belirtir. Ona göre Balzac'ın realizmi çok taraflı, realiteyi bütün birleşimiyle geçmiş, şimdi, gelecek unsurlarıyla ve hareket hâlinde veren bir realizmdir. Kendisinin de şiirde böyle bir realizme, bu realizmi şiire uygulama bakımından, ulaşmak istediğini açıklar. Fakat bir özeleştiri getirerek henüz ulaşamadığını, birçok şiirinin realizminin tek taraflı olduğunu belirtir. Bundan dolayı da çok defa fazla haykıran bir "propaganda" edasını taşıdığını ve bu hatasını anladığını vurgular (1992: 35). Buna bağlı olarak Nâzım Hikmet, şiirde lirizmi önemser. Çünkü lirizm de bir gerçeklik unsurudur. Ona göre lirizm, "bütünüyle bir inkârdır, realitedeki bir vakayı inkâr demektir." Ancak bunun realizm ile alakası yoktur. Lirizm dozunda, ayarında realist bir sanat için, her şeyden evvel realite üzerinde etkili olmak isteyen aktif bir sanat için bu etkili olma durumunu daha güçlü kılan bir unsurdur. (2002: 41).

Nâzım Hikmet, şiirde işlediği temanın, oluşacak anlamın "realist üslubu", "realist muhtevaya" uymasına gayret etmiştir. Dahası, Realist olmayan temaların, kalıplarını iyileştirerek, değiştirerek realist içeriğe uydurmaya çalışır. (1991: 141). Bu bağlamda örnek olarak *Memleketimden İnsan Manzaraları* verilebilir. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazarken Kemal Tahir'e gönderdiği mektuplarda Realizm doğrultusunda anlamı öne çıkaran, anlamı önemseyen tutumlarına şu örneği de vermek mümkündür: "Eşeğin üzerindeki köylü için söylediklerin doğru olmak zaruretindedir. Ben onu, topal eşek şarkı söyleyen köylü imajını bilhassa naif, çocukça ve beylik bir imaj olarak yapmıştım ki bozkır tablosundaki realizm ile tezat yapsın diye. Ama anlaşılıyor ki bu iş olmamış. Derhâl değiştireceğim" (2002: 190).

Gerçeklik bağlamında Nâzım Hikmet, şiirlerinde açık ve anlaşılır olmak için "süslemecilik"ten, dolaylı anlatımdan kaçmanın yollarını aradığını sürekli olarak belirtmiştir. Bu bağlamda şaireneliğe karşı bir duruş sergiler. Nâzım Hikmet'e göre "şaireneliğin kelimeleşmiş ifadeleri sadece mavi ufuklar, pembe bulutlar değildir." Nâzım Hikmet, "realist lirizm" ile "şairanelik" arasındaki farkı ortaya koymak ister. Ona göre aradaki sınırı; sözcüklerin, imgelerin ve söylenen fikirlerin cinsiyle değil,

öncelikle sosyal olarak şairin bulunduğu konum ile benimsediği "ideoloji"yi soyutluktan (kitabîlikten- theoretical) çıkarıp anlamış, onu güdüsel hâle getirebilmiş olmasının derecesiyle ve bunu pratiğe dökmesiyle, son olarak da şair olup olmamasıyla ayırmak mümkündür. Kimi noktalarda şaireneliği sürdürdüğünü dile getiren Nâzım Hikmet, bundan kurtulmanın gerekliliğine ve ancak bu durumda "büyük eserler" yazılabileceğine vurgu yapar. Çünkü ona göre bu şairanelik romantizm falan değildir ve onunla sağlanamaz (2002: 45).

Felsefesi gereği Nâzım Hikmet, şiirin okuru etkilemesini, ona yol gösterici olmasını, kısacası daha önce de belirttiği gibi sosyal bir görevinin olmasını önemser. Ancak şair, bunu yaparken okura fark ettirmeden yapmalıdır. Ona göre, okur, "bir ruh mühendisi olan realist şair" tarafından, ruhsal olarak ele geçiriliyorsa, yoğrulduğu ve şekil değiştirdiği zaman bu "ele geçirmenin" özelliği dolayısıyla, bunun farkına varmazsa daha kolay, direnç göstermeden işlenebilir. Nâzım Hikmet'e göre, yeni realist edebiyatın en ön planda göz önünde tutulması gereken tarafı, "tesirciliği, öğreticiliği, okuru hayatta, pratikte daha etkili kılmak için ona yol göstericiliğidir." Ancak bunu şiirselliğin içinde kalarak yapmak gerekir, aksi takdirde eser "vaız ve nasihat" olur ki bunlar da şiir değildir (2002: 46). Nâzım Hikmet, anlamsal olarak şiire yüklediği bu sosyolojik yöne rağmen şiirselliğin korunmasını önemser.

Bu bağlamda yeniden "şairanelik" konusunda görüş bildiren Nâzım Hikmet'e göre, "aktif, terbiyeci, tesirci, realist edebiyatta" şairanelikten yararlanılamaz. Çünkü bu ona göre bu kavram öncelikli olarak "gayri edebidir", ikinci olarak da "demagojiktir." Pratikte faal realist edebiyatın sanat çerçevesi içinde kaldığı müddetçe demagojiden sakınması gerektiğini söyler. Nâzım Hikmet, demagojinin bazen etkili ve hatta gerekli bir "silah" olabildiğini, kullanılması gereken yerler ve şartların varlığını ve buralarda kullanılmasının gerekliliğini vurgular. Ancak buradaki kullanımın "tesiri" zamana bağlıdır ve geçicidir. Dolayısıyla "realist edebiyatın terbiyeci rolü devamlı, gitgide artan, derinleşen, anlatarak, izah ederek inandıran ve pratikte bu yolla etkili olan bir roldür." Sonuç olarak Nâzım Hikmet'e göre, realist edebiyat, "bir ajitasyon" vasıtası değildir. Buna bağlı olarak hayatta "ajitasyon"un da "terbiyeci, etkileyici" bir rol oynadığını, ama onun başka "edebiyat" unsurlarıyla yapıldığını belirtir (2002: 47-48). Nâzım Hikmet, "demagoji" (demagogy) ve "ajitasyon" (agitation) gibi unsurlar, sözü kendi gerçek kimliğinden başka göstererek gerçeklikten uzaklaşmaya sebebiyet vereceği

için onları şiirin anlamını bozan unsurlar olarak görür. Bir bakıma bu iki durum sözü "süslemek"tir. Yani Nâzım Hikmet'in karşı çıktığı "şairanelik"tir. Bu durum, dolaylı ve somut olmayan bir eylemi işaret eder ki Nâzım Hikmet, açık ve anlaşılır olmayı amaçladığı için bu eylemlere karşı çıkar. Realist bir açıdan bakıldığında, gerçek açık ve anlaşılır bir şekilde, anlam süslemelerinden uzak bir biçimde verilmelidir.

Nâzım Hikmet, felsefi anlayışına bağlı olarak dile getirdiği görüşlerinde "modern realizm"i bilinçli olarak edebiyat sahasına "diyalektik materyalizmin" uygulaması olarak görür. Çünkü daha önce belirttiği gibi, bu görüşe bağlı olarak "şair ile tema" arasındaki ilişkiyi aktif olarak kabul eder ve buna bağlı olarak da realitenin bir fotoğrafik görüşü, aksettirişi yeterli görülmez. Burada şaire göre önemli olan bunun "samimiyet"(veracity)itir. Çünkü Nâzım Hikmet'e göre, samimi olan şey şairane olamaz. Lirizm şairanelik oluşturursa samimiyet ortadan kalkar. Dolayısıyla "ustaca, kuyumcu hüneri ile yapılmış şairanelikler", yani "şaireneliğin mahirane olması", sanatı, bir çeşit "yüksek hokkabazlık" derecesine çıkarsa da gerçek bir sanat eseri olarak kabul edilemez. Nâzım Hikmet'e göre "sanatta en büyük ustalık, ustalığı belli etmemektedir" (2002: 51). Bu, yalın, ifadesi açık, süsten uzak ve anlamını "hünerlerle" örtmemiş şiir, Nâzım Hikmet adına gerçek bir sanat eseridir. Çünkü "samimi" olmak, sözü herhangi bir sapmaya uğratmadan ortaya koymaktır. Böyle bir durumda anlama da engel çıkarılmamış olur.

Hâlide Edip'in "*içlerinde "taranta-babu" ve sırf ideoloji propagandası olan parçalar çıkarılırsa "Benerci kendini niçin öldürdü?" derecesindeki eserleriyle gençler arasında hatta bu devirde dahi sıfatını alabilecekler vardır."* şeklinde yapmış olduğu eleştirilere, Nâzım Hikmet, "Ben bir dahi değilim; fakat iyi bir sanatkârım ve bunu her şeyden önce ideolojime borçluyum. Eğer sizin sanatkârlarınız yoksa ideolojinizin bugün artık iyi sanatkâra muhteva olamayacak kadar tefessüh etmiş olmasından gelir." sözleriyle karşı çıkar (2002: 140). Nâzım Hikmet, kendi sanat anlayışının içeriğine "ideoloji" bağlamından bakar. Ona göre "ideoloji" muhtevayı besler ve şiirin anlam alanı bu çerçevede belirlenir. Fakat burada Nâzım Hikmet ile Hâlide Edip'in kastettikleri ideoloji meselesi birbirinden farklıdır. Nâzım Hikmet, ideolojiye, sadece siyasi anlamda değil, bir zihniyet, bir anlayış, bir bakış açısı, belki bir kavrama anlayışı olarak da bakmaktadır. Çünkü muhtevanın her türlüsüne bu açıdan bakan şair, sadece Hâlide Edip'in işaret ettiği siyasi yönle sınırlı kalmaz.

Biçim-içerik konusunda Nâzım Hikmet şiirinin, Türk sanatı içinde "yeni bir öz girişimi getirirken yeni bir biçim" sunduğunu belirten (1966: 13) Cemal Süreya'ya göre genel olarak her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır. Bu anlam, belli bir sınıfın, belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklü olacağı gibi, belli hayat ve kültür değerlerini de taşıyabilir. Cemal Süreya, burada "siyasal" kavramını geniş anlamda tutarak daha çok "tarih" açısından ele alır. Bu bakış açısına ulaşmak için "tek eser"den çok, o eserin meydana geldiği "sanat kuşağına" bakılmasıyla doğrulanabileceğini dile getiren Cemal Süreya, böyle bir durumda sanatçının siyasal bir niyetle hareket etmediği hâlde, sonuç itibarıyla ister istemez siyasal bir konum kazanacağını anlatmak ister. Ancak sanatçının daha çıkış noktasında siyasal bir tutumda olduğu, işe başlarken tarihi üstlendiği durumların da varlığına işaret eder ve Nâzım Hikmet'in şiirini her iki anlamda da "siyasal" nitelikli görür. Bu anlamda siyasal şiirin başarısını "üstlendiği hayat değerleriyle yeni şiir değerleri arasında kurulacak bileşkeye bağlı" bulan Cemal Süraya, yeni hayat değerlerinin, yeni şiir değerlerini yarattığını belirtir. Böyle bir durumda "düşünce, şiirsel akışı engellememeli, şairi ezmemelidir" (2014: 49). Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in şiirini bu noktada önemi bulan Cemal Süreya, Nâzım Hikmet'in "bir devrim düşüncesini" bütüncül olarak üstlendiğini ve "sonuna kadar götürmek cesaretini" gösterdiğini belirtmiştir. Çünkü Camal Süreya'ya göre Nâzım Hikmet'in şiirlerinde, "anlatımında", "kullandığı imgelerde" ve "dil tutumunda", düşüncesinin, hayatının, varoluşunun karşılığını bulmuştur. "Başka şairlerde görmeye alıştığımız, düşüncenin süs ve biçim olarak, iğreti olarak serpilişi, fikrin biçim cilveleri ve anlam oyunları hâlinde kalıp sırıtışı yoktur onda." diyen Cemal Süreya, Nâzım Hikmet'te düşüncenin biçimsel olarak değil, yapısal (structural) olarak yerleştiğini dile getirir. Ona göre Nâzım Hikmet'in şiirinde düşünce, "tümdengelmez", daha çok hayatın verilerinden çıkış yapar. Bu sebeple şiir, düşünceye boğulmaz. Nâzım Hikmet'in şiirini hayatla "doğruladığını" ve daha önemlisi siyasal tutumdaki birçok şairin aksine, "hayatını şiiriyle eksiksiz bir planda doğrulamayı" bildiğini dile getirir. "Devrim düşüncesi" ile "şiirsel yük" bir bütünlenme içindedir. Cemal Süreya'ya göre bu durum Türk şiirinde, Nâzım Hikmet'e kadar rastlanmayan, dünya şiirinde de seyrek rastlanan bir özelliktir (2014: 51). Cemal Süreya da Nâzım Hikmet'in varmak istediği anlamsal bağlama işaret etmiş ve bunu gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Sosyal ve siyasal bağlamda, hayat var olan anlamı şiire, şiirsel anlamı da hayata deneylemiş ve tutarlılık sağlamıştır.

Nâzım Hikmet'in felsefesine bağlı olarak, şiirindeki anlamın zamanla geçirdiği değişimleri dilsel ve biçimsel açıdan en geniş şekliyle inceleyen isimlerin başında Veysel Öngören gelmektedir. Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in şiir anlayışını, şiirsel estetik kavrayışını gerçekçi sanat bağlamında değerlendirir. Öngören'e göre nesnel gerçekçi bir sanat, yaşamdan gelen gerçekliği, estetik tada dönüştürebilmektedir. Böyle bir dönüşümü sağlayabilmek için şairin, kendini sadece dile bağlamakla yetinmeyeceğini, aynı zamanda "olgusal ilerleyişe", "somut görü"yü bağlanması gerektiğini belirtir. Bu davranış şairi bir "bütünsellik"e götürür. Olgusal ilerleyişi, bir soyutlamaya alır ve bu soyutlamada, olgusal ilerleyişin mevcut durumu ile ilerleyişin hareket yasasından doğabilecek olası sonuçlar bir bütünlük içinde tasarlanır. Şair, olgusal ilerleyişin hareket yasasına gereksinim duyar ve olgusal ilerleyişin bütünselliğini bir kuram olarak ele geçirir. Dolayısıyla dünyanın bütünselliği, her türlü görüş için bu kuramsal tabandan dile aktarılır. Ancak gerçekçi bir şair için, anlam ölçütü olgusal ilerleyişin hareket yasasıdır. Bu yasa da yapıtın gereçleriyle birlikte yapıt özgürlüğüne, yani sanatsal olana dönüştürülmüş olmalıdır (1986: 27).

Veysel Öngöre, nesnel gerçekçi bir sanat anlayışının, "dünyanın kavranışı" ile "dünyanın estetik biçim altında ifadesi"nin birbirini öncelemeden, birlikte ele alınarak soyutlanmasını şart koştuğunu belirtir. Bu durumda "mevcut dünya" ile "özlenen dünya" bir bütünlük içinde ve estetik biçim altında varolur. Öngören'e göre Nâzım Hikmet, böyle bir estetik çaba doğrultusuna şiirinde, bu tarz bir düzeye ulaşmaya giriştiğini belirtir. "Herkes gibi Nâzım Hikmet de hazır bulduğu bir estetikle şiir yazdı." diyen Öngören, bu estetiğin İdealizme ait olduğunu belirtir. Ancak Nâzım Hikmet bu estetikle gerçek bir dünyayı anlatmaya geçince, bu estetiğin yetersiz kaldığını ve bu estetiğin barındırdığı idealist yaklaşımların şairin dünyayı kavrayışının imaja dönmesine uygun düşmediğini vurgular. Yani Öngeren'in daha önce vurgulamış olduğu gibi nesnel gerçekçi bir sanatın "önceleme"ye gitmemesi gerekirdi. "Ancak İdealizm, estetik soyutlamaya dünya karşısında öncedenlik tanımaktadır." Dolayısıyla idealizm, sanatsal tada öncelik verdiği için "sanatsal tadı", "dünyasal tadın" yerine koymaktadır. Böylelikle sanat, dünyaya verdiği anlamı, gerçek dünyanın yerine koyar. Bu durum, bireyin kendi günübirlik hayatına verdiği anlamı, bireyin gözünde "aşağılaştır", değersizleştirir. İdealizme dayanan bu teknik yöntem, bireyi "gerçekil" (reel) konumundan uzaklaştırır (1986: 27). Bu yaklaşımdan hareketle denilebilir ki, Nâzım

Hikmet'in gerçekçi bir sanat ve anlam anlayışıyla hareket etmesi onu idealizminden uzaklaştırır. Çünkü olgusal olmayan her şey anlamsızdır ve insana ait değildir. Nâzım Hikmet'in bu olgusal, somut görü anlayışından bireyi bütün gerçek değerleriyle vermeye çalışması, şiirlerindeki anlamın estetiğini de somut ve gerçekçi kılmaktadır. Çünkü soyut olabilecek herhangi bir şiirsel ifade, yani idealist bir önerme içeren ifade, olgusal olarak doğrulanabilirlik açısından yetersiz kalır. Bu da somut bir anlamı getiremeyeceği için, birey adına olumlu bir gelişme olarak görülemez. Nâzım Hikmet'in şiir anlayış ve kavrayışının insana ait olması onu idealizmden uzaklaştırır.

Bu doğrultuda Veysel Öngören de Nâzım Hikmet'in kişisel bakışının "olgusal bütünlüğe" doğru genişlemesi dolayısıyla, "estetik soyutlamaya" tanınan öncelikle, yani idealizmle Nâzım Hikmet arasında "sorun" yarattığını belirtir. Nâzım Hikmet'te mevcut olan "materyalist bilinç", idealizme tanınan öncedenliğe direnmiştir. Öngören, bu direnmeden dolayı, dünyanın gerçekliğine yer vermeyen İdealist estetiğe karşı, materyalist bilincin, Nâzım Hikmet için, bir "sığınak" olarak ortaya çıktığını belirtir. Materyalist bilincin somutlanışı, başlangıçta, Nâzım Hikmet şiiri için "biricik" istek olduğunu belirten Öngören, bu durumun zorluklar yarattığına işaret eder. Çünkü bilinç, temele kaymıştır. Öngören'e göre, "Jokont ile Si-Ya-U", "Benerci Kendini Neden Öldürdü", "Taranta Babu'ya Mektuplar" gibi şiirlerin imge örgüsünde bilinç dünyaya aittir. Fakat bu bilinç, nitel tabanın oluşumunda bulanıklaşır, netliğini kaybeder. Çünkü tüketilen bilinçtir. Veysel Öngören, bu şiirlerde materyalist bilincin somutlandığını, ama olgusal verilerde yeterince açıklık almamış bir şiirsel semantikte somutlandığını belirtir. "Şiirsel semantik ile dünyaya verilen anlam arasındaki ilişki"nin net olduğunu, ancak "şiirle dünya arasındaki ilişki"nin net olmadığını dile getirir. Yani "dünyaya verilen şiirsel anlamın şiirde aldığı biçimle, mevcut dünya arasındaki ilişki"nin bulanıklığına, net olmayışına işaret eder (1986: 27-28). Öngören, burada Nâzım Hikmet'in şiirinin nesnel gerçekçi bir sanat anlayışına dayanmış ve somut, olgusal ögelerle beslenmiş olmasına rağmen, şiirin nesnel bağlılaşık kuramı açısından zayıf olduğunu vurgulamak ister. Yani şiirde sağlanan gerçeklik anlamı, semantik alan, mevcut dünya ile doğrulanabilirlik açısından sorun teşkil etmektedir. Yani bu doğrulabilirlik, bulanık bir biçim almıştır. Dolayısıyla başlarda semantik alanda, bir idealist kalıntı kendini devam ettirir.

Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in, zamanla Marxist öğretiyi doğal tarihin verilerinde tanımayı ve sınamayı öğrendiğini belirtir. Nâzım Hikmet şiirinin, başından beri nesnel gerçekçilik tabanına açılışını, bu "denklik"i sağlamak amacından kaynaklandığını vurgular. Buna bağlı olarak Öngören, Nâzım Hikmet şiirinin, "gerçekliğin kendisi olma savında bir söz değil, gerçeklik hakkında söylenmiş bir söz" olarak kaldığını belirtir. Çünkü ona göre "gerçeklik ile söz arasındaki bu arılık, nesnel gerçekçilik tabanının önkoşuludur" (1986: 28).

"Gerçeklik" ile "söz" arasında çıkan çatışma, Veysel Öngören'e göre "felsefel semantiğe aittir." Bu bağlamda konuda idealizm adına bir dayanak noktası vardır. İdealist estetik, felsefi semantiği verilmiş olarak kabul eder, ancak kimin verdiği belirsizdir. Bunlar, Tanrı, Geiste, Ruh, irade, Yaşarlık (hayatiyet), Dil vb. olabilir. Bu sebeple, idealist estetik için, anlam mutlaktır ve dünya'nın kendisidir. Temel dayanak noktası bu olduğundan, bu anlamı şair kendisi de ortaya çıkarsa bir şey değişmez. Çünkü Veysel Öngören'e göre, şair, sanatsal semantiği verilmiş kabul etmese ve bütün hünerini de bu sanatsal semantiği yaratmaya yığsa bile değişen bir şey olmayacaktır. Çünkü yaptığı şey, dönüp, sanatsal semantiği o verilmiş felsefi semantikten türetmek, çıkarsamaktır (1986: 28-29).

Dolayısıyla, "Mutlak anlam", şair tarafından yaratılmadığı için, yani hiçbir sentetik geçerliliği olmadığı için pratikte, yola çıktığı noktanın tam tersine, sanatsal semantikten felsefi semantiği türetmek, çıkarsamak, koparmak vb. duruma düşmekten kurtulamaz. Yani "**Söz**, dünya olur. **Dünya olarak söz**." Bu da varolan dünyanın sadece sözel olarak dile getirilmesi olur. Veysel Öngören'e göre, "asıl olan **söz olarak dünya**dır." Yani şiirsel semantiğin yeni bir dünya kurmasıdır. İdealizm, yapıt bütünselliğini, seçip mutlaklaştırdığı anlamdan çıkarsar ve olgusal verileri (sentetik ögeleri) bu deductive (tümdengelimli) bütünselliğe yamalar gibi serpiştirir. Bundan dolayı İdealizmde hiçbir zaman sentaks ve semantik seçikleşmemiş ve o yüzden de nesnel gerçekliğe bağlaşık düşmemiştir. Biri öbürüne mutlaka indirgenmiştir" (1986: 29). Bu yüzden Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in şiirindeki zorluğu, çatışmayı yenmek için "veri"ye olan düşkünlüğünden vazgeçmiştir.

Veysel Öngören'e göre Nâzım Hikmet'in "şaşırtıcı yanı", tezlerin şiirinde büründüğü işleve karşın, mizansenlerini tezlerden bağımsız kurmasıdır. Yani "şiirinde

semantik ilerlemenin itici güçleri tezlerdir." Bu ise "dünyanın söz ile bir tutulmasına", yani idealizme çıkabilir. Fakat burada ortaya çıkan şey, Nâzım Hikmet, şiirde tezlerin varlığına karşın, tezlerin açılımına, yorumlanmasına şiirini kapamış olmasıdır. Öngören'e göre Nâzım Hikmet, bunu olgusal ayrıntılara dayanarak yapmaktadır. Yani şiirlerinde ortaya koyduğu her şey somut ve bütün açıklığıyla, ayrıntısıyla vardır. Ayrıca bir açılıma ihtiyaç duymaz. Öngören'in de belirttiği gibi, bu noktadan hareketle tezlere ihtiyaç duymadan, mizansenlerini şiirsel semantiğe, yani şiirsel anlama, "söz olarak dünya"ya ait kılmaktadır. Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in özellikle "mizansenlerin tezlere yalnızca ilintilenebilmesine dikkat etmiştir." Böylelikle "çatışma, tezle mizansenin çatışması" olarak da ortaya çıkar. Somut görü'nün duygulanımdan (sensation) inmemesi gibi mizansenlerin tezlerden inmediğini belirten Öngören'e göre bu durumun dayanağı, "şairin olgusal ayrıntı seçimindeki yeterliliğidir." Nâzım Hikmet şiirindeki sanatsal anlam ile felsefi anlamın birbirinden seçilmesi, başından beri vardır. Şiirlerde asıl zorluğu yaratan, felsefi semantiğin konumudur (1986: 29).

Veysel Öngören, anlamsal değişmedeki tavrı dilsel olarak de değerlendirir. Nâzım Hikmet'te "şiirsel tat"ın, doğal dilin sözdiziminden (*syntax*) ayrıldığını belirtir. Ona göre şiir, doğal dilin sözdizimini de koruyarak ondan farklı bir sözdizimi ile kurulmuştur. Doğal dilin sözdizimini dönüştürerek, şiirsel bir özellik kazanırken doğal dilin yapısını devredışı bırakmaz. Dolayısıyla Öngören'e göre, şiirsel yük, doğal dil semantiğinin özel bir hâli olmamaktadır. Buna bağlı olarak da şiirsel yük, şiir içinde doğal dilin semantiğini gösterebilen, kendine özgü, başka bir dilin semantiği olmaktadır. Bu dil, şiirsel sözdizimidir ve bu sözdizimi, şiirin kurgusuna özgüdür. Veysel Öngören'e göre zamanla Nâzım Hikmet'in şiirinde şiir kurgusu ile doğal dil arasında bir farklılaşma gerçekleşmiştir. Bu farklılaşmada, şiir kurgusu ile doğal dil arasında bir "tersinirlik" olarak ortaya çıkmıştır (1987a: 35).

Veysel Öngören, bu "tersinirlik"i (*reversible*) dil ile gerçeklik arasında oluşan bir olay olarak görür ve şöyle açıklar:

Dil bir bütün olarak algılanır ve dildeki parçalar bu yolla kavranır. Yazara göre dildeki imge, hatta edat, bağlaç, zarf gibi parçalar, dilin içinde yer almalarına rağmen, aynı zamanda bütünden de bağımsızdırlar. Yani bütünde yer alan bu parçalar, aynı zamanda dilin bütünlüğü dışında da kendi paylarına bir anlama sahiptirler. Çünkü ona

göre anlam, zihindışı olgunun zihindeki izdüşümünden doğar. Gerçekliği ise, parçadan ilerleyerek kavranır. Bütün, parçalardan hareketle ve onları birleştirerek kurulur. Aynı zamanda Öngören'e göre kurulan bütün, bu sefer de onu oluşturan parçalarından bağımsızlaşır. Dolayısıyla, parçaların konumu bütünü kurar ama hiçbir parça ya da parçaların toplamı bütünün anlamını kapsamaz. Parça, içinde yer aldığı olgusal sürecin dışında da bir konuma sahiptir. Ne tek bir süreçte tıkanıp kalmaktadır ne de içinde oluşup doğduğu sürece yapışıktır. Bu nedenlerle, dildeki bütün-parça özelliği, gerçekliğin bu özelliğinden gelmektedir. Gerçekliğin bütünsel kavranışı ve parçanın fiili konumu arasındaki farklılaşmadan gelmektedir. Dilin tersinir biçimde gerçekliğin yapısına bu geri gidişi, dil ve gerçeklik arasında bir bağlaşıklıktır (1987a: 35). Yani parçanın, hem dil bütünselliği içinde olup hem de onun dışında yer alması, aynı zamanda kendi başına bir anlam taşırken bütünün içinde de başka bir anlama sahip olması, dil ile gerçekliğin ilişki içinde olmasını sağlar. Böylelikle dil ve gerçeklik arasında algısal olarak birbirinin karşıtı olabilmekle birlikte semantik bakımından biri diğerini tamamlayacaktır.

Öngören' göre dil, bütüncül olarak kavranırken, gerçekliği kavramak ve ona varmak için parçadan hareket edilmelidir. Bu, birbirine ters olan iki durum, dil ile gerçekliğin özelliğinden kaynaklanır. Çünkü parçaların, kavranmadan öncede aktif bir ilişkisellik ağı vardır. Ancak, sonradan bir araya gelerek oluşturacakları gerçekliğin bütünsel kavranışı yoktur. Buna karşılık, dil birimlerinin herhangi bir örgü öncesinde, yani sözdizimine girmeden önce de sahip olduğu bağımsız bir anlam birimi olma niteliği vardır. Sözcüklerin kendi başlarına taşıdıkları anlamın yanı sıra, bir örgüde yer aldıkları zaman, o bütünün de anlam yükünü üstlenirler. Ancak bu anlam yükü artık, örgü öncesindeki anlam değildir. Bu sebeple Öngören'e göre bir dizge olan dile parçadan gidilemez. Dille gerçeklik arasındaki tersinir bağlaşıklık, şiirsel dildeki birimin yüklendiği dildışı içeriği açığa çıkarır ve dildışı içeriğin var oluşunu güvenceye alır (1987a: 35).

Buna bağlı olarak Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in şiirindeki doğal dil ile şiir kurgusu arasındaki tersinirliğin, felsefi semantiği açığa çıkardığını belirtir. Felsefi semantiği, açığa çıkaran, şiirsel yüktür. Çünkü Öngeren'e göre Nâzım Hikmet şiiri, felsefi semantiği öncelemiştir. Yani dahası idealizmi yansıttığı için doğrudan sanatsal gerçekliğe gönderme yapmaz (1987a: 35). Oysa yapıt, okuru gerçekliğe, gerçekliğin

bütünsel kavranışından sokar. Dile de bütünselliğinden girildiği için dille gerçeklik arasındaki farklılığı sağlamak zorundadır. Bunun da olabilmesi için felsefi semantik ile sanatsal semantik ayrışmalıdır. Çünkü metni belirleyecek olan sanatsal semantiktir. Felsefi semantik, gerçekliği temsil eder (1987a: 36).

Veysel Öngören'e göre gerek içeriği belirleyen biçim, gerekse belirlenmiş içeriğin kendisi, sanatsal birim, parça olarak yaratılır. Şiirde parça, imgeler olarak görünür ve bir nitel taban sürekliliği yaratırlar. Bu sebeple, sanat yapıtında, yapıt sözdiziminin, doğal dil sözdiziminden ayrışması önemlidir. Gerçekliğin şiirdeki görünüşü, şiirin semantik bütünselliğinde ortaya çıkar ve bu anlam, şiirsel sözdizimi tarafından taşınır. Bu durum, şairin gerçeklikle ilişki biçimine dayanır. (1987a: 36) Bu şiirsel semantik, felsefi semantiği kendisine sadece "öniçerik" olarak alır. Şiirin, bütünsel hâlinden önce ve "şiirdışı" öge olarak yaslandığı, bu felsefi semantiktir. Bu hazır anlam alanı, şairin dünya ile ilişkisinin kendisidir. Öngören'e göre bu da, şair istese de istemese de şairin dünyayı kavramışlığını ele verir. Çünkü şair oradan hareket eder. Bu sebeple şairin, kendisini bu hazır anlam alanının yerine koyduğu zaman, dünyayı kavramışlığı kendisini kavramışlığı olur ve bu anlam, şairin kendisi olur. Öngören'e göre bireycilik denen şey buradan doğar. Gerçekliğe ait bilgi, şaire ait bilgi gibi algılanmak zorunda kalır (1987a: 36).

Öngören'e göre okur, sahip olduğu felsefi semantiği her an gözden geçirebilmelidir. Çünkü felsefi semantik, sanat için dünyayı kavramışlıktan gelen anlamdır ve şiir öncesine dayanan bir iştir. Bu sebeple yaşantı ile sınanmalıdır. Ancak bu yolla felsefi semantik, şiir içinde bir dönüşüme uğrar ve şiire ait olur. Felsefi semantiğin, şiirsel kurguya dönüşebilen bir biçimi yoksa yapıtta yeni bir dünya imgesi doğmaz, yani şiirsel bir anlam sağlanamaz. Çünkü felsefi semantik, şiire ait kılınmalıdır ve imgelere şiir içinde yer açmalıdır. Öngören'e göre hiçbir sanat yapıtı bunun dışına çıkamamıştır. Bu sebeple, "gerçekçilik" meselesinin en önemli yeri burasıdır. Çünkü imgeler, okuru gerçek dünyaya gönderdiği zaman, imgeleri orada gerçekleştirişini, bu dönüşüm, dünyayla olan ilişkiyi teslim eder. Ve burada imgelerin tercihi estetik tercihleri belirler. (1987a: 36)

Bu yaklaşımlar neticesinde Veysel Öngören'e göre Nâzım Hikmet'te bu dönüşümü, şiir kurgusunun kendisi sağlar. Nâzım Hikmet'in de bu kurguyu dilden

beklediğini dile getirir. Şiirlerinde kurgu, şiirsel semantikle "tersinir" duruma düşer. Veysek Öngören'e göre bu "tersinirlik", şiirlerinde, felsefi semantiğin şiir içi hâlini, şiirsel yük karşısında açığa çıkarır. (1987a: 36)

Veysel Öngören'e göre Nâzım Hikmet'in, şiir kurgusu, "nesnel gerçeklik verilerinin mekânsal kısıtlamalarına boyun eğmeyen, ama nesnel gerçeklik bütünselliğinin bir eşbiçimini şiirin bütünlüğünde arayan özgür bir sentaks"tan oluşur. Bu açıdan bakıldığında Nâzım Hikmet'in, semantik ögeleri kurgu ögesi yapmadığını belirtir. Üslubun alt yapı birimleri olarak sözcüklerin (semantik bağımsızların) ilintilenme yeteneğini seçtiğini ve bunun da sözdizimsel olarak gerçekleştiğini dile getirir. Böylelikle, sözdizimi ve semantiğin, anlamı birlikte kurması, Nâzım Hikmet'in şiirinde, doğrudan şiir yapısında gerçekleşir. Karşılıklı bir etkileşim dâhilinde olmaz. Bu sebeple, anlam, şiirsel gelişime altyapı malzemesi olur. Üslup da şiirin bu kendine özgülüğünün dili olur. Ancak Nâzım Hikmet, şiirin özgünlüğünü üsluptan (biçemden) beklememeyi zamanla öğrendiğini belirten Öngören, Nâzım Hikmet'in estetik dönüşümünün buradan kaynaklandığını dile getirir (1987a: 36).

Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in şiirinde, şiirsel yüklerin serbest bırakılıp doğal dile ait kılındığını ve böylece felsefi semantiğe iade edilebildiğini, ama aynı zamanda felsefi semantiğin de doğal dile ait kılınamadığını dile getirir. Bunun sebebini, şiir kurgusu ve doğal dil arasındaki tersinirliğin yeterince gerçekleşememesinde bulur. Nâzım Hikmet'in şiirinde şiirsel sentaks, doğal dil sentaksından ne kadar ayrılsa da, şiirsel sentaksın felsefi semantikten farklılaşması da yeterince gerçekleşememekte ve felsefi semantik, şiirsel sentaksa "abanarak" doğal dili şiirsel tadın üstünde tutmaktadır. Böylelikle şiirsel semantiğin, ortaya çıkmasını da engeller. Çünkü Öngören'e göre, doğal dil, nesnel gerçekliği bütün ayrıntılarına kadar içerir. Bu durumda, felsefi semantik, şiirin kurgu ögesi olma durumuna gelir. Şiirsel kurgu da, bu mevcut anlam üzerinde kolayca işlenemediği gibi öbür semantik birimlerin müdahâlesi de engelleyemez. Anlam önde durduğu için sözcüklerin bütün ilişkileri bu anlam çerçevesinde gelişir. Sonuçta bu durum, şiirdeki unsurların, şiiriçi konumunu belirler ve bu unsurlar, kurgunun uzantısı gibi görünürler. Dolayısıyla şiirsel kurgudan ayrılıp birer bağımsız unsur olamazlar. Eğer bu bağımsızlık gerçekleşmezse "kavramışlık"ın "kavranan"dan farklı oluşu, pratik biçimini yeterince alamaz. Kavramışlık, kavranan'a ideolojik baskı yapar. Bu baskıya "tezler" sebep olmaktadır. Tezler de şiirde daha

baskın olup belirginleştikçe felsefi semantiğin kendisi olma yoluna saparlar ve ideolojinin bir kanıtı gibi dururlar. Ancak şiirde istenen durum bu değildir. İdeolojinin şiirde aldığın bu durum sebebiyle, şiirde veri kullanımı, ideolojik bir saplantıya dönüşür. Böylelikle de ideoloji, nesnel gerçekliğin anlamıymış gibi görünmeye başlar. Böylelikle şiir ile dünya arasındaki ilişki, ideolojinin dünyanın yerine yerleştirilmesine sebep olur. Bu durumda idealist estetiğin, estetik soyutlamaya tanınan önceliğin ortaya çıkması demektir. Buna engel olmak için ideolojik algının, şey (kavranan) tarafından denetlenmesi gerekmektedir. Nâzım Hikmet'in dünyaya duyduğu gerçeklik tutkusu, bu çözümü zamanla gerçekleştirmiştir. Şiirselliği engelleyen bu ideolojik tezlerin, şiirin bütünselliğinde artık istenmemesine varmıştır. İşte Nâzım Hikmet, şiirinin asıl anlam alanını bu noktada insana, insanın içine, insanî faaliyetlere yöneltmiştir (1987a: 37).

Veysel Öngören'e göre, Nâzım Hikmet, söz konusu insanın konumunu, buradan şiire vermiştir. İçeriksel gerçeklik içinde birey, imge katına yükselmiştir. Bu durum da istenmeyen tezlerin baskısını parçalamıştır. Şiirsel kurguyu özgür kılmıştır. Sözdizimine karşı, sentetik tutarlılık sağlanmıştır. Bireyin sadece somutluğundan gelen boyutun mutlaklaştırılmasını kırmıştır. Ama bu boyut, donmuş bir gerçekçilik duygusunda nesnellik adına bağımlı değildir. Gerçekçilik duygusunu gerçekliğin canlılığında denetlemiştir. Bu yaklaşımların yanı sıra Öngören, Nâzım Hikmet'in şiirindeki Dil ve Gerçeklik'in bağımsız konumlar olarak karşı karşıya tutulduğunu belirtir. Ona göre Nâzım Hikmet, yerine göre olaylara doğrudan bakarak, yerine göre bireyin iç dünyasını da toparlayarak Dil'in dildışı eğitimini nesnel gerçekliğin üstüne sürmüştür (1987b: 32).

Nâzım Hikmet'in bu kavrayışından dolayı Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in tezlerin şiirini zedelemesinden rahatsız olduğunu belirtir. Bu durum bilincin "oldubitti"liğe itilmesini yadırgamaya başladığını ve nesneler dünyasına yönelik somut görü'ye ilgisini arttığını dile getirir. Tarihin bir kavga kozu değil, bir yaşanırlık olduğunu kavramıştır. Nâzım Hikmet'in şiirde edindiği bu deneyimi, böylelikle, olgusal ayrıntıların imgeselliği üzerinde yoğunlaştırmıştır. Olgusal ayrıntıların, olgusal bütünselliğin ögeleri olabilmesini sağlar. Gerçek bir dünyaya olan eğilim, gerçek dünyada karşılıklı etkileşim içindeki öznenin gerçek yerini belirler (1987b: 33).

Veysel Öngören, Nâzım Hikmet'in şiirsel gelişimdeki anlam sürecini eserler bağlamında da izler. Ona göre Şeyh Bedrettin Destanı'nda sansasiyon, (heyecan) kötü

mısraya dönüşmüştür. Aşırılık, sonunda olgusal gerilime yenilmiştir. Olgusal gerilim, Kuvay-i Milliye Destanı'nda semantik düzenlenişi denetlemektedir. Memleketimden İnsan Manzaraları'nda imge yükleri dile karşı kişilik kazanmıştır ve artık yerlerini üsluptan beklememekte, üsluba nesnellik etmektedirler (1987b: 34).

Veysel Öngören Nâzım Hikmet'teki semantik kırılmayı "olgusal gerilim"in devreye girmesiyle gerçekleştirdiğini belirtir. Ona göre olgusal gerilimin işe karışması, şiirsel kurgunun doğal dilin baskısından kurtuluşunu sağlamıştır. Bunu iki yolla yapmıştır. Öncelikli olarak olgusal gerilim, doğal dilin şiir öncesi üslubunun şiir içinde kalmasını sağlar. Çünkü olgusal gerilim, olgusal ilerleyişin hareket biçiminin doğrudan doğruya bir özelliğidir. Olgusal gerilimdeki her hareket, doğal dilin içerdiği nesnel gerçeklik izdüşümünü canlı tutar. Böylelikle doğal dile yansımış her türlü nesnel gerçeklik biçimi, şiir içinde açığa çıkar. Bu da şiir içinde dildışı içeriğin şiir tarafından özgün bir hâlini oluşturmaktadır. Şiir içinde bu bir sınırlama işlevi üstlenir ve sınırın öte yanında şiirsel yüklere özgü bir alan açılır. Bu alan, şiirsel semantiğin ilerleyişini verir (1987b: 34).

Veysel Öngören'e göre, bu ilerleyişte, olgusal gerilim, bu durumda estetik soyutlama işlemine bir maddilik olarak destek verir. Bu da imgelerin yapısı için değişik bir dilsel olanak doğurur. Bu imgelerin yaratılışında, dildışı içeriğin elden geçirilmesini de vardır. Bu şiirsel yükler, kendi dildışı kökenleri ile doğrudan doğruya karşı karşıyadırlar ve varoluşları kökenlerinden farklılaşmalarının belirginliğine bağlıdır. Böylelikle şiirsel tat, asıl şiirsel anlam da incelmiş olarak ortaya çıkar (1987b: 34). Bu durumdan sonra Veysel Öngören'e göre şiirden beklenen bilincin değil, dünyası içindeki insanın somutlanmasıdır. Çünkü bilinç, bir fark ediş kararlılığı olarak yerini almıştır ve ideolojik, bilinç aracılığı ile şey'e atfedilmiş (verilmiş) bir nitelik olma savına artık girememektedir. Asıl yerini alarak, şey hakkında yapılmış bir tercih olur. Bu tercih durumu, şey'in bağımsızlığını şaire kazandırmaktadır ve ideolojik baskı ortadan kalkar. Öngören'e göre bilinç ile ideoloji arasındaki ilişkinin bu çözümü, bilinci ait olduğu dünya ile yüz yüze getirir. Bilinç artık dünyayı öğütlemez. Bilinç bir yandan kendisini, kendisinin ait olduğu dünyadan sorgularken, öbür yandan da şiirsel-semantik-birim'ler süreçlere, konumlara, kişilere artık olgusal gerilim yoluyla doğrudan ilintili olurlar. Böylelikle, tez ve ideoloji, şey'in niteliği gibi görünme olanağını yitirmiş olurlar (1987b: 35). Öngören'e göre işte bu nedenlerle felsefi semantik artık şiire değil dünyaya

aittir ve şiir kurgusu karşısında taraf durumundadır. Şiir kurgusu onu da doğal dile iade edebilir. Böylece, kurgunun temel gereksinimi çözülmüş olur (1987b: 35).

Veysel Öngören'e göre "mizansen, tasarlanmış her hangi bir oyluma (zaman ve mekân bağlaşıklığına) getirilmiş ama serbestçe seçilmiş bir perspektif altında getirilmiş bir olgular girişimidir. Yapısı, bir hareket alanı ve bu alanda hareket eden nesnelerin karşılıklı konumlarının belirlenmişliğidir. Bu yapı bir maddi gereçle kurulur. Tasarlanana ait ve söz konusu nesneler tarafından içerilmiş anlam birimleri arasında bir bütünlüktür. Şiir konuştuğumuza göre maddi gereç olarak dille elde edilmiş olgular girişimi bir anlamlar bütünü sağlamaktadır" (1987b: 35). Bu açıdan bakıldığında Veysel Öngören'e göre Nâzım Hikmet'in bu işte vardığı "hüner", mizansenlerini, şiir içinde bir de kırabiliyor olmasıdır. Ona göre böyle bir durumda olgular, girişimden bağımsız kalır, ama girişimin onlara bindirdiği yükü de korurlar. Böylece, hem mizansenin kendisi, hem de ögeler, şiir içinde kullanılabilir hâle gelirler. Şiirsel yüklerin felsefi semantiğe iade edilebilmesi ve felsefi semantiğin de doğal dile iade edilebilmesi, bu durumda, şiirin nitel tabanını istenilen doğrultularda geliştirmeye yatkınlaştırır ve aynı zamanda nitel tabanı sağlamlaştırır. Öngören'e göre Nâzım Hikmet'in mizansenleri kırabilmesi, bu iadeleri olası kılan işlemin bir başka biçimidir. Yani bu durum nesneler dünyasının felsefi semantiğe arka çıkışının doğurduğu bir hareket olanağıdır. Dil ve olgu bağlaşıklığının, şiirsel sözdizimindeki bir dönüşümüdür (1987b: 35).

Veysel Öngören'e göre Nâzım Hikmet şiirinde gelişen bu dönüşümler aynı zamanda şu sonuçları da getirmiştir. Şiirsel yükler şiir içinde kendilerinden başka yükler elde etmek için şiirsel sözdizimi tarafından kullanılabilir bir dile dönüşmektedirler. Şiirsel sözdizimin biricik amacı olan şiirsel yükün gene şiirsel sözdiziminden farklılaşabilmesi, Öngören'e göre Nâzım Hikmet'in şiire yaptığı en önemli katkıdır. Çünkü "şairi bizzat kendi bireyine karşı özgür kılan ve şiiri şairine karşı bağımsızlaştıran, kişilikleştiren bu katkı, sanat yapıtının bir olgu olarak dünyaya katılışının bilinen en iyi biçimlerinden biridir." Şiirsel sentakstan farklılaşmış, şiirsel yüklerden oluşan bu dil, yalnızca söz konusu şiire özgü bir dildir, ama doğal dil tarafından da yadırganır hiç bir biçimi yoktur. İnsan duyarlığı tarafından da yadırganmaz. Bu dil, üslubun içeriği olarak ona nesnellik etmektedir. Böylelikle Nâzım Hikmet'in üslubu, sözdizimi yoluyla sağlanmış kurgunun açığa çıkardığı nitel tabanın son sözü olmuştur (1987b: 36).

Nâzım Hikmet'in felsefi ve ideolojik düşüncelerinin bağlamında oluşturduğu şiirsel anlam evrenine geniş açılardan değerlendiren bir diğer isim de Hasan Bülent Kahraman'dır. Hasan Bülent Kahraman, Nâzım Hikmet'in şiirindeki anlamı açıklayabilmek için öncelikli olarak bu şiirin ana kaynağına gitmek gerektiğini vurgular. Kahraman'a göre, böylesine "kalın gövdeli ve iri yapılı bir şiirin" okunabilmesi ve onu oluşturan anlam katmanlarının açılarak anlaşılabilmesi için "bu şiir başından sonuna değin, her bir noktasında felsefeyle içli dışlı" olduğunu bilmek gereklidir. Çünkü bu şiirin belirleyeni felsefedir. Bu felsefenin şiirde doğrudan ya da dolaylı olmasının bir şeyi değiştirmeyeceğini vurgulayan Kahraman, bu nedenle Nâzım Hikmet'in şiirindeki anlamın ancak felsefe ekseninde geçirdiği serüvenin gözden geçirilerek ortaya çıkarılabileceğini belirtir (2002: 3).

Hasan Bülent Kahraman'ın Nâzım Hikmet şiirinin anlam katmanları felsefe açısından değerlendiren yaklaşımlarını şu maddeler hâlinde özetlemek mümkündür:

1) Kahraman'a göre Nâzım Hikmet'in şiiri hem somut ve hem de soyuttur. Bu iki durum da dünyayı bütünlüğü içinde kavramaya ve dönüştürmeye yöneliktir. Nâzım Hikmet şiirinin ilk ve temel varoluş nedeni burasıdır. Nâzım Hikmet, şiirini belli bir görüşün etrafında oluşturur. Dolayısıyla amaçlıdır, yönlü ve taraftır. Bu durumun şiirin bir felsefe tabanına oturmasını engellemediğini belirten Kahraman, Nâzım Hikmet'in şiirinin tümüyle bir felsefenin içinde doğduğunu, şiiri yoğurduğunu dile getirir. Ona eklemeler yapar ve onunla tartışır. Onu çeşitli yöntemlerle, disiplinlerle irdeler. Bir açıdan bakılırsa sanat da bu doğrultuda felsefeye eklemlenebilir (2002: 3). Nâzım Hikmet'in daha önce vurguladığımız gibi bu, evreni bütüncül kavrama çabası ve bu yöndeki eylemli çabası zaten şiiri özellikle bir anlama bağlama, anlama kavuşturma sonucuna götürür. Bu sebeple amaçlı, yönlü ve taraflı olması, bu anlamı iletmek istemesinden kaynaklanır. Felsefi kavrayış da bu anlamın içindedir, ona eşlik eder. Kimi durumlarda anlamın kendisi de olur. Bu yönlülük, aslında aktif realist görüşün de izlerini taşır. Nesnel bir gerçekliğin, dünyada sorgulanması bütüncül kavrayışın ürünüdür. Burada somut ve soyutluk böylesi bir çabanın içinde anlam kazanır. Büyük bir oranda da nesnel bağlılaşımla denetlenir.

2) Kahraman ikinci olarak Nâzım Hikmet şiirinin ideolojik katmanına bakmak gerektiğini vurgular. Kahraman'a göre, Nâzım Hikmet şiiri, "büyük gövde"si, maddeci,

diyalektik maddeciliği benimsemiş, dünyayı o görüngüden "okuyan" bir şiirdir. Yani bu şiirin felsefeyle kurduğu ilişkinin "verili" bir düzlemi vardır. Dolayısıyla şiir bu düzlemde doğar. Kahraman, özellikle başlangıç dönemi şiirlerinde bu gerçeğin kesinlik kazandığını vurgular. Nâzım Hikmet için "şiirin belli bir anlayış ekseninde edilen kavganın aracıdır, silahıdır." diyen Kahraman, felsefenin, bu bağlamda şiire yedirildiğini dile getirir (2002: 3). Kahraman'ın bu değerlendirmesi için de Nâzım Hikmet'in anlamı önceleğini söyleyebiliriz. Bu durumda da anlamın, felsefenin şiiri yedirilmiş olmasına rağmen bir kapalılık, bir anlaşılma sorunu yaşayacağını söyleyemeyiz. Çünkü Nâzım Hikmet, şiir aracılığıyla savunduğu ve kavgasını verdiği ideolojinin anlaşılmasını okurdan ister ve bu bağlamda geri dönüt bekler. Dolayısıyla ideolojinin varlığı, anlamı kapatmaz, örtmez.

3) Kahraman'a göre bu noktada şiirin felsefeyi doğurduğu dönem başlar. Çünkü Kahraman, felsefenin Nâzım Hikmet şiirinde "doğurtan" olduğunu belirtir. Bu durum, felsefenin şiirle kurduğu örtük ilişkiden gelmektedir. Kahraman, bu ilişkinin, diyalektik bir ilişki olduğunu belirtir. Bu ilişkinin diyalektik yönünden daha ötede bir anlama ve edime de sahip olduğunu işaret eden Kahraman, Nâzım Hikmet'in "yorumsamacı şiiri"nin bu noktada ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bu, edilgen bir süreç değildir ve de kolay yaşanmaz. Ama kimi kez şiiri kendi içinde tartışmaya ve gerilime itmesine rağmen, şiirin üzerinde yükseldiği anlam katmanı daha başlangıçta belirlemiştir. Çünkü şiirin bir düşünce olarak nereye varacağı belirlenmiştir. Kahraman'a göre Nâzım Hikmet şiirinin "yüksek sesli, gür ve bereketli olması" bundandır. Şiirde, savunan ve inanan bir bilinç vardır (2002: 3-4). Kahraman'ın da belirttiği gibi Nâzım Hikmet'in şiir yükü ve dayandığı felsefe, başlangıçtan beri varacağı yeri belirlediği için, anlam da ister istemez baştan beri kendini belli eder. Anlamın açık olmasına rağmen, yorumsamacı bir nitelik taşıması da içinde taşıdığı felsefeye ve diyalektik ilişkiye bağlanabilir.

4) Kahraman'a göre Nâzım Hikmet'in şiirindeki "ütopik boyutu" da bu bağlamda çözümlemek olanaklıdır. Kahraman, Nâzım Hikmet şiirinin "büyük gövde"sini kesin bir biçimde ütopik olarak değerlendirir. Çünkü Kahraman'a göre bütün eserleri okunduğunda Nâzım Hikmet'in şiirinde, tam bir "romancı" çabasının öne çıktığı açıkça görülmektedir. Kahraman, bu saptamasını Nâzım Hikmet'in şiirlerine sürekli olarak "yazı" demesine de bağlar. Ona göre bu şiirlerde "bir düzyazının çoğulluğu, karmaşıklığı, sürekliliği" görülmektedir. Nâzım Hikmet'in şiire dair he

kavrayışında ve değerlendirmesinde bu tutumu sergilediğini belirtir. Ütopya kavramının, Nâzım Hikmet şiirinde rastlantıyla yer almadığını, şiirin özünü hazırladığını belirten Kahraman, Nâzım Hikmet'in başından sonuna kadar bir "gelecek, güzel günler şairi" olduğunu vurgular. Ona göre siyasal kimliğinin bu durumda payı vardır, ancak siyasal kimliği de Nâzım Hikmet'in bu özelliğinden sürekli "özsuyu" alır, ama yine de sorunun temellendiği bir nesnel düzlem de bulunur (2002: 4). Nâzım Hikmet'in şiirlerine "yazı" demesi, şiirin açık anlam yükünün fazla olmasıyla da tanımlanabilir. Şiirindeki bu yük, nesir mantığına yakın olması ve bu düzlemde düşünülmesi bu "yazı" fikrini anlamlandırır. Ayrıca düzyazıya özgü bir anlayışla, ileri sürülecek fikirlerin metin dışında ve metin yazılmadan önce hazır olması da bu fikri destekler. Nâzım Hikmet, ütopyasına uygun hazır bir göndergesel anlam alanını kullanır. Bu hususta hedeflediği kitleye de kolay uluşması söz konusudur. Bu anlam şiire uygulanarak bir etkileme gücü sağlanmıştır. Burada Kahraman'ın belirtmiş olduğu rastlantıya yer vermemesi bu açıdan değerlendirilebilir. Çünkü rastlantıda doğacak anlam, Nâzım Hikmet'in istediği ve amaçladığı anlam olmayabilir. Dahası göndergesinin tematik yönünü "mutlu bir geleceğe" odaklayan şairin, başka bir anlamın doğmasını isteyeceğin de açıktır. Nâzım Hikmet'in "yazı" kavramını kullanması, amaçlı bir eylemin göstergesidir ve bu da anlamla ilgilidir.

5) Nâzım Hikmet şiirinin "maddeci" yönüne vurgu yapan Kahraman, böylesi bir şiirin hızlı bir şekilde döneminin, gününün sanatsal eylemleriyle ve eylemci sanatlarıyla iç içe geçtiğini dile getirir. Yirminci yüzyılın başında etkili olan Fütürizm (gelecekçilik), Konstrüktivizm (inşacılık) gibi akımların Nâzım Hikmet'i "çok kısa bir süre" içinde etkilediğini vurgulayan Kahraman, bu iki akımın bir araya geldiklerinde Modernizmi ortaya çıkardığını belirtir. Kahraman'a göre "Modernizm, gerek bir siyasal-toplumsal kavram olarak, gerekse etrafında estetik tavırların geliştirildiği bir üst kavram olarak kesinkes ütopyayla bağlar kurmuştur." Modernizmi ütopiktir bulan Kahraman, onun bütüncül bir yapıya sahip olduğunu da belirtir. Ona göre, bazen "yetkeci (otoriter) bir içerik kazanır", bazen de "dünyanın (yeniden) örgütlenmesinde kendisini sorumlu tutar". Bu durum için yöntemler geliştirir ve siyasallaşır. Böylelikle şiir, "modernist bağlamda kolaylıkla araç olmaya doğru savrulabilir." Bu da şiirin estetik bir "durum" olmasını öteler ve onu ikincil bir duruma sokar. Yani, şiir belli bir siyasa için geliştirilir ve estetik bu siyasanın önünde yer almaz. Kahraman'a göre

Nazım'ın modernist şiiri her parçacığında bu özellikleri taşır. Ütopyasını kurmak için şiiri kullanır (2002: 4). Bu sebeple Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki anlam katmanları bilinçli bir tercihle düzenlenir. Bu katmanlar arası öncelik sonralık, "göndergesel" amaca göre belirlenir ve okura öylece sunulur. Bu şiirlerde sözcüklerin çok anlamlılığa yönelmesi bir bakıma engellenir ve doğrudan bir ileti taşır. Nâzım Hikmet, bu şiirinde anlamın daha çok yüzey yapıda kalmasına ve genellikle yatay bir okuma ve anlamlandırma eylemine yatkın olmasına işaret etmek gerekir. Çünkü estetik ikinci plandadır ve şiir bir siyasal anlam için kullanılmıştır. Şiire özgü dikey ve derin okuma bu aşamada ve böylesi katmanlarda gerçekleşmez. Ancak böylesi bir durumda ütopya anlam kazanabilir.

6) Kahraman'a göre Nâzım Hikmet'in şiirini kalıcı kılan bu bileşkedir. Ancak Nâzım Hikmet'in şiirinde anlam doğuran yapısal özelliklerin "çok önemli bir öge" olduğunu unutmamak gerektiğini de vurgular. Kahraman, şiirin, modernizm ve aynı zamanda Nâzım Hikmet için bir araç gibi durduğunu ve şairin bundan rahatsızlık duymadığını belirtir. Ancak bu araç olma durumuna rağmen, Nâzım Hikmet'in daha başlangıçtan itibaren şiiri bir biçim sorunu olarak gördüğünü ve bunun yadsınamayacağını işaret eden Kahraman'a göre, eğer böyle olmasaydı, hecenin, serbest müstezadın ya da bir başka egemen yapının tümüyle aşılması demek olan serbest nazıma hiç geçmezdi. Kahraman'a göre, Nâzım Hikmet, şiirini ve onun anlam tabakalarını ancak böyle bir eylemle çoğaltabileceğini sezmiştir. Nâzım Hikmet şiirin dil-içerik bağıntısını, şiirin biçiminde doğan etkinliği dikkate almıştır. Somutlaştırmaya çalışmıştır. Kahraman, sloganlaşmaya dönük bir şiirde bile, Nâzım Hikmet'in yapısal-biçimsel irdelemesini sürdürdüğünü belirtir. Çünkü Kahraman'a göre serbest nazmı yenilemesi, kendi şiir dilini (içerikle birlikte) birkaç kez kurması buradan kaynaklanır. Geleneğin ya da klasiğin kapısını bunun için zorlamıştır. Diyalektik üretim sürecinin aynı zamanda bir bireşim olmasını istemiştir (2002: 4). Bu açıdan rahatlıkla söylenebilir ki Nâzım Hikmet şiirindeki çoklu okumaya daha çok ve daha geniş imkânlarda yapısal özellikler izin verir. Yapının, biçimin, ses özelliklerinin, dize ve sözcük kırılmalarının sağladığı anlam, sözcüklerin temel anlam kullanımlarını destekler veya zenginleştirir. Yapının yenilenmesinin, yeni bir anlam ihtiyacından doğduğunu da söylemek mümkündür. Geleneğe ait olan ve alışılagelmiş anlam katmanları yapısıyla birlikte kırılmıştır, yenilenmiştir. Şiirdeki bu somut biçimsel uygulamalara rağmen Nâzım

Hikmet'in şiirsel anlam katmanı yine de yüzeyde ve somut kalır. Soyut bir düzleme inmez.

7) Kahraman, Nâzım Hikmet'in şiirindeki yapısal ve öze yönelik dönüşümlerin hepsinin bir anlam yaratmak amacıyla gerçekleştiğini ve bu dönüşümlerin hiçbirisi onun anlam üretme ve ürettiği anlamı bir bağlam içine alma ediminden uzaklaştırmadığını belirtir. Kahraman'a göre bu anlamsal bağlamı, "büyük bir felsefe arayışı" olarak nitelendirir. Kahraman, Nâzım Hikmet'in "zaman içinde tasavvuf felsefesiyle çeşitli düzeylerde yaşadığı ilişkiyi bu çabasının bir göstergesi gibi" görür. Ona göre Nâzım Hikmet'in tasavvuf felsefesiyle bir etkileşime girmesi rastlantı değildir. Nâzım Hikmet'in şiirinin büyük bir bireşim olmasına özen gösterdiğini, bu bireşim arayışının onun ütopya kavramını yorumlayışından türediğini belirtir. Kahraman'a göre, "Nâzım Hikmet, herhangi bir ütopyanın yaşama geçirilebilmesinin ancak bir gerçekçilikle olanaklı olduğunu bilir." Çünkü bir "ütopyanın geliştirilmesi ve soyuttan somuta taşınması, içinde yaşanılan koşulların tanımlanmasını gerektirir." Dolayısıyla bu tavır, bu yaklaşım "Nâzım Hikmet'in, şiirinde kendi geleneğinden, kendi sesinden, kendi birikiminden yararlanması için doğal, neredeyse içgüdüsel bir ortam hazırlamıştır." Bu bağlamda "bireşim kaygısı" da "Nâzım Hikmet'in şiiri Doğu'yla Batı, ülkücülükle gerçekçilik, gelenekle gelecek arasında tek yanlı, tek duruşlu bir şiir" kurmasını engellemiştir. Dolasıyla onun şiiri, "olguların, durumların ve koşulların kesiştiği noktada oluşan bir bireşimdir" (2002: 5).

8) Kahraman'a göre "insan", Nâzım Hikmet'in şiirinde "evrensel ve günlük, soyut ve somut, düşünsel ve edimsel bir varlık olarak belirir. İnsanın kozmik varoluş trajiğini yakama kaygısını güderken, içinde yaşadığı bireysel, toplumsal, evrensel çelişkileri yazmaktan da geri durmaz. Bu şiir insana adanmıştır" (2002: 5). Bu açıdan da bakıldığında insana adanmış bir şiirin anlam sorunu yaşaması, kapalı bir anlama, zor anlaşılırlığa veya anlamsızlığa kayması düşünülemez. Böyle bir adanmışlıkta tematik kavrayış, sözcüklerin temel anlam alanından uzaklaşmaz. Nâzım Hikmet, şiirini daha önce de belirtildiği gibi "ortak alandan, herkesin kullandığı kelimelerden" kurmak istediğini vurgulamıştır. Nâzım Hikmet'in bu özelliği şiiri sosyolojik bir açıdan kavramasına dayanır.

9) Kahraman, tasavvufun Nâzım Hikmet'te bir "esinlenme" ve bir "hesaplaşma" olduğunu belirtir. Kahraman'a göre bir tavır, bir tercih ya da bir yönelim değildir. Bu yaklaşımın "tasavvufun neo-Platonist idealarıyla tartışmak"tan kaynaklandığını Nâzım Hikmet'in de vurguladığını belirten Kahraman, bu durumun daha başlangıçta yazılan "Berkley" şiirinde var olduğunu belirtir. "Tasavvufun hem bir gelenek olarak, hem de belirleyici bir öge olarak Doğu kültürünü yoğurmuş olduğunu bilen Nâzım Hikmet'in, tasavvufa hiçbir aşamada kayıtsız kalmadığını" dile getiren Kahraman, "hangi bağlamda ve anlamda ele alınmış olursa olsun tasavvufun, Nâzım Hikmet'in kendi dünya görüşünden bir tek ödün vermesine yol açmadığını" belirtir. Çünkü Nâzım Hikmet, somuta burada da sürekli göndermelerde bulunmaktadır. Kahraman'a göre Nâzım Hikmet, şiirini bu nedenle "metafizikle fiziğin arasında yaşanan bir gerilimin içinde kurmaktadır." Ancak yine estetik bir kaygıdan arınmış olarak "saltık kavramlar" üstünde durarak soyut felsefi düşüncenin sınırlarında kalır. Burada Nâzım Hikmet, "artık yalnızca düşünmemekte, aynı zamanda da düşüncesini soyutlamaktadır." Genelde bütün şiirlerinde soyut düşüncenin somutlanırken, bu rubailerde somut düşüncenin soyutlandığı bir aşama olarak değerlendirilebilir (2002: 6). Ancak Nâzım Hikmet, soyutlamaya en çok vardığı bu rubailerinde de kendi dünya görüşünü yansıtır. Anlam açıklığından uzaklaşmaz. Eski biçimlerden rubaiyi seçmesi de bu noktada anlam kazanır. Düşüncesini işleyeceğini bir yapıdır, bu amaçla tematik kullanım için sınanmıştır.

10) Kahraman'a göre Nâzım Hikmet şiirinde anlam kendiliğinden doğmaz. Çünkü Kahraman, *écriture automatique*'in de doğurabileceği anlamların olduğunu söyler. Ancak Kahraman'ın da belirttiği gibi Nâzım Hikmet, şiiri böyle bir çabanın içinde kullanmamıştır. Kahraman'a göre "bu şiirde anlam iki aşamada gelişir: Önce şiirin başlangıcında içerilmiş doğrudan anlam vardır, sonra da şiirin dünyayı kuşatırken ve onu tartışırken ürettiği bir anlam tabakasından ve dokusundan söz açılabilir. Bu, şiirin felsefeyle kurduğu ilişkide de böyleydi." Nâzım Hikmet'in şiirinde "anlamı onun felsefeyle kurduğu ilişkiden soyutlayarak, yalıtarak tartışma" olanağının olmadığını belirten Kahraman, "anlam, o şiirde felsefeden türediği gibi, felsefe yeni anlam katmanlarını hazırlamakta, bütün bunlar da şiirin yapısal sorunlarını kuşatmaktadır." ifadeleriyle Nâzım Hikmet'teki felsefeye dayanan anlamsal bütünlüğü bir kez daha vurgulamış olur (2002: 6). Nâzım Hikmet'in bu düşünsel ve amaçlı, rastlantıya yer

vermeyen ve insanı önceleyen anlayışı içinde otomatik yazı gibi bilinçaltına ait bir eylemi gerçekleştirmesi zaten beklenemezdi. Çünkü Kahraman'ın de belirttiği gibi Nâzım Hikmet'te anlam başından beri bellidir ve şiir bu anlam üzerine kurulur, yapısal özelliklerini kazanır. İçeriğin biçimle bütünselliği anlamın bu felsefe dâhilinde tasarlanmış olmasından kaynaklanır.

Kahraman, bir başka yazısında da aynı noktaya temas eder. "Nâzım Hikmet şiirinin temel ögesinin *"gerçekle"* kurduğu ilişki olmaktan öte, *bağlamla* kurduğu ilişki" olduğunu belirten Kahraman, Nâzım Hikmet'in şiirinde "gerçek"in verili bir olgu ve kendiliğinden var olmadığını dile getirir. Çünkü ona göre "gerçek" Nâzım Hikmet şiirinde "belli bir ideolojiyle temellenir" ve ancak o ideolojik gerçek içinde "gerçek" bir anlam kazanır. Nazım "Hikmet'in şiirlerinde kurduğu evrenin, gerçeği kendisiyle ele almadığı için ve ona saltık bir anlam yüklemediği için, gerçeğe hiyerarşik bir anlam yüklendiğini de öne sürer." Ona göre Nâzım Hikmet'in kendisinden önceki şairlerden ayrılan tarafının, "gerçek"i önemli bir olgu" olarak almasıdır. Bu bağlamda "Nâzım Hikmet'in şiiri makinalardan, elektrikten, enerjiden, kentlerden söz ederken onları saltık değerlen olarak sunmaz; onları insanla kurduğu tekabüliyet ve ilişki içinde tanımlar" (2004: 53). Böylesi bir anlam alanın belirlenebilmesi de söz konusu ideolojinin veya felsefi bakışın özelliklerinin dikkate alınmasını zorunlu kılar. Aksi takdirde şiirdeki anlam, temelinden yoksun bir biçimde ortaya koyulur ki bu da şiirin anlaşılmasını engeller. Anlam, bu ideolojinin çerçevesi içindedir.

Ahmet Oktay da Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki anlamın politik bir dilsel tavrın ürünü olduğunu dile getirir. Ahmet Oktay, şiir ve yorumu üzerine değerlendirmeler yaparken ele aldığı Nâzım Hikmet'in "Bugün Pazar" şiirinin bir yorum gerektirmediğini, çünkü şiirin kendi kendisini açıkladığını bildirir. Ancak apaçık gördüğü bu şiirin "neden iyi bir şiir" olduğu sorusunun yanıtının aranabileceğini söyler. Oktay'a göre Nâzım Hikmet, bir "*mit kurucu"* olmayı değil "*mit yıkıcı"* olmayı öngormüştür. Heidegger'in de şiiri "*dünya-tarihsel"* bir bağlam çerçevesine yerleştirerek yorumladığını, ancak Nâzım Hikmet'in, tarih ve tarihi bilme anlayışının farklı olduğunu vurgular. Ona göre Nâzım Hikmet, tüm mitsel ögeleri aydınlatırken (*demistifiye* ederken) dünyanın ve toplumun belli bir doğrultuda *dönüştürülmesini* amaçlamıştır. Oktay'a göre Nâzım Hikmet, "bir yorumlayıcı yoruma izin vermez, çünkü şiiri *politiko-dilsel* bir yorum, bir eylem biçimi olarak görür" (1997: 79). Buradan

anlaşılacağı üzere Nâzım Hikmet, şiirini kuruluştan itibaren açık tutmuş, onu mistik ve gizemci ögelerden arındırmıştır. Çünkü amaç edinilen bir duru, dolayısıyla bir eylemsellik mevcuttur. Dilin politik bir yön taşıması, bir kitlesel hedefin gözetildiğini gösterir. Yorum gerektiren, kapalı veya gizemci bir anlam yerine, açık ve somut bir düzlemde kurulan bir anlam anlayışı vardır.

Esin Akın da Nâzım Hikmet'in politik söylemine dikkat çeker. Esin Akın'a göre Nâzım Hikmet 1960'larda Türk şiirinde varolan "kekeme" şiirden başka bir yerdedir. Ona göre Nâzım Hikmet'in şiirinin, "tereddütsüz, gür, ne söyleyeceğini bilen ve haklılığını bağıran bir sesi" vardır. Çünkü "Nâzım Hikmet kendisinden şüphe etmeyen, nerede nasıl davranacağını çok iyi bilen bir şiiri politik tavrının bir uzantısı" (2001: 228) saydığından şiir dilini de belirginleştirmiş, düşünceyi ve anlamı öne çıkarmıştır. Belirsizliğe ve tereddüt içeren bir şiir içeriğine yer vermemiştir. Çünkü politik tavrın bir neticesinde şiir, "ne söylediğini bilen" bir şiir olmak durumundadır. Nâzım Hikmet, bu politik tavrın ışığında, şiirini anlamlı ve düşünce içerikli kılmıştır.

1.5. Şiirde Anlam "Mutlak Hakikati Aramak İşidir." Necip Fazıl Kısakürek ve Anlam'ın "Ben" Döngüsü

Necip Fazıl'ın, poetikası gereği, şiir çizgisi diğer şairlere göre daha belirgindir ve sınırları çizilmiş bir biçimsellik ve sınıflandırılmış bir özellik taşıması bakımından önemlidir. Çünkü söz konusu poetika, "bilinçli" bir eylemin ürünüdür. Necip Fazıl'ın kendisinden önce veya kendi dönemindeki şairlerin anlam anlayışlarını belirlerken, genellikle var olan poetik görüşlerin dışında olduklarını ortaya koymak, aldıkları eleştirilere cevap vermek için yazdıkları yazılardan hareket etmek gerekir. Ancak Necip Fazıl poetikası bu iki durumun dışında değerlendirilebilir. Bu bağlamda Orhan Okay da şu özelliklere dikkat çeker: Birincisi bir tepki poetikası olmamasıdır. İkincisi ise sadece bu tepkilere verilen cevapları değil, şiir hakkında daha değişik ve zengin perspektiflerden bakmasıdır. Böylece şiirin daha fazla problemi ile uğraşmış olur (Okay, 2011:135). Benzer görüşleri Mehmet Doğan da dile getirerek Necip Fazıl'ın şiirini mistik bir zemin üzerinde şekillendirme yolunu tutarak önceki şairlerden daha da ayrı bir noktada olduğunu söyler (Doğan, 1990: 13).

Necip Fazıl'ın poetik görüşleri başlangıçta *Büyük Doğu* dergisinde "İdeolocya Örgüsü" başlığı altında yer almıştır. Ancak bu yazı dizisinde öne çıkan daha çok siyasi bir ütopya yaratma isteğinin, şiir ile herhangi bir ortak yanı yoktur. Orhan Okay'a göre Necip Fazıl'ın ütopyasında şiire yer vermesi bir "fantezi"den ibarettir. Nitekim Okay, bu poetik meselelerin daha sonra 'İdeolocya Örgüsü'nden çıkarıldığını dile getirir (Okay, 2011: 137). Okay'ın işaret ettiği bu tavır, Necip Fazıl'ın şiirselliği, birçok noktada ideolojik veya siyasi bir zemine kaydırmasına, orada tutmasına birer işaret olarak algılanabilir. Necip Fazıl, poetikasında da görüldüğü gibi, şiirin varlığını, oluşumunu, niteliğini, amacını, bir bakıma bütününü, bir düşünce dünyasının ürünü olarak kabul eder. Şairin ve şiirin anlam dünyası, bu çerçevenin içinde oluşur, "mutlak" bir niteliğe kavuşur.

Söz konusu bu "mutlak"lık Necip Fazıl'ın poetikasının ana izleğini meydana getirir. Gerek şair ve şiir adına, gerekse bu şiirin iletişimsel boyutunda olan okur adına, tekçizgi bu izleği takip etmektir. "Mutlak" olan bu tekçizgi, aynı zamanda "mutlak" bir soyut zemini işaret eder. Dolayısıyla her açıdan, somut temellerden uzak, gizemli bir yolun sunumu olarak karşımıza çıkar. Bu durum, doğrudan şiirsel anlamın niteliğini de ortaya koyar. Gerek yapısal gerekse içreksel olarak anlam, bu "mutlak çizginin" soyut zemini üzerinde yer alır. Kimi zaman karmaşık ve kapalı, kimi zaman gizemli ve belirsiz, kimi zamanda belli kavramlarla düşünsel açıdan örtük bir nitelikte okurun karşısına çıkar. Necip Fazıl'ın anlam anlayışı, Cumhuriyet dönemi şairlerinin genel anlam anlayışıyla yakınlık gösterir. Anlamın içreksel olarak sunulan bir öge şeklinde kabul edilmesi, genel bir tavrın göstergesidir. Gerek Ahmet Haşim'in gizemli ve kapalı anlama işaret etmesi, gerek Yahya Kemal'in telkin vasıtasıyla kavranabilecek ve ses hâline dönüşmüş deruni bir anlamı önemsemesi, gerekse Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir rüya âleminin izdüşümünde zaman ve mekândan soyutlanmış bir anlam anlayışını dillendirmiş olması, Necip Fazıl'la –onun amacı farklı olsa da- aralarında nitelik olarak bir benzerlik ilişkisi kurmayı mümkün kılmaktadır. Genele bakıldığında Nâzım Hikmet bir kenara bırakılırsa nesnel bir tavır veya ölçüt söz konusu değildir. Özellikle Necip Fazıl'ın bu anlayışların en ucunda bulunan özelliğini vurgulamak gerekir. Ancak Necip Fazıl'ın bir anlam sorunu yaşadığını veya anlaşılmamak gibi bir duruma düştüğünü söylemek de doğru bir doğru bir çıkarım olmaz. Poetikasının temel kavramlarının ve dünya görüşünün ışığında, düşünsel tavrının ve şiirdeki anlamın izini bulmak ve onu

ortaya çıkarmak genelde mümkündür. Orhan Okay da söz konusu özelliklere benzer yaklaşımlarda bulunur. Ona göre Necip Fazıl, "pozitivist ve şüpheci" bir temele oturmuş değildir. Ahmet Haşim gibi "müphem, karanlık, agnostik ve rölatif" de değildir. "Pozitivist" bir özellik göstermez; çünkü Okay'a göre Necip Fazıl, "güzele ve estetik duygularla ilgili konulara, akılla beraber belki daha çok sezgiyle, zevk hissiyle yaklaşmak gereğini benimsemiştir." Şüpheci de değildir; çünkü "kendisinden önceki estetik ve poetik değer yargılarını, hiç değilse estetik formun varlığını reddetmemiş, yeniliği bunlar üzerine kurmuştur. Meseleleri müphemiyette bırakmamış, şiirle ilgili konuları tahlilci zekâsıyla parçalara ayırmış, ayıklamış, tasnif etmiş, sistematik ve vazıh bir poetika ortaya koymuştur" (Okay, 2011: 161). Okay'ın bu tespitleri, poetikanın yazıya geçirilmesi bağlamında haklılık gösterebilir, ancak Necip Fazıl'ın şiirdeki tavrını ifade ederken kurduğu bu mantığın çelişki yarattığı da bir gerçektir. Necip Fazıl, sezgisel bir tavrın peşindeyse müphem olmaması pek mümkün değildir. Şüpheci olmaması ile önceki anlayışları reddetmemesi açısından da doğrudan bir nedensellik bağı kurulamaz. Yeni bir şey ortaya koymuşsa, mutlaka öncekinden değişik bir uygulamanın içine girmiştir. Bu bağlamda Nurullah Çetin de Necip Fazıl şiirinin söz konusu sezgisel özelliğine vurgu yapar. Şairin bu sezgisel tavrıyla "dış dünyadaki varlıkların iç yüzlerini, soyut yapılarını, manevi boyutlarını merakla, ilgiyle" anlama yoluna gittiğini işaret eder. Necip Fazıl'ın şiirinde "temessül değil, tecerrüt" olduğunu vurgular ve buna bağlı olarak "dış dünyanın, şair için iç dünyayı yansıtma aracı"na dönüştüğünü belirtir. Böylelikle şairin "iç dünyasındaki şuur, dış dünyadaki somut varlıkları anlar ve anlamlandırır" (2012: 15-16).

Necip Fazıl poetikası toplam 14 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler sırasıyla şöyledir: 1. Şair, 2. Şiir, 3. Usul, 4. Gaye, 5. Şiirin unsurları, 6. Kütük ve Nakış, 7. Şekil ve Kalıp, 8. İç Şekil, 9. Cemiyet, 10. Hayat, 11. Din, 12. Müspet İlimler, 13. Devlet, 14. Toplam (2008: 470-496). Şair bu poetika ile şiir sanatına geniş bir perspektifle yaklaşır. Bu çalışma 26 Kasım 1943 yılında *Büyük Doğu Dergisi*'nde yayımlanır. Necip Fazıl'ın poetikasındaki "Şair", "Şiir", "Usul", "Gaye", "Şiirin Unsurları", "Kütük ve Nakış", "Şekil ve Kalıp", "İç Şekil", "Cemiyet" gibi unsurlar anlam sorunu bağlamında değerlendirildiğinde şairin sanat anlayışı da bir bakıma ortaya çıkar. Birbiriyle doğrudan ilişkili olan bu unsurlar, şairin dünyayı ve yaşamı anlamlandırma süreciyle şekillenir.

1.5.1. Şair – Şiir ve Anlam

Necip Fazıl'ın poetikasında şiirsel anlam alanını belirleyebilmek için, öncelikle "şair"i merkeze almak gerekir. Anlam, şair tarafından oluşturulur, şekil kazanır ve düşünsel iletisiyle okura sunulur. Çünkü o, sıradan insanlardan üstün bir kavrayış sahibi olarak "ilahi emanetin temsilcisi"dir. Şair; madde-bitki-hayvan basamaklarından sonra insanla Tanrı arasındadır. Şairlik verili olmaktan çok yapılan işin "idrakinde ve bilincinde olma işi"dir. Şair "büyü, sır, tılsım ustası"dır; (…) "ne yaptığının yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır" (2008: 472). Böylesi bir durumda şairin, anlamı doğrudan belirleyen bir eylemselliği ortaya çıkar. Yapılan işin farkında olan ve onu bilinçli bir tavırla ele alan şair, belirleyici bir fonksiyon üstlenir. Ancak buradaki bilinç ve farkındalık, şaire özgü bir gizemlilik, bir sihir barındırır. Bu noktada şairin sahip olduğu bu özellikler, "ilahi emanetin temsilcisi" olmasından gelmektedir. Şiirdeki anlam, bu gizemli olmanın izlerini de taşımaktadır. Bu durumda şair yaptığı işin ciddiyetini ve önemini bilerek hareket etmeli ve "üstlenmiş olduğu ilahi emanete" bağlı kalmalıdır. Şair, duyum ve sezgisiyle sıradan insandan ayrılmıştır ve söz konusu şiirdeki gizemli anlamı oluşturmuştur.

Necip Fazıl, poetikasında daha ilk bölümden başlamak üzere mistik duruşunu hissettirir. Bu algı, şiirdeki anlamın kavranma noktalarını da soyut bir zemine kaydırır. Necip Fazıl, bu şiirsel eylemlilikte şairin bilinçli olma özelliğine göndermeler yapsa da somut düzlemde bir bilinç hâlinin varlığına pek rastlanmaz. Orhan Okay'a göre Necip Fazıl poetikasının ilk bölümünden itibaren karşılaştığımız "esrar, tılsım, büyü, sır gibi akılla kavranması güç mefhumlar *Poetika*'nın mistik karakterinden kaynaklanmaktadır" (1998: 71). Bu mistik karakter de Necip Fazıl şiirinin ana özelliğini göstermesi açısından dikkate alındığında şiirdeki anlamın da bu karakter dolayımında algılanmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla kolayca ulaşılabilecek bir anlam alanından söz edilemez.

Anlam anlayışının en temel noktası şiire getirdiği tanımda mevcuttur. Necip Fazıl, Aristo'nun mimesis'inden daha çok Valery'nin anlaşılmaktan öteye sezilebilecek tariflere doğru giden görüşüne yakın durur. Yukarıda da dile getirildiği gibi sezgisel bir anlamın çıkış noktasını gösteren bu tutum, şairin, şiiri "mutlak hakikati aramak" (2008: 473) olarak tanımlamasında mutlaklaşır. Şiirde anlam arayışı da bu hakikati bulmak

olacaktır. Şiir, bu hakikatin peşinde olacağından, taşıdığı ve işaret ettiği anlam da bu çerçevede oluşmaktadır. Şairin, şiir ekseninde okurla kurduğu iletişimin amacı da bu anlama ulaşmaktır. Bu sebeple hakikat kavramı şairin dünya görüşü ve inancı dolayımında bir metafizik anlam taşır ve sezgisel bir kavrayış gerektirir. Necip Fazıl'a göre şair "müşahhas bir plan üzerine mücerret bir şiir" anlayışını yerleştirir; yani şiiri somuttan soyuta götürür. Bu anlayışla şiirdeki sözcükler, sırlarını içinde barındıran, görünenin ötesindeki görünmeyenin sembolleri durumuna dönüşür. Eşyanın ötesindeki bu anlam, şairin somuttan soyuta giderek ulaşmak istediği anlamdır. Ona göre yalın ve yüzeysel bir şiirden, süzülmüş ve karmaşık bir şiir düzenine geçilmelidir. Bu arındırılmış, ama derinliği dolayımında karmaşık hâle gelen hakikat, şiirin asıl temel noktasıdır. Bu nokta mutlak olan hakikattir ki asıl anlam ancak o'dur: "Şiir, mutlak hakikati aramak işidir; şiirde mutlak hakikat Allah'tır; şiir Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir" (2008: 473). Denilebilir ki Necip Fazıl'ın anlam anlayışının gizemli ve sezgisel bir kavrayışa dayalı olması, şiirin merkezine Allah'ı yerleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında Erdoğan Kul'un belirttiği gibi şair, burada "bu bilinç ve tutumla, sufi terminoloji içinde anlamlandırılabilecek imgeler kurmaya, tasavvufi kavrayışa dayalı sorgulamalar ve çağrışımlarla genişleyen bir şiirsel söylem oluşturmaya başlar" (2015: 168). Kul'a göre Necip Fazıl'ın şiirleri, genel olarak, sufi perspektif içinde bir arayışa yönelmiş bir zihnin ürünleridir. Çünkü "sufi kavrayış ve bakış; bireyin iç dünyasıyla, öznel yaşantı ve deneyimleriyle, arayışlarıyla, mahremiyetiyle olan doğrudan ilgisi nedeniyle mutasavvıf bir sanatçı için sanatsal yaratımların ana kaynağını oluşturur." Buna bağlı olarak, Necip Fazıl'ın poetikası ve şiirlerini, bu kaynağın "ilk elden kanıtı gibi" değerlendiren Erdoğan Kul, bu şiirleri "bir terminolojiyi daha anlaşılır kılma, bir öğretiyi manzum anlatımlarla okura kavratmaya çalışma gibi kaygı ve beklentilerin de ötesinde" görür (2015: 193).

Bu hususta önemli bir kavram olarak "arayış" üzerinde durmak gerekir. Bu kavramı Necip Fazıl şiirindeki anlam alanının belirlenmesinde bir uyarıcı olarak almak mümkündür. "Arayış", anlamın belirlenmesinde iki yönlü bir etkileşim çizgisidir. Şair, şiirini ve dolayışıyla şiirinin "mutlak" özünü oluşturmak için bir "arayış" içinde olmak zorundadır. Bu da şairden, şuur, idrak ve sezgi gücü ister. En somut zeminden en soyut zemine kadar, yani "mutlak"lık bulununcaya ve şiire yerleştirilinceye kadarki bütün

eylemler, bu arayışın ürünüdür. Anlam, bu sürecin sonunda sezgisel bir kavrayış hâlinde şiire ait olur. Bu noktadan sonra zıt bir yönde ikinci "arayış" gerçekleşir ki bu da okura aittir. Bu sezgisel ve soyut zemindeki anlamı ortaya çıkarıp kavramak için okur, soyut zeminden somuta giden bir kavrayış içinde "mutlak" olanın peşine düşer. Okurun anlamlama süreci de bir arayışın ürünü olarak karşımıza çıkar. Necip Fazıl'a göre bundan başka bir yol yoktur, çünkü şiirin görevi budur: "İster O'na inanan ve ister inanmayan elinde, ister bilerek ve ister bilmeyerek, O'nu aramaktan başka vazifesi yoktur" (2008: 473). Şiirsel anlam, bu çift yönlü "arayış" sonucunda tamamlanabilir.

1.5.2. Şiirde Usul – Gaye ve Anlam

Necip Fazıl'da yukarıda ele alınan bu çift yönlü arayış, bir usule dayanır. Ancak bu usulün belirlenebilmesi için, "ilim" ile "şiir"in kıyaslanması gerekmektedir. Her ikisinin de hakikati aramak gibi bir gerekçesi varsa da bunların usulleri birbirinden farklıdır. Bilim, anlamlandırırken "tahlil"ci olmak zorundadır. Bu tahlil, sebep-sonuç ilişkisine bağlı olarak hiçbir soru işaretine ve müphemiyete yer vermeyecek şekilde, aranan hakikatin bütün bağlantılarını, ilişkilerini içeren bir açıklıkla ortaya koymalıdır. Şiirin bu noktadaki usulü, bunun tam tersidir ve tahlilci değil, "terkip"çidir. Bu terkipte, sebep-sonuç ilişkisi yoktur. Açıklama yoktur. Şiir, daha müphem ve gizemli bir sezgisel kavrayışı usul olarak seçer. Dolayısıyla ilim, aşama aşama gerçekleşen bir eylemselliği tercih ederken şiir bütüncül bir kavrayışın zeminsizliği içinde çağrışım noktalarını birbirinden uzak tutarak bu bütüne ulaşır. Bu da bilimin anlamlı kıldığı şeyi soyut zeminden somuta taşıdığını gösterirken, şiir somutu soyuta taşımak zorunluluğunu ortaya koyar. Necip Fazıl'a göre şiirin usulü, mutlak hakikati ararken şiirin, somut çerçevede en karmaşık ve en muhteşem yapısında bazen düğümlerini çözerek bazen de yepyeni düğümler atarak kavrayışı, eşya ve olayların görülen âlemin ötesine sıçratabilmektir. Şiirde eşyanın ötesindeki bu hakikati ararken "teşhis" ve "tecrit" yollarının önemini vurgulayan Necip Fazıl'a göre, "ilimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis tecrit içindir" (2008: 475).

Bu durum, yukarıda belirttiğimiz gibi somutlama ve soyutlama usullerini karşı karşıya getirmektedir. Şiirin mutlak hakikati, yani anlamı ancak "soyutlama" (tecrit) usulüyle bulacağına işaret eder. Bilim açıklama, tanımlama yaparken, şiir açıklama ve

tanım tapmaktan kaçınır; yani "tebliğ" etmez, "telkin" eder. Bu soyutlama, bu telkin, şiirin anlam alanını da belirleyen eylemlerdir. Şiir, bu müphemlik içinde bütüncül bir sezginin ürünü olarak anlamlama sürecine sokulur. Aksi takdirde şair, didaktik ve politik bir zemine düşer ki bu da şiirden uzaklaşmaya sebep olur. Necip Fazıl, şiirdeki anlamı böylesine açık ve bildirisel bir boyutta sunan şairlere "kaba davulculuk" görevi atfeder. Çünkü tebliğe düşmüşlerdir ve şiirin asıl görevi telkin'den uzaklaşmışlardır. Orhan Okay da Necip Fazıl'ın teşhis ve tecrit meselesine bazı yorumlar getirmiştir. Ona göre Necip Fazıl, "teşhis ve tecrit" meselesini dikkate alarak şiir hakkında geliştirdiği bu formül ile "somut bir plan üzerinde soyut olanı işlemek" istemiştir. Böylece şiirde somut görünen her eşyanın ve her objenin (ağaç, deniz, gökyüzü vs.) birer sembol değeri ve karakteri kazandığını belirtir. Buna bağlı olarak Okay, bu anlayış içinde Necip Fazıl'ın şiiri, Aristo'nun taklit'e (mimesis) dayanan anlayışından uzaklaştırılıp Valery'nin "tecrit estetiğine" yaklaştığını ifade eder (1998: 72). Ancak, Necip Fazıl'ın; şiirin usulünde özellikle "ilmin usulünde tebliğ, şiirin usulünde de telkin vardır" görüşü ve buna dayanarak şiirde tebliğ için "şiirde tebliğ, kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılık"tır (2008: 475) demiş olması beraberinde bir çelişkiyi getirir. Orhan Okay'ın bu tespiti, poetik olarak doğru olsa da Necip Fazıl'ın bu durumun temsilini üstlendiğini söylemek mümkün değildir. Necip Fazıl gerek poetikasında, gerekse şiirlerinde "tebliğ"cidir. Birçok noktada politiktir. Şiirsel anlamın ortaya konması için önemsediği telkin vasıtasını şiirlerinde birçok noktada gözden uzak tutar. Çünkü Necip Fazıl, bir bildirinin peşindedir. Usulünü bu yönde kullanmıştır demek daha doğru olur.

Bu bağlamda Necip Fazıl, bu usule dayanarak bir gayenin peşine düştüğünü açıkça ortaya koyar. Onun şiirinin bir gayesi vardır. Bu gaye, poetikanın en başından bellidir ve "mutlak hakikati aramak işi"dir. Bu "gaye", bu "arayış", soyutlama özelliğinden kaynaklı olarak "incedir" ve "karmaşıktır." Bu incelik ve karmaşıklık şiiri basit olmaktan kurtarır. Şiir, bir tebliğ ve açıklama olmadığı için, anlam ancak "remizlik ve sırrîlik" kavramlarının ışığında ortaya çıkar. Necip Fazıl, şiirde anlam meselesine en kapsayıcı açıklamaları bu kavramlar üzerinde yoğunlaştırır. Şaire göre, şiir semboliktir ve gizemci yönüyle mistiktir. Bu sembolik ve mistik yön, şiiri anlamsal açıdan gizli, kapalı ve müphem bir söyleme, yani simgelere götürür. Şiirin özü, bütün araç ve gereçlerden soyutlanmıştır. Bu öz, ancak sembolik ve mistik bir özdür. Şiirin gayesi de bu özü vermektir. Dolayısıyla bu yaklaşım beraberinde üslup problemini de getirir.

Şaire göre bu özü vermek, bildirmekten çok "saklama"yı gerektirir. Bu örtme işlemi, anlam sorununun temelini oluşturan bir özellik taşır. Necip Fazıl göre bu "saklama" eylemi, "Ne söyledi" yerine "Nasıl söyledi" kaygısının ürünüdür. "Nasıl söyledi" özelliği, "Ne söyledi" özelliğinin örtüsüdür. Bu da temadan çok, temanın sembolik ve mistik bir sunumunu gerektirir. Burada anlamın belirlenmesini sağlayacak olan da bu örtülü olarak dile getirilen öz'ün, yani sembolün ortaya çıkarılmasıdır. Anlam, bu sembol aracılığıyla şiirin dışına çıkar. Çünkü her sembolde "gizliden bir işaret ve her gizlilik işaretinde sırdan bir haber vardır." Anlam alanına ulaşmak, işte ancak bu gizli olanı ortaya koymakla, yani sembolü çözmekle mümkündür. Bu sembolik üslubun en temel anlam alanı da mutlak hakikat olan Allah'tır. Bu durum, Necip Fazıl'ın "Ne söyledi"den çok "Nasıl söyledi" anlayışının bir çelişki barındırdığını, şairin özü önemsemediğini düşündürse de durum öyle değildir. Şaire göre öz ne olursa olsun, şair ne söylerse söylesin, varacağı tek kaynak Allah'tır. Bütün özler, ondan çıkar ve ona ulaşır. Bu bakımdan, söz konusu anlam alanının şair tarafından sunuluşu önemlidir. Üslup ancak bu özün sunumunun bir sonucu olarak önem kazanmaktadır. "Böyle olunca şiir, sonu bulunmaz, dibine varılmaz, etrafı çerçeveye alınmaz iç delaletlerin, maske altında maske, maske altında maskesi olarak, üstün gayesini, remzî ve sırrî mahiyetinde hülasa edici ulvi bir idrak makamı hâlinde karşımızda abideleşiyor" (2008: 477). Buna bağlı olarak şiirin remizlik ve sırrilik gayelerinden sonra güzellik, heyecan, ahenk ve eda gelir. Necip Fazıl bunları da temel gaye bakımından önemsemez ve "işporta malı" sayar. Necip Fazıl'a göre şiirin gayesi vezinli, kefiyeli söz söylemek olmamalıdır. Ona göre bu hususlar gereklidir; ancak mutlak şeyler değildir. Şiir sadece bu unsurlara dayanırsa da sahtecilikten öteye geçemez. Bu unsurların içinde mutlak hakikat yoktur.

1.5.3. Şiirin Unsurları ve Anlam

Necip Fazıl'ın şiirde anlam anlayışı bu hususta da belirgin ifadesini bulur. Şiirde anlam alanıyla doğrudan ilgili iki önemli kavrama yer verir. Necip Fazıl'a göre şiirin iki "büyük" unsuru "his" ve "fikir"dir. Bu iki unsur şiirde olmalı ve birbiri içinde erimelidir. Düşünce duygulaşmalı, duygu da düşünceleşmelidir (2008: 477). Bu iki kavram arasındaki geçişkenlik ve birbirine dönüşme durumu şiirin önemli bir özelliğidir. Bir bakıma şiirde anlam, bu geçişkenlik ve dönüşüm üzerine kurulur. Şair bu iki unsurun birbiriyle olan münasebetini şöyle ifade eder: "Şiirin ana maddesi sayılan

ham ve cılk duygu ve şiire en uzak nesne bilinen sert ve kuru düşünce teker teker yalnız kaldıkça hiçbir şiir, zarfını kendi başına imla etmek talihine eremez. Bunlardan ilki, kulağı çekildikçe ağlayan köpek yavrusundan, ikincisi de eşya dersleri kadrosundan birer adi sestir" (2008: 478). "His" yönü ağır basan bir şiir, kaba ve anlamsız bir sesten başka bir şey değildir. Aynı şekilde "düşünce"ye ağırlık veren şiir de telkinden uzak, didaktik ve ders veren, nutuk çeken bir sese dayanır. Bunların ikisi de şiirde asıl anlamı oluşturacak nitelikte değildir. Temelde Necip Fazıl, duygunun, düşünceyi kapsayan, onu çerçeveleyen bir özellikte yer almasını ister, ancak bu durumun tersini de şiire uygun olarak görür. Bu çift yönlü kavrayışta düşünce de duygu için bir çerçeve, bir kapsam alanı oluşturabilir. Şiir bir idrak işi olduğundan düşünce, "kuru ve basit" bir özellikte kalabilir. İdrakteki sezgi, daha çok hisse yakın bir özellik gösterir.

Ancak yine asıl olan bu iki unsurun birbiri içinde "erimiş", "karışmış" ve tek madde olmuş hâlidir. Düşünce ve his için şiir, bir "arakesit" alanı oluşturur. Fakat bu birleşim ve katışma noktasında önemli bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu da katışmanın "direnci"dir. Bu başkalaşım ve değişimde (tagayyür ve istihâle) düşünce, hisse göre daha direngendir. Dolayısıyla terkip sırasında düşüncenin his hâlini alabilmesi için, yani incelebilmesi için onun fazlaca işlenmesine ihtiyaç duyulur. Düşünce daha belirgin ve göndergesel bir anlam taşır. Kuru bir anlam alanından uzaklaşmak için de bu düşüncenin, his'se dönüşümünde daha sezgisel bir kavrayışın olması gerekmektedir. Bu süreçte Necip Fazıl'a göre düşünce, duygunun etkileşimine ihtiyaç duyar. Yani bir bakıma "fikir histe fani olacaktır" (2008: 479). Böylece fikirlerin varlığı, duygunun içinde gizli kalacak, duygu da ağırlığını sezgisel olarak hissettirecektir. Şiirin anlamlanması, bu gizli kalmış fikri ortaya çıkarmaktır. Necip Fazıl'ın her şeye rağmen bir düşünce şairi olduğunu söylemek gerekir.

1.5.4. Şiirde Kütük – Nakış ve Anlam

Necip Fazıl'ın poetikasının altıncı bölümü olan "Kütük ve Nakış", aslında bütünsel bir ara bölümdür. Çünkü öncesindeki beşinci bölüm olan "Şiirin Unsurları" ile sonrasındaki yedinci bölüm olan "Şekil ve Kalıp" bölümlerinin toplamıdır. Şairin de belirttiği üzere "kütük", şiirin muhtevasıdır ki bu da his ve fikirden ibarettir. ~~B~~u muhtevanın "ambalajı", estetik ve fonetik açıdan "giyim ve kuşamı" olan "nakış" ise

şekil ve kalıba işaret eder. Bu iki unsur, "kütük ve nakış", şaire göre şiirin birbirinden ayrılmaz iki unsurudur. Necip Fazıl, biçim-içerik ilişkisinin bütünselliğine işaret eder ve şiirin hem içerik hem de şekil bakımından bir anlam bütünlüğünü oluşturduğunu işaret etmiş olur. Anlam, bu iki unsurun birlikte oluşturduğu yapının ürünü olarak ortaya çıkar. Bu iki unsur, şiirde karşılıklı yönde işler ve devamlılık arz eder.

Şaire göre bu noktada dört farklı tavır söz konusudur. Birincisi, "Hem kütüğü hem de nakışı" olan şairlerdir ki bunlar biçim-içerik bütünselliğine kavuşmuş ve şiirsel anlam alanına ulaşmış şairler olarak kabul edilebilir. İkincisi "Kütüğü var, nakışı yok" olan şairler ise, daha çok muhtevaya önem verip, şiirdeki anlamı kuru bir tebliğ ve vaaz niteliğinde veren şairlerdir. Bu şairler, şiiri fikre alet etmişlerdir ve anlam yüzeysel yapıda, şiirsel değerden yoksun olarak kalmıştır. Üçüncüsü ise "Nakışı var, kütüğü yok" olan şairlerdir. Bunlar da sadece şekle önem veren ve bir bakıma anlamdan yoksun olan şairleri işaret eder. Anlamsız veya anlamı önemsemeyen şiirler yazan bu şairler, asıl öz'den yoksundurlar. Dördüncü gruptaki şairlerin ise "Ne kütüğü var, ne nakışı" vardır. Bunlarda da biçim ve içerik olmadığından, herhangi bir bildiri veya anlam taşıması mümkün olmayan gruptur ki bunları şairden saymamak da mümkündür (2008: 480). Necip Fazıl'ın şiirde anlama verdiği önemin göstergelerinden biri de bu gruplar içinde "en tehlikelisinin" üçüncü grup olduğunu söylemesidir. Bunlar şekil oyunlarıyla anlamı örterek, gizleyerek "sahte bir esrar" ortaya koyarlar. Yani şairlerin anlamın kapalılığını, anlamın "bulunmazlığını" işaret etmelerini, sahte ve bilinçli eylemler olarak görür. Çünkü öz'den yoksun olduklarından, anlamsal bir değerleri yoktur ve bu özelliklerini örtmek için biçime sığınırlar. Necip Fazıl'a göre şiirde "Kendi içinde derece derece olan kütük kıymetiyle, yine kendi içinde derece derece olan nakış değeri, üst üste gelip ve ahenklerin en mes'uduna bürünüp kucaklaşıncadır ki, şiirin saf ve gerçek rengi doğar" (2008: 480). Şiirin bu "saf ve gerçek rengi", derin yapının içindeki gerçek şiirsel anlam alanıdır.

Bu bağlamda şekil ve kalıp meselesine bakıldığında yukarıda da dile getirildiği gibi bu iki unsur, muhtevayı oluşturan his ve düşüncenin şiir içindeki örgüsünden ortaya çıkan anlamın yapısıdır. Necip Fazıl da bu unsurlara dikkat çekerken bunu vurgulamış olur. Şaire göre şiirin özü (iç nefes) ile biçimi (dış kalıbı) karşılıklı olarak birbirini oluşturur, birlikte bir yapı kurar. İşte bu yapı, anlamın "iskeletidir" (2008: 481). Anlam, asıl ifadesini ve niteliğini bu yapının bünyesinde oluşturur. Şiir, anlamlama sürecine

sokulurken sadece "iskelete" bakılamaz. Anlam, ancak bütünsel bir kavrayışın ürünü olarak belirlenebilmelidir. Şiir, bunlardan birine indirgenemez. Bu bağlamda şekil unsurlarının daha baskın olarak şiirin yüzeyinde ortaya çıkması, şiirselliği ortadan kaldırır. Böyle bir yapının içinde gizli kalan, örtülen anlamı, ortaya çıkarabildiği ölçüde şekil ve kalıbın önemi vardır. Anlam, şekle bağlı olmasına rağmen, bu şeklin içinde yapısal bir bütünlük taşıdığı ölçüde değer kazanır. Şair, şeklin ve kalıbın sesini bastırabildiği ölçüde şairleşir. Necip Fazıl'a göre şiirin ana unsurları olarak, dış ahenk, vezin, kafiye gibi unsurlarda, sözü günlük kullanımından kurtarıp onu şiirleştiren bir yön vardır. Ancak bu yön, şiirin asıl amacını oluşturamaz. Yani şiirin asıl gayesi olan "mutlak anlam"a sadece bu unsurlarla ulaşılamaz.

Necip Fazıl'ın poetikasının sekizinci bölümü olan "İç Şekil" kısmını da bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Şairin de belirttiği gibi iç şekil, dış şekle bağlıdır. Şiirin iç şekli, Necip Fazıl için bir ahenk, bir ritim ve ses olayıdır. Bu kısımda daha çok şiirin dış şekline bağlı olan vezin ve kafiyeyi değerlendiren Necip Fazıl, asıl ritmin bu unsurlardan oluşmadığını dile getirir. Bu bağlamda birinci değerlendirme noktasında serbest vezinle yazılan şiirin bir iç şekil kurmak amacında olduğunu, ancak bunun "mekânsız zaman" gibi dış yapı olmadan mümkün olamayacağını ifade eder. Şaire göre şiirin yüzey yapısında görünen anlam, ancak derin yapıda gizli bir söyleme, bir dile ulaşırsa şiirsel değere sahip olur. Çünkü yüzey yapıda kalan anlam "tebliğ" niteliğini taşırken, derin yapıda ifadesini bulan anlam "telkin" niteliğine ulaşır. Asıl gizli anlamı kuran, bu üsluptur ve bu da iç şekli örer (2008: 483). Bu örgüye ulaşmak için en önemli aşamalardan birisi sözcük seçimidir. Sözcüklerin görünen anlamlarının altındaki asıl anlam, dış ahengin altındaki iç ahenk, iç şeklin malzemelerini oluşturur. Burada sözcüklerin birbiriyle oluşturacağı ahenk, sağlayacakları yeni anlam bütünselliği, bu iç şeklin yapı içindeki gizemini de ortaya çıkarmış olur. Şair bu anlamsal alanı belirlemek için kelimeleri seçerken, Necip Fazıl'a göre şiirin iç şekli "renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı" bir dünya özelliğine kavuşur (2008: 484). Bu da örtük bir anlam alanını işaret eder ve iç şekli pekiştirir. Şaire göre iç şekil, "tecrit işi olan şiirin somut bir kalıp üzerine yerleştirilmiş soyut ruhudur" (2008: 485). Necip Fazıl, iç şekil için "eda" "iç ahenk", "iç mana", "mücerret ruh" gibi kavramları kullanır. Orhan Okay da iç şekil meselesi için "İç ahenk kelimesi 'ritim'i düşündürmektedir ki belki iç şekle en uygun karşılık da bu olmalıdır." (1998: 75) ifadelerini kullanır. Bu durumda, Necip Fazıl,

şiirsel anlamın bütünselliğinin şiirin iç ve dış şekil unsurlarının tek bir yapı olarak değerlendirilmesiyle kavranabileceğini işaret eder.

1.5.5. Şiir - Cemiyet ve Anlam

Necip Fazıl, toplum konusunda da şiire önemli bir anlam ve bunun iletilmesi bağlamında bir görev yükler. Şiir, toplumu bütünüyle kapsayan, yani toplumun kaotik değişim ve dönüşümleri içinde bütün geçmişini anlatan, şimdiki hâlini işleyen ve özellikle geleceğinden haberler getiren "dolambaçlı bir rüyadır." Yüklediği görevlere rağmen şiiri "dolambaçlı bir rüya" olarak görmesi, anlamın şiirde örtük olarak verilmesini işaret eder. Nitekim Necip Fazıl, bu "dolambaçlı rüya"yı açıklanmaya ve yorumlanmaya gereksinim duyduğunu açıklar. Bu "tâbir" ve "tefsir"e konu olan rüya, şiirde örtük bir anlamın işareti olarak, Necip Fazıl'ın toplum adına bir bildiri taşıma görevine rağmen şiiri bütün açıklığıyla bir anlam alanına terk etmediğini gösterir. Şaire göre şiir, "cemiyetin rüyasını ayrı bir rüya üslûbuyla anlatan bir tabirname"dir (2008: 485). Bu ifade beraberinde birden fazla katman getirir ki bu toplum adına söz söyleyen şiirin anlamını gizemli ve örtük bir duruma getirir. Şiir, cemiyetin rüyasını, başka bir rüya üslubuyla anlatan bir diğer rüya yorumudur ki bu yorumun da açıklanmasına ihtiyaç duyulur. Yorumlanan rüyanın, yorumunun da açıklanma ihtiyacı ortaya çıkar. Bu durum oldukça karmaşık bir katmanlar sistemini getirir. Toplumun, şiirin kendisine sunduğu anlamı, bu katmanlar sisteminden arındırması ve algılaması gerekecektir. Necip Fazıl, bu aşamada da gizemci ve sezgisel tutumunu elden bırakmaz.

Şair, bu sezgisel duyuşun merkezidir. Toplumun gerek somut gerekse soyut dünyasının atmosferi içinde sürüp giden zamanın rüyasını şair görür. Bu zaman sürecinde toplum adına yaşanmış bütün kaotik süreçlerin içselliğini, şair kontrol altına alır. Toplumun bütün "his ve fikir hayatını" kapsayıcı bir biçimde bütün yönleriyle denetleyen temel "rasat merkezidir." Bu gözlemci tavır, bağımsız ve tarafsız bir birey olan şair tarafından verilmesine rağmen, taşıdığı bu özelliklerinden dolayı "ferdiyetçi" değil, cemiyeti esas alan bir tavırdır (2008: 486). Necip Fazıl'da tümevaran bir anlayış içinde parçada bütünü görme eğilimi söz konusudur. Çünkü toplumun düşünce ve duygu dünyası, şiirde birey üzerinden yansımıştır. Bu bağlamda şiir, her ne kadar şahsî bir merkezden çıkış yapsa da varacağı anlam, toplumun genelini yansıtan bir alana ait

olacaktır. “Bunun içindir ki şiir, fikrî, içtimaî, siyasî, tarihî, hissî, bedîî, iktisadî, beledî, bütün dâvaları, dertleri, hasretleri, hamleleri, ihtinakları, ihtirasları ve ıstıraplariyle cemiyet ruhunun, tek fert üzerinde bilvasıta en derin kaynaşma ve girdaplaşma zemini” olarak gösterilebilir. Böyle bir zeminde şiirin anlamını ortaya koymak da güçleşir. Böyle bir durumda “daima gaibi istintak eden üstün bir (medyum) seciyesi beliriyor ve şair, Allah’ın kendisine bahşettiği nurla, cemiyetinin gerilere ve ilerilere doğru mânâsını temsil edebildiği nisbette mertebeleniyor” (2008: 486). “Derin bir kaynaşma ve girdaplaşma zemininde” yokluğu sorgulayan ve “medyum” özelliğine bürünen şairin ortaya koyacağı şiirin anlamını belirlemek de güç olacaktır. Toplum hizmetine sunulan şiirin, böyle bir yapıda genele ulaşma ve anlaşılır olma özelliğine yaklaşacağını söylemek de pek mümkün değildir. Ancak Necip Fazıl, yine de bu zıtlığı “şiir ve şair, cemiyetin en mahrem ve en sadık, en gerçek ve en emin münadileridir.” (2008: 487) sözleriyle de ortaya koyar.

1.5.6. Necip Fazıl’a Anlam Bağlamında Yaklaşımlar: Kurgu’dan “Ben”e

Necip Fazıl’ın gerek poetikası, gerekse şiirleri dolayımında çeşitli eleştirilerin toplandığı ana konu, şairin soyut anlam anlayışı ve bunun dayanak noktalarıdır. Bu anlam evreninin temel unsurları olan belli başlı kavramlara ve bunların düşünsel boyutlarına dikkat çekilmiştir. Genel anlamda şairin “ben” kavramı etrafında gelişen şiir serüvenini anlamlama çabaları fazlaca söz konusu olmuştur. Buna bağlı olarak şairin imgesel tavrı da anlam sürecinin bir parçası olarak görülmüş ve imgeselliği gösteren kavramlar üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Şairin poetikasının kaynaklarını inceleyen isimlerin başında Erdoğan Alkan gelmektedir. Erdoğan Alkan’a göre Necip Fazıl, *Poetika'*daki şiir görüşlerini, Baudelaire, Rimbaud ve sembolistlerin görüşlerinden almıştır. Necip Fazıl’ın, “Şair” bahsinde hislere dair “vecd”, “afyon” ve “simyacı” kavramlarını kullanmasına dayanarak Baudelaire’in “hem bu acılarını dindirmek, hem de yapay yoldan vecd hâlini yakalamak için afyon” yuttuğunu, “şiir ve sanat tanımlarında da bu sözcüğü sık sık kullandığını” belirten Alkan, Baudelaire’in bu konuda *Paradis Artıficiels* (Yapay Cennetler) başlığı altında bir dizi yazı kaleme aldığını işaret eder. “Simya”yla ilgili olarak da Rimhaud'dan örnek veren Alkan, Rimbaud’nun “Söz simyamda şiirsel eskiliğin haylice yeri vardı” sözünü aktarır.

Necip Fazıl'ın "Şiir" başlığı altında ise Aristo ve Valery'nin şiir tanımlarına yer verdiğini ve "bu tariflerin başında ve sonunda, şiiri merkezileştiren haysiyetli bir muhit ile şiir muhitini kuran ulvi merkezden bir eser yoktur" dediğini aktaran Alkan, şiirde "merkezileşme" kavramının Baudelaire'e ait olduğunu belirtir. Bu bağlamda Alkan, Baudelaire'in "*Ben*'in buharlaşması ve merkezileşmesi. Sorun burada." sözünü örnek gösterir.

Necip Fazıl'ın poetikasındaki en önemli noktanın Baudelaire'e ait olduğunu işaret eden Alkan, şairin "Bizce şiir (...) eşya ve hadiselerin en mahrem (...) nahiyesini tutarak ve nisbetlerini bularak mutlak hakikati arama işi." ifadelerinde "*Nisbet* (oran)" sözcüğünün altını çizer. Bunun da Baudelaire kaynaklı oluşuna dikkat çeker: "Zevk sahibi bir insanı rahatsız eden şiirin oransızlığıdır (...) Yeryüzünü ve görünümlerini Tanrı'nın görünümleri ve iletişimi gibi algılamamızı sağlayan güzelliğin tapılası ve ölümsüz içgüdüsüdür." Alkan'a göre Necip Fazıl'ın şiir tanımındaki "salt gerçek (mutlak hakikat-Tanrı) ve oran (nisbet) kavramları Baudelaire kökenlidir.

Necip Fazıl'ın, "Şiir sırdaşlık ve laubalilikte en verimli ve en pervasız, kaba fayda ve kuru akılda da en boynu bükük ve en korkak Cehd ve onun usulü..." şeklinde gelişen düşüncelerinde "*Laubalilik* (abartma)" ve "*fayda*" sözcüklerinin altını çizen Alkan, Necip Fazıl'ın "şiir gizliye, gizemliye yönelen abartmalı bir anlatım sanatıdır, amacı fayda sağlamak ve akıl vermek, öğretmek değildir" dediğini ve bunların aynısını Baudelaire'in de söylediğini belirtir (1994: 47). Ona göre Necip Fazıl'ın, bu görüşleri Baudelaire'in şu ifadeleriyle aynıdır: *"Lirik söyleme tarzının en çok sevdiği dil (anlatım) biçimleri abartmalı biçimlerdir. Şiirin amacının şunu ya da bunu öğretmek olduğunu düşünen bir yığın insan var, şiir gelenekleri yetkinleştirmeliymiş, şiir bilinci güçlendirmeliymiş, hâsılı şiir yararlı olanı göstermeliymiş (...) Şiirin şiirden başka amacı olamaz. Yalnız ve yalnız şiir yazma zevki uğruna kaleme alınmış şiirden daha büyük, daha soylu, şiir adını gerçekten taşımaya değer başka şiir olamaz (Théophil Gautier üstüne)"* (1994: 48). Ancak burada Erdoğan Alkan, söz konusu benzerliği bazı kavram ve sözcükler üzerinden kurmaktadır. Kavram veya sözcük benzerliğini göstererek Necip Fazıl'ın poetikasını kurgularken adı geçen şairleri kopyaladığını, onların düşünce ve yaklaşımlarını kendisine mal ettiğini söylemek oldukça zordur. Böyle bir yaklaşım eksik ve hatalı olur.

Nurullah Ataç, Necip Fazıl'ın şiirlerinde bir Varlaine etkisi hissedildiğini söylese de Erdoğan Alkan kadar bir benzerlikten söz etmez. Daha çok dönemin genel atmosferi içinde anlam meselesine benzer yaklaşımlar sergiler. Anlam'a, şiirde temel amaç ve birinci dereceden bir öge olarak bakılmaz. Nurullah Ataç da şiirin bir "eda" ve bu "eda"nın tarif edilemeyeceğinden şiirin de tarif edilemez olduğunu belirtir. Bu edanın şaire ait olduğunu vurgulayan Ataç, Necip Fazıl'ın "yeni bir ton", bir "eda" getirdiğini işaret eder (2013: 34). Ayrıca Ataç bir başka yazısında Necip Fazıl'ın "Sevgilime" adlı şiiri için saf şiiri işaret eder. Böyle şiirlerden "mana değil, ancak bizi şiir hâletine sevk etmesi beklenilir, şiirde, şiirden başka unsurlar arayanlar ise bunları anlayamazlar." (2013: 54) ifadelerini kullanan Ataç, Necip Fazıl'ın bu gibi şiirlerinde anlamın öncelenmediğini vurgulamış olur.

Şiirin kuruluşu ve kurgusu bakımından Necip Fazıl için, "Batılı bir şair, (Büyük) Doğu'lu değil!" (2013: 210) diyen Hilmi Yavuz da şairdeki Batı unsuruna işaret eder. Hilmi Yavuz, Necip Fazıl'ın, şiirin fikirlerle yazılabileceğini gösterdiğini belirtir. Düşünceyi, "şiirin, şiirselliğin geriye itilmesi", buna karşılık, "belâgatin öne çıkması" olarak gören Yavuz, Necip Fazıl'ın şiirlerindeki düşünce yoğunluğunu şiire uygun bulmaz (2013: 204). Bir başka yazısında aynı konuya değinen Hilmi Yavuz, bu bağlamda 1943'ten sonra Necip Fazıl'ın şiirinin, sadece "bir satıh", olmaktan çıktığını, aynı zamanda bir "profondeur"e ("*derinlik*"e) dönüştüğünü belirtir. Yani Yavuz'a göre artık Necip Fazıl'ın şiiri, ağırlıklı olarak bir "düşünce şiiri"dir. Çünkü bu "düşünce şiiri"nde öne çıkan, lirizm veya "şiirsellik" (*poétique*) değil, "belâgat"tir (*eloquence*) ve şiir, "büyük kavramlarla yazılmaya başlandığı için bir "düzyazısal güzellik" (*beauté prosaique)* kazanır." Ancak Yavuz'a göre bu "şiirsel bir güzellik" değildir. Necip Fazıl, artık "saf şiir" yazmamaktadır (2013: 207). Buna bağlı olarak Hilmi Yavuz'a göre bu şiirdeki anlam da şiirsel anlam olarak kabul edilemez. Şiiri kavramlarla yazmak, şiirde kelimelerin semantik fonksiyonlarını, düzyazıdaki semantik fonksiyonlarına geri döndürmektir. Yavuz, Mikel Dufrenne'in *La Poétique*'inden alıntılayarak Sartre'ın "şiirsel söz'ün objeyle olan ilişkisinin, düzyazıda olduğu gibi, gösteren'le gösterilen (kavram) arasında olmadığını öne sürdüğünü" hatırlatır. Bu durumda "şairin, kelimeleri işaretler *(signes*) olarak değil, şeyler (*choses*) olarak düşürdüğünü" de belirten Sartre'ın bu yaklaşımlarında hareketle Yavuz, Necip Fazıl'ın kavramlarla yazdığı şiirlerinin, şiirin değil düzyazının semantik fonksiyonunu yerine getirdiğine işaret eder. Yavuz'a

göre, nereden bakılırsa bakılsın, 1943 sonrası şiirler, düzyazısal şiirlerdir (2013: 208). Düzyazının anlamsal alanına çekilen bu şiirler, "tasavvufi bağlamda da kavramsaldır ve düzyazısaldırlar." Bu bağlamda Necip Fazıl, (Büyük) Doğu'lu değil, Batılı bir şairdir (2013: 210). İlhan Berk de şairdeki bu düşünce unsuruna işaret eder. İlhan Berk, şairleri "düşünceleri olan" ve "düşünceleri olmayan" şeklinde ikiye ayırmak gerektiğini öne sürer. Berk'e göre Necip Fazıl birinci gruptadır (1988: 9). Bu durumu olumlamayan Berk, şairlerin düşüncelerinin olamayacağını belirtir. Çünkü anlama dayanan şiiri, gerçek şiir bağlamında değerlendirmez.

Benzer bir başka yaklaşımı ortaya koyan Yaşar Güneş'e göre de Necip Fazıl "git gide" göndergeyi şiirin örgüsü dışına düşürmüştür (2003: 72). Bu bağlamda şiirsel bir anlamdan çok, anlamı şiirin dışında aranan bir noktayı işaret etmiş olur. Gönderge şiirsel özelliğinin dışında dış dünyaya ait bir yerde ve konumdadır. Dolayısıyla daha çok yüzey yapıda kalan bir anlam alanı vurgulanmış olur. Şiirin dışında kalan anlam, bir düşünselliği işaret eder. Düşünce öncelendiğinden, şiirin derin yapısında değil, dışında bulunabilecek bir düşünsel anlamı hedeflemiş olur.

Mehmed Kahraman ise Necip Fazıl'ın, "seçtiği kelimeler açısından ve seçtiği kelimeleri yan yana getirişi" bakımından dikkati çektiğine işaret eder (1987: 35). Bu kelime seçimi, Necip Fazıl'ın şiirlerinde amaçladığı anlam alanına ulaşmak için kullandığı temel yoldur. Mutlak hakikati arama yolunda en önemli işlemlerden birisidir. Zira kelimeler, "renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı" bir dünyayı sığdırmış olmalıdırlar. Bu tavır da bir düşünselliğin ürünüdür. Şiirin anlamı, seçilen kavramlarla şairin amaçladığı yönde, bu yolla sağlanır.

Necip Fazıl'a bütüncül bir açıdan bakan Turgut Uyar, şiirde "konu" meselesini incelediği bir yazısında Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar", "Otel Odaları", "Sayıklama", "İstasyon", "Gözler", "Keder", "Tabut" gibi şiirlerini sayarken "Sayıklama"yı dışta tutarak, bu şiirlerin hiçbirinin "belli yahut belirsiz bir öyküsü" olmadığını vurgular. Uyar, Necip Fazıl'ın daha çok bir durumu ya da bu duruma ait kavramların insanın düşüncesinde veya yaşamındaki önemi üzerine, bu kavramların anlam alanı çerçevesinde akla gelen şeylerle ilgili düşüncelerini verdiğini belirtir. Turgut Uyar'a göre Necip Fazıl'ın bu şiirlerinin çoğu, "iyi yahut kötü birer tasvir olmaktan öteye" geçememiştir. Uyar, bu şiirlerde konunun şairin dışında kaldığını, konu olarak şiirde de

öylece kaldığını belirtir. Necip Fazıl'ın bu şiirleri, kendi içinden, yaşamından hareket ederek yazmadığına işaret eden Uyar, ele aldığı konuda "şiir yazması gerektiği için", "ancak bu konuda yazacağı şiirlerle ozanlığını kabul ettirebileceğini belli belirsiz sezinlediği için" bu şiirleri yazdığını dile getirir. Böylece konu, kendi yaşantılarıyla bağlantılı "ufak tefek, belli belirsiz, iyi kötü bir öyküye bağlanamadığı için dışarıda, boşlukta, bir konu olarak boşlukta kalmıştır" (2012: 95). Necip Fazıl'ın şiirlerinde bu belirsizlik, doğal olarak soyut bir anlam alanı da getirmiş olur. Şiirde, ama şiirselliğin dışında, boşlukta kalan "konu", müphem bir anlamın oluşmasına sebep olur. Ayrıca Turgut Uyar'ın; Necip Fazıl'ın şiirlerinde kendi yaşamından değil de bilinçli olarak hareket ettiğini, yani şairane bir tavırla, belli temleri alarak işlediğini söylemesi de bilinçli bir anlamın da hazırlandığını gösterir. Necip Fazıl, şiirde oluşturmak istediği anlama ulaşmak için belli kavramları ve onların anlam çerçevesi içine girecek sözcükleri kullanarak bu amacına ulaşmak ister.

Turgut Uyar, bir başka yazısında ise Necip Fazıl'ı bütün şiirsel sorunlarını çözmüş bir şair olarak görür. Ona göre "şiirleri teknik bakımdan, kendi duyarlığına uyma açısından çoğu zaman kusursuzdur." Necip Fazıl'ı "duygu bakımından geleneğe bağlı ve zaman zaman onu çoğaltan, şiir bölgelerini seçmekte büyük ve hesaplı, şiir mantığı şaşmaz bir şair" olarak gören Uyar, şairin ancak ne yapmaması gerektiğini sezdiğini belirtir. Şairin toplumda kökleri ve nedenleri hazırlanmış çıkışlar yaptığından yadırganmadığını, yani yeni ve önerici bir ozan olmaktan çok saptayıcı bir ozan olduğunu dile getirir (1968: 32). Turgut Uyar, bu bağlamda Necip Fazıl'ı "şiirde hedefsizlik" içinde değerlendirir. Böylece, şairin gelecek dönemlere yanlış bir hesapla yatırım yaptığını ve yanıldığını vurgular. Bu sebeple şairin mistisizmle, tasavvufla pek ilgisinin olmadığını, kapalılığının, kendini kapamanın, onun şiirinin yöntemi olduğunu dile getirir (1968: 33). Uyar, Necip Fazıl'daki anlaşılma sorununu bilinçli bir eylem, bir yöntem olarak görmeye devam eder ve bunun mistik veya tasavvufi bir yönden kaynaklanmadığını işaret etmiş olur. Ondaki anlam kapalılığının bir nevi kararsızlık ve karşıtlık algısından kaynaklandığını da belirtmiş olur. Bu anlam alanının tematik çerçevesini şu sözlerle ortaya koyar: "Birtakım kararsızlıklara ve beşeri davranışlara (özellikle cinsellik gibi) cevap verir görünmesi, kadın-erkek ilişkileriyle sadece cinsel plânda ve lise çağındaki bir delikanlının evrensel toyluğuyla uğraşması ve en sonunda yine de yorumlanabilir sanılması. Gerçekten güç yorumlanır, ama bu şiirinin sahici

güçlüğünden değil, durmadan kaçar olmasından ileri gelir" (1968: 34). Söz konusu şiirdeki anlam kapalılığı, şiirsel bir kapalılık değil, bilinçli bir kapalılıktır.

Sezai Karakoç, Turgut Uyar'ın tespitlerindeki "şairane ve soyut" olma gibi durumlara benzerlik oluşturacak yönleri işaret etse de Necip Fazıl'ın şiirini, "insani konuların şiiri" olarak görür. Ancak Karakoç'un bu tespitlerdeki amacı, Uyar'dan farklıdır. Necip Fazıl'ın "zekâ ve duyarlılığını", yalnızlık, ölüm, zaman gibi temaları, "insanın ebedi, soyut, dışında bağımsız varlığı olan yaşama anlamlarına" uyguladığını belirten Karakoç, "bu doğaüstü, ama insanla yakından ilgili kadrolar"ın, "insandan önce" geldiğini dile getirir. Turgut Uyar'ın işaret ettiklerine yakın bir şekilde Karakoç, Necip Fazıl'ın anlatımının, anlatılan şeyden ayrı düşmediğini, şairin, anlatımı esnasında anlattığından dışarı çıkmadığını, kendisine inmediğini, kendini görüş alanından çektiğini ifade eder. Çünkü Karakoç'a göre "insan ve yaşama, şiirin insan ve yaşamasından farklı"dır. Buna bağlı olarak "insanlığın zaman boyunca düşünce ve inancıyla var ettiği ya da onlarla varlığını kabullendiği bu manevi kuvvetlerin sansür ettiği, soyutladığı insan ve yaşama söz konusuydu." Karakoç, Necip Fazıl'ın şiirlerinde "Ben"in, "eşyayla olan en değişmez bağıntıları ile alındığını" belirtir. Böylelikle eşya ve günlük olaylar da şiirde, ebedi soruların işaretlerine çevrildiğine ve örnek olarak "yolculuk" söz konusu olunca şair tarafından onun evrenselleştirildiğine dikkat çeker (1986: 24). Sezai Karakoç'un işaret ettiği bu bilinçli durum, Turgut Uyar'ın değerlendirmesinden fazlaca uzak tutulamaz. Zira her iki şair de Necip Fazıl'ın bilinçli bir tema seçimine ve bu temanın etrafında bilinçli bir anlam alanı oluşturduğuna dikkat çekerler. Özellikle soyut ve eşyanın kendisinden çok onun mistik kavrayışına bağlı olarak alışılmış bir anlam alanından uzak durduğunu işaret etmişlerdir.

Buna bağlı olarak Karakoç, Necip Fazıl'ın "Tanrı, ölüm, hayat ve kadın konularında bir bildirimi olma"sına dayanarak "toplumun karşısına köklü, sağlam ve parlak belgelerle çıkmak zorunda" oluşuna dikkat çeker. Karakoç'a göre "şair, öbür kişilerden farklı üstün bir kişiydi. Günlük yaşamaların üstünde, yüce duygu ve düşünceler onu ilgilendiriyordu. Ölüm, aşk vs. olağanlıklarını terk ediyorlardı şiire girerken. Şehvet bile, uğranılan bir kader hâliydi" (1986: 25). Bu yaklaşımlar beraberinde denetlenmiş bir anlam anlayışı, sınırları çizilmiş bir şiirsel anlam alanını getirir. Bu durumda şiir, okuru esas alarak oluşturulmuş bir idealar toplamından ibaret kalır. Bu da aslında yaşantının bir bakıma silinmesi ve özgünlüğün de ortadan

kaldırılmasına denktir. Böyle bir durumda şairler ortaklaşa bir algının içinde hareket etme durumundan kurtulamazlar. Temaların aynı oluşu ve bu temalardan hareketle "ideal" olana ulaşma isteği, hazır bir anlam alanına ulaşmayı da zorunlu kılacaktır. Necip Fazıl'ın böylesi bir anlama ulaşmak istediği, aslında poetikasında da belli ölçütlerde sezdirilmiştir.

Karakoç'a göre "sembolizm, soyutçuluk ve mistisizm kimi zaman bir araç, kimi zaman bir ruh hâli, kimi zaman da bir unsur olarak "ben"in var veya yok olma yani egzistansiyel bunalımının nağmeleri ve makamları gibi Necip Fazıl şiirini bürürler." Buna bağlı olarak şiirin asıl özünü "ben"in hiçlikle yaptığı mücadele gören Karakoç, bu çerçevede Necip Fazıl'da kelimelerin, seslerin, musikinin, imajların şairi belli bir anlama ve yoruma götürdüğünü belirtir. Ancak bu anlam ve yorum alanının "yetersizlik"inden dolayı Necip Fazıl bir dönüşüme gitmiştir. Karakoç'a göre, bu durum Necip Fazıl'ı "sembolist, mistik veya soyut konuları işleyen şairlerden ayırarak kimi zaman tasavvuf, hatta kimi zaman vahdet-i vücuda" götürmüştür. Bu noktada "ben"in en büyük probleminin ortaya çıktığını ve bunun da "ölüm" olduğunu vurgulayan Karakoç, ölüm temasını, Necip Fazıl'ın "en büyük şiir temalarından" biri sayar. Ona göre bu tema, "adeta mutlak hakikati aramada bulduğu en büyük giriş kapısı"dır (1986: 67-68).

Karakoç'a göre Necip Fazıl'ın şiirindeki anlam alanın ortaya çıkması şiirdeki "ben"e bağlıdır. Karakoç, "Necip Fazıl şiirinde, eşya, bir ruh taşıyamamanın ve "ben" olamamanın azaplarıyla çürüyen ve eriyen, bir şuur ve zihin savaşını vermek için yerlerinden kımıldayan ve kalkışıyla düşüşü bir olan oluş ve yaradılış parçalarıdır." (1986: 71) ifadeleriyle şiirin mutlak hakikati ararken "ben"in konumu göstermiş olur. "Ben"in bu uğraşı eşyayı değiştirmek ve onu istenilen anlama ulaştırmak şeklinde özetlenebilir. Necip Fazıl, bu dönüşümü gerçekleştirmek, eşyanın ötesini görmek için "arayış"ını sürdürür.

Karakoç, Necip Fazıl'ın, poetikasında şiiri mutlak hakikati arayan özel bir vasıta olarak anlattığını söyler. Ayrıca, Necip Fazıl'ın "toplumla şair arasında, şairin toplumun geleceğini sezme gibi bir ilgisi olmak bakımından yüksek bir ödevlilik bağı bulduğunu" da belirtir. Dolayısıyla Karakoç'a göre şairin poetikası, "şairin ulaştığı son merhâleden bakışının estetiğidir. Hâlka ve insana ulaştırılacak mesajın gözüktüğü vaktin poetiği,

estetiği.” Böylece bu estetikte, “şair kendi şiirinin de şuuruna varıp onun sistemini de kurduğu” için bu noktada “hâlkın kendisini şairde aramasına, denemesine” gelinmiş olur. “Hâlk büyük acılar çekme karşılığında şaire verebildiğini vermiş, şimdi de ondan büyük sevinç ve umutlara gebe olan armağanlar beklemektedir. Şair ıstırapla kazandığını sonsuz bir iç aydınlığı ve neşesiyle çevresine dağıtmaktadır. Şairin kahramanlaşması ve alınyazısının epopeleşmesi burada başlıyor” (1986: 86). Karakoç’un kurduğu bu karşılıklı denetim, Necip Fazıl’ın da denetlenmiş anlam kurgusunu gösterir. Rastlantıya yer vermeyen bu anlam anlayışı, şair ve okur arasında “mutlak” bir anlamlılık alanı oluşturur. Şiirin anlamsızlığa varması engellenmiştir. Ancak anlama kolay erişilmesine de bir engel getirmiş olur. Böyle bir etkileşim içinde şair, anlamın basit bir düzeyde kalmasını ortadan kaldırır, okurun kendi anlamını kurmasını devre dışı bırakır. Okur, şairin anlam evrenine ulaşmak zorundadır.

Sezai Karakoç’a göre Necip Fazıl’ı “hâlka ve hâlk şiirine bağlayan ve bu şiirden ayrılışlarını belirleyen” noktaları tespit etmek için, “düşüncenin şiir dünyasından baştan beri çıkmadığını” unutmamak gerekir. Karakoç, “insan kaderinin ve hakikatin araştırılması “ben”in yine hep aynı şiir nebülözü içinde hareket etmesinden doğmaktadır.” ifadeleriyle şiirin, yani mesajın (bir bakıma anlamın), “şairiyle birlikte yüce haberler dünyasına ulaşmakta ve ebedi ahenk biçimlerinde mesajın anıtlaşması olarak geri dönmekte” olduğunu belirtir. Böylelikle şair “ben”ini, şiirin ahenginde dener ve kurduğu estetik, şairin bu “ben”iyle mesaj arasında duyarlık köprüsü ödevini görür, mesaj durmaksızın şairin benine katılır, yaşanan tecrübesi hâline gelir. Karakoç’a göre bu durum gerçek şiiri gösterir (1986: 87). Bu bağlamda şiirdeki anlam, şairin ben’inden kopmaz, ondan ayrı düşmez. Şiire estetiğini ben ile mesaj arasındaki bu bağlantı ve karşılıklı etkileşim ortaya koyar.

Ebubekir Eroğlu da Necip Fazıl’daki “ben”in bunalımlı döngüsüne işaret eder. Bireyin derinden hissettiği varoluş probleminin, şiirdeki belirsizliğe, dağınıklığa yol açtığını vurgulayan Eroğlu, bir bakıma Necip Fazıl şiirinin anlam problemini de özetlemiş olur. Ona göre “Necip Fazıl’da varoluş sancısı, ‘ben’ ile öteki varlıklar arasında beliren gerilimde yoğunlaşmakta, izahını da gerilimin bozulmadan sürmesinde aramaktadır” (2011: 31). Bu durumda şiirin anlam alanı da bu gerilimin çizgisel olarak soyut yapısında oluşmaktadır. Bu soyut çizgiye bağlı olarak da anlam belirsiz bir zeminde kalmaktadır.

Necip Fazıl'da "ben" kavramının şiirin anlam evrenindeki yeri bakımından geniş değerlendirmeler yapan bir diğer isim de Eylem Saltık'tır. *Çile*'den hareketle Necip Fazıl'ın anlam dünyasını inceleyen Eylem Saltık, şairin yaşadığı "eksikliği tamamlama arayışında" olduğunu belirtir. Ona göre Necip Fazıl, kendinde bir eksiklik duyar; ancak bu eksiklik somut bir uzvun eksikliği değil, soyut bir unsurun eksikliğidir. Saltık, Necip Fazıl'ın tamlık arayışını, şiirlerinin derin yapısında bilinçdışına ait simgesel anlatımlarda yaşadığını belirtir. Ona göre, "şiirlerindeki anlam dünyasının belirleyicisi, şairin kaygıları ile bunların neden olduğu boşluktur." Söz konusu "Boşluk", bir anlam belirleyici olarak Necip Fazıl şiirinin merkezini oluşturan "ben"in, dünya karşısındaki uyumsuzluktan kaynaklanan bir trajediye sebep olduğunu işaret eden Saltık, şiirin Necip Fazıl için, yaşadığı trajik hâli dışa vurduğu bir araç olma durumuna dikkat çeker (2015: 82).

Çile'yi Necip Fazıl'ın hayatının izdüşümü olarak gören Saltık, bu eserindeki şiirlerin, şairin yaratıcı sürecinin tüm sancılarını yansıttığını belirtir. Söz konusu eserdeki şiirlerin anlam dünyasının metonimik bir yapıya sahip olduğunu dile getiren Saltık'a göre, "bu yapının merkezinde "ben", "ben"in etrafında ise beş temel unsur ve bunların zıt kavramları yer almaktadır." Bu kavramların "Yaşam/ölüm", "dünya/öte dünya", "akıl/iman", "boşluk/hakikat" ve "Yaradan/yaratılan" olduğunu söyler ve bunların "ben"in etrafında oluşturulan algı içinde anlamlandırılarak işlendiğini dile getirir. Anlamlama sürecini oluşturan bu yapının, "ben"e dayalı bir "kaygı durumu"ndan kaynaklandığını ifade eden Saltık, bu yapıya özgü bir şiir dilinin de ortaya çıktığını vurgular. Bunu, şairin kişiliğinin bir ürünü olarak da gören yazar, Necip Fazıl'ın şiirlerindeki "öznenin sancısının yalnızca "varlık"ı anlamlandırma safhasında yaşanmadığını, anlamı taşıyan kelimeleri bulma sürecinde de devam ettiğini" dile getirir (2015: 82).

Necip Fazıl'ın "Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle, nispeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billur zerredir." şeklinde sözcüğü tanımlamış olmasını, yukarıda da belirttiğimiz gibi Saltık da sözcüğün, şiirin anlam evrenindeki rolünün önemine vurgu olarak görür. Dolayısıyla "şair için kelime cihanı rengiyle, sesiyle betimleyebilen, ancak sırrını kolay kolay ele vermeyen bir unsurdur" diyen Saltık, Necip Fazıl'ın sözcüklerin arkasına gizlenen anlam evrenini esas aldığını işaret etmiş olur (2015: 82).

"Necip Fazıl'ın bilinçdışını kuşatan, 'ben' ve 'ben'in yaşadığı çatışmalardır. Onun şiir serüveninde 'ben', kaygıları duyan ve onlardan kaçmaya çalışan esas özne konumundadır." diyen Saltık, şairin anlam dünyasının zıtlıklar üzerine kurulduğunu işaret eder. Ona göre Necip Fazıl'ın "zıtlıklar üzerine kurduğu bu anlam dünyasında imgeler yaratıp başta kendi benliği olmak üzere varlığı anlamlandırmaya çalışarak trajediden uzaklaşmış; onun bu çabası, şiirinin tematik yapısı ve üslubunun belirleyicisi olmuştur" (2015: 83). Söz konusu bu zıtlıklar, soyut bir algılayışın ürünü olması, bir bakıma anlamı belirleyen unsurların gizemli bir yapıda kurgulanmasına ve buna özgü bir üslupla sunulmasına da sebep olmuştur. Çünkü "ben"in içsel serüvenine dayalı bu kavramların, simgesel boyutta verilmesi, anlaşılmayı bir kat daha zorlu kılmaktadır. Saltık'ın da işaret ettiği bütün kavramlar, temel işleyişleri bakımından da soyuttur. Bir bakıma, kaygıyı oluşturan "ben" ile bu kaygıdan kurtulmaya çalışan "ben", bilinçli bir çizgisellik içinde iki yönlü bir eylemsellik gösterir.

Saltık, Necip Fazıl'ın şiirlerinde anlam arayışını, belli başlı kavramlar üzerinde gerçekleştirdiğini belirtir. "Yaşam, ölüm, dünya, insan, zaman, inanç, hakikat, Allah, akıl, düşünce, ayna" gibi kavramları, şairin vazgeçemediği ve her döneminde, anlam değişimine uğramakla birlikte, sürekli olarak işlediği temel kavramlar olarak görür. Saltık'a göre, "bu kavramlar etrafında seçilen kelimeler, yaratılan imgeler şiirinin anlam evrenini belirlemiştir. Ancak şairin değişen varlık algısı nedeniyle bazı kavramların anlam değişimine uğradığı görülmektedir. Bunlar ayna, ölüm, yaşamdır. Hakikat, inanç, zaman, dünya, öte dünya, boşluk, akıl, düşünce ve insan kavramları ise şairin zihninin hep ilk tanımladığı şekliyle kalmıştır. Şairin bu kavramlara yüklediği anlamlar değişse de değişmese de seçtiği imgelerin, kaygılarından uzaklaştıkça daha bütünlüklü bir tablo oluşturduğu görülmektedir" (2015: 83-84). Necip Fazıl'ın anlam anlayışının yapısı temelde hep aynı kalmıştır. Soyut ve gizemci, kapalı ve sezgisel duyuşu gerektiren, şiirin yüzey yapısından çok derin yapısında oluşan ve buna bağlı olarak yatay bir okumayı değil, dikey bir okumayı da gerektiren bir anlam yapısını başından sonuna kadar bilinçli olarak sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Bu duruma dayanak noktası olarak şairin "düşünce"den hareket ettiğini ve düşünsel bir şiir oluşturduğunu söylemek mümkündür. Saltık'ın da işaret ettiği gibi ele aldığı kavramları bir "düşünce kuşatması altında" tanımlar. Ayrıca Saltık'a göre "yaşam" da bu kavramlara eklenebilir. Şair, yaşamına paralellik gösterecek bir anlam

alanı oluşturmuştur. Şairin, "ilk yıllarda yaşamı zorluk anlamı taşıyan imgelerle tanımladığı" belirten Saltık, Necip Fazıl'ın "en buhranlı günleri" olarak 1927-1928 yıllarında yaşamı, "azgın bir deniz" ve "kurak çöl" şeklinde imlediğini dile getirir. Daha sonraki süreci şu şekilde özetler: "Necip Fazıl'ın, daha sonraki yıllarda yaşam için seçtiği imgeler arasında onun gelip geçiciliğini anlatan 'iskele' vardır. Özellikle 1940'tan sonra kaleme aldığı şiirlerde kullandığı imgeler, şairin hakikati bulduktan sonra yaşama yüklediği anlamı yansıtan imgelerdir. Maddi âlemin hiçbir anlamı olmadığını fark eden şair, bu dünyaya ait yaşamı, insanın hakikate ulaşmasını engelleyen 'uyku', onu kötü düşüncelere iten 'kubur faresi', her an sona erecek 'üç beş nefes'lik bir zaman dilimi ile 'püf desen kopacak iplik', öte dünyaya faydası olmayan 'delik kese' olarak imgeleştirmiştir. Ömrünün sonlarına yaklaştığı yıllarda ise kendisine ait canı 'emanet' kelimesi ile imleyen şairin, yaşamın gelip geçiciliğine dikkat çekmek istediği görülür. 1983 tarihli "Ecel" isimli şiirinde kullandığı 'ecel ile boğuşmak' imgesi ilginçtir, çünkü önceki yıllarda yaptığı tanımlamaların onu trajediden tam anlamıyla kurtaramadığı anlaşılmaktadır" (2015: 87).

"Yaşam → çile", "Ölüm → çileden kurtuluş", "İnsan → çile mahkûmu", "Dünya → çile mekânı", "Öte dünya → huzur yeri", "Zaman/akıl → çile nedeni", "İman → çileden kurtuluş çaresi" (2015: 95) şeklinde gelişen zıtlığı, Necip Fazıl'ın anlam evrenini ve anlamsal değişimleri göstermesi bakımından önemli gören Saltık'a göre şair, "temelinde varoluş kaygısı bulunan çile hâllerini zıt kavramlarla tanımlayıp aşmaya çalışmıştır." Ancak bu tercihin anlaşılma zorluğu yarattığını da belirten Saltık, bu durumun "hem varlığı hem de kendisini tanımlamada anlam kapısının kilidi" olduğunu dile getirir. Söz konusu anlam evrenine bu kilidi açmakla girilebileceğine vurgu yapan yazar, Necip Fazıl şiirinin anlam kapısından girildiğinde, bu zıtlıklarla karşılaşılacağını da ifade etmiş olur. Saltık'a göre bu anlam evreninde "hakikat"; ölüm, iman ve öte dünya'dır; "sahte olan" ise yaşam, akıl ve maddi dünya'dır. "Zaman" da "insanın gerçek ile sahte ayrımını yapmasını engelleyen kuşatıcı bir varlıktır" (2015: 96). Necip Fazıl'ın anlam dünyası bir bakıma Saltık'ın işaret etmiş olduğu bu döngüselliktedir. Bu kavramlar da soyut ve kapalı kalmıştır. Anlamın belirlenebilmesi için de bunların şairin poetik duyuşundaki karşılığının bilinmesi gerekmektedir.

Mustafa Durak da Necip Fazıl'ın "Ben" adlı şiirine anlamsal çözümlemeler getirirken "ben"in şair için bir çıkmaz olduğunu belirtir. Bu şiirde "ben" kavramının

fazlaca tekrarlanmasına dikkat çeken Durak, şiirin "konusu" olan "Ben"in anlaşılmasının, şiirin anlaşılması olacağını dile getirir. Durak'a göre, "ben" şiirde birden fazla kimliğe bürünmüştür. Bu kimlikleri, ortaya koymak, amaçlanmış olan anlamın belirlenmesine yardımcı olacaktır (2007: 36).

Durak'a göre, şiirde söz konusu "ben"in sürekli bir dönüşüm ve değişim içinde yeniden anlamlanırken, genellikle şair tarafından bir zıtlık, bir zayıflık-güçlülük, olumlu-olumsuzluk gibi anlam alanları yan yana getirilmiştir. Necip Fazıl'ın şiirindeki anlam birimlerinin dönüşümünün ve yeni bir girişime uğramasının farklı yollardan gerçekleştirdiğini dile getiren Durak, bu dönüşümleri şu tespitlerle ortaya koyar: "1. Canlı (insan)dan, canlı (hayvan)a, cansız somut nesneden soyuta. 2. Arayıcılıktan yol göstericiliğe ve bu ikilemin yol açtığı kısır döngüye, açmaza. 3. Ben'den Tanrı'ya, Tanrı'dan ben'e" (2007: 44). Bu bağlamda "ben", her dizede amaçlanan anlam evrenine uygun bir şekilde yeniden ortaya çıkar. Necip Fazıl'ın düşünsel zeminde bir gönderge amacını taşıması, bu dönüşümlerin "ben" merkezli olmasını sağlar. Çünkü mutlak hakikati arayan şairin kendisidir. Söz konusu "ben", şairin düşünsel zemininden uzaklaşamaz.

Aynı bağlamda, bu dönüşümler göz önünde tutulduğunda, "ben" sözcüğünün değişik yorumlara açık oluşunu işaret eden Durak, "ben"in "din savunucusu, insan varlığının kendini araması, en üstün-ben, ötekilerde yinelenen kendini aşamamış insanlık durumu, ötekine düşman, sığınacak yer arayan, ruh çözümsel yaklaşımla ana karnına dönmeyi özleyen" gibi birçok anlamla karşılanabileceğini dile getirir. Bu bakımdan şiirin çok anlamlılık getirirken bir gizemlilik edindiğini, karanlıklaştığını da ifade eder. Durak'a göre buradaki asıl anlam, Tanrı'da değil, "ben"dedir. Yani şiir, "Tanrı'nın değil, 'ben'in aranışı, bulgulama ve tanımlama çabasıdır" (2007: 45).

Şiirin ana izleğinde bir karşıtlık, bir çatışma kurgusunun kendisini her dizede hissettirmesi, söz konusu anlamın bulanıklaşmasına, belirsizleşmesine sebep olmuştur. Şiir, bu dönüşümler çizgiselliğinde iki yönlü okunabileceğinden farklı okumalara ulaşmak mümkündür. Durak, bunun sebebini "kendi içinde parçalanmış, uzlaşmasız, doyumsuz bir ben"in varlığıyla karşılaşılmasına bağlar. Söz konusu olan bu "ben"i Durak şöyle tanımlar: *"Bir yandan kendisine ve başkalarına güveni olmayan bir ben, öbür yandan geleceğe ümitle bakan, hırslı, sabırlı, inatla ölüm-sonrası –var olmaya*

çabalayan bir ben. En fazla ile en az değer arasında derecelenme göstermeksizin bir inip bir çıkıyor. Bir bakıyoruz katıksız düşünce olmuş, her şeyi anlama savında, ama bir bakıyoruz, kendini benliğin tutsaklığından kurtarmaktan çok uzak. Bir kısır döngü içinde tüm düşünce yükü boşa gitmekte, onu açmazdan kurtarmaya yetmemektedir. Kişisel çaresizlik şiirden anlam ve biçim olarak fışkırmaktadır. Bu şiir, "ben"in İNSANın ruhsal sorunlarını biçim ve anlam olarak aktarabilen dört dörtlük bir şiirdir" (2007: 46).

Şairin bu bilinçli tavrı, imge seçiminde de söz konusudur. Necip Fazıl'ın, "kuvvetli bir eşya algısına sahip" olduğunu ve "geleneksel Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan ve bir imge değeri kazanan 'ayna'ya eserinde geniş bir yer ayırdığını" dile getiren Âdem Can, ayna imgesinin şair tarafından bilinçli olarak tercih edildiği belirtir. Can'a göre "ayna, şairin poetik düşüncesine uygun geniş bir mana ve çağrışım değerine sahiptir." Bu anlamsal çerçevenin sağlanmasında kullanılan ayna'nın, şair tarafından geleneksel anlam çerçevesinde bırakmadığını, ona kendi duyuş tarzına özgü "trajik anlamlar" da yüklediğini belirtmiştir. Can'a göre bu "trajik anlamlar"ın temel kaynağı, "insanın evrendeki yeri ve mesuliyetiyle ilgilidir." Ona göre evrenin bir parçası olan insan, kendi varlık sebebini düşünmek zorundadır. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın modern düşünce sistemlerinden de etkilendiğini dile getiren Can, "şairin içinde yaşadığı evreni konumlandırırken, onun gerçek bir varlığa sahip olmadığı fikrine inanmakla geleneksel düşünceye bağlı kalmıştır. Bu düşünceye göre evren, mutlak hakikati –ki mutlak hakikat yaratıcıdır– yeteneği nispetinde yansıtan geçici bir mefhumdur." Duygularla algılanan dünya, "bir vehimden ibarettir", gerçek değildir. Birey de içinde yaşadığı âlemin gerçek olmadığının bilincine vararak trajik bir duyguya kapılır (2010: 183). Bu durumda "mutlak varlığı sezebilmek için maddi ölçüleri aşması gerektiğini anlar." Bunun da insan için asıl sorumluluk alanı olduğunu belirten Can, "bireyin, bu düşünceyi içinde fikrî bir çile olarak büyüttüğünü" dile getirir. Can'a göre, Necip Fazıl'da ayna, bu poetik düşünceyi etkili bir biçimde ifade edecek niteliktedir: *"Böylece ayna imgesi Çile'nin zengin çağrışımlarla yüklü temel izleklerinden biri olmuştur. Bu şiirin en karakteristik özelliklerinden biri, geleneğe ait herhangi bir ögeyi modern bir dikkatle yeniden yorumlamasıdır. Buna kısaca geleneğin yeniden üretilmesi denilebilir. Bu yüzden böyle bir eserde geleneksel olan bilinmeden yeni olan da anlaşılamaz. Necip Fazıl'ın şiirindeki ayna imgesine de bu dikkatle bakmak gerekir"* (2010: 183-184).

Bütün bu yaklaşımlara rağmen Necip Fazıl'ın, bir anlaşılma sorunu yaşadığını söylemek mümkün görünmez. Bu yönde görüş bildirenler, belli kavramlar veya teknikler aracılığıyla bu şiirin anlam alanının belirlenmesinin mümkün olduğunu belirtmişlerdir. Bunlardan biri Mustafa Şerif Onaran'dır. Mustafa Şerif Onaran'a göre, Necip Fazıl, Tanrı'ya bağlandıktan sonra eski şiirlerini "küçük ve kifayetsiz davranışlar" olarak nitelendirmiştir. Onaran, Necip Fazıl'ın "kesin gerçek"i aradığı zaman şiirin anlamı gizemli bir belirsizlik içinde kaldığını belirtir. Ancak bu belirsizliğin, anlamsızlık olmadığını, şiirin bütünselliği içinde, belirsizliği açıklayan bir şiir olduğunu dile getirir (2010: 66). Bu da daha önce ifade ettiğimiz gibi bilinçli bir anlam kapalılığına işaret eder. Amaçlanan anlam çerçevesi içinde algılanacak kavramlar, bu şiiri açıklamaya, anlaşılır kılmaya yardım eder.

Gülmira Ospanova da Necip Fazıl'ın şiirlerindeki anlam kapalılığına "örtmece" kavramıyla açıklık getirmeye çalışır. Örtmeceyi, "toplumda doğrudan adının söylenmesi kötü, ayıp, kaba veya uğursuz sayılan mefhumları daha uygun bir dille telaffuz etmede kolaylık sağlayan, anlatıma akıcılık kazandıran söz ve sözcükler" şeklinde tanımlayan Ospanova, tabu olanın, yani adının söylenmesi bile bir nevi yasak olan nesne veya kavramların ifade edilmesinde örtmecelerin devreye girdiğini belirtir. Örtmeceyi, anlamı zenginleştiren bir öge olarak gören Ospanova, bu örtmecelerin tabu çerçevesinde ve bir toplumun hayat anlayışına bağlı olarak yaşadığını ve zamanla eş anlamlı kelimelerin de artmasına kaynaklık ettiğini dile getirir (2015: 178).

Bu bağlamda Stephan Ullmann'ın tabularla ilgili psikolojik temelli saptamamalarını esas alarak yaptığı sınıflandırmayı kaynak gösteren Ospanova, Necip Fazıl'ın şiirlerindeki örtmeceleri de bu sınıflandırmaya bağlı kalarak anlamlandırmaya çalışır. "Korkuyla ilgili tabular"ı, Tanrı, peygamber, cin vb. gibi dinî konularla veya batıl inançlarla ilgili hususlar temelinde değerlendirir. "Üzüntü veren kavramlarla ilgili tabular"ı da hastalık ve ölüm bağlamında ele alır. "Ayıp olarak kabul edilen kavramlarla ilgili tabular"ı da vücut organları, cinsellik ve tuvalet terimleri çerçevesinde anlamlandırır (2015: 179). Necip Fazıl'ın şiirlerindeki anlam kapalılığı, bu tabuların dayandırıldığı söz ve sözcük öbeklerinden oluşur. Bu durum tam anlamıyla olmasa da şiirde bir imgesellik yolunun tutulduğunu gösterir.

"Ölüm" kavramını imleyen ve onu örtük bir şekilde okura sunan Necip Fazıl, Ospanova'nın tespitleriyle şu sözcük ve sözcük gruplarını kullanmıştır. "Son, son an, son gün, sonsuza varmak, ebedi oluş, yalan dünya, fanilik, yokluk, yolculuk, yağız at, cansız at, tahta at, servili çukur, tahtaravan, uyku, kalkılmaz uyku, vadeler tamam, gittiler müebbete, büyük randevu, can verenler, hüküm yazılıyken kara tahtada, yağız atlı süvari" (2015: 179-186). Aynı bağlamda Necip Fazıl'ın, "Din" kavramıyla ilgili anlamsal alanı oluşturan örtmecelerden "Allah"ı; Yaradan, Rab, Hakk, O, Gökyüzü" gibi sözcüklerle karşıladığını belirten Ospanova, "Hz. Muhammed"in ise, Kâinatın efendisi, varlığın tacı, varlık nurunun ta kendisi, müjdeci, kurtarıcı, efendi, peygamber, Resul, Uçanlar" gibi sözcüklerle örtülü bir anlamla okura sunduğunu belirtir (2015: 187-189).

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Necip Fazıl, şiirlerindeki anlam kapalılığını, daha çok soyut bir düzlemde oluşturur. Anlamsal açıdan örttüğü, gizlediği bütün sözcüklerin çağrışım alanı bu soyut düzlemdir. Ospanova da "Kısakürek'in şiirlerinde kullanılan örtmecelerin hemen hepsinin ölüm ve Tanrı, peygamber aşkı üzerine olduğu açıkça görülür." şeklindeki ifadesiyle bu durumu ortaya koymuş olur. Ona göre, "Ölüm", Necip Fazıl'ın şiirlerinde "farklı" bir anlam alanı oluşturur. Çünkü ölüm, "Kısakürek'in şiirlerinde hiç de korkulacak bir şey değildir. Bilâkis mutluluğun, gerçek hayatın ve Allah'a kavuşmanın bir yoludur." Bu bağlamda şairin, "ölümü doğal ve güzel bir olgu olarak algıladığını" ve şiirlerine bu doğrultuda yansıttığını dile getirir. Ancak bu eylemini şiirselliği yakalamak adına, ölüm sözcüğünü "doğrudan kullanmayıp daha olumlu, güzel ve örtülü ifadelerin yardımıyla edebî bir dille" ele aldığını bildirir. Bu da mevcut anlam olanaklarını genişletmiş olur (2015: 190).

Bütün bu yaklaşımlardan da anlaşılacağı gibi Necip Fazıl'ın şiirlerindeki anlam, şiirin içeriğine bağlı olarak ortaya konulur. İçerik, belli bir bağlamda ve bu bağlamın oluştuğu dünya görüşünün tekçizgiselliğinde mutlak bir noktaya ulaşır. Özellikle bu içeriği oluşturan unsurların soyutluğu, manevi karakteri, beraberinde bir gizemi, sezgisel bir duyuşun gerekliliğini getirir. Necip Fazıl, maddi olanın ötesindeki duyuşu şiirsel zemine taşırken görülmeyenin özelliğinden kaynaklı olarak soyutluğa, anlam kapalılığına ya da en azından örtmeceye yönelir. Ancak bu örtülen veya kapatılan içerik, Necip Fazıl'ın dünyayı anlama ve anlamlandırma süreciyle değerlendirildiğinde açıklığa, netliğe kavuşur. Örtülen her kavram bu süreçte bir anlamı işaret eder. Bu

anlam da okur açısından herhangi bir şüphe veya belirsizlik taşımadan göndergesel olarak ulaşmak istediği yere ulaşır. Necip Fazıl'ın şiirsel kavrayışı ve söz konusu kavrayıştan beklediği bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak Necip Fazıl'ın 1934'ten sonra geçirmiş olduğu değişimle birlikte şiir çizgisinin de bazı açılardan farklılaşmaya başladığını ve giderek yeni bir anlayışı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu tarihten önce marazî bir aşamaya ulaşan duygusallık, korku, varlık problemi, ölüm ve bu kavramlar etrafında gelişen metafizik sorular, bu değişimin sonrasında cevaplarını bulmaya başlar. Bütün bu soruların merkezinde "ben" vardır. 1934'ten önce, "ben" daha çok bireysel bir nitelik oluştururken 1934 sonrasında ise "ben", mutlak hakikati bulma yolunda Allah'a yönelmiş ve kurtuluşu gerçekleştirmek için arayışlara girmiştir. Dolayısıyla çıkış noktası "ben"in kendisi olsa da bu arayışta aşılması gereken bir olguya dönüşmüştür. Necip Fazıl, bu arayışlar sonrasında sorularını aydınlatma ve eşyanın ötesine geçerek mutlak hakikati bulmak yolunda bütün görüşlerini sistemli ve belli bir disiplini içeren poetikasını kurgulama yoluna girer. Söz konusu poetika, bu arayışların bulgularına dayanmaktadır. Necip Fazıl, bulgularını poetik bir düzlemde sistemleştirirken şiirlerinin anlam alanını da bu doğrultuda belirlemiş olur. Şiirsel anlam, arayışlar sonucunda bulunan cevaplar veya en azından bu sorulardan kurtulmanın çıkış yolları çerçevesinde rahatlıkla ortaya konulabilir. Şiirsel anlam, "ben"in konumuna göre belirlenebilmektedir. "Ben"in şiirlerde ele alınışı, değişimi, farklı olay ve olgularla sınanması, neye karşılık geldiği gibi durumlar bir döngüyü anımsatırcasına farklı anlamlama süreçlerine girer. *Poetika*'sında ele aldığı unsurların, bu döngüsel anlamın şiire yansıması noktasında neredeyse her aşamada karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. İlahî emanetin temsilcisi olan şair, şiirini oluştururken şiirin bütün unsurlarını, söz konusu emaneti okura yansıtmak, ona aktarmak veya anlatmak için birer araç olarak kullanır. Çünkü asıl amaç, bu unsurlar vasıtasıyla ortaya konulacak olan mutlak anlam'dır. Necip Fazıl için söz konusu bu şiirsel anlam, mutlak hakikat olan Allah'tır. Necip Fazıl'ın poetikası bu anlam döngüsünde değerlendirilmelidir.

1.6. Dönemin Diğer Şairleri Üzerine Yaklaşımlar

1.6.1. Hececi Şairler

Cumhuriyet dönemi şiirinin genel poetikası içinde bir yer edinen ve şiiri daha çok memleket meseleleri ile birlikte yürüten Hececi şairler, anlam sorunu bağlamında fazlaca ele alınmamıştır. Sanat anlayışları gereği daha çok millî ve toplumsal temaları şiirlerinin merkezinde tutmaları, onları anlaşılır olmaya götürmüştür. Söz konusu şairler, kendi dönemlerine göre daha sadeleştirilmiş, Arapça-Farsça etkisinden arındırılmış bir dil tercih etmeleri, Anadolu insanın temel alan, onun sorunlarını işleyen bir amaç taşımaları dolayısıyla, hâlka hitap etmenin vermiş olduğu bir anlaşılma, açık olma eğilimini göstermişlerdir. Müphem, kapalılık, anlaşılmama gibi durumlarla karşı karşıya kalmamışlardır. İmgesel söylem bağlamında da şiirlerinin zayıf kalmış olmasının, bu açıklık ve anlaşılma meselesinde etkili olduğu söylenebilir. Özellikle hece ölçüsünü, alışılmış kalıplar içinde tematik bir ağırlıkla kullanmaları, modernleşen şiir karşında onları geriletmiştir. Özellikle benzer şiirsel ögeleri kullanan Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek veya Ahmet Muhip Dıranas gibi isimler karşısında şiirsel bir anlam alanı oluşturdukları söylenemez. Bu durum temel sebeplerinden biri, Hececi şairlerin daha çok sanatkârane ve belagat dolayımında kalan söz söyleme eğilimleridir. Şiirlerindeki anlam bu ölçülerin çerçevesinde kalmış, gerçekliğe ve insana özgü noktalarda zayıf kalmıştır. İdeal bir dünya ve bu dünyaya ait sevgili etrafında gelişen şiir, nesnel bağlılaşık bakımından belirli bir göndergeden mahrum kalmıştır. Anlamın şiirsel boyutu da bir derinlikten veya şiirsel yapıdan uzak düşmüştür. Bu bağlamda daha yüzeysel kalan şiirsel anlamın yapısında, sözcükler temel anlam alanları dâhilinde ele alınmış, açık ve anlaşılır bir tutum içinde değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda Nâzım Hikmet, Hececi şairlerin bu özelliklerine dikkat çekmiştir. Bu şairlerle edebi teknik anlayışı açısından farklılık taşıdığını belirten Nâzım Hikmet, "ışık ve vuzuh" açısından benzerlik gösterdiğini dile getirir. Hececi şairlerde de daima açık ve anlaşılır olma amacının ön planda tutulduğunu ifade eder (1992: 34).

Ancak Nurullah Ataç, Nâzım Hikmet'in bu değerlendirmesine karşı çıkar. "Işık ve vuzuh"un bir eserde, ikinci üçüncü derecede aranılacak vasıflardan biri olarak değerlendirmesine rağmen Ataç, hececilerin eserlerinde bu özelliklerin olmadığını belirtir. "Işık ve vuzuh"un "bir eserin, bir küllün çabuk anlaşılır olması" olarak

tanımlayan Ataç, hececi şairlerin şiirlerinde böylesi bir durumun olmadığını ve onların hiçbir şiirini "anlamadığını" dile getirir. "Ben yürüyorum. Lodos cenuptan eser. Voltaire on sekizinci asır Fransız muharrirlerindendir" gibi sözleri birer birer alınınca, hiç şüphesiz gayet vazıhtır; fakat üç cümleyi birden okursanız, "Bu ne demek?" diye sorarsınız. Hececilerin şiirleri de öyledir." (2013: 178-179) diyen Ataç, Hececilerin şiirlerinin mısra mısra ele alınınca anlaşılabileceklerini, ancak şiirsel bütünlükten ve şiirsel bir anlamdan söz edilemeyeceğini vurgular. Buradaki bütünlük vurgusu, şiirsel anlamın yapısal bir bütünlüğü ulaşamamasıdır. Ataç, şiirde vuzuh olabilmesinin temelini, bir tematik bütünlük taşımasında arar. Eğer şiir genel olarak bir temayı ele alıp işliyorsa, bu şiir vazıh olma özelliğini taşır. Hececi şairlerde bu özelliğin olmaması, daha önce de vurguladığımız gibi gerçeklik bağlamında bir göndergeden uzak durmalarına bağlanabilir.

Bu bağlamda Ataç, "vuzuhta başlıca şart, kast; mevzu bulunmasıdır." der. Hececilerin şiirlerinde "mevzu" olarak anlatılmak, duyurulmak istenen bir şeyin olmadığını belirtir. Çünkü ona göre Hececi şairler, "bir "thema"yı alarak onun etrafından parça parça şeyler söylerler." Yani bir bakıma bütünlüklü bir yapıya dönüştüremezler. Bu durum da Hecici şairlerin vuzuhtan yoksun olmalarına sebep olur. Eski şiirin parça güzelliğini sürdürdüklerini, bütüne kavuşmadıklarını vurgular (2013: 179). Anlam, şiirin bütünsel bir form hâlinde, temanın işlenmesine bağlıdır.

Bir başka yazısında Ataç, Zahir Güvemli'nin *Yeni Adam* dergisinde Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde Paul Verlaine'i andıran yerleri göstermesini eleştirir. Faruk Nafiz'in şiirlerinde Verlaine'i bulmanın mümkün olmadığını belirten Ataç, Zahir Güvemli'nin, şiirde sadece "söylenmiş olan sözlere" baktığını, "şiirin havasını, deyişi"ni hesaba katmadığını dile getirir. Güvemli'nin yalnızca "manaya, mazmuna" bakarak değerlendirme yapmasının geçerli bir yol olmadığını, bu yöntemle bütün şairlerde aynı anlamın işlendiği şiirlerin bulunabileceğini ifade eder. Bu bağlamda Ataç "iki şiir arasında manaca benzerlik aramak, bulunca da iki şiiri birbiri üzerinde etkisi olduğunu söylemek, bence şiirden anlamamak demektir." (2013: 413-414) diyen Ataç, Faruk Nafiz'in üslubunun, şiirsel bir bütünlük içinde anlamsal bir yapıya varamadığını işaret eder. Çünkü anlam birçok şiirde aynı olabilir; fakat bu şiirlerin hepsi aynı şiirsellik içinde değerlendirilemez. Aynı anlamı sıradan bir cümle şeklinde de vermek mümkündür. Şiirde anlam, şiirselliğin esasını teşkil etmez. Şairlerin hususiyetini ortaya

koyan, ele aldıkları temaya verdikleri şekil ve kazandırdıkları soyut havadadır. Bu soyutluk şaire özgünlük verdiği gibi, anlamı da şiirsel bir yapıya taşımış olur.

Turgut Uyar, Ataç'ın aksine, Hececi şairlerin "her zaman bir konudan yola çıktıklarını" dile getirir. Daha önce vurguladığımız gibi Uyar da Hececi şairlerin "bütün düşündükleri"nin, "şiirlerinin bütün değeri"nin, "bütün ana değeri"nin, "şairane durumlar yaratmak, şairane konular, davranışlar buluşlar icat etmek" olduğunu belirtir. Ona göre Hececi şairler, şiirin kendisini önemsememişlerdir. Onların temel amaçları, bir "durumun, işlenimin, konunun şaireneliği"dir. Bu tavrı modern bir anlayış olarak görmeyen Uyar, Türk şiirinin "uzun yıllar konuyu, önemsemenin sıkıntısını, kısırlığını çekti"ğini ifade eder (2012: 88). Hececi şairlerin şiirlerinde, "gizli veya açık bir konuya sırtını verme"nin her zaman amaçlandığını belirten Uyar, şiirin böylesi şairane bir anlamdan uzaklaşamamasının nedenini dilsel kavrayışta bulur. Şiirin bir dil meselesi olduğunu anlayamadıklarını ve gücünü dilden alan bir şiirden yoksun olduklarını işaret eder (2012: 89).

Bir başka yazıda, "Han Duvarları"nı ele alan Uyar'a göre, "bir şiir her ne kadar kendi başına bir yapı, oluşumunu, sonuçlarını ve açıklanma imkânlarını kendinde taşıyan bir bütün ise de, şairinin kişiselliğine, eğilimlerine ve bütün öbür niteliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Yalnız bu çeşit açıklamaların çoğu zaman gözden kaçan bir sakıncası da vardır. Böylelikle bir bakıma özgün bir organizma olan şiirin kendisi değil, şairi açıklanmış olur ve asıl şiir gürültüye gider arada. Oysa ne kadar şairine bağlı olursa olsun, şairinin ruhsal ve toplumsal konumunun açıklanmasına, çözümlenmesine ne kadar imkân verirse versin her şiirin, özgün, kendine bağlı bir diyalektiği bulunur. En çok kendisi ile açıklanabilir" (1967: 32). Bu bağlamda "Han Duvarları"nın şairinden bağımsız bir şekilde değerlendirilebileceğini vurgulayan Uyar, bunu şiirin benzerlerinden farklı özelliklerine bağlar. Ona göre, bir şiirde tahkiyenin, hikâye unsurlarının belirli, hikâye kurallarına ve estetiğine fazlaca uygunluğu bazı sakıncalar taşır. Her şiirin bir hikâyeden çıktığını, bir konusu olduğunu vurgulayan Uyar, bu durumun bütün şiir anlayışları için geçerli olduğunu, bu hikâyenin şiirde sözlerin, imgelerin ve simgelerin altında yattığını, ancak asıl önemli olanın, bu konuyu şiirsel bir hâle getirmek olduğunu belirtir. Ona göre Tanzimat'tan 1950'lere kadar sürüp gelen şiirimizin en büyük zayıflığı, konuya bu kadar dayanmış olmasıdır. Ancak, Faruk Nafiz'in bu şiirinin, böylesi bir sorunun içinden "büyük bir sonuç" olarak ortaya

çıktığını ifade eden Uyar, şiirin konuya dayanmış olmasına rağmen onun başka türlü yazılamayacağını ve bir bakıma şairinden ayrı bir biçimde değerlendirilmesi gerektiğini işaret etmiş olur (1967: 34).

Turgut Uyar, Orhan Seyfi'yi ele aldığı bir yazıda "1922 yılında, Anadolu'nun bir ölüm-kalım savaşından perperişan, bitkin, aç-biilâç yıkıntı hâlinde çıktığı bir zamanda *"Senelerce sana hasret taşıyan / Bir gönülce kollarına atılsam / Ben de bir gün kucağında yaşayan / Bahtiyarlar arasına katılsam. / En bakımsız en kuytu bir bucağın / Bence İrem Bağı gibi güzeldir"* diyebilecek kadar bilinçsizdir ve yönetimin adamıdır." (1967: 18) şeklinde bir değerlendirme yaparak, Orhan Seyfi'nin gerçeklikten kopuk, şairane bir anlamın peşinde koşmasını eleştirir.

Sadece Orhan Seyfi'nin değil, bütün Hececilerin böylesi tutumları "hatırlanmaya değer bir sağlamlıkları"nın bulunmadığını belirten Uyar, bunun asıl nedenini "duygulanmalarının çok yüzeyde, çok yapay olması"nda bulur. Ona göre "bu duygulanma çok günübirlik bir sözlük duygulanmasıdır." Bunun duygulanma bile olamayacağını işaret eden Uyar, Hececilerin "edinilmiş bir takım ilkel şiir bilgilerini" sürekli kullandıklarını ifade eder (1967: 18). Hececilerin, ölçü dolayısıyla daha açık ve anlaşılır bir dile geçişi hızlandırmış olmalarını, onların edebiyat açısından tarihsel bir misyon taşıdıkları düşüncesine vardırılmış olmasını doğru bulmayan Uyar'a göre, hececilerin "yaptıklarının Türk şiirine, Türk düşünce yapısına, Türk insanının duyarlığına bir açılım, bir yenilik getirmesi, bir katkıda bulunmuş olmaları şöyle dursun, bütün bunları buldukları konumda sağlamca tanıyıp, saptadıkları bile söylenemez" (1967: 19). Uyar, vuzuh konusunda bir bakıma Ataç'ın yorumuna yaklaşır. Tematik bir bütünsellik içinde bir anlam ifade etmediklerini vurgulamış olur.

1.6.2. Yedi Meş'ale Şairleri

Cumhuriyet dönemi şiirinin ilk edebî topluluğu olarak değerlendirilen Yedi Meş'ale şairleri, özellikle Hece şairlerin, içerik açısından bir kısır döngüye dönüşen tematik tutumlarına getirdikleri eleştiri noktasında önem arz ederler. Daha çok saf şiir anlayışını dile getirmek, sanatın kendisini amaç edinen bir yaklaşımla eser vermek amacında olan bu şairler, şiiri bir ileti, bir öğreti veya bir fikir ve ideolojinin hizmetinde görmek istemezler. Dolayısıyla şiirden bekledikleri, göndergesel bir anlam değil, daha çok şiirin kendi özellikleri çerçevesinde oluşması ve buna bağlı olarak

anlamlandırılmasıdır. Yayınladıkları bildiride Hececi şairlerin yaklaşımlarına ve bir bakıma anlam anlayışlarına getirdikleri eleştirinin özünü "dünün mızmız ve soluk, renksiz hisleri ve Ayşe Fatma terennümleri terk edilecektir." maddesi oluşturur. Buradan da anlaşılacağı gibi, anlam açısından hâlkı esas alan ve kolay anlaşılmayı ön planda tutan bir şiir anlayışına karşı çıkış söz konusudur. Bu hususta Hececi şairlerin daha çok yapay ve ideal olanı anlatma eğilimlerinden, gerçeklik bağlamından uzak düşmüş anlam anlayışından ve "vefasız sevgiliyi anlatmaktan" vazgeçeceklerini duyurmuşlardır. Bu hareketin kimi şairlerinde Ahmet Haşim etkisiyle birlikte yer yer eşya tasvirleri dikkat çekmiş ve empresyonist yaklaşımlar kendini göstermiştir. Bireysel ve millî temaların işlendiği şiirler de mevcut olmakla birlikte şairler ilk ürünlerinden sonra yavaş yavaş şiirle bağlantılarını kesmişlerdir. Bu şiir hareketinde şiire sadık kalan ve şiirselliği bakımından diğer şairlerden daha önde duran isim Ziya Osman Saba olmuştur. Şiirlerinde anılara bağlılığını, çocukluk özlemlerini, özellikle ev ve aile sevgisini, kadere inanışı tematikleştirerek şiirsel içeriğine yenilikler getirmiştir. bu temel ölçütlerden hareketle, anlamı, anlaşılmayı ön planda tutmuş ve sözcüklerin temel anlam çerçevesi içinde kalmıştır.

Ziya Osman Saba üzerine en çok söz söyleyen isim Behçet Necatigil'dir. Ona göre, Ziya Osman'a bir kişilik sağlayan, şiirlerine sinen "ruh zenginliği"dir. Necatigil'e göre Ziya Osman'ın yazdıkları ile yaşama arasından "kopmaz bir bağ" oluşturan öge de bu durumdur. Necatigil, *Meş'ale* dergisindeki "manzara ve benzetme düşkünlüğü yüzünden soyuta kayan şiirleri" dışında bütün şiirlerinde bu bağı kurduğunu söyler. Çünkü Necatigil, Saba'nın şiiri yalnızca kelimelerle değil, "bol şiir dolu yaşamlarını" ifade etmek için "sadece kelimelerin aracılığından faydalandığını" belirtir (2006: 121).

"Kelimelerle oynamak, güzel yapılar kurdurabilir insana; ama altta bir isyan, bir irkiliş, bir hayret veya hayranlık, bir mesaj olması şartıyla! Ziya Osman'da bunlar vardı." diyen Necatigil, Saba'nın şekil yerine anlama, içeriği ve buna bağlı olan iletiye öncelik verdiğini işaret etmiş olur. Çünkü Necatigil'e göre Saba, şiirde yalın ifadeyle yetinmiştir. Duyguları, hatıraları yani içeriği "fazla süslerse özentiye düşmekten, bozmaktan, kaybetmekten" korkmuştur. "Kendisini örtüsüz vermesi, içtenliğini, insanı kelimelerde gizlemeyi suç sayan asaletini" ortaya koyduğunu belirten Necatigil, Saba'nın kelimelerle başkasını anlatmaktansa, kendini anlatmayı tercih ettiğini dile getirir (2006: 121-122). Necatigil'in bu yaklaşımları Ziya Osman'ın şiirde anlama

verdiği önemi göstermesi açısından dikkate değerdir. İletmek istediği anlamın, şiirsel de olsa dışarıdan herhangi bir etkinin müdahâlesiyle bozulmasına, değişmesine veya örtülmesine razı olmamıştır. Fikir, düşünce veya ileti daima ön planda olmuştur. Yüzeysel yapıda kalan bu anlam, şiirin diğer ögelerine tercih edilmiştir. Çünkü şiir, bir iletişimsel amaç gibi görülmüştür.

Bir başka yazısında Necatigil, Ziya Osman'ın şiirlerindeki en temel ögenin, "bir madde ve mana olarak hep insan"a karşı duyduğu "içtenlik" olduğunu belirtir. "Sanatta içtenliğin bir erdem olduğunu ben bir onda gördüm." diyen Necatigil, bu içtenliğe bağlı olarak anlamın daha yalın bir çizgide kaldığını işaret etmiş olur. Ona göre Saba, "eserine katıksız bir saygıyla bağlı oluşu, yazdıklarını süslemekten" uzak tutmuş ve bu gösterişsiz hâliyle, şiirlerini arındırılmış, durulmuş bir yapıda vermesini sağlamıştır (2006: 127-128).

Yaşar Nabi Nayır da Necatigel'e yakın değerlendirmelerde bulunur. Şiirle yaşamın bağını işaret ederek "iyilik, teselliler, merhamet, şefkat" gibi tematik duyuşlara uzak duran, bu duygulara yabancı kalan bir okurun "Ziya Osman'ın mısralar hâlinde ruhumuza sunduğu ilâhî musikiyi layıkıyla" anlayamayacaklarını belirtir. Anlamı önemsemeyen, daha çok şekil güzelliği arayanların Ziya Osman'ın şiirlerinde kusurlar bulabileceğini belirten Yaşar Nabi, Ziya Osman'ın anlama ve iletmek istediği duyguya önem verdiğini dile getirir. Ona göre, "içini dökmek için şiir yazan" Osman Saba'nın, anlam ile ahenk arasında bir seçim yapması gereken yerde anlamı seçerek, ahengi feda ettiğini ve bunu yaparken de bilinçli yaptığını dile getirir (1944: 223). Nayır'ın bu görüşleri, Necatigil'in görüşleriyle bütünlük gösterir.

Ayrıca Necatigil, Yedi Meşaleciler için yaptığı genel değerlendirmede de söz konusu şairlerin Türk şiirine "yeni bir duyarlık" getirdiklerini belirtir. Ona göre, "işledikleri konuların, kullandıkları imge ve benzetmelerin tazeliğiyle beslediler bu duyarlığı." Bu şairlerin farklı özelliklerine de değinen Necatigil, genel olarak Yedi Meşalecilerin, "iç dünyalarına, eşyaya, hayata ve olaylara izlenimci birer ressam gözüyle baktıklarını" dile getirir. Ona göre, "Cevdet Kudret Baudelaire'e bağlı görünür." "Sabri Esad, Fransız izlenimci ressamlarının daha aydınlık, daha keskin bir uzantısı gibidir." "Ziya Osman ile Yaşar Nabi ise daha yerli." Ancak hepsinde var olan ortak özellik ise, "bir düzyazı sözdizimi içinde, geri plan ve çağrışım olanakları

düşünmeden, etkiyi kestirme yoldan sağlamak peşinde" olmalarıdır ve "bu tutum, imge, simge ve mecaz katkılarıyla, onları birer belirgin görünüm şairi" yapmıştır (2006: 161). Dolayısıyla nesir sözdizimine yaklaşan bu anlam anlayışı içinde, kapalı, imgesel ve çağrışımsal bir söylem oluşturma yoluna gitmemiş, belirgin ve yalın bir yapıda kalmışlardır.

1.6.3. Ahmet Kutsi Tecer

Cumhuriyet dönemi şairleri arasında Baudelaire'den etkilenen ve şiir özellikleri bakımından Hececilerden pek farklı olmayan bir diğer şair Ahmet Kutsi Tecer'dir. Şiirlerinin içeriğini ve temel tematik aksiyonunu toplumsal düzlemden ve folklorik özelliklerden ayırmayan Tecer, anlam anlayışı bakımından açık ve anlaşılır olmaktan uzak düşmemiştir. Şiirsel imgelem bağlamında da kapalı bir anlayışa sahip olmayan şair, yüzeysel yapıda sözcüklerin temel anlam gönderimine bağlı kalmıştır.

Tecer'in, anlamsal tartışmalara konu olan şiirlerinden biri olan "Yarasa" üzerine değerlendirme yapan Nurullah Ataç, Tecer'in "şiiri tabiî bir surette" söyleyemediğini belirtir. Özellikle söz konusu olan şiirde "bir hissi, bir hayali, vezne koyabilmek için sözü, eğdiğini, büktüğünü, anlaşılmaz bir hâle koyduğunu dile getirir. Şiirin ikinci mısradaki "gezsem, tarasam" sözlerini gereksiz bulan Ataç, "tarasam" sözcüğünün sadece kafiye için kullanıldığını işaret eder. Üçüncü ve dördüncü dizelerin ise anlamının anlaşılmadığını da vurgulayan Ataç, bu dizelerin sıradan birer söz olduklarını ve sadece "uğrasam" kafiyesi için kullandığından Türkçe'nin sözdizimini bozduğunu ileri sürer. Ataç, aynı şiiri esas alarak, şiirin şekilsel başarısızlığını bir kenara koysak bile, yalnız şiirin anlamına bakarak da şairin övülemeyeceğini dile getirir. Çünkü Ataç'a göre şair, "Âdem"den beri tekrar edilen birtakım hayalleri, hisleri aktarır (2013: 64-65).

Aynı şiir üzerine görüş bildiren Tanpınar, Ataç'ın yorumlarına katılmaz ve Tecer'i savunur. Aynı şiirin, *"Boşlukta işitip her an sesini / Rüzgârdır zannetsem ben nefesini, / Yâdının âlemde loş gölgesini / Elimle bir âmâ gibi arasam."* dizelerinden oluşan ikinci dörtlüğü için Tanpınar, "heceyle yazılmış Türkçe şiirlerde tesadüf edebildiğim beş on mucizeden biri olan bu kıta" ifadelerini kullanır ve Ataç'ın bu dörtlük için söylediği "İkinci kıtada mevcut ufak bir *charm*'ı da oradaki "ben" kelimesi bozuyor." sözlerine cevap verir. Tanpınar'a göre, "ben" gibi "hem" veya "hep" gibi bazen gerçek anlamda gereksiz sözcüklerin, bir şiiri bozmaya yeteceğini, fakat bu

dörtlükteki "ben" sözcüğü, anlam açısından gereksiz olsa bile şiirin ritmine bir basamak oluşturduğu için ve üçüncü diziye söz konusu "ben"den alınan hızla geçildiği için tam yerindedir. Ezginin büyük bir kısmını ortaya koyar. Şiirin bir şey anlatmaması bağlamında ise Tecer'in "Sivrisinekler" adlı şiirini ele alan Tanpınar, bu şiiri "bir yaz gecesinin esrarlı nefeslerinden toplanmış güzel bir oyundur ki hiçbir şey söylemez, hiçbir şey anlatmaz, sadece kafiyeden kafiyeye atlayan neşesiyle çıktığı esîr tabakalarında kaybolur gider." şeklinde değerlendirir. Böyle şiirleri saf şiir olarak değerlendiren Tanpınar, bu şiirlerde anlam aranamayacağını belirterek Nurullah Ataç'ın eleştirisinin yerinde olmadığını ifade eder (2004a: 247).

Bir başka yazısında Tecer'in "Kaplıcada İhtiyar Arslan" adlı şiiri ele alarak Tanpınar'a cevap veren Nurullah Ataç, bu şiirdeki *"Burkulmuş, hummadan erimiş bir dil / Yıllardır dökülen sular ağzından / Geceler onunçün havuzda kandil / Yaratır bin türlü oyun nazından"* dizelerini "tuhaf" bulur ve üçüncü dizenin bir anlama sahip olmadığını belirtir. Çünkü Ataç'a göre burada da Ahmet Kutsi, vezin ve kafiye zorunluğundan "bin türlü takdim ve tehire başvurmuş" ve ne demek istediği anlaşılmamıştır. "Bu dizelerin hiçbir manası yoktur ve bazı manasız, ancak ses düzenlemeleri ile güzel olan dizeler gibi ahenktar da değildir" (2013: 70).

Tanpınar'ın yukarıda yer alan "Rüzgârdır zannetsem ben nefesini" dizesi için yaptığı yoruma değinen Ataç, Tanpınar'ın "ben" sözcüğü için söylediklerini eleştirir. Ataç'a göre "şiir kendiliğinden mevzun olan, mevzun olması için manasına az çok yabancı, onu tağyir edebilecek hiçbir lafza ihtiyaç gösteremeyen sözdür." Dolayısıyla Ataç'a göre, "Rüzgârdır zannetsem nefesini" dizesi biçimli, ölçülü (mevzun) olmamış, vezni tamamlamak, ritme erişmek için bir hece ilavesine gerek duymuş ve bu hece gereksiz olduğu için (Tanpınar'ın deyimiyle) "ritme bir basamak teşkil etsin" diye konulduğu şiirin güzelliğini bozmaktadır. Tanpınar'ın belirttiği "üçüncü dizeye geçmek için ondan hız almak" gerekliliğini anlamadığını belirten Ataç, böyle olsa bile, o üçüncü dizeyi de o hızı veremeyen önceki dizeleri de gereksiz bulur (2013: 70).

Cahit Sıtkı Tarancı'ya göre "Ahmet Kutsi Tecer'de, zengin bilinçaltının karanlık ve müphem sayıklamalarını aydınlık ve muntazam bir şuur faaliyeti hâlinde kalp eden bir sihirbaz kudreti var." Çünkü bu "karanlık ve müphem sayıklamaları", açık ve anlaşılır bir biçimde sunan Tecer, Tarancı'ya göre "hangi kelimelerin birbirine akraba

veya yabancı, dost veya düşman olduklarını" bilmektedir. Tecer'in sözcüklerdeki "gizli elektrik kuvvetini bulup çıkarmanın sırrına vakıf" olduğunu belirten Tarancı, Ahmet Kutsi'nin şiirin her şeyden önce kelimelerle yazılacağını bildiğini söyler. Şiirde başarıyı, kelimelerin yaratacağı güzellik izleniminde ve onların uyumlu hâlde olmalarında arayan Tarancı, bu durumu Tecer'in bildiğini ve buna bağlı olarak Kutsi'nin şiirlerinde hiçbir şeyin tesadüfe bırakılmadığını belirtir. Ayrıca Tarancı, Tecer'de "şiire bir unsur hâlinde girecek ne varsa hepsi evvelden, inceden inceye düşünülmüş, ölçülmüş, tartılmış ve şairin estetik kanunlarına uygun nispetler dâhilinde birbirine mezc edilerek birer ekşir kadehi gibi dudaklarımıza uzatıldığını" belirtir (1995: 22).

Böyle bir durumda Tecer'de şiirsel anlamın da tesadüfe bırakılmayacağı, seçilen ve belli bir tertiple dizilen sözcüklerin önceden düşünülmüş, hesaplanmış bir anlam alanına ulaştırıldığını söylemek mümkündür. Söz konusu anlam, dayanak noktasını bilinçaltından almış olmasına rağmen, bu yolla açık ve anlaşılır hâle getirildiği vurgulanmış olur. Yukarda da belirtildiği gibi bir anlam sorunsalıyla karşılaşmak mümkün değildir. Ancak Ataç'ın belirtmiş olduğu bazı sözdizimsel kullanımların şiirde ifadeyi bulanık hâlde bıraktığını söylemek de mümkündür.

1.6.4. Cahit Sıktı Tarancı

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Baudelaire'den ve dolayısıyla Sembolizminden etkilendiği bilinmektedir. Söz konusu etki Tarancı'nın şiirlerinde tam olarak yankısını bulamasa da Tarancı, bu anlayıştan gelen şiirsel özelliklere değer vermiştir. Tarancı'ya göre şiir, sembolizm sayesinde "manzum hikâye edasından ve belâgatten" kurtulmuş ve "telkin kuvveti" kazanmıştır. Şiirde tahkiyeye, olaya dayalı bir anlatımdan bu anlatımın süslenerek ortaya konulmasından çok sezgisel duyuşa, telkine önem verdiğini gösteren Tarancı, bu olumlu duruma rağmen Sembolizmin, bazı olumsuz taraflarına da dikkati çeker. Tarancı'ya göre sembolistler şiirsel "sırrı", günlük trajedide görecekleri yerde, daha çok kendi içlerine çekilerek imgelemdeki "müphem ve silik âlemlerde" aramışlardır. Tarancı, anlam anlayışı gereği bu durumu eleştirmiştir. Çünkü sembolist şairler daha çok imgeleme sığınarak kapalı ve anlaşılması kolay olmayan bir anlam alanına yönelmişlerdir. Oysa Tarancı, şiirlerinde daha yüzeysel yapıda kalan bir anlam alanına bağlı kalmış ve anlam sorunu ile karşılaşmak istememiştir.

Tarancı'ya göre ikinci olumsuz durum, Sembolizmin "dolaylı" (bilvasıta) bir ifade tarzı olmasıdır. Bu "dolaylılık" sebebiyle şairin söylediğini kendinden başkasının anlamaması gibi bir tehlike söz konusudur. Bunun da gerçekleştiğini ve sembolistlerin anlaşılmadığını belirten Tarancı, şiirdeki bu simgesel ve imgesel durumu anlam açısından sakıncalı görür. Çünkü ona göre "bazen şair, anlaşılmamak bir yana, gerçekte bir şey söylememek istemiştir." Bu bağlamda Tarancı'ya göre görüşlerinde fazla ileri giden sembolistler, "fikir derinliğini yahut hayat sırrını" cümlenin anlamsızlığıyla karıştırdıklarını ve bilinçli olarak "karanlık", anlaşılması zor bir yol seçtiler.

Ancak bütün bu durumlara rağmen Tarancı'ya göre "sembolizm, ruhların belli olana, sınırlı olana, açık olana karşı bir isyanı ve belirsize, sonsuza, sisliye, gizliye karşı bir özlemi hâlinde ortaya çıktığı için sanat akımlarının içinde belki de en güzeli ve en sevimlisidir." Çünkü Tarancı'ya göre şiir, sembolizmle birlikte bilinçaltı söz hakkı kazanmıştır (1995: 27). Tarancı, bu olumlu olumsuz yaklaşımlarında bir karşıtlık yaratsa da şiirde açık ve düz bir anlayışla şiirin oluşturulmasına ve anlamının sınırları çizilmiş ve her açıdan belirli olmasına karşı çıkmıştır. Sembolistlerin fazlaca ileri giderek anlam alanını karanlık hâle getirmelerini olumsuz bulsa da şiirsel anlamın gerçek yapısal özelliklerini benimser. Bilinçaltının şiirleşmesini önemser. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi Tarancı'nın, sembolizmin bu müphem ve karanlık şiir anlayışından hareketle bir anlam alanı oluşturduğunu söylemek mümkün değildir.

Tarancı, yukarıdaki yaklaşımından da hareketle şiirde bir bildiriye, açıkça ortaya koyulan bir anlama karşı çıkar. Şiirin belli bir düşüncenin hizmetinde kullanılmasını da kabul etmez. Ona göre bu durum "bülbülün etini sesine tercih edenlerin" işidir. Bunlar da "kötü sanatçı"lardır. Çünkü ona göre sanat eserinde bulunması gereken gerçek, "Homére'den Michel'den Valery ve Cézanne'a kadar hangi büyük sanatkâra sorarsanız sorunuz ne insanlığı hakka götürecek tariki müstakimi gösteren bir İncil veya Kur'anı Kerim, ne bir parti programı, ne de Mussolini veya Hitler'in kafasındaki emperyalizm planının destanıdır." Sanat eserinde "dini bir öğüt", "ahlaki bir düstur", "siyasi, içtimai, iktisadi bir akide" aramak "gülünç" bir eylemdir (1995: 40-41). Çünkü Tarancı, bir sanat eserinin "din, terbiye, milliyet, sınıf… ilâh" gibi toplumsal unsurlarla belirli şartlar altında bir ilişkiden daha fazla ileri gitmeyeceğini belirtir. Yani, sonuç itibarıyla bir eser, oluştuğu unsurlardan "tamamen ayrı ve bağımsız bir varlıktır." Bu bağlamda Tarancı, şiirde temadan çok, bu temanın ifade tarzının önemli olduğunu işaret eder.

“Sanat eserinin “ne”den bahsettiğine değil, nasıl bahsettiğine bakılır.” diyen Tarancı, dönemi için Yahya Kemal’i örnek göstererek, onun “gülden bülbülden bahsedilmesi”nin şiirin bir “ne” meselesinden ziyade bir “nasıl” meselesi olduğunu anlamış olmasına bağlar (1995: 41). Tarancı için, şiirde bir tema, bir bildiri veya bir iletiyi ön koşul olarak sunmaktan çok, verilmek istenen anlamın nasıl bir üslupla veya ifade tarzıyla, nasıl bir yapısal bütünlük içinde verildiği önemlidir. Bu bağlamda Alain’ın “Sanatkârın nadir bir fikir aradığını zannetmemelidir; değil, o daha ziyade nadir, tek ve kendine has bir tarz arar.” sözünü aktaran Tarancı, sanatçının bu fikir doğrultusunda hareket etmesi gerektiğini vurgular (1995: 41). Buradan da anlaşılacağı gibi Cahit Sıtkı’nın “tarz” sözcüğüne dikkat çekmesi, yukarıda söylenenleri destekler. Çünkü her şairin “tarzı”, o şairin şiirsel kavrayışını ve buna bağlı olarak ulaşmak istediği anlam alanını nasıl sunduğunu da belirlemektedir. Şair, bu geliştirdiği “tarz” üzerinden poetikasını kurarak şiirini yaratma sürecine girmektedir. Bir bakıma şairlerin kendine has oluşları, özgünlükleri bu “tarz” anlayışlarından kaynaklanmaktadır. Buna üslup demek yerinde olur.

Bir başka yazısında aynı anlayış içinde “ne” ve “nasıl” meselesine değinen Tarancı, Behçet Kemal’in, *Kurun* gazetesinde çıkan bir yazısında, bazı şairlerin hep ölümden bahsetmelerini eleştirmesine ve onları “memleket gibi henüz işlenmemiş, taze bir mevzu üstünde çalışmaya davet etmesine” karşı çıkar. Aynı bağlamda Nâzım Hikmet’in, Sait Faik’in *Semaver* adlı kitabından bahsederken, “ilk hikâyeyi kahramanı amele olduğu için, alâka ile okuduğunu” belirtmiş olmasını da eleştiren Tarancı, hareket noktaları ayrı olmasına rağmen, her iki görüşü “çürük tahta üzerinde sarmaş dolaş ettiren” hatanın, her ikisinin de sanat eserini konusuna göre değerlendirmiş olmasında bulur (1995: 52). Tarancı için şiirde, tema ve buna bağlı olarak ortaya çıkacak anlamdan çok, şiirin üslubu daha önemli görünür.

Tarancı, şiirde bir telkinin, sezgisel bir duyuşun peşinde olduğu için, şiirde kuru bir fikri veya açıkça ortaya konulmuş bir düşünce dünyasını kabul etmez. Bu yönde şiir yazan şairleri “sözde şairler” olarak değerlendiren Tarancı, bu şairlerin, sürekli olarak “ameleden, kasketten, fabrikadan, barikattan, yumruktan” bahsettiklerini ve onlara göre “amelesiz, kasketsiz, fabrikasız, barikatsız, yumruksuz” şiir olamayacağını ifade eder. Bu şairlerin şiirde “bir güzellik yaratmak kaygısından” uzak durdukları için, genelde “bir fikri yaymak, bir davanın propagandasını yapmak maksadıyla hareket ettikleri için

kötü şiir yazdıklarını" dile getirir (1995: 60). Dolaysıyla Tarancı, şiirin açıkça bir anlamı öne sürmesine ve buna bağlı göndergesel bir amaç taşımasına karşı çıkar.

Tarancı, şiirin tematik ve üslup özelliklerinin yanı sıra biçimsel kuruluşuna dair görüşler de ortaya koyar. Benzer tematik ögelerden ve biçimsel yapıdan hareket eden iki şair olan Yahya Kemal ve Edip Ayel'i örnek gösterir. Tarancı, her ikisinin de gazel yazdığını ve aynı şekilde ikisi de gülden bülbülden bahsettiğini, ikisinin de tarihten ilham aldığını belirtir. Fakat Yahya Kemal'in "şekli anlamış" ve bu anlayışı şiirlerinde "başarıyla" uyguladığını, buna karşın Edip Ayel'inkilere "bir göz atmak lüzumunu bile duyulmayacağını" ifade eder. Serbest vezinle yazan şairler arasında da, hece ile yazan şairler arasındaki farkı aynı sebeplere dayandırır. Çünkü Tarancı'ya göre, "şekil olmayan yerde şiir aramak beyhude olur." Valery'nin "Duymak kâfi değil, duyurmak lazım, hatta güzel duyurmak lazım." sözünü aktaran Tarancı, "şahsi bir his, yeni bir imaj, ileri bir fikir" söz konusu olabileceğini, ancak bunun şiir için yeterli olmadığını, asıl önemli olan bu temaların, bu anlamsal alanın nasıl ve ne şeklide söyleneceğinin önemli olduğunu dile getirir. Çünkü ona göre "bir edebi eserde, söyleniş şekli söylenilen şeyden evlâdır" (1995: 66). Bu bağlamda da Tarancı, şekil ve üslup birlikteliğinin, şiirdeki içerikten, anlamdan daha önemli olduğunu belirtmiş ve görüşlerinde bir tutarlılık sergilemiş olur.

Dahası Tarancı, "şiir, kelimelerle güzel şekiller kurmak sanatıdır, başka bir şey değildir." diyerek şiirin yapısal olarak kuruluşuna gösterdiği önemi vurgulamış olur. Sözcüğün esas alındığı ve buna bağlı olarak bir şeklin oluşturulduğu şiirde, anlam bu yapının içinde oluşur ve bu yapıdan önce var olmuş olamaz. Yani anlam bir bakıma öncelenmiş değildir. Ancak sözcüğün önceden var olan bütün özellikleriyle şiire girdiğini, anlamıyla, fikriyle, çağrıştırdıklarıyla var olduğunu belirten Tarancı, asıl olanın bunları bir araya getirmeyi bilmek ve ona göre bir yapı kurmaktır. *"Ama kelime nedir? Annedir, dosttur, kadehtir, hasrettir, hayaldir, yani bir manası, tedaisi, bir gölgesi, hatta bir rengi ve adı olan nesnedir. Kelime, insanoğlundan haber verir. İnsanoğlunu işlemek her sanatkârın boynunun borcudur. İnsanoğlu dünyanın en zengin madenidir. Kelime dedik ama kelime boş bir kalıp değil ki? Şairin hisleri, fikirleri, hayalleri, dünya görüşü, felsefesi, şahsiyeti, her şeysi şiirde belli olur. Şu var ki kelimeleri tanımak, sevmek, okşamasını bilmek lâzım. Hangi kelime, hangi kelime ile yan yana geldiğinde nasıl bir ışık peyda olur? Bunu bilmek lâzım"* (1995: 79).

Dolayısıyla şair, sözcüklere, sahip oldukları bütün duygu ve düşüncelerle kuracağı şekil içinde onlara yeni bir anlam dünyası, yeni bir duyuş getirmiş olur.

Sanat yeni bir "tertip"tir. Bu yüzden "şekilden başka bir şey değildir" diyen Tarancı, şiirin asıl malzemesinin "kelimeler" olmasına dikkat çeker. Çünkü şaire göre şiir, "sözcüklerin belirli ve kendi ölçüleri dâhilinde yan yana getirilmesinden doğan güzellik –ses güzelliği–dir." Sözcüklerin birlikteliğinden doğacak bu ses'e ulaşmak için, sözcükleri bir bir tanımak, onların birbirleriyle olan bütün ilişkilerini bilmek gerektiğini belirten Tarancı, hayallerin geniş olmasının, duygulu olmanın, yepyeni, taptaze fikirlere sahip olmanın, şiir için yeterli özellikler olmadığını dile getirir. Burada söz konu olan durumun sözcükleri kullanmayı bilmekten geçtiğini, çünkü şiirde söylenmek istenilen şeye son hâlini verenin şekil olduğunu belirtir. Sözcükler, bu şeklin içinde son ve asıl anlamlarına kavuşurlar (1995: 106).

Nurullah Ataç da Tarancı'nın sözlerini destekler biçimde değerlendirmeler yapar. Ataç'a göre Tarancı'nın şiirlerinde önemli olan konu veya söylenen sözler değildir. Ataç, Tarancı'da önemli olanın, "sözcüklerin yan yana gelmesiyle doğan sesin, uyumun (ahengin) okurda uyandırdığı duygu, okura sezdirdiği, daha doğrusu sezdirir gibi olduğu anlamdır." Bu açıdan Nurullah Ataç, Tarancı'yı "sözcük sanatçısı" olarak görür, çünkü onu Mallerme gibi "şiirin sözcüklerle kurulduğunu" bilen bir şair olarak değerlendirir. Tarancı'nın şiirde sözcüğün başlı başına sadece anlamıyla veya sadece sesiyle de yeter bir öge olmadığını bildiğini belirten Ataç, şairin, şiirin ortaya çıkabilmesi için dizede bir "akış"ın olması gerektiğini de bildiğini ifade eder (2013: 579). Sözcüklerin tek başlarına şiiri oluşturacak bir öge olmadığını ve bu sözcüklerin yeni bir birleşimle oluşturdukları ses'e göre şiirin bir anlam kazandığını belirten Ataç, Tarancı'nın yukardaki görüşlerini haklı çıkarır. Sözcüklerin seslerle, yeni birleşimle sezgisel bir anlam ortaya koyması, Tarancı'nın "tarz", Ataç'ın da "akış" dediği üsluba bağlıdır. Özellikle üslubun biçim alacağı şekil de bu sözcük kullanımını önemli kılmaktadır.

Melih Cevdet de Orhan Veli ile Cahit Sıtkı arasında yaptığı bir karşılaştırmada Tarancı'nın sözcüklerle olan ilişkisine değinir. Cahit Sıtkı hiçbir şiirinde, şiir üstüne olan düşüncesini öne sürmediğini, anlatılmak istediği bir duyguyu öne çıkardığını belirtir. Söz konusu duyguya göre bir anlam ortaya çıkarabilmek sözcükler aradığını,

onları bütün yönleriyle değerlendirdiğini dile getiren Anday, ancak Tarancı'nın "sözcüklerin ardına düşmediğini" vurgular. Ona göre, "sözcükleri duygusunun buyruğunda tutmaya çabalar" (1984: 119). Şiirde anlamın tesadüfi bir yapıda olmasını istemeyen Tarancı, sözcüklerin şiirin anlamını belirlemesine değil; belirlenen, iletmek istediği anlamın altında kullanılmasına dikkat eder. Sözcükler, şiirin belirlenen anlam alanında kalır ve ona göre şekillenir.

Böylesi bir şekle sözcükler aracılığıyla oluşturulabilecek bir dil kullanımıyla ulaşılabileceğini Zahir Güvemli de belirtir. Ona göre Tarancı, konuşma dilinin kelimelerini şiirin emrine veren ve o kelimelere anlam farkları katarak, onları zenginleştiren bir şairdir. Tarancı'nın gündelik dilde var olan kelimeleri kullanarak şiiri günlük dile indirgemiş olmadığını, sıradan insanı o kelimelerin yardımıyla şiire yaklaştırdığını belirtir. Dolayısıyla söz konusu kelimeleri şiirde gören bu okur kitlesi, kendi seviyesini bulamasa da şiirle bir yakınlık kurmaktadır. Söz konusu anlamı, hisseder, yadırgamaz ve şairin ona hazırlamış olduğunu bu şiirsel yapı içinde şiirle bağ kurar. Bu karşılıklı ilişkinin basit bir düzende olmadığını vurgulayan Güvemli, Tarancı'nın gündelik dildeki kelimeleri, her zaman kendine gerekli olan anlamda kullandığını, söz konusu kelimeleri belirlediği anlam çerçevesinde değiştirdiğini ve onlara başka anlamlar katarak zenginleştirdiği ifade eder (1946: 11). Güvemli, bu anlayış içinde Tarancı'nın, sözcükleri sosyolojik anlamda değil, kendilerinde var olmayan bir psikolojik anlamda kullandığını belirtmiştir. Alışılmış kullanım alanlarından alınana sözcükler, bir ruh hâlinin ifadesi hâline getirilmiş, yeni bir anlam alanı içinde sunulmuştur (1946: 11).

Anlam alanında farklı uygulamaların üsluba ait bazı değişik kullanımlarla da sağlandığını belirten Güvemli, "Bu akşam ilk olarak ağladım" dizesinde "defa" sözcüğünün atlandığını ve anlamın nesrin açıklığından kurtarıldığını, böylece şiire fikir bakımından bir güç katıldığını dile getirir. "Geldi çattı en son ölmek" dizesinde de "en son" ifadesinin "sayılı ölümleri" çağrıştırmasının yanı sıra "en nihayet" yerine de kullanılabileceğini hatırlatarak fikir zenginliği sağladığını vurgular. Güvemli'ye göre şairin fiilsiz, farklı şekillerde denenmiş cümleler kullanması, şiir dili üzerinde yaptığı çalışmaları göstermesi açısından önemlidir (1946: 11). Çünkü Güvemli, Tarancı'nın "pek az" sözcük kullandığını ve aynı kelimeleri sık sık tekrarladığını söyler. Ancak buna rağmen bu sözcüklerin her şiirde farklı anlamlar taşıdığını belirtir. Tarancı'nın söz

konusu sözcüklerle "birbirine benzemez şiirler yaratabilmesi"ni oldukça önemser (1946: 12).

Şiirin bir anlam ve ahenk bileşiği olduğunu belirten Muzaffer Uyguner, şiirde asıl güç olanın bu bileşiği sağlamak olduğunu ifade eder. Mallerme'nin dediği, "şiir, tesadüfün kelime kelime yenilmesidir" sözüne inanan Uyguner, Cahit Sıktı'nın bunu şiirde gerçekleştirdiğini işaret eder. Bu bağlamda şiirde sözcüklere "hayat verdiğini", onları "yaşattığını" belirtir (1958a: 17). Anlam, bu kelimelerin kullanılış biçimi altında oluşmaktadır. Uyguner, şiirde açık veya kapalı, basit veya karışık bir anlamın olacağını, ancak bu anlamın bulunmasının şiirin kuvvetli olduğunu göstermeyeceğini, bunun tam tersi olarak, zayıf anlamlı bir şiirin veya dizenin, kuvvetli bir şiir vasfı taşıyabileceğini söyler. İşte söz konusu olan bu vasfı, kelimelerin dizimi ve bu dizimden elde edilen ahengin sağlayacağını ifade eder. Şiirselliğin sözdiziminden ve bunun sağladığı uyumundan doğduğunu işaret eden Uyguner, şiirin anlamsal değerinin de bu özelliklerden meydana geleceğini vurgular. Ona göre "şiir, bir bütün olarak, baştan sona kadar söylenen her şeyin, duyulan ve düşünülen dil hâline gelmesidir." Bu bağlamda Uyguner'e göre Tarancı için, şiirin asıl "güzellik" kazanacağı durumun böylesi bir "ses" hâline gelmesidir. Çünkü kelimelerin sadece anlamından beklenen güzellik, nesir sınırları içinde girer (1958b: 14-15).

Uyguner, Tarancı'nın "fikirlerden ziyade, sesler üzerinde çalıştığını" aktarır. Çünkü Tarancı'nın şiirde bir fikir olup olmamasına önem vermediğini belirtir. Sadece fikirlerden oluşan bir şiirin de olamayacağını, öğretici veya felsefi bir amacın peşine düşmeyeceğini belirtir. Bu bağlamda Uyguner'e göre şiirde belli bir anlamın da olması gerekli değildir. Şiirde anlam sorunu yaşayan okurların, şiirde fikir olması gerektiğine inananlar olduğunu belirtir. Uyguner, Tarancı'nın şiirde okurun farklı becerilere olmasını beklediğini belirtir. Uyguner'e göre Tarancı, şiirde açık bir fikrin anlam alanına yönelmez. Açıkça bir düşüncenin şiirini yazmaz. Onun amacı, şiirin duyulur bir özelliğe kavuşmasıdır (1958c: 11).

Tarancı'nın anlamdan çok şekil meselesi üzerine durduğunu belirten Uyguner, şairin anlamı önemsediğini, ancak bu anlamın tercüme edilebilecek, başka kelimelerle anlatılabilecek bir anlam olmadığını belirttiğini aktarır. Çünkü Tarancı'ya göre anlam, sesten ayrı düşünülemez. Şiirde konu, tema, anlam şiirde ses içerisinde görevlerini

yapar ve bir yapıya girmiş olurlar. Konu, fikir tek başına şiirde önemsizdir ve Tarancı, bu ögeleri önceleyen şiire karşı çıkmıştır (1959: 8).

Yaşar Nabi Nayır'a göre Cahit Sıktı'nın, "bütün büyük şairler gibi şeklin, biçimin şiiri için ilk şart olduğuna inandığını" belirtmiştir. Ancak salt biçimci bir anlayışı düşmediğini de vurgulayan Yaşar Nabi, Cahit Sıtkı'nın "insanlara yeni bir mesaj getiren bahtlılardan" olduğu dile getirir. Çünkü ona göre Cahit Sıtkı, "bütün söylemek istediklerini şiirinde vermiştir." Öz ile biçim birbirine bağdaşmış bir yapıda "büyük gerçekleri, kişioğlunu düşündürmekten, ilgilendirmekten hiçbir zaman geri kalmayan konuları, yeni bir biçimde söylemek, daha kolay duyulur ve sezilir hâle getirmek", Yaşar Nabi'ye göre Cahit Sıtkı'nın "başarısıdır" (1956: 3). Böylelikle Cahit Sıtkı'nın şekil ile içerik birliği içinde işlediği temaları "daha kolay duyulur ve sezilir" bir anlama kavuşturduğu bir kez daha vurgulanmış olur.

1.6.5. Ahmet Muhip Dıranas

Ahmet Muhip Dıranas, kendi şiir estetiğini dönemi içinde özgün bir biçimde ortaya koymuştur. Tek bir şiir anlayışına bağlı kalmadan Divan şiirinden, Hâlk şiirinden ve Fransız şiirinden yararlanmıştır. Özellikle sembolizmin dönem şairleri tarafından yaygınlaştırılması, Dıranas'ı Fransız şiirine ve bu şiirsel etkinliği gösteren dönemin şairlerine yöneltmiştir. Bu yöneliş Dıranas'ı diğer şairlerde görülen biçim hassasiyetine götürür ve şiirlerinde yapısal bir bütünlüğün ortaya çıkmasını sağlar. Söz konusu biçim, beraberinde sembolizminden de gelen bir simgesel kullanım alanı oluşturur. Bu simgesel anlam alanı, biçimsel olarak genelde hâlk şiirinin ögelerine dayanır. Ancak Dıranas, hâlk şiirinin yerelliğinden ve alışılmış tematik düzeyinden uzak durur. Gerek dil gerekse diğer unsurlar olan vezin ve kafiye gibi biçimsel ögelere modern bir şiir anlayışı ile yeni bir birleşim sağlar. Dolayısıyla şiirsel anlam alanının da iki düzlemde geliştiği söylenebilir. Fransız şiirinin etkisinde gelişen simgesel anlam alanı, daha kapalı bir söylem geliştirirken, hâlk şiiri ögelerinin ve tematik olarak yerel kalan içeriğin öncelendiği şiirde anlam, herhangi bir sorun teşkil etmez. Açık ve anlaşılır bir düzeyde biçimini ortaya koyar. Bu duruma örnek olarak, "Ağrı", "Kar", "Köpük", "Ayaklar", "Olvido", "Gece" gibi şiirler, daha imgesel bir anlam alanına sahipken, hâlk şiiri ögelerinin ve yerel bir tematiğin öncelendiği, "Fahriye Abla", "Serenad", "Bayrak", "Selam" gibi şiirler daha açık bir anlam alanına seslenirler. Ahmet Muhip'in Fransız

sembolist şairinden Baudelaire, Verlaine, Rimbaud'nun etkisi, söz konusu simgesel şiirlerde biçim ve buna bağlı olarak ses ögesinin öne çıkmasına olanak tanımıştır. Dıranas bu şiirlerde, anlamı yapısal olarak bir biçime kavuşturmuş, anlam ses ögesiyle bütünlük sağlamıştır. Şiirinde ahenge ve sese verdiği önem özellikle "Kar" ve "Olvido" gibi şiirinde anlam, bir bütünsellik hâlinde ortaya çıkar. Dıranas, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarındaki sezgisel ve kimi şairde imgesel olan anlam anlayışıyla bir ortak nokta oluşturmuştur.

Dıranas'ın bu özelliği, henüz şiirlerini yeni yayınladığı bir dönemde Tanpınar tarafından fark edilmiş ve önemli bulunmuştur. Tanpınar, Ahmet Muhip'in "şiirinin hakiki değerini, kendi iç âleminde sezdiği esrarlı rüya âleminden aldığını" ve en bilenen bir eşyadan bahsettiği zamanda bile, "bu rüya çeşnisini vermenin sırrını bildiğini" dile getirir. Tanpınar'a göre şairdeki bu sezgisel duyuş, şiirin anlamsal olarak telkin edici bir özelliğe ulaşmasını sağlar. Dıranas'ın bu duyuşunun, soyut olanın kapılarını açtığını ve eşyanın görünmez olan ötesini anlamlı kıldığını, onu açık hâle getirdiğini belirtir. Dolayısıyla bu duyuş, şiiri tekdüzelikten kurtarıp, çoğul anlam alanlarına taşımıştır. Çünkü Tanpınar'a göre gerçek şiir, "meçhulün -yahut daha doğrusu mutlak'ın- daüssılası"dır (2004a: 38-39).

Hilmi Yavuz da Ahmet Muhip'teki sezgiselliğe değinir. Ona göre Ahmet Muhip Dıranas, "Köpük" şiirinde *Durée*'yi temellendirmeye girişir, ama Tanpınar gibi, Bergson`u sözcüğü sözcüğüne aktarmaz. Dıranas'ın, *Durée*'yi (süre) bir "felsefi matris" olarak ele aldığını ve "bu matrisi betimleme öbekleriyle dönüştürerek şiirsel imgelerle yeniden kurduğunu" belirtir. Yavuz'a göre "Köpük" şiiri, bir sözcüğün, Bergson'un *durée*'sinin, bir metne dönüşmesidir. Yavuz, Durée'ün bu şiirin hermeneutik anlamını kavrayabilmek için bir *felsefi* matris oluşturduğunu belirtir. Matris'in bazı temsili imler ürettiğini ve bunların ancak bir *betimleme öbeğine* (hipogram) gönderme yaparak şiirsel imlere dönüştüğünü ifade eden Yavuz, Riffaterre'in "Şiirin matrisi bir sözcükse, o sözcük şiirde asla görünmez!" (2013: 269) sözlerini aktarır. Yavuz, Dıranas'ın bu şiirindeki anlamın, şiirin başlığının yorumlanmasıyla ve bu başlığın dönüştüğü imgelerin belirlenmesiyle ortaya çıkacağını belirtir. "Köpük", burada "zaman"ı, "süre"yi işaret eder ve bu imgesel dönüşüm şiirin yorumlanmasına, anlamlandırılmasına olanak sağlar.

Sezai Karakoç'a göre, Cahit Sıtkı gibi, Ahmet Muhip de Cumhuriyet döneminin ilk yıllarındaki soylu ve ideal olanı anlatmak eğiliminden, yani "yüce yaşamalar şiiri"ni, yaşam'ın kendisine indirmek, onu yaşamsal alana çekmek için çaba harcamıştır. Ayrıntının daha belirginleştiğini belirten Karakoç, artık böylesi şiirlerde konu'dan çok birey'e doğru giden bir yol izlenmiştir (1986: 25). "Yüce" konular işlemek ve bunlara bağlı olarak ideal anlamlara varmak eğilimi yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla yaşam, ön plana çıkarken, felsefi duyuşların arkaya çekilmesi ve dilin, şiirin içine daha da girmesi, şiiri "kavraması", sıradan insana da seslenmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda şiir de, şiirin oluşturduğu anlam alanı da daha yaşamsal belirtiler taşımıştır. Soyut olmaktan çok, insani öze dair özellikler belirmiştir. Anlam, tasarlanmış ve soyut bir biçimde düşünülmüş olmaktan çıkıp, bireyin yaşam alanına yönelmiştir. Bu bakımından Dıranas'ın şiiri de bu sürecin önemli parçalarından birisidir. Dıranas'ın şiirlerinde birey ve onun trajedisi gerek simgesel gerekse açık bir anlam alanıyla sunulmuştur.

Ebubekir Eroğlu da söz konusu, trajediye, göndermede bulunur. Ancak ona göre Ahmet Muhip Dıranas'ın, Ahmet Kudsi Tecer'in ve bu şairlerin şiirlerine benzeyen pek çok şiirin, endişeyi, trajediyi kendilerinde değil, "başka ve dıştaki varlıklar üzerinde" aramışlardır. Eroğlu'na göre bu şairler, söz konusu yönelimleriyle, bu trajediden uzaklaşmak ve endişelerini hafiflemek istemişlerdir. Bu durum "estetik" bir tutum içinde gerçekleşmiştir (2011: 31).

Salah Birsel'e göre zekâ şiirde kendini belli etmez. Okurların bir şiirde zekâ unsuruna rastladıklarında bunu olumlu değerlendirmelerini bir çelişki olarak değerlendirir. Çünkü Birsel, "bir şeyi belli olan şiirde zekânın varlığından çok yokluğuna inanmalıdır." görüşünü savunur. Buna örnek olarak birçok okurun "lirik şiir" olarak değerlendirdiği Ahmet Muhip Dranas'ın "Olvido" şiirinin aslında bir "zekâ" ürünü olduğunu, "uzun düşüncelerden, uzun uğraşlardan sonra bir matematik probleminin çözülmesi için gerekli çabaya eş bir zekâ ile düzüldüğünü" belirtir (1994: 31). Dolayısıyla bu şiirin anlam alanının da daha derin bir yapıya sahip olduğu, simgesel bir değer taşıdığı söylenebilir. Çünkü şiirde zekânın, bu "hesaplı düzgüsü", anlamı da tesadüfe bırakmaz. Şiirin, imgelem alanı belirlenmiş ve ona göre kurulmuştur.

Fethi Naci şiirde kapalılık meselesini ele alırken, *ANT* dergisinde, şiir üzerine yapılan açık oturumda, *kapalılığa, güç anlaşılırlığa* değinen Asım Bezirci'nin bu durumun sebebini "özden, toplumsal gerçeklerden uzaklaşmakla; gerçeği soyutlayarak vermekle; hayatla, somut gerçekle, toplum sorunlarıyla bağları gevşetmekle ya da koparmakla" açıklamasını eleştirir. Fethi Naci'ye göre, toplumsal gerçeklerden uzaklaşmış, toplum sorunlarıyla bağları gevşetmiş birçok şairin bulunduğunu, ancak bu şairlerin şiirlerinde *kapalılık* söz konusu olmadığını ve bu şiirler için *güç anlaşılır* denilemeyeceğini belirtir. Bu şairlere örnek olarak ise, Cumhuriyet döneminin "en usta şairlerinden" Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerini verir. Fethi Naci'ye göre, Asım Bezirci'nin sıraladığı nitelikler, Ahmet Muhip'in şiirinde de bulunmaz, ancak Ahmet Muhip'in şiirlerinde kapalılık olduğu ileri sürülemez. "Olvido"yu ele alan Fethi Naci, bu şiirin toplum sorunlarıyla bir ilgisi olmadığını ve aynı zamanda kapalı da olmadığını ifade eder. Ona göre bu şiir "aydınlık, duru bir şiir"dir. Dolayısıyla Fethi Naci, "şiirdeki kapalılığı, şiirin yapısı dışında, sadece somut gerçek gibi, toplum sorunları gibi sözlerle açıklamanın mümkün olmadığını" işaret eder (1967: 3).

Edip Cansever'e göre Ahmet Muhip'in "çok güzel" denilebilecek "on şiiri" vardır. Yani Ahmet Muhip, "güzel şiir yazmıştır." Cansever, Ahmet Muhip'in belli bir temayı ele alarak şiir yazdığını ve bu temayı kullanarak "özellikle şiiri güzel yazmak" istediğini, "bununla da yetindiğini" belirtir. Cansever'e göre Cahit Sıtkı gibi dönemin diğer şairlerinde de aynı eğilim vardır (1982: 13). Edip Cansever, burada, yukarıda da belirttiğimiz gibi dönemin şairlerinin hazır anlamları, şiirsel olarak idealize edilmiş biçimleri kullanmalarını kastetmiştir. Cansever'e göre, Ahmet Muhip de bu hataya düşmüştür. Onun alışılmış anlam yapılarını kullanarak şiir yazmasını olumlamamıştır. Çünkü Cansever'e göre bu tutum, gerçek şiire uymaz. Bu durumun Sezai Karakoç'un da belirttiği gibi "soylu" bir anlam peşinde koşmanın sonucudur. Bu bağamda Cansever, "şiirde hikmet olmaz." (1982: 19) sözleriyle de bu durumu tekrar ortaya koymuştur.

Kemal Bek'e göre Dıranas'ın şiirleri, genel olarak, "*bireyci, somuttan soyuta giden, dinsel ya da metafizik olan herhangi bir duyguyu dışlayan; yaşam, ölüm, aşk* gibi, simgecilerin çok kullandıkları izleklerin çevresinde dolaşan bir şiirdir." Bek, bu bağlamda Dranas'ın şiirinde "mistisizmden, *şiirinin tümünü kucaklayan* mistik söylemden" de söz etmenin mümkün görünmediğini belirtir. Ancak şiirlerindeki soyut kavrayıştan, sezgisel bir anlam alanı oluşturmasında olsa gerek Bek, Dıranas'ın "kimi

şiirlerinde ve şiirlerinin kimi bölümlerinde dış dünyanın içselleştirilmesi, yer yer mistik renge az ya da çok bürünmesi söz konusu" edilebileceğini söyler. Ancak ele aldığı temaları, kendi şiirsel anlam alanı içinde, "bu şiirlerin fizikötesi herhangi bir inançtan ve felsefi renkten" uzak durduğu gibi, "yalın gerçeklikten de aynı oranda" uzak olduğunu ifade eder. Kemal Bek'e göre Dıranas, "insanın iç ve dış dünyasından aldıklarını, herhangi bir inancın ya da felsefenin diline değil, yalnızca "Dıranasça"ya çeviren özgün bir şairdir" (1997: 73). Dıranas'ın anlam alanı, fazla kapalı ve örtük olmadığı gibi kolay ve yalın bir biçimde de değildir. Soyuta gidişi ve bazı temaları simgesel bir boyutta ortaya koyması, şiirlerindeki anlamı kimi zaman sezgisel bir duyuşa vardırmış olması, şairi zor anlaşılır bir düzeye taşımaz. Fikrin ve düşünsel bir durumun şiirde sunulmamış olması da şiiri, nesrin yalınlığından, eşyanın nesnel gerçekliğinden uzaklaştırır. Böylece şiirde nesnel bir bağlılaşık kurulabilir ki bu da şiirin imgeselliğinden gelir.

Turgut Uyar'a göre "Dıranas, bir rastlantıdır şiirimizde. Mutlu bir rastlantı." Uyar'a göre "duygulanmasının soyluluğu", "şiirini kuruşu, görüntüleri seçişi, soylu ve yeni davranışına karşın gününe, gününün dağdağasına vurdumduymazlığı" ile alışılmışın dışında, kendine özgü bir varoluşa sahiptir. Uyar, Dıranas'ın çıkışının Türk şiirinde hiçbir şeyle açıklanamayacağını belirtir. "Ahmet Hamdi, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Divan ve Fransız şiiri, malzemesi ile Ahmet Muhip'e bir zemin olmuştur." diyen Uyar, Dıranas'ın "bütün bildiklerini ustaca –sezgiyle– düzene koyduğunu ve şiirini "yanılmadan" yaptığını belirtir. Uyar'a göre Dıranas, "korkunç bir şiir gözlemcisidir. Objesi hayat değildir, şiirdir; bütün şairlerin geçmişidir, şiirleridir" (1967: 41). Uyar'ın bu tespitlerinden hareketle Dıranas'ın gerek şiirsel kavrayışı gerekse bunu ifade edişi ile özgün bir şair olduğunu söylemek mümkündür. Bu özgünlük, şiire sezgisel bir duyuş getirirken, bu sezginin de anlamsal alanı bilinçli bir düzeyde "yapılmış" olur. Anlam, yapısı gereği burada sezgisel oluşundan kapalı ve örtük olması gerekirken, "yanılmadan yapılmış olması" onun örtüklüğünü de bir bakıma kaldırır. Çünkü Uyar'ın işaret ettiği gibi, şiirin malzemesi "şiirsel bir geçmiştir." Söz konusu geçmişe ait bütün şairlerin şiirlerinde süzülmüştür, sezilmiştir. Anlamın rastlantısal olarak bırakılmış olması düşünülemez.

Zaten Uyar'dan hareketle böyle bir anlamın olması da mümkün değildir. Ona göre Dıranas, özü bütün şiirlerine yaymıştır. Ancak aynı zamanda Dıranas'ın belirli, seçilmiş ve vazgeçilmez bir özü yoktur. Çünkü Uyar'a göre Dıranas'ın bir mesajı

yoktur. Dıranas, "her durumun ve her hatıranın en iyi söyleyicidir. Bulur, saptar, duygulanır ve kullanır." Bütün bu durumlar, bir sezgi yoluyla şiirselliklerini bulurlar. Bu bağlamda şiir bir bütünsellik içinde yapısı ile birlikte özü de bir bütünlük içinde kavranır (1967: 42).

Rüştü Şardağ, Dıranas'ın toplum içinde "insan"ı ve "evren"i bulmak amacında olduğunu, fakat bunu yaparken bilenen bütün eski yöntemleri, biçimleri terk ettiğini ve yeni bir söyleme ulaştığını belirtir. Ona göre Dıranas'ta, "Yahya Kemal'deki kesin ve güneş dolu netlik" yoktur. "Haşim'deki bulutlu ve koyu simgecilik" de bulunmaz. "Baudelaire'in dünyaya, sözcüklerin sistemli, sesli ve acılı gözlüğü il bakışı" da söz konusu değildir. Ancak Şardağ, Dıranas'ın bütün bunların "ölçülü, biçimsel ve insancı aydınlığından" ayrı ayrı parçalar alan bir ortaklıktan hareket ettiğini söyler. Böylesi bir "karmaşadan" oluşan şiirde, kimi yerlerde "Yunus'un deyiş ve söyleyiş rahatlığına" vardığını da belirtir. Dıranas'ın muhteva açısından da bu karmaşayı ve "olumsuzluğu" taşıdığını belirten Şardağ, şairdeki asıl önemli olan noktanın, "anlam ve kapsamla birlikte erimiş olan biçimciliğidir." Sanatta, çağlar geçtikçe muhtevanın, özün değişebileceğini, ancak biçimin olmadığı bir yerde ne anlamın ne de şiirselliğin olabileceğini dile getiren Şardağ, Dıranas'ın gerek şiirde ölçüyü kullanması gerekse dizelerdeki cümle kuruluşları, sözdizimi açısından yeni bir söyleyiş üstünlüğü getirerek kendi biçimini kurduğunu belirtir (1975: 15).

Ahmet Köklügiller de Dıranas'taki bu "söyleyiş" özelliğine vurgu yapar. Yazar, Dıranas'ın "Fahriye Abla" şiiri üzerinden yaptığı değerlendirmelerde söz konusu şiirin yaygın bir "ün"e kavuşmasını, şiirin "dil"ine bağlar. Yazar, topluma mal olmuş bütün "büyük" şiirlerde dil kullanımının, "söyleyiş" özelliğinin önemli olduğunu vurgular. Köklügiller, bu söyleyişin, Pir Sultan'dan, Dertli'den, Karacaoğlan'dan, yani hâlkın konuştuğu, yalın ve sade dilden alındığını belirtir. Böylelikle Dıranas'ın, dilin "gizil gücünü" yakaladığını, "Fahriye Abla", "Serenad" gibi şiirlerde "hâlkla, toplumla iletişim sağlayacak bir söyleyişe vardığını ifade eder (1980: 4). Dolayısıyla yukarıda belirtildiği gibi Dıranas'ın şiirlerindeki anlamsal alnın bir kolunu oluşturan bu özellikte, şair anlamı açık ve iletişimsel boyutta bırakır. Bu bakımdan hâlk şiiri geleneğinden ve onun söyleyiş özelliklerinden yararlandığı bu şiirlerde herhangi bir anlam sorunuyla karşılaşmaz.

Köklügiller'e göre Dıranas'ın diğer bir özelliği de Fransız şiirinden, özellikle Baudelaire, Verlaine, Rimbaud gibi sembolist şairlerden etkilenmesidir. Bu bağlamda yazdığı "simgeci" şiirlerle yaşamı olduğu gibi anlatmamış, daha çok edindiği izlenimleri imgeleştirmiştir. Bu nedenle Köklügiller'e göre Dıranas'ın "şiirleri simgelerle doludur." Yazar'a göre Dıranas, özel bir şiir dili yaratmış, işlediği temaları bu dille yansıtmış olduğu için çoğu şiiri kapalıdır. Yalnızlık, ölüm, doğa, aşk gibi sınırlı sayıdaki temaları işlendiği bu şiirlerin içine girebilmek, onları anlamlandırabilmek bu kapalı söyleyiş dolayısıyla "zor" olduğunu belirtir. Özellik bu bağlamda yazar, Dıranas'ın "Kar", "Ağrı", "Olvido" gibi şiirleri, "yoğun bir simge ve imge ağı ile ördüğü" için yukarıda adı geçen hâlk şiiri geleneğine dayalı olan şiirler kadar yaygınlık kazanamadığını dile getirir (1980: 4). Bu simgeci etkinin sonucunda Dıranas'ta anlam açısından ikinci yol da ortaya çıkar ve birincisine göre daha kapılı bir yapıda değerlendirilir ve anlaşılma sonu yaşar. Yazarın bu değerlendirmelerinden anlamın, şiirin yaygınlık kazanması bakımından önem taşıdığı da vurgulanmış olur. Anlamın kapalı kalması, şiirin "ün"lenmesine engel oluşturmuş olur. Bu da şiiri, iletişim düzeyinde tutan bir algının ürünüdür.

Dıranas'ın "Gece" adlı şiirini bu bağlamda simgesel ve imgesel değerleriyle inceleyen Ebru Burcu Yılmaz şairin, genel dil içerisinden yapmış olduğu seçmelerle, sözcükleri bildirişim düzeyinde değil, poetik işlevlerine göre kullandığını belirtir. Poetik işlevleriyle okura sunulan bu sözcükler, bildirişim düzeyinden uzaklaşmaları dolayısıyla daha derin anlamlar barındırırlar. Şair, imaj, metafor, sembol ve alegori aracılığıyla bu derin anlamlara ulaşmaya çalışır, farklı okumalara olanak tanır (2006: 366). Bu bağlamda Yılmaz, söz konsu şiirde, geçen "korku", "kuyu", "kül", "toprak", derin gözler" arasında bir imgesel anlam alanına işaret eder. Ayın şekilde "uyku", "ölüm", "kuyu" "gece" gibi sözcüklerini de imgesellikleri bağlamında bir "mekân" olarak görür ve "derin bir anlam"da sorgulayarak "yalnızlık" temiyle ilişkilendirir (2006: 367). Bu sözcüklere yüklediği imgesel anlam ile "Gece" şiirini "insan-ölüm-zaman" üçgeninde bir sorgulama olarak görür (2006: 370) ve şairin daha kapalı bir anlam alanı oluşturduğunu belirtmiş olur.

Sabahattin Kudret Aksal'a göre Dıranas'ın şiirlerinde "değişik bir ses duymamak, belli bir güzellik anlayışının çok tutarlı örneklerini görmemek olanaksızdır." Aksal'a göre Dıranas'ın şiirlerinde iki belirleyici öge bulunmaktadır. "Bu

iki ögenin ortak yanı ikisinin de ilk kez Dıranas'la şiire girmesidir." diyen Aksal, birinci ögeyi, Dıranas'ın kullandığı sözcüklerde bulur. Aksal, "dil özleşmesi akımının" 1970'li yıllarda okura sunduğu sözcüklerin, "dil özleşmesi akımının" henüz tam olarak yerleşmediği otuz kırk yıl önceki bir zamanda (1930-40'lı), Dıranas'ın şiirlerinde yer alarak yaşam gücüne erişmesini işaret eder. Bu durumu önemseyen Aksal, Dıranas'ın "yeni sözcüklerin tadını ilk duyuran, onlara yaşama gücünü veren ilk ozan olduğunu" belirtir. Aksal, Dıranas'ın, "o güne dek yaşama bulaşmamış, anı ve imge yükünden yoksun sözcükleri, şiirinin yapısında eriterek yaşama armağan etme gücü"nün, kendi dönemi açısından özgün bir özellik olarak değerlendirir. "Yaşama bulaşmamış sözcükleri şiirde kullanmak, düzyazıda kullanmak kadar kolay da değildir." diyen Aksal, "şiirde sözcüklerin araçtan çok, amaç" olduğunu belirtir. Aksal'a göre "anı ve imge yükü taşımayan sözcükleri şiire sokabilmek, o sözcüklerin yaşama olanaklarını sezebilmek yeteneği kadar, kaynaştıkları yapının sağlamlığına da bağlıdır" (1975: 6). Aksal'ın önemle üstünde durduğu bu öge, doğrudan şiirsel anlamla ilgidir. Dıranas'ın söz konusu ettiği sözcükler, şiire doğrudan yeni bir anlam alanıyla ve şiire özgü bir yapıda biçimlenerek şiirde var olurlar. Yeni sözcüklerin, anlamsızlıkla veya anlam sorunuyla karşılaşması doğal bir durumdur. Çünkü henüz toplumsal bir yaşam alanına girmemiş ve dolayısıyla ortak bir kullanımdan kaynaklanan anlamsal çerçeveye sahip olmamış bu sözcükler, ilk özgün anlamlarını bu şiirlerde oluşturmuşlardır. Bu sözcüklerin kullanımı şiirselliği de zorlaştırdığı gibi, anlamı da kavranması zor bir yapıya götürür. Özellikle alışılmış bir kullanım alanına sahip olmamaları, simgesel veya imgesel bir çerçevede ortaya konulmaları ister istemez şiirsel anlamı da daha da örtük hâle getirir. Aksal'ın da belirttiği gibi, şiirde sözcükler, temel amaç olduklarından, onları bir deneysellik açısından aracı kılmak, şiiri daha da kaotik hâle getirir. Ancak Dıranas'ın sözcükleri bir araya getirirken ve onları anlamla bir yapıya kavuştururken, ilk anlamlarını vermiş olur ve sezgisel duyuşunu sağlamlaştırmış olur.

Aksal, ikinci ögeyi de "şiirden öyküyü, anlatıyı uzaklaştırmak, dizeyi gerçeğin anlatıcısı olmaktan çıkararak, gerçeğin kendisi yapmak" şeklinde açıklar. Ona göre "Batıda on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru oluşan yeni şiir atılımlarının ilkesi de bu eksende toplanmaktadır." Çünkü Aksal, yeni sanatın, doğanın ya da gerçeğin mantığını değiştirmekle işe başladığını belirtir. Buna bağlı olarak biçim bozmaları, yeniden biçim kırmaları, Batının ilk yenilikçilerinin ilkeleri olduğunu söyler (1975: 6). Aksal'ın

1930'lu yıllarda Dıranas'ta gördüğü bu durumun ilk kez şairin şiirlerinde görüldüğünü söylemesi tam anlamıyla bir doğruluk taşımaz. Ahmet Haşim'in şiirlerinde bir öykü, bir anlatı bulmak kolay değildir. Ancak yine Dıranas'ın imgesel ve sezgisel kavrayışının, bu noktada önemli olduğunu da belirtmek gerekir. Dıranas'ın öyküyü şiirden atması, bir anlam olayı olarak da değerlendirilebilir. Dıranas, şiirde açık ve anlaşılır, doğrudan kavranır bir anlamın peşine düşmemiştir. Bir ileti sunmak, bir göndergede bulunmak amacını taşımamıştır. Buna karşın anlamı reddettiği, tam olarak kapalılığı seçtiği de söylenemez. Aksal'ın burada işaret ettiği öyküyü, anlatıyı atmak, Dıranas'ın ancak simgesel bir tutum takındığı şiirler için geçerli olabilmektedir. Zira hâlk şiirin ögelerinin kullanıldığı birçok şiirde bu anlatı tavrını görmek mümkündür. Ancak sezgisel ve imgesel duyuşun, öyküyü, anlatıyı ve dolayısıyla anlamı geriye ittiğini söylemek gerekir. Dıranas, bu bakımdan Aksal'ın da belirttiği gibi kendi dönemi içinde özgün bir tavır takınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

1940-1955

2. "Alışılmış Şeylerden Şüpheye Davet" Garip Şiiri ve Anlam Anlayışının "Güncel" Döngüsü

2.1. Orhan Veli ve Garip Önsözü

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in "yeni" bir sanat anlayış ile bir araya gelerek hazırladıkları Garip adlı eserin manifestosu olarak kabul edilen "Önsöz", söz konusu şairlerin şiir üzerine görüşlerini sistemli bir şekilde ortaya koyar. Kendilerinden önceki anlayışların "red"di olarak kabul edilecek bu tutum, "alışılmış olan"ın dışında olma iddiasındadır. 1941'de yayınlanan *Garip,* "Bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir." cümlesiyle takdim edilir. Ortak ürünlerden oluşan bu eserin önsözü, daha sonraki yıllarda sadece Orhan Veli tarafından sahiplenmiş ve belli bir zaman aralığında savunulmuştur.

Orhan Veli'nin bu önsözü, her şeyden önce, bir "itiraz", bir "reddiye" üzerine kuruludur. Bu itirazın özünde, şiirin "anlam"ı vardır. Orhan Veli'nin bütün itirazlarının ortak noktası, şiirin asıl özelliği olan anlam'a, şiirsellik boyutunda yapılan müdahâlelerdir. Anlam, şiirde türlü "acayipler"le kendi kabuğundan, kendi özelliğinden, uzaklaştırılmış, dışarıda tutulmuş veya belli "hileler"le örtülerek verilmiştir. Orhan Veli'nin reddettiği veya itiraz ettiği bütün "acayiplikler"in, doğrudan şiirdeki anlama müdahâle ettiği, anlamı kendi doğallığının dışına ittiği, müdahâlelerle anlaşılmaz bir hâle getirdiği sebebiyle kabul edilmediği görülür. Söz konusu "acayiplikler"; vezin ve kafiye, lafız ve mana sanatları, müreffeh sınıfa dayalı zevk, sanatların tedahülü, belli bir sanat akımının savunusu, mısracı zihniyet ve şaireneye düşkünlük şeklinde özetlenebilir. Bütün bu unsurlar, doğrudan şiirin anlamı, anlamın doğallığına müdahâle olarak değerlendirilir ve anlamın öncelenmesi sebebiyle de reddedilir. Orhan Veli, bütün bu itirazların yerine, "yokluklarını" teklif eder. Bu unsurların şiirden atılması veya değiştirilmesinin, anlamın doğal ve "hilesiz" bir biçimini ortaya çıkaracağını dile getirir. Dolayısıyla Orhan Veli'nin, "alışılmış şeylerden şüpheye davet etmesi"nin temelinde, bu alışılmış "acayiplikler" yatmaktadır.

Garip mukaddimesinin ilk cümlesi şiirin tanımı şeklinde değerlendirebileceği gibi, Orhan Veli'nin şiirde anlama verdiği önemi göstermesi bakımından da dikkate alınmalıdır. Orhan Veli'ye göre şiir, "söz söyleme sanatı"dır (2010: 20). Şiirin söze dayanması, sözü öncelemesi, anlamı öncelemesidir. Anlam söze dayandığı gibi, asıl

kastedilen bu sözün de günlük dile ve konuşma dilinin özelliğine dayanmasıdır. Böylesi bir tanımı yapan şairin amacı mevcut olan şiir tariflerinin ve anlayışlarının "garipliğini" de göstermektir. Şiire yüklenen anlamların tuhaf ve doğru olmadığını vurgulamaya çalışan Orhan Veli, şiirin o zamanki hâlinin günlük konuşmanın ve doğallığının çok ötesinde olduğunu vurgular. Söz konusu "acayiplikler"in temel dayanağı, sözden ve konuşma dilinden ayrılmaktır.

Orhan Veli'nin şiire getirdiği bir diğer tanım da anlam odaklıdır. Bu tanım, söz konusu özsözün dayanak noktasıdır. "Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamen manadan ibarettir." (2010: 25) diyen Orhan Veli'nin, şiirden beklediği en temel özellik, anlamlı olmasıdır. Bütün özelliği "edasında olan bu söz sanatı", değişik unsurlarla, kendi özelliğinden uzaklaştırılır. Kafiye, vezin, söz sanatları gibi şekil özellikleri, anlamın kendi doğal yapısını tahrif eder. Dolayısıyla şiirdeki herhangi bir nesne veya durum, kendi doğallığından uzaklaştırılmış olur. Asıl ve temel anlamından ayrılarak, bu dışarıdan gelen etkilerle örtülür ve bulanıklaşır. Bu bağlamda Orhan Veli'ye göre, anlamı bozan bütün bu unsurlara karşı gelinmeli ve bu unsurları şiirden atmalıdır.

2.1.1. Birinci İtiraz: Vezin-Kafiye

Orhan Veli, itirazının çıkış noktasını gelenekten alır. Görüşlerinin temellerini, sürekli olarak geleneğe karşı çıkarak ortaya koymuştur. Orhan Veli'ye göre gelenek, şiiri "nazım" denilen bir çerçeve içinde muhafaza etmiş ve sınırlarını daraltmıştır. Bu sınırlandırılmış nazmın belli başlı unsurları "vezin ve kafiye"dir. Kafiyeyi "ilk insanların ikinci satırın kolay hatırlaması", yani "sadece hafızaya yardımcı olmak" amacıyla kullandıklarını (2010: 20) dile getiren Orhan Veli, daha sonra bu duruma bir güzellik atfedildiğini söyler. Kafiyeye benzer bir şekilde veznin de aynı özelliklere sahip olması ve birlikte kullanılması, Orhan Veli'ye göre bir "oyun arzusu"dur. İlk insanların gözünde büyük bir şeymiş gibi görünen bu kafiyeyi, uygun bir vezinle söylemek, "bugünkü insan için, hayrete düşüren bir güçlük yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik" (2010: 20-21) şeklinde değerlendirilemez. Orhan Veli'nin burada söz konusu olan vurgusu okurun değişmiş olmasıdır. Değişen okurun, şiirin alışılmış unsurları içinde, bir sanat zevki alamayacağını işaret eder. Ayrıca Orhan Veli, kafiye ve veznin şiire "ahenk" katacağına inanmaz. Çünkü "bir şiirde eğer takdir

edilmesi lazım gelen bir ahenk varsa, onu temin eden şey ne vezindir ne de kafiye. O ahenk vezinle kafiyenin dışında da, vezinle kafiyeye rağmen mevcuttur" (2010: 21). Bu noktada asıl dikkat çeken durum Orhan Veli'nin bu unsurların şiirdeki anlama müdahâle ettiğini söylemesidir. Orhan Veli'ye göre vezin ve kafiye şair ve şiir için birer engeldir. Bu unsurlar, "şairin düşüncesine, hassasiyetine" hâkim olurlar ve "doğal olan dilin şeklinde de değişiklikler yaparlar" (2010: 21). Özellikle şiir dilinin sözdizimindeki "acayiplikler", vezin ve kafiyenin söz konusu baskısından, değiştirici etkisinden kaynaklanmaktadır. Cümle kuruluşundaki bu değişiklik, Orhan Veli'ye göre şairin düşüncesini doğrudan etkilediği için, şiirde oluşan anlamı da etkilemiş olur. Şair bu sınırlılık içinde ifade etmek istediği, ortaya koymak istediği anlama, vezin ve kafiye dolayısıyla müdahâle eder, kısıtlar, değiştirir ve buna bağlı olarak bir sözdizimi ortaya koyar. Bu sözdizimin birçok noktada doğal dilden ayrıldığı için de bir anlam sorunuyla karşı karşıya kalır. Böylesi bir sınırlılık ve yapaylığa düşüş, şiirin özünü de bozar. Orhan Veli, sözcük seçimindeki sınırlılığın da bu vezin ve kafiye formundan geldiğini savunur. Bu bağlamda "şiirin kendine has yapısı" şeklinde değerlendirilen bu sınırlılığı kabul etmeyen Orhan Veli, anlamı doğal yapısı içinde sunabilmek için konuşma dilinde yaklaşmaktan çekinmez. Bu hususta Orhan Veli, şiir dilindeki cümle yapısını ve sözcük seçimini, nesre daha yakın hâle getirir. Şairin ve şiirin özgürlüğü savunan Orhan Veli, bu iki unsurun şiiri ahenkli kılmak için hisleri, duyguları belirli kalıplara soktuğunu, dolayısıyla hislere birer engel olduğunu, aksine şairin içinden gelen her şeyi ifade edebilmesi gerektiğini vurgular. Böylelikle şiirde anlam, bir doğal söz söyleme çerçevesinde herhangi bir sorunla karşılaşmaz. Çünkü Orhan Veli, vezinsizlik ve kafiyesizlik içinde anlamın, şekil unsurları tarafından doğallığı dışına çıkarılamayacağını belirtir ve bu reddiye için bir reaksiyonel önermede bulunmuş olur.

2.1.2. İkinci İtiraz: Lafız ve Mânâ Sanatları

Orhan Veli'nin söz söyleme sanatı olarak gördüğü şiirde, anlamı en çok "tahrip eden", "değiştiren" unsurlar "lafız ve mana sanatları"dır. Söz konusu sanatları reddederken onların, realiteyi bozmuş ve farklılaştırmış olmasına dikkat çeker. Bu durum ortaya çıkarken, "zekânın" tabiat üzerindeki etkisine değinen Orhan Veli, doğal akışın bir müdahâle ile şeklini değiştirmesine karşı çıkar. Çünkü bu sanatların, "çok kere zekânın tabiat üzerindeki değiştirici, tahrip edici hassalarından istifade ettiğini" ve "eşyayı olduğundan başka türlü" (2010: 21) gösterdiğini ifade eden Orhan Veli, bir

bakıma anlamın örtük olmasına ve kendi doğal yapısı dışına taşınmasına karşı çıkmış olur. Eşyanın başka türlü gösterilmesi, kendi gerçekliğinden soyutlanması, bir izlenim ve sezgisel boyuta taşınması demek olur ki bu da anlamı kapalı hâle getirir. Böylesi oyunlara gelen insanın doğallığından şüphe duyulması gerektiğini belirten Orhan Veli'ye göre, teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak hayal zenginliği, yazının ortaya çıktığı günden beri sayısız şair tarafından kullanılmıştır. Bunlardan sağlanan yapay anlamlılık, alışılmış bir durum ortaya çıkarır ki bundan sonra yapılacak olan bu sanatların okura yeni bir şey kazandırmayacağını dile getiren Orhan Veli, bu durumun artık "tarihin aç gözünü doyurmuş" olması gerektiğini belirtir.

Orhan Veli'ye göre asıl "gariplik, acayiplik" bu sanatları kullanmaktır. Bu bağlamda *Garip* önsözü, realiteyi reddeden hiçbir şeyi kabul etmezken, gerçek ve doğal olan her şeyin şiirlere yansımasına vurgu yapar. Örneğin, edebi sanatların kullanılmaması dışında, eşyayı farklı gösterebilecek şahsi özellikteki sıfatları dahi kullanmamayı tercih etmişlerdir. Orhan Veli'nin buradaki tutumu, nesnel bağlılaşık bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü gerçeklikle bağlantısını kesmiş, söz "oyunları" ile doğallığından uzaklaştırılmış bir anlayışı reddeder. Anlamın doğal akışın içinde kalmasını, bir dayanak noktası oluşturması önemser. Dolayısıyla bu reddiyeye karşı önermesi, gerçeği ve tabi olan her şeyi anlatmaktır. Dış dünyayı olduğu gibi gösterme anlayışı ve çabası içinde olmak, soyuttu çağrıştırabilecek hayal ve duygulara yer vermemektir. Günlük yaşamı, insanı kendi doğallığı içinde, kendi diliyle şiire sokmaya gayret etmektir. Bu yapının içinde herhangi anlam sorunu da yaşanmaz.

2.1.3. Üçüncü İtiraz: Soylu İçerik - "Müreffeh Sınıfların Zevki"

"Yeni şiir, zaten zevkimizdeki, dünya görüşümüzdeki değişikliğin eseridir." (s.327) diyen Orhan Veli, bu açıdan şiirde şekle karşı içeriği önceler. Üstünde durulması gereken asıl mesele içeriğe dayanan "zevk"tir. Çünkü Orhan Veli'ye göre, edebiyat tarihinde bugüne kadar pek çok şekil değişiklikleri olmuş, bunlar başlangıçta "garipsense" de daha sonra kolayca kabul edilmiştir. Ancak, içeriğe ait "zevk"e dair değişikliklerin "güç" kabul edildiğini ve bu sebeple şiire hâkim olan anlayışların pek seyrek değiştiğini ifade eder. Genel itibarıyla bütün değişmelere rağmen bu baskın tarafın, yine kendini koruduğu bir yön bulduğunu belirtmiştir. Orhan Veli'ye göre bu

yön, şiirin "bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan ve müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmaktan" (2010: 22) başka bir işe yaramamış olmasıdır. Bu zümrenin anlayışına göre belirlenen bir şiir anlayışı, beraberinde kendine özgü sınırlara sahip bir anlam anlayışı, "soylu" bir içerik getirmiştir. Şiirin böylesi bir özelliği sürdürmesi "azınlık" oluşturan bir okur kitlesine seslenir. Bu kitlenin anlam anlayışı içinde oluşan şiirin, genel okur kitlesine hitap etmesi mümkün görünmez. Çünkü Orhan Veli'ye göre "şiiri hak eden sınıf", bugünkü dünyayı dolduran ve yaşamak için durmadan çalışan insanların oluşturduğu sınıftır. Ancak Orhan Veli, bu savunuyu herhangi bir dünya görüşü bağlamında değil, sıradan insanın "zevkini aramak, bulmak ve sanata onu hâkim kılmak" (2010: 22) için yapar. Dolayısıyla seçkin bir zümreye seslenmeyen şiiri, sıradan bir okur kitlesi için anlamlı olmak zorundadır. Bu anlam alanı, yalın ve açık bir özelliğe sahip olur ve şiirde hedeflenen iletişim sağlanır.

Orhan Veli'ye göre, bu yeni zevke ulaşmak için yeni yollara, yeni vasıtalara ihtiyaç vardır. Orhan Veli, buna ulaşmak için eski yapıyı temelinden değiştirmek gerektiğini, senelerden beri okurun zevkine, iradesine hükmetmiş, onları belirlemiş olan eski edebiyat anlayışın "sıkıcı, bunaltıcı" etkisinden ve okura öğretmiş olduğu her şeyi atmak gerektiğinden bahseder. Tarihsel süreç içerisinde gelişen bu yapının değişmesi gerektiğini vurgulayan Orhan Veli'nin bu çıkışı Marksist bir anlayış gibi görülebilir. Ancak Marksizmin dayandığı süreç, Türk toplumu için uygun bir seyir göstermez. Şiire, dinin ve feodalitenin ardından Sanayi Devrimi ile birlikte burjuvazinin hâkimiyeti ile kapitalizmin yön vermiş olması, faklı bir açıdan değerlendirilebilir. Orhan Veli de şiirde bu hâkimiyetin sona erip, şiirin çalışan, emek veren insanın zevkine seslenmesini istemesi, Marks'ın çizmiş olduğu tarihsel süreçle paralellik gösterse de Orhan Veli'nin Marksist bir görüşe sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Orhan Veli'nin Garip önsözünde "mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır" (2010: 22) ifadesinden hareketle "müreffeh bir sınıf" ibaresini, Divan şiirini ortaya koyan ve okuyan zümre olarak almak mümkündür. Aynı şekilde "dinin ve feodalitenin köleliğini yapmak" ifadesini de, bu şiire hâkim olan "İslam dini ve mitolojisi" bağlamında okumak mümkündür. Çünkü Divan şairleri, şiirlerini çoğunlukla yüksek zümre için yazmışlardır algısı geçerlilik taşımaktadır. Padişahlara kasideler, gazeller düzen anlayışa karşı çıkan Orhan Veli,

Bâkî'nin Kanuni Sultan Süleyman'ı öven şiirler yazması karşısında, kendisinin, sıradan, garip ve "nasırından çok çeken" bir Süleyman Efendi'den bahsetmesi bu bağlamda anlam kazanır. Aynı şekilde dine esas alan eleştirisinde de klasik şiirin içeriği üzerine düşünmüş olmalıdır. Örnek olarak Klasik şiirdeki aşk ve dolayısıyla sevgili yüksek, seçkin, oldukça derin ve olağanüstü güzelliklerle dolu, yüce ve kutsi bir değerdir. İlahi bir yönü daima vardır. Orhan Veli'nin sevgilisi ise sıradandır. Doğaldır ve hatta cinseldir. Vesikalı bir yar'dır, şoförün karısı'dır. Orhan Veli işte böylesine "soylu bir içerik"e karşı reddiye oluştururken, günlük yaşamda var olan ve doğallığıyla gerçek olan bir sevgili önerisi getirmiş olur. Bu içerikte şiirin, seslendiği sıradan insan zümresini esas alacağından soyuta ve örtük bir anlam alana yönelmesi beklenmez. Anlam, günlük dilin olanaklarında, günlük yaşamın içindeki insanla doğru orantılı bir dil kullanır ve algılanma sorunuyla karşılaşmaz.

2.1.4. Dördüncü İtiraz: Sanatların Tedahülü

Orhan Veli, bu bahiste "Ben, sanatların tedahülüne taraftar değilim." (2010: 24) diyerek karşı duruşunu açık bir şekilde dile getirmiştir. Orhan Veli'ye göre şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmek gerekir. Çünkü her sanatın kendine ait özellikleri, kendine ait ifade araçları vardır. Her sanatın olduğu gibi şiirin de kendine özgü anlatım biçimi içinde kalmasını vurgulayan Orhan Veli'ye göre, asıl "güç şiir", kendi sınırlarında oluşan, sadece kendisi olan şiirdir. Bu bağlamda söz konusu güçlüğü aşamayan şairlerin, tedahül gibi bir "hile"ye başvurduklarını belirtir. Özellikle musiki ve resim sanatlarını değerlendiren Orhan Veli, "şiirde ahenktar birkaç kelimenin yan yana gelmesinden meydana çıkmış bir musikiyi", gerçek musiki karşısında fazlasıyla zayıf bulur. Bir sanatın, öteki sanatların içine dâhil olmasını, gerçek değerlerinden de birçok şeyi kaybedeceğini vurgulayan Orhan Veli, özellikle bu bağlamda musikiyle bağdaştırılan "ahengi taklidi"yi "basit bir hile" olarak görür. Orhan Veli, musikinin ifade vasıtasının oldukça geniş olduğunu, böylesi "basit hile"lerin bir kusur teşkil ettiğini de söyler (2010: 24). Çünkü sanatların birbirine bu müdahâlesi, şiirin gerçek ve öz yapısını bozar, anlamın bulanıklaşmasına sebep olur. Bu "hileler"le, bulanıklaşan, anlaşılmaz gibi görünen anlamın keşfedilmesinin, söz konusu eser için bir başarı sayılamayacağını bildiren Orhan Veli, bu durumu okurun, "şairle kendini bir tutması", "kendi kendini beğenmek arzusu" olarak değerlendirir. Sanatların şiire müdahâlesi ile bulanıklaşan anlam, şiirin asıl amacından uzaklaşmasına da sebep olur. Bu bağlamda

Orhan Veli, "hâlk tarafından sevilen eserler, en kolay anlaşılanlar oluyor" (2010: 24) değerlendirmesini yapar. Dolayısıyla, hâlkı ve anlaşılmayı amaç edinen Orhan Veli, şiiri anlamdan ibaret sayar.

Orhan Veli'ye göre, "şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır" ve "tamamıyla manadan ibarettir" (2010: 25). Orhan Veli, burada "mana insanın beş duygusuna değil, kafasına hitap eder." diyerek pozitivist bir yaklaşım sergiler. Şiirdeki anlamın, insanın doğrudan aklıyla algılayabileceği ve somutluk üzerine kurulu olan bir yapıya sahip olduğunu işaret eder. Bunun üzerine "doğrudan doğruya insan ruhuna hitap eden ve bütün kıymeti anlamında olan gerçek şiir unsurunu", musiki, resim veya bir başka sanatın müdahâlesine tutup, onu şiir için ikinci dereceden ögelerle, "hokkabazlıklar"la bozmamak gerektiğini dile getirir (2010: 25). Çünkü Orhan Veli, şiirin asıl unsuru olan anlamın, bu gibi müdahâleler sebebiyle dikkatten kaçacağını, bir bakıma örtülü ve kavranmaz bir hâle geleceğini işaret etmiş olur. Şiirde anlam, hiçbir müdahâleye tabi tutulmadan, sadece şiirin kendi özellikleri dâhilinde yalın ve açık bir şekilde verilmelidir.

Orhan Veli musiki gibi, şiirde resim sanatına da karşı çıkar. Ancak buradaki karşı tavır, musikide olduğu kadar sert değildir. Resmin sadece şekli özelliklerle şiire sokulmasını doğru bulmayan Orhan Veli, aynı zamanda, resmin bir anlam hâlinde de şiire sokulamayacağını, eğer böyle yazılar varsa da onların şiir olarak kabul edilemeyeceğini dile getirir. Somut şekillerle ortaya konulan şiirin, asıl anlamı veremeyeceği gibi tamamen anlamı bir resim hâlinde sunan şiirlerin de birer tasvirden ibaret kalacağı gerekçesiyle her iki durumu itiraz eder. Ancak Orhan Veli, şiirde tasvirin belli ölçülerde olabileceğini vurgular. "Şiirde tasvir bulunabilir, ancak esas unsur olmamalıdır." (2010: 26) diyen Orhan Veli'ye göre, bu özellik şiirin ifade unsurunun "dil" olmasından kaynaklanır. Çünkü sözcükler dilde, "doğrudan eşyanın yahut da fikirlerin ifadesidir" (2010: 26). En soyut durumlarda bile, somut olanla düşünmek ve onu nesneye dayandırmak eğilimleri, şiirde gerçekliğe ait birçok unsurun yer almasına vesile olur. Sözcükler de bu nesnel bağlılaşıktan uzaklaşamayacağı için, şiiri şiir yapan edası, bir anlama ait olacaktır. Bu bağlamda Orhan Veli, Paul Eluard'ın şiir için söylediği "bir gün gelecek, o; sadece kafa ile okunacak" (2010: 26) sözünü aktarması da bu bağlamda önem kazanır.

Bu reddiyeye karşı, diğer sanatlardan yararlanmayan bir şiir önerisini dile getiren Orhan Veli, "sanatların tedahülü" meselesinin yeni Türk şiirindeki tarihsel sürecini de reddetmiş olur. Servet-i Fünûn'da belirginlik kazanan ve şiirin anlamsal yapısında müzik ve resmin etkisiyle kapalı bir söyleme, anlaşılması güç bir sözdizimine sebep olan bu durum, beraberinde bir anlam sorunu da getirmiştir. Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairlerde de devam eden bu tutum, şiirsel anlamın ortaya çıkarılması için başka unsurların da dikkate alınmasını gerekli kılmıştır. Diğer sanatların etkisinden arındırılmış, anlamsal yapıdaki sadeliğe geçiş noktası, bu bağlamda Orhan Veli ile gerçekleşmiştir. Yalın bir anlam anlayışının savunusu olan Garip önsözü, bu durumu açıkça ortaya koyar. Diğer sanatların şiirdeki anlamı etkilemesi okur açısından da değerlendirilmelidir. Çünkü okurun, türlerin karıştırılması karşısında, bu türlere ait olan bütün hususiyetlere hâkim olması gerekir. Bu durumun gerçekleşmemesi, şiiri okur için anlamsız kılar. Diğer sanatların özelliklerini kullanarak örtülen anlam, okur için ulaşılmaz bir özelliğe bürünür. Orhan Veli'nin bu itirazı, bu açıdan okunmalıdır.

2.1.5. Beşinci İtiraz: "Hudutsuzluk yahut Mektepsizlik"

Diğer meselelerde olduğu gibi, edebi akımlar konusunda da olumsuz görüş bildiren Orhan Veli, bütün edebi akımların belirli birer kurallar sistemi getirdiğini, bunun da şiirde sınırlılık oluşturduğunu söyler. Böylesi bir sınırlılığı genişletmenin, şiirde hudutları kırmanın kendilerine nasip olduğunu da ifade eder. Bu sebeple Orhan Veli, şiirde "hudutsuzluk yahut mektepsizlik" istediğinden herhangi bir sanat akımı anlayışının savunusunu yapmaz. Bu genişlik içinde hareket etme çabasının, şiire büyük zenginlikler getireceğine inanır. Bu zenginliğin başında şiirde "saflık, basitlik" gibi durumlar vardır. Şiirsel güzellik, bu durumlardan çıkarmak isteyen Orhan Veli, "şiirin en büyük hazinesi olan, insanı", bu vesileyle daha yakından ve bütün ayrıntılarıyla tanıyacağını ve şiire aktaracağını belirtir. Şiirin bütün kural ve kaidelerini reddederken, bu güzellik arayışının kaynağını "bilinçaltı"nda bulur. Çünkü Orhan Veli'nin istediği tabiilik, saflık bu "âlemde", yani bilinçaltında vardır. "Tabiat, zekânın müdahâlesi ile değiştirilmemiş hâlde ancak burada bulunabilir." (2010: 27) diyen Orhan Veli, yukarıda lafız ve mana sanatlarında da karşı çıktığı "zekânın müdahâlesi" burada da karşımıza çıkar. Bilinçaltında "insan ruhu, bütün giriftliği, bütün kompleksleriyle" bulunsa bile, "ham ve iptidai hâlde"dir. Ancak Orhan Veli'ye göre "basitlik ve ilksellik", beraberinde

bir karışıklık, bir giriftlik getirir. Bu yapı, zekânın müdahâlesi ile karşılaşmadığından kendi hâlindedir, yani asıl anlam alanıdır. Orhan Veli bu anlamın ortaya çıkarılmasına önem verir.

Orhan Veli bilinçaltını ele alırken anlam anlayışını ortaya koyacak başka bir değerlendirme yapar. Sembolistlerin de bilinçaltından hareket ettiğini göz önünde bulundurarak onlarla aynı doğrultuda hareket etmediğini belirtir. Kendisinin, "şiiri en saf, en basit hâlde bulmak" için bilinçaltına yöneldiğini belirten Orhan Veli, sembolistler gibi anlamı örtmek, gizli kalmış duyguları anlatmak veya "gayrı şuurda olmak" gibi amaçlarının olmadığını dile getirir. Orhan Veli, "Bu hususta bizim arzumuza en çok yaklaşan sanat cereyanı sürrealizm cereyanıdır." (2010: 27) diyerek bunun sebeplerini oldukça basit bir temele dayandırır. Sürrealistlerin "Ruhi otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası" yaparak "vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde" (2010: 27) kaldıklarını işaret eden Orhan Veli, bu temel dayanağı kendisi için de çıkış noktası kabul eder. Sürrealizme duyduğu yakınlığı, kafiye ve vezni atmak gibi sadece şekilsel bir tutum açısından değerlendirmek mümkündür. Çünkü ruhi otomatizme gönderme yapmasına rağmen tamamen geçerli bir yöntem olarak görmez. Ruhi otomatizme bağlı kalan bu şairlerin, "zekâ hokkabazlığı"ndan vazgeçerek şiirdeki anlamı müdahâlesiz ve bütün açıklığıyla verdiklerini belirtir. Ancak denildiği gibi Orhan Veli'nin asıl amacı, bu ruhi otomatizm değildir. Orhan Veli'nin asıl ilgilendiği alan bilinçaltıdır. Bilinçaltını yazıya dökmenin mümkün olamayacağını, ancak onun taklit edilebileceğini dile getiren Orhan Veli, bu hususta sanatçıları mükemmel bir taklitçi olarak görür. Bu sebepten dolayı sanatın, ruhi otomatizm işi olmadığını, bilinçaltını anlatma yatkınlığı, bir hüner işi olduğunu ifade eder. Ancak bu hüner işi, zekânın müdahâlesinden uzak tutulmalıdır. Çünkü şairler, taklit yoluyla şiire soktukları bilinçaltını, gerçek gibi göstermek durumundadır.

Orhan Veli, bu mektepsizlik meselesinde sürrealizme yakın olmalarının, sürrealist oldukları anlamına gelmeyeceğini belirtir ve şu notu düşer: "Sürrealizm'den birkaç defa böyle sevgi ile bahsetmemizden olsa gerek ya sürrealizmi yahut da bizim şiirlerimizi okumamış bazı insanlar, hakkımızda yazılar yazarken, bizi bu isimle isimlendirdi. Hâlbuki sürrealizmle burada bahsettiğim iştirakler dışında hiçbir alakamız olmadığı gibi herhangi bir edebî mektebe de bağlı değiliz" (2010: 27). Orhan Veli, edebi akım reddiyesine karşı, "akımsızlık" önerisini getirirken, yukarıda da belirtildiği

gibi bu akıma duyduğu yakınlık, sadece şekilsel açıdan değerlendirilmelidir. Sürrealistlerin, şiirin yerleşik bütün unsurlarını reddetmeleri, onları şiirden atmaları, Orhan Veli'ye önemli görünmüş ve bu yönde bir yakınlık kurdurmuştur. Çünkü sürrealizmin temel ilkelerine bağlı kalmanın, şiire bir anlam sorunu getireceğini bildiğinden, ruhi otomatizme açıklık getirmiş ve bu kavramdan uzak durmuştur. Bu bağlamda da kimi çelişkiler ortaya çıkabileceği gibi asıl amacın, anlamı ön planda tutmak olduğu söylenmelidir.

2.1.6. Altıncı İtiraz: "Mısracı Zihniyet ve Şairane"

Orhan Veli'ye göre, şiirde hücum edilmesi gereken bir diğer husus da "mısracı zihniyettir." Bu zihniyet, eski şiir kaidelerinin geçeli olduğu beyit hâkimiyetini, mısra-ı berceste anlayışını veya modern şiirde dizeyi esas alarak şiir yazan bütün anlayışları kapsar. Özellikle şiirde bir tek mısraın kâfi olacağı ve bu amaçla şiir yazılabileceği görüşüne katılmayan Orhan Veli, şiirin bir bütün olduğunu ve bu bütünlüğün kendilik esasına dayandığını söyler. Çünkü Orhan Veli, dizeler arasındaki boşlukların anlam ilişkileriyle birbirine bağlanmasından doğacak bir bütünlüğün bile eksik sayılacağını ifade eder. Şiir, Orhan Veli'ye göre bu boşlukları dahi kaldıramayacak bir bütünlüktür ve kendindendir. Bu bağlamda "mısracı zihniyet"in dizeleri birbirinden ayırdığı gibi, dizeyi oluşturan sözcükleri de ayırarak onları anlamlandırma, onları yorumlama yoluna gittiğini belirterek şiiri sözcüklere indirgeyen bir soyut şiir unsuru ortaya çıkardığını dile getirmiştir. Bu durumun, şiiri bütünsellikten kopardığını, her sözcüğe de anlam yükleyerek, asıl anlam alanından uzaklaştırdığını ifade eden Orhan Veli, şiirde parçaya dayalı bir anlamın, güzelliğin aranamayacağını işaret eder. Ona göre "bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır." Orhan Veli'nin, buradaki mısracı zihniyete karşı çıkışı, sözcüklerin seçimi ve tasnifi hususunda da belirir. Mısra zihniyetinde her sözcüğe ayrı bir güzellik değeri yüklenerek şiiri soyut bir zemine taşınır. Bu da şiiri asıl amacından uzaklaştırır. Orhan Veli için asıl eleştiri konusu olan durum, sözcüklerin "söyleniş tarzlarını" ve "kullanılış şekillerini" beraberinde getirmiş olmasıdır. Bu tutum içinde sözcükler, belirli ve alışılmış kullanımlar içinde özgün bir değere ulaşmazlar. Orhan Veli'nin burada karşı çıktığı şey, sözcüklerin bu alışılmış üsluplar içinde yer almasına sebep olan eski şiirdeki "şairanelik"tir. Bu şairanelik sebebiyle, sözcükler hazır anlam kalıpları içinde şiirden önce de var olmaktadırlar. Şiire girerken de bu hâlleriyle girerler. Yani bir bakıma, şiir yazılmadan önce, şiirselliği sağlayan hazır bir

sözlük varmış gibi hareket edilmektedir. Dolayısıyla "şairane" olmak isteyen şair de, okur da bu "sözlük"e bağımlı bir şekilde davranır. Bu bakımdan Orhan Veli, böylesi bir şairanelikten kurtulmak için, mutlaka bu önceden hazırmış gibi görünen "sözlük"ten kurtulmanın gerekliliğine vurgu yapar. Şairanelikten kurtulmak, aynı zamanda yeni bir dil ve buna bağlı olarak yeni bir anlam alanı da getirmektir.

Dizeye dayanan şiir, bir anlam bütünselliği oluşturamayacağı gibi, şiirdeki bütünsel anlamı da dizenin sınırları içinde tutacaktır. Birbirinden farklı anlam kümeleri, şiirin unsurlarını da görünür hâle getireceğinden asıl gerçek şiirsel yapı oluşmayacaktır. Ayrıca bu zihniyetin hazır anlam kalıpları için belli başlı sözcükleri kullanarak, sözcük seçimini dar bir çerçevede sınırlandıracaktır. Oysa Orhan Veli, şiire her türlü sözcüğün girmesi, "nasır"ın da kullanılabilmesi gerekliliğine inanır. Böylece anlamın, hem dizeyi, hem de bu dizenin oluşumunu sağlayan şaireneliği aşılacağını belirtir. Bu reddiye, şairin ve şiirin özgün olmasını, yeni bir anlam içinde bireysel bir karakter kazanmasını sağlamak adına vardır.

2.1.7. Garip Önsözü'nün Dışında Orhan Veli ve Anlam

Orhan Veli için şiirin ana meselesi, "öz meselesi" denilebilir. Ona göre "öz" farklı anlamlarda kullanılarak bazen "mevzu", bazen "fikir" şeklinde adlandırılmıştır ve bu anlayışla değerlendirilmiştir. Modernleşme döneminin başından beri şiirin çoğu zaman fikre dayandığını belirten Orhan Veli, böylesi fikirden ve kuru nazımdan oluşan metinlerin çoğunda şiirle herhangi bir ilişki olmadığını dile getirir (2013: 279).

Orhan Veli, "fayda"nın sadece sosyal ihtiyaçlar bakımından aranacağını, sanatın sosyal meselelerle ilişkisi olmasına rağmen, sanatla faydanın birbirinden tamamen ayrı şeyler olduğunu dile getirir (2013: 23). Çünkü Orhan Veli'ye göre bir sanat eserinden beklenen faydanın, toplumun günlük ihtiyacını sağlayan, sadece tek bir bireye ait olan bir fayda olarak görmez. Sanattan beklenen bu fayda, ancak "kalabalıklar için, cemiyetler için" mümkün olabilir. Ancak bu durumun da bazı sorunlar getirdiğini de belirtir. Bu bağlamda "eser kime hitap edecektir?" Yani hangi özelliklere sahip bir "kalabalık"a; "bütün insanlara mı, yoksa bazı sınıflara mı?" seslenecektir. Orhan Veli, bir eseri fayda sağlayıp sağlamayacağını, o eserin söz konusu kitle tarafından anlaşılıp anlaşılmamasına göre de değerlendirme yapılabileceğini bildirir (2013: 30).

Orhan Veli, "Eski şiirin değişmeyen tarafı daima müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmasıdır." görüşüne bağlı olarak, kendi şiirleriyle bu anlayıştan farklı bir şiir zevki getirdiğini savunmuştur. Gerek içeriksel gerek şekilsel olarak yeni bir şiir zevki getirdiğini vurgulayan Orhan Veli, eski edebiyatların yaptıkları bütün yeniliklere rağmen değişmeyen taraflarının, dayandıkları zevk olduğunu ve bu zevkin "her zaman ve her şeye rağmen" müreffeh sınıfların zevki olarak kaldığını belirtmiştir. Dolayısıyla kendi şiirlerinin, eski şiirden farklı olarak değerlendirilmesi, bu zevkin değişikliğini de kabul etmek olduğunu işaret eder. Ancak, böyle bir durum karşısında, müreffeh sınıfın dışında kalan "proleter" okurların, bu şiirleri okuduğu zaman anlayıp sevmesinin, ilk başlarda mümkün görünmediğini, ancak zamanla anlayacak ve seveceklerini belirtir. Orhan Veli'ye göre bu durumun sebebi de okurun, günün aydınları tarafından yönlendirilmiş beğenisi ve kendisine öğretilmiş bir şiir ve edebiyat anlayışına sahip olmasından ve değerlendirmelerini bu kabullere göre yapmasından kaynaklanmaktadır. Orhan Veli'ye göre anlam sorunun ikinci bir sebebi de "bu okurun (o gün) için cahil olmasıdır." Orhan Veli, bütün bu engeller ortadan kalktığında anlam sorunu diye bir sorun kalmayacaktır (2013: 307). Dikkat edileceği üzere Orhan Veli'nin işaret ettiği iki sebepte de anlam sorununun doğrudan şiirin kendisiyle ilgili değildir. Her iki sebep de dışsaldır. Her ne kadar yeni olan şiir, yadırganır ve ilk etapta anlaşılmaz ise de burada asıl vurgulanan iki temel nokta okurların alışılmış beğenileri ve eğitim, birikim düzeyleridir. Bunlar aslında temelde sosyolojiktir, belli bir kanaate uygundur. Şiirin anlaşılması, bu kanaatlerin değiştirilmesine bağlanmıştır.

Orhan Veli, bir röportajda "*Edebiyatın fonksiyonu olarak geniş hâlk kitlelerinin zevkini bulma ve vermeyi kabullendiğiniz hâlde şiirlerinizde hep ferdi kalışınızın sebebi nedir diye merak ediyorum?"* sorusa karşılık verdiği yanıtta, hâlk içinde yaşayan bir insanın ferdi kalabileceğine inanmadığını belirtir. Çünkü şaire göre "bir kimsenin en hususi, en kendine ait hâli bile ona dünyadan, cemiyetten gelir." Bu hâlin, ferdi olması hâlinde bile, toplumun insanının ferdi olan hâlleriyle hiç ilgilenmeyeceği anlamının da çıkmayacağını belirten Orhan Veli'ye göre "hâlkın zevkine hitap etmek demek onun yalnız ihtiyaçlarının propagandasını" yapmak demek olmadığını da ifade eder. "İhtiyaçların propagandası"nı yapmanın, şiirin görevi olarak görmeyen Orhan Veli, bu görevin nesir tarafından yapılabileceğini bildirir. Ona göre şiir, şiir olarak kalmalıdır (2013: 327).

Daha sonraki yıllarda Orhan Veli, "sanat sanat için midir, yoksa toplum için midir?" sorunsalına karşı, sanatın toplum için olduğunu belirtir. Ancak sanatın toplum meselelerini ele alıp, onları çözüme kavuşturup, sonuçlarını okura bildirsin şeklinde bir anlayışı kabul etmeyen Orhan Veli, kendi toplum anlayışını bireyden uzak tutmaz. Ona göre "okur, bir eseri yaşamak, yani o eserin içinde kendini, kendine benzeyen insanı bulmak ister." Böyle bir beklenti gerçekleşmediği zaman, o eser okura "başka bir dünyadan bahsediyormuş gibi gelir." Bu durum eserin anlaşılmasını da engellediği gibi, sanatın amacı da gerçekleşmemiş olur. Orhan Veli'ye göre, sanatçının işi, okura, "içinde yaşadığı dünyanın adamını vermek, onun duygularını, onun düşüncelerini anlatmaktır." Bu durumda eserin "konusu, ferdin hâli de olabilir", ancak "bu hâl toplumun hâli" olmalıdır (1947a: 6). Orhan Veli, bu bağlamda sanatla edebiyatı birbirinden ayırır. Ona göre sanat, şiirdir. Şiirle edebiyatın ortak tarafının sadece "anlatma aracının dil" olduğunun belirten Orhan Veli, buna karşın "edebiyat"a uygun düşen "fikir"in, sanatla (şiirle) bağdaşamayacağını dile getirir. Orhan Veli burada "fikirle mana arasındaki farkı" işaret eder. Ona göre şiirin bir anlam sanatı olması, bir fikir sanatı olduğunu göstermez. Anlam ile fikir ayrı şeylerdir. "Şiirdeki mana resimdeki renk, musikideki ses gibi bir şeydir." diyen Orhan Veli, buradaki sorunsalın, "mananın da fikir gibi dille anlatılması" olduğunu belirtir. Şiirde bir fikir değil, "bir hassasiyet, bir heyecan, bir eda", yani "bir mana zevki" aranır. Ancak Orhan Veli, ne bu anlamın, ne de bu zevkin, bireye ait olduğunu; aksine bu anlam ve bu zevki, "toplumun eseri, toplumun malı" olarak görür. Bu sebep dolayısıyla şairin, "etrafına, insanlara, insanların dünyasına bağlı kalmak zorunda" olduğunu belirtir. Çünkü sanatçı, insanların ortak taraflarını, birbirine benzeyen taraflarını, ancak çoğunluk içine katılmakla bulur. Böylelikle anlatılan bireyin yaşamı da olsa, birey bu çoğunluğun bireylerinden olması, sanatçının toplumun sanatçısı olmasını sağlar (1947a: 6).

Orhan Veli bir sanat eserinin içeriği, anlattığı şey, tabiattaki karşılığı ile tamamıyla aynı olamaz. Sanattan böyle bir beklenti içinde olunamayacağını dile getiren Orhan Veli, "bir sanatkârın her şeyden önce sanata, tabiatın nispetlerinden önce de sanatın nispetlerine sadık kalmak zorunda" olduğunu dile getirir. Sanatın kendine özgü bir kompozisyon alanı olduğunu ve yarattığı bütünün kendine özgü bir gerçekliğinin olabileceğini belirtir. Bu bütünde yer alan bütün unsurlar, şekillerden her birinin tabiatta nesnel bir bağlılaşığının bulunabileceğini, ancak nesnellik kendisi olamayacağını dile

getirir. Sanat eseri kendi unsurlarıyla, tabiattaki nesneyi hatırlatır, ancak asıl önemini bu durumdan almaz. Orhan Veli'ye göre asıl kıymet, sanat kendine özgü şeklin ve bu şeklin içinde oluşan duygu, heyecan ve yaratıcı faaliyetin esere yansımış olmasıdır. Bu bağlamda, okurun, bir eserini "anlamak veya anlamamak" sorununu değil, "hoşlanmak veya hoşlanmamak" durumunu ele alması gerektiğini vurgulayan Orhan Veli, anlamla bir amaca ulaşılamayacağını, her anlaşılan şeyin "güzel" olmayacağını dile getirir. Bunun yanı sıra, "birçok şeyin de anlaşılmadan güzel olduğunu, onlardan haz duyulması için anlaşılmalarına hiç de lüzum olmadığını" işaret eder (1947b: 9).

Orhan Veli'nin "anlamak" değil, "hoşlanmak" esasına dayanan görüşünü eleştirenlere "hoşlanma"nın anlamak gibi bir takım şartlara sahip olduğunu belirterek cevap veriri. Orhan Veli'ye göre "hoşlanma", tıpkı anlamak gibi, bir gelenek, bir görenek, bir eğitim işi"dir. Bir sanat eserine yaklaşırken, sanatçının eserini "mutlaka" eşyaya benzetmesi gerekmediğini belirten Orhan Veli, eserin "tesadüfen" tabiatta özgü bazı şeyleri hatırlatmış olabileceğini dile getirir. Buradaki asıl amaç, bu benzeme ilgisi değil, sanatçının her şeyden önce sanatın ilkelerine sadık kalmış olmasıdır. Böyle bir durumda sanattan anlamak veya hoşlanmak için, öncelikli olarak sanatla tabiatın ayrı şeyler olduğunu göz önünde bulundurmak gerekliliğini işaret eder. Çünkü Orhan Veli, sanattın içeriğinin, tabiata benzeterek oluşturulduğunu, ancak bunların yeni bir "stylisation" ile ortaya konduğunu ve dış dünyanın, sanat ölçüleri içine girdiğini, yeni bir hâl, bir biçim aldığını ifade eder (1947c: 6). Sanattan "hoşlanmak" için de bu içsel kavrayışın farkında olmak gerektiğini vurgulamış olur.

Orhan Veli şiir dili ile nesir dili arasındaki farklılığa işaret eder. Ona göre "nesir dili bir izah dilidir." Ancak bunun karşısında "şiirin izaha tahammülü" olmadığını, şiirin açıklanmasını bekleyen okurların, nesre yönelmeleri gerektiğini ifade eder. Şirin kendine özgü bir dili ve bu dilin ortaya çıkardığı şiirsellik olduğunu belirtir (2013: 46). Buna bağlı olarak Orhan Veli'ye göre, şiir kendine özgü ve yapısı gereği, diğer edebi türler gibi "söylenen" şeye değil, "söylenişe" dayanır. Bu sebeple diğer türleri gibi yayılma ve geniş bir toplum düzlemine yayılma imkânı bulamaz. "Şiir, şairin dilinde bile, ancak bir türlü söylenir." diyen Orhan Veli, bu söyleniş dolayısıyla şairin genelde bir anlam sorunu yaşadığını belirtir (1948: 5). Şairin evrensel ölçülerin dışında, "kendi milletinin insanlarına hitap etmekle yetinmek"le kalması durumunda bile, yine, "anlaşılmak", "beğenilmek" istediğini belirten Orhan Veli, böyle bir durumda şiirde "dil

meselesi"nden çok, "sanat meseleleri, toplum meseleleri"nin ortaya çıkacağını dile getirir (2013: 183). Böyle bir sonuçta, şiir, kendi amacından sapmış olur. Ancak Orhan Veli'nin burada işaret etmek istediği durum, şair, "sanat için sanat" anlayışında olsa bile, "anlaşılmak" ve "beğenilmek" isteyeceğidir. Hâlkın şiirden anlamaması durumu, ancak sosyolojik sebeplerle açıklanabilir. Çünkü Hâlk, şiirden anlayacak seviyeye getirilmemiştir (1948: 5).

Orhan Veli'ye göre Yahya Kemal, Nâzım Hikmet ve diğer şairlerin şiirleri, şiirdeki dil işinin, bir kelime işi olmadığını göstermiştir. Ayrıca dilin, eski kelimenin yerine yeni kelime koymakla Türkçeleşmeyeceğini, Türkçeleşse bile dil olmayacağını, önemli olanın hâlkın diline, hâlkın konuşmasına yönelmenin olduğunu belirtir (2013: 278). Bu dil anlayış içinde yazılacak şiir, yalın ve açık bir özellikte olacağından, herhangi bir anlam sorunuyla da karşılaşmaz.

Orhan Veli'ye göre, eski şiirin, vezin ve kafiye ile lafız ve mana sanatları gibi unsurlarla kurduğu şekil, Cumhuriyet'ten sonraki şiir anlayışında yeni bir yapıya ulaşmıştır. Bu dönemdeki şekil anlayışı, böylesi unsurların dışında oluştuğundan yeni bir yapı anlayışı da getirmiştir. Orhan Veli'ye göre "şeklin muhtevadan büsbütün ayrılamayacağı" fikri doğruluk kazanmıştır. Bu bağlamda zamanla şeklin, "içinde dille deyişin de payı olmakla beraber, *bir yapı, bütün olan yapı* anlamına geldiğini" dile getiren Orhan Veli, bu yapı anlayışının, "vezinle kafiyeyi de lafız ve mana sanatlarını da bir yana bıraktığını" işaret eder (2013: 279). Böylelikle şiirin anlamı da bu unsurlarla değil, bu unsurların yokluğunda şiirin bütününden, yapısından çıkarılabilecek, şiirin deyişiyle birlikte kavranabilecek bir yapıya ulaşır.

Bu bağlamda Orhan Veli'ye göre kendi şiirlerinin anlamsızlıkla karşılanmasının sebebi, alışılmış ve yerleşmiş eski şiir anlayışlarına göre değerlendirilmesidir. Orhan Veli, şiirin, yani "söz söyleme sanatının" tarihsel süreç içinde birçok farklı aşamalardan geçtiği ve doğal dilden, günlük konuşmadan uzaklaştığını belirtir. Ayrıca, "lafız ve mana sanatlarıyla vezin ve kafiyenin" şiiri, doğal olmayan değişimlere, dönüşümlere uğrattığının ve kendi doğal yapısından uzaklaştırarak "çok acayip" bir noktaya getirdiğini ifade eder. Böyle bir durumu fark eden ve şiirin gerçek yapısını bu öğrenilmiş ve eskimiş şartlar için arayan okur, gerçek ve yeni şiir karşısında kendince bir "gariplik" hissetmiştir (2013: 306-307). Orhan Veli'nin bu görüşleri Garip

önsözünde benzer şekilde yer almıştır. Anlam sorunuyla karşılaşan okur, eski şiir anlayışlarına alışmıştır ve bu çerçeve içine yeni şiiri okumaya çalışmıştır. Böyle bir durumda yeni şiiri kavrayamamış ve anlam sorunuyla karşılaşmıştır. Çünkü yeni şiir, gerek içerik bağlamında, gerekse şekil unsurlarını atan bütüncül yapısında yeni bir anlam alanı sunmuştur.

Orhan Veli "şiirde mana ve mantık" meselesinde dile getirilen "şiirin güzelliği manada değildir" sözünün, beraberinde "şiir manalı mı olmalıdır, manasız mı?" şeklinde bir sorunsalı getirmediğini bildirir. Orhan Veli, şiirin bir söz sanatı olduğunu ve bu söz'ün, ne fonetikten, ne de yazının kâğıt üzerindeki görünüşünden kaynaklandığını belirtir. Ona göre bu durum, sözün varoluş sebebinin anlamlı olmasına bağlıdır. Bu nedenle şiir ile anlam arasındaki ilişki en üst seviyede olmaktadır. Ancak bu ilişkinin, "mana hokkabazlığı, mantık hokkabazlığı" derecesine çıkartılmaması gerektiğini vurgular (2013: 311).

Buna bağlı olarak Orhan Veli "şiirin güzelliğini tayin eden şey, manası değildir." görüşünün, "şiir, manasız olmalıdır" şeklinde anlaşılmasının hatalı olduğunu dile getirir. Şiirin, kelimelerle söylendiğini belirten Orhan Veli, kelimelerinse manadan ibaret olduklarını ve anlamlarını beraberinde getirdiklerini işaret eder (1951b: 6). Şiirde anlamın, kendine özgü bir yapısı olduğunu belirten Orhan Veli, bunu bir örnekle açıklar. "Ay ışığı"ın da "mehtap"ın da, ikisinin de aynı anlama geldiğini belirten Orhan Veli, bu sözcüklerin şiirdeki yerlerinin, birbirinden farklı olacağını vurgular. Ona göre, "şiir biriyle ne kadar şiir olacaksa, öbürüyle o kadar berbat olur." Şiir, bir dil sanatı, bir anlam sanatıdır; ancak anlama karşı daha fazla zengindir. Orhan Veli, bu bağlamda aynı kelimelerin bile "güzelliklerini yahut çirkinliklerini yan yana geliş şekillerine borçlu" olduğunu ifade eder (1951b: 6). Buna bağlı olarak, şiirselliğin, sözdiziminden oluştuğunu işaret eden Orhan Veli, sözdiziminde oluşacak herhangi bir değişimin anlamı değiştirmeyeceğini, ancak buna karşı şiirselliği yok edeceğini savunur. Anlamın, fikir olmadığını belirten Orhan Veli, şiiri anlamsız bulan okurların anlamı fikirle karıştırdıklarını da ifade eder. Şiirselliğin anlamla ilişkisinin olduğunu, ancak fikirle herhangi bir bağının olamayacağını savunur. *"Âyinesi iştir kişinin lafa bakılmaz / Şahsın görünür rütbe-i aklı eserinde" gibi* beyitlerin veya "yere düşmekle cevher sakıt olmaz kadr ü kıymetten" gibi mısraların "manzum birer hikmet olduğunun" kabul

edilebileceğini, ancak şiir olarak değerlendirilemeyeceğini belirtir. Çünkü ona göre, "fikir söylemek nesrin yahut nazmın işidir, şiirin değil" (1951b: 6).

Orhan Veli, Sabahattin Eyuboğlu, Melih Cevdet ve Oktay Rifat arasında gerçekleşen söyleşide, Orhan Veli, "hâlka hizmeti amaç sayan, aydınlık bir şiiri" savundukları hâlde şiirinin çoğunun bu amaca uymadığını dile getirenlere, karşı çıkar. Sabahattin Eyuboğlu da şiirin hâlka hizmeti meselesinin dar anlamda anlaşıldığını ve bu bağlamda şiirin belli toplum konularına bağlı kalmasının düşünülemeyeceğini söyleyerek Orhan Veli'yi destekler. Ona göre "şair bir aşk şiiri ile de hâlka hizmet edebilir." Böylesi bir aşk şiirinin, "belli bir hâlk ve dünya görüşünden doğabileceğini" belirten Eyuboğlu, şiirde tematik bir sınırlamaya gidilemeyeceğini işaret etmiş olur. buna istinaden Orhan Veli, "aydınlık şiirle hâlka hizmet eden şiir arasında bir münasebet"in olup olmayacağının sorgulanması ve şiirde aranılan aydınlığın, bir gazete makalesinin aradığı aydınlıktan farklı olacağını belirtir (O. Rifat, 2009: 296).

Melih Cevdet de şiir dilinin konuşma dilinden farklı olup olmadığını sorgular ve bir sözün şiir olup olmadığı kendisinden önce ve sonra gelen sözlere bakılarak belirlenebileceğini söyler. Bu öncelik, sonralık meselesinde şiirde bazı "atlamaların" olabileceğini, bazı sözlerin söylenmeyeceğini işaret eder. Atlanılan fikirden dolayı, şiirdeki aydınlık, konuşmadaki aydınlıktan ister istemez ayrılır. "Bu atlama, kimi zaman çok daha uzaktan olabilir, iki söz arasındaki açıklık çok daha büyük olabilir." (2009: 296-297) diyen Melih Cevdet, şiirdeki anlam sorunun buradan kaynaklanabileceğini belirtir. Eyuboğlu da Melih Cevdet'in bahsettiği atlamaların, konuşma dilinde de var olduğunu dile getirir. Ancak söz konusu bu atlamalara alışılmış olduğu için, anlamla bir ilişki aramadan anlaşıldığını ifade eder. Bazı durumlarda birçok deyimin, şiir dilinden çok daha atlamalı ve kapalı olduğunu dile getiren Eyuboğlu, atlamaların kökünü hâlkın dilinde bulur. Buna dayanarak şairin, bu atlamaların "yenilerini daha şuurlu ve daha sistemli olarak" yaptığını ve bu atlamaları benimsetilmesi gerektiğini vurgular. Böyle bir durumda atlamalar, şiir kapalı yapmak yerine, aydınlığı arttırdığını savunur (2009: 297).

Aynı bağlam ise Oktay Rifat, şiirde "aydınlık meselesinin, bir kavram olarak değil de her şiirin şartlarına göre ayrı ayrı düşünmek" gerektiğin üzerinde durur. Kimi şairin aydınlık olmamayı bilinçli olarak seçtiğini, kapalı olmayı şiirin bir güzellik

unsuru saydığını ve buna bağlı olarak da "şiirlerini bir sis arkasından" sunduğunu dile getirir (2009: 297). Bu bağlamda Sabahattin Eyuboğlu, şiirin kapalı olabileceğini savunan şairlerin bu anlayışlarının, "düşüncelerindeki yetersizlik"ten veya "geriliği birtakım metafizik bulutlara bürümek"ten; "şiiri bir çeşit sözde-mistikliğe götürmek"ten kaynaklandığını ve "hâlkın büyük saydığı kavramlar üzerinde oynadıklarını" belirtir (2009: 298).

Melih Cevdet, kapalılığın, şairi hâlktan uzaklaştırdığını, ancak bunun "hâlk kapalılıktan anlamaz." şeklinde anlaşılmaması gerektiğini vurgular. "Hâlk deyimlerinden başka tekerleme, bilmece gibi birtakım hâl sanatları var ki hâlkın da konuşma dilinden ayrı, girdili çıktılı ifadeleri yarattığını ve sevdiğini gösteriyor." diyen Melih Cevdet, böylesi bir kapalılığın şiirde bilinçli tercih edilen ve şairin işlediği "konu"lardan kaynaklanan kapalılıkla karıştırılmaması gerektiğini dile getirir. Bazı konuların, yalın bir Türkçe ile söylenerek aydınlık bir hâle getirilmesi durumunda bile, hâlkın anlamayacağını savunan Melih Cevdet'e göre "bir şiirin anlaşılır veya anlaşılmaz olması meselesini yalnız dilde yahut edada değil, şairin seçtiği, bulduğu, düşündüğü konularda da aramak" gerekir (2009: 298).

Bütün bu görüşler karşısında Orhan Veli, şiirde kapalılığın "türlü türlü" olduğunu belirtir ve bunları "dil yüzünden kapalılık", "konu yüzünden kapalılık", "kapalı olsun diye yapılan kapalılık", "şairin kafasındaki bulanıklıktan gelen kapalılık" şeklinde özetler. Orhan Veli, şiir dilinde birtakım atlamalar olabileceğini kabul eder. Bütün bu atlamaların içinden de "kaynağı hâlkın dilinde olan bir çeşit atlamayı" benimsediğini belirtir. Böylesi bir durumun anlamı karartmayacağını, aksine bu atlamaların yerinde kullanıldığı zaman, anlama "büsbütün" aydınlık katacağını dile getirir (2009: 298-299).

2.1.8. Orhan Veli'ye Garip Önsözü ve Şiirleri Bağlamında Eleştiriler

2.1.8.1. Biçim-İçerik-Anlam

Ataç, Orhan Veli'nin şiirlerinde anlamın tamamen önde tutulduğuna, başka herhangi bir unsurun öncelenmediğine dikkat çeker. Ona göre "Yahya Kemal'in, Nâzım Hikmet'in şiirlerini dinlerken dalsanız da olur, onlardaki ses, gürültü size gene de işler;

Orhan Veli'nin şiirlerini dinlerken dalmaya gelmez, hiçbir şey anlayamazsınız, bir zevk alamazsınız." Ataç, bu yaklaşımının temelini, Orhan Veli'nin şiiri "tamamen fikirleştirmiş" olmasına dayandırır. Böyle bir şiirden anlam çıkaramayanlara "hayret ettiğini" belirten Ataç, söz konusu okurların anlamın ne olduğunu anlayamadıklarını, bilmediklerini ifade eder. Çünkü Ataç'a göre, Orhan Veli anlamı, "kendine yabancı unsurlardan temizler", okura "mananın özünü verir." Orhan Veli'nin şiirlerinin hemen hepsinde birer hikâye anlattığını, ancak, "uzun ve birer hayat" olan bu hikâyeleri bütün fazlalıklarından temizlediğini, okura "birkaç satırda özü" söylediğini, "o koca hikâyeyi şiir üslubuna" koyduğunu ve böylelikle şiirin özünü genişlettiğini savunmuştur (1951: 7). Ataç'ın bu yaklaşımlarına göre, şiir, bir hikâye anlatıyorsa anlamı açıktır ve anlamlıdır. Hikâyenin kendisi, şiirdeki anlamın kurucusu ve şekillendiricisi konumuna girer. Bu şiirler bir şeyler anlatma, daha çok bir fikri ortaya koyma için yola çıkarlar. İletişimsel boyutları şiiriyetten daha fazla ortaya çıkar. Bu bağlamda güncel hayatla, gündelik temalarla ilişki kurması ve onları yansıtması daha mümkün görünür. Ataç'ın vurgulamış olduğu "ses" gibi şairane unsurlardan Orhan Veli'nin uzak durması, bu açıdan değerlendirilebilir. Çünkü söz konusu hikâyeyi anlatmak, daha temel amaç niteliğindedir.

Orhan Veli'nin yeni bir anlayışla görüşlerinin ve dolayısıyla da şiirlerini ortaya koyduğu ilk zamanlarda anlamsızlıkla karşılandığını, ancak şairin söylediklerinin "apaçıktı" olduğunu belirten Ataç, ancak bu şiirlerin alışılmış sözler, şiirlerde görmeye alışılan sözler olmadığını da dile getirir. Çünkü Ataç'a göre Orhan Veli, "şiirin konularını değiştirmiş, dilini değiştirmiş, sözünü değiştirmiştir" (2013: 581). Teması, dili, özü değişen şiirin de anlamı da değişmiştir. Gerek yeni özler ve bu özlere yaklaşım tarzı, gerekse dil ve söyleyişin birçok unsurdan arındırdığı yapı, şiire anlam açısından bir yalınlık ve açıklık da getirmiştir. Anlam ön plana geçmiştir.

Ataç'a göre yine de anlam bir şiirin asıl şartı değildir. Ona göre "şiir yazmak, bir bakıma yeni anlamlar bulmak, birtakım doğruları öğretecek, duyguları sezdirecek sözler söylemek değil, sözcüklere o büyüyü verebilmek, başka bir ögenin karışmasını, yardımını dilemeksizin kendi başına var olan bir biçim yaratabilmektir." Ataç, anlamı ön koşul olarak görmediği için, Orhan Veli'nin şiirlerini bu tanımın dışında tutar. Ataç, onun şiirlerinde "bir kendi kendine varlık, bir söz büyüsü" olduğunu ve "güzel biçimler" yarattığını belirtir. Ancak bütün bu şiirlerin bir anlamı vardır. Anlam, her

şeyin önüne geçmiştir. "Hepsinin de içinde bir düşünü, şairin okura bildirmek istediği bir "doğru" vardır. Kendince bir doğru, kendi inancı, kendi kanısı…" Ataç'a göre, onun bir şiirini okurken "Bu düşünü, bu doğru, bu kanı en iyi böyle söylenir, ancak böyle söylenir" denilebilir, ancak, "Bu söz bağımsız bir söz, anlam bağından kurtulmuş, kendi kendine yeten, kendi kendine var olan bir biçimdir" denilemez. Bu bağlamda Ataç, Orhan Veli'nin "birtakım anlamlara en uygun, en yakışacak giysini, onları en iyi belirtecek "duyuracak" biçimi arayan, çoğu da bulan bir şiir eri" olarak değerlendirir (2013: 582). Orhan Veli de Garip önsözünde, şiirin şekil unsurlarından çok bir manadan ibaret olduğunu belirtmiştir. Gerçekliğin "zekâ hokkabazlıkları" ile "oyun arzusu" içinde değiştirilmesinden yana değildir. Anlamı olduğu gibi süslemeden, örtmeden vermek, ulaşmak istediği temel amaçtır. Dolayısıyla Ataç'ın bu yaklaşımları, Orhan Veli'nin belirlediği ölçüler dâhilindedir.

Nurullah Ataç, Garip şiirinin "biraz Fransız sürrealistlerinin yazılarını, biraz da Japon hai-kailerini hatırlatan küçük küçük parçalara" benzediğini belirterek bu şiirlerin anlamsızlıkla karşılanmasını kabul etmez. Oktay Rifat, Orhan Veli ve Melih Cevdet kadar sade yazan şairlerin az bulunduğunu dile getiren Ataç, bu şairlerin sembolistler gibi "sözü istiareye boğup vuzuhtan kaçmak" amacında olmadıklarını işaret eder. Buna karşılık bir duyguyu, duygulanmayı, "adeta çırılçıplak tespit etmek" istediklerini vurgular (2013: 199). Orhan Veli'nin işaret etmiş olduğu söz sanatlarına karşı duruş ve yalın olma eğilimini Ataç da ifade etmiş olur. Aynı zamanda Orhan Veli'nin sürrealizme biraz yakın durup, sembolizmle karıştırılmama istediği de Ataç'ın tespitlerinde yerini bulur.

Ataç, Hikmet Feridun Es'le yaptığı bir konuşmada, bir şiirin "güzel" olması için onda mutlaka anlam aranmasının gerekmediğini belirtir. Bu bağlamda Orhan Veli'nin "Yazık oldu Süleyman Efendiye!" dizesini örnek gösterir. Ataç'a göre şiirdeki anlam, doğrudan tespit edilemez. Ancak onunla ilgili farklı nitelikler, sıfatlar ortaya konulabilir. Şiirde anlamın bulunup bulunmamasını önemsemeyen Ataç, "güzel şiir yazmanın" anlam, vezin, kafiye gibi unsurlarla şiiri açıklamanın "işi kolaylaştırmak" olduğunu belirtir. Şiirin ne olduğunun, nelerden meydana geldiğinin belirsizliğine dikkat çeken Ataç, bu durumun güzelliğinin de şiirin "meçhullüğünde" olduğunu belirtir. Ona göre şiir, mevcut duyuların ötesinde insanda bir altıncı his (havass-ı sadise) uyandırır. Bu da tam olarak belirlenemez (2013: 232).

Ataç, Şevket Hıfzı'nın, "Üç Yeni Şair" adlı yazında Garip şiirine getirdiği eleştirileri değerlendirirken söz konusu şairlerden birinin bir şiirini andıktan sonra, o şiirin, kafiyeli ve vezinli yazılması durumunda "çok kimseler tarafından beğenileceğini" söylemesini eleştirir. Ataç'a göre o şiiri, "vezinsiz ve kafiyesiz hâli ile okuyanların, hiçbir mana bulamadıklarını" dile getirmelerindeki sebep, anlamla ilgili değil, öteden beri alışık olunan ve Orhan Veli'nin şiirden attığı şiir unsurları olan vezin, kafiye, şairane denilen konular, istiarelerle ilgili bir durumdur. Çünkü bütün bu unsurlar, anlamı örten ve bazen de örttükleri "hiçliğe mana süsü veren şey"dir. Orhan Veli'nin, Oktay Rifat'ın, Melih Cevdet'in şiirlerine önyargısız bakılması durumunda hiçbir anlam sorunuyla karşılaşılmayacağın, aksine anlamın "çırılçıplak" olduğunun ve kapalı hiçbir şeyin bulunmadığının görüleceğini belirtir. Şiirlerdeki içerinde yaşama dair olan şeylerden seçildiğini ve "gayet açık" olduğunu ifade eden Ataç, şiirleri anlamsız bulan okurların şiirde aslında anlam aramadıklarını ve Orhan Veli'nin işaret ettiği okurun şiirden önce hazır olarak bildiği ve "öteden beri şairane diye öğrendikleri manaları" aradıklarını belirtir. Bu üç şairin şiirden istiareyi, anlam ile doğrudan doğruya alakası olmayan her şeyi attıklarını ve buna karşın anlamsızlıkla suçlanmalarının "tuhaf ve paradoksal" olduğunu vurgular (2013: 234-235). Ataç, Orhan Veli'nin Garip önsözünde dile getirmiş olduğu anlam anlayışını ve şiirin unsurlarıyla ilgili yaklaşımlarını desteklemiş olur. Anlamı örten ve onu sınırlandıran şekli unsurları, anlam olarak benimsenmiş, onların şiirden atılması da anlamsızlık olarak değerlendirilmiştir. Bu durumun bir sebebi de Orhan Veli'nin karşı çıktığı şairaneliktir. Ataç bu bağlamda yine şiirde mananın bir şiir unsuru olmadığını, bir şiirin manasından başka sebeplerle "sevilip veya reddedildiğini" belirtir. Anlamın, bir şiirin özüne nüfuz edebilmek için bir vasıta olduğunu kabul eden Ataç, dolayısıyla "vasıtanın esas olamayacağını" belirtir (2013: 235).

Ataç, Garip şiirini değerlendirirken Oktay Rifat'ın, Orhan Veli'nin şiirlerinde her şeyden önce "birer itiraz, birer isyan hareketi olduğunu" unutmamak gerektiğini dile getirir. Ataç'a göre söz konusu şairler, "her parçası köhnemiş bedîî hükümlerimizi, fikri itiyatlarımızı sarsmaya, yıkmaya çalışır." Ataç bu şairlerin yazdıkları şiirlerde, şiirin hayata karışmış hâlini sunduklarını ve şiirin hayatın dışında kalması gerektiğini dile getiren insanları gerçekliğe davet ettiklerini işaret eder (2013: 235) Ataç, burada Orhan Veli'nin Garip önsözünde, insanın günlük hayatına yapmış olduğu vurguyu öne çıkarır.

Zekâ tarafından gerçekliği değiştirilmemiş, tahrip edilmemiş bir yaşantının izlerine dikkat çekmiş olur.

Orhan Veli'nin şekli ihmal ettiğini belirten Ataç, Hikmet Feridun Es'le yaptığı başka bir röportajda verdiği yanıtta sanatın, tamamıyla formdan, şekilden ibaret olduğunu, anlamın ise bu şeklin okura "bilmeyerek" telkin edeceği bir unsur olduğunu belirtir. Bu bağlamda "Yazık oldu Süleyman Efendiye" dizesini, kendi yapısı içinde anlamlı bir dize olarak değerlendirir. Ayrıca söz konusu dizenini ait olduğu şiirin ifade ettiği şeyi, "Orhan Veli'nin mevcut ve eskimiş telakki ettiği tahassüs ve formlarla alayıdır. Bütün şiir tarzlarıyla alaydır. Bu itibarla güzeldir." sözleriyle açıklar. Buna bağlı olarak da bu sözlerin nesir olarak da yazılabileceği görüşüne karşı çıkan Ataç, aksine bu sözlerin "hakiki ahengin mekanik bir vezinden ibaret olmadığını, cümlenin teşekkülünde aranacak yüksek bir sır bulunduğunu göstermeye çalışan" sözler olarak değerlendirir (2013: 158). Ataç, Orhan Veli'nin Garip önsözünde dile getirmiş olduğu itirazları desteklemiş olur.

Sabahattin Eyuboğlu'na göre "şiirin değeri ne sadece manasındadır, ne de sadece büründüğü şekilde"dir. Anlam ve şekil ikiliğinin şiirden kalktığını belirten Eyuboğlu, şairin söyleyeceği sözünün olacağını, hatta kimi durumlarda şairden bir düşüncenin sözcüsü olmasının her zamankinden daha fazla beklendiğini, yeni hatta ileri manalarla yüklü olmayan şiirlerin küçümsendiğini dile getirir. Ancak aynı zamanda bir sanatçının, "fikir adamından ayrıldığını", "başkalarının düşüncesini süslemekle yetinen anlayışların" da geçtiğini ifade eder. Çünkü aksi bir durumda "en yeni, en zengin düşünceden bayat ve cılız bir şiirin çıkabileceği" gibi bir gerçeklik olarak vardır. Bu bağlamda Eyuboğlu'na göre, "şiirde düşünceyi içine almakla beraber düşünceyi aşan bir şey var"dır. Bu "usta şairin bildiği, bilir olduğu, düz sözle anlatamayıp yalnız şiirle duyurabildiği bir üst-düşünce, bir üst-gerçek"tir. Orhan Veli'nin, yeni şiiri "bilir-kişilerinden" sayan Eyuboğlu, söz konusu olan bu gerçekliği "*Bir yer var biliyorum, / Her şeyi söylemek mümkün / Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum; / Anlatamıyorum"* dizeleriyle ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre Orhan Veli, bu dizelerde "şiir sanatının bir açıklanamaz, reçetesi verilemez, ne manasına, ne veznine, kafiyesine indirilemez tarafı olması, onun ne insanüstü bir kaynağa bağlanmasını gerektirir, ne de dünya ötesi bir amaca yönelmesini" (1974: 300-301) gerçeğini ortaya koymuştur.

Eyuboğlu, bir başka yazısında da buna benzer yaklaşımlarda bulunur. Ona göre "bir şiire söylediği düşünce kadar değer vermek", doğru bir değerlendirme ölçütü değildir. Her şiirde "az çok değerli bir düşüncenin" var olacağını, ancak "bütün değeri söylediği düşüncede kalan" şiirin kabul görmeyeceğini de ifade eder. Eyuboğlu'na göre "güzel şiir", kendi anlamını aşan, daha geniş ve daha zengin anlamlara olanak veren ve her okunduğunda yeni düşüncelere götüren şiirdir. Eyuboğlu, şairden "olgun bir dünya görüşü"nün istenebileceğini, hatta kimi durumlarda bu görüşün "kendimizinkine uymasının" da beklenebileceğini, ancak şairin bu görüşü "söylediğinden çok söyleyişiyle" anlattığını, "düşündüklerini söylemediğini", okuru, "o düşüncelere götürecek yola" soktuğunu belirtir. Şairin, "söylediğine" belirli bir düşünüş çevresinde bir "söyleyiş" getirdiği ifade eden Eyuboğlu, Orhan Veli'nin bu durumu gerçekleştirdiğini vurgular. Ona göre Orhan Veli'nin, "düşündüklerini, şiirlerinde söylediklerinden ibaret" saymak bir hatadır. Çünkü şiir söylemek, düşünce söylemekten çok daha zordur (1974: 342). Eyuboğlu, şairin başka bir dile ve bu dile ait bir söyleyişe sahip olduğunu dile getirir. dolasıyla şiir, açıklama yapmaz, tarif etmez, betimlemez. Herhangi bir düşünceyi, sadece aktarmak şeklinde sunmaz. Eyuboğlu, Orhan Veli'nin "gerçekler ve kelimelerle oynadığını" ve bu oyunun, "ölesiye ciddiye alınan, insanı bayağılıklarından sıyıran, gerçeklerin ve kelimelerin kabuklarını kıran bir oyun" olduğunu belirtir. Şiirlerindeki söyleyişi, "herkesin kullandığı deyimlerin, o kapalı kutuların içinden kimselerin ummadığı anlamlar uçurtma ustalığı" olarak görür (1974: 357). Günlük dilin sınırları içinde, şiirde anlam alanın genişleyebileceğini, yeni anlamlar ortaya konulabileceğini, insanı bütün gerçekliğiyle yansıtabileceğini ve özüne ait olan gerçekliği sunabileceğini işaret etmiştir.

Oktay Rifat, verdiği bir röportajda, "Orhan Veli ve Melih Cevdet Anday'la birlikte Garip şiirini kurdunuz. Ereğiniz neydi?" sorusuna karşılık, "Şiir özüne yabancılaşmıştı. Garip olan bizden önceki şiirdi, bizimki değil. Bu şiiri yıkıp yerine doğal şiiri koymaktı amacımız." (2009: 325) şeklinde cevap vererek Orhan Veli'nin Garip önsözündeki yaklaşımlarını desteklemiş olur. Orhan Veli'nin işaret etmiş olduğunu "acayiplikler"i Oktay Rifat da işaret etmiş olur. Aynı röportajda "Daha sonra "Birinci Yeni" de denilen Garip şiirinin belirgin özelliği nedir sizce?" sorusuna karşılık Oktay Rifat, yine Garip önsözünü doğrulayacak biçimde cevap verir. Oktay Rifat, Garip şiirinin belirgin özelliğini "Şiir, burjuvaydı, hanım evladıydı bizden önce, bizimle

sokağa indi." (2009: 325) ifadeleriyle açıklar. Orhan Veli'nin müreffeh sınıflara yapmış olduğu eleştiriyi doğrulamış olur.

Melih Cevdet'e göre Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri, gereği gibi anlaşılmamıştır. Söz konusu şiirin gerçekte, "Orhan Veli'nin yıkıcı şiirlerinden biri" olduğunu belirten Melih Cevdet, bu şiiri, Türk şiirindeki "piyano çalan veremli kızdan", "sadece incelmiş, duygulu, üstün insanlardan" kurtuluşun şiiri olarak görür. Anday'a göre "Süleyman Efendi'nin nasırından çektiğini söylemek", hasta bir romantizminden, yapay bir duygusallıktan, gereksiz bir kibarlıktan şiiri temizlemektir (2008: 81). Bir bakıma Orhan Veli'nin işaret ettiği, "acayiplikler"i, "hokkabazlıklar"ı gösteren Melih Cevdet, şiirin doğal olan seyrine dönüşü de belirtmiş olur. Anlam, sözün bünyesindeki doğallıkla şiire girmiş olur.

Melih Cevdet bir başka yazısında Orhan Veli'nin bu yapaylıktan uzak durduğunu, "şiir dilindeki sahtelikten nefret etti"ğini bildirmiştir. Bu tutumun onu hâlkın diline, hâlk konuşmasına götürdüğünü ve bunun da "sadece bir araç değişikliği, bir deyiş değişikliği" sanmanın yanlışlığını vurgulayan Anday, Orhan Veli'nin şiirindeki hâlkça konuşmanın altından hâlk insanlarının çıktığını dile getirir. Bu bağlamda "Süleyman Efendi"yi örnek veren Anday, söz konusu şiirle, aslında "şiir konularına şamarı" yapıştırdığını işaret eder. Böylelikle ortaya "basit bir adam"ın çıktığını ve bu adamın, Orhan Veli'yi kendine çektiğini, kendi dertlerini anlattırdığını ifade eder (1984: 112). Bu bağlamda Orhan Veli'ni hâlka olan bu eğiliminin başlangıçta sadece bir dil kaynağı olarak ortaya çıktığını belirten Melih Cevdet, ancak daha sonra Orhan Veli şiirinin tamamını sardığını söyler. Orhan Veli'nin, "hâlkı, işine yaradığı müddetçe, işine yarayan tarafları ile sevmekle kalmadı"ğını, "fakir fukara ile boyacılarla, garsonlarla, işçilerle gerçekten dostluk ettiğini" dile getiren Anday, bu gerçekliği şöyle anlatır: "Savaştan önce bir gün fakir bir işçi ile tanışmıştık: Montör Sabri. Sarhoştu, koltuğunda iki okka ekmek vardı. Boyuna evine geç kaldığından bahsediyor, ama bir türlü evinin yolunu tutamıyordu. Ertesi gün Orhan "Montör Sabri" şiirini yazdı" (1984: 112). Bu kısa anı, Orhan Veli'nin Garip önsözündeki bütün tutumun özetler gibidir. Gerek şiirsel tutumuyla, gerek bu tutumu uygulamasıyla bütünlük içinde kalan Orhan Veli'nin şiirini anlamlandırırken bu temel gerçeklik bilgisini uzak tutmamak gerekir.

Bu bağlamda Cemal Süraya'nın değerlendirmesi önemli bir yer teşkil eder. Ona göre Garip ile birlikte "şiirin konu olarak alanı genişlemiştir, fildişi kuleden sıvışarak deniz kıyılarına, ağaç altlarına, dış mahâllelere doğru uzanmıştır." Orhan Veli ve arkadaşları'nın yeni bir duyarlılıkla, yeni olanaklara yöneldiklerini belirten Cemal Süreya, Garip döneminde "mutlak değerler"in yitip gittiğini, alışılmış ve yerleşmiş algıların kırıldığını işaret etmiş olur. İçerikle birlikte biçimde de şiire "sonsuz bir özgürlük" tanındığını dile getiren Cemal Süraya göre, "Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet, şiiri insan içine çıkardılar, şiire kasket giydirdiler, şiire elma yemeyi öğrettiler. Sokaktaki adamın şiirine yöneldiler" (2014: 63-64). Cemal Süreya'nın özellikle bu son cümleleri, Orhan Veli'nin Garip önsözündeki bütün amacını özetler gibidir. Şiiri "müreffeh sınıf"tan alıp sokağa indiren, şiire gündelik yaşamın ve doğallığın özünü veren, onu süsten ve gereksiz biçimlerden kurtaran, kendi diliyle var olmasını sağlayan bir arzunun, Cemal Süraya'nın değerlendirmelerine göre gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Çünkü Cemal Süreya'ya göre Garip şiirinden sonra, "yaşamın, evrenin her noktası şiirlendirebilir artık. Sadece aşk, sadece yüce şeyler, güzel şeyler değil şiir'in konusu. Her şey" (2014: 282).

Cemal Süreya'ya göre Orhan Veli, Türk şiirinin "büyük savaşını" kazanmıştır. Orhan Veli'nin sağladığı "başkalaşım" gerçekleşmemiş olsaydı, bugünkü şiirde "doruklara da, uçlara da varılamazdı" diyen Cemal Süreya, Orhan Veli'nin, "Türk şiirinde söz hiyerarşisini" yıktığını belirtir. Cemal Süreya'ya göre bütün sözcüklere eşitlik sağlayan Orhan Veli, bu yolla şiiri evrenselleştirir. Dolayısıyla Orhan Veli'den sonra "Türkçe artık daha arınmış, daha gür bir kaynaktan fışkıracaktı. Biçim, şiirin kalıbı olmaktan çıkacak, kendisi hâline gelecekti" (2014: 394). Denilebilir ki Orhan Veli, şiir öncesi hazır olan sınırlı sözcük yapısını değiştirdiği gibi, şiirin anlam alanını da değiştirmiştir. Anlamın belirli kalıplar arasında sıkışıp kalmasını, kendi doğallığından uzaklaşmasını sonlandırmış, biçimi şiirin bütününe yayarak anlamın da bir bütünsellik olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Ayrıca Cemal Süyeya'ya göre "Garip, ortak dili kalkındıran bir davranış"tır. Çünkü ona göre "1940-1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hemen hepsi Garip hareketinin içinde bulmuşlardır kendilerini." Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Sabahattin Kudret Aksal, Salâh Birsel, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı gibi isimleri sayan

Cemal Süreya, bu şiir hareketinden etkilenmeyen şairlerin az olduğunu belirtir. Ona göre *Garip*'le gelen "Yeni şiir davranışı"nın iki temel özelliği vardır. Birincisi, "şiirin temeli ve evrensel sorunlarını harmanlayan genel bir yenilik", ikincisi de "belli bir şiirsel tutumu yüklenmiş özel bir akım niteliği"dir. Cemal Süreya'ya göre "Garip hareketi bir genel yenilik olduğu kadar bir akımdır da." Çünkü bu yeni şiir davranışının içinde yer alan bütün şairlerin "aynı havayı tutturmuş", "küçük adamın serüvenlerini, günübirlik yaşantıları sadelik içinde anlatmış", "yenilik sadece o tip şiire ilişkin sanmış" olduklarını belirtirmiştir. Ancak, Cemal Sürya'ya göre, asıl önemli olan, "bir şiir türünün değil, bütün şiirin bağımsızlık savaşı"nın kazanılmış olmasıdır (2014: 65). Böylelikle Cemal Süreya, bu yenilik içinde bazı hatalara rağmen, gerek içeriksel gerek biçimsel bir dönüşümün yaşandığını ve bunun amacına ulaştığını belirtmiş olur.

Cemal Süreya, Orhan Veli'nin bir bakıma Garip önsözünde ortaya koyduğu kuramsal görüşlerin "büyük kaygısını" sürdürürken, eski şiire karşı eleştirilerini başka yazılarla değil, şiirleriyle verdiğini belirtir. Ona göre, "yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanan" bir anlayışla hareket etmiştir. Bu tutumun Orhan Veli için sınırlayıcı bir etki yarattığını belirten Cemal Süreya, aynı zamanda yeni şiir bağlamında tamamıyla özgür bir hareket alanı oluşturmasına engel olduğunu dile getirir. Bu sebeple Orhan Veli'nin "yeni bir sanatın gizli, el değmedik olanaklarını kazanmaya" fırsat bulamadığını ifade eden Cemal Süreya, "yeni şiirin, eski şiirin tersi değil, çok daha başka bir şey" olduğunu işaret eder. "Yeni bir sanat girişimi, kendi diyalektiği ile ve kendi açtığı alanlarda hareket etmeliydi; eski sanata karşı cevapları, tepkileri, yeni alanlardan kaldıracağı hasatla gerçekleşmeliydi. Orhan Veli bu yola giremedi, asıl şiirini yazamadı." (2014: 115) diyen Cemal Süreya, "yeni şiirin, işlev olarak kurucusu olan" Orhan Veli'nin, "kuramını yazılarıyla değil, hayatıyla ve şiirleriyle" yazdığını belirtir (2014: 116). Dolayısıyla Garip önsözündeki görüşleriyle, eski şiirin bütün içeriksel ve yapısal unsurlarını reddeden Orhan Veli, bu tutumunu şiirlerinde yansıtarak bir tutarlılık gösterdiği söylenebilir. Ancak Cemal Süreya, buna rağmen Orhan Veli'nin, "Türk şiirinin kavgasını kazandı"ğını, "kendi şiirinin kavgasını kaybetti"ğini belirtir (2014: 117).

Cemal Süreya, "Gelenek" ve "ulusallık" bağlamında gerçekleşen tartışmalardan söz ederken Garip şiirinin bu noktadaki önemine vurgu yapar. Ona göre "1940'da yapılan şiir devrimini kabul etmeyen, yani şiirin kendi öz devrimini benimsemeyen,

Orhan Veli'nin giriştiği ve başardığı kavgayı anlamak istemeyen arkadaşların, gelenek ve ulusallık adına ancak "gerici" bir sanat kesiminde at oynatabileceklerini bilmeleri gerekir." Çünkü Cemal Süreya, 1940 şiirinin "giriştiği ve kazandığı kavgayı", "şiirin özgürlüğü konusunda olduğu gibi toplum sorunları konusunda da büyük ve önemli bir savaş" olarak değerlendirir. Söz konusu şiirin sonradan "en belirgin ölçüde yasaklar getirmesi, buruşması, çarçabuk basitliğe ve kuruluğa düşmesi"nin, bu şiirin oynadığı rolün büyüklüğünü yok etmeyeceğini belirtir. Bu şiirden sonra, bu şiirin getirdiği çizginin gerisine düşülemeyeceğini de belirtir (1969: 3-4).

Cemal Süreya'ya göre, Orhan Veli kuşağı şairleri getirdikleri yeniliklerden sonra daha çok "dilin görünür imkânlarını" denediklerini ve bu yolda sıkışıp kaldıklarını belirtir (2014: 193). Çünkü ona göre, sadece "dilin en görünür olanaklarını denemek", yeni şiir dili uygun bir eylem değildir. Yeni şiir dili, "derin, daha gizli olanaklarını bulup ortaya çıkarma yolunda" gelişen bir dildir (2014: 225). Ancak Cemal Süreya, Garip şairlerinin bu durumun aksine hareket ettiklerini söyler. Cemal Süreya'ya göre Türk şiirine, zekânın, humour'un ilk örneklerini Garip şairleri getirmiştir. Ancak Garip şairlerinin şiirlerinde, temel ögenin "olay" olduğunu ve ortaya çıkan "paradoks ve espri"nin bu olaya ilişkin olduğunu belirtir. Şiirin temel yönelimini söz konusu hikâye ortaya koyar (1957: 1). Garip şiirini bu açıdan "yoksul" sayan Cemal Süreya, şiirin "paradoks" ve "espri"sini buna bağlaması, anlamın da bu hikâye çerçevesinde ortaya çıktığını işaret etmiş olur.

Turgut Uyar da Orhan Veli'nin bu özelliğine benzer yorumlar getiriştir. "Biçim, teknik, anlatım, şiir için en belirgin, en yüzeysel ögelerdir." diyen Turgut Uyar, dolayısıyla yeniliğin, değişmenin ilk olarak bu unsurların değişmesiyle gerçekleşeceğinin farkına varıldığını ve Orhan Veli'nin yeniliğinin sadece "kendinden çok önce başlamış olan teknik yeniliğe, anlatım değişikliğine" bağlı olmadığını, aynı zamanda ve daha çok Türk şiirine getirdiği "yeni adam"a bağlanabileceğini dile getirir (2012: 113).

Ece Ayhan'a göre Orhan Veli, "Türk şiirini yatağını" değiştirmiştir. *Kapalıçarşı* adlı bir şiiri için, "birçok İkinci Yeni şiirine bedeldir" (1993: 48) diyen Ece Ayhan, Cemal Süreya'nın da Turgut Uyar'ın da belirtmiş olduğu yeni çizginin başında Orhan Veli'nin olduğunu işaret etmiş olur.

Garip şiirinin, "toplumsal şartların hızla değişmesinden ötürü sallantıda kalan 30-40 arası klâsik şiiri yıktığını" dile getiren Karakoç da söz konusu şiirin yeni bir şiir grameri getirdiğinin ancak gerçek şiire dair bir "cevher" katamadığını, bir şiir dili oluşturamadığını belirtir (1986: 26). Bunun gibi sebeplerin yanı sıra Garip şairlerinin, farklı yönelişler karşısında eskidiğini, daha yeni bir şiirin doğduğunu dile getirir. Bu noktada İkinci Yeni'yi işaret eden Karakoç, Orhan Veli şiirini, gerçekçi (realist) akım olarak kabul eder ve tek boyutlu özelliğiyle sınırlı kaldığını ifade eder (1986: 30). Bu bağlamda Orhan Veli'nin şiirdeki anlam anlayışı da bu gerçekçi çizgide kalmıştır. Orhan Veli'n bir bakıma önsözdeki arzusu da bu tek boyutluluktur. Çünkü sözü, lafız ve mana sanatlarından kurtarmak, kendi doğallığı içinde vermek ve güncel hayattan uzaklaşmak istemeyen Orhan Veli'nin bu "düz ve gerçekçi" yapıda kalması gerekmiştir. Karakoç'un "Orhan Veli Akımında insan, Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci'ye gider." (1986: 27) sözü, bu bağlamda en doğru ve geçerli tespitlerden birini ortaya koyar. Dolayısıyla, anlam gündelik yaşamın anlamıdır.

Ebubekir Eroğlu'na göre "Orhan Veli ve Arkadaşları" deyimi ile işaret edilen şairler, "beş duyuya ve zorlanmak istemeyen akla" seslenmişlerdir. "Rasyonel bakışa kolaylıkla uyum sağlayan ögeler şiirin belkemiğini oluşturuyordu." diyen Eroğlu, Garip şiirinin gerek kendilerinden önce, gerek sonraki şiir anlayışlarına göre rasyonel olduğun belirtir (20011: 38). Bu bağlamda sezgisel ve daha soyut bir anlam alanına dayanan şiir, aklı ve nesnel bir duyuşu önceleyen anlama bırakmıştır. Böylelikle sezgiselliğin ortadan kalkması, müphem ve kapalı kalan bu soyutluğu da ortadan kaldırır; açık, yalın ve nesnel bir yapıya zemin hazırlar. Garip şiirinin anlam anlayışı da bu zemin üzerinde doğmuş ve gelişmiştir.

Hüseyin Cöntürk'e göre de Birinci Yeni şiiri, eski zevklerin yerine yenisini önerirken, kendi "zevklerini savunmuşlardır." Bu şiirin benimsenmesi için ise fazla savunulmasına gerekseme olmadığını bildiren Cöntürk, bunun sebebinin "anlaşılması kolay" bir şiir tarzı olmasında bulmuştur. "Yeni zevkin yerleşmesi için, onu öne sürenlerin varlığı yetmiştir." diyen Cöntürk, bu şiirin anlaşılması, kavranması için "başka ek çabalara, eleştirmecilerin çalışmasına pek gerekseme duyulmadığı" dile getirir (2006b: 44).

Seyfettin Başçıllar da bu yönde görüş bilidirerek, 1941 yılında Garip'çiler adına Orhan Veli'nin şiir tutumu ile yeni akım belirdiğini ve bu akımın "zorlama" ile ortaya çıkmadığını, kaynağını Batı şiirinden alan bu şiirin ortaya çıkmasına "en esaslı sebeplerinden birinin toplumsal değişme" olduğunu dile getirir. "Aşk anlayışı değişiktir, kadın kafes arkasında görünen bir süs değildir." diyen Başçıllar, bu gibi "yeni gerçeklerin zorlamasıyla" şiire yeni özler, yeni biçimler geldiğini işaret eder (1958a: 7).

Ahmet Oktay'a göre de Garip şiirinde bariz bir konu anlatımı vardır. Bunu, Orhan Veli'nin "Dalgacı Mahmut" şiiriyle örnekleyen Oktay, bu şiirdeki konu "bir güzel anlatılabileceğini" dile getirir. Ona göre buradaki konu, "bağımsızdır, kendi başınadır." Dile de aynı işlemin uygulanabileceğini belirten Ahmet Oktay, bütün şiirin, "virgüller, noktalı virgüller, ayraçlarla kurulmuş bir uzun cümle" olduğunu ifade eder. Ona göre her dize, ayrı ayrı çözümlenebilir. Çünkü aralarında imgesel bir birlik yoktur ve bağlantıları işlevseldir. Bütün sözcükler, bir konu tarafından seçilmiştir. Bu görüşlere bağlı olarak Oktay, "*Deniz yırtılır kimi zaman, -Bilmezsiniz kim diker- Ben dikerim.*" dizelerini ele alarak burada bir olgu üzerinde bir soru sorulduğunu ve bunun cevabının da verildiğini işaret eder (1966: 16). Ahmet Oktay'ın bu tespitlerinden hareketle Orhan Veli'nin şiir kurgusunun nesir mantığına yakın durduğunu ve buna bağlı olarak nesirde her cümlenin tek başına taşıyacağı anlamın belirlenebileceği gibi, şiirde her dizenin bağımsız bir şekilde anlamlandırılabileceğini gösterir. Şiir bir bütün gibi görünse de imgesel bir bağlantının olmaması, anlamı da düz cümle düzeyine düşürür. Anlam olgusal bir nesnellik üzerine kurulur.

Naci Girginsoy'a göre Orhan Veli, "bilgiçliğe kaçmadan, şiir için özel kelimeler seçemeden, çok şey söyler, şairce söyler." Şiirlerini "oturmuş günlük kelimelere" dayanan bir anlatımla oluşturduğunu belirten Girginsoy, bu bağlamda Orhan Veli'nin, hayata dair her şeyin, şiirlerinde en olağan anlamıyla yer aldığını işaret etmiş olur (1970: 12). Her şiirinin tematik göndergisini ortaya koyan Girginsoy, bir bakıma Orhan Veli şiirinin dayandığı bütün nesnel bağlılaşık durumlarını da belirlemiş olur. Şiirsel anlamın dayandığı sosyal ve günlük bir olgu mutlaka vardır.

Önder Otçu da Girginsoy'la aynı bağlam içerisinde görüşler ortaya koyar. Ona göre Orhan Veli'nin "küçük insanı o kadar küçük değildir." "Küçük insan" olgusunu İstanbul bağlamında değerlendiren Otçu, söz konusu insanın bu şehirle birlikte

değerlendirilmesi gerektiğini işaret eder. Bu "insan"ın şiire getirdiği anlam ve oluşturduğu anlam alanı ancak bu açıdan ortaya konulabilir. *"O insan, bir araya gelip İstanbul'u oluşturan evlerin her bir bacası gibi yalnızdır, yalnızlıklıdır. İnsan, bu nedenle, İstanbul'u oluşturandır Orhan Veli'de. Eğer küçükse, İstanbul ölçeğinde, İstanbul yüzünden ve İstanbul için küçüktür. Orhan Veli'deki İstanbul tasarımı bu insanın küçüklüğüne oranla büyür ve devasa bir boyut kazanır. Artık görsel yanıyla tanımlanamaz, görülemez, gösterilemez. Orhan Veli İstanbul'u sezer, onu gözleri kapalı dinler. İstanbul, şairin öznesidir, sebebidir, yapıcısıdır, göstergesidir."* (2000: 26) ifadeleriyle bu durumu özetleyen Otçu, bu bağlamda Orhan Veli'nin kendi şiir ölçülerinde, bu "insan"a dair bir anlam alanı oluşturduğunu işaret etmiş olur.

Orhan Veli şiirinin, kendinden önce var olan bir kısıtlığı yaşadığını ve bunu aşarak yeni bir yol açtığını belirten Otçu, *"Orhan Veli olmasaydı, sanırım Yahya Kemal'den, Nâzım Hikmet'ten Turgut Uyar'a, Cemal Süreya'ya, "Ben Ruhi Bey Nasılım"lara (Edip Cansever) sıçranamazdı. Orhan Veli olmasa Ruhi beyin ruhu bile Türk Şiirine giremezdi."* (2000: 28) sözleriyle bu yeni şiirin getirdiği farklı anlam alanlarını da işaret etmiş olur. Dolayısıyla ona göre, Orhan Veli çıkışı ile "Türk şiirinin tek büyük devrimini yapmış, şiirde çağdaşlaşmayı gerçekleştirmiştir." Çünkü Orhan Veli, şiirin bir yanıyla "büyük burjuva ait olmadığını", bir yanıyla da "hor görülen" sade vatandaşın "ihtiyacı" olduğunu söyleyerek, bu ihtiyaca yönelerek şiirin çağdaşlaşma ile ilişkisini kurduğunu belirtmiştir (2000: 33).

Yaşar Güneş'e göre "Garip akımı, modern Türk şiirine, köklü bir yönelim olarak gündelik olanı" sokmuştur. Güneş, gündelik olanın "bayağı" olduğunu ve "yinelenme olgusu" içerdiğini belirtirken, "Orhan Veli'nin şiirlerinde, gündelik olanın bayağılığı ve yinelenmesi olgusu üzerinden ontolojik bir gerilimin yansıtıldığını" da işaret eder. Böylelikle şiirin öz-göndergesi gündelik olanın içine yerleşerek bir temel örgü kurar ve bu bayağılık bir bakıma aşılmış olur (2003: 72). Orhan Veli, şiirin bu temel anlam göndergesini, kendine özgü diliyle kurar. Anlam, bireye özgü bir ontolojik durum kazanır.

Bu bağlamda içerisinde içerik-biçim-anlam ilişkisinde ele alınan bu görüşler karşısında, Garip şiir anlayışını eleştiren Attilâ İlhan, Orhan Veli'nin şiiri "sadece söz sanatı" olarak ele almasının, "şiiri özünden soymak yahut hiç değilse soymağa

çalışmak" olduğunu belirtir. Ona göre "şiir de bütün sanatlar gibi şekli özüne bağlı bir sanat bütünüdür." Söz konusu olan "bu ikili birbirinden ayrılamaz." Ancak Attilâ İlhan'a göre asıl olan özdür. Attilâ İlhan, öncelikli olarak bir "dış realite"nin, yani tabiat, toplum, bireyler ve bunların birbiriyle ilgilerinin; bu ilgilerin doğurduğu bir toplum psikolojisinin; bu psikolojinin tek tek bireylerde yoğunlaşmasının olduğunu belirtir. Ona göre, gerçekte var olan bütün bu unsurlar, sanat eserinin özünü oluşturan şeylerdir. Şekil ise, bu özün yansıtılması anında belirir ve sanat eseri özler değiştikçe şekilce de yenileşir. (2014: 143). Attilâ İlhan'ın Orhan Veli'ye yapmış olduğu bu eleştirilerin pek geçerli bir yönü bulunmamaktır. Orhan Veli'nin şiirde şekil ile özü birbirinden ayırdığı veya ayırmaya kalktığını söylemek pek mümkün değildir. Ayrıca İlhan'ın işaret etmiş olduğu dış realiteye de Orhan Veli'nin fazlaca işaret ettiğini, gerek toplumu gerekse bireyleri ve onların ilişkilerini önemseyen ve eserlerine taşamaya çalışan bir çabasının olduğunu söylemek gereklidir. Özellikle şiirinin özünü bu unsurlardan oluşturmaya çalıştığını da belirtmek mümkündür. Orhan Veli'nin de şekil meselesinde "dış âlemin, sanat ölçüleri içine girdiği zaman aldığı hâldir." (1947c: 6) sözü, Attilâ İlhan'dan çok önce söylemiş olduğu bir sözdür. Bu sözün İlhan'ın yaklaşımından faklı olduğu söylenemez.

Aynı bağlam içerisinde Attilâ İlhan, "şiiri sadece söz sanatı sayma"nın, "şiirde asıl önemli elemanın söz ve söz örülüşü olduğunu sanma"nın, sanatı Kant'ın estetik fikirlerine kaydıracağını belirtir. Kant'ın "özle biçim arasında bir ayırma yaptı"ğını dile getiren İlhan, bu estetiğe göre Kant'ın, sanatın "bir biçim işi, biçim ustalığı olduğunu söyledi"ğini belirtir. Bu yaklaşımı eleştiren İlhan'a göre "sanat eserini sözlerin, biçimlerin ustaca örülüşü bellemek sanatçıyı ilkin özünden, muhtevasından ayırır." Buna bağlı olarak sanatçı, kendi "zamanından, içinde yaşadığı toplumdan ve onun problemlerinden" ayrılarak, bir "soyutlamalar dünyasına yönelir" ve "orada kendi başına entelektüel ve faydasız bir oyun oynamasını ister" (2014: 144). Yukarıda da belirtildiği gibi İlhan'ın bu yaklaşımlarıyla Garip önsözü veya Orhan Veli'nin şiir anlayışı arasında bir ilişki kurmak eksik bir yaklaşım olur. Orhan Veli'nin Kant'çı estetikle hareket edip şiirde özle biçimi birbirinden ayıran bir tavrının olduğunu söylemek güçtür. Üstelik de biçimci bir yönünün olduğunu, muhtevayı önemsizleştirdiğini ve ondan ayrıldığını belirtmek neredeyse Garip önsözünden tam tersi bir anlam çıkarmak olur. Orhan Veli'nin kendi zamanından ve yaşadığı toplumdan

kopuk, özellikle soyut bir dünyaya yöneldiğini belirtmek de aynı derece de çelişkili bir durumdur. Kendisinden önceki bütün söz ve mana sanatlarını reddeden, şekil unsurlarını şiirden atan, şairaneyi, yani bir bakıma şiirdeki "oyunları" kabul etmeyen bir şairin soyut ve biçimci olması beklenemez. Ancak Attilâ İlhan'ın asıl problem olarak gördüğü nokta, bu yaklaşımını açıklar durumdadır. İlhan, sanat eserinden bir "fayda" beklemekte ve Orhan Veli'yi de bu açıdan "faydasız" görmektedir. Bu eleştirinin Attilâ İlhan'ın eserlerine yöneltilmesi durumunda daha fazla veriye ulaşılacağını söylemek de mümkündür. Romantik ve saplantılı bir duygusallıkta şiiri yazan ve Orhan Veli'den çok daha fazla soyut bir alana kayan İlhan'ın, Orhan Veli'ye bu eleştiriyi yapması pek geçerlilik oluşturmamaktadır. Şiiri söz sanatı olarak değerlendirmek, bir şiiri biçimci yapmaya yetmez.

Attilâ İlhan, esas meselenin "öz" olduğunu belirtir. Ancak öz'ün, sanatçının kendisinde olması gerektiğini vurgular. Bu durumda "günlük realite"nin "artistik" olmadığını belirten İlhan, sebep sonuç ilişkileri içerisinde "günlük realiteden büyük ve toplumsal realiteye" gidişin mantık kategorileri içinde yansıtılmaması gerektiğini belirtir (2014: 146). Orhan Veli'nin, şiiri "söz dizileri arasında bir oyun, bir düzen ustalığı" saydığını dile getiren İlhan, onun "imgelere ihtiyaç duymadığını", çünkü "muhtevadan vazgeçtiğini; duyarlığa sırt çevirdiğini" ifade eder. Ona göre Orhan Veli'nin "işi, entelektüel bir zevk, bir eğlence düzeni kurmak, ancak zekâ ile kavranabilecek; ölü, hayattan ve gerçekten soyulmuş çaprazlar kurup eğlenmektir" (2014: 146). Bu bağlamda İlhan'a göre "Garipçiler daha ilk adımla şiirin ayaklarını yerden kesmiş şiire dünkü soyut adam yerine, bugünkü ve kendi sosyal çevresinden makaslanmış bir soyut adam, bir Süleyman Efendi uydurarak, söz sanatı şiiri kurmağa yönelmişlerdir. Böyle bir şiir, tutumunda insanın kendisi, toplum ve toplumla ilgisi ve bütün bunların toplumsal ve tarihi anlamları mevcut değildir" (2014: 147). Şiiri bir anlam sanatı olarak göre Orhan Veli'nin muhtevadan vazgeçtiğini, şiiri bir oyun ve düzen olarak kabul ettiğini söylemek, sadece öznel bir yargının ortaya koyulması demektir. Attilâ İlhan, bu yaklaşımlarında bu tutumu sergilemiştir. Ayrıca Orhan Veli'nin şiirlerine bakıldığında anlamsal açıdan da değerlendirildiğinde en fazla soyut alandan uzaklaştığı görülmektedir. Attilâ İlhan'ın, böylesi bir şiir içinde ele alınan "insan"ın, soyut ve güncel hayattan kopuk, sosyal hayattan ayrılmış olduğunu söylemesi beraberinde bir çelişkiyi de getirir. Yukarıda da belirtildiği gibi Attilâ İlhan, Orhan

Veli'nin şiirini güncel realiteye bağlı, günlük hayatın sunumu olarak görmüştür. Böylesi bir tutumun da "artistik" olmadığını belirtmiştir. Oysa bu son ifadelerinde tam zıttı olarak Orhan Veli şiirinin realiteden, sosyal ve günlük hayattan bağımsız, soyut ve toplumla ilgisi olmayan bir sanat olarak değerlendirir. Ayrıca Attilâ İlhan, şiirden hem imgeci olmasını, hem de muhtevaya, öze dayanmasını bekler. Burada, elbette imgenin özden bağımsız olduğunu söylemek niyetinde değiliz. Ancak toplumu esas alan bir şiirin de imgeden beklentisi de o derece de azdır. Attilâ İlhan, hem söz'e dayanan şiiri eleştirir, hem de şiirden muhteva bekler. Hem biçimci olmasını eleştirir, hem de imgeci ve artistik olmasını ister. Hem realiteye dayandığını, hem de soyut ve güncellikten kopuk olduğunu belirtir. Hem şiirin anlamsız olmasını eleştirir, hem de söz'ün anlama dayandığını kabul etmez.

"Sosyal ve gerçekçi bir şiir için, ilkin sosyal ve gerçekçi bir yöntem tutmak gerekmez mi?" sorusunu soran Attilâ İlhan, Garip şiirini bu yöntemsizlikten dolayı eleştirir. Ancak Garip önsözünün ve Orhan Veli'nin doğrudan "sosyal ve gerçekçi bir şiir" amacı güttüklerini söylemek mümkün değildir. Oysa Attilâ İlhan, Garip şiirinin bu amaca "sözcü bir şiir görüşüyle" varmak istediğini belirtir. Ancak ona göre sosyal ve gerçekçi bir şiire varmak için, *"ilkin, soyut ve entelektüel dil oyunları planından, zekâ şiirinden, iç örgü ve benzeri uydurmalardan, toplum gerçeğini bilim verileri içinde kaskatı tanımaya dönebilmek; ondan sonra, bu gerçeğin günlük ve küçük realitede görüşünü gerçek manasını ihmal etmeden duyarlı imajlar hâlinde sanat eserine yansıtmak şarttı."* İlhan'a göre, böyle bir yöntem ile "özcü bir sanat yoluna; doğrudan doğruya gerçeğe; öze inilmiş, öz ve gerçek yakın tesirler hâlinde; bu tesirlerin toplumsal manaları hâlinde duyurulmuş" olur. Böylelikle şiirde dil, "yaşanacak imajları esere geçirebilmek için bir araç durumuna" girer. Çünkü İlhan'a göre dil, "sanatın ana elemanı değil"dir. *"Gerçek ve ana eleman, daima ve daima, toplumsal ve gerçek olayların, belli bir zaman ve yerdeki insanın, toplumun çeşitli davranışlarının tarihi ve toplumsal bakımdan ifade ettiği anlamdır."* Söz konusu bu toplumsal anlam, ancak imgeler hâlinde yakalanışıdır. Bu durumda dil ve dile hükmetmek, ancak bu imgeleri "belirtmek, yansıtmak, ifade etmek konusunda önemlidir." Attilâ İlhan'a göre "sosyal sanatçı, sosyal gerçeği imaj hâlinde duyar ve dil yoluyla örer." Ancak Garip şiir, "sosyal gerçeğin dışında bir dil oyunculuğu peşindedir" (2014: 148). Attilâ İlhan'ın çizdiği bu yöntem doğruluk payı taşısa da Garip şiiri için getirdiği yaklaşım eksiklik arz

etmektedir. Garip şiirinin imgesel olandan uzak durduğu söylense de Attilâ İlhan'ın işaret ettikleri yönteme, doğrudan "sosyal ve gerçekçi bir şiir" amacında olmamalarına rağmen, uygunluk göstermişlerdir. Şairaneye ve şiirdeki her türlü dilse oyuna sırt çeviren Orhan Veli, birçok noktada toplum gerçeğini kaskatı biçimde algılamıştır. Bu katı gerçekliğin içinde günlük realiteyi yansıtan ve bunu gerçekçi bir anlam ile veren Orhan Veli, Attilâ İlhan yönteminde bir tek "imgeye" yönelmemiştir. Bunu da şairaneye ve alışılmış şiir anlayışlarına karşı çıktığı için yapmıştır. Çünkü açık ve yalın bir anlam anlayışını önceleyen bir şairin, imgeye yönelmemesi olağan bir şeydir. İmgesel bir tavır takınmayan her sanatçının, toplumsallıktan ve sosyal gerçeklikten uzak olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak ileride ele alacağımız gibi, bu sefer İlhan İkinci Yeni şiirini imgeselliklerinden dolayı toplumcu sanat içinde değerlendirmez ve onları aynı çelişkiler içinde eleştirir.

2.1.8.2. Sanat Akımları ve Anlam

Yaşar Nabi'ye göre bu bağlamda Orhan Veli, çelişkili bir durum yaşamıştır. Şiiri "geniş kitlelere mal etmek" ile "şuuraltının faaliyetlerine bağlanmak" birbirine taban tabana zıt iki farklı yöndür. Çünkü Yaşar Nabi'ye göre, bilinçaltını şiirin başlıca ilham kaynağı hâline getirmek, şiiri daha çok entelektüelleştirmektir. Ancak hâlka mal edilmek istenen şiirin gerçeğe ve vuzuha daha çok yaklaştırılması lazımdır. Ayrıca Orhan Veli'nin bu hatasını daha sonraki yıllarda anladığını belirten Yaşar Nabi, şairin oyundan şaşırtmadan vazgeçerek daha beşeri temaları ele aldığını, daha durulmuş ve daha derinleşmiş şiirler yazdığını dile getirir. Özellikle "Deli eder insanı bu dünya" dizeleriyle başlayan şiiri örnek veren Yaşar Nabi, Orhan Veli'nin "sehl-i mümteni"ye varan bir söyleyişe ulaştığını belirtir. Orhan Veli'nin şiir, gerek anlamıyla, gerek söyleyişiyle, bütün yönleriyle nasıl kurulması gerektiğini bildiğini, bu bağlamda bayağılığa, propaganda edasına, nutuk belagatine düşmediğini işaret eder (1951: 4).

"Orhan Veli ve arkadaşları yenilik hareketlerini doğru dürüst, tertipli düzenli bir estetik izaha bağlanmamışlar, bağlayamamışlardır." diyen Attilâ İlhan da Garip önsözünün, "eksik bir Sürrealizm" ile "inatçı, hatta geometrik bir Formalizm"den meydana geldiğini belirtir. Ona göre Garip önsözünde dile getirilen "sürrealizm ve humour", pratikte yenilik hareketinin temeli olmamıştır. Ayrıca ölçü, uyak ve edebi sanatların şiirden atılmasına rağmen, bir yandan formalist davranışların korunduğunu,

öte yandan alayla karışık bir toplumcu sanat anlayışına düşüldüğünü ifade etmiştir. (2014: 144). Bu değerlendirme Attilâ İlhan'ın çelişkileri artmaktadır. Çünkü her şeyden önce geometrik bir Formalizm, "şekil ve anlamı uzlaştıran" (Ongun, 1939a: 109) bir anlayıştır. Oysa yukarıda İlhan, Orhan Veli'nin şekil ve özü birbirinden ayırdığını belirtmiştir. Geometrik bir Formalizmde, şekil ve anlam, "lakonik ve semboliktir" (Ongun, 1939a: 109). Orhan Veli'nin veciz ve sembolik anlama dayanan bir şiir anlayışının olduğunu söylemek, bunu amaçladığını ortaya koymak zor bir durumdur. Geometrik bir formalizm, şekil içinde bir anlamı ortaya koyarken, aynı zamanda sembolik anlamı taşıyan şiir yapıları da ortaya koyar. Örneğin, Orhan Veli'nin "üçgen şekiller" (triangular) içinde "eşkenar bir şiir şekliyle", "adalet ve eşitlik" anlamını, "ikizkenar bir şiir şekliyle" karşılıklı "lirik duyguları, sevgiyi ve dostluğu" veya "piramit şekil"lerle (pyramid), "sonsuzluk, yücelik" anlamlarına (Ongun, 1939a: 110) ulaşmak amacında olduğunu söyleyemeyiz. Dahası buna benzer birçok geometrik şekille, belirli şiirsel anlamların karşılanmaya çalışıldığı geometrik formalizmdeki anlayış, Orhan Veli'nin şiirlerinde örneklenemez. Ayrıca, formalist bir şiirin ana unsurlarını da şiirden atmış bir anlayış içinde bunu gerçekleştirmek de mümkün değildir. Çünkü "kare şekiller", "dairesel ve silindirik şekiller" gibi yapılarla sağlanan şiirler, güçlü bir vezin, kafiye ve ahenk unsurlarını gerektirir (Ongun, 1939b: 147-149). Aynı zamanda bir şiiri, hem sürrealist, hem formalist hem de toplumcu olarak görmek, zorlama bir yaklaşım tarzının ürünüdür.

Hasan Bülent Kahraman, Modernizm bağlamında farklı edebi ekollerle bağdaştırarak Garip şiirini ele aldığı yazılarında, bu şiirin ilişkilendirildiği kimi sanat akımlarına değinir. İlkin Dadaizm'e değinen Kahraman, Dadaizm'in, "özünde, dünyanın ve içinde yaşanılan toplumun verili değerlerinin belli bir bakış açısından yorumlanması, bu kez o yorumlar sonucunda ulaşılmış yargıların veri alınarak onların dönüştürülmesi işlemi" olduğunu belirtir. Bu nedenle Dadaizm'in bir yanıyla "verili değerler", diğer yandan da bu "verili değerlerin ötesindeki gerçeklere" dayandığını dile geiren Kahraman, "Dadacılığın anlamlı ya da anlamsız olmasının altında yatan temel gerçek"in bu iki yönlülük olduğuna işaret eder (1991b: 45). Buna karşılık da dadacıların amacının hiçbir zaman mantığı yıkmak ve yerine mantıksız olanı koymak olmadığını, temel savları, kişioğlunun yaşamının yalnızca mantıksallığa ve onun kısırlığına tutsak

edilemeyecek kadar geniş ve varsıl olduğu" gerçeğine işaret ettiklerini belirtir (1991b: 45).

Bu bağlamda Kahraman, Dadacılarda "yaratıcı kayıtsızlık" (indifférence creative) denilen bir eylemin olduğuna dikkat çeker. Onlar için "eylem, bir sanatçı olarak yaratmak'tır. Fakat bu anlamdaki yaratma, var olan düzene bir şey eklemek değildir. Yaratmak, düzenden kopmak ve onu aşmaktır." Ayrıca Kahraman'a göre Dadacıların, "yaratıcı kayıtsızlık" dedikleri bu oluşum içinde üretilen yapının anlamlı olması gerekmez. Bu noktayı da Dadacıların "iç çelişkilerini" yaşadıkları nokta olarak görür. Çünkü bir yandan "var olan düzenin ve koşulların anlamsızlığını ilan ederek ona karşı çıkma, karşı koyma yollarını aramak, onu dönüştürecek olanakların sınırlarını zorlamak, hatta bunu yaparken anlamdan değil, anlamsızdan yana olmak, kayıtsız kalmayı benimsemek", diğer yandan da "o eylemlerin getireceği düzenin de sonuçta bir başka "anlamlı" düzen olduğunu ayrımsamak" durumlardır. Kahraman'a göre bu durum, "bir düzeni, bir başka düzen adına yıkmak"tır" (1991b: 46).

Bu bağlamda Birinci Yeni şiirinin, dadacılıkla ilişkilendirilmesi ancak bir noktaya kadar mümkün olduğunu, fakat Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini kurarken onu bir dünya görüşü olarak sunmadıklarını dile getiren Kahraman, dadacılar gibi de bir anlamsızlık alanına sığınmadıklarını işaret eder. Aksine Birinci Yeni şiirinin, öncelikle "belli anlambilim (semantik) ve şiirbilim (poetic) sorunlarının" üstünde durduğunu, daha sonra kendileri tarafından bu sorunların aşıldığını belirtir. Bu anlamlı olma, anlamdan soyutlanmama tavrının ve dadacılıktan ayrılan özelliğin, "şiirin bir ideolojik içeriğinin bulunmaması"na, "şiiri üreten kişilerin de dilsel, söylevsel bir yaklaşımı aşan eylemlerinin söz konusu olmaması"na bağlar (1991b: 46).

Kahraman, Gerçeküstücülük meselesine bu modern bağlam ilişkileri içinde değinir. Ona göre Gerçeküstücülerin "tapındıkları tek tanrı kendi yarattıkları "anlaşılmazlık" imgesidir." İnsanlık'ın, "yeryüzünde bir arada bulunan tüm olguları "düzen" ölçütlerine göre değerlendirdiğini ve "gizemli olanı" da bu çerçevede tanımladığını" belirten Kahraman, bu bağlamda, "gizemlilik" tanımının "doğal bir basitleşmeyi (simplification) ve sadeleşmeyi (cancellation) içerdiğini" dile getirir. Dolayısıyla gerçeküstücülerin, "anlaşılmazlık"ı "düzendışı olmak" şeklinde ele aldıklarını belirtir (1991c: 56).

Kahraman'a göre, bu "düzendışılık" olgusu bağlamında Orhan Veli ve arkadaşlarının her iki akımla (Dadaizm-Sürrealizm) da kurdukları "bilinçsiz ama doğal ve ilginç bir yaklaşım" söz konusudur. Garip şiirinin, bugün "yalın", "basit" ve "sade" bir şiir olarak görülmesine ve tanımlanmasına karşın, kendi döneminde etkileyiciliğini "anlaşılmaz" olmasından aldığını belirten Kahraman, özellikle "Kitab-i Seng-i Mezar" şiirine kadar yazılmış ilk dönem şiirlerinde bu "düzendışılık" özelliğinin açık bir biçimde görüldüğünü dile getirir (1991c: 56).

Orhan Veli şiirinin kimi noktalarda döneminde taşıdığı anlamsızlık bağlamında Gerçeküstücülükle bir bağlantı kurduğunu belirten Kahraman, şairin "Ağaç", "Kaside", "Gözlerim", "Eskiler Alıyorum" gibi şiirlerinin ve onların "somutlaştırdığı, dışa vurduğu, "anlamsızlık" kavramının ve onun imgesi"nin, Garip şiirinin ve şiirsel söyleminin gerçeküstücü eğilimlerinin bir bölümünü ya da belli bir yaklaşım biçimini yansıttıklarını işaret eder (1991c: 56).

Bu açıdan bakıldığında Kahraman'a göre Gerçeküstücülüğün doğal "paradigması" Birinci Yeni Şiiri'ni, "kendiliğinden" belirlemiş ve "anlamsızlık" gibi bir kavramı, bu şiirin başlangıç noktasına yerleştirmişlerdir. " "Anlaşılmazlık" ve onunla iç içe geçmiş olan "gizem" ögeleri, ister istemez "düzen" tartışmalarına yeni bir çizgi çekmiştir." diyen Kahraman, "bu noktada modernizme yönelik bir "gizli" ya da "açık" eleştiri söz konusu" olduğunu belirtir. Çünkü "Modernizmin "ussal düzen yaratma" kaygısı ve onun bilimsel bilgiyle, mekanizasyonla iç içe geçmeyi doğurmuştur" (1991c: 56).

Kahraman, gerçeküstücülük meselesine şu çözümlemeyi getirir: "Güzel olan eğer "harikulade" olansa ve onu yaratmanın "yolu karmaşa'dan, düzendışılık'tan geçiyorsa ya da bir şey ancak karmaşayla bütünlendiğinde ve "düzendışılığa" ulaştığında "harikulade" oluyorsa, o takdirde Ades'in deyimiyle söylersek, gerçeküstücülük, daha başlangıçtan itibaren "yazın-ötesi" bir yazınsallık geliştirmektir. Gerçeküstücülüğün, yazınsal değerlere ve uzunca bir dönem yazını belirlemiş olan biçimsel ögelere temelden karşı çıkması, böylece iki nedene bağlanabilir: Kurulu düzene gösterilen tepki, "harikulade"nin buradan hareketle oluşturulması ve nihayet yazının içereceğini aşmakla olanak kazanabilmesi…" Bu yaklaşıma bağlı olarak Kahraman, Orhan Veli'nin Garip önsözünde "vezne, kafiyeye, şairaneye" karşı

çıkmasının da böylesi bir tepkimeden kaynaklanmış olduğunu belirtir (1991c: 57). Orhan Veli'nin gerçeküstücü bir eğilime yönelmesinin daha çok şekilsel ve tepkisel bir tutumundan kaynaklandığı daha önce de belirtilmiştir. Bir karşı düzen tutumundan hareketle anlamlı bir yapı kurma, anlamı örten ve onun doğallığını ortadan kaldıran özellikleri yıkarak, söz konusu unsurların yokluğunda ulaşılacak bir yeni değere bağlanma, temel amacı oluşturur.

Kahraman, Orhan Veli'nin "Ağaç", "Asfalt Üzerine Şiirler", "Seyahat", "Oktay'a Mektuplar" gibi şiirlerin "böyle" oluşturulmasının nedenini, Orhan Veli'nin Garip önsözündeki kuramsal tutumlarındaki şiiri "lafız ve mana oyunlarından" arındırma çabası olarak görür. Bu yaklaşımda Orhan Veli'nin haklı olduğunu belirten Kahraman, bu şiirlerin böylesi bir tavırla geliştirilmesinin, o anlama gelebilecek bir eğilimi içermekle birlikte, daha çok "rastlantı" ve "oyun" kavramları çerçevesi içinde ele alınması gerektiğini de işaret eder (1992a: 57). Bütün bu değerlendirmeler ışığında Kahraman'a göre, Orhan Veli şiiri, "sezgilerle ve ilkel etkilenmelerle başlamış bir şiirdir." Ancak Kahraman, buna karşın bu şiiri "erken modernist" ve bir ölçüde de "karşı modernist bir çizgiye" oturttur (1992b: 59).

2.1.8.3. Şairanelik ve Anlam

Orhan Veli'nin şaireneliğe her fırsatta karşı çıkmasına rağmen, Oktay Rifat'a göre, Orhan Veli, lirik şairdir. "Lirik şiir, yaşanmış şiirdir." diyen Oktay Rifat, Orhan Veli'nin şiirlerini "yaşanmış kadar sade ve o kadar doğru." bulur. "Orhan şiirlerinde hiç yalan söylemedi." diyen Oktay Rifat'a göre Orhan Veli'nin şiirindeki bütün tematik duyuşların şairin kendi yaşadığı hayattan aldığını belirtir (2009: 90). Bu bağlamda Orhan Veli'nin tabiatı değiştirmemiş şiirden yana olması, Oktay Rifat'ın bu sözleriyle desteklenebilir. Şiirdeki anlam da bu "sadelikte" ve nesnel bir bağlılaşım içinde bu "doğrulukta" değerlendirilebilir. Bu bağlamda Oktay Rifat, Orhan Veli'nin karşı çıktığı şaireneliği, "şiirindeki yalınlık, açıklık, sadelik, yobazlığa, hürriyetsizliğe, bilim düşmanlığına karşı takındığı tavrın ta kendisi" şeklinde tanımlar (2009: 100).

Oktay Rifat'e göre Orhan Veli, şiirin ne olup, ne olmadığını anlamıştır. Orhan Veli'nin şiirlerinde her sözcüğün bir işlevinin olduğunu ve anlamı beslediğini belirten Oktay Rifat, şairin şiirlerinde "gereksiz bir virgülün bile bulunamayacağını" ifade eder. "Şiirin anlatılmazı (ineffable) duyurduğunu" ve "düzyazıyla şiirin arasındaki ayırım

biçimde değil özde" (2009: 229) bulunduğunu belirten görüşler katılmayan Oktay Rifat, Orhan Veli'nin şiir biçiminde en açık ve anlatılabilir özü verdiğini işaret etmiş olur. Böylece şiirdeki özün kapalı olması gerektiğini vurgulayanlara karşı, açık ve anlaşılır bir şiirin nesre düşmeden de yaratılabileceğini Orhan Veli'nin şiirleriyle göstermek ister.

Bu bağlamda ele alınabilecek "Yolculuk" şiiri üzerine belirttiği görüşlerinde, "Eda"nın "söyleyişteki tavır" ve geniş anlamda "üslup" olduğunu dile getiren Oktay Rifat, onu bir bakıma, "musique intérieure dedikleri iç dil müziği" şeklinde tanımlar. Ona göre, "sözcüğün tükendiği yerde, "eda", anlamı alır, daha uzağa götürür." Bu bağlamda Orhan Veli'nin "Yolculuk" şiirindeki, "Gönlüm şen olmalı değil mi? Nerdeee!.." dizesini ele aradak, buradaki "nerde" sözcüğünün taşıyamayacağı genişlikte bir anlama, "eda" sayesinde ulaştığını belirtir. Bu sözcük "eda"sıyla taşımayacağı kadar anlam yüklenirken, Oktay Rifat'a göre, bütün şiir bu "nerdee" sözcüğünü beslemek için yazılmış gibidir (2009: 323).

Suut Kemal Yetkin'e göre, "şiirde asıl olan, şairin duyuşu ve bu duyuşun başka türlü söylenmesine imkân olmayacak tarzda kelimelerle kuruluşu, bir şiir iklimi yaratmasıdır." Bu bağlamda şiirin sadece belirli konularda ve belirli şekillerle yazılacağını ileri sürenlere karşı, Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar"ının ayrıca bir anlam taşıdığını vurgular (1969: 18). Yukarıda da belirtildiği gibi söz konusu şiiri Mehil Cevdet de şaireneliğe karşı indirilen bir "şamar" olarak görür.

Ayrıca, *"Tak takıştır, / Sür sürüştür; / İnadına gel, / Piyasa vakti, / Muhâllebiciye. / Söz olurmuş, / Olsun; / Dostum değil misin?"* dizelerini de ele alan Melih Cevdet, bu şiirin bir duyguyu, bir düşünceyi anlatmak için yazılmadığını belirtir. "Bir kişiyi, bir çevreyi, bir yaşayışı" çizdiğini, ancak "en başta, için için alay ederek sevdiği sözleri, her şeyden önce onları bir araya toplamak istediği"ni dile getirir. Melih Cevdet'e göre bu şiirde Orhan Veli'nin anlatmak istediği düşünce, "bu sözleri sevdiği, bu sözlerle şiir yapılabileceği düşüncesidir." Bu eylemi "bir eleştirme, bir deneme" (1984: 119) olarak gören Anday, Orhan Veli'nin önsözünde karşı çıktığı şairanelikle, şiir için önceden hazır olan sözcük dağarcığıyla alay ettiğini işaret etmiş olur. Orhan Veli'nin kuramsal olarak karşı çıktığı görüşlerin, şiirsel bir hâli olarak da

algılanabilecek olan bu şiir, aynı zamanda hazır anlam alanları yaratan sözcük kullanımına da bir bakıma karşı duruşu göstermiş olur.

Behçet Necatigil de Orhan Veli'nin işaret ettiği bu verili sözlüğün, Garip şiiriyle değiştiğini, daha güncel ve doğal bir sözcük anlayışının yerleştiğini belirtir. Bu bağlamda Orhan Veli'nin "Sevdaya Mı Tutuldum" şiirini örnek gösteren Necatigil, bu şiirde de "şiir sözlüğüne beklenmedik ve ilk bakışta potansiyelinden yoksun gibi yadırganabilecek yeni kelimeler" eklendiğini dile getirmiştir. "Garipçiler"in, kendilerinden önceki dönemlerin "güçlü sanatçıları" olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'deki kelime haznesinin, "yemek adları ve iş türleri" gibi daha güncel durumlar karşısında "yetersizleştiğini", "lüks" ya da "gereksiz ve biçare bir görünüm" aldıklarının belirterek, söz konusu alışılmış sözcük dağarcığının "tükenmeye, yıpranmaya" yüz tuttuğunu dile getirmiştir (2006: 166). Bu durum da doğrudan şiirin anlam alanını etkilemiştir. Orhan Veli'nin dile getirdiği, tabiilik, güncel olma, hâlkı esas alan tematik tavır, bu sözcük dağarcığının değişimiyle yakından ilgilidir. Necatigil'in işaret etmiş olduğu "lüks, gereksiz ve biçare görünüm", Orhan Veli'nin eleştirdiği "acayiplikler"e, "hokkabazlıklar"a denk düşer. Çünkü Necatigil'in işaret ettiği bütün bu sıfatlar, doğal ve gerçek olanla yakın bir ilişki kurma noktasında güçsüzleşmiş ve bir bakıma sözcüklerin geçerliklerini kaybettiğini göstermiştir.

Ancak Necatigil, bu bağlamda Garip şiirinin bu noktaya ulaşmasının sadece "sokağa çıkmakla", gündelik olana yönelmekle" gerçekleştiğini söylemenin doğru bir yaklaşım olmadığını belirtir. Ona göre Mehmet Akif'in, "şiirlerinde özel ve istisnai ruhlardaki çalkantıları yansıtmayarak, sokakların, mahâllenin imtiyazsız, sınıfsız, sıradan kişilerini ele aldığı, çevre dekorları arasında onların hayatlarının fotoğraflarını çektiği, bina ve sokak araç ve gereçleriyle çalıştığı, nesne ve eşya envanterleri çıkardığı" düşünüldüğünde Garip şiirinin yeniliğinin sadece "sokağa" yönelmekle açıklanamaz. "Garipçiler'in oyuncaklar, yemekler, yiyecekler, kuşlar, hayvanlar, giyecekler, çeşitli üretim-tüketim-ihtiyaç maddeleri ve ufak tefek şeyler yardımıyla yepyeni bir şiir zevki yarattıkları, sırf sokağa çıkmakla ve gündelik yaşayışa geçmekle yarattıkları söylenemez." diyen Necatigil, Garip şiirinin "sohbetten, yarenlikten farksızlaştığı bir şiir biçimi" olduğunu ve "şairane"yi yok etmediğini dile getirir. Ona göre Garip, "şairaneyi" sadece değiştirmiştir, eskisinin yerine "yumuşak bir ironi ve hüzünle karışık yeni bir şairanelik" getirmiştir (2006: 166). Orhan Veli'nin görüşlerine

karşıymış gibi duran bu değerlendirmeler, aslında Orhan Veli'nin amaçları doğrultusunda değerlendirilmelidir. Çünkü Orhan Veli de sadece sokağa yönelmekle ve gündelik olanı anlatmakla şiirselliğin ortaya çıkacağına inanmaz. Şaireneliğe karşı çıkarken de amacı, süslü, doğallığını kaybetmiş ve anlaşılmaz bir hâl alan şiirselliği değiştirmektir. Necatigil'in bu vurgusu da aynı doğrultudadır. Ayrıca "yumuşak bir ironi" sözü bu bağlamda değerlendirilebileceği gibi, tepkisel bir duruş olarak da kabul edilebilir. Bu tutumların, şairanelikle birlikte şiirdeki anlam alnını değiştirdiği rahatlıkla söylenebilir.

Düşüncenin, düzyazı ile aynı yapıda olduğunu belirten Cemal Süreya da "Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri ele alışlarında, kuruşlarında, geliştirişlerinde, şiire karşı davranışlarının düzyazıya karşı olan davranışlarından" farklı olmadığını dile getirir. Cemal Süreya, bu şairlerin, "düşünceyse düşünceyi", "duyguysa duyguyu", "oyunla oyunu" şiire aktardıklarını ve bu unsurları "şiirin kendine özgü çerçevesinden geçirmeyi ihmal ettiklerini" (2014: 244) işaret eder. Şairanelikten uzaklaşan Orhan Veli'nin birçok noktada kuruluğa düştüğünü de belirtmiş olur.

Şaireneliğin ortadan kalkmasıyla şiirin daha geniş bir kitleye yayıldığını belirten görüşlere örnek olarak Turgut Uyar gösterilebilir. Turgut Uyar, Orhan Veli'nin "şiiri geniş kitlelere yaydığını", "şiirin insan hayatındaki yerini yeniden ortaya koyduğunu" ve bir bakıma "Türk şiirine Nâzım Hikmet'in bile getirmediği büyük sentaks imkânını getirdiğini" dile getirir (1968: 62). Sözdiziminin serbestleşen bu yapısı, Orhan Veli'nin işaret etmiş olduğu "acayiplikleri", "hokkabazlıkları" da ortadan kalmış olur. Çünkü "mısracı zihniyet"in içine sıkışmış ve kendi doğallığını yitirmiş olan sözcük, bu bağlamda yeniden kendi özüne dönmüş, yeni ve sade bir anlam yapısıyla şiirdeki yerini almış olur.

Sezai Karakoç'a göre Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in şiiri, "dar ve özel anlamında gerçekçi bir şiir"dir. Karakoç'un işaret ettiği bu gerçekçi yön, tek boyutludur. Çünkü "yaşamak için gerekli yaşamayı, ekmeği kazanmak cinsinden bir yaşamayı, toplumdaki yanından ve düz olarak anlattığını" belirten Karakoç, Garip şiirinin bu yönüyle "fevkalade"nin kurgulanışı değil, "alelade"nin anlatılışıdır. Orhan Veli'nin önsözde işaret ettiği "şairanelik" Karakoç'a göre "alay konusu olmuştur". Sözcüklerin şiirler yer alışlarının, düzyazıdaki kullanım alanlarıyla aynı olduğunu

belirten Karakoç, Garip şiirini, önceki şiir anlayışları karşısında "savaş gibi bir güçlü şok" olarak değerlendirir (1986: 26). Şairanelik, bu "güçlü şok" ile şiirden uzaklaştırılma yoluna gidilmiştir. Dolayısıyla, şaireneliğin getirmiş olduğu "fevkalade" anlam anlayışı da "alelade"nin sınırlarına geçilmiş olur. Bu durum "gerçekçi" bir şiir anlayışı doğrultusunda ortaya çıkar.

Mehmet Salihoğlu da Orhan Veli'nin bu özelliğine göndermede bulunur. Ona göre Orhan Veli, şiirin yalnız düş değil, us ürünü, yaşam ürünü olduğunu göstermiştir. Orhan Veli'nin, sadece belirli sözcüklerle, belirli kalıplarla değil, her sözcükle ozanın kuracağı, yaratacağı her kalıpla da şiir söylenebileceğini öne sürdüğünü belirten Salihoğlu, bunu kuramsal olarak bırakmadığını, yazdığı şiirlerle de gösterdiğini belirtir (1980: 8).

Orhan Veli'nin usun şiirini, aklın şiirini yazdığını belirten Salihoğlu, bunu eski şiirin duygusal ögelerini kullanmadan, onun "görkemli, pırıltısı" yapısına özenmeden yaptığını işaret eder. Bu durumda da usun şiirini kurarken öz anlamı yakaladığını, konuların, yaşamın içeriğine daldığını ve böylelikle şiiri "söz kabuklarından" ayırdığını, şiire varmak için "sözü bu kabuklardan, gereksizliklerden" soyduğunu dile getirir. Bu eylemiyle Orhan Veli'nin, "ışıl ışıl ana dili bilinciyle öze yöneldiğini" ve anlamı örten bütün unsurları kaldırdığını işaret etmiştir. Anlam, açık ve yalınlığıyla, olgusal olana zemine taşınmıştır (1980: 9).

Bu bağlamda dil meselesine değinen Salihoğlu, Orhan Veli'nin önceki anlayışların aksine, şiirdeki "ses"i, günlük konuşma dilinin içinde aradığını belirtir. Salihoğlu'na göre Orhan Veli, sözcüklerin dizilişinden doğan dış musiki ile yetinmemiştir. Dahası "anlamın özgünlüğünden, etkinliğinden, çarpıcılığından yayılan içsel bir musikiye" ulaştığını dile getirir. Ayrıca bu yeni anlam alanına ve bu anlamın sesine, "nükte, şaşırtı, taşlama" gibi özellikler girerek, "değişik bir tat ögesi" oluşturmuştur (1980: 9). Bütün bu unsurlar, anlam ögesini oluşturan ve onu zenginleştiren yönelimler olarak değerlendirilebilir.

Şairanelik bağlamda Garip şiiri üzerine en önemli değerlendirmelerden birini Eser Gürson ortaya koymuştur. Gürson, Garip şiirinin temelde "şaireneliği" yadsıyıp eski şiirin olanaklarını yıktığını, ancak onun yerine oldukça "sınırlı, içinde kolayca dönenilmez ölçüde sınırlı" bir şiir yapısı getirdiğini belirtir. Gürson'a göre Garip

hareketini böylesine sınırlı ve dar bir çerçevenin içinde sıkışıp kalmasına sebep olan etmenler, önsözde yer alan temel ilkelerdir. Bu ilkeleri, "(a) Kaynağı imgelem verileri olan her çeşit söz sanatından ve geleneksel şiir biçimlerinden sıyrılarak, (b) günlük konuşma dili olarak tanımlanan hâlk dilinin, yani "doğal dil"in olanakları içinde, (c) hâlktan bir insanın günlük yaşamıyla ilgili yalın temlere yönelmek, (d) bu yönelişi yine hâlkın zevkine sunmak." (2001: 49) şeklinde özetleyen Gürson, buradan da anlaşılacağı gibi asıl sorunsalı, "doğal"a ve "yalın" olana inmekte görür.

Gürson'a göre, Garip şiiri, "doğal olana eğilimli bir devrimdir." Dolayısıyla gerek "dil yapısıyla" olsun, gerek "temleriyle olsun", gerekse "yöneldiği okuyucu kadarıyla olsun", "doğal şiir"i gerekli kılan bir alan ortaya koymuştur. Bunun sebebini "bir tepki şiiri olarak" doğmasına bağlayan Gürson, bu tepkiselliği yapay özelliklere sahip şiirdeki şaireneliğe karşı, "doğal kozlar" çıkardığını, bu şairanelik karşısında "pürüzsüz, yalınkat bir söyleyişle" durduğunu belirtir. Bu bağlamda ortaya konulan şiirler, yalın bir doğallığa indirgenmiş olur. Ancak bu eğilimin zamanla "şiirin tarihsel tanımıyla çatışan bir paradoks"a dönüştüğünü dile getirir (2001: 49).

Eser Gürson, Garip şiirinin reddettiği geleneksel şiir karşısında "köksüz" kaldıklarını ve bu noktanın onları yeni bir birleşime götürdüğünü belirtir. Bu noktada "yapay şiire" yönelmedikleri gibi, "doğal gereçler"i de yeterli bulmadıklarını, onlara karşı "kuşkulu kalmayı" bildiklerini, "bu gereçlerden plastik birimler elde ederek yeni bireşimlere" gitmeyi başardıklarını dile getirir. Ona gör "şairane olmaktan kaçınmışlar"dır, ancak söz konusu olan bu gereçleri, "ince eleyip sık dokuyarak", "şiiri bir doğal dil yığınağı hâline getirmeden", "şairce" kullanmışlardır. Gürson, Garip şairlerinin bunu sağlama yollarını "yazış tarzı"nda bulur. Gürson'a göre bu "yazış tarzı", Garip şiirinin doğal söyleyişine, sanatsal bir yapaylık duygusu vermişlerdir (2001: 50).

Gürson'a göre bu yazış tarzının temelinde "aydın sınıf şiirinin beğenesi" vardır. Söz konusu şairler, aydın sınıf şiirinin beğenisi ile kendi kuramlarını uygulama inceliğini kazanmışlar. Bu sağlarken, kendilerine en yakın kaynak olarak "hâlkın gündelik dilini" seçmiş, "bu dilin sentaksını" kullanmış, "şiirsel yük taşımayan birtakım gündelik konuları doğal olanaklardan beslenen" bir yazış tarzı içinde, sanatsal hâle getirmişlerdir. "Aydın sınıf şiirinin incelmiş, uzmanlaşmış yapısına" aykırı düşen bu

tutum, Garip şairlerini, "hâlk şiirinin doğaçsal yapısına da uzak durmayı" zorunlu kılmıştır. Gürson'a göre burada en önemli nokta, "hiçbir şiirsel önkolaylık olmadan doğal gereçlerden bir yazış tarzı çıkarabilmektir." Bu durum doğal alana yönlendirilmiş ve orada sıkışıp kalmış şiirin, yoktan var etmesi gereken bir şiir yapısı kurma adına, yapay olana başvurmasıdır. Bu önemli tespiti ortaya koyan Gürson'a göre, "Birinci Yeni'nin tarihsel önemi de büyük ölçüde bu noktaya bağlıdır." Çünkü Garip şiiri bu noktada, "Türk şiirinin evrimsel uzantısı içinde yüzde yüz bir paradokstur." Bu bağlamda Garip şiiri "ne aydın şiirine, ne de hâlk şiirine taviz vermeden, gereçlerini doğal dille yalın temlerden alan yeni bir şiir kuruluşudur." Garip önsözünde belirtildiği gibi, "bu kuruluşta hiçbir öncel bilginin yeri yoktur." Yapaylık, şiirini özünde değil, "yalnızca yoktan var ediş çalışması olarak, kuruluşu sağlayan bir direniştir" (2001: 51). Doğallığın bilinçli tercihi içinde şiir, kurgusal olarak bir üst zevkin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Denilebilir ki anlamın bilinçli olarak bu şiir içinde açık ve anlaşılır bir yapıda tutulması, bu bilinçli eylemselliğe bağlıdır. Şairaneye yönelmiş, kapalı ve süslenerek karmaşık hâle getirilmiş bir anlam değil, doğal bir kaynaktan ve gündelik yaşamın içinden alınmış, "şairce" ortaya konulan yalın ve açık bir şiirsel anlam oluşturulmuştur. Bu kurgusal yapaylık içinde anlam, önsel bir algıya yer vermeden, alışılmış ve belirlenmiş bir sözcük dağarcığının dışında yeni bir alana sahiptir.

Bu bağlamda Eser Gürson, dil ile tematik tutum arasında bir paralellik, bir uygunluk görür. Ona göre "Birinci Yeni, Cumhuriyet döneminin durağanlaşan şiir yapısına tepkimiştir". Bu hareketin temelinin "doğal dil ile yalın tem"e dayandığını belirtir. Dil ile temlerin arasındaki uyumluluğu olağan bulan Eser Gürson, doğal dilin olanakları ile karmaşık şiir temlerini amaçlamanın olası olmadığı gibi, karmaşık bir temi de doğal dilin yalınçlığı içinde verebilmenin de o ölçüde şiirsel bir aykırılık taşıdığı belirtir (2001: 52). Çünkü Gürson'a göre "dil yapaylaştığı sürece yalın temleri aşmak söz konusu"dur. Şiiri düzyazıdan ayıranın ve onu şiirsel gerçeklik denilen ileri aşamaya götürenin, yeni olanaklar içinde işleyebilecek olanın yapay dil olduğunu belirten Gürson, Birinci Yeni'yi düzyazıya yaklaştıran durumun bu yalın dilin şiiri olduğunu da dile getirir. Gürson'a göre, "bu dönemde yazılan şiir, şairin "asli" yapısını yansıtmaktan çok, gündelik konuların doğal dil ile yalıtılmış gerçekliğini içerir." Bu bağlamda Garip şiirinin olumsuz tarafını işaret eden Gürson, "Türk şiirinde, şairlerinin bireysel potansiyellerine, entelektüel yetilerine en uzak şiirler, Birinci Yeni döneminde

yazılmıştır. Şiir, yalınlaştığı ölçüde şairinden uzaklaşmış, şairinden uzaklaştığı ölçüde nesneye dönmüş, nesneye döndüğü ölçüde de içeriğindeki etkinliğini yitirmiştir." (2001: 53) görüşünü ortaya koyar. Orhan Veli'nin "dilin yapaylığı"nı, "temlerin karmaşık"lığını, ve "soylu oluşu"nı içtenliğe aykırı bulduğunu belirten Gürson, şiirin bir toplumsal duyuş adına yalıtıldığını, arılaştırıldığını işaret etmiş olur (2001: 53). İçtenlik temel eğiliminden hareketle Orhan Veli, yapaylığı, karmaşıklığı ve soylu oluşu reddederken aynı doğrultuda doğal, sade ve gündelik bir anlam alanını da önceledeği söylenebilir. Çünkü dil ve tematik duyuş arasındaki uygunluk bu durumu gerektirir. Garip önsözündeki bütün itirazlar, bu amaç doğrultusunda ortaya konulmuştur.

2.2. Oktay Rifat: Anlam-Görüntü-Dil

2.2.1. Garip Dolayımından Toplumcu Şiire: Anlamın Önceliği

Oktay Rifat'ın anlam anlayışını, Garip şiir anlayışı içerisinde bütün yönleriyle değerlendirmek ve bu çerçevede tutmak pek mümkün değildir. Garip şiirine bağlı kaldığı yıllarda bireysel bağlamda görüşlerini çok fazla açıklamamış ve herhangi bir yazı kaleme almamış olması, belirgin şekilde kendi anlayışını yansıtmasını engellemiştir. Genelde 1945 sonrasında kaleme aldığı yazılarında, anlama dair görüşlerinde Garip şiirinden ayrı bir konuma doğru yol aldığının işaretlerini görmek mümkündür. Söz konusu tarih öncesindeki görüşlerin, genelde Orhan Veli tarafından ortaya konulmuş ve savunulmuş olması, Garip şairleri adına değerlendirilmiştir. Bu görüşlerin çoğuna Oktay Rifat'ın uyduğu da söylenmelidir. Ancak belirgin bir ayrılığın yaşandığı da *Garip*'in ikinci baskısının sadece Orhan Veli'nin şiirleriyle basılmasından anlaşılmaktadır. Bu tarihten sonra şiire ve dolayısıyla anlama dair görüşlerinde Oktay Rifat farklılık göstermeye başlar. Kimi noktalarda yine Garip anlayışıyla ilişki kursa da Orhan Veli'nin çizgisinden uzaklaşmış görünür. *Perçemli Sokak* adlı eserine kadar, anlam anlayışında bazı değişik anlayışlar ortaya çıkmasına rağmen, genel çizgi anlamın akıl ve mantık ilkeleriyle kurduğu ilişkide özetlenebilir. Genelde anlamın, akıl ve mantık ilkeleriyle değerlendirilemeyeceğini belirten Oktay Rifat, bu noktada doğrudan Garip anlayışından ayrılır. Rasyonel bir anlam anlayışına dayanan Orhan Veli çizgisi, Oktay Rifat'ta kırılmıştır. Ancak buna rağmen, anlamlılık beklentisi sürer. Bu, anlam beklentisi 1948'den sonra belirgin bir toplumcu çizgiye kayar. Şiirin ve anlamın, şiirin

toplumsal fayda adına "iş" yapması beklenir. Şiirin herhangi bir anlamsızlık taşıması veya anlamı reddetmesi söz konusu değildir. Anlamı reddeden çizgiye *Perçemli Sokak* ile ulaşılır ve sonrasında genelde devam ettirilir. Ancak Oktay Rifat'ın 1945 sonrası ortaya koyduğu görüşlerinde anlam çizgisi dikkatlice izlendiğinde, *Perçemli Sokak*'taki görüşlerine kademeli olarak ulaştığı da görülebilir. *Perçemli Sokak*'taki anlam anlayışının, yaygın görüşlerin aksine İkinci Yeni etkisiyle yazılmadığı da kısmen görülebilir.

1945'te kaleme aldığı yazılarında şiirdeki anlamın, akıl ve mantık ilkerini aştığını ve bu ilkeler doğrultusunda anlamın belirlenemeyeceğini söyler. Ona göre şiirde anlam, bu rasyonelliğin biraz dışında aranmalıdır. Özellikle yeni şiirin savunuculuğunu yaparken yani şairlerin, daha çok duyusal bir tavırla hareket ettiğini ve şiirdeki anlamı bu yolla oluşturduğunu söyler. Ona göre "bir takım hayal tiryakileri de, mantık kurallarının sınırladığı manalar dışında insanoğlunun keyfini okşayan manalar ele geçiriyorlar. Mantık kurallarına göre yan yana düşmesine imkân olmayan anlamları çiftleştiriyorlar." Dolayısıyla mantığın dışında oluşan şiirsel sözdizimi, yeni bir anlamla ortaya çıkar. Bu anlam, nesnel bir anlayışın ürünü olmaktan çok, daha sezgisel veya duyusal bir derinlik kazanmış olur.

Oktay Rifat, bu anlayış içinde "yeni şair"in tarifini de ortaya koymuş olur. Ona göre "yeni şair, işte bu gizli kuvvetlerle oynayan, yakından ilgilenen, denemelere girişen, bu gizli kuvvetleri içinde yakalayıp açığa vuran, çoğu zaman aklı bir tarafa bırakıp duyularıyla, hayal kurma gücüyle, içgüdüleriyle, şuuraltıyla maceralara atılan, dış gerçeği olduğu kadar iç gerçeği de bu vasıtalarla yakalamaya çalışan sanatçıdır." Bu tarife dikkat edildiğinde Oktay Rifat'ın rasyonel bir anlam anlayışından ayrılmaya bağladığını gösterir. Şairi "gizli kuvvetlerle" uğraşan ve "bu gizli kuvvetleri açığa çıkaran", "çoğu zaman da aklı bir tarafa bırakan" ve "duyulara, hayal kurma gücüne, içgüdülere, bilinçaltına" başvuran bir sanatçı olarak görür. Bu şairin şiirsel anlam alanı daha sezgisel bir yöne kayar. Oktay Rifat, yeni şiirin, "yeni şairin bu maceracı tarafını", yeniliğin özelliklerinden biri olarak görmek gerektiğini belirtir (2009: 17).

Bu bağlamda Oktay Rifat, şairin, burada "akıldan başka bir şeye dayanarak şimdiye kadar dokunulmamış bir telden bu sesleri çıkarmayı başardığını" belirtir. Bu "dokunulmamış telden gelen sesler"i, şair, "sezmiş, vehmetmiş, duymuş, hayalinde icat

etmiş" olabileceğini dile getirir. Ancak bu sezgisel veya akıldan başka bir şeye dayanan gerçekliği, "incitmeden, öldürmeden beyaz kâğıdın üstüne dökmüştür" diyen Oktay Rifat, anlamlı olmak anlayışından uzaklaşmamıştır (2009: 18). Yeni bir gerçekliğe göre şiirin, yeni anlam olanaklarını ortaya çıkarıp koyma başarısını gösterdiğini işaret eder.

Aynı yıla ait bir başka yazısında şiirdeki anlam tartışmalarına benzer açılardan yaklaşan Oktay Rifat, "yeni şiirin anlamsız olduğu" veya "yeni şiirin yalnız anlamdan ibaret olduğu" görüşlerini ortaya atanların "anlam" sözüyle neyi anlatmak istediklerini tam olarak ortaya koyamadıklarını belirtir. Oktay Rifat, yeni şiirin anlamsız olduğunu ileri sürenlerin, öncelikli olarak "yeni şairlerin akılla, mantıkla ilgisi olmayan, hatta aklın, mantığın kabul edemeyeceği şiirler yazdıklarını" belirttiğini dile getirir. Oktay Rifat, bu görüşleri doğru bulur ve yeni şairlerin anlam anlayışlarının, sadece akıl ve mantık ilkeleri doğrultusunda değerlendirilemeyeceğini bildirir. Ona göre, "yeni şairlerin, çoğu zaman bu manada manasız şiirler yazdıkları doğrudur." (2009: 18) Ancak bu durumun şiiri "değersizleştiren" bir özellik olmadığını belirten Oktay Rifat, bir bakıma anlamın, "şiirin ana ögesi" olma durumuna mesafeli durduğunu da işaret etmiş olur.

Bu bağlamda "şiiri şiir yapan şeyin mana olmadığı meselesini" açmak istemeyen Oktay Rifat, saf şiirin anlam anlayışına tam olarak katılmaz. Saf Şiir anlayışını savunanların, şiiri anlamlı bulanlara ve ondan böylesi bir güzelliği kabul edenlere karşı, şiirin güzelliklerini anlamdan almadıklarını iddia ettiklerini belirten Oktay Rifat, bu görüşü tam olarak kabul etmez. Saf şiiri savunucularının "her şiir, şiiriyet vasfını, Saf Şiir dediğimiz esrarengiz bir gerçeğin varlığına, büyüsüne, değiştirici, birleştirici tesirine borçludur" dediklerini aktaran Oktay Rifat, buna karşılık, "yeni şairlerin, mantıkla, akılla ilgili olmayan şiirler yazdıklarını, gene de değersizliğe düşmediklerini" belirtir (2009: 30-31). Oktay Rifat, yeni şiirin, akıl ve mantık ilkleri dışında bir anlam alanına sahip olabileceğini ve buna dayalı bir "güzellik" taşıyacağını belirterek bunun anlamsız şiire denk düşmediğini ifade eder.

Buna bağlı olarak "yeni sanatın her şeyden önce "gayri akli - irrationel" olduğu" görüşlerine katılan Oktay Rifat, "yeni sanatçı insanın daha çok, akıldan ve duygulardan arta kalan tarafını ele almaktan hoşlandığını; olayları, aklıyla, duygularıyla değil, çoğu zaman aklın dışında kalan melekeleriyle cevaplandırmaya çalıştığını" (2009: 31)

belirtir. Böylelikle Garip'in dayandığı pozitivizm, kendini başka felsefi anlayışlara bırakmıştır. İnsan, yenidünya düzeninde başka inanç sistemlerine girmiştir. Somutluk ve akıl, dünyayı anlamlandırma olgusundan uzaklaşmıştır. Çoğu noktada Orhan Veli'ye dayandırılan Haşim'in anlam anlayışına karşı çıkma durumu, Oktay Rifat'ta kimi noktalarda benzerliğe dönüşmüştür. "Aklın dışında kalan melekelere" cevap aramak bir bakıma Haşim'in şiiri "idrak mıntıkaları haricinden" gelen esrar ve gizeme dayandırmasıyla aynıdır.

Ancak Oktay Rifat'ın bu konuda yine de temkinli davranmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Ona göre "sanatını gayri akli bir temele oturtmasına karşılık, çoğu zaman duyguların peşinde koşan yeni sanatçı, iki duyu, iki haz arasında yorgunluğa, bıkkınlığa, kötümserliğe vardığı zaman, herkesten çok düşünebilecek, zihnini işletebilecek bir durumdadır" (2009: 31). Yeni şair, şiirini oluştururken aklın dışından gelen sezgilerin, duyuşlarının tasnifinde, bir bakıma sözdizimine dökülüşünde akıldan, zihinden yararlanabileceğini işaret etmiş olur. Ancak bu durum şiirin yaratıcılık sürecinde değil, daha çok düzenlenişinde olabilecek bir durumdur. Çünkü Oktay Rifat'a göre, "duyuşu bakımından akla fazla değer vermeyen, aklı gene akılla yeren, her fırsatta aklın tenkidini yapan sanatçıdan elbette akli, mantıki sanat eserleri beklemek doğru olmaz" (2009: 33).

Daha sonraki yıllarda anlam konusunda benzer görüşler ortaya koyan Oktay Rifat, bu anlayışını biraz daha genişletmiş olur. Anlamın akıl ve mantık ilkeleri dışında aranması gerektiğinin yanı sıra okur da hesaba katarak, anlamın okurdan okura değişiklik de gösterebileceğini dile getirir. 1947'te kaleme aldığı "Şiirde Mana", yazısında daha önce de eleştirmiş olduğu saf şiir anlayışını değinen Oktay Rifat, Henri Bremond'un şu sözlerini aktarır: *"Bir şiirin tadına varabilmek için o şiirin tamamını okumaya lüzum yoktur. Gelişigüzel açılan bir şiir kitabında gözümüze çarpıveren bir iki mısra, bize şiirden beklediğimiz heyecanı tattırıverir. Bir şiirden şiir olarak zevk duyabilmek için mutlaka manasını anlamaya lüzum yoktur. Manasını bilmedikleri Latince dualardan heyecanlanan köylü kadınlarını hepimiz biliriz. Zevk sahibi bir insan, güzel bir şiirin manasını anlamaya kalkışmaz. Nerval'in "Sonelerim Hegel felsefesinden herhâlde kolay anlaşılır, ama onların manasını açıklamaya kalkarsanız güzelliklerinden eser kalmaz" dediğini de hepimiz biliriz. Hâlk şiiri, manaya yanaşmaktan hoşlanmaz. Öyle mısralar vardır ki dört beş şehir isminin yan yana*

gelmesinden doğarlar, gene de güzelliklerine doyamayız. Güzel bir mısrada, veznini, kafiyesini, manasını bozmadan yapabileceğimiz bir değişiklik bu mısraı öldürmeye yetiverir. Eğer şiirin güzelliği manasından ileri gelseydi, manaya dokunmadan yapılan değişikliğin, şiirin güzelliğini bozmaması icap ederdi" (1947: 8).

Bremond'un görüşlerine benzer yaklaşımların Türk şiirinde de görüldüğünü belirten Oktay Rifat göre, sözcüklerin bütünsel şekilde bir anlam oluşturabilmesi için, "bir veya birkaç" önermen hâlinde düzenlenmesi gerekir. Bu önermeler, birer cümle olarak ortaya çıkar. Cümleyi de oluşturan önermenin "akla uygun bir nesne" olduğunu dile getiren Oktay Rifat, bu sebeple anlamın da "akla aykırı gelmeyen bir şey", "kavramlar arasında mantıki bir münasebet" olduğunu belirtir. Anlamın ne olduğunun bu açıdan belirlenebileceğini ve hem Bremond'un hem Türk şiirinde bu görüşleri savunanların haklı olduklarını işaret eder. Ancak şiirde anlamın, böylesi "dar bir çerçeveye sığdırılması"nın eksik bir yaklaşım olduğuna dikkat çeken Oktay Rifat, Balzac'ın "Söz denen şeyin hiç de mutlak bir tarafı yok. Biz kelimelere, kelimelerin bize tesir ettiğinden daha fazla tesir ediyoruz. Bir kelimenin kuvveti, vaktiyle edindiğimiz ve bu kelimeye sığdırdığımız hayallerin çokluğuna bağlı." şeklindeki sözlerini aktarır. Oktay Rifat, bu yaklaşımlar çerçevesinde, bir sözcüğün anlamının insandan insana değişeceğini, değişmesi gerektiğini dile getirir. Söz konusu anlam değişikliğine "yaş, görgü" gibi unsurların etki ettiğini ve bu etki dolayısıyla bazı kavramların sınırlarını genişletip daraltabildiğini belirtir. Bu bağlamda, sözcüklerin "kaypak birer kalıp" şeklini aldıktan sonra, söz konusu sözcüklerle kurulan önermelerin, yani "kavramlar arasındaki zihni münasebetlerin" de insandan insana değişmesi gerektiğini vurgular. Oktay Rifat, böylesi bir durum söz konusu iken, yeni şiirlerde dizilen şiir cümlelerine "önerme" de denilemeyeceğini ifade eder ve şiirde anlamın daha değişken, sınırları çizilmiş bir yapıda olamayacağını belirtmiş olur. Bu durumda Oktay Rifat, "akla itibar etmediklerini söyleyen, akıl dışı melekeleriyle şiir yazdıklarını iddia eden şairlerin şiirlerinde her zaman mantığa uygun mısralara" rastlanmadığını ve buna bağlı olarak, şiirde anlamın sınırının genişletilmesinin gerekliliğini vurgular. Böylelikle Oktay Rifat'a göre yeni şiirde şair, şiirde anlama, "insandan insana değişen", "sınırı pek de belli olmayan bir izlenim", "insanının bilincine, okuduğu şiir cümlesinden gelen bir izdüşüm" gözüyle bakmaktadır (1947: 8).

"Değişken", "izlenimsel" ve "izdüşümsel" kavramlarıyla toplayabileceğimiz bir anlam anlayışını ortaya koyan Oktay Rifat, şiirdeki anlamın akıl ve mantık ilkelerinin önermesel yapısı içinde kavranamayacağını bir kez daha işaret etmiş olur. Bu yaklaşımlar sonucunca şiirdeki anlamla ilgili şu tespitleri yapar:

1. Okurun şiirde "bir istiarenin neye delalet ettiğini" anlamakla uğraştığını ve bu anlaması durumunda şiiri kabul ettiğini belirtir. Oktay Rifat'a göre bu hatalı bir yaklaşımdır. Böylesi bir durumu "bilmece değmeğe" benzetir. "İstiare güzelse", sadece bıraktığı "izlenim" dolayısıyla güzel olmalıdır. Yoksa istiareyi güzelleştiren anlamı değildir (1947: 8). Şiirdeki anlam, izlenimseldir.

2. Oktay Rifat'a göre anlam, "insandan insana değişir". Bu değişkenlik, "insanın iç ve dış yapısı", "çeşitli meyilleri", "yaş, görgü" gibi unsurlarıyla ortaya çıkar ve "anlayışımıza" etki eder. "Hiç deniz görmemiş bir adamın, denizden bahseden bir mısraı anlayışıyla bütün ömrünü deniz kıyısında geçirmiş bir adamın anlayışı arasında fark olsa gerek." (1947: 8) diyen Oktay Rifat, şiirdeki anlamın sözcüklerin temel anlam alanlarından ziyade, sözcüğü okuyarak anlamlandıracak okurun yaşantısına, kişiliğine, bilgi ve birikimine bağlı olduğunu işaret etmiş olur. Dolayısıyla şiirde anlam, değişkendir.

3. Oktay Rifat, bu değişkenliğe bağlı olarak da "bir dilde tamamı tamamın aynı anlama gelen iki kelime" bulmanın zorluğuna dikkat çeker. Bu bağlamda şiirde geçen bir sözcüğün insan zihnine farklı farklı anlamlar yansıttığını söylemek mümkündür. Her sözcük, insan zihninde belli bir resim çizer ve bu izdüşümün bir anlamı oluşur. "Hane ve ev kelimeleri aynı manaya gelmez." (1947: 8) diye Oktay Rifat, şiirdeki bir sözcüğün, insan zihne bir görüntüyle geleceğini işaret etmiş olur. bu anlayış içinde, şiirdeki anlam, izdüşümseldir.

Bu açıdan şiirdeki anlamın niteliğini belirleyen Oktay Rifat, bu veriler dâhilinde gerek Bremond'un, gerekse Bremond'un fikirlerini Türk şiirinde müdafaa edenlerin düşüncelerine hak verilemeyeceğini belirtir (1947: 8). Dolayısıyla anlam, dizenin kuruluşu ile beraber gelir ve bu kuruluş hiçbir şekilde değiştirilemez. Oktay Rifat'a göre, eğer dizede herhangi bir değişiklik yapılırsa sadece şiirsellik değil, şiirin anlamı da değişmiş olur. Yukarıdaki anlam anlayışına göre, "mısraın manası, okunduğu zaman insandan insana az çok değişen, sınırları pek de belli olmayan bir intibadır, bir

mürtesemdir ki bu mürtesemi ancak o şekilde tertiplenmiş o kelimeler bize verir." (1947: 8) diyen Oktay Rifat'a göre şiirde sadece sözcük değil, sözcüğün yeri dahi değiştirilemez. Anlam, dizenin içinde yapısallık kazanmıştır.

Oktay Rifat, birkaç yıl sonra bu görüşlerinden yavaşça ayrılmaya ve şiirdeki anlamı daha çok bir içerik, bir muhteva meselesi olarak görmeye başlar. 1950'li yılların başında daha çok toplumcu bir şiir anlayışına örnekler veren ve bu şiirleri kitaplaştıran (*Aşağı Yukarı*, 1952; *Karga ile Tilki*, 1954) Oktay Rifat, şairin kişiliğine dikkat çeker ve buna bağlı olarak şairin tavrını önemser. 1949 yılında kaleme aldığını yazılarında, muhtevayı ve buna bağlı olarak ortaya çıkacak anlamı evrensel ölçütlerde düşünür. Ele alınan benzer temaların (Oktay Rifat "konu" diyor), farklı şairler tarafından "daha güzel yahut daha çirkin" olmasını nedenini, Oktay Rifat, "şiirin güzelliği söyleyişine bağlı" olmasına dayandırır. Ancak şiirselliğin bununla sınırlı kalamayacağını ve "istediği kadar güzel söylenmiş olsun, insanlık sevgisine, uğraş sevgisine, hürriyet sevgisine aykırı düşüncelerle, duygularla yazılmış bir şiirin bizi ta gönülden kavrama"sının mümkün olamayacağını belirtir. Oktay Rifat'a göre, "şiirin güzelliğine şairin kişiliği de tesir ediyor." Bu sebeple şiirdeki anlam, mutlak bir "faydalı" bir içeriğe dayanmalıdır. Anlamın aklın sınırlarına doğru tekrara çekilmeye başladığı bu dönemde şair, sezginin alanını da kısıtlamış olur. "Ben kendi hesabıma birtakım ruhçu, Allahçı şairlerin şiirlerine katlanamıyorum. Şiirini okuduğum şairin mutlaka ileri bir insan olmasını istiyorum." (2009: 66) diyen Oktay Rifat, bu durumu açıkça ortaya koyar. Evrensel anlayışın, değerlerin ve temaların, şiirin anlam alanına müdahâle etmesi ve anlamın aklın sınırlarına çekilmesi söz konusudur. Şiiri anlamlandıracak olan şeyler, aslında şiir öncesi var olabilen, şiir dışı unsurlardır.

Aynı bağlam çerçevesinde şairin düşünsel boyutuna da değinen Oktay Rifat, şair ile okur arasındaki düşünsel yakınlığa dikkat çeker. "Güzellik anlayışı"nın, okurun "kâinat anlayışının, dünya görüşünün, o anlayış ve görüşe aykırı düşmeyen bir bölümü" olduğunu belirten Oktay Rifat, bu doğrultuda şairin mutlaka "belirli bir dünya görüşü" olmasını şart koşar. Çünkü ona göre, "şair ister istemez bir düşünür olmak zorundadır, hem de ileriyi göre bir düşünür" (2009: 67). Oktay Rifat'ın şaire yüklediği bu vasıf, şiirin içeriğinin belirli bir anlam alanında gelişmesine yön verir. Şiire düşüncenin girmesi, şiirin anlam yüklü bir duruma dönüşmesidir. Özellikle "ileri bir düşünce"ye

sahip olması gereken şiirin, anlamı da aynı doğrultuya ve aynı noktaya ulaştırması gerekir. Oktay Rifat'ın şiire bir toplumsal hizmet görevi yüklediği açıkça görülür.

Aynı yıl yazdığı şairi önemseyen bir başka yazısında, şiirin anlamlandırılmasını büyük oranda şaire bağlamış olur. Bu bağlantının iki tarafı şair ve okurdur. Oktay Rifat'a göre okur "sevdiği şairin yaşayışını bilmek ister", "başından geçen vakalara ilgi gösterir", "kimlere sevdalandığını, nasıl yaşadığını öğrenmeye çalışır." Hâlkın, şairin yaşamıyla ilgilenmesinin sadece bir "merak"tan ileri gelebileceğini belirten Oktay Rifat, bu durumla şiirin anlamlandırılmasında yakından ilişki kurar. "Şairin hayatı eserini daha kolay anlamamıza yardım ediyor, bazı kör düğümlerin hemen çözülüvermesini sağlıyor." (2009: 68) diyen Oktay Rifat, şiirin anlam alanını biyografik bir temele dayandırmış olur. Bu, sanatçı merkezli bir yaklaşımda anlam biyografiktir ve bu biyografi vasıtasıyla şair, şiirini kurar, şiirin anlamını biçimlendir olur. Okur da bu biyografiyi öğrendiğinde, şiirin anlamını ortaya çıkarır. Bu yaklaşım da temelde şiir dışı unsurlara dayanır ve şiir kendi dışında var olan bilgi ve durumlara göre anlamlanır. Oktay Rifat görüldüğü gibi bu dönemde genelde şiirin anlam alanını, şiirin içerik boyutuyla ele almayı tercih etmiştir.

Oktay Rifat, içeriğe dayalı anlam anlayışını, Orhan Veli, Melih Cevdet ve Sabahattin Eyuboğlu'nun (1949) beraber gerçekleştirdikleri söyleşide de dile getirir. Şiirde "aydınlık" üzerine gerçekleşen bu söyleşide Oktay Rifat, "aydınlık meselesini bir kavram olarak değil de her şiirin şartlarına göre ayrı ayrı düşünmek" gerektiğini belirtir. Çünkü Oktay Rifat'a göre bazı şairler, şiirde anlam kapalılığını "şiirin bir güzellik unsuru" olarak görmektedir. Böylesi şairler, şiirlerini "bir sis arkasından" sunarak anlaşılmaz görünmeyi tercih etmektedir. Oktay Rifat, bu duruma Ahmet Haşim'i örnek gösterir. Bazı şairlerin de şiirde anlaşılır olmak istemelerine rağmen, ele aldıkları "konunun karşılığı yüzünden" anlaşılır olamadıklarını dile getirir. Böylesi durumların yanı sıra Oktay Rifat'a göre şiirde anlaşılmayı engelleyen bazı "akıl dışı manalar" bulunmaktadır. Bu gibi anlam kapalılığını ortaya koyan şairlerin, "kelimeleri mantık ölçülerine" göre birleştirmediğini dile getiren Oktay Rifat, bu şairlerin şiire yani anlamlar getirdiğini de işaret eder. Oktay Rifat bu durumu önemser ve ona göre asıl karşı çıkılması gereken durum, Haşim gibi şairleri bilerek seçtiği kapalılıktır (2009: 297).

Bu bağlamda Oktay Rifat, Haşim'in bilerek kapalı bir şiir oluşturduğu için, şiirinin yalnız hâlka değil, aydına da kapalı olduğunu belirtir. Çünkü Oktay Rifat'a göre aydının anladığı şeyi hâlk da anlayabilir. Haşim'in kapalı olmakta "bir marifet, bir hüner" gördüğünü ve bu yüzden şiirden uzak düştüğünü dile getirir. Oktay Rifat, bu dönemde hâlk şiirine doğru bir yönelişte bulunduğundan tekerlemelere, bilmecelere önem verir ve bunların "aydınlık şeyler" olduğunu savunur. "Anlaşılmaz gibi görünmeleri, zihni çeşitli manalar üzerinde dolaştırmalarından ileri geliyor." diyen Oktay Rifat'a göre, zihnin bu çeşitli anlamlardan herhangi birinde karar kılamaması, o tekerlemeyi, bilmeceyi kapalı gibi göstermektedir. Ancak, şiirde yer alan bu unsurların anlamı genişleterek şiiri daha da aydınlık hâle getirdiğini belirtir (2009: 298).

Aynı yıl (1949) yapmış olduğunu bir başka konulmada sanatın toplum hizmetinde olması gerekliliğine vurgu yapar. "Dünyamızın geçirmekte olduğu içtimai sarsıntılar arasında sanatın takip edebileceği veya etmesi gereken yol sizce ne olmalıdır?" sorusuna karşı çıkan Oktay Rifat, sanat ile toplumun birbirinden ayrı, bağımsız unsurlar olmadığını dile getirir. Çünkü Oktay Rifat'a göre "sanat bir toplum olayıdır." "Sarsıntı" olarak görülen olayların, topluma bağlı olaylar olduğunu ve sanatın da bir toplum olayı olmasından dolayı, bu "sarsıntıların" sanata etki edeceğini dile getirir. Sanat için sanat anlayışını eleştiren Oktay Rifat, bu anlayışta olan şairlerin, "toplumu kalkındırma hizmetinde iş görebilecek bir kuvveti, yani sanat gücünü bu davada işe yaramaz hâle getirmeye çalıştıklarını" ifade eder. Bu şairlerin "tarafsızlık maskesi altında gördükleri iş, hem sanatın hem de toplumun zararına oluyor." diyen Oktay Rifat, bu davranışın, sanatı "kısır, işe yaramaz, yapma, uydurma, bayağı bir nesne" hâline dönüştürdüğünü işaret eder (1949: 8). Şiir, anlamlı ve toplum hizmetinde faydalı olmak zorundadır. Oktay Rifat, bu katı tavrında, şiirin kapalı, sadece estetik ölçütleri esas alma veya anlamsız olma gibi bir duruma düşmesini kabul etmez.

Şiirin böylesi bir anlamı taşıma zorunluluğu, şiirde öncelenmiş bazı temaları da gerektirir. Oktay Rifat, bu temalara da dikkat çeker. "Hürriyet ve içtimai adalet fikirlerinin yerleşmesinde sanatın tarih boyunca bir rolü olmuş mudur ve bu rolün ehemmiyeti nedir?" sorusuna karşılık, Oktay Rifat sanatın "olumlu" da olsa "olumsuz" da olsa bir taraf tutuğunu dile getirir. Çünkü ona göre sanat, "her zaman ya ileri ya geriyi tutmuştur." Yaşanılan toplumda bir adaletsizlik, bir hürriyet eksiği bulunuyorsa, bu olumsuzluğa hizmet eden bir sanat anlayışının varlığına dikkat çeker. Bu bağlamda

Oktay Rifat'a göre, "sanat tarafsız kalamaz. Tarafsız kaldığını iddia ettiğimiz zaman hürriyetsizliğe, adaletsizliğe göz yumuyor, bunlardan yana çıkıyor demektir" (1949: 8). Böylelikle önceden ve belirli bir anlamdan yana olmak adına, önemsenen temaların işlenmesi gerecektir. Şiir, toplumsal fayda adına belli bir anlam alanına sahip olacaktır.

Böylesi bir anlamı oluşturmak için asıl görev şaire düşmektedir. Oktay Rifat, bu sorumluluğu şaire yükler. "İçtimai adaletten hayli mahrum bir memlekette yaşadığımıza göre, bize, sanatkâra, bu sahada hususi bir vazife düştüğü kanaatinde misiniz?" sorusuna bu bağlamda olumlu yanıt verir. Sanatçıya "çok iş" düştüğünü belirten Oktay Rifat'a göre, "Perişan bir hâlk çoğunluğu karşısında sanat sanat içindir gibi bir maval tutturarak eli kolu bağlı durmak namuslu bir vatandaşa yaraşmaz." Her sanatçının birer vatandaş olduğunu belirten Oktay Rifat, bu iki sıfatın birbirinden ayrılamayacağını, sanatçının eserini ortaya koyarken bu durumunu unutmadan "memleketin, köylünün acı durumu" karşısında duyarsız kalamayacağını dile getirir. Bu toplumsal durumun esere yansıyacağını ve bu yansımanın "şuurlu" bir çalışma olarak yapılması gerektiğini belirtir. "Verimli" olabilmek adına bu "şuurlu çalışma"nın yapılmasını zorunlu görür (1949: 8).

"Gelenek" bahsine de sosyal fayda yönünden bakan Oktay Rifat, geleneğe mesafeli durduğunu ortaya koyar. Ona göre, "sanat her an yenileşen canlı bir nesnedir." Dolayısıyla bu özelliğinden kaynaklı olarak sanatın gelenekle bağdaşmayacağını dile getirir. Ancak belirttiğimiz gibi sosyal fayda sağlayabilecek bir ilişki bağı kurulabilirse geleneğe yönelmek mümkündür. Oktay Rifat, "eski kaynakları şuurla, yani sosyal manalarını da gözden kaçırmadan incelemek her zaman mümkündür, her zaman faydalıdır" (1949: 8) diyerek bu yöndeki tavrını da ortaya koymuş olur. Sanat, varoluşu, içeriği ve anlamı ile birlikte, sosyal bir faydanın izinde olmalıdır.

Oktay Rifat, toplumcu şiir anlayışının en belirgin olduğu yıllarda, şiirin içerik meselesine yönelen yaklaşımlarını derinleştirir. 1952 yılına ait "Şiir Konuşması" yazısında, şiirde sadece deyiş'e özenmenin yeterli bir yaklaşım olmadığını belirtir. Çünkü "deyiş güzelliği"nin öznel bir yaklaşım taşır ve kişiden kişiye farklılık gösterir. Oktay Rifat'a göre "deyiş güzelliği", "kimine göre hâlk ağzından kulağa hoş gelen deyimler, sözler aktarmak, allı pullu hâlk kelimelerini yan yana dizmek"; "kimine göre Türkçeyi ustaca kullanmak", "kimine göre de şairin yıllar süren gayreti sonunda elde

ettiği sözle anlatılmaz bir hüner." Deyişe, kimi zaman da "istif" denildiğini yani deyişin, "kelimeleri istif etmek hüneri" olduğunu belirtir (2009: 91).

Daha önce de "saf şiir nazariyesi"ne bağlı olarak Rahip Bremond'un yaklaşımlarını eleştiren Oktay Rifat, "bir şiirin güzelliği manasından gelmeyeceği", "güzel bir şiirin, bir mısraın kelimeleri, manayı bozmayacak şekilde değiştirildiğinde, mananın bozulmayacağı, ama şiir tılsımının yok olacağı" gibi görüşleri, Türk şiirinde Nurullah Ataç ve Orhan Veli'nin de ortaya attığını belirtir ve bu görüşlere katılmaz. Oktay Rifat'a göre bu tür yaklaşımlar, şiirin güzelliğinin istifinden, yani değişinden geldiğini savunur. Böyle bir deneme, doğru olamaz, çünkü şiirde anlam, "kelime istifinin dışında bir nesne değildir." Anlam "kelime istifine sıkı sıkıya bağlıdır." Bu bağlamda yapılan denemelerde sözcükler değiştirilirken anlam da değiştirilir. "Ahmet geldi sözüyle Geldi Ahmet sözünün manaları ayrıdır." diyen Oktay Rifat, bu sebeple, bu yanlış denemeye dayanarak şiirde anlam konusunda bir sonuca varmanın yanlışlığını bir kez daha işaret eder (2009: 92).

Oktay Rifat, "şiir bir kelam sanatıdır", "Şiirin güzelliği söylenişinden gelir" gibi yaklaşımlar dolayısıyla "şairlerin söyledikleri sözün söyleyiş tarzından ötesine boş verdiklerini" belirtir. Oktay Rifat'a göre bu "boş verme" durumu, iki türlü şair doğurur. Bu şairlerden birincisi, "sahiden bir şey söylemez, sayıklar"; ikincisi de "söylediği şeyi bir düzene sokmaya uğraşmaz." Yani "deyiş" önem veren şair, bazen anlamsız ve içeriksiz şiirler yazarken "söz"e önem veren şair de şiirde istife dikkat etmez. Oktay Rifat, kendi döneminde içeriği önemsizleştiren şairleri eleştirir. "İnsanlığın hâli, memleketin gidişi, hâlkın kalkınması, kâinat, dünya, hürriyet, ölüm kalım, işsizlik, köy davası, barış davası" temalarının, böylesi şairler için "ilgilenmeye değmez şiir dışı meseleler" gibi göründüğünü ve bu düşünceler dolayısıyla "geçen yüzyıllarda sanatçının elinden birer sanat gerçeği hâline gelen, böylece ölümsüzlüğe erişen konular"ın söz konusu yıllarda (1950'li yıllarda) yüzüstü bırakıldığını belirtir (2009: 92-93). "Şiir deyiş sanatıdır, konunun ne değeri var!" gibi yaklaşımlar, şiirin içeriğini boşaltmakta ve anlamsız şiirlerin yazılmasına sebep olmaktadır. Sadece söyleyişi önemseme meselesi, şiirde anlamsızlığa yol açtığı gibi, muhtevanın da önemsizleşmesine sebep olur. Evrensel boyutta insanın ortak bir anlam alanı oluşturduğu temalar işlenmediği için, var olan ve şiiri için bir "kazanç" olarak görülen anlam alanından uzaklaşılmakta ve anlamsızlığın oluşmasına yol açmaktadır.

Bu bağlamda "güzel" kavramına da değinen Oktay Rifat, bu kavramın "toplumca verilen bir değer hükmü" olduğunu belirtir. Bu değer hükmünün de "her çağda başka başka", hatta "aynı çağda bile en az birbirine zıt iki güzel anlayış"a bağlı olabileceğini dile getirir. Dolayısıyla "bir şiirin güzelliği deyişinden gelir" diyen şairin, "her çağda, her zaman şiirin güzelliği deyişinden gelir" dediğini ve "mutlak değişmez bir güzel ölçüsü" tasarladığını ifade eder. Oktay Rifat, böyle bir yaklaşımı da "tarihin içindeki güzel anlayışını bilmemek ya da bilmezlikten gelmek" şeklinde değerlendirir (2009: 93). Bir bakıma Oktay Rifat, deyiş'in farklılık gösterebileceğini, ama içeriğin çağlar geçtikçe evrensel boyutunu koruyacağını işaret etmiş olur. Çünkü Oktay Rifat'a göre "şiirlerine güzel dediğimiz bütün büyük şairler, sanata ustaca deyişleriyle beraber düşünce tarzlarını da getirmişlerdir. (…) Sanatçı her çağda fırtınaya tutulmuş gemilere karayı işaret eden fenerler gibi, insanlığa doğru yolu gösterdiği zaman saygıya hak kazanmıştır" (2009: 93). Şiir içeriği ve taşıdığı anlamla, yol gösterici olmalıdır. Bir sosyal fayda ortaya koymalıdır.

Bu yaklaşımlar, bizi şiirde düşüncenin önemli olup olmadığı noktasına getirir. Oktay Rifat, bu dönemde şiirde düşünceyi ön planda tutar. Şiiri oluşturan sözcükler olduğuna göre, şiirin düşünceden yoksun olması da beklenemez. Çünkü "kelimesiz düşünce olamayacağı gibi düşüncesiz kelime de olmaz." Yani Oktay Rifat'a göre, "mana ile lafız, mana ile cümle birbirine sıkı sıkıya bağlıdır." Bu bağlamda "dile dayanan her şiir cümlesi mutlaka bir mana taşır." Burada "dile dayanmak" kavramına dikkat çeken Oktay Rifat, herhangi bir dili kullanmadan şiir yazan *Lettristé* şairleri örnek gösterir ve bunların çabasını dışta tutar. "Bir şiir cümlesini manasından soymak, ayırmak ancak bir zihin gücüyle yapılabilir." diyen Oktay Rifat, temelde şiir cümlesinin anlamla birbirine kaynaştığını ve bu durumda "şiirin güzelliği deyişinden gelir" demenin mümkün olmayacağını belirtir. Deyişin ancak bir zihin gayretiyle anlamdan ayrıldığına ve gerçekte deyişle anlamın bir bütün olduğuna göre, böyle bir hüküm gerçeğe aykırı düştüğünü savunan Oktay Rifat, bu bağlamda "şekille muhtevanın birbirine kaynamış bulunduğunu, gerçekte bunları birbirinden ayırmaya imkân olmadığını" da dile getirir. Oktay Rifat, sadece deyişe önem veren, şiirinin içeriğini "düzene sokmak kaygısı çekmeyen" şairin formalist bir yöne kayacağını da işaret eder. Ancak ona göre "şiirde *formalisme* muhtevasızlık demek değil, belki de muhtevaya hiç aldırış etmeyip şekilden başka bir şey düşünmemek demektir." Çünkü "eda araştırmaları

yapan, ayrı tatta, çeşnide deyişler bulmaya çalışan, sadece bunun için çalışan *formaliste* dediğimiz şairler bile şiirleriyle ister istemez bir şey söylüyorlar, bir şey anlatıyorlar" (2009: 94). Dolayısıyla "formalist şairde şekil endişesinden, güzel deyiş kaygısından başka bir şey olmadığını" belirten Oktay Rifat, böylesi şairlerde içeriğin, "güzel şekiller yaratabilmek için bir bahane"den başka bir şey olmadığına dikkat çeker. Bu sebeple formalist bir şairin "sanatı bir oyundur." Buna bağlı olarak, "eda araştırması, deyiş çeşnisi" gibi unsurlardan sadece bu "oyun"la uğraşanların anladığını belirten Oktay Rifat, formalist şairin şiirini de bu şairlerden başka anlayanların olmadığını dile getirir. Böylelikle içeriği yok sayan ve şekli ön plana çıkaran bu anlayış, şiirde anlamsızlığın doğmasına da sebep olmuştur. Bunu sonucunda da "şair hâlktan uzaklaşmıştır" diyen Oktay Rifat, bu sonucun, yani "şairin hâlk adamı olmaktan çıkması", yanı zamanda "sosyal hizmetlerden uzaklaşması"nı da beraberinde getirir. Bu durumun bile yukarıda dile getirilen düşüncelerin "eksik, sakat, yanlış olduğunu" göstermeye yeteceğini bildirir (2009: 94-95). Formalizme düşen şair, şiirini anlamsızlığa sokmuştur. Çünkü sosyal fayda prensibinden yoksun olan şiir, Oktay Rifat'ın daha önce önemle üstünde durduğu şairin "hâlk kahramanlığı"ndan ve evrensel temaların anlam ilkesinden uzaklaşmaya da sebep olur. Bu şiirde anlaşılmayı zorlaştırır.

Daha önce de dile getirdiğimiz gibi Oktay Rifat bu dönemde önceki anlam anlayışından uzaklaşmış olur. Çünkü daha önce akıl unsuruna pek fazla değer vermeyen Oktay Rifat, bu dönemde "akılla ve yürek gücüyle beslenen muhteva"nın şiirde asıl unsur olası gerekliliğine işaret eder. "Sanatta sağlam, mantıklı yol muhtevanın şekle değil, şeklin muhtevaya bağlı kalmasıdır." şeklinde görüş bildirerek mutlak biçimde içeriği ön plana çıkaran Oktay Rifat'a göre, ancak bu yollar "şekil ve muhteva bakımından birbirine uygun, hâlk hizmetinde hâlkın yücelmesi, aydınlığa çıkması" için çaba gösteren eserler, "ölümsüzlüğe kavuşur, yarına kalır" (2009: 95). Dolayısıyla sadece şekle bağlı kalmak, muhtevayı, bir bakıma da anlamı değersizleştirir. Şiirin anlamlı hâle gelmesi için şeklin muhtevanın emrinde olması gerekir. Bu sonucu elde etmek, şiire toplumsal hizmet görevini vermekten geçer ve şiir bu yolla yücelir. Toplumcu görüşün bu açık ve temel anlayışı, şiirdeki anlam alanını da belirler. Şiirin bu durumda mutlak anlamlı olmakta da başka bir yolu yoktur. Fayda sağlamak amacını başından beri taşıyan şiir, ancak her ne kadar Oktay Rifat'ın şekil ve içerik birliğine kavuşması hâlinde değerli olabileceğini söylese de, şiirsellikten birçok noktada

uzaklaşır. Böylesi bir şiirin hem kendisi hem de anlamı şiirsellikten çoğu noktada ödün vermek durumunda kalır. Ayrıca şiirin hem biçimsel hem içeriksel açıdan "hâlkı yüceltmesi, aydınlığa çıkarması" gibi bir görevi ve amacı da olmaz.

Ancak Oktay Rifat, bu dönemde kaleme aldığı yazılarına içeriğin önemini vurgulamaya devam eder. Ona göre şekil, "şiirin yapısı, maddesi, cismi"dir. İçerik ise, "bu cismin taşıdığı duygu, düşünce yükü, heyecan, haz verme gücüdür." Oktay Rifat bu iki unsurun "birbirine kaynaşmış" olduğunu belirtir (2009: 96). Aslında bir bakıma Oktay Rifat'ın işaret ettiği içerik, şiirin anlamı'dır. "Duygu, düşünce yükü, heyecan, haz verme gücü" gibi unsurlar, şiirsel anlamın orta çıkmasını sağlayan unsurlardır. Ancak bunların bir amaca bağlanması, şiirin anlamını da önceden belli bir koşula bağlamak ve şiirin dışına itmek olur. Çünkü Oktay Rifat'ın buradaki tavrı da buna benzerdir. Biçimci şairlerin içeriğe önem vermedikleri için sürekli aynı temaları tekrarladığını belirten Oktay Rifat'a göre, ortalıkta dolaşan bu temalar, "çoğu zaman hâlkın kalkınmasını geciktiren geri düşüncelerin, duyguların ta kendisi"dir. Şiirde "yaşamak sevinci" temasının varlığına dikkat çeken Oktay Rifat, "şair yaşadığı için memnun, yaşadığı için seviniyor. En kötü şartlar içinde de olsa yaşamak ona yetiyor." şeklindeki ifadeleriyle, şairi şiir öncesi belirlenmiş bir tema üzerine yazmaya zorlar (2009: 96). Biçimci şairlerin böylesi "önemli" temaları, sadece biçimi öne çıkarmak için kullanmalarını kabul etmez. Bu bahiste Oktay Rifat, "şiirde muhtevanın şairin katında gereği kadar saygı görmesi, şiirimizin yüzünü iyiden iyiye ak edecek" (2009: 97) görüşünü tekrar ortaya koyar ve şiiri mutlak bir fayda yönüne çevirir.

Nurullah Ataç, Oktay Rifat'ın "Şairin İşi" yazısında yer alan yukarıdaki görüşlerini eleştiren bir yazı kaleme alır. Ataç, Oktay Rifat'ın, şiirin tam olarak unsurlarıyla birlikte ne anlam ifade ettiğinin, deyiş ve içeriğin tanımlanmasından kaçınıldığını söylemesini eleştirir. Ataç, "şiir şudur, budur" demekten çekinmekle, "şiir ne olduğu söylenilmez, özü çözümlenmez bir şeydir" demenin aynı şey olduğunu belirtir. Ayrıca şiirin özüne varılabileceğine temkinli yaklaşan Ataç, böyle bir şeye, "şimdiye dek varılamamış" olduğunu da işaret eder. Çünkü "şiir şudur, budur" diyenlerin sözlerine rağmen, şiirin onların çizdikleri çerçevelerde kalmadığını ifade eden Ataç, Oktay Rifat'ın içeriğe bu derece yönelmesini doğru bulmaz (1952: 117).

Ayrıca Ataç, Oktay Rifat'ın, saf şiir bağlamındaki yaklaşımlarını da eleştirir. Oktay Rifat'ın bir dizenin içinde sözcüklerin yerlerinin değiştirtilmesinin hem deyişi hem de anlamı değiştireceği görüşlerine cevap verir. Ataç, Oktay Rifat'ın bu görüşünü kendisinin de bildiğini, ancak ele aldığı Fuzuli'nin "Gözüm, canım, efendim, sevdiğim, devletli sultanım" dizesindeki durumun farklı olduğunu dile getirir. Ataç'a göre "Gözüm, canım" sözlerini sona götürmekle, vezin değişmediği gibi anlam da değişmez. "Efendim, sevdiğim, devletli sultanım, gözüm, canım" dizesine bağlı olarak Oktay Rifat'ın bu iki dize arasında anlam değişikliği görmesini doğru bulmaz. Dolasıyla Oktay Rifat'ın anlam değişikliğini şiirin bir değeri olarak görmesini yadırgar (1952: 118).

Ancak Ataç, Oktay Rifat'ı en çok "güzellik" meselesinde eleştirir. Güzelliğin göreceli, çağdan çağa, kişiden kişiye değiştiğini söyleyen ve buna karşılık şairin güzellikten çok, "doğru yola" hizmet etmesi gerektiğini bildiren Oktay Rifat'ın bu tavrındaki "doğruluk" kavramının da görece olduğunu dile getiren Ataç, "doğruluk" kavramının da çağdan çağa, kişiden kişiye değişeceğine işaret eder. Dolayısıyla "fırtınaya tutulmuş gemilere doğru yolu" göstermenin bir sanat eseri için bir değerlendirme ölçütü olamayacağını, o eserlere yaşam olanağı veren doğru yolu göstermeleri olmadığını, "başka bir erdemleri" mevcut olduğunu dile getirir (1952: 118). Bu bağlamda Ataç, şiirin sosyal fayda gibi bir anlam anlayışına hizmet etmesini uygun görmez ve şiirin tamamen öze dayandırılmasını kabul etmez.

Oktay Rifat, bir sonraki yazısında Ataç'ın bu görüşlerine cevap verir. "Şiir ne olduğu söylenilmez, özü çözümlenmez bir şeydir." diyen Ataç'a karşın Oktay Rifat, özün çözümlenebileceğini belirtir. "Belki konu karışıktır. Yanılma imkânları çoktur. Kolay kolay işin içinden çıkılmaz ama mutlaka çözümlenir." şeklinde görüş bildiren Oktay Rifat'a göre, şiir çözümlenemez düşüncesini savunabilmek için "insanın ya akıl denen melekeye güveni olmamalı yahut şiirin akılla sırrına erilmez bir nesne olduğuna inanmalı." Burada görldüğün gibi akıl unsuruna dikkat çeken Oktay Rifat, şiirin oluşun ve anlamlandırma sürecini bu unsura dayandırır. Buna bağlı olarak "bazı bilgilerin aydınlığında şiirin anlaşılmaz olmaktan çıktığını" savunan Oktay Rifat, "şiirin özü çözümlenmez" şeklindeki bir yargının doğru olmayacağını işaret eder. Oktay Rifat buradaki umutsuzluğun, "bu yılgınlığın" asıl sebebini şu şekilde açıklar: "İçimizde mutlak bir güzel kavramı var. Buna karşılık bir de şiire bağlı, sanat eserine bağlı bir güzellik var. Biz gerçekteki bu güzeli araştıracak yerde kafamızdaki mutlak güzeli

çözümlemeye çalışıyoruz. İşin içinden çıkamayınca, belirli sanat eserine bağlı güzelliğin sırrına da erişilemeyeceğini söylüyoruz" (2009: 102). Bu görüşlerinde Oktay Rifat, alışılmış ve kabul edilmiş, öncelenmiş bir anlam anlayışıyla hareket edilmesinden dolayı, şiirin kendine özgü getirmiş olduğu gerçeklik ve buna bağlı olan anlam alanını çözümlemekte zorluk çekildiğine işaret eder. Okur, kendi önceliğini, şiirin önceliğine tercih etmiş olur. Dolayısıyla okur kendi içindeki anlayışı, esere uygulamaya, eserde bulmaya çalışır. Ancak sonuç olumsuz olunca da eserin anlamsız veya çözümlenemez olduğu sonucuna varılmaktadır. Oyda doğru olan tavır, sadece şiirin getirmiş olduğu "güzelliğe" odaklanmaktır.

Saf şiir konusunda da Ataç' cevap veren Oktay Rifat, Ataç'ın, "Gözüm, canım, efendim, sevdiğim, devletli sultanım" dizesinin anlamı ile "Efendim, sevdiğim, devletli sultanım, gözüm, canım" dizesinin anlamını bir tutmasını doğru bulmaz. Oktay Rifat'a göre, bu iki dize anlam bakımından değişiktir. "Birincisinde şair övgüye *gözüm*'le yani oldukça hafif başlıyor, ta *devletli sultanım*'a kadar basamak basamak çıkıyor. İkincisinde bu övgüler gelişigüzel diziliyor. Hatta mısra büyük bir övgüyle başlıyor da sonunda *gözüm, canım*'a kadar iniyor." şeklinde bu dizeleri anlamca inceleyen Oktay Rifat, birincisinde "anlamın gittikçe gelişmesi, yükselmesi"nin, ikincisinde ise anlamın "tersine düşüşü"nün söz konusu olduğunu belirtir. Oktay Rifat'a göre eğer bu iki dize güzellik bakımından değişikse, bu değişiklik anlam farkından da doğmuş olabilir. Bu bağlamda Oktay Rifat, özü biçimden ayırt etmenin mümkün görünmediği için, sanat eserine bağlı güzelliğin sadece biçimden ileri geldiğini söylemenin de doğru bir yaklaşım olmadığını belirtir. Ancak buna rağmen şiirdeki güzelliğin sadece biçimden gelmediğini, anlamın bilinmediği takdirde biçimin de tadına varılamayacağını işaret eder (2009: 103). Görüldüğü üzere bu dönem anlayışında anlam, Oktay Rifat için en öncelikli unsurdur.

Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın Garip ve sonrasındaki şiirlerini içeren bu evresini, bir bakıma *Perçemli Sokak* öncesi şiirlerini değerlendiren bir yazısında Oktay Rifat'ın Türk şiirindeki işlemini (fonksiyonunu) iki ana temele dayandırır. *"a) Oktay Rifat bir fikir şairidir. b) Şiirlerinin kuruluşunda hâlk biçimlerinden geniş ölçüde faydalanmaktır"* (2014: 187). Bu iki temel noktada Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın daha çok toplumculuğu içeriğe ve sosyal faydaya dayandırdığını, yalın bir anlam anlayışını benimsediğini işaret etmiş olur. Bu bağlamda dil kullanımına da dikkat çeken Cemal

Süreya, Oktay Rifat'ın "sadece büyük parçalar üzerinde iş gördüğünü", "kelimeler arası değil deyimler arası ilgi ve bağlantılar kurmaya" çalıştığını dile getirir. *"Kelimeler, kelime grupları çok ucuza, hatta yok pahasına elde ediliyor, gerek anlamca gerek biçimce sağlamlığı önceden belli ve kabul edilmiş iki üç deyim yan yana getirilince hemeninden bir şiir yapılıveriyor. Oktay Rifat çok kolay şiir yazıyor."* (2009: 189) diyen Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın bu dönemdeki şiirsel anlam anlayışını da ortaya koymuş olur. Hâlk deyimlerine, alışılmış kelime gruplarına dayanan şiir, anlamca da belirli ve sınırlı bir alana sahip olur. Bir başka yazısında da bu soruna değinen Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın, "geniş ölçüde, belki en görünür imkânlar olan hâlk deyimlerine, folklor temlerine yöneldi"ğini belirtir. Ancak bu durumun şair için "iyi olmadığını, köşelere takılıp kaldığını" işaret eder. (2009: 193).

Sezai Karakoç da Cemal Süraya gibi Oktay Rıfat'ın *Perçemli Sokak* öncesindeki şiir anlayışını eleştirir. Karakoç'a göre Oktay Rifat, folklor unsurlarına gerektiği gibi yer verememiştir. Çünkü Oktay Rifat, "hâlk deyimlerini hâlkın kullandığı yerlerde ve kullandığı gayeler için kullanmamıştır. Kendi sözlerine, bildirimine karmaşık birer araç olarak kullanmıştır." Ayrıca Karakoç, Oktay Rifat'ta "hâlk deyimlerinden çok hâlk söyleyişinin baskın" olduğunu belirtir. Böyle bir durumda söyleyiş, gündelik konuşmanın bir şekli olarak kalmıştır ve bu konuşma şekline bağlı olarak kelimelerin, "hâlk deyimleri gibi ve onun kadar donmuş" olamayacağını işaret eder (1956: 2). Oktay Rifat'ın şiirsel anlam alanı bu şiirler çerçevesinde gündelik konuşmanın sınırları içinde kalmıştır. Bir şiirsellik taşımadığı vurgulanmıştır.

2.2.2. Perçemli Sokak ve Sonrası: Görüntü'nün Anlamından Şiirsel Gerçekliğin Anlamına

Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* (1956) adlı eserini yayınlamasıyla, bu tarihe kadar geliştirmiş olduğu toplumcu şiir çizgisi ve buna bağlı olarak anlamlı olma eğilimi kesintiye uğrar. Daha önce toplumcu bir açıdan şiirin sosyal fayda prensibine bağlı olarak "ilerici" ve "duyarlı" bir içeriğe sahip olmasını vurgulayan Oktay Rifat'ın, bu eserle birlikte böylesi bir gereklilikten ayrılarak şiirin daha çok estetik ölçülerini dikkate almaya başladığını söylemek mümkündür. Şiir, artık "mutlak" anlamlı olmaktan çok, anlama dayanmayan, dayanması beklenmeyen bir tür hâline gelir. *Perçemli Sokak*

"önsözü", Oktay Rifat'ın bu yeni çizgisinin beyannamesi özelliğini taşır ve bu dönemki anlam tartışmaları bu önsöz üzerinden gerçekleşir.

Söz konusu "önsöz", Oktay Rfat'ın imge temelli bazı yaklaşımları ortaya koymasıyla başlar. Ona göre "bir dili kullanmak, kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin yardımıyla bir şey anlatmak demektir." Anlattığımız şeyin, "anlam" olduğunu belirten Oktay Rifat, bir sözün anlamının "o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey" olmadığını dile getirir. Anlamı, büyük oranda sadece görüntüye bağlayan Oktay Rifat, anlamı somut bir yaşamsal düzleme indirgemiş olur. Çünkü "*Ahmet yürürken düştü"* sözünü örnek vererek bu eylemin gerçekleşmesiyle bir görüntü oluşacağını ve bu sözün anlamının söz konusu görüntünde ibaret kalacağını bildirir. Yani, "yürürken düşen Ahmet'in görüntüsü", bu sözün anlamını ortaya koyar. Bir dili kullanırken söylenen her söz, beraberinde bir görüntüyle karşımıza çıkar ve bu sözün bir anlamı olur. Anlam, görüntüye bağlı olarak ve onunla birlikte ortaya çıkar. Ancak anlamın ortaya çıkabilmesi içini Oktay Rifat'a göre söylenen sözün, "gözümüzün önüne gelen görüntüsü", "olabilecek bir şey" olmalıdır. Eğer olabilecek bir şeyse, o söz anlamlıdır, "olmayacak bir şey", söz anlamsız olur. Bu bağlamda "***Ahmet düştü*** sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir." diyen Oktay Rifat'a göre, "***Lambanın saçları ıslak"*** sözünde bir anlam yoktur, çünkü "lambanın saçı olmaz." Dolayısıyla, Oktay Rifat, "bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez." (2009: 138) diyerek, anlamı oldukça sınırlı ve nesnel ölçütlere indirgemiş olur. Çünkü bu durumda anlam, denetlenebilir bir öge hâline gelmiştir. Şiirin anlamlı olduğunu, şiirsel anlama sahip olup olmadığını ortaya koymak için, gerçek hayatla sınanabilir olmakla eş değer tutulması gerekmektedir. O hâlde şiirin anlamlı olabilmesi demek, gerçek hayatın birebir kopyası veya kendisi olması demektir. Şiirden böyle bir şey beklenemeyeceğinden, yani sürekli olabilecek görüntüleri ortaya koyması mümkün olamayacağından, şiirde anlam aramak da bir bakıma doğru bir yol olmayacaktır. Ancak Oktay Rifat'ın verdiği iki uç örnekle anlamın niteliğini belirlemek pek olası görünmemektedir. Çünkü bir şiirin anlam alanı düşünüldüğünde, ***Ahmet düştü*** gibi temel ve basit bir anlam alanını hedeflemeyeceği görülür. Aynı şekilde ***Lambanın saçları ıslaktı*** gibi gerçeklik temelinden tamamen ayrı bir düzlemde ve nesnel bağlılaşım oluşturamayacak bir aşırılıkta olması da beklenemez. Bu yapılardaki her iki

söylemden de şiirsel söyleme ulaşmak ve ona anlamsal alan belirlemek tutarlı bir yaklaşım değildir.

Oktay Rifat'a göre insanın "konuşmanın, yani dille işaretleşmenin tadını çoktan yitirmiş"tir. Söz söyleme, bir alışkanlık içinde kanıksanmış görüntülerle doludur. Ancak, sözden çok "kelimeleri kullanmak", "göz önüne birtakım görüntüler getirmek", bu alışkanlığın alışılması, bir bakıma gerçeğin değiştirilmesidir. Oktay Rifat, bu açıdan "gerçekle oynamak", "gerçeği kurcalamak" ister. Böyle bir eylemle "kelimenin, bizi resmin çizgisinden, renginden, musikinin sesinden daha çok gerçeğe" yaklaştıracağını bildirir. Ancak Oktay Rifat'ın işaret ettiği gerçek, varolan gerçeklik düzlemi değildir, yeni bir gerçeklik, bir bakıma sanatsal gerçeklik alanıdır. Çünkü ona göre, konuşma dilinde yaşanılan alışılmışlık düzeyi, kendini gerçeklik düzleminde de hissettirir ve "gerçeğe olan ilgi" de bir bakıma yitirilmiş olur. Çünkü "gerçeğe alışmış" olur. Bu sebeple yeni bir gerçeklik alnına ulaşmak gerekmektedir ki Oktay Rifat, bunun yeni görüntüler elde etmekle eş değer bulur. Ona göre "gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona." Dolayısıyla gerçeğin düzenini değiştirmek için, "kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde değişiklik yapmak" gerekir. Böylelikle "birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek, unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza" (2009: 139). Yani bir bakıma sanatsal gerçeklik alanına ulaşılmış ve sözcüklerin alışılmadık bağdaştırmalarından yeni görüntüler ve dolayısıyla yeni anlam alanları elde edilmiş olur. Anlamın denetlenebilir görüntülere indirgenmesinden sonra, dilin de konuşma düzleminden koparılması, Oktay Rifat'ın anlamdan da uzaklaşma eğilimine daha da yaklaşmasını sağlar. Şiirdeki anlam, olamayacak görüntülerden oluşacağı için anlamdan uzaklaşmış, gündelik konuşma dilinin ötesinde bir yerde olması da kapalı ve yeni bağdaştırmalar çerçevesinde ortaya konulamayacak bir yapıya ulaşır. Oktay Rifat, şiirde anlamsızlığı savunurken gerçek hayatla kurduğu ilintisizlik, şiiri temelsiz bir alana götürür. Çünkü Oktay Rifat, gerçek olandan uzaklaşarak, şiire yakınlaşmak görüşündedir. Şiir, gerçeğin kendisi değildir, ancak oradan gelmektedir. Kelimenin çok boyutlu anlam özelliği, bizi başka bir gerçeklik alanına götürürken, "saçma"nın boyutlarına ulaştırmaz. Başka bir "anlamlılık" alanı oluşturur. Alışık olunanın dışına, yeni olan bir ortama taşır ve yeni bir anlam alanı oluşturur. Ancak bu alan, gerçeklikten ve dilin anlam yapısından tamamen bağımsız değildir. Bilinçli olarak bozulan dil ve

gerçeklik, şiirde yapay bir anlam alanı oluşturur. Bu da amaçlanan yeni gerçekliğe ve anlama ulaştıramaz.

Oktay Rifat, aslında *Perçemli Sokak* önsözüyle, daha önceki anlam anlayışından pek fazla uzaklaşmaz. Toplum kökenli bir yaklaşımla sosyal faydaya dayanan anlam anlayışında da anlamın gerçekliğe dayandığını belirtmiştir. Toplumun yaşamına bağlı olarak akıl unsurundan uzaklaşmasını istememiştir. Gerçek olanı yansıtması, hatta yol göstermesi gerektiğini de vurgulamıştır. *Perçemli Sokak*'taki anlamlı olma durumunu gerçeğe dayandırmıştır. Sözün anlamlı olması için, gerçek bir görüntüyü ortaya koyması gerektiğini vurgulamıştır. Yani anlam, yine akılla denetlenebilir, toplumsal yaşamda yansıması ortaya konulabilir bir özelliktedir. Değişen şey anlamın niteliği değil, şiirden beklenilen anlam alanıdır. Önceden şiirin böylesi bir gerçek anlama dayanmasını isteyen Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*'ta bu isteğinden vazgeçerek, gerçeklikten ve dolayısıyla anlamdan uzaklaşan bir şiiri amaç edinmiştir. Yani bu süreçte beklediği, şiirin belli bir toplumsal anlam alanına sahip olmamasıdır. Aynı anlam anlayışına dayalı, farklı bir amaç ortaya çıkmıştır.

Oktay Rifat, söz konusu gerçeklikten uzaklaşma ve bir bakıma kapalı bir anlamı veya anlamsızlığı dile getirme eğilimlerini *Perçemli Sokak* önsözünü takip eden diğer yazılarında da ortaya koyar. Ona göre "yüz, yüz elli yıl içinde resmin de, şiirin de gerçeği kopya etmekle işe başlayıp sonra gerçeği değiştire değiştire, sonunda gerçekten başka bir gerçek kurduklarını söyleyebiliriz" (2009: 142). Bu bağlamda şiirde René Char'ı örnek veren Oktay Rifat, onun dış gerçekle "en az ilgilenen şair" olduğunu belirtir ve bu sebeple gerçeklik alanından kopan okurun, onun şiirlerini "daha zor" anladığını dile getirir (2009: 143). Oktay Rifat, anlamsız şiire veya anlamı zor ortaya konan şiire ulaşmak için, öncelikli olarak dış gerçeklikten bağı koparmakla işe başlar. Çünkü dış gerçekle ilişkisini kesen şiir, anlam açısından zorluk yaşatır. Okura anlamlama sürecinde somut veriler sunmaz. Bu bağlamda şiirin anlamlandırılması veya yorumlanması, nesnel bağlılaşım unsuruna dayanamayacağından, okur da anlamsal bir bağ kurma sürecinde zorluk yaşar.

Oktay Rifat, bu durumu yeni şiirin asıl özelliği olarak görür. Çünkü ona göre, "yeni şiir görüntüsü, tıpkı yeni resim görüntüsü gibi gerçeği yeniden kurma, başka bir deyimle yeni bir sanat gerçeği kurma açısından doğuyor." Dolayısıyla bu yeni şiir, dış

gerçeklikten başka bir gerçeklik alanı oluşturduğundan "tasvirci değil terkipçi" bir yapıya kavuşmuştur. Dış gerçekliği tasvir etmekten kurtulan şiir, hem "gerçeği daha iyi" bir anlamda sunar, hem de "yeni özler, yeni anlamlar" ortaya koyarak sanatı zenginleştirir (2009: 144-145). Böylelikle tasvirden bağımsız, kendi gerçeğini kuran her yeni imge, yeni bir anlam oluşturur. Ancak bu anlamın yorumsallığı kendine özgü bir zorluk da yaratır.

Oktay Rifat, anlamın bir "görüntü" olduğu görüşünü birbirini takip eden yazılarında sürdürür. Nurullah Ataç'ın Fuzuli örneğini yeniden ele alan Oktay Rifat, Ataç'ı bu sefer haklı bulur ve onun "bir şiirin güzelliği anlamından gelmez" sonucunu olumlamıştır. Anlamın ne olduğunun öncelikle ortaya konulması gerektiğini vurgulayan Oktay Rifat, bir sözün görüntüsünden bağımsız bir anlamın olmayacağını yeniden dile getirir. "Bugün hava sıcak sözünün anlamı, gözde, daha doğrusu akıl gözünde canlanan bir görüntüden başka bir şey değildir." diyerek görüşünü örneklendiren Oktay Rifat, ancak "bir sözün her zaman, ilk görüntüde anlamına ulaşılmaz" der ve Haşim'in, "Şu bakır zirvelerin ardından / Bir süvari geliyor, kan rengi" dizelerini ele alır. Ona göre bu dizelerin anlamı, "gözümüzün önüne gelen bir görüntü değil, onun yardımıyla sıçradığımız ikinci bir görüntüdür. Bakır zirvelerinin ardından gelen kan rengi süvari görüntüsü, aklımıza batan güneşi getirir. Bu da onun anlamıdır." Dolayısıyla görüntünün, çağrışımsal olarak başka görüntüleri ortaya koyacağını dile getiren Oktay Rifat, "anlam için sadece bir görüntüdür" demenin yeterli bir yaklaşım olamayacağını işaret ederek, bu bağlamdaki fikirlerini biraz daha genişletmiş olur. Çünkü "anlam, akla gerçeğin düzenine uygun bir görüntüdür. Görüntüleri akla, gerçeğin düzenine uymayan sözlere anlamsız deriz" (2009: 146).

Bu bağlamda Oktay Rifat'a göre, Haşim'in dizelerinin "güzel"liği, "akıl gözünde canlanan bu birbirine bağlı görüntüler, anlamlar yüzünden güzeldir." Söz konusu dizelerde "bu görüntülerden, bu anlamlardan başka bir şey" olmadığından, güzelliğinin de başka bir şeyden kaynaklanamayacağını belirtir. Ancak Oktay Rifat buna rağmen, "bir şiirin mutlaka anlamlı olması gerekir" görüşünü savunmaz. Bir şiir, "akla, gerçeğin düzenine uygun görüntülerden kurulmalıdır" da demek istemez. Oktay Rifat, şiirin birtakım görüntülerle kurulduğunu belirtir ve bir şiiri şiir yapan bu görüntülerin akla veya gerçeğin düzenine uygun olup olmamasının bir önemi olmayacağını dile getirir. Oktay Rifat, divan şiirinin "en güzel" parçalarının anlamsız,

yani gerçeğin düzenine aykırı görüntülerden kurulduğunu da işaret ederek fikirlerini temellendirmek ister. Aynı anlayış içinde Hâlk şiirinin de "anlamsız mısralarla, parçalarla dolu" ve "bütün tekerlemelerin, hâlk türkülerinin giriş dizlerinin anlamsız" olduğunu vurgular (2009: 147). Böylelikle gerçek olsun ya da olmasın, akla uygun olsun ya da olmasın ortaya çıkan imge/görüntü güzelse, şiir güzeldir ve kendi içinde anlamlıdır. Oktay Rifat'ın için, şiir görüntüdür/imgedir.

Oktay Rifat, şiirde anlam meselsini ele aldığı bir başka yazısında konuşma dilinin düşünceleri, duyguları, olayları anlatmak için bir araç olduğunu, ancak şiirin, "her zaman düşünceleri, duyguları, olayları anlatmak" için yazılmayacağını işaret eder. Fransız şairi Audiberti'nin "şair, dünyayı olduğu gibi kâğıda geçirmez, sanki yaradanın kendisiymiş gibi dünyayı yeni baştan kurar" sözünü aktaran Oktay Rifat, şairin alışılmışın dışında bir gerçek, bir anlam getirmesi gerektiğini işaret eder. Ona göre döneminin (1957) şiiri, diğer sanatlarda olduğu gibi, "olanı, olağanı anlatmakla" yetinmemekte ve "yeni sanat gerçekleri kurmaya" çalışmaktadır. Ancak böylesi bir çaba, "ister istemez gerçeğin düzenini değiştirmekten, gerçeğe yeni düzen vermekten öteye" geçememektedir. Dolayısıyla "gerçeğin bir parçası olan sanatçı istese de gerçek dışı bir şey düşünemez." diyen Oktay Rifat'a göre, sanatçı, ancak "gerçeği ezer büzer, ona yeni bir düzen verebilir" (2009: 148). Bu bağlamda şairin konuşma dilinden ve görünen gerçeklikten uzaklaşması gereklidir. Böylelikle Oktay Rifat, nesnenin tabiatını değiştirmeyen bir şairin, yeni şiir gerçeğine ulaşamayacağını işaret eder.

Şiirde anlamı olup olmamak meselesine bu açıdan bakan Oktay Rifat, şiir düzleminde nesnenin kendi somut gerçekliğinden uzaklaştığını ifade etmek ister. *"Akşam oldu zurnalar yandı"* sözü ile *"Akşam oldu lambalar yandı"* sözü arasında bir anlam farklı görmediğini belirten Oktay Rifat, iki sözün de anlamsal açıdan "seçik, yalın ve açık" olduğunu dile getirir. Ancak şiir dilinde anlamsız olarak karşılanan birinci sözün anlaşılmamasının sebebini, "kimi zaman alışkanlıklara", "kimi zaman da beğenilere" yenik düşmenin bir sonucu olarak görür. "Bir zamanlar Orhan Veli'nin en yalın sözlerini de anlamazlardı." diyen Oktay Rifat, Orhan Veli'nin sözlerinin altında ikinci bir anlam arandığını belirtir. Kendi düşünceleri etrafında oluşturduğu örneklerin de anlamsızlıkla karşılandığını dile getiren Oktay Rifat, aslında bu sözlerin de seçik olduğunu, ancak "gerçeğin düzenine aykırı bir düzende kurulmuş şiir cümleleri" oldukları için anlaşılmadıklarının söylendiğini işaret eder. Gerçekliğin somut düzlemini

şiirde arayanların, bu sözleri anlamayacaklarını belirtir. Çünkü ona göre "şair, onların gördüklerini değil, görmediklerini, bilmediklerini anlatıyor." "Çarşıyı, pazarı, damı, ağacı yerli yerinde bulmak isteyenler, bir sanatçının gündelik gerçeğe nasıl yeni değerler kazandırdığını merak etmeyenler"in yeni şiirleri okumamalarını" (2009: 149) salık veren Oktay Rifat, şairden görüneni değil, görünmeyeni, bilinmeyeni anlatmasını ister. Bu şiire yeni bir anlam alanı getirir. Yeni şairlerin, bu yönde olmaları gerektiğine işaret eder.

Suut Kemal Yetkin, Oktay Rifat'ın bu görüşlerini eleştirerek daha önce şairin benimsemiş olduğu toplumcu şiir anlayışını hatırlatır. Oktay Rifat'ın toplumcu şiirden, gerçeküstücü şiirlere geçtiğini belirten Yetkin'e göre, *Perçemli Sokak*'taki şiirler gerçeküstücü niteliklere sahiptir. Daha önce şairin, "toplum davalarını söz hâline getiren, şiirdir" (O. Rifat, 2009: 304) dediğini hatırlatan Yetkin, *Perçemli Sokak*'la birlikte anlamsız şiirler yazarak çelişkili bir duruma düştüğünü işaret eder. *"Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim. Alnımın kuşları havalanır"* ve *"Yıldız doğramacı damın üstünde / Mayhoş zamanların kabuğunu dişler"* gibi dizeleri ele alarak böylesi şiirlerin sadece geniş hâlk kitleri tarafından değil, "ileri ve aydın bir azınlıkça" da anlaşılabileceğinin şüpheli olduğunu belirtir. Dolayısıyla bu "anlamsız" şiirlerle birlikte Oktay Rifat'ın, toplum dışına çıktığını dile getiren Yetkin, şairin "fildişinden kulesine" kapanacağını ve anlaşılamamak için çaba harcayacağını işaret eder. Ona göre bu tutum, toplumcu şiirin eleştirdiği, biçimci şiirle aynı şiiri yazmaktır (1957: 5). Böylece Oktay Rifat, Yetkin'e göre toplumcu içerikten uzaklaşarak, "küçümsediği" biçimci anlayışla aynı olan şiirler yazmıştır. Burada dikkat çeken nokta, şiirin anlamdan soyutlanmış olmasını, Yetkin'in biçimcilikle aynı tutmasıdır.

Yetkin, Oktay Rifat'taki bu değişimin temelsiz bir çerçevede gerçekleştiğin belirtir. Çünkü ona göre, "Toplum hayatımıza, şiirimizin ve hikâyemizin son yıllardaki durumuna bakılırsa bugün için gerçeküstücülüğün benimsenmesini gerektiren akla yakın bir sebep görülmez." Bu bağlamda Yetkin, bu gerekçeli durumdan dolayı Oktay Rifat'ın bu yöneliminde "tek başına ortada" kaldığını belirterek, değişimi şairin "gerçeküstücülüğe kanının kaynamasına" bağlar. Yetkin'e göre Oktay Rifat, artık bu "anlamsız ve gerçeküstücü" şiirlerle "kişici bir şair olmuştur, çoğunluk için değil, mutlu bir azınlık için yazmaktadır" (1957: 5).

Yetkin'e göre bu tutumda "tuhaf taraflar" bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, "gerçeküstücü bir şairin, kendi kafası ve emeği ile hiçbir ilişiği olmayan şiirleri kendisinin saymasıdır." Yani Yetkin'e göre, böylesi şiirler, "altbilincin kendiliğinden geliveren verimleri"dir ve şair kendisine ait olmayan şeylerle övünmektedir. İkincisi ise, "kafanın verimi olmayan bu çeşit şiirlerin, yazarlarınca bile anlaşılıp anlaşılamamasıdır." Yani, böylesi şiirler akıl yolu ile yazılmadığından, anlamsız olmakta ve şairin kendisi dahi anlamlandıramamaktadır. (1957: 5). Yetkin'in bu çıkarımları oldukça tartışılır bir zemin oluşturur. Bilinçaltından gelen duyumların, şairin dışında tutmak ve bunları şairle ilgisiz saymak doğru bir yaklaşım değildir. Söz konusu bilinçaltını, şairin kendi dışında bir şey olarak algılamak mümkün müdür? Ayrıca şairin hiçbir ilgisi veya katkısı olmadan bu bilinçaltı nasıl şiir hâline gelebilir. Bu durumun "ilham"la da bir tutan Yetkin, şairi ilhamdan da soyutlar. Ancak ilham da kendiliğinden şiir hâlini almamaktadır. Gerek anlam, gerekse anlamsızlık, şairin elinden çıkar. Ayrıca şiirin "akıl"la yazılmasını anlamlılık olarak değerlendirmek de doğru bir yaklaşım değildir. Bilinçaltını, akıldan ayrı tutarak, birbirinden tamamen bağımsız gören Yetkin'in, bu iki kavramı birbirinden ayırması da ilginçtir. Sonuçta bilinçaltını dışa vuran unsur, yine bilinçtir. Bilinçaltının sözlere dökülerek bir biçim içinde sunumu, bilinçli bir eylemdir. Bilinçaltında "kırmızı boynuzlu öküz" imgesi olabilir. Ancak bu imgeyi, "uykusuz camlara" ait saymak, "ellerin öpülmesi ve yemyeşile kesilmek" bilinçli bir deyiş düzlemi yaratmayı gerektirir. Sonuçta bu düzlem anlamsız da olabilir, ancak akıl işidir ve anlamsızdır.

Bu yaklaşımlardan sonra Yetkin, bir çelişkiye düşer. "*Perçemli Sokak*'taki şiirleri altbilincin kırıntıları olarak görmektense aklı zorlamanın sonuçları olarak görmek daha doğru olur." diyerek bir bakıma yukarıdaki görüşlerini tersinlemiş olur. Yetkin, burada "aklın zorlanmış" olduğu fikrine, "sadece kitabın önsözünden değil, düşüncedeki alışılmış düzenin darmadağın edilmesinden, kelimelerin salt hürlüğü seçmeğe zorlanmış bulunmasından, çağrışım örgüsünün çözülmesinden" çıkarmaktadır. Ancak Yetkin'in anlam arayışındaki bu çıkarımları da kendisini bir başka çelişkiye götürmektedir. Çünkü Yetkin, şiirin anlamlı olması için "düşüncedeki alışılmış düzenin" korunmasını ister. Sözcük seçiminin "özgürce" yapılmasını uygun bulmaz, bağımlı bir şiirsel sözcük vurgusu yapar. Sınırlı bir çağrışım alanı ister. Bütün bu durumlar, alışılmış ve yerleşik bir şiir anlayışının ürünleridir. Dolayısıyla "bir şiirden

zevk almak için, ilkin onu anlamam gerekir" diyen Yetkin, bu bağlamda "kanılarımı, inançlarımı bir yana bıraktım, *Perçemli Sokak*'taki şiirleri bir kere, bir kere daha okudum. Bir baş ağrısından başka bir şey duymadım. Çünkü anlayışla kurallarına bağlı, anlayışla ilgili değildi bu şiirler." şeklinde görüş bildirir. Öncelikle alışılmış düşünce tarzından hareket ettiğini, sonra "inanç ve kanılarını bir yana bıraktığını", daha sonra da tekrar "anlayış kurallarına bağlı" değerlendirme yapmaktan kendini alamamıştır.

*Perçemli Sokak'*taki şiirleri "bilmece" olarak gören Yetkin, "ben şiiri, bilmece çözmek için değil, zevk için okurum." sözleriyle yeni bir çelişki daha ortaya koyar. Bu şiirleri aklın zorlanması olarak değerlendiren Yetkin'in, "bilmece"lerin, aklın en etkin göründüğü ürünler olduklarını gözden kaçırmıştır. Yetkin'in şiirden beklediği "zevk" ise, "şairin kişiliğine göre düzenlenmiş söz dizilerinin, duyularımızı, çağrışım ve kavrama gücümüzü aynı zamanda etkilemesinden doğan" bir zevktir (1957: 5). Şaire bağlı, şairin biçimlendirdiği bir anlam alanına işaret eder. Bunu da şairin aklın verilerini ve düşünce düzenini bozmadan yapması gerektiğini de eklemek gerekir.

Oktay Rifat da Yetkin'in bu görüşlerine cevap verdiği yazısında, çelişkiler ortaya koyduğunu belirtir. Oktay Rifat, Yetkin'in, "Gerçeküstücülük altbilincin şiir kaynağı olduğuna, şiirin automatigue yazı ile elde edildiğine inandığını", ancak daha sonra da "*Perçemli Sokak'*taki şiirleri altbilincin kırıntıları olarak görmektense aklı zorlamanın sonuçları olarak görmek daha doğru olur." şeklinde görüş bildirdiğini dile getirir. Oktay Rifat da "gerçeküstücülük altbilincin şiir kaynağı" ise *Perçemli Sokak*'taki şiirlerin "aklı zorlayarak yazılan şiirler" olarak gerçeküstücü sayılamayacağını dile getirir. Oktay Rifat'a göre asıl önemli olan durum, "*Perçemli Sokak'*taki şiirlerin gerçeküstücü" olmadığıdır. Çünkü Oktay Rifat'a göre "gerçeküstücü şair, aklın gerçeği anlamamıza engel olduğuna inanır." Ancak "*Perçemli Sokak*'taki şiirler akıl şiirleridir." Buradaki "akıl şiiri" vurgusunun, "klasik şiirlerde olduğu gibi, özü de akıl olan şiir demek" olmadığını belirten Oktay Rifat, yukarıda da belirttiğimiz gibi "yapıcısı akıl olan şiirlere de akıl şiiri" denilebileceğini bildirir. Dolayısıyla Oktay Rifat, Yetkin'in çelişkisini ortaya koyarak "gerçeküstücü bir şiir akıldan değil, altbilinçten çıkar" diyerek *Perçemli Sokak*'taki şiirlerin "akıl" yönüne dikkat çeker (1957: 7).

Yetkin'in "fildişinden kule" eleştirisine de cevap veren Oktay Rifat, "toplum üstüne düşüncelerinin" değişmediğini belirtir. "Şair yaşayan bir varlık olduğu için, toplum içinde de yaşadığı için, saadetimiz, bugünümüz, yarınımız topluma bağlı olduğu için toplumu düzeltmeye çalışanların safında, toplumun düzensizliğinden fayda umanlara karşı savaşır" şeklindeki görüşünü yenileyen Oktay Rifat, bu fikrinden "caymadığını", sadece *Perçemli Sokak*'ta "toplum davalarını ele almadığını", "bir şair her kitabında mutlaka toplumla ilgili konuları ele alır" diye bir kuralın olmadığını işaret eder (1957: 7).

"Anlamak" eylemine de açıklama getiren Oktay Rifat, şu ifadeleri dile getirir: "Karşımızdakinin dile verdiği işareti kavramaya anlamak, daha doğrusu anlaşmak diyoruz. Anlaşmada en az iki kişi var: işareti verenle işareti alan. İşareti veren, mesela yağmurun yağdığını anlatmak istiyorsa, gerçekteki bu olayı, yağmur yağmak eyleminin dildeki işaretlerini bir araya getirerek, "yağmur yağıyor" der. İşareti alan bu işareti çözümler, bir gerçek olarak gözünün önüne getirir, yani işaret verenin tersine, o işareti yeniden gerçeğe çevirir. Şimdi ne yapıyor ne yapıyor Bay Suut Kemal Yetkin, benim şiirlerimdeki görüntüleri gerçeğe çevirmeye kalkıyor, gerçekte karşılığını bulamayınca anlamadığını sanıyor" (1957: 7). Burada, Oktay Rifat'ın işaret etmek istediği şey, şiirsel gerçekliğin, nesnel ve gündelik gerçekle birebir örtüşmeyeceğidir. Yetkin'in şiirdeki imgeleri, gerçekte arayıp bulamadığı için, şiiri de anlamsız bulduğunu ifade eden Oktay Rifat, söz konusu şiirlerin "taşı toprağı, canlıyı cansızı bir başka düzende bir araya getirdiğini ve bunu önsözde önceden belirttiğini" dile getirir. Bu bağlamda Yetkin'in eleştirisini haksız bulur. Çünkü Oktay Rifat'a göre şiirlerdeki "uykusuz cam", kırmızı boynuzlu öküz", yıldız doğramacı" gibi şeyler, gerçekte birebir karşılığı olan şeyler değildir, ayrı ayrı olarak vardır, ama bu şekilde kaynaşmamış ve bir araya gelmemiştir. Burada anlamı zorlayan veya anlamsız gibi görünen durum, gerçekte olan bu nesnelerin, yeni ve alışılmadık bir birleşimle düzenlenmiş olmasıdır.

Perçemli Sokak'ın önsözünden iki yıl sonra 1958'de yazdığı bir başka yazıda yine anlam meselesine değinen Oktay Rifat, hâlâ "anlamsız şiirden yana" olduğunu belirtir. Ancak "anlamsızlık"ta anladığı şeyin, kendisine gelen eleştirilerden ve aynı yıllarda, özellikle İlhan Berk'in savunduğu anlamsızlıktan farklı olduğuna dikkat çeker (1958: 1). Oktay Rifat, kendine göre anlamsız şiiri tanımlamak için şu soruları sorar:
Anlam, karşımızdakinin bize herhangi bir işareti anlatmak istediği şey midir?

Karşımızdakinin bize dille anlatmak istediği şey midir?
Yoksa karşımızdakinin bize dille anlatmak istediği akla uygun şey midir?

Oktay Rifat bu sorulara verilecek cevap, eğer, "Bize anlatılan her şey anlamdır, bunun akla uygun olup olmamasına bakılmaz" şeklinde olursa, "Şiir sadece anlamdır, şiirde anlamdan başka bir şey yoktur" gibi bir sonuca gidilebileceğini dile getirir. Ancak Oktay Rifar şiirin anlamlı olmasını, anlama dayanmasını isteyenlerin, anlamı bu şekilde tanımlamadığına dikkat çeker ve onlara göre, "anlamın anlam olabilmesi için önce akla uygun olması gerek"liliğini işaret eder. Oktay Rifat, şiirin böylesi bir anlama bağlı kalmasının istenemeyeceğini dile getirir (1958: 6). Oktay Rifat'ın taraf olduğu anlamsızlık, bu "akıl"dan yana olmamak durumudur.

Oktay Rifat bir bakıma toplumcu dönem öncesindeki anlam anlayışını yeniden işaret eder gibidir. Anlamın, bir sözün altındaki akla uygun olan bir şey olması durumunda, şiirin anlamla bağlı kalmasının istenemeyeceğini, çünkü şiirin, aklın dışında kalan şeyleri de anlattığını daha önceki yıllarda da dile getirmiştir. Örnek olarak şiirin "heyecanları" da anlattığın işaret eder. Oktay Rifat'a göre "şiirin anlamla bağlı kalmaması, sanıldığı gibi sıkıla sıkıla posası çıkmış bir çığır değil"dir. Bu bağlamda Rousselot'nun, "Şiir bir anlatım aracıdır. Öyle bir anlatım aracı ki elinden gelse kelimelerden vazgeçer. Ama akılca işleyen akıldan pekâlâ vazgeçebiliyor" şeklindeki sözlerini aktaran Oktay Rifat, bu tanımlamadan hareketle "şiirin bir anlatı" olduğunu kabul eder. Ancak kendisinin de işaret ettiği gibi "akılca işleyen akla dayanmayan bir anlatı" özelliğini öne çıkarır. Dolayısıyla Türk şiirinde "anlamsız şiir deyince bir şey söylemeyen, bir şey anlatmayan şiir" şeklindeki yaklaşımların yanlış olduğuna dikkat çeker. Ancak Oktay Rifat, bunun aksine kendi görüş açısından "anlamsız şiirin, bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri" anlattığını, "bizi insandan uzaklaştırmak şöyle dursun, bize insan gerçeğinin, dış gerçeğin ta kendisini vermeye" çalıştığını belirtir. Ona göre "bugünkü şiir (1958), gerçeği yakalamak peşindedir." Ancak "gerçeğe ulaşmanın yolu, akla başvurmak" gibi anlaşılmamalıdır diyen Oktay Rifat, bu durumu bilim için doğru, ancak şiir için doğru olmayan bir yaklaşım olarak görür. Çünkü Oktay Rifat'a göre, "şiirin aradığı, gerçeğin başka bir yönüdür. Şiir, gerçeği, heyecan veren yönüyle arıyor" (1958: 6).

Oktay Rifat'a göre bu dönemde anlamdan yana olanlar, bir bakıma gerçeküstücüler gibi yanılmakta, bilimsel bilgiyle, şiirsel bilgiyi birbirine karıştırmakta

ve bu iki kolu ayırt etmek istememektedirler. Çünkü ona göre "şiirsel bilgi, heyecana dayanan bilgidir." Bağlamda "gerçek karşısında duyulan heyecan" da "şiirin konusudur." Oktay Rifat'a göre eski şairler, "bu heyecanı duyuma aykırı bir şekilde aklında dondurarak, akıl yoluyla" anlatmışlardır. Ancak "bugünkü şair bu heyecanı gene aklın ışığında, ama aklın dışından, daha canlı, duyuma daha yakın olarak vermeye" çalışmaktadır (1958: 6). Heyecana bağlı olan bir duyumun ortaya çıkaracağı anlam, tam olarak ortaya konulamayacağı, akılla belirlenemeyeceği bir gerçektir. Oktay Rifat'ın, şiirden beklediği anlam da budur. Ancak heyecanı aklın dışında tutarak, onu yine "aklın ışında" "duyuma yakın" olarak verilmesi durumu yine de belirgin bir yaklaşım tarzı değildir. Ancak Oktay Rifat, bu durumu Cemal Süreya'nın şiirleriyle örnekler. Cemal Süraya'nın *"Sen çırılçıplak elma yiyorsun / Denizin ortasına kadar elma yiyorsun / Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun*" dizeleriyle, bir bakıma akla uygun olmayan "bir duyuyu, canlı bir duyuma çok daha yakın anlattığını" dile getirir. Bu dizelerle, Cemal Süreya'nın "aklın dışına çıkarak" bir "anlatı" ortaya koyduğunu işaret eder. Dolayısıyla Oktay Rifat'ın istediği "anlamsızlık" bu yönde olmalıdır. Aklın dışındaki anlamı, Oktay Rifat, yine Cemal Süreya'nın bir başka dizesiyle şöyle anlatır: "Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene" mısraı ile şu bizim alıştığımız, alıştığımız için tadını yitirdiğimiz zurnalı çingene gerçeğini ele alırken, önce çingene sonra zurna kalıbını parçalıyor, çingeneye zurnadan geçiyor, böylece aklın baskısını hiçe sayarak, bize gerçeği ilkel heyecanıyla tattırıyor. Gerçeğe ışık tutmakla gösterdiği başarı yeni şiirin erdemlerinden biri" (1958: 6). Bu bağlamda Oktay Rifat'ın daha önce de dile getirdiğimiz gibi şiirde anlamlı olmaktan vazgeçmediğini, ancak şiirden beklediği anlamın niteliğini değiştirdiğini bir kez daha görmek mümkündür. Oktay Rifat, aklın baskısından kurtulan, yeni bir gerçeklik peşindedir.

Oktay Rifat, Doğan Hızlan ile yaptığı bir konuşmada bu görüşlerine yıllar sonra da akıl unsuru çerçevesinde anlam ile gerçeklik arasındaki ilişkiye değinir ve bir bakıma *Perçemli Sokak* önsözündeki görüşlerini destekler. Bu bakımdan "anlamlı söz, aklın ilkeleriyle (nedensellik ilkesi gibi, illiyet, ayniyet prensipleri) çelişmeyen söz"dür. Dolayısıyla "anlamlı söz gerçekle çelişmeyen sözdür." Çünkü Oktay Rifat'a göre, aklın ilkeleriyle doğayı yöneten yasalar, aklın, doğanın bir ürünü olması dolayısıyla, uyum hâlindedir. Bu uyum içinde "anlamlı söz, olağanı dile getirir." Ancak bütün bunlara rağmen, "şiirin olağanla bağlı kalması istenemez." Çünkü şiir kimi durumlarda

"olağanüstü"den de yararlanır. Aynı zamanda "aklın ilkelerini hiçe sayan bilinçaltı"dan izler taşır. Bu bakımdan Oktay Rifat'a göre "şiirin olağanla bağlı kalması istenemeyeceğinden, şiir ister istemez anlamla da bağlı kalamaz" (1980: 7).

1958'de kaleme aldığı bir başka yazısında bu gerçeklik olgusuna değinir. Ona göre, "gerçeğin dış görünüşü, bir de bu dış görünüşün altında, ilk bakışta kavrayamayacağımız bir varlığı var"dır. Bu bağlamda resim sanatını örnek veren Oktay Rifat, "gerçekçi yeni resmin", "nesnenin dış görünüşünden çok, asil varlığına yöneldiği zamandır ki bu varlığı kavrayabildiği ölçüde dış görünüşten uzaklaştığını" belirtir. Ona göre, "resim için doğru olan bu olay şiir için de doğrudur." Bu sebeple yeni şiirin görüntüleri ilk bakışta gerçekteki görüntülere benzemiyorsa, bundan yeni şiirin gerçekçi olmadığı sonucuna varılamayacağını işaret eder (2009: 160). Böylelikle gerçeğin dış görüntüsünden kurtulan şiir, yeni bir imgesellik kazanarak, yeni bir anlam alanına ulaşır. Nesnenin şeklini değiştiren ve onun ötesindeki anlamı gören bu yaklaşım, yeni şiirin getirdiği yeni anlamdır. Bu anlam, anlamsızlıkla bir tutulamaz. Bu yönde soyuta kaçan Oktay Rifat, bir bakıma şiirden gerçeğin dışında bir kurgu bekler. Yahya Kemal'i örnek veren şair, onun gerçeğin dış görünüşüyle yetindiğini ve tasvirci olduğunu; soyut ve "herhangi bir uyduru (*fiction*) şairi kadar da öznel" olmadığını belirtir. "Osmanlı Devleti'nin kılıç gücünü över, haraca bağlı bir Ortaçağ düzenine hasret çekerdi." (2009: 161) sözleriyle de tematik duruşundaki kavrayışı eleştirir.

Oktay Rifat, akıldışı anlam anlayışını sonraki yazılarında da sürdürür. 1959' yazdığı bir yazıda yeniden Rousselot'nun şiir, "…akılca işleyen akıldan (*raison raisonnante*) pekâlâ vazgeçebiliyor" sözünü hatırlatarak "yeni şiirin aklın bütünüyle değil, düşünceyi yöneten ilkelerle bozuştuğunu" dile getirir. "Düşünceyi yöneten ilkelerin başında karşıtlık ilkesi"nin olduğuna dikkat çeken Oktay Rifat, bu ilkenin "eytişim" (diyalektik) yoluyla parçalandığını işaret eder. Düşüncenin ilke olarak benimsediği "bir şey aynı zamanda hem var, hem yok olamaz" tarzındaki tutumlar, diyalektik yoluyla "bu karşıtmış gibi görülen durumların, aslında karşıt olmadığını, düşünceyi oluşa ve harekete bağlayarak gerçeğe uymayan bu dar kalıpların parçalandığını dile getirir (2009: 165). Oktay Rifat'ın bu tavrı, Bergson'un sezgisel duyuşuna doğru giden bir yönelim içerir ve aklın parçalanarak, sezgisel bir duyuşun öncelenmesini işaret eder.

Bu bağlamda Bergson'un akla yaklaşım tarzını irdeleyen Oktay Rifat, "aklın, canlı cansız, gerçeği bütünüyle kavraması için, içgüdünün gelişmesinden meydana gelen sezgi *(intuition)* ile tamamlanması gerekir" (2009: 166) sonucuna varır. Böylelikle Oktay Rifat, toplumcu bir keskinliğe ulaşmadan önceki dönemin anlam anlayışına yeniden yaklaşmış olur. Anlamı, aklın baskısından kurtararak içgüdüsel bir sezginin sınırlarına getirir. Aklın baskısında olmayan bir "anlamsızlık" tutumunu sürdürür.

Şiirin temel noktasının her çağda, aklın en çok öncelendiği 17. Yüzyıl Fransa'sında bile, akıldan çok duyguya dayandığını belirten Oktay Rifat, "duygu" unsurunu ön plana çıkarır. Ona göre "duygu, akıl dışı bir olaydır. Bilinir, duyulur, ama anlatılmaz." Yani, "anlaşılır (*intelligible)* değildir, anlama sığmaz." Ancak şairlerin "duygularını akıl diline çevirerek anlatmaya" çalıştıklarını belirten Oktay Rifat, "akıl dilinde, duygularına bir karşılık" bulduklarını ve "duygularını dillendirdiklerini" ifade eder. Konuşulan dili aklın malı olarak gören Oktay Rifat, Valery'nin, bu bağlamda "Şiir, çığlıkların, gözyaşlarının, okşamaların, öpüşlerin, iç çekmelerin yarım yamalak anlatmaya çalıştıkları o şeyi yahut o şeyleri konuşulan dilde yeniden kurmak yahut canlandırmak çabasıdır." şeklindeki sözlerini aktarır. Ancak akıl dilini önceleyen Valery'nin, çağın (1959) şairleri tarafından takip edilmediğini işaret eder. Çünkü Oktay Rifat'a göre "Çağımızın şairi daha çok, o şeyi, o şeyleri ham olarak, anlamla değil, anlatı ile okuyucuya duyurmaya çalışıyor." Bu tutumla içinde olan Oktay Rifat, buna bağlı olarak "Çağımızın şiiri genel olarak anlamsızdır" sonucuna varır. Yani, "yeni şair, gerçeği aklın kalıplaşmış ana ilkelerine bağlı kalmayarak, oluş hâlinde, içgüdüsü ve hayal gücüyle kavramaya ve kavradığını anlamla değil, anlatıyla duyurmaya çalışıyor. Yeni şiiri daha iyi anlamak için hayal gücü üstünde de durmak lazım" (2009: 167). Mantık ilkelerini kıran, gerçeği içgüdüsel bir sezgiyle kavrayan ve bunu anlamlandıran, ancak anlatıya dönüştürerek duyuran şiir, hayal gücünün sınırsızlığına ulaşır, temel bir anlam anlayışına ve mutlak bir anlamlılık düzlemine bağlı kalamaz. Oktay Rifat'ın "anlamsız" şiirden kastı budur.

1961'de benzer yaklaşımlarını toplumcu şiir açısından ele alan Oktay Rifat, gerçeğin bu soyut düzlemiyle toplumcu şiirin bağdaşıp bağdaşmayacağını sorgular. Toplumcu tutumun soyut sanat anlayışıyla bağdaşmayacağını dile getirenlere katılmayan Oktay Rifat, toplumcu bir şairin soyut şiir yazması durumunda kendi düşünceleriyle bir çelişmeye düşeceğini doğru bir yaklaşım olarak görmez. "Soyut"

kavramına yeni bir gözle bakan Oktay Rifat, soyut şiir diye adlandırılan şiirlerin, bazen somut şiir sanılan şiirlerde daha somut olabileceğini aktarır. Çünkü ona göre böylesi şiirleri soyut görünmesi, "gerçeğin ayrıntılarından ayrılmış olmalarından" kaynaklanmaktadır. Söz konusu şiirler, "soyutlama" yoluna değil, "arınma" işleminden geçmişlerdir (2009: 188). Bu bağlamda "sanatta arınma eğilimine" toplumcu şiirin yakın durmamasının, "insanın toplumdaki her davranışın, bu arada davranışların en etkini olan sanatın, toplum yararı gözetmesini" istemesinden kaynaklandığını belirtir. "Sanat arılaştıkça etkin, yararlı olmaktan çıkar" düşüncesinin oluştuğunu dile getiren Oktay Rifat, bu düşüncenin yanlışlığına dikkat çeker. Ona göre sanat, her şeyden önce kişisel bir yarar sağlar. Söz konusu olan bu yararın toplumsal düzleme yayılıp topluma da ulaşması için sanatın, "uyarıcı, ilerici, geliştirici" yönler taşıması gerektiğini vurgular (2009: 189). Ancak arınma işleminden geçen sanatın bu yönleri taşımaması dolayısıyla toplumsal yarardan yoksun sayılamayacağını da belirten Oktay Rifat, yararlı olabilmek adına "arı sanat"ın, "eğitici" olma özelliğine ulaşmak gerekliliğini işaret eder. Oktay Rifat'a göre arınan sanat, yeni bir dil ve yeni bir anlam alanına ulaşır. Günün koşullarında anlaşılamıyorsa gelecekte anlaşılır olma niteliğine kavuşacaktır. Toplumcu şiirin anlam alanı ile arınmış sanatın ortaya koyduğu anlam, çelişkili bir durum değildir, aksine birbirini tamamlayıcıdır (2009: 190). Aynı bağlam içerisinde "yeni şiir daha beşikte, daha edebiyattan bile arınmadı." diyen Oktay Rifat, "arınma" işlemini şiir için gereksiz ayrıntılardan kurtulmayı, bir bakıma "anlamlı" olmak adına şiire yerleştirilen düşünce fazlalığını işaret eder. Ona göre "yeni ozan anlamsıza yönelmekle anlamlıdan çok daha geniş bir anlam, bir öz alanına ayakbastı" (2009: 202). Yeni şiirin ayrıntılarla dolu gereksiz yüklerinden, içeriğe çok fazla yönelen tutumundan, yani "kolaycı" bir anlayıştan sıyrıldığını ve bu gözle okunması takdirde anlam açısından da özünde "çok şey bulunacağını" işaret etmiş olur.

Oktay Rifat, Ahmet Oktay'la yaptığı bir konuşmada da şiirin anlam alanı ile toplumcu şiirin ilişkisini irdeler. *"Gizlesem de aşikâr etsem de canımsın benim"* dizesini örnek veren Oktay Rifat, bu dizede "bir içerik, bir anlam" çıkarılabileceğini belirtir. "Bu içeriği anımsamak istediğimiz zaman, ancak ve ancak, o söze başvurmak gerekir." diyen Oktay Rifat, farklı sözcüklerle veya sözlerle bu içeriği anımsamak, tekrarlamak olanaksızlığı üzerinde durur. Oktay Rifat'a göre "şiirin içeriği sıkı sıkıya biçime bağlı bir içeriktir ve bu içerik, öznel bir içeriktir." Bu bağlam içerisinde Oktay

Rifat, her şiirin lirik bir şiir olduğunu dile getirir. "Kişi şiiri okuyunca bir suskunluğa varır, şiir ölür." diyen Oktay Rifat, içeriği tazelemek istediğinde, şiirin kendisine, yani şiirin biçimine başvurması gerekir. Kendi şiir anlayışını bu şekilde ortaya koyan Oktay Rifat, böylesi bir şiirin "sosyal konulara kapalı olması" anlamına gelmediğini dile getirir. "Bu anlamda, benim anladığım anlamda şiir, toplumsal şiir, duygusal bir şiirdir, lirik bir şiirdir ve yukardaki yaptığım tanımlamaya uygun bir şiir olmalıdır" (2009: 354-355).

Oktay Rifat, anlam ile gerçeklik ilişkisini inceleyen, 1981'de kaleme aldığını bir yazısında daha çok anlambilimsel açıdan inceler. Sözcüklerin temel anlam alanlarından hareketle bir araya getirilmesi ve bu hâlleriyle kullanılması, temel anlam alanından uzaklaşılmasına, yeni bir göndergeye, dolayısıyla anlama yol açar. Sözcüklerin gerek bağlamsal gerekse bu bağlam içinde taşıyacakları duygusal yük, yeni bir anlam alanının doğurur. Özellikle sözcüklerin anlambilimsel açıdan taşıdıkları "duygu değeri" (Aksan, 2006: 56), şiirsel anlamı belirleyen önemli bir unsurdur. Oktay Rifat'ın bu yazısında da sözcüklerin "duygu değeri"ne gönderme yaptığı açıkça belli olur. Bu bağlamda şu örneği verir: *"Biz sözcükleri tek tek değil sözcük grupları içinde kullanırız. Sözgelimi okul sıraları bir düşünce birimidir. Okul ve sıra sözcüklerinin ötesinde bir içeriği yansıtır. Kaldı ki okuldaki sıra mahkemedeki sıra değildir duygusal bakımdan."* Bu duygusal bağlam, sözcüğü dilbilgisinin alanından uzaklaştırır. Çünkü Oktay Rifat'a göre dilbilgisi, örneğin her tümcedeki "sıra" sözcüğüne aynı gözle bakar. Oktay Rifat bu örneğin yanı sıra *Birdenbire* sözcüğünün dilbilgisi bakımından sadece bir zarf olduğunu, ancak bu zarf iki sözcükten oluştuğunu ve sözcüklerin temel "kavramsal varlıklarını yitirerek yeni bir düşünce birimi" ve "böylece kavramsal anlamları dışında yeni bir duygu içeriği" meydana getirmişlerdir. Oktay Rifat'ın burada Saussure'ün, öğrencisi Charles Bally'nin adını anması da sözcüğün "duygu değeri"ni önemsediğini gösterir. Oktay Rifat, sözcüğün (gösterge) bağlamsal alan içinde çağrışım yükünün önemine vurgu yapan Bally'nin "grameri topluca ele aldığını ve ruhsal içeriğini araştırdığını" (1981: 55) işaret eder.

Duygu değerine dayanan anlamın yansıtılması bakımından "dilimizde kökü benzetmeye dayanan deyimler var" diyen Oktay Rifat, "kinayeler, üstü kapalı sözler, iğnelemeler"in de "duygusal yaşamı" vermekte geni bir yer tuttuğunu işaret eder. Oktay Rifat'a göre, "bu deyişlerdeki tutum duygularımızın tutumunu yansıtır." Bu bağlamda

özellikle "eşanlamlı sözcüklerin seçiminde gösterilen duyarlık da ruhsal yaşamı belirleyen bir göstergedir." Duygusal yaşamın yansıtılmasında "ses tonu"unn, "kimi heceleri vurgulamada gösterilen özen"in, "sözcük içi vurgulamanın yer değiştirmesi"nin, ve "sözdiziminin yapısı"nın görev aldığını belirten Oktay Rifat, bu nedenle "aynı tümce sorusal ya da ünlemsel olmasının da ayrı bir duygusal yükle" karşımıza çıktığını dile getirir. Ayrıca "öznenin durumu değişmediği hâlde fiilin birinci tekil yerine birinci çoğul olarak kullanılması" da tümcenin duygusal yükünü değiştirdiğini belirtir (1981: 55-56). Sözcüğün "duygu değeri"ne önemle yaklaşan Oktay Rifat, sözcüğün sadece temel anlam alanından ve salt bir gerçeklikten hareketle anlamlandırılamayacağını işaret eder. Özellikle bu şiirsel açıdan dikkate alınana bu durum, okurun yaşamsal alandan hareketle şiiri anlamlandırması, sözcüklerin çağrıştırdıkları duygusal yükü dikkate alması ile olanaklıdır. Duygu değerinin ortaya çıkaracağı anlam, her şeyden önce sözcüğün çağrışım alanına bağlıdır. Çağrışımın yaratacağı imge, anlamın yüzeysel veya derinliğinde etkili olur. Sözcüğün duygusal yükü zengin değilse, okur bu sözcüğün imgeselliğini daha yüzeysel bir alanda algılar ve öylece anlamlandırır. Ancak okur için zengin bir çağrışım alanıyla gelen duygusal yük, daha boyutlu ve derinlemesini ele alınabilecek bir imge alanı oluşturur. Bu alanın oluşmasında çağrışım ögesi etkili olur. Doğan Aksan da duygu değerini şiirsel anlam açısından önemli bulur. Çünkü ona göre "duygulandırıcı ögeler", şiir dilinde özellikle etkileyici ögeler olarak geniş ölçüde yer almış ve bu sözcükler tasarımlar, imgelerle bir arada düşünülerek *çağrışım (connotation)* terimiyle bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla duygu değerinin kazandırdığı anlam, çağrışım ögesine dayandırılmıştır. Ona göre "yazın, özellikle de şiir dilinde çok sık başvurulan bu ögeler şiir dilini günlük bildirişim amacının dışına çıkarmakta, dilin *şiirsel işlev*'ini *(poetic function),* duygulandırmaya, etkilenmeye yönelik yönünü oluşturmaktadır." Aksan'a göre böylesi kullanımlar "alışılmamış bağdaştırma" terimiyle de ilişkili olarak değerlendirilebilir (2006: 57). Aksan'ın işaret ettiği gibi, Oktay Rifat'ın bu duygu değerinden beklediği şey, bu alışılmamış anlam alanına ulaşmaktır. Oktay Rifat, gerçeklik düzleminin dışında, aklın temel ilkeleriyle değil, onun dışında daha çağrışımsal, "duygusal", sezgisel bir duyuşun peşindedir. Anlam onun için, alışılmış bir gerçeklik düzleminde kalmamalıdır.

Bu açıdan bakıldığından Oktay Rifat'a göre Türk şiiri, Garip döneminde sözcüğün duygusal yükünden pek fazla yararlanılamamıştır. Söz konusu dönemde "duygusal ya da ruhsal yapının verilmesinde çoğunlukla hâlk mecazlarıyla ve üslupla, o zamanki deyimle eda ile yetinildiğini" dile getirir. Ona göre "insansal içyapının daha derinlerine bir iniş" kısmen de olsa İkinci Yeni döneminde yaşandığını belirtir. Ancak bu dönemde "duygu değeri"nin verilişinde daha çok, "doğal bir eğretilemeye dönüşebilecek, ama dönüşememiş bulanık imgeler"le hareket edildiğini işaret eder (1981: 57). Oktay Rifat, duygusal yükün verilişinde, insanın içyapısının önemine vurgu yapması, daha derin bir anlamsal alanı da işaret eder. Nitekim İkinci Yeni döneminde de bu açıdan anlam anlayışında bir genişleme yaşanırken, söz konusu anlamın imgeselliğinin "bulanık" bırakıldığını ve böylece anlamsal bir kapalılığa neden olduğunu da işaret etmiş olur.

Duygusal yükün ortaya çıkardığı anlam, Oktay Rifat'a göre "betimleme" aracıyla da sağlanabilir. Bu bağlamda Verlaine'i örnek veren Oktay Rifat, ondaki dış görünüm betimlemelerin okuru ruhsal yapıya götürdüğünü ifade eder. Oktay Rifat'a göre gerçeğin ayrıntılı biçimde betimlenmesi, duygunun kendi içyapısını ortaya çıkarmasını sağlar. Çünkü ayrıntılar arasından yapılan seçim, öznenin bir çeşit yorumudur. Yorumun beraberinde getirdiği öznellik, ruhsal yapıya sıkı sıkıya bağlıdır. Oktay Rifat bu yaklaşımlarını, simgecilerin tutumuyla örneklendirir. Ona göre simgeciler, "dış dünyada gördükleri her nesneyi, içyapılarını anlatmaya elverişli birer simgeye dönüştürürler." Dış dünyaya ait "kaynayan çaydanlık, dumanı tüten baca, meme emen oğlan ya da dana, çağ ağacı, ak bulut, durgun gökyüzü" gibi bütün betimlemeler, bir şiirde ruhsal yapının simgesi durumuna dönüşürler. Bu nedenle Oktay Rifat'a göre, "simgeyi gören ve anlayan okuyucu gerisindeki ruhsal içeriği tümüyle kavrar" (1981: 57). Bu bağlamda simgesellik kazanan betimleme, sözcüğün şiirdeki duygu değerine bağlı olan anlamı da içinde barındırır. Ancak Oktay Rifat'ın da işaret ettiği gibi bu şiirsel anlamı ortaya çıkarabilmek için, simgenin okur tarafından kavranıp anlamlandırılması gerekir. Ancak Oktay Rifat, bu konuda duygusal yükü ortaya çıkaracak olan betimleme, benzetme, mecaz ve eğretileme gibi sanatların Türk şiirinde "yararsız süslü söz" hâlinde kullanıldığını belirtir. "İşlevsel" olmayan bu kullanım çoğu zaman anlamın kapalı ve bulanık bir şekilde sunulmasına da sebep olduğu sonucuna bağlayabiliriz.

Oktay Rifat, Doğan Hızlan'la yaptığı bir konuşmada, bu konuyu destekleyen açıklamalar yapar. Ona göre şiir, her şeyden önce "duygusal yük"e, "heyecan yük"üne sahip olmalı, bu yüklerden yoksun ve "kuru" olmamalıdır. Çünkü Oktay Rifat, "akıl" unsurunu, "kavramlar arasında ilişkiler kurulan yer, soğuk ve heyecansız ülke, düzyazının diyarı." Şeklinde yanımlar. Şiir olmayan "düzyazı aklın dilidir." Doğruların bu dille aranıp bulunduğunu, tartışmaların bu dille yapıldığını belirten Oktay Rifat'a göre, "akıldan yüreğe doğru inildiğinde, yani kavramlar ülkesinden çıkıldığında", "dil susar, canın en üst perdeden en alt perdeye dek uzanan titreşimleri, öfkeleri, sevgileri, tutkuları dışa vurmak için sanatın dilini bekler" (2009: 327). Böylelikle Oktay Rifat, şiirin en önemli ögesi olarak "duygusal yük"e dikkat çeker. Çünkü şiiri şiir yapan ve onu düzyazıdan ayıran "heyecan"ın bu yükte gizli olduğunu işaret etmiş olur. Şiirselliğe aklın alanından ulaşılmayacağını, düşünceye dayalı bir şiirin kuru ve şiirsel bir anlamdan uzak kalacağını bir kez daha göstermiş olur. Şiire kavramların ötesinde anlam katan unsur, sözcüklerin "duygu değeri"dir.

Oktay Rifat, "düzyazı şiir" kavramına da bu açıdan yaklaşır. Ona göre "şiir bir özdür, düzyazıyla da verilebilir. İçeriktir önemli olan." Oktay Rifat'ın söz konusu olan "içerik" vurgusu, sözcüklerin kavramsal içeriği, yani temel anlam alanları değil, "duyarlılık yükü"nü işaret eder. Hegel'in "Her türlü insan işinde olduğu gibi sanatta da içeriktir son sözü söyleyen." sözünü aktaran Oktay Rifat, bu içeriğin temelinin "ruhu yansıtmak" olduğunu dile getirmek ister. Çünkü "şiir, ruhun söze dönüşerek nesneleşmesi, algılanabilir hâle gelmesidir" (2009: 328). Sözcükler, temel anlam alanlarından çok, taşıdıkları duygu değerleriyle şiire bir duyarlılık, bir anlam katabilirler.

"Gerçekten kaçmak", "kapalılık", "aklı yadsıma" gibi durumlar dolayısıyla kendisini eleştiren Can Yücel'e cevap niteliğinde sayılabilecek bir yazı kaleme alan Oktay Rifat, böylesi durumların sanatçıya "kötü gözle" bakılmasına yol açtığını belirtir. Oktay Rifat, kendisinin "gerçeklerden kaçmayan", "kapalı olmadığını bilen" "kimi alanlarda aklın yeri olmadığını görecek kadar akılcı olan" bir sanatçı olduğunu dile getirir. Toplumcu gerçekçilik bağlanımda kendisini eleştiren Can Yücel'in de kimi noktalarda şiirlerinde gerçeklikten uzaklaştığını işaret eden Oktay Rifat, artık toplumcu gerçekçiliğin "1934'lerdeki hâliyle insanı tümüyle kavramayan dar bir çığır gibi göründüğünü" vurgular. Toplumcu gerçekçilik noktasında "toplumsal savaşımın

dışındaki her türlü sanatsal araştırmaya yanaşmama" durumunun aşıldığını, ancak birçok noktada buna benzer yanlışlığın devam ettiğini belirtir (2009: 251-252). Oktay Rifat, gerçeğin duyularla algılandığını; görüldüğünü, duyulduğunu, koklandığını, ellendiğini, tadıldığını vurgulayarak, duyuların yardımıyla çağdaş aletlerin de gerçeğin sınırlarını genişletmekle birlikte, onun özüne, yani saltık (absolute) gerçeğe götürmediğini ifade eder. Sanatçının gerçeğin özüne ulaşabilmek için "duyular arasındaki duvarları yıkmanın yollarını aramalı, kendini tam bir duyum düzensizliği, kargaşası içine düşürmeli"dir (2009: 252). Böylelikle gerçeğin ötesine geçilebilir ve şiirin elde etmek istediği öz gerçeğe, anlama ulaşılabilir. Bu bağlam içerisinde Oktay Rifat, kendisini "gerçekten kaçan" değil, ama "elindeki gerçekle yetinmeyen, bilinmeyeni özleyen" bir şair olarak niteler. Bu sebeple bir sanatçının hâlkı düşünerek sadece hâlkın seviyesinde eser yazmasının doğtu olmadığını, söz konusu hâlkın seviyenin yükseltilebilmesi adına daha üst bir kültür üretimine gidilmelidir. Bu durum da toplumculuktan uzaklaşmak anlamına gelmelidir. Oktay Rifat, "yeni şiir gerçeklerden kaçmadığını", aksine "gerçeğin bilinmeyen yanlarını imgelem (muhayyile) gücüyle zorladığını" ve böylelikle "düşlerin bir gün gerçek olacağını, öznel doğruların ise, nesnel doğrulara dönüşeceğini" belirtir (2009: 253).

Kapalılık konusunda da görüşlerini bu çerçevede ortaya koyan Oktay Rifat, Breton'un Soupault'yla otomatik yazı ile yazdığı ilk sürrealist metin olan *Champs Magnétiques* örnek göstererek, sanattaki sözlerin gündelik sözlere benzemediğini, sanattaki imgenin olağan bir imge olmadığını ifade eder. Bu bağlamda Oktay Rifat, 1956'da *Perçemli Sokak* kitabının önsözünü ele alarak bu konuyu irdeler ve önsözü yazarken "aklına geliveren", "lambanın saçları ıslak" sözünün bir anlamı olmadığını söylediğini belirtir. Oktay Rifat'a göre eğer, "Dışarıda yağmur / Camda lambanın saçları ıslak" gibi bir düzenleme yapmış olsaydı, burada "lambanın saçlarını bir eğretileme saymak ve lambanın ışıkları olarak anlamak olası" olurdu. Ancak buradaki olağanı görüntüleyen eğretilemeyle, yukarıda sözünü ettiği imgeler arasında bir ayırım gözetmek gerektiğini de öncelikle işaret eder. Çünkü Oktay Rifat'a göre "çağdaş şiirde kapalılık daha çok bilinmeyen gerçeklere ayak basılmış olmasından ileri geliyor." Burada kimi yazarların imgeleri "dış ve iç imge" olarak ikiye ayırdığın belirten Oktay Rifat, "iç imgeler, dış imgelerin bir tortusu, bir yansıması olabilir" görüşün ortaya koyar. Oktay Rifat bu ayırımdan yola çıkarak "dış imgelerin istenirse akıl diline

çevrilebileceğini", ama "iç imgelerin çevrilemez" olduğunu ifade eder. Çünkü ona göre "iç imgelerin kökünü bilinçaltında, daha da derinlerde, ileri geri her türlü toplumda ortak, kolektif bilinçaltında, anlamları insandan insana değişmeyen ağaç, su, toprak, güneş gibi simgelerde aramak gerekir" (2009: 254).

Şiirde bu iki imge türüne dayalı bir anlam kapalılığı olabileceğini vurgulayan Oktay Rifat ilk olarak "dış imgeleri" ele alır. Oktay Rifat'a göre bu imgeleri genelde eski şiir geleneklerine dayanılarak söz ve anlam sanatları bağlamında değerlendirmek mümkündür. Söz konusu bu "anlatım ve düşünce biçimleri ister istemez bir kapalılık getirir." (2009: 254) diyen Oktay Rifat, bazı bilgiler ışığında bu unsurlarla sağlanan kapalılığın açık hâle geleceğini, kolayca anlamlandırılacağını belirtir. Dolayısıyla buradaki asıl kusur "derinlikte, dibin görülmesinde"dir. Çünkü yüzeyselle yetinilmiştir. Ancak "iç imge" düzenindeki anlam kapalılığı, sadece mecazlarla, söz sanatlarıyla açıklanamaz. Bu iç imge düzenindeki "mecazlara benzeyen ilintileri birer mecaz saymak olanaksızdır." Oktay Rifat'a göre "bunlar genellikle akıl diline çeviremez." Genelde "düş ya da aklın denetiminden geçmeyen düşünce titreşimlerle yüklüdür." Ayrıca Oktay Rifat kimi durumlarda, bu imge düzeniyle yazılan şiirlerin de açık olabileceğini belirtir. Oktay Rifat'a göre, "bir şiirin açık olmadığını saymak, onun taşıdığı şiirsel yükün altında bir akıl dili aramaktan ileri gelir" (2009: 255). Böylelikle şiirdeki açıklık-kapalılık meselesi, Oktay Rifat açısından, *Perçemli Sokak* önsözünde olduğu gibi, şiirde yine akıl unsuru arayıp aramamakla ilgilidir. Şiirde akıl dili aramak, mantık ilkeleriyle hareket etmek, şiirden açık ve gerçeğe dayanan bir anlam beklemektir. Ancak şiir mantık ilkeleriyle yazılmayacağı için gerçeğin alışılmış bir yansımasını taşımaz ve anlam kapalı bir unsura dönüşür. Şiirden akıl dili beklemek, şiirin anlaşılmasını zorlaştırır ve onu gerçeğin dışında gösterir. Oktay Rifat'a göre bu yanlış bir anlamlandırma yoludur.

"Aklı yadsımak" meselesine de değinen Oktay Rifat, "akıl *(reason)*", "düşünce *(thought)*", "zekâ *(intelligence)*" ve "anlak *(understanding)*" gibi kavramlara işaret eder ve bunların yerinin ayrı ayrı olduğunu belirtir. Oktay Rifat'a göre "düşüncenin kökleri dilde, sözcüklerdedir." Düşünce, "sözcükler arasında ilişkiler kurmaktır." İnsanın bu ilişkileri "otomatik olarak" kurduğunu belirten Oktay Rifat, dilin "bilinçdışı bir hazine" olduğunu belirtir. Bu bağlamda sözün kullanılmadan önce yani düşünce ürünü olarak ortaya çıkmadan önce insanın dışında bir yerde olduğunu işaret eder. Akıl,

Oktay Rifat'a göre akılcılık, farklı bağlamlarda ve farklı yüzyıllarda değişen özelliklere sahip olmuştur. Ona göre 20. yüzyılın akılcılığı "deneycilik"tir. "Akıl kendine değil, deneye inanmaktadır." Oysa "düşüncenin kökleri bilinçaltındadır" (2009: 256) diyen Oktay Rifat, bir bakıma, sözcüklerle kurulan ilişkiyi de oraya dayandırmaktadır. Böylelikle kökü bilinçaltında olan bir eylemin, aklın denetimine tutulmasından yana olmaz. Akılcılığın, "aklın yaşamdaki yerini saptamakla" başlayacağını belirten Oktay Rifat'a göre "şiirin aklın denetiminde kalması ya da kalmamasının akılcılıkla bir ilişkisi yoktur. Tersine akıl dışı olanı aklın denetimine vermemek en akılcı yoldur. Bunun için otomatik yazıya başvurulur" (2009: 257). Bu sebeple, düşüncenin kökleri olan sözcükleri, ait oldukları bilinçaltındaki özellikleriyle korumak, onları değiştirmeden, aklın denetimine vermeden "otomatik yazı" ile şiirleştirilmesi gerekir. Ancak bu yazı sistemini kullanabilmek için şiirin ne olup ne olmadığını anlamak, iç imgeleri, söz biçimlerini bilmek gerektiğini işaret eder.

Oktay Rifat, Can Yücel verdiği yukarıdaki cevaplarda "dış imgeler"den bahsederken düz söz sanatlarından ve mecazlardan bahsetmiştir. Söz sanatlarını "düz söz sanatlar" ve "mecazlar" olarak ikiye ayıran Oktay Rifat, şiirdeki anlam kapalılığını ortaya çıkaran ilk kavram olarak "devrikleme (-devrik cümle-*anastrophe*)"yi ele alır. Ona göre bu unsurla, yeni anlamlar türetmek istenir. Bu yolla şiirde yeni "görüntüler" elde edildiğini belirtir. Oktay Rifat, "devrikleme"nin Türkçe sözdizimine göre "akılcı" olduğunu ve dolaysıyla akıl diline çevrilebileceğini işaret eder. Bu sebeple "dış imge" yaratmakta kullanılabilir (1985a: 17).

Kapalılık sağlayabilen bir diğer düz söz biçimi "eksilti *(ellipse)*"yi ele alan Oktay Rifat, bu yolla şiirde kapalılık sağlanabildiğini işaret eder. "Eksilti"yi, "Bir dizeden ya da tümceden gerekli bir ya da birkaç sözcüğü çıkararak söze güç ve hız kazandırma sanatı" (1985a: 18) şeklinde tanımlayan Oktay Rifat, şiirlerde eğretilemelerin genellikle bu yolla yapıldığını işaret etmiş olur. Bu da "dış imge" kapalılığının bir unsuru olarak ele alınabilir.

Bir diğer düz söz biçimi ise "Artık söz *(pleonasm)*"dür. Oktay Rifat, "artık söz"ü "gramerin gereksiz bulacağı ama söze güç katan sözcüklerin tümceye ya da dizeye eklenmesi" (1985a: 18) şeklinde tanımlar. Dolaylı söz olarak da değerlendirilebilecek bu kavram, şiirin anlamını örtmek bağlamında etkin nir tol oynar.

Eski şiir olanaklarında düşünüldüğünde bunu söz ve anlam sanatlarıyla da karşılamak mümkündür. Zira Oktay Rifat da söz ve anlam sanatlarını "süs" olarak değerlendirir. Oktay Rifat'a göre düz söz biçimleri geniş bir alana yayılmakla birlikte, "gramer kurallarının gereksiz görüldüğü, ama söze güç katan her şey, bağlaçları, zamirleri kaldırmalar, dizedeki sıfatların yerini değiştirmeler" (1985a: 19) gibi birçok tutum şiirdeki anlam alanına etki eder ve anlamın bir dereceye kadar kapalı olmasına sebep olur.

Düz söz biçimlerinden ayırdığı "mecazları" ise bir başka yazısında değerlendiren Oktay Rifat, Dilbilimin iki kolu olan "biçembilim *(stylistics)*" ve "imbilim *(semantics)*"i işaret ederek, bu iki kolun "söz ve düşünce biçimlerini aralarında bölüşerek incelediklerini" dile getirir. Anlambilimini "imbilim" olarak ele alan Oktay Rifat, "mecazlar"ı bu alanın sınırları içinde tutar, öteki biçimleri "tümüyle" biçembilimin konusu olarak ele alır. "İmbilim sözcüklerin anlamlarını, tarihlerini, kökenlerini, uğradıkları anlam değişikliklerini araştırır. Biçembilim tümcelerin kurgusuyla, taşıdıkları ruhsal yükle, kısaca biçemin özellikleriyle uğraşır" (1985b: 4) şeklinde tanımlarken mecazları, eğretilemenin çeşitlerinden biri olarak görür. Yakın dönem Türk şiirinde "eğretilemenin ne olduğu, ne olmadığı genç kuşakça" pek bilinmediğini belirten Oktay Rifar, bunu sebebini, "Birinci Yeni imgeye sırt çevirdi, İkinci Yeni imgeye döndü" gibi yaklaşımlara dayandırır. Ona göre imge *(image)* sözcüğünün (Larousse'a dayanarak), türlü anlamlarının yanında, bir de eğretileme *(metaphore)* anlamı vardır. Eski şiirin imgeden, eğretilemelerle kurulan görüntüleri anladığını işaret eden Oktay Rifat, Haşim'in *"Şu bakır zirvelerin ardından / Bir süvari geliyor kan rengi"* dizelerinin "eğretilemelerle kurulmuş bir imge" olarak değerlendirir. Aynı şekilde Orhan Veli'nin söz ve anlam sanatlarına karşı çıkarken "Keşan" adlı şiirinde "Güneş doğru ufuk kana boyandı" demekten de çekinmediğini belirtir. Oktay Rifat, Orhan Veli'nin kullanma nedenini "kana boyanma'nın gündelik dilde kullanılmasına" bağlasa da bu kullanımı yine de bir eğretileme olarak değerlendirir. Çünkü ona göre "ufuk kana boyanmaz, kana boyanmış gibi kızarır." Aynı bağlamda "İkinci Yeni de eğretilemeye Orhan Veli'den daha çok yakınlık duymadı." diyen Oktay Rifat, aradaki farkın "söz ve düşünce biçimlerine sırt çevirmekten ya da çevirmemekten" doğduğunu ve "bu iki tür şiirdeki görüntülerin, hayallerin birbirine benzememesinden ve başka ögelerden kaynaklandığını" belirtir (1985b: 4).

Oktay Rifat, imge konusunda bir karışıklığın yaşandığını belirtir. Çünkü imgenin Fransız şiirinde hem "hayal" hem de "eğretileme" anlamı vardır. Bu yüzden eğretileme de bir hayal olarak değerlendirilir. Ancak Türk şiirinde bu durumun karışık olduğunu belirtir. Bu bağlamda Oktay Rifat, çağdaş şiirin, "eski şiirin bölücülüğüne karşılık, gerçeğe bir bütün gözüyle baktığını", "sürekli çağrışımlar ve tamlamalarla bu bütünlüğü vurguladığını", "üstelik eski edebiyat dilinin gerçeği kavramaya yetmeyeceğini", "karmaşık gerçeğe, onu bir anda kavrayan ya da kavrama yolundaki ozanın sezileriyle kurduğu bir dil düzeniyle varılabileceğine inandığını" dile getirir (1985b: 4). Oktay Rifat, bir kez daha yeni şiire gerçeğin sınırları dışında, gerçeğin ötesinde çağrışımlarla kurulabilecek ve sezgiyle kavranabilecek bir anlam alanını uygun görür. Şiirsel gerçeğin anlam alanı, sezgisel bir düzende kavranır ve gerçeği yeni bir bütünselliğe kavuşturur.

Bu yeni anlam alnında Oktay Rifat'a göre, "bir yanda gerçek, öbür yanda gerçeği gözümleyen ozan" bulunmaktadır. Oktay Rifat, gerçeküstücülerin bu ayrımı ortadan kaldırdıklarını belirtir. "Gözleyenle gözlenen özdeşleşti." Çünkü gerçeküstücü şair, "kendini gerçeğin bir parçası, hatta gerçeğin ta kendisi sayan", "kendini kavramakla gerçeği kavradığına inanan" bir duruma gelmiştir. Ona göre, "otomatik yazı Aristoteles mantığının baskısını bir yana iterek ozanda tümüyle var olan gerçeği" ortaya çıkarmıştır. Önceleri "öznel doğrularla nesnel doğrular arasındaki ayrım göreceydi" diyen Oktay Rifat, gerçeküstücülerin bunu ortadan kaldırdıklarını, "bir yandan ilm-i simyaya yakınlık duyarken bir yandan Marx'çı öğretiye yöneldiklerini" (1985b: 4) belirtir. Ona göre "ilm-i simya"ya yönelmeleri, eski metinlerdeki kapalılık, anlamın örtüklüğündeki cazibedir. Çünkü ona göre bu ilmin günümüze dek ulaşan eski metinleri, "anahtarı yok olmuş" metinlerdir. Böylelikle "etkileyici" metinler oluşturmak amaçlanmıştır. Gerçeküstücülerin, Marx'çı öğretiye yakınlık duymalarını doğal karşılayan Oktay Rifat, eytişimsel maddeciliğin, "metafizik aklın duvarlarını yıktığını", "gerçeğin sürekli bir devinim içinde bulunduğunu", "karşıtların yeni bir sentezde eriyerek yerini yeni karşıtlara bırakacağını" vurguladığını dile getirir. Bu bağlamda Oktay Rifat, Breton'un da "zihinsel bir doruk noktasından söz ettiğini ve bu noktada "düşselle gerçek", "geçmişle gelecek", "ulaşabilenle ulaşılamayan", "yaşamla ölüm" karşıtlığının ortadan kalktığını işaret eder (1985b: 4). Oktay Rifat, bu noktada da akıl yoluyla ulaşılabilecek, somut gerçeklere dayanan, belirli ve sınırları çizilmiş bir anlam

anlayışını reddettiğini vurgulamış olur. Gerçeğin daha karmaşık, belirsiz ve değişken yapısı içinde yeni bir anlam alnına ulaşmayı önemsediği söylenmelidir.

Bu bağlamda eğretilemeyi, "iki gerçek arasında bir benzerlik bularak yapılan bir değiş tokuş, benzeyenin yerine benzetilenin kullanılması" şekline tanımlayan Oktay Rifat, eğretilemede "benzeyenle benzetilen arasındaki uzaklık ne kadar büyürse" eğretilemenin yeni ozanın gözünde o derecede önem kazanacağını işaret eder. "Sonunda uzaklık o kadar büyür ki aradaki benzerlik neredeyse yok olur. Bir çağrışım ya da imgelem gücüdür bu bağı ayakta tutan." diyen Oktay Rifat, eğretilemenin şiirde "yakın tarihlere dek sıkça kullanıldığını, ancak sonra kılık değiştirerek eski önemini yitirdiğini" dile getirir. Ancak çağdaş şiirdeki eğretilemenin önemi belirlemek adına, onun "kimi zaman bir isim tamlaması" şeklinde kurulmuş olmasına dikkat çeker. *"Öfkenin tuzağı, öfke tuzağı, öfke tuzak"* örneğini veren Oktay Rifat, eğretilemenin üç türlü isim tamlamasına uyarak yapılan eğretilemelerde anlamın da doğrudan değişeceğini işaret eder. Dolayısıyla çağdaş şiirde anlamsal olarak yadırganan bir isim tamlaması olması hâlinde, bu kullanıma dikkat edilmesi gerektiğini belirtir. Çünkü ona göre bu tamlamanın "gerisindeki gizli benzerlikleri kavramak", eğretilemenin sağladığı anlamın da kavranması açısından önemlidir (1985b: 5).

Çağdaş şiirdeki eğretilemeden kaynaklı anlam zorluğunu, belki bir bakıma yaptığı şu çıkarıma dayandırmak mümkündür. Ona göre "Eski ozan benzeyenden yola çıkarak benzetilene varıyordu, yeni ozan benzetilenden yola çıkarak benzeyeni yakalamaya çalışıyor" (1985b: 5). Böylesi bir yaklaşım, alışılmış, yerleşik kanıların da ötesinde bir anlam anlayışı ortaya çıkarır. Ancak yine de Oktay Rifat, Ahmet Haşim'e hak vererek "güzel şiirin gizi, hiçbir zaman incelemelerle çözülmez. Canı gibidir şiirin içindeki, ameliyat masasında kalabilir." sonucuna varır (1985b: 6).

Oktay Rifat, aklın denetiminden sıyrılabilmiş, katı bir gerçeğin sınırlarını aşmış bir anlam anlayışını "otomatik yazı" kavramını irdeleyerek sürdürür. Ona göre şiir, belirli bir plan özerinde çalışarak, bir kompozisyon çerçevesi içinde yazılamaz. Alışılmış şiir anlayışı, daha çok vezin ve kafiyenin sınırlayıcı etkisi altında gelişmiştir. Kafiye bulma zorunluluğu şair, kısır bir çizgiye çekmiştir. Çoğu noktada böyle bir sorunla karşılaşılmış olması, şiiri bir akıl işi gibi göstermeye sebep olmuştur. Bu bağlamda Oktay Rifat, şairin, şiiri meydana getirirken takındığı tavır üzerinde durur.

Ona göre "şairin içinde iki kişi vardır: biri şiiri yazan; bir de yazılarını eleştiren, beğenen ya da beğenmeyen, değiştiren"dir. Oktay Rifat, birincinin "yaratıcı", ikincinin ise "eleştirmen" olduğunu belirtir. Ancak ona göre şairin içindeki "yaratıcı ve eleştirmen"in her ikisi de "güzel sandığı şiir örnekleriyle biçimlenmiş bir zevkin tutsağıdır." Buna rağmen Oktay Rifat "asıl kusur"u ikinci kişi olan "eleştirmen"e bağlar. Bu durumda şiirin ilk dizesinden bitişine kadar söz konusu olan ikinci kişiliği şiire karıştırmamak, müdahâle etmesini engellemek gerektiğini dile getirir. Dolayısıyla tam bu nokta, "otomatik yazı"nın temelini oluşturur (2009: 279-280). Oktay Rifat, otomatik yazı kavramını, şiirin tamamlanmasına kadar, herhangi bir müdahâleye uğramaması gerektiği noktasında tanımlar. Ancak bu aşamadan sonra şiirin olduğu gibi bırakılması şeklinde bir kuralın olmadığını belirtir. "Yaratıcı" şair, bu metin üzerinde değiştirmeler, düzeltmeler yapabilir.

Oktay Rifat'a göre İkinci Yeni şairleri, "hangi savda olurlarsa olsunlar, otomatik yazıyı" uygulamışlardır. Ancak bu uygulamada bazı "tersliklere" düştüklerini belirtir. "Dilimizin birtakım takı ve eklerle anlam değiştiren çok heceli sözcüklerden oluştuğunu, Türk ozanının ses yapısına herhangi bir ulusun ozanından daha çok kulak vermesi gerektiğini" unuttuklarını dile getirir (2009: 280).

Otomatik yazının gelişigüzel ortaya atılabileceğini düşünmeyen Oktay Rifat, "köklü bir şiir birikimi olmayan, bir tarihe dek kullanılmış imge düzenini bilmeyen birinin elinde olumlu sonuçlar vereceğini sanmadığını" belirtir. Ancak böylesi bir şiiri birikimine ve imge düzenine sahip bir şairin elinde, otomatik yazının "çabuk yazmak, düşünceyi denetlemeden yazmak, yazılanları okuyup bilincine varmak, şiiri gitmek istediği yere götürmek, birbiriyle birleşmek isteyen sözcüklerin arasına giren kılçıkları temizlemek, yalnız yaratıcının bildiği o kotarma gücüyle, ham elması yontar gibi yontmak o külçeyi", "şiiri zenginliğe" götüreceğini işaret eder (2009: 281). Oktay Rifat'ın, otomatik yazıya yüklediği bu özellikler, onun şiirden beklediği gerçeklik ve anlam anlayışını da ortaya koyar. Daha önceki yazılarında belirtmiş olduğu bütün düşüncelerini burada da özetlemiş olur. Düşüncenin denetlenmeden yazılması, aklın bu yazma sürecinde değil de sonuç üzerinde bilinçli bir biçimlendirme etkisine sahip olması, alışılmamış ve sınırları belirlenmemiş sözcüklerin bir araya gelmesi, yalnızca şairin kavrayabileceği gerçeği işaret etmesi, şiirden beklediği anlam alanını da gösterir.

Anlam, denetimden ve aklın biçimlendirici etkisinden, otomatik yazı aracılığıyla kurtulmuş olur.

Otomatik yazı bağlamında Oktay Rifat, dil, gerçeklik ve anlam üzerine bazı noktalarda dikkat çeker. İlk önemli nokta şudur: şair, "sadece gerçeği anlattır." Çünkü istese de gerçekten sapamayacağını, saptığı anda ya "eskilerin *zaaf-ı telif* dedikleri kusura" düşeceğini, ya da "yüzeyde ve yapay" kalacağını belirtir. Ancak bu noktada Oktay Rifat katıksız bir gerçekten bahsetmez, imge aracılığıyla ortaya çıkarılabilecek sanatsal bir gerçeklikten bahseder. Çünkü ona göre "imge şairin yakaladığı, ama duyular alanına girmeyen bir gerçeği ete kemiğe bürümek, duyum alanına sokmak için kullanılan bir biçimdir." Dolayısıyla nesnel bağlılaşım unsuruna dikkat çeker. "Otomatik yazıyla elde edilen imgenin bir karşılığı olup olmadığı"na önem veren Oktay Rifat, bunun "soy ozan" tarafından anlaşılabileceğini belirtir. Çünkü Oktay Rifat'a göre, "yeni imgeler, sadece insanın imgelem gücünü gösteren sanatsal veriler" olarak ele alınsa da "imgelem gücünün, insansal bir yeti" olduğundan, imgeye dayanmak, "gerçeğin dışına düşmek anlamına gelmez." Diğer önemli nokta da "sözcüklerin anlamlarıyla dilendiği gibi oynanabileceği, ancak dilin ruhuna, söyleyişine bağlı kalınması"dır. Çünkü şairin, şiir yazarken "bir yandan dili işlediğini", "dile yeni olanaklar getirdiğini" unutmaması gerekir. İmgeye dayanan ve yeni anlam olanaklarıyla genişleyen bir şiir dilinin, yeni bir gerçeğe ulaşacağını işaret etmiş olan Oktay Rifat'a göre "gerçeğin damarlarından biri olan 'şaşırtıcı olağanüstü' ", yalın söyleyişle de yakalanabilir (2009: 282). Bu bağlamda Oktay Rifat'ın üstünde durduğu otomatik yazıyı, gerçeğe en bağlı gibi görünen toplumcu şiirin bile kullandığını ve "manzumeci" şairlerin dışında her şairin biraz gerçeküstücü olduğunu belirtir. Çünkü "manzume"ciliğin dışında yeni olanaklar getirdiğini işaret etmiştir. Aynı anlayış içinde Oktay Rifat, bir konuşmasında, *Denize Doğru Konuşma* kitabının genellikle otomatizme dayandığını belirtir. Ona göre "lirizm, insan ruhunda yürekten bilinçaltına doğru" kaymıştır. Dolayısıyla "akılla bulunmuş şiir en kötü şiirdir." (2009: 340) görüşünü tekrarlamış olur.

2.2.3. Perçemli Sokak Bağlamında Anlam-Anlamsızlık, Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni İlişkisi

Nurullah Ataç, Oktay Rifat'ın (Orhan Veli gibi) "birtakım anlamlara en uygun, en yakışacak giysini, onları en iyi belirtecek "duyuracak" biçimi arayan, çoğu da bulan bir şair" olduğunu, ancak *Perçemli Sokak*'la bu özelliğini yitirdiğini belirtir. Bu eserle Oktay Rifat'ın "değiştiğini, değişmek istediğini" dile getiren Ataç, *Perçemli Sokak*'ı şairin "eski yazdıklarından büsbütün başka nitelikte" bir şiir kitabı olarak değerlendirir. Oktay Rifat'ın toplumcu evresinde de "anlam bağı gözetmeyen" birtakım şiirler, "tekerlemeler" yazdığına dikkat çeken Ataç, ancak o şiirlerin şiirden sayılamayacağını da dile getirir. *Perçemli Sokak* öncesinde Oktay Rifat'ı, anlama önem veren, anlama değer veren bir şair olarak gören Ataç, şairin toplumcu amaç güden, şiirsellikten öte bir fayda sağlama amacıyla da şiirler yazan ve dolayısıyla anlama öyle önem vererek güzelliğin ancak anlamdan gelebileceğine inandığını ve bu görüşü savunduğunu da hatırlatır (2013: 582).

Bir başka yazında Nurullah Ataç, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözüne değinerek şairin şiiri "Bir kelime sanatı, bu yüzden bir "görüntü" sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağı kalması istenmez." şeklindeki görüşünü eleştirir. Oktay Rifat'ın bu yaklaşımıyla şiiri anlamdan büsbütün soymaya çalıştığını belirten Ataç, şairin "şiir, sözcüklerle kurulur" önermesini esas alarak sözcüklerin anlamından da, ses değerlerinden de yararlanmayan şiirler yazdığını savunur. Bu şiirlerin anlaşılmadığını belirten Ataç, buna rağmen şairin bu şiirlerin anlaşılmasa da, bir ses olarak duyulmasa da "güzel" bulunmasını istediğini, onlarla "güzellik duygusu" tattırmayı amaçladığını işaret eder. Ataç, bu şiirlere "soyut resimlere" bakar gibi okunacağına dikkat çeker. Ancak Oktay Rifat'a katılmayan Ataç, sözcüklerin birer anlamı olduğunu, ancak *"lambanın saçları"* ya da *"yaprağını göstermeden uçan balık / ne bilsin aynadaki çınkırağı"* gibi dizelerle nasıl bir anlam çağrıştırıldığını sorguladığını belirtir. Ortaya açıkça konulamayan bu anlam karşısında bir anlam arandığını, bu arayış sonucunda bir anlam "uydurulduğunu" işaret eder. Ancak bütün bunlara rağmen Ataç, Oktay Rifat'ın çoğu şiirinde bir anlamın, açık bir anlamın varlığına dikkat çeker (2013: 584).

Suut Kemal Yetkin, 1940'larda toplumcu ve gerçekçi bir anlayışla başlayan yeni Türk şiirinin, 1953'ten sonra "akıldışı bir yönde" gelişmekte olduğunu belirtir. Oktay Rifat'ı da böylesi bir şiirin temsilcisi sayan Yetkin, bu şairin ortak özelliğinin "kolay anlaşılmamak" olduğunu savunur. Bu şairlerin kolay anlaşılmama sebebini de "aklın baskısından kurtulmaya çalışma"larında bulur. "Gerçekten şiir, akıldan çok çekmiştir." diyen Yetkin, söz konusu baskıdan kurtulmanın farklı yollarına dikkat çeker. Ona göre ya "akıllar, kurallarıyla alay ederek" ya da "bilinçaltına sığınarak" aklın baskısından kurtulmak mümkündür. Birinci yolu deneyenlerin başında *Perçemli Sokak, Âşık Merdiveni* şiir kitaplarıyla Oktay Rifat'ı örnek gösteren Yetkin, Oktay Rifat'ın "akıldan kurtulmaya çalışırken gene de akla sarılması"nın okuru aklını kullanmaya zorladığını dile getirerek bu durumdaki "tuhaflığa" dikkat çeker. Bu sebep dolayısıyla Yetkin'e göre, söz konusu kitapta yazılanlarda "şiir bulamıyoruz." Bunun da sebebini "şairin, kelime dizileriyle kendi iç yaşantısını, en karanlık, en gizli yönleri ile bizde uyandıracağı yerde aklın kurallarıyla cebelleşmenin verdiği yorgunluğu sinirlerimizde yaşatmasında" bulan Yetkin, şairin anlamsıza varabilmek için aklın unsurlarını kullandığına dikkat çeker. Bu duruma özellikle *Âşık Merdiveni*'ndeki şiirlerde rastlandığını belirten Yetkin, bu şiirlere bir bilmece gözüyle bakar. Ona göre "hiçbir şey bilmece kadar aklın ustalığını gösteremez. Bilmeceyi kuran akıl, onu çözen akıl. Şüphesiz bilmeceyi çözersek derin bir zevk duyarız. Ama bu aklın kendi gücünü görmüş olmasından doğan bir zevktir. Bu zevkin de şiir zevki ile herhangi bir ilintisi yoktur." Yetkin, Oktay Rifat'ın, akıldan kaçarken şiiri bilmeceye dönüştürerek yeniden aklın ağına düştüğünü belirtir (1969: 32).

Bu bağlamda *Âşık Merdiveni*'nden, *"Dişimde denediğim yumurtası kayıkların / Üşürse deniz kızı mağaraları"* gibi bir dizenin hiçbir şey anlatmadığı gibi bir şey de duyurmadığını dile getiren Yetkin, ancak aynı şiirin "*Kalkar dağlar dağların üstünden / Evler evlerin üstünden"* şeklindeki dizesinin de akıl kurallarına uymadığını, açık olarak da bir şey söylemediğini, ama okrun içinde, bir sürü çağrışımla birlikte, anlatılmaz izlenimlerin özetlendiğini duyurduğunu belirtir. Yetkin'e göre şiir bu şekilde olmadır (1969: 33).

Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın eserlerini değerlendirirken şairin kitap isimlerine dikkat çekerek şiir ile gerçeklik ilişkisini irdeler. "Perçemli Sokak diye Galata'da bir sokak varmış, Âşıkmerdiveni de benim şimdiyedek duymadığım bir çiçeğin adıymış.

Bunları öğrenince *Perçemli Sokak* da *Âşık Merdiveni* de yavaş yavaş bende ilk uyandırdıkları şiirsel gerilimi kaybettiler." diyen Cemal Süreya, bu şiirlerin "bir büyüleri, bir çekicilikleri"nin kalmadığını dile getirir. Bu durumun sebebini şiirin gerçeklikle kurduğu ilişkiye dayandırır. Ona göre "şiir gerçekle ilgilenir, gerçeği işler, kalkındırır, ama Pierre Reverdy'nin lafıyla "gerçeğin bir asalağı olmamalıdır." Cemal Süreya, şiirde gerçeğin yerinin olduğunu, ancak şiirin tanımında gerçeğin yerinin olmadığını belirtir (2009: 273).

Bu bağlamda Cemal Süreya, her dizenin şiirde evreni değiştirdiğini, çünkü söz konusu dizenin yazılmadan önce "evren başkaydı, yazıldıktan sonra başka" olduğunu dile getirir. Oktay Rifat'ın şiir kitaplarındaki isimlerin, "ilişkin oldukları parçalarla birlik yeni birer anlam kazandıklarını, yerlerini bulduklarını"; ancak "bağımsız birer şiir birimi ya da bütünü olarak şiirsel yükleri"nin bulunmadığını, bulunamayacağını belirtir. Çünkü ona göre bu isimleri, "bir eşyayı ya da eşyadaki bir durumu zaten ötedenberi belli olan bir şekilde kavrıyorlar. Herkesçe bilinen bir şekilde." "Perçemli Sokak bir sokak adı olarak bilindikçe sadece bir sokak adıdır. Aşıkmerdiveni bir çiçek adı olarak bilindikçe sadece bir çiçek adıdır." diyen Cemal Süreya, dolayısıyla, şiirde alışılmış unsurların yer alması durumunda gerçek hayattaki konumlarıyla ve alışılmış biçimleriyle akla geleceğini işaret etmiş olur. Söz konusu unsurlar gerçekteki durumlarını, şiirde de "bir kelime grubu olarak bir başlarına" taşırlar. Yani bir bakıma şiirsellikten yoksundur ve "seçkin bir şiir onurları" yoktur. Çünkü Cemal Süreya'ya göre "şiirin güzelliği de somutluğu da sandığımız kadar gerçekle yakın ilgisine bağlı değil. Hatta hiç değil"dir. Bu bağlamda Cemal Süreya, şiirin barındıracağı sözler, özellikle somutluk bakımından gerçekle kıyaslanamaz. "Perçemli Sokak lafının şiirsel planda, bir sokak adı olarak daha somut olduğu söz götürür." diyen Cemal Süraya, asıl "somutluk daha çok şiirsel laf bütününün bizde uyandırabildiği ruh hâli"dir. Cemal Süreya'ya göre "şiirin somutluğu gerçekle ya da eşyayla çok yakın ilgisinden değil, belki şairin iyi şair olmasından çıkmakta"dır. Şiirin gerçek bir somutluğa kavuşmasını "kişilik" kavramıyla ilişkilendiren Cemal Süraya, "kişiliği olan şair evreni değiştirir ve kişiliği olan şairin şiiri somuttur. O şairin şiirleri birbirini somutlar." diyerek gerçekliğin şairin kişiliğine bağlı olarak özgün bir anlayışla ortaya koyulmasını işaret etmiş olur (2009: 273-274). Cemal Süreya, bu yaklaşımıyla Oktay Rifat'ın birçok yazısında dile getirdiği gerçeklikten ve akıl unsurundan uzaklaşıp şiiri kendi gerçekliğine ulaştırma

eğilimini, en azından bu şiir kitabı isimleriyle yapamadığını, bu amacını gerçekleştiremediğini işaret etmiş olur. Oktay Rifat, var olan anlam alanından uzaklaşmak istese de Cemal Süreya'nın işaret etmiş olduğu gerçeğe bağlı unsurlar, şairi gerçek ve alışılmış temel anlam alanına çektiğini ortay koyar.

Edip Cansever, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'la birlikte savunduğu anlam ve gerçeklik ilişkisini eleştirir. Cansever, bir bakıma şairin işinin, aşırıya kaçmadan "kelimelerin alışılmış bileşimlerini bozmak" olduğunu, Oktay Rifat'ın bu düşünceyi şiirlerine uygularken "gerçeğin unuttuğumuz yüzüyle değil, kapsayamayacağımız değişimlerle çözüldüğünü" belirtir. Cansever'e göre Oktay Rifat sözcüklerin gündelik düzenini değiştirmek isterken "yanlış bir yol tutmuştur" ve "bir tür bilinçaltı dökücüsü durumuna" geçmiştir. Dahası böylesi bir şiir tarzının "en önemli ögesi olan biçim anlayışından da yoksun olarak" bu yanlışlığı derinleştirdiğini işaret eder. Çünkü Oktay Rifat'ın "algıladığı bütün izlenimleri" işlediğini ve "şiirde bir bakıma "tin" çözümlemesi" yaptığını belirtir. Cansever'e göre Oktay Rifat, böylelikle "kolaylıkla özdekçi bir davranıştan, tinsel bir akıma" geçer. Dolayısıyla Oktay Rifat için, "duyduklarını veremediği için de şiirde yapmak istedikleri bir fanteziyi, bir süs yığışımını aşamıyor." diyen Cansever, fantezilerin şiirde amaç olarak değil, araç olarak yer alması gerektiğini belirtir (1957: 1,7).

Edip Cansever, Oktay Rifat'ın "başarısızlığını" biraz da "inançlarında aramak" gerektiğine vurgu yapar. Oktay Rifat'ın, "Bir kelime sanatı olan, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez." şeklindeki ifadelerinde Cansever, iki farklı durum saptar. Bunları, "Şiir bir kelime sanatı, bu yüzden de bir görüntü sanatıdır" ve "Şiir mademki bir görüntü sanatıdır, onun salt olabilecek görüntülere bağlı kalması da istenemez." şeklinde maddeleyerek Oktay Rifat'ın burada yanıldığın belirtir. Önsöz'de ileri sürdüğü yargılarda çeliştiğini işaret eden Cansever, *"Bir sözün anlamı, o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir"* dedikten sonra, şairin bu savını kanıtlama gereği duymadan şu sözleri dile getirdiğini belirtir: *"Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü, olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz."* Cansever, söz konusu sözlerin "doğruluğu ve yanlışlığı" üzerinde tartışılması gerektiğini, ancak Oktay Rifat'ın bu sözlerden hareketle yukarıdaki sonuçlara vardığını dile getirir. "Şiir bir kelime sanatı değil mi? Kelimelerden de sözler

yapılmaz mı? Her sözün de bir görüntüsü yok mudur? O hâlde şiir de bir görüntü sanatıdır." şeklinde gelişen bu zincirleme yargıların üstüne kurulan Önsöz'ün daha da çelişkili durumlara düştüğünü işaret eder.

Bu noktadan sonra Oktay Rifat'ın, anlamsız şiiri savunmaya geçtiğini ifade eden Cansever'e göre, şiiri "bir görüntü sanatı" kabul edilerek "şiire olmayacak görüntülerin, dolayısıyla anlamsız sözlerin de sanatıdır" demek yanlış bir tutumdur. Oktay Rifat'ın kurduğu mantık önermesel olarak doğru olsa da Cansever, bunu şiirsel açıdan doğru bulmaz. Ayrıca Cansever, Oktay Rifat'ın "kelimelerin gündelik düzeninde yapılmasını istediği değişikliğin başka", "anlamsız şiiri savunmak istemenin de başka" bir şey olduğunu savunur. Ona göre kelimelerin gündelik düzenini bozmak, şairin "peşine düşeceği iş"tir. Ancak anlamsız şiiri savunmak, Cansever'e göre karşı çıkılması gereken bir davranıştır. Oktay Rifat'ın "sözcüklerle oynamak, onların dizimini değiştirmek" noktasında "başarısız" olduğunu işaret eden Cansever, ayrıca şiirin "bir kelime sanatı" olarak kabul edilebilmesine rağmen, "görüntü sanatı" olarak kabul edilmeyeceğini dile getirir. Buna bağlı olarak "anlamsız görüntülerin alt alta getirilmesi" şeklinde ise "hiç" kabul edilemeyeceğini işaret eder. Çünkü Cansever'e göre Oktay Rifat'ın önsözde "Dil bir anlaşma aracıdır" demiş olması, aynı zamanda "kelimelerle, sözlerle yapılan şiirin de bir anlaşma aracı olması gerekliliğini" de ortaya koyar. Dolasıyla Cansever'e göre, şair "ne demek istediğini bilmelidir" ve "bunu anlatma gücünü de göstermelidir" (1957: 7).

Cansever, bu bağlamda Oktay Rifat'ın "şiirin görüntü sanatı olmadığını doğrularcasına" bir ipucu daha verdiğini belirtir. Oktay Rifat'ın, önsözde "Bir sözün anlamı, çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir" cümlesini ele alarak buradaki "çoğu zaman" ibaresine dikkat çeker. Ona göre bu ibare, cümleye iki farklı anlam yüklemektedir. Oktay Rifat'ın "Bir sözün anlamı, salt gözümüzün önüne getirdiği görüntülerle ölçülemez belki de" der gibi bir tutumunun da olabileceğini belirtir. Böylesi bir düşüncenin şiire uyguladığında, yani "Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin" derken Oktay Rifat'ın çelişkiye düştüğünü vurgular. Cansever, Oktay Rifat'ın, bu çelişkiye düşmemiş olması hâlinde, "şiir çoğu zaman bir görüntü sanatıdır" sonucuna varacağını ve böylece "görüntüleri (image) bir yığışma olarak değil, şiiri sürdürecek bir özellik olarak" düşüneceğini dile getirir (1957: 7).

Oktay Rifat'ın *"Dökülüyor alçıları saçlarının / Omuzlarından paramparça kaldırıma / Seller akıyor şarıl şarıl / Eteklerinin camından"* dizelerini ele alan Cansever, bu dizelere bağlı olarak "yaşamayan bir şeyin ölümü de olamaz. "Bir adam öldü" derken, o adamın daha önce yaşamış olduğunu da anlatmış oluruz biraz." diyerek yukarıdaki dörtlüğün, hatta şiirin tümünün "benimsenebilmesi, sevilmesi ya da sevilmemesi" için "o şiirin daha önce var olması gerek"tiğine dikkat çeker. Cansever, şiirde bir nesnel bağlılaşım arayıp bulamamış olmasına dayanarak, Oktay Rifat'ın, "kelimelerini rasgele kullandığını" belirtir. Cansever'e göre Oktay Rifat, "sadece bulduğu imgeleri dizmekle" yetinmiştir. Bu bağlılaşımı bulamayan Cansever, Oktay Rifat'ın, "bir duyguyu bildirmek, bir olayı canlamak, iç dünyamızın gizlerini açıklamak, daha doğrusu toplumla bir alışverişi olmak amacıyla yazmadığı" sonucuna varır. Bunu sebebini de yine Oktay Rifat'ın, "şiirin bir görüntü sanatı olduğuna inanmış" olmasına bağlar. Şair, "şiiri kuran kelimelerden ayrı bir dünya" yaratmalıdır sonucuna varan Cansever, gerçek şiirin, okuru "görüntüden görüntüye sıçratan" şiir değil, şairin eserini ayrı bir dünya olarak kurmasındaki ustalığında ortaya çıktığını dile getirir. Çünkü Cansever'e göre, eğer şiir, "salt kelimelere, dolayısıyla görüntülere bağlı kalsaydı her ilginç görüntüyü bulan adam ozan geçinirdi." Bu bağlamda şiirin kelimelerden, Oktay Rifat'ın belirttiği gibi görüntülerden "fazlaca bir şey" olduğunu belirten Cansever, şiiri "olmayacak görüntülere eşitlenmiş anlamsız sözlerle şiir dizme"yi, şairin bir insan olarak yaşamını, davranışlarını yadsımak olarak görür. Dahası bu tutumun, okuru "boş vermek, evrenle alışverişi kesmek" olduğunu da işaret eder (1957:7).

Perçemli Sokak'ın önsözünü irdelemeye devam eden Cansever, Oktay Rifat'ın "Her söz bir görüntü ile karşımıza çıktığına göre, her sözün bir anlamı vardır demek yanlış olmaz" sözüyle de "hem bir sınırlama, hem de bir genelleme" yaparak bir başka çelişkiye düştüğünü belirtir. Cansever'e göre, Oktay Rifat'ın bu çelişkiden hareketle "kendi düşündüğü anlamda bir anlamsızlığı" savunmaya geçtiğini işaret eder. Yani, Oktay Rifat, "şiir, olmayacak görüntülerin sıralanmasından ibarettir" sonucuna varır. Cansever, bu tutumun, Oktay Rifat'ın belirttiği gibi "gerçeği unuttuğumuz yüzüyle karşımıza çıkaracağına" ihtimal vermez (1957: 7). Bu bağlamda Cansever, önceleri "şiiri geniş hâlk yığınlarına yaymak isteyen, cigara içmek, yemek yemek, sevda duymak gibi bir şiir okuma gereksinmesine hak veren" Oktay Rifat'ın, burada olmayacak görüntülerle şiir yazılmasını sonucuna varmasını çelişi olarak bulur (1957: 8). Cansever,

olmayacak görüntülerin bize gerçeğin unuttuğumuz yüzünü hatırlatamayacağını işaret eder. Çünkü "olmayacak görüntülerin" bir bakıma gerçeği zaten yoktur. Aslında Edip Cansever, bir nesnel bağlılaşım çerçevesinde Oktay Rifat'ın yaklaşımını eleştirir. Yani daha önce mevcut olmamış bir şey, zaten hatırlanamaz, hatırlatılamaz. Gerçek yaşamda çağrıştırdığı veya gösterdiği, ilişki kurduğu bir şey yoktur. Bu da şiiri anlam kapalılığına değil, şiiri anlamsızlığa götürür.

Cansever'e göre Oktay Rifat'ın şiirde yapmak istediğini, çok daha bilinçli olarak (o dönemde) sürdüren bir genç kuşak vardır. Bu kuşağın da "kelimelerin alışılmamış dizilerini gün ışığına çıkarmak" istediklerini belirtir. Ancak aynı zamanda bu kuşağın tersine, "konulara, düşüncelere, duygulara boş vererek değil de, yeni sözlerle daha yeni konulara, düşüncelere varmak" için çaba gösteren başka şairlerin de olduğunu belirten Cansever, bu şairlerin bazen "yoğun, renkli, anlam dışına kaçan bir tutumları"nın da olduğunu dile getirir. Cansever'in işaret ettiği bu kuşak bir bakıma İkinci Yeni'dir. Bu bağlamda *Perçemli Sokak't*an Cansever, şu sonucu çıkarmıştır: "Oktay Rifat bu betiğiyle genç kuşağın öncülüğünü kapmak ivedenliğinden (aceleciliğinden) başka hiçbir özellik gösterememiştir." Çünkü Cansever'e göre Oktay Rifat, "yeni şiirin yarı anlamsız, karışık, bir de o savruk yanını ele almıştır sadece." Yani İkinci Yeni'ye öncülük yapmak isteyen Oktay Rifat'ın yanıldığını belirten Cansever, söz konusu olan bu evreyi Türk şiirinin "gelip geçici durumunu, daha önceki kuşağın o aşırı sadeciliğine karşı bir çıkış olarak bellemek gerek"tiğini işaret eder (1957: 8).

İlhan Berk de İkinci Yeni şiiri bağlamında Erdal Öz'ün "Oktay Rifat da son çıkan *Perçemli Sokak* adlı şiir kitabıyla ilk bakışta bu akımın içinde gibi görünüyor. Ama onun dile karşı çıkan bir yanı yok sanıyorum, ne dersiniz?" şeklinde sorduğu soruyu cevaplarken Oktay Rifat'ı bu hareketin dışında tutar. Ona göre Oktay Rifat'ın söz konusu şairlerin dışında görünüşünün, "yeni şiiri bir dil işi olarak almayışından" kaynaklandığını belirtir. İlhan Berk, "Breton, René Char, görüntüyü, dilin içinde düşünmesini bildiler. Yeni bir dil getirdiler" diyerek Oktay Rifat'ın, "yeni şiiri böyle anlamışa benzemediğini" işaret eder (1957: 5)

İlhan Berk, Ece Ayhan'la katıltıldığı ortak bir söyleşi bu görüşünü yeniler ve Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak'*ını İkinci Yeni'den ayrı bir çizgide düşünür. İlhan Berk aynı bağlamda İkinci Yeni'yi "yazılagelen dili bozma" olarak anladığını belirtir. Anlam

deformasyonun İkinci Yeni'de değil, *Perçemli Sokak*'ta olduğuna dikkat çeken İlhan Berk, bu sebep dolayısıyla *Perçemli Sokak*'ın İkinci Yeni'yi "işaretlemeyeceğini" dile getirir. "Telgraf tellerinde gemi leşleri" dizesini ele alan Ece Ayhan'a göre burada "anlam değiştirimi bile yok"tur. Oktay Rifat'ın dil bağlamında bir anlam dönüşüme gidemediğini işaret etmiş olur. İlhan Berk de söz konusu dizede "dilin bozulmadığını", bozulanın "görüntü" ve "biraz da anlam" olduğunu belirtir (1985: 80).

Aynı konuşmada Ece Ayhan "sözdizimi değişmedikçe anlam değiştiriminin de olmayacağına" dikkat çekerek Oktay Rifat'tan bir örnek verir. "Baktım elimde denize nar şerbeti" dizesini ele alan Ece Ayhan, 1957 yılında *Pazar Postası*'nın soruşturmasında *Perçemli Sokak*'ı *"bayramlarda çocukların salt patlatmak için ağlaya, tepine annelerine satın aldırttıkları düdüklü balonlara"* (E. Ayhan, 1993: 14) benzettiği hatırlatır ve Oktay Rifat'ı, "*Perçemli Sokak*" (1956)'dan bu yana "ilgisini çekmeyen bir şair" olarak gördüğünü, ancak 1970'li yıllarda yazdıklarıyla "padişahların içine girdi"ğini ve "kendini söyledi"ğini dile getirir. Ece Ayhan Oktay Rifat'ın bu yıllarda (1970'ten sonra) yazdığı "Mısır Dönüşü", "Fatih ve Elma", "1503 Depremi", "Fatih ve Zaman" gibi şiirlerde söz konusu olan yeni bir sözdizimine ulaştığını ve böylece anlam değiştirimine gidebildiğini işaret eder (1985: 80).

İlhan Berk de *Perçemli Sokak*'ı gerçeküstücü bir yönde görür. Ona göre *Perçemli Sokak* "daha çok gerçeküstücü bir anlayışın kitabıdır." Ece Ayhan'ın da desteklediği bu görüşe bağlı olarak İlhan Berk, *Perçemli Sokak*'ın İkinci Yeni ile "bir akrabalığı varsa" da bunun "bir başka boyut yakınlığında" ancak "anlam" konusunda olabileceğini belirtir (1985: 80).

Ahmet Oktay da *Perçemli Sokak*'ı gerçeküstüye yakın görür ve Oktay Rifat'ın bu eserde düştüğü "hataya" dikkat çeker. Ona göre Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*'tan itibaren, "*gündelik* ve *güncel* olanda şiir için ölümcül bir tehlike bulmuştur." Yani Oktay Rifat'ın bir bakıma "gündelik ögeler "aşkınlaştırıcı" bir amaca yöneliktir, kullanıldıkları, yer aldıkları dünyayı imlemezler." sonucuna vardığını belirtir. Ahmet Oktay, *Perçemli Sokak*'ın "önsözünün kuramsal eksikliği ve kimi şiirlerinin yapaylığı"nın daha sonra çok daha rahatlıkla görüldüğünü ve Oktay Rifat'ın bu eserin "gerçeküstücümsü havasından" kısa sürede vazgeçtiğini dile getirir. Ahmet Oktay'a göre Oktay Rifat, sonraları, "duru, klasik biçimlere yönelerek, görmüş-geçirmişliğine

yaraşan bir "şaireneliğe" ulaşır, ancak şiiri toplumsal/siyasal olguları artık *dolaysızca* içermez" (1980: 1). Anlam, da ilk yıllarındaki gibi toplumsal bir fayda sağlamak adına içeriğin öncelendiği bir yüzeysel yapıda değil, daha çok şiirselliğin ortaya çıkaracağı bir derin yapının ürünü olacaktır

Özdemir İnce'ye göre Oktay Rifat "üstgerçekçilige İkinci Yeni şairlerinden daha yakındır." Bu yakınlığı, kuramsal bakımından kuran İnce, Oktay Rifat'ın "imge"yi yalnızca göze, görüntü ve görselliğe indirgemek yanlışına düştüğünü belirtir (1985: 10).

Mehmet H. Doğan da bu yaklaşımlara benzer görüşler ortaya koyar. Ona göre "Türk şiirinde kesinlikle gerçeküstücü bir akımdan, dönemden ya da gerçeküstücü bir şairden değil de, olsa olsa gerçeküstücü esinlenmelerden" söz edilebilir (1995: 13). Bu bağlamda İkinci Yeni'nin de gerçeküstücü olmadığını, gerçeküstücülüğün sadece, "şiir diliyle, imge ile sınırlı" kaldığını belirtmiştir. "Gerçeküstücülerin anarşizme varan başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı"nın İkinci Yeni'de ve *Perçemli Sokak* dolayısıyla Oktay Rifat'ta "hiç olmayan şeyler" olduğunu belirtir. *Perçemli Sokak*'ın, İkinci Yeni ile ilişkisinin "hâla tartışmalı" olduğunu işaret eden Doğan, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* döneminde hedeflediği şeyin "gerçeği değiştirmek değil", "gerçeğin düzeninde yapamadığımız değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak" ve "gerçeği unuttuğumuz yüzüyle ortaya çıkarmak" olduğuna dikkat çeker. Doğan, *Perçemli Sokak*'ı gerçeküstücü anlama sahip bir eser olarak değerlendirmez (1995: 16).

Mehmet Can Doğan da *Perçemli Sokak*'ın İkinci Yeni ile ilişkisini inceler. Gerek 1950'lerde, gerekse yıllar sonra Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'yle ilgisi olmadığı, *Perçemli Sokak'*ın da "Gerçeküstücü" bir kitap olduğunun vurgulandığını hatırlatan Mehmet Can Doğan, bu vurguyu önemli bularak, İkinci Yeni Gerçeküstücülüğü aşarak Varoluşçuluğa ulaştığını işaret eder. Garip Şiiri'nin poetikasını açımlayan 1945'te yayımladığı yazılarında Oktay Rifat'ın, "teknik"ten çok "duyu/ş"a yoğunlaştığını belirten Doğan, *Perçemli Sokak*'a yazdığı önsözde, önceki (1945'teki) yazılarının yoğunluğunun görülmediğini vurgular. Bu durumun şairin görüşlerinin "biçimci" ve "fantezi" olarak anlaşılmasına yol açtığını dile getiren Doğan, İkinci Yeni şairlerinin biçimi ihmal etmelerine rağmen, asıl sorunun anlamla ilgili olduğuna inandıklarını belirtir. Bu şairlerin de Oktay Rifat gibi imgeyi öne çıkardıklarına, ancak imgeye varan

duyuşun birbirinden farklı olduğuna dikkat çeker. Yukarıda da yer verildiği gibi Doğan da bu durumdan kaynaklı olarak Edip Cansever'in *Perçemli Sokak* üzerine yazdığı yazıda, Gerçeküstücülüğü aşılmış bir deneyim olarak değerlendirdiğini, çıkışını buradan sağlayan Oktay Rifat'ı "fantezi"ye ve "oyun"a düşmekle suçladığını, aradaki bu "fark" dayandırarak hatırlatır (2008: 86).

Mehmet Can Doğan, "İkinci Yeni'nin öncüleri sayılan şairlerin, 1958'de "İkinci Yeni Şiiri" diye ortak bir hareket olmadığını, her şairin kendi şiiriyle varlık gösterdiğini ve kalırsa ancak kendisi olarak kalacağı yönünde görüş bildirdiğini ve bu görüşlerini ancak 1958'de gelindiğinde ve 1959'da her birinin kitap sahibi olmanın vermiş olduğu güvenle konuştuğunu unutmamak gerektiğini" bildirir. Ona göre, bu durum böyle olmasaydı, Oktay Rifat'a gösterilen tepki, bu kadar şiddetli olmazdı ya da aynı tepkinin İlhan Berk'e, Turgut Uyar'a ve Edip Cansever'e gösterilmesi de gerekirdi. Mehmet Can Doğan'a göre, Oktay Rifat, Garip dolayısıyla "karşı çıkılan bir şiirin temsilcisidir" ve bu karşı çıkış da, "sırf kuşak refleksine bağlı değildir." Çünkü bütün şairler, "dil vurgusunda bulunmakta", "imajı başat kabul etmekte", ancak yine "algı ve öncelik" değişmektedir. "Değişen algının göstergesi durumundaki *Perçemli Sokak*, bu yüzden önsözünü de, içindeki şiirleri de aşan bir anlam taşır." diyen Doğan, İkinci Yeni şiirinin, bu eserle "tartışma ortamı bulduğunu", "kendisini denetlediğini", ondan "güç ve hız aldığını" belirtir. Ona göre *Perçemli Sokak*, "İkinci Yeni'nin borçlu olduğu bir kitaptır." Ancak Oktay Rifat için sadece "çelişik bir yönsemeden ibarettir" (2003: 89).

*Perçemli Sokak'*taki şiirleri gerçeküstücülükle ilişkili olarak inleyen Betül Mutlu, söz konusu şiirlerini birebir gerçeküstücü olmasa da bu akımın birçok özelliğini çağrıştırdığı ortaya koyar. Oktay Rifat, bu kitaptaki şiirleri her ne kadar gerçeküstücü şiir olarak değil, akıl şiirleri olarak nitelendirip, şiirlerinin bilinçaltına değil aklın yapıcılığına bağlı bulunduğunu söylese de Mutlu'ya göre, "şairin bilinçaltına başvurmamakla birlikte kitapta yer alan 42 şiirin önemli bir kısmında akla bağlı kalmamıştır." Bu bağlamda *Perçemli Sokak*'taki şiirlerden seçtiği "telgraf tellerinde gemi leşleri, lokma lokma ağaçlar, düdük çala çala geçen balıklar, raf raf atlar, asmaların kurnasından dökülen ot saçlı, üzüm gözlü papağanların kanı, uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü, keçi ayaklı balıklar, çıplak ayaklı çamların kedisi" gibi pek çok imgeni akılla açıklanması zor sözcük gruplarından oluştuğunu işaret eder.

Mutlu'ya göre Oktay Rifat, daha ilk şiiriyle okuru, gerçeküstü görüntülerle baş başa bırakır: *"Bulutların çıkınında / Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün / Çıldırtırlar insan gözlü kedileri / Ay doğar kuyulara yalınayak / Telgraf tellerinde gemi leşleri"* dizelerini ele alan Mutlu'ya göre, "ilk üç dizede şairin çağrışım yoluyla kurulan benzetmelerle bütünleşen anlam, sonraki dizelerle parçalanmakta, akıl dışına kaymaktadır" (2014: 229).

Betül Mutlu, Oktay Rifat'ın, şiirlerinde somut ve "gündelik gerçeği, kendi düş dünyası çerçevesinde yeniden kurguladığını belirtir. Dolayısıyla "bu düş dünyası çerçevesinde çok uzak çağrışımlarla insan, doğa ve diğer çeşitli varlıkların işlevleri birbirine karışmış, karışık özellikler taşıyan varlık görüntüleri ortaya çıkmıştır." Bu sebeple eserde yer alan şiirlerin çoğunda bu gerçeküstü görüntülere rastlandığını işaret eden Mutlu, bir bakıma şairin anlamsızlıkla karşılaşmış olmasını bu gerçeküstücü görüntülere bağlar. Bu bağlamda *"Raf raf atlara karşı / Güneş kokulu kız / Aslanlara yedirir çocukluğunu"; "Döğdükçe karanlığı balık / Uçar gök hafifçe / Eski püskü martılara doğru / Kanar mavi hırkası güneşin / Giyile giyile"; "Denizin çarşısında yeşil zeytin / Balıklar geçti düdük çala çala"* gibi şiirleri ele alan Mutlu, bu gerçeküstü görüntülerin oluşum sebeplerini, "sözcüklerin anlam bağıntılarının araştırılması" ile ortaya konulabileceğini belirtir. Ona göre, "sözcüklerin bağlamlarından koparılarak anlık görüntüleri karşılar hâle getirilmesi doğrudan doğruya gerçeküstücülere bağlanabilecek bir uygulamadır" (2014: 229). Oktay Rifat da sözcükleri kendi bağlamlarından koparark, birlikte dizeleşen sözcükler arasında herhangi bir anlam bağı kurulamadığından, sözcükler tek bir görüntü üzerine odaklanırlar. Bağlamsız'laşan bu sözcükler daha önce de belirttiğimiz gibi bir nesnel bağlılaşım kuramaz. Dolayısıyla gerçekle ilişkilendirildiklerinde soyut ve dayanaksız kalır. Bu da anlamsız olarak görülmesine sebep olur.

Betül Mutlu, *Perçemli Sokak*'ta yer alan şiirleri gerçeküstücü görüntü, anlamsız, yarı anlamlı, anlamlı gibi sınıflandırmalar giderek şu sonuçlara ulaşır: "Şiirlerin yirmi üçünde bu türden gerçeküstücü görüntüler hâkimdir. Diğer şiirlerden on beşe yakını anlamın yarı aralandığı ve daha çok İkinci Yeni çizgisine uyan şiirler olarak dikkat çekmektedir. Beş şiir ise gerçekçi anlam çerçevesi içinde yazılmıştır. Bu şiirlerin çoğunda gerçeküstücülerin otomatik yazı tekniğinden fazla, onların da başvurduğu eski bir teknik olan oyun tekniğini kullanarak uzak çağrışımları, benzerlikleri, düş dünyasını

ve gerçekleri birbirine karıştıran şair, böylece gündelik yaşamın olağan yönünü ve sezgiyle ulaşılabilen gerçekleri vurgulamak ister" (2014: 230).

Mutlu'ya göre *Perçemli Sokak*'ta "otomatik yazı" ile yazılan altı şiir bulunmaktadır. Bu şiirlerin dışında, "akıl dışılık" kitapta yer alan şiirlerin bütünü için geçerli değildir. Oktay Rifat'ın, salt görüntüyü karşılayan ve aklın uyumunun ters yüz edildiği bu otomatik yazı örneklerinin şiirlerinde bağımsız olarak kullanmadığını belirten Mutlu'ya göre, bu şiirlerin bazı bölümlerinde anlam bütünüyle dışlanmamış, yeni imgeler İkinci Yeni'nin imge dünyasında karşılığını bulacak şekilde diğer içerik unsurlarıyla kaynaşmıştır. "Yüzüme bak çalsın içimdeki çalar saat"; "Güne kokulu kız"; "Kanat çırparak kaybolan sokak"; "Parmak gibi insanlar / Gagasız kuşları yalnızlığın / Kutularının içinde"; "Düğümlü balıkları bekleyişin" gibi dizelerde "otomatik yazı"ya başvurulmadığını işaret eder (2014: 231). Oktay Rifat, Mutlu'nun tespitleri çerçevesinde, gerçeküstücü görüntülere ve otomatik yazıya başvurduğu çoğu şiirinde anlamsız bir şiire ulaşmıştır. Sözcükleri gündelik bağlantılarından koparan ve gerçekle ilişkisini kesen Oktay Rifat, sözcüklerin kendilerinden başka bir şeye işaret etmelerini engellemiştir. Bu ilişkisizlik, şiirde anlamın bağlantılı sözcük öbekleriyle kurulmasını da engellemiştir.

Cemal Süreya bir başka yazısında görüşlerini "yumuşatarak" yukardaki görüşlerin aksine *Perçemli Sokak* önsözünün yanlış değerlendirildiğini belirtir. Cemal Süreya, Yahya Kemal konuşulan dilin şiirine yöneldiğini, Nâzım Hikmet'in yıllar önce bugünkü Türkçenin alacağı biçimi sezinlediğini, ancak "Türkçeden aldıkları olanakları şiirsel plânda elektrikleyerek yine kitlelerin Türkçesine gönderecek etkinliğe" yalnızca Garip şairlerinin sahip olduğunu belirtir. Bu dilin, "somut, dobra, düşünmeye elverişli, çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dil" olduğunu işaret eden Cemal Süreya'ya göre, Oktay Rifat, "bu dilin en afacan ve en çevik şairi"dir. Bu sebeple onun şiir çizgisinin "sık sık oynamalar" gösterdiğini ve Garip hareketindeki diğer şairlerle birlikte "Türk şiirinin genel akışını, konjonktürünü çok kez etkilediğin" belirtir (1969e: 71).

Cemal Süreya Oktay Rifat'ın değişen şiir çizgisinde ilk dönemin *Garip* ve *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* adlı eserleri çerçevesinde şekillendiğini dile getirir. Burada genelde "küçük adam"a bağlı olarak diğer şairlerle ortak bir tema ve

sözbirliğinin temel alındığını işaret eden Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın daha sonra "büyük bir hızla" toplumcu şiire yöneldiğini belirtir. Bu dönemde "açık bir düşünce yetisi" ile hareket eden Oktay Rifat'ın şiiri folklor ögeleriyle doldurmuş olmasını yukarıda ele alınan yazıda da dile getirmiştir. Oktay Rifat'ın folkloru kullanarak bir "rant" peşine düştüğünü işaret eden Cemal Süreya, Oktay Rifat'taki asıl değişimin *Perçemli Sokak*'la yaşandığını dile getirir. Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ın önsözünde "apayrı bir şiir düzeyinde" göründüğünü dile getiren Cemal Süreya, bu önsözün üzerinde tartışıldığını, ancak "çok kez" de yanlış anlaşıldığını belirtir. Cemal Süreya önsözün bir kısmını şu şekilde özetler: "Bu önsözde, kelimelerin, gerçeğin dildeki işaretleri olduğunu söylüyor; bir dili kullanmanın, kelimelerin uyandırdığı görüntüler yardımıyla anlatmak demek olduğunu ileri sürüyor; Bir sözün anlamı, o sözle gözümüzün önüne gelen görüntüden başka bir şey değildir; her söz bir görüntü uyandıracağına göre anlamsız söz yoktur." Ancak Cemal Süreya, *"Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden, sadece anlamla da bağlı kalması istenemez."* sözünü alıntılayarak özellikle bu son cümlenin, "anlamsızlığı şiirin bir ön koşulu olarak gösterdiğinin" sanıldığını belirtir. Cemal Süreya'ya göre Oktay Rifat, "aslında gerçeği daha keskin göstermek, alışkanlıklarla gerçek arasında yitirdiğimiz ilgiyi tazelemek, tek tek anlam parçalarının üstünde bütün bir gerçeklik duygusuna ulaşmak" amacındadır. Ancak Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın "kelimeleri kullanmanın gerçekle oynamakla, onu kurcalamakla bir olduğunu" ileri sürmesini ve bu fikrine dayalı olarak şiirler yazmasını kabul etmez. Bu fikri bir yere kadar doğru bulan Cemal Süreya, sözcükler aracılığıyla gerçekle oynamanın ve onu kurcalamanın, ancak "olabilecek", "anlamlı" sözler için mümkün olduğunu belirtir. Anlamsız ve gerçekte olmayacak görüntüler için sözcüklerle böyle bir işlemi yapmanın "kesinlikle" mümkün olmadığına işaret eder. Çünkü ona göre böyle bir durumda "kelime bir işaret almaktan, nesnenin, durumun tam simgesi olmaktan" çıkmaktadır. Yani sözcük herhangi bir nesneyi işaret etmez ve böyle bir durumda göstergeye bağlı bir anlam oluşturamaz. Sartre'ın *"Şairler, kelimeleri işaretler gibi değil, eşya gibi kabul ediyorlar. Konuşan kimse kelimenin ötesinde, nesnenin yanındadır. Birincisi için kelimeler yararlılıkları kabul edilmiş araçlardır ki yavaş yavaş aşınırlar* (s.76) *artık işe yaramaz oldukları zaman da bir köşeye atılırlar. İkinciler için öyle değil ama; onlarca kelimeler, otlar gibi, toprakta boy veren ağaçlar gibi doğal şeylerdir."* şeklindeki sözlerini aktaran Cemal Süreya, "şiirin ayırıcı

niteliğinin, araç-dilden vazgeçtiği yerde" başladığını belirtir (1969e: 77). Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın nesnel bağlılaşım kurmaktan uzaklaştığını ve sözcükleri sadece birer işaret olarak ele aldığını, bu sebeple de anlamsızlığa düştüğünü işaret etmiş olur.

Cemal Süreya'ya göre Oktay Rifat'ın bu şekilde tavır takınmasına, eski şiir anlayışından uzaklaşmak istememesinin sebep olmuştur. "Oktay Rifat'ı böyle kestirme söyleten şey, şiirinin daha önceki aşamalarıyla ortak bir nokta bulma isteği, pratik gerçeği elden kaçırmama kaygısıdır." diyen Cemal Süreya, *Perçemli Sokak'*ta "önsözünden de önce yer alan şiirin, toplumcu kitaplarındaki havayı taşımasının bu isteğin büyüklüğünü" gösterdiğini dile getirir. Cemal Süreya, yaygın görüşlerin aksine Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'taki tavrının sadece bir oyun gereksinmesine bağlanamayacağını işaret eder. Ancak yukarıda da işaret ettiği gibi gerek *Perçemli Sokak*'taki, gerekse *Âşık Merdiveni*'ndeki şiirlerde "dil örgüsü ve şiirsel tutum"un bütüncül bir gerçeklik duygusu uyandırdığını söylemenin mümkün görünmediğini ifade eder. Buna rağmen daha önceki dönemlerinde olduğu gibi Oktay Rifat'ın bu şiirlerinde, "beş duyunun önceliğinin sürüp gittiği"ni, "her şeyin eski söz hazinesinin somut ögeleri içinde devindiği"ni, "eski şiirini tamamlayan, dağılarak, kırılarak, belirsizleşerek, yayılarak, onun sınır bölgelerini meydana getiren bir yan"ın da görüldüğünü işaret eden Cemal Süraya, Oktay Rifat'ın şiir çizgisindeki temel çizginin devam ettiğini dile getirir (1969e: 77).

Bu bağlamda Cemal Süreya'ya göre Oktay Rifat, "gerçeğe bağlıdır yine. Toplumcudur yine." Ancak "gerçeğe bir de başka yerlerden bakmak istemekte, yani bir biçim araştırmasının gereksinimini duymaktadır." diyen Cemal Süreya'ya, Oktay Rifat'ın daha önceki dönemlerinde olduğu gibi içeriğe koşulsuz bağlanmak vazgeçtiğini, gerçeği olduğu gibi değil, onu bir biçime sokarak şiirleştirmek isteğine işaret eder. Oktay Rifat'ın "*Ama biz gerçeğe olan ilgimizi de yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışızdır. Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona."* sözlerini aktaran Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın burada "gerçeğin alışa alışa unuttuğumuz ya da artık farkına bile varmamaya başladığımız yüzünü görebilmek için kelimeler dünyasında yeni bireşimler yapılmak gerektiğine" inandığını belirtir. Çünkü Cemal Süreya'ya göre *Perçemli Sokak'*taki "bütün kelimeler en somut, en evcil, en yaygın kelimelerdir." Sadece söz konusu kelimeler şiir sanatı aracılığıyla yan yana getirilmiştir. Anlamdan soyutlanmış

ve gerçeklikten kopuk görünmesinin sebebi budur (1969e: 77). Bir sonraki eser olan *Âşık Merdiveni*'nde bu tutumdan yavaş yavaş vazgeçerek, sözcüklerin kendi mantık bağlarını kurarak yeni bir evreye geçtiğini dile getirir.

Ertuğrul Oğuz Fırat da Cemal Süreya'ya kimi yerde benzer görüler ortaya koyar. Fırat, *Perçemli Sokak*'tan "*İşte kara dutları güneşin / Papatyaların renkli camları / Başakları evlerin / Kan rengi kız çocukları yelesiz / Lokma lokma ağaçların altında / Tren yolunda eğri büğrü / Damları doğrayan makas"* dizelerini ele alarak Oktay Rifat'ın önsözünde yer alan "Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez" sözlerinin bu dizelerle amacına ulaştığını belirtir. Bu dizelerde sözcüklerin var olduğunu ve akılda, amaçlanan yönde "ister istemez" bir görüntü yaratıklarını belirten Fırat, Oktay Rifat'ın ancak "sözcüklerin seçiminde olmazlık görüntüsü verecek anlamca tutarsız olanları yan yana getirebilmek" suretiyle "anlamsız olma" amacı taşımıştır. Ona göre şairin bütün çabası "okur yazılandan bir anlam çıkarmasın diye en tutarsız sözcükleri arayıp bulmak" olmuştur (1962e: 19).

Aynı şiirin ikinci bölümünü oluşturan "*Gel bulutsuz masalara yaslan / Elimi tut büyüsün / Yüzüme bak çalsın / İçimdeki çalar saat / Dönüş yollarında sarmaş dolaş / Vapurlar geçsin aramızdan."* dizelerini de değerlendiren Fırat, aynı şiir olmasına rağmen burada "değişen bir yapı, başka bir hava bulunduğu"nu belirtir. "Gel bulutsuz masalara yaslan" dizesini "zorlanılmış bir anlamsızlık" olarak değerlendiren Fırat, şiirin birinci bölüme nazaran yapı ve anlam açısından şiirsellik sağladığını işaret eder. Ona göre ilk bölümde yer alan "Yelesiz kan rengi kız çocukları", "Papatyaların renkli camları", "Başakları evlerin", "İşte karadutları güneşin" deyimlerinin "olduklarından öte bir anlama" varmayı, anlamsal olarak genişlemeyi engellemiştir. Bu dizelerin "duyurmak istediği" bir şeyi olmadığını ve "sözcüklerin ilgisizliğinin bir gereksizlik düşümü" yarattığını işaret eden Fırat'a göre, böylesi ilgisiz sözlerini birbiri ardınca sıralanmış olmasının veya bu sözcüklerin seçilme nedeninin "ne şiirin anlamıyla ne şairin kişiliğiyle" açıklanabilecek bir durumdur. Yazara göre böylesi "anlamsız" birimlerin sıralanması "usa dayanan bir soyutlama oyununun alışılmakla doğruya, ciddiye alınabileceğinin belirtisi"dir. Yani tamamen aklın denetiminde yapılmış bir soyutlama, bir anlamsıza varma girişimidir. Ancak Oktay Rifat'ın ikinci bölümle bu durumdan kurtulduğunu belirten yazara göre, "Elimi tut büyüsün" dizesiyle birlikte

"şair soluk almaya", "duyarlık işini görmeye" başlar. Şiirin, şairinin teorik düşüncelerini geride bıraktığının, şairi "aşıp geçtiğini" belirtir. Çünkü bu bölümde "benlik, şiire girmiş, söylenenler yalnızca eşyanın olmuşuz bir görüntüsü olmaktan çıkmış, biçimler, şairin duygularına bir tanım, bir örnek olmaya başlamıştır" (1962e: 19).

Böyle bir durumda *Perçemli Sokak'*ta "anlamsızlık ve anlam çatışması" yaşandığını işaret eden yazara göre, bu durumun kitapta "şiirden şiire yer yer pek açık olarak" görünmektedir. Bu çatışmanın, ele alınan şiirde olduğu gibi *Perçemli Sokak*'ın diğer şiirlerinde de aynı şekilde bulunduğunu işaret eder. Bu çatışmanın sebebini "Oktay Rifat duyarlıklı yanıyla, şiiri yalnız raslamdan anlam çıkarmaya çalışır bir us işi yapan önyargıları arasında kalmış" olmasına bağlar. Bu tutumun "birçok şiirin özden yoksun kalmamasını sağlamış, bir yandan da dili genişletmiş" olduğuna dikkat çeken Fırat, Oktay Rifat'taki bu çelişkili durumu, bir gelişmenin ürünü değil, bir kişilik parçalanmasının belirtisi olarak görür. Şiirdeki anlamsızlık ve bütünden yoksunluk bu parçalanmışlığın ürünü olarak değerlendirilmelidir (1962e: 19).

Fırat, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak'*tan sonra yazdığı *Âşık Merdiveni* adlı kitabında da bu çelişmenin, "aynı şiir içinde bulunmak yönünden" azaldığını, şiirdeki "sözcüklerin zorlanılmış bir anlamsızlık düzenini vermek amacıyla" seçilmediğini, "benliği belirtir çağrışım düzeni yönünden" ele alındığını dile getirmiştir (1962e: 19). Eserde yer yer soyut ve anlamın dışlandığı şiirler olsa da *Âşık Merdiveni*'nde anlamın daha "duyarlıklı" bir biçimde ortaya koyulduğunu işaret eder. Aynı bağlamda "*Bütün karanlığı versem size giden geceyi durduramazsınız / Işır odamızın havası kaçar çeşmelerinizden durduramazsınız / Ben denize bakarım sandalca uzaktan / Siz yüzersiniz bir kuş uçar bir gemi geçer durduramazsınız.*" dizelerini ele alan Oğuz, böylesi şiirlere anlamsız denilemeyeceğini belirtir. Bu "duyarlıklı" şiir olarak değerlendiren Fırat, "Durdurulamayan nedir? Yalnızca gece, hava ve öteki sayılanlar mı? Şair, yalnız birkaç dış belirtiyi içe dönüş için ortaya koyuyor. Böylece de görüntülere bağlanmaktan kurtulan kişide, şiirsel düşün-anlamı alabildiğine genişliyor. Belki kaçan, durdurulamayan yaşamaktır." (1962e: 20) sözleriyle, Oktay Rifat'ın daha önce parçalanmış görüntüleri art arda sıralamak yerine, onlara bir duyarlılık katarak, yani bir benlik kazandırarak bütüncül hâle getirdiğini ve anlama kavuşturduğunu işaret etmiş olur.

Mehmet Rifat, Oktay Rifat'ın "Şiir Konuşması" adlı yazısından, *"Saf şiir nazariyesini 1925'te yaptığı bir konuşma ile Rahip Bremond tekrar ele aldı, derinleştirdi. Bu nazariyeye göre, bir şiirin güzelliği manasından gelmez. Güzel bir şiirin, bir mısraın kelimelerini manayı bozmayacak şekilde değiştirelim, mana bozulmaz ama şiir tılsımı yok oluverir. Bizde Nurullah Ataç'la Orhan Veli de bu iddiayı bir aralık tekrarladılar. Orhan, Fuzuli'nin bir mısraını manayı bozmadan değiştiriyor, mana değişmediği hâlde şiirin şiirlikten çıktığını söylüyordu. Demek ki şiirin güzelliği istifinden yani deyişinden geliyor. Hemen şuracıkta şunu söyleyelim ki bu deneme doğru olamaz. Mana kelime istifinin dışında bir nesne değildir. Kelime istifine sıkı sıkıya bağlıdır."* sözlerini alıntılayarak şiir ve anlam ilişkisi üzerinde durur. Mehmet Rifat, anlamın "yapıdan, düzenden, kuruluştan, örgüden, dizgeden, "istif"ten ayrı olarak varlığını koruyan bir bütünlük, bir birim, bir öz" şeklinde değerlendirildiğinde sözcüklerin ancak "sözlük içindeki bağımsız anlam değerlerinden", yani bir bakıma temel anlamlarından söz edilebileceğine dikkat çeker. Ancak ona göre, "bir metni, bir kurmaca metni, hele hele bir şiiri oluşturan birimlerin, bir dilin sözcük dağarcığında yer alan tek tek sözcüklerin anlam yüklerini taşımak, bu yükleri korumak gibi bir durumları yoktur." Bir şiirde yer alan göstergelerin/sözcüklerin anlamı, yalnızca bir dilin sözlüğünden hareketle yorumlanamayacağını, bu anlamın, göstergelerin bağlam içindeki düzeninden bağımsız olarak da var olamayacağını dile getiren Mehmet Rifat'a göre, "şiirde düzenlenişin en küçük biçimsel ögesindeki en küçük değişiklik bile, anlamı dönüştürür." "Şiirde anlam, hem anlatıma, hem de içeriğe verilen düzende yatar." Mehmet Rifat'a göre, Göstergebilimsel açıdan "şiirin anlamı, *anlatımın biçimi* ile *içeriğin biçimi* arasındaki ilişkidedir." Çünkü "şiirin anlamsal evrenini yaratacak olan, anlatımın biçimlendiriliş düzeni ile içeriğin biçimlendiriliş düzenidir." Mehmet Rifat, sözcüklerin bir şiirde "düz-anlamlarını", yani bir bakıma "sözlüklerde var olan anlamlarını" dizeler hâlinde yan yana getirmekle, bir şiirsel anlam oluştuğunu ve bu oluşumdan sonra "biçimdeki, biçemdeki, anlatımdaki dilbilgisel değiştirmelerle" söz konusu anlamın bozulmadığını, varlığını sürdürdüğünü, değişmediğini düşünmenin yanlışlığına dikkat çeker (1997: 145).

Bu bağlamda Oktay Rifat'ın yaklaşımlarını doğru bulan ve onunla aynı görüşleri savunduğunu belirten Mehmet Rifat, bir dizenin sözcüklerini değiştirerek anlamın bozulmadan kalabileceğini ve bu anlamın bozulmamasına rağmen şiirin tılsımını

yitirdiğini dile getirmeyi ve buna inanmayı, "şiire "şiirsellik" ve "yazınsallık" dışı bir bakış açısı" olarak değerlendirir. Böylesi bir yaklaşımın şiirsel bir anlayışta yerinin olmayacağını işaret eden Mehmet Rifat, "şiirin anlamı ile biçimsel yapısını birbirinden ayırmak, şiirin anlamı ile şiirsel tılsımının, şiirselliğinin ayrı "şeyler" olduğunu düşünme"nin de şiirsellikten uzak bir bakış açısı oluğunu dile getirir. Ona göre "Gerçek dünya ile kurmaca dünyayı birbirinden ayırt etmeden bir şiiri okumak, yani şiiri gerçek dünyaya göre değerlendirmek" ne kadar yanlış ise, "bir dizedeki gerçek anlamın "kelime istifi"nden ayrı şey olduğunu düşünmek" de o kadar yanlıştır (1997: 145). Mehmet Rifat, şiirsel gerçeklik ile gündelik gerçekliğin aynı olmadığını ve buna bağlı olarak şiirsel anlamın da sözcüklerin düz ve gündelik anlamlarıyla değil, bu sözcüklerin şiirsel kurgusuyla ortaya çıktığını, özgün bir anlam olarak şekillendiğini belirtmiş olur. Bu bağlamda şair, sözcükleri bir dizede düzenlerken, onlara yeni bir anlam alanı oluşturur. Bu anlam, sözcüklerin kendilerinde değil, bir araya geldikleri şiirde var olur.

Mehmet Rifat, Oktay Rifat'ın, "Mana kelime istifinin dışında bir nesne değildir: Kelime istifine sıkı sıkıya bağladır." sözünü aktararak bir dizedeki sözcüklerin arasındaki en küçük değişiklik şiirselliği bozacağı gibi, aynı zamanda şiirin anlamsal yapısını da, anlamsal evrenini de değiştireceğini belirtir. "Sözcüklerin sözlükteki mantıksal, akılsal, gündelik, gerçeğe gönderen anlamlarıyla, şiirdeki birimlerin anlamlarını bir tutmayalım artık!" (1997: 146) diyen Mehmet Rifat, şiirsel anlamın kendine özgülüğünü bir kez daha vurgulamış olur.

Osman Çakmakçı da *Perçemli Sokak*'ın bazı yanılgılarla değerlendirildiğini belirtir. Ona göre "dizelerin güzelliği anlamındadır." Çünkü bu aynı zamanda "imgenin güzelliği"dir ve "imge anlamdır." Anlamın şiirde ortaya çıkışının, şiirdeki dil kullanımına bağlı olduğunu işaret eden Çakmakçı, kimi dizelerdeki söyleyişin yalınlığı, dilin saydamlaşmasını, sadece "anlamın olduğu biçimde ve olduğu kadar kendini görünür kılması için geri çekilebildiğini" dile getirmiştir. Ona göre "dil'in kendini geri çekmesi, anlamın berraklaşmasına hizmet eder." Bu bağlamda ele aldığı anlam sorununun Türk şiirinde "en yoğun ve etkili biçimde" İkinci Yeni şiir hareketiyle sorunsallaştığına dikkat çeker. Bunun en "tipik örneklerinden biri"ni de Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* kitabı ve kitaba yazdığı önsözde öne sürülen savlar olarak görür. Oktay Rifat'ın önsözünde şiirin "alıştığımız görüntülere" bağlı kalamayabileceğini öne sürmesine ve bunun da anlam katındaki karşılığından söz etmesine dikkat çeken

Çakmakçı, eserdeki "Telgraf tellerinde gemi leşleri" dizesini anlam açısından irdeler. Bu dizeyi "anlamsız bir kelime öbeği" olarak görmeyen Çakmakçı, "Telgraf tellerinde gemi leşleri" dizesinin "aslında batan bir geminin haberini geçen telgraf telleri"ni kastettiğini/edebileceğini savunur. Yani ona göre "ilk bakışta anlamsızmış gibi görünen sözlerin epey makul anlamları olabilir." Çakmakçı, burada "şiirin "verili dil"e bağlı "verili anlam"la yetinmeyeceğini", aksine "verili dilin sınırlarını zorlayarak dilde gedikler açması gerektiğini" belirtir. Ancak ona göre "bu gedikler açma işi, gerçekten de deneyimden kaynaklanan dil" ile yapılabilecek bir iştir. Bu bağlamda Oktay Rifat'a göndermede bulunarak sadece "olabilecek görüntülere bağımlı kalmamak adına dilde ifrada varmak, dil ile deneyimi birbirinden koparark şiiri sadece anlamsız bir kelime yığını hâline getirmekle kalmaz, onu bağlamsızlaştırcağını" da işaret eder. Ona göre "anlamdan söz ederken aynı zamanda kendiliğinden bağlamdan da söz edilmektedir." "Bağlam, felsefedir, şiirin arkasındaki duruş ve bakıştır." diyen Çakmakçı, bağımsız şiirlerin bir bakıma "nesnel karşılıklılığı" olmayan, anlamsız şiirler anlamına geldiğini de işaret eder. Dolayısıyla şiirin, yazıldığı çağın ve dönemin izlerini taşıması gerektiğini vurgulayan Çakmakçı, bu izleri barındırmayan şiirin, "iç bulandırıcı bir kelime yığını olmaktan öteye geçemeyeceğini" belirtir. Bu bağlamda Oktay Rifat'ın önsözündeki *"Ama biz gerçeğe olan ilgimizi de yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışızdır. Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona. İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açıyı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza.*" ifadeleri aktaran Çakmakçı, Oktay Rifat'ın burada "dilsel arayışların anlam katında bir karşılığı olması gerekliliğini" işaret ettiğini belirtir. Burada amaçlanan şeyin, "gerçeğin gizli kapaklı yönlerinin açığa çıkmasını sağlamak" olduğunu dile getiren Çakmakçı, bu durumda "maharetli dil oyunlarıyla gerçeği sarıp sarmalayan kabuğun daha da kalınlaştırılması"nın asıl gaye olmadığını ifade eder (2003: 46-47).

Bu bağlamda "şiirde anlamın güzelliğinin, yani imgenin güzelliğinden" söz eden Çakmakçı, burada "kolay anlaşılırlığı" kastetmediğini dile getirir. Ona göre verili dil ile verili anlam alanından hareket eden, hikâye eden, anlatıcı durumunda (narrative) şiirin anlamlıymış gibi gözükse de bu anlamın "konformist" olduğunu, "dilde yeni arayışlar,

dolayısıyla anlamlar peşinde" koşmadığını işaret eder. Böylesi bir anlam ona göre, "gerici ve tutucudur." Bu bağlamda anlam kavramıyla, mesajı kastetmediğini aktaran Çakmakçı, mesaja dayalı şiirin "eninde sonunda slogan şiiri" ve "her slogan şiiri, içeriği ne kadar ilerici olursa olsun, tutucu ve gerici" olduğunu, "anlam ufkunda hiçbir öncü gedik açmayacağını" belirtir. Çakmakçı "şiirde yenilik arayışlarının, dilsel arayışlarla mümkün olduğunu", ancak "deneyimin ve şiirin kökenini oluşturan anlamın, bunun esasını oluşturduğunu" ileri sürer (2003: 47). Çakmakçı'nın, Oktay Rifat'ın tavrını yenilikçi bulsa da, anlam anlayışı açısından şaire temkinli yaklaştığını söylemek mümkündür.

Sabahattin Teoman, *Perçemli Sokak*'tan sonra dildeki durulma ve şiirsel anlama önem verme evresine dikkat çeker. Yazar, Oktay Rifat'ın "Bin Kılıkta" şiirini alarak şiirdeki anlamın, açıkça ortaya konulmamasının, şiire sağladığı "güzellik" üzerine durur. Söz konusu şiirde anlamın gizli, kapalı olmasına rağmen şiirin hiçbir açıklamaya gerek duymadığını belirtir. Ona göre *"insan aklındaki, yüreğindeki sezme, anlama gücü, bu şiirin uyandırdığı gıcıklanma ile öylesine tatlı bir uyuşma içinde körleşiyor ki bu güzelliğin bulanık kuruntusu içine dolan "şey", ayrıntılı gören gözün önüne yerleşen "her şey"den güzel görünüyor."* Anlam, hem sezgi, hem de kavrama yoluyla da ortaya konulacak bir özellikte değildir. Anlamın bu "bulanıklığı" şiire, somut olan gerçeklikten daha çok şey ifade ettiğini işaret eder. Bu yüzden Teoman'a göre "şiirde geçen "O"nun ne olduğunu bilmemek gereklidir." Bu bağlamda "şiirde söylediğini "sezdirmemek", "sezdirmek"ten, "anlatmak"tan zordur." diyen Sabahattin Teoman, söz konusu şiirde anlamın sezdirilmeden, ne anlattığını belirtmeden verilmesini, asıl "şiir yapma işi" olarak görür. Ona göre "sezdirmeme", "anlatma"nın en zor, en usta kertesidir." Bu duruma "saklama" diyen Teoman, bir bakıma anlamın "saklanan bir şey" olduğunu işaret etmiş olur. Buna dayanarak Teoman, şiirin, "söyleneni saklayarak "söyleyiş"e "güzel" dedirtme sanatı" olduğunu vurgular. Bu işi yapabilen kişiye de gerçek anlamda "ozan" denilmesi gerektiğini işaret eder. Çünkü ona göre bir "şiirin söylediğini, şiirin kendisinden güçlü, kendisinden iyi" başka bir şey anlatamaz. Dolayısıyla "şiir niçin güzel olduğunu hiçbir aracıya iş bırakmayacak bir kesinlik ve tamlıkla kendisini söylediğini" dile getiren Teoman, şairin bu kapalı anlama ulaşmak için dil açısından hiçbir cümlenin, kuralın da zorlanmadığın işaret eder (1969: 4). Sabahattin Teoman'ın bu yaklaşımları, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'tan sonra dile dayanan şiirsel söylemine

ve bu söylemin sağladığı anlam anlayışına uygun düşen değerlendirmelerdir. Söz konusu şiir de Oktay Rıfat'ın bu son dönemine ait bir şiirdir. Bu dönemde anlam ve gerçeklik, şiirsel söylemin kendisine aittir.

Ferit Edgü de Oktay Rifat'ın şiirlerine değinirken "Anlamlı-Anlamsız" tartışması bağlamında "anlamsızlığın şiiri" ile "anlamsız şiir" arasında bir ayırımın olduğunu belirtir. Ona göre "Anlamsız şiir, şiiri anlamdan soyutlama şiiridir." "Anlamsızlığın şiiri ise anlamı olan, anlamlı bir şiirdir. Bir iletim şiiridir. Anlamsızlığı iletmek ister. Ya da iletimin güçlüğünü. Olanaksızlığını." Bu bağlamda Edgü'ye göre, Oktay Rifat'ın şiiri, her döneminde anlamlı bir şiirdir. Ancak bazı durumlarda "güncel gerçekliğin, Aristo mantığının" dışına çıktığını ve bu iki çizgi arasında şiirler yazdığını belirtir. Bu durumun şiiri için "kaçınılmaz" (1980: 8) olduğunu işaret eden Edgü, Oktay Rifat'ın daha çok "anlamsızlığın şiiri"ni ortaya koyduğunu vurgulamış olur.

Hilmi Yavuz, Oktay Rifat'ın şiirini dönemle ayırarak belirli bir çerçeve çizmeye çalışken Cemal Süreya'nın "Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi" adlı yazısındaki yaklaşımlara oldukça benzer bir sınıflandırma yapar. Bir bakıma Cemal Süreya'nın "çizelgesi"nin terimlere dayandırılmış hâlini ortaya koyan Hilmi Yavuz, Oktay Rifat'ın şiir anlayışını üç temel döneme ayırır. Bu evrelerden birincisi, "Gerçekçi evre"dir. Hilmi Yavuz'a göre, Oktay Rifat'ın bu evre, dili, "gerçeklik'in betimlenmesi için, salt onun için kullandığı" bir evredir. Hilmi Yavuz, *Garip* dönemiyle başlayıp *Perçemli Sokak*'a (1956) kadar sürdüğünü dile getirdiği bu evrede Oktay Rifat'ın şiirlerinde "gerçekliğin betimlenmesi"nin öne çıktığını, şiirdeki dil'in, "gerçekliğin edilgin bir aracı" olduğunu belirtir. Oktay Rifat'ın, "verili olan'ı standart bir dille, verili dilin deyimleri, tekerlemeleri, söyleyim kiplikleriyle" dile getirdiğini bildiren Hilmi Yavuz, *Garip* şiirinin, nükteli ve taşlamalı söyleminin, Oktay Rifat'ın bu evredeki şiirlerinin de başat söylemi olduğunu vurgular (2013: 273). Hilmi Yavuz'un bu saptamaları dolayımında Oktay Rifat'ın bu evrede anlamı ve anlaşılmayı esas aldığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Özellikle gündelik dilin söylemini kullanması ve bu dile ait unsurları şiire taşıması, esas aldığı okur kitlesine göre bir anlam alanı oluşturmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda nükte ve taşlama unsurlarına da dikkat edildiğinde akıl unsurunun da şiirsel anlamda belirleyici olduğunu görmek mümkündür.

Hilmi Yavuz'a göre ikinci evre, şairin *Perçemli Sokak*'la gelen evresidir. Burada "gerçeklik'ten, nesnelerin dolayımsız dile getirilişinden imge'ye" geçtiğini belirtir. Hilmi Yavuz'a göre "dil'in gerçeklik'e birebir tekabül ettiği varsayımı geriye itilmiş"tir. Oktay Rifat, gerçeklikten çok, "dilin imgesel kullanımını" öne çıkarmıştır. Hilmi Yavuz'a göre "nesnenin yerini imge almıştır." Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ın "Önsöz"ünde, bir anlam kuramından yola çıkarak, imgeci sorunsalı savunduğunu belirten Hilmi Yavuz, şairin bu ikinci evrede, "bir sözcüğün anlamını, imlemlediği *nesnede* değil, onun *imge*sinde temellendirmeyi amaçladığını işaret eder. Hilmi Yavuz, Oktay Rifat'ın önsözdeki görüşlerini destekleyerek bu durumun, "gerçeklikten kesin bir kopuşu değil, olsa olsa, "gerçekliğin unuttuğumuz yüzü"nün ortaya çıkmasını sağlamak" olduğunu dile getirir. Hilmi Yavuz'a göre "birinci evreden ikinciye doğru görülen dönüşümü, bir coupure poéique (*şiirsel kapma*) saymak söz konusu" değildir. Ancak Hilmi Yavuz, Oktay Rifat'ın "anlamı imgeye indirgeyen bu kuramının, felsefi hiçbir tutanağı" olmadığını da kesinler. Oktay Rifat'ın felsefi bir tutarsızlıktan bir "poetika" üretmeye çalıştığını vurgulayan Hilmi Yavuz'a göre, "bir şeyin anlıksal imgesi (*image mentale*) ile bu imgenin anlamı (*kavramı*) apayrı şeyler"dir (2013: 274-275). Oktay Rifat, bu evrede anlamı geriye iterek, imgeyi öne çıkarır. Gerçekliğin akıl unsurlarıyla biçimlenmiş görüntüsünden yeni bir gerçek görüntüye varmak ister. Nesne daha çok imgesel bir boyuttan verileceği için, akıl unsuru anlamı belirleyen kesin çizgilerle ortaya çıkmaz. Sezgi biraz daha ön plandadır.

Hilmi Yavuz'a göre üçüncü ve son evre dil'in kendine dayanan evredir. Oktay Rifat'ın imgeci sorunsalın içinden şiir yazdığı ikinci evrenin, 1969'da yayımlanan *Şiirler* kitabına kadar sürdüğünü belirten Hilmi Yavuz, Oktay Rifat'ın bu kitabıyla birlikte, tamamen yeni bir evreye girdiğini ve bir şiirsel kopma (*coupure poétique)* gerçekleştirdiğini belirtir. Hilmi Yavuz'a göre bu son evrede artık, "nesne ya da imge değil, dil'in kendisi" öne çıkar. "Dil, kendisinden başka, kendisinin dışında bir şeyi imlemleyen bir kullanım nesnesi, bir araç olmaktan çıkmıştır." diyen Hilmi Yavuz, Oktay Rfat'ın bu evrede "şiirin bir dil sorunu olduğunu" kavradığını işaret eder. Bu evrede Oktay Rifat, "gerçekliği, nesne ya da imge kullanımına bağımlı olmaktan" çıkarmış ve "standart ya da verili dilden kurtulmuştur" (2009: 275). Anlamın, şiirde kullanılan nesnelerin somut gerçekliğine veya akıl unsurlarının çerçevesine bağımlı olmadığı gibi, imgesel bir gerçekliğe ve akıl dışı belirsizliğe de dayandırılmadan, şiirsel

dilin kullanımına, şiirselliğin bütüncül kullanımına bağlı olarak çıktığını söylemek mümkündür.

Turan Alptekin, Hilmi Yavuz'un bu yaklaşımlarını kimi noktalarında eksik görür. Oktay Rifat'ın imgesiz bir şiir yazdığını işaret ettiği birinci evrede Garip şairleri ile birlikte dönemin diğer şairlerinin de imgeye dayanan şiirler yazdığını belirtir. 1940 yıllarda Garip ile birlikte gelen realizme dayalı gündelik yaşam ve yalın söyleme anlayışına dayalı şiirin, daha sonraki yıllarda yeniden imgeye döndüğünü dile getirir ve bu dönüşü, realizmin bütün olanaklarının tüketilmiş olmasına bağlar. Bu süreçte sadece Garip şairlerinin değil, neredeyse bütün şairlerin yeniden imgeye dayalı bir şiir ortaya koyduğunu belirtir. Bu örneklerin çokluğuna dikkat çeken Alptekin, sadece bu dönem şiirine dayanılarak, modern Türk şiirinin bir retoriği yazılabileceğini işaret eder. "Mithoslar, semboller, alegoriler ve parabolik anlatımlar"ın bu şiirlerde her biri ayrı inceleme bölümleri oluşturacak kadar geniş bir yer tuttuğuna değinen Alptekin, ancak bu durumun, yeni Türk şiiri, kısa bir "objektivist" dönem dışında sürekli "imge"lere (image) dayandığı anlamına gelmediğini de ifade eder. Bu imgeli şiirin giderek anlamsıza ve sürrealizme doğru kaymasının ise natüralizm sonrası Fransız şiirinin gelişim çizgisinin etkilerini düşündürdüğünü dile getiren Alptekin, Oktay Rifat'ın son denemelerinin (1980'li yıllar) de bu çizgi içinde değerlendirilebileceğini belirtir. Oktay Rifat'ın "*Susuyorum, siliniyor el ayasından son rüzgârı demiryolunun. Varsın küçülsün parmaklarım, oradan başlayabilir çekirge."* dizelerini ele alan Alptekin, bu şiirin her evrede "dil ve imaj zenginlikleri taşıdığı"nın tartışılamaz olduğunu, ancak Hilmi Yavuz'un belirttiği gibi "gerçek şiirin her zaman imajların ya da anlam belirsizliklerinin şiiri olduğunu" söyleyenin de sakıncalarını işaret eder. Alptekin, "şiirin bir canlandırma olduğunu", ancak şiirin yalnızca "mecaz"larla söylenebileceğini varsayan bir düşüncenin, okuru, giderek dünyayı da yalnızca bir mecazlar dünyası olarak algılamaya götüreceğini dile getirir (1988: 11).

2.3. Melih Cevdet Anday: Akıl-Sezgi-Anlam

2.3.1. Garip Çizgisinde Toplumcu Şiir ve Anlam

Melih Cevdet Anday, diğer iki şaire göre Garip şiir anlayışına daha sonra katılmış olmakla birlikte, Garip'ten ilk kopuşu da gerçekleştiren isimdir. "Tohum" adlı şiiriyle başlayan bu kopuş, söz konusu şiirin sahip olduğu tema ve anlam alanı çerçevesinde yeni bir şiir anlayışına doğru genişlemiştir. Bu kopuşu, bir değişme olarak görmeyen Melih Cevdet, Garip şiir anlayışının bir yenileşmesi, geliştirilmesi çerçevesinde değerlendirir. " "Tohum", kendi gelişimimi sürdürmemin başlangıcıdır." diyen Melih Cevdet, Garip şiirinin "zahmetsiz bir şiir sanılması" anlayışına karşı "Tohum" şiirinin, "yapısıyla bu sanıya ilk tepki" olduğunu dile getirir (2015b: 379). Bu şiirle Garip şiirinin temel poetiğinden ayrılarak toplumcu bir çizgiyi derinleştiren Melih Cevdet, bu yıllarda yayımladığı *Rahatı Kaçan Ağaç* eseriyle kesinleştirir. *Telgrafhane* ve daha sonraki *Yanyana* adlı eserleri söz konusu Garip'ten sonraki toplumcu çizgisinin derinleşmesini sağlar. Bu süreçteki şiirler arasında "çok kesin bir değişiklik"in olmadığını belirten Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç'*tan sonraki şiirlerin tohumlarının bu kitapta yer aldığını ve bu bakımdan daha çok, "değişmeden değil, bir gelişmeden söz edilebileceğini" işaret eder. Anday'ın bu yaklaşımının köklerini, Garip şiirine bakışında bulmak mümkündür. Çünkü ona göre Garip, toplumcu bir şiirdir, ancak Nâzım Hikmet şiirinin toplumculuğundan farklıdır. Anday'a göre "Nâzım Hikmet, büyük kalabalıklara seslenir, kalabalıklara seslenmek yüksek ses ister, yüksek ses ise kahramanını getirir, imajlarını, anlam ve biçim sanatlarını getirir." Anday, bu iki şiir arasındaki ayırımı, "orkestra ile oda müziği" şeklinde bir benzetmeyle ortaya koyar. Nâzım Hikmet şiirinin yukarıda belirttiği özellikler bakımından "orkestra" ya benzeten Anday, Garip şiirini "konuşur gibi okunan bir şiir" olarak değerlendirir. Bu bağlamda "konuşur gibi okunan şiirin içindeki kişiler de ister istemez sıradan insanlar olacaktır" (2015b: 252). Nâzım Hikmet'in şiirindeki yüksek ses dayalı yaratılan kahramanlar, Garip şiirinin içinde "sıradan insanlar" olarak görünürler. Melih Cevdet, bu sıradan insanın toplumsal çizgisini daha sonraki şiirlerinde derinleştirerek Garip şiirinden uzaklaştırmış olur. Bu bağlamda, söz konusu şiirin anlam anlayışı da yakın bir çizgide gelişir. Anday, gerek bu süreçte gerekse sonraki süreçlerde şiirde anlamdan yana olmuştur. Bu toplumcu süreçte şiirsel anlamın bir görev üstlendiği de söylenebilir. *Rahatı Kaçan Ağaç*'taki, *Telgrafhane*'deki ve *Yanyana*'daki birçok şiirde, anlamın belirgin bir şekilde

düşünselliği öncelenmiştir. Ancak Melih Cevdet, bütün bu süreçlerinde anlamın, temel ve yüzeysel bir yapıda verilmesini, bu bağlamda ortaya konulmasını reddeder. Melih Cevdet, şiirdeki anlamın, şiirin bütüncül bir yapıya kavuştuktan sonra ortaya çıkabileceğini belirtir. Melih Cevdet de şiirsel anlamın, şiir ile düzyazı farklılığının belirlenmesi çerçevesinde değerlendirildiğini görmek mümkündür.

Melih Cevdet, eser verdiği bütün edebî türlerde fikir unsuruna önem vermiştir. Şiirlerinin anlam alanın temeli genelde bir fikre dayanır. Şiirlerin çıkışı bu düşünce zemininde oluştuğu söylenebilir. Şiirin düşünceden soyutlanmasını kabul etmez. Anday 1945'te kaleme aldığı bir yazısında bu soruna değinir. Fikri sadece düzyazıya ait bir unsur olarak değerlendirenlere karşı çıkan Anday, "fikrin, cümleden ayrı bir şey" olmadığını dile getirir. Ona göre "bir adam yanlış cümlelerle birçok yüksek fikirler söyleyebileceği gibi başka bir adam da -mesela bir edebiyatçı- hiçbir fikir söylemeden güzel cümleler yazabilir." şeklinde görüşler kabul edilemez. Bu yaklaşımı "dar düşünüş" olarak değerlendiren Anday, sanatkârın "bilgiyle ilgisi olmayan güzel cümlelerin döktürücüsü" görüşünün yanlışlığına işaret eder (2008: 11).

"Fikrin, cümleden başka bir şey olmadığını" dile getiren Anday, cümlesiz fikir olmayacağı gibi fikirsiz cümle de olamayacağını belirtir (2008: 12-13). Bu bağlamda "Otların hızı aynı zamanda suları böler" cümlesini örnek alan Anday, bu cümlenin gramer-sentaks kurallarına göre yanlış olmadığını işaret eder. Ancak bu cümlenin hiçbir anlam taşımadığına dikkat çeker. Çünkü ona göre "cümle bilgisi insanların birtakım cümleler söylemelerinden yani birtakım düşünceler yaratmalarından sonra kurulmuştur." Anday, düşüncenin gramere göre şekillenmediğini ve bu yönde bir kurallın olmadığını belirtir. Ona göre "cümlenin ne olduğunu bilmek, tek başına, bize doğru bir cümle söylemeye yetmez" (2008: 13).

Bu bağlamda Anday, "şiir dilinin cümlesi mısradır, beyittir yahut da bütün bir şiirdir." görüşünü ortaya koyar. Ona göre "şiir de tıpkı şiir olmayan öteki yazılar gibi bazı düşünceler" içerir ve bunları okura sunar. Ancak Anday, söz konusu fikrin şiirsel düzlemde sunuluşuna dikkat çeker. Anday, söz konusu düşünceleri anlatan şairin, bu işi yaparken "kelimelerini yazı cümlesindeki düzene göre sıralamadığını", "şiir cümlesinin kendine göre ayrı bir mantığı"nın olduğunu belirtir (2008: 13). Bu durumda Melih Cevdet, şiirde anlam unsurunun, bir düşünsel zemine sahip olduğunu da işaret etmiş

olur. Böylelikle şiir, anlamsal olarak şiirsel yapıda ortaya konulmuş bir düşünce temeline dayanır.

Anday, ortaya çıkacak olan anlamın, şiirin kendi mantık düzleminde değerlendirilmesi gerektiğine işaret eder. Bu bağlamda Naili-i Kadim'in, *"hevâ-yı aşka uyup kûy-ı yâre dek gideriz / nesîm-i subha refîkız bahâre dek gideriz"* dizelerini örnek gösteren Anday, bu şiirin hiç kimseye saçma gelmediğini, mantıksız bulunmadığını dile getirir. Dolayısıyla "şiir cümlesi, nesir cümlesinden başka bir şey." şeklinde görüş bildirir. Ona göre "şiir sanatı hiçbir zaman saçmalık sayılmaz." Ancak Anday, şiirin anlamdan soyutlanmasının da doğru bir yaklaşım olmadığını belirtir. "Bazı kimseler, şiirin manayla bir ilgisi olmadığını, şiiri şiir yapan şeyin manadan çok başka bir şey olduğunu ispat etmek için şiirleri nesre çeviriyorlar" diyen Anday, bu kişilerin "ortaya çıkan saçmalığı göstererek "bakın, bu mantıksızlık, bu birbirini tutmazlık güzel olabilir mi?" dedikleri dile getirir. Ancak Anday, böyle bir yaklaşımın doğru olmadığını, çünkü "şiirin nesir cümlesindeki manaya benzer bir mana taşımadığını meydana çıkarmak manasızlık demeye gelme"diğini işaret eder. "Kelimelerle düşündüğü su götürmeyen şairin manayla alışverişi olmadığını söylemek ne demektir?" şeklinde yaklaşımıyla Anday, şairin ve şiirin mutlak bir anlam alanına sahip olduğunu da işaret etmiş olur (2008: 14).

Şiirin anlamla ilgisi olmadığını belirtenlerin, "şiirde güzelliğin yalnız şekille sağlanabileceğini ileri sürenler" olduğuna değinen Anday, bu kişilerin anlam bakımından aynı olan iki şiiri örnek göstererek birini "güzel", öteki "güzel değil" şeklinde değerlendirdiklerini ve buna bağlı olarak, "demek şiirin güzelliği manasından gelmiyor, yoksa bu iki örneğin de güzel olması lazım gelirdi" gibi bir sonuca vardıklarını ifade eder (2008: 14). Bu yaklaşımı kabul etmeyen Anday, şiirin anlamdan soyutlanmış bir biçimde, sadece şekle dayalı bir yapının kurulmasını doğru bulmaz. Anday, bu noktada şiirin anlamsal olarak taşıdığı düşüncenin veya iletinin, okur açısından bir fayda sağlaması gerektiğine işaret eder. Anday, şiirde anlamın belirli bir amaç için kurulmasını işaret eder. Bu bağlamda şöyle bir örnek ortaya koyar: "Şaire diyorlar ki senin manayla ne işin var? Sen kelimelerle şekiller kur, yeter. Ben de mimara diyeceğim ki odalara gün ışığı dolsun diye pencereler açıyorsun. Yukarı katlara çıkmak için merdivenler, odalardan odalara geçmek için kapılar yapıyorsun. Bütün bu çabalaman insanların dünyasını rahatlaştırmak için. Senin bu faydalı, bu manalı işlerle

ne alışverişin var? Sen tuğladan, taştan şekiller kur yeter. Ama içinde oturulamayacakmış, sana ne?"(2008: 14-15).

"Şiirde "şekil" yanını tutanların, yeni şiir diye ortaya çıkıp da sadece manalı sözler sıralayanları" eleştirdiklerini belirten Anday, bunun yanı sıra "manasız şekiller kurmak hevesi"nin varlığına da dikkat çeker. Anday'a göre bu olumsuz bir durumdur ve "bu heves genelleşecek, eski dediğimiz şiirle arasında hiçbir fark kalmayacak"tır. Şairin bu anlamsız şiirlerle "zamanın okumuşlarını şaşırtıp sevindirmek, onlara manasız ama taze şekiller sunmak ödeviyle kendine yeni bir fildişi kule yapmaya koyulacağına" dikkat çeken Melih Cevdet, böyle bir durumda "yeni şiir davasının üstü örtüleceğini" belirtir. Ancak zamanın yeni şairi, "fildişi kulesinden çıkıp insanlar arasına karışan", "onlara kendi dillerince, kendi acılarından, umutlarından söz açmak isteyen" bir şairdir. Böyle bir şairin anlama dayanan, anlamlı şekiller kurunca "şaşkınlıkla karşılandığını" ve bu şiirlerin "anlamsızlıkla" suçlandığını belirtir. Ancak Anday'a göre yeni şiirin amacı budur. "Yeni şiir derken şiirle okuyucu arasına yığılan "şiir ilmini" yok etmek, şiirle okuyucuyu karşı karşıya bırakmak" istediğini dile getiren Anday'a göre "manasız şekiller kurmak ustalığına veya hastalığına kapılanlar, anlayışın en güzel mertebesi olan hâlkça anlayışı hiçe sayıp aydınlarımızın arasında kıyametler koparmaktan daha çok hoşlanacaklar" (2008: 17). Bu yaklaşımdan da anlaşılacağını gibi Anday, Garip anlayışından ayrılmış olsa da Garip anlayışının temel poetik tutumunu devam ettirir. Burada anlama dayalı şiirin, anlamı önemseyen şiirin savunusunu yaparken Anday'ın, toplumcu bir amaç taşıdığını da görmek mümkündür. Şiirin "hâlkça anlayış" temeline oturtulmasının öncelendiğini ve anlamsız şiirin reddini bu hususta ortaya koyar.

Anday, şiirde anlam meselenin, şekil ve içerik bağlamında farklı düzlemlerde değerlendirilmesini doğru bulmaz. Ona göre "şiirde şekil ile mana aynı şeydir." Çünkü şiiri bir bütün olarak değerlendirir. Anday'a göre, "bu bütünü kavrayamayanların bir kısmı nesir yazmayı küçük gördükleri yahut o tarzda söz söylemenin kendilerinde bulunmayan bilgiye ihtiyaç gösterdiğini sezdikleri için şiire benzer satırlar yazmayı daha kolay buluyorlar. Bir kısım da "Ben ne dersem şiir olur. Anlamayanlar şiirin yapısından habersizmiş demek" diye birtakım şekillerle amaçlarına erebiliyorlar. Hâlbuki şiirle de saçmalamak mümkündür" (2008: 18). Anday, buradaki görüşleriyle şiirin anlamsızlığı noktasında çelişkiye düşmüş gibi görünebilir. Yukarıda şiirin anlam açısından hiçbir zaman "saçmalık" sayılmayacağını dile getirmiştir. Ancak burada

"şiirle saçmalamak mümkündür" görüşünü ortaya koyar. Anday'ın bu tavrı şiir mantığı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Şiir mantığı içerisinde ortaya konulmuş bir şiirin, anlam açısından düzyazıdaki anlam anlayışıyla karşılanıp anlamsızlıkla değerlendirmemesi noktasını esas alır. Bunun dışında şiirin içeriğini boşaltarak sadece şekil unsurunu öne çıkarmanın, şekil-anlam ilişkisi bakımından uyumsuzluk oluşması durumunda bunun saçma olabileceğini dile getirir. Dolayısıyla şiir mantığı içerisinde söylenen her söz, anlamlıdır, anlamlı olmalıdır ve bu anlam düzyazıyla karşılanmamalıdır.

Melih Cevdet, 1946'da yaptığı bir söyleşide sanatçıyı, "düşünen, duyan, seçen ve yaşadığı toplumu, dünyayı daha iyiye, daha güzele doğru değiştirmek isteyen bir adam" olarak değerlendirir ve bu özelliklere sahip sanatçının "çevresiyle, insanlığın gidişiyle" ilgilenmemesinin mümkün olmadığını dile getirir. Buna bağlı olarak Anday, "sanatkârın, önce sanatının ustası" olması gerektiğini işaret eder. Eğer bu "ustalığa" sahip değilse sanatkâr, "inandığı, seçtiği yollarda bir fedai, bir nefer" olsa bile, ona "bir sanat adamı olarak hizmet etmek talihini" kazandıramayacağını belirtir. Böylesi bir "talih"in dışarıdan kazanılamayacağını, şairin kendisi tarafından yaratılacağını belirten Anday, bu bağlamda "Önce cemiyet meseleleri mi? Yoksa sanat meseleleri mi?" gibi bir ayrımdan daha çok şairin yolunun, "en ileri, en mükemmel bir teknikle hâlk adamının sanatını yaratmak" olduğunu işaret eder (2015b:21). Anday, içeriği ve bu içerin "faydalı" bir unsur olarak kullanılmasını önemsemiş olsa da şiirselliği de esas almıştır. Şiirdeki anlam, sanatın sınırları dâhilinde oluşmalı ve değerlendirilmelidir.

Anday bu yöndeki tavrını daha sonraki yıllarda da derinleştirir. 1947'te Bahadır Dülger ile yaptığı bir söyleşide bu tutumunu sürdürür. Anday, "Memleketimizde gelişmesini istediğim edebiyat gerçekçi bir edebiyattır." diyerek "yurdumuzun ve yurdumuzdaki insanın gerçek durumunu ortaya koyan bir edebiyat"ın önemini işaret etmiş olur. Ona göre, "bu gerçekçi edebiyat, kendiliğinden değil, şuurlu bir seçme gücünden doğar." Ancak Anday saha önce de belirttiğimiz gibi sanatın esaslarını da dikkate alır. "Bir sanatkârın ele aldığı her konu veya her insan, o toplumun gerçek durumunu belirtmeğe" yetmeyeceğini dile getiren Melih Cevdet'e göre, "sanatkârın çalışması için şart bildiği hürriyeti kendisini heyecana getiren, üzerinde baskısını duyduğu her konuyu veya her soruyu kaleme almak manasında anlarsa, bu anlayış onu kesin olarak gerçekçi bir edebiyata götürmez." Çünkü gerçekçi edebiyat anlayışının, bir

toplumun gerçek durumunu ortaya koymaktan ibaret olmadığını, bu gerçek durumun "daha iyiye, daha güzele doğru değiştirilmesi gayretini" de bu durma eklemek gerektiğini bildirir (2015b: 23). Anday, yukarıda belirttiğimiz gibi sanatçının toplumsal fayda doğrultusunda bir anlam anlayışı içinde şiirlerini oluşturması gerekliliğine işaret etmiş olur. Bu bağlamda Anday, sanatçının toplumsal meselelerden uzak durmasını kabul etmez. "Bizde sanatkârın sadece değişmez, insani meselelerle uğraşmasını, geçici cemiyet hadiselerine başını çevirmesini ve hele politika ile zerrece ilgilenmemesini isteyenler var." sözleriyle bu duruma dikkat çeken Anday, bu tutumun "sanat ile dünya işlerini" birbirinden ayırmaktan ibaret olduğunu belirtir (2015b: 24). Ancak bu ayırımı kabul etmeyen Anday, sanatkârın "en basit vatandaşlık haklarını" dile getirmesine karışılmaması gerektiğini vurgular. Böyle bir durumda anlam, Anday'ın toplumcu görüşü doğrultusunda bir "amaca" dönük olarak şiirde yerini alır. Dolayısıyla ortaya çıkarılan bir eserde gerçeğin izine rastlanması durumunda, bunun sanatçının aleyhinde bir iş olarak değerlendirilmesini doğru bulmayan Anday, şairin sanatı bir fikir uğruna vasıta gibi kullanmakla suçlanamayacağını da belirtir. Özellikle sosyolojik bir temelle şiirdeki anlamın, üretildiği zaman ve toplum içinde kendiliğinden ortaya çıkacağı, anlamın devrin bir ürünü olarak ortaya çıkacağı görüşünü kabul etmeyen Anday'a göre, bu görüşün "sanatkârı şuursuz ve sorumsuz kılmak isteğini gösterir." Sanatkâra bu bakışın değiştirmesi gerektiğini belirten Anday, sanatkârı "yaptığı işten habersiz ipekböceği gibi görmenin" zamanının geçtiğini vurgular (2015b: 25). Anday, şiirdeki anlamın, devrin sosyal, siyasal, toplumsal gibi özelliklerini kendiliğinden yansıtması anlayışını kabul etmez ve anlamın, şair tarafından bilinçli ve yaptığı işin farkında olarak sorumlu bir biçimde oluşturulduğunu işaret eder. Anlam, bir fikre dayanmış olmanın temelinde şairin "haberli" olarak bunu amaçladığını dile getirir. Bu sebeple şiirdeki anlam, Anday tarafından tesadüfe bırakılmaz. Bilinçli olarak yerleştirilir.

Daha öncede dile getirdiğimiz Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet ve Sabahattin Eyuboğlu'nun 1949'ta birlikte gerçekleştirdikleri ve şiirde kapalılık-açıklık üstünde durdukları bir sohbette Melih Cevdet, kapalılığın ortaya çıkmasını şiir dilinin konuşma dilinden farklı oluşuna bağlar. Anday, konuşma dilinde mantıklı bir nedenselliğe dikkat çeker. Şiirde dizeler arası ilişkilerin, günlük konuşma mantığından farklı olduğunu işaret eden Anday'a göre, şiirde kurulacak nedensellikler şiirin kapalılık veya açıklık durumunu ortaya koyar. Bu bağlamda şu örneği verir: "Bir mısra ile "Bana

bir cıgara ver" sözü arasındaki münasebet nedir? "Bir cıgara ver" sözü pekâlâ bir şiirin mısraı olabilir. Ama bu sözü mısra yapan, o sözden önceki ve sonraki sözlerdir. Diyelim ki bu sözden önce "Mademki güneş battı" sözü var. Şiirde bu iki söz arasında efkârlanmak gibi bir münasebet bulunabilir. Bu efkârlanma fikri şiirde söylenmemiştir." Anday'ın bu yaklaşımında, şiirde dizeler arası ilişkilerin, bağlantıların söylenip söylenmemesine dayalı olarak anlam kapalılığı veya açıklığının değerlendirilme olanağı dikkati çeker. Anday'a göre, "bu küçük örnekte görüldüğü gibi şiirdeki aydınlık, arada bir atlama olduğu için, konuşmadaki aydınlıktan ister istemez ayrılıyor. Bu atlama, kimi zaman çok daha uzaktan olabilir, iki söz arasındaki açıklık çok daha büyük olabilir (2015b: 27-28). Anlam kapalılığı şiirin kendi mantıksal çerçevesi dâhilinde kurulabilecek bağlantılar yoluyla anlamlı hâle getirilebilir.

Böylesi bir duruma rağmen Anday, şiirin anlam kapalılığını öncelemesini doğru bulmaz. Çünkü Anday'a göre "kapalılık, şairi hâlktan uzaklaştırmaktadır." Ancak bu durumun "hâlk kapalılıktan anlamaz" demek olmadığını dile getiren Anday, hâlkın kendi sözel ürünlerinde şiirdeki kapalılığa yakın ve şiirsel söyleme benzer özelliklerin varlığına dikkat çeker ve hâlkın bunlara olumlu yaklaştığını belirtir. "Hâlk deyimlerinden başka tekerleme, bilmece gibi birtakım hâlk sanatları var ki hâlkın da konuşma dilinden ayrı, girdili çıktılı ifadeleri yarattığını ve sevdiğini gösteriyor." diyen Anday, ancak bu çeşit kapalılığın şiirde kapalılığa benzetilmemesi gerektiğini de vurgular. Burada Haşim'in kapalılığını değerlendiren Anday, onun hâlka uzaklığının sadece kapalılığından değil, ele aldığı konulardan da geldiğini belirtir. Ona göre söz konusu konuları, Türkçe sözlerle söylemek, aydınlık bir hâle getirmek suretiyle dahi hâlka anlatmaya imkân yoktur. Anday'a göre, "bir şiirin anlaşılır veya anlaşılmaz olması meselesinin yalnızca dilde yahut edada değil, şairin seçtiği, bulduğu, düşündüğü konularda da aramalıdır" (2015b: 29-30). Dikkat edilirse Anday, şiirde kapalılık durumuna her ne kadar dil ve konu bağlamında baksa da esas temel aldığı unsur hâlktır ve hâlkın dilidir. Şiirdeki dilin anlamlılığı veya anlamsızlığı hâlkın diline göre konumlandırılır; konu, hâlk tarafından anlaşılıp anlaşılmaması noktasında değerlendirilir. Dolayısıyla Melih Cevdet'in toplumcu şiire dayalı anlam anlayışı, burada da kendini göstermiş olur.

1950'de Melih Cevdet, yine Orhan Veli ve Oktay Rifat'la birlikte katıldığını bir söyleşide, şiirde anlama verdiğini önemi görmek mümkündür. Söyleşiyi gerçekleştiren

Nihat Kuşlu'nun *"Şiirde yapmaya çalıştığınız yeniliğin, öncülüğün geleceğe ne şekilde tesir edeceği kanaatindesiniz?"* sorusuna karşılık Melih Cevdet, "benim istediğim tesir, yapmak istediğim işin anlaşılmasına bağlıdır" diyerek anlaşılmaya verdiği önceliği vurgulamış olur. Dahası şiirsel önceliği öteleyebilecek kadar toplumcu bir anlayışa yaklaşır. Anday, bu yıllardaki şiirlerinde gerçekleştirmek istediği şeyin, "söyleyişte kaba sabalığa bile razı olacak kadar şairanelikten uzaklaşmak, şiirde, hani şu muhteva dedikleri şeyin sert, açık, sağlam güzelliğine varabilmek" olduğunu belirtir. Böylesi sırf anlama dayandırılan içerik, "şairanelikten uzak ve açık" oluşuyla Garip'le yeniden bağlantı kurulabileceğini gösterir. Burada, anlama dayalı içeriği önceleyen ve "Bizim şiirimizin bütün talihsizliği, yalnız deyişe bağlanarak güzelliği orada aramasıdır." diyen Anday, bu bakımdan, "eski şiirin insana kafa terbiyesi vermediğini" dile getirir. "Kafa terbiyesini"ni işaret eden Anday, bir kez daha şiirin düşünce temelli bir anlama dayanması gerektiğini vurgulamış olur. Şiirin bu faydalı olma görevini önemseyen Anday'a göre "Tanzimat'tan sonra bazı fikirler söylemeye kalkışan şairlerin çoğu Türkçeyi iyi bilmezler." Bu bağlamda Anday, şiirde varmak istediği nokta, "dilimizin somut güzelliklerinin, en güzel bir şekilde anlatabilecek bir güçte kullanılması" ve "gelecekteki şairlere de tesiri olması"dır (2015b: 39-40). Bu yıllarda yazdığın şiirlerin daha sonra *Telgrafhane* adlı eserinde toplandığı düşünürse, Melih Cevdet'in buradaki anlam anlayışının da çerçevesi belirlemiş olur. Anlamın öncelendiği ve açık tutulduğu bu şiirler, toplumcu görevleriyle okura sunulmuştur.

Melih Cevdet, 1953'te kaleme aldığı bir yazısında 1950'li yıllardan itibaren şiirde ortaya çıkan anlam kapalılığını ele alır ve bu durumun olumsuzluğu üzerinde durur. Anlamlı-anlamsız tartışmasına dikkat çeken Anday, "yeni şiiri, anlaşılmaz bir söz yığını" bulanların yanı sıra "açık seçik" bulanların da var olduğunu belirtir. Bu bağlamda Anday, bu dönemdeki Türk şiirinin tek yanlı bir şiir olmadığını, içinde birbiriyle bağdaşmayacak çeşitli anlayışların varlığını kabul eder. Ona göre şiiri, "herkes görebildiği, dokunabildiği yandan yargıladığını" belirtir. Ancak bu tartışmaların, yani açıklık-kapalılık, anlaşılır-anlaşılmaz tartışmalarının yıllardan beri taraflarınca savunulduğunu ve bir sonuca varılamadığını işaret eder (2008: 70). Burada Nurullah Ataç'ın, "Yeni şiirimizi anlaşılmaz bulanlara şaşırıyorum, manası apaçık ortada" sözüne dikkat çeken Anday, ancak son günlerin (1953) çoklukta olan şiirleri için de böyle bir durumun söylenemeyeceğini işaret eder. Ona göre bu yıllarda, "şiirin

karanlığı içinden çıkılmaz bir söz oyunu olmasını isteyenlerin çoğaldığı" görülmektedir. Dahası "bir içe kapanış, şuuraltı modası"nın hâkim olduğunu belirtir. "Gözlerimizin önünden akıp geçen hayat artık şairi düşündürümez, duygulandıramaz" olduğuna dikkat çeken Anday, şairlerin böylesi "örtünüp kapanmaları"nın nedenlerini sorgular. Ona göre sadece "şiirle uğraşmayanları değil, şiiri meslek edinenleri bile" şaşırtan bir durum söz konusudur. (2008: 71). Anday, aslında burada kapalılaşan anlamın sebepleri arasında, içe dönük olmayı ve bilinçaltı etkisini işaret ederken, savunduğu anlam açıklığının kaynağını da "gözlerimizin önünde akıp geçen hayatta" bulur. Bu bağlamda Anday'a göre "şairin kafası, çok aydınlık, açık seçik olması gerekir." Çünkü Anday, öncelikle şiirin şiir oluşundan kaynaklı olarak, bir sıra atlamalar, sıçramalarla yaratıldığını, sonra da şairin yanılıp yanılmadığı konusunda aldığı sonuç, gördüğü karşılık başta olmak üzere gene kendisinin eleştirmek, kontrol etmek zorunda olduğunu" belirtir (2008: 71). Bu durumda şair, bütün bu durumlara hâkim olabilmesi için, şiirin kuruluşunu açık ve anlamlı bir şekilde kurmalıdır. Anlamın kapandığı böylesi karışık durumlar, şiiri içinden çıkılmaz bir anlam örtünmesine götürür ki bu şairi amacından uzaklaştırır. Anday, bu dönemdeki anlam kapalılığını önceleyen şairlerin, yeniden açıklığa yönelmesi gerektiğini işaret eder.

Melih Cevdet'in işaret ettiği böylesi bir açıklığın ortaya konulmasını, şiirin öz, içerik unsurunda aramak gerekir. 1953'te kaleme aldığı Orhan Veli'ye dair bir anısında şiirin anlattığı şeyin doğru olup olmadığı, yaşanıp yaşanmadığı sorusunun temelinde şiirin içeriğine dair değerlendirmeler yapar. Ona göre "bir şairin kendi başından geçenlerle, doğrularla doğru gibi olanlar, doğruya benzeyenler, doğruya öykünen, doğruyu taklit eden sözler arasında değerce ayrılık gözetmeye imkân yoktur." Dolayısıyla "bir şiirin içinde doğru olanlarla doğru olmayanlar ayıklanamaz." diyen Anday, önemli olanın, "bir şiirin okuyanda bıraktığı doğruluk izlenimi" olduğunu belirtir. Çünkü Anday, "bir şairin yaşayarak bildikleriyle düşünerek buldukları" arasında bir farklılık görmez. Bu iki durum arasında bir öncelik de olamayacağını işaret eden Anday, şairin isterse düşündüklerini, yaşadıklarından önce de ele alabileceğini dile getirir (2008: 285). Anday, burada şiirin içeriğinin düşünce bazlı, çağa uygun, çağın ürünü olabileceğini de işaret etmesi, şiirdeki anlamın şair tarafından kurulduğunu da ortaya koymuş olur.

1954'te benzer görüşler ortaya atan Anday, şiirde özün reddedilemeyeceğini, çünkü "bütün sanatlarda öz denen bir şey"in var olduğunu belirtir. Anday'a göre bu öz, "sanatçının dünyaya, insanlara, yaşayışa bakışı; dünyanın, insanların, yaşayışın şu ya da bu yönde gelişmesini istemesi"dir. Bu düşüncelerin, bu duyguların sanatçıya "çevresinden, toplumundan, çağından" geldiğini dile getiren Anday, bu sebeple sanatçının, kendi dünyasından vazgeçmeyeceğini, vazgeçemeyeceğini işaret eder. Ona göre sanatçı, "dünyasının adamı olmak zorundadır" (2008: 99). Bu hususta da Anday, şiirin anlam alanının, içerik doğrultusunda toplumsal ve insana dönük bir çerçevede oluşması gerektiğini işaret eder. Şairi, bu anlam anlayışı içinde düşünsel bir amaca hizmet etmesi gerektiğini de belirtir. Şaire, insanı ve yaşamı geliştirmek görevini yükler.

İkinci Yeni şiirinden sonra Melih Cevdet'in şiir anlayışının değişmeye başladığını görmek mümkündür. Anlam tartışmalarının en çok yaşandığı 1950'li yıllarda Anday'ın anlam anlayışındaki kesinlik bu yıllarda yavaş yavaş değişmeye başlar. 1957 yılında kaleme aldığı bir yazısında anlamın açıklığını savunmasına rağmen onu öncelikli ve temel unsur olarak görmez. Yeni yazılan şiirlerde, şairin bir dediğinin olduğunu, ancak uzun uzun düşünerek iki, üç okuyuştan sonra anlaşıldığını belirten Anday, böylesi bir şiiri savunamayacağını dile getirir. Bu bağlamda Yunus Emre'nin, "*Bindim erik dalına / Anda yedim üzümü"* dizelerini örnek gösteren Anday, söz konusu dizelerin "ne demek istediğini bir okuyuşta değil, yüz okuyuşta da anlaşılmaz" olduğunu ifade eder. Ancak bu dizelerin, "erik", "üzüm" sözcükleri altında başka bir anlam gizlediğinin ilk okuyuşta sezilebileceğini işaret eden Anday, bu özelliğinden dolayı bakımdan bu dizlerini "kolay bir şiir" sayıldığını belirtir. Çünkü "günün birinde o sözcüklerin içeriklik, dışarılık anlamına birer remiz olduğu" öğrenilirse anlam kapalılığının ortadan kalkacağını dile getirir. Dolayısıyla Anday'a göre, "gizli anlamlarla bezeli şiir anlayışı bayağı bir anlayıştır, saklambaç oyunu gibi bir şey"dir. "Bir iki aramadan sonra bulunabileceğinden" böylesi bir anlam anlayışını benimsemeyen Anday, yeni şiir kuşağının, "bu bayağılığı çok iyi gördüğü için dobra dobra konuşmaya" yöneldiğini belirtir. Ancak Anday, şiirselliğe dayalı olarak örtülen anlamın, kabul edilebilir ölçütlerle benimsenmesini kabul eder. Bu bağlamda, Fuzuli'nin "*Ah eylediğim servi hıramanın içindir / Kan ağladığım gonca-i handanın içindir"* beytinde örnek alan Anday, bu dizelerde yukarıda bahsettiği gibi "bayağı bir

oyun" olmadığını dile getirir. Anday, "Fuzuli sevgilisinin güzel boyu, kırmızı dudakları için acı çektiğini söylüyor. O beytin anlamı bu denli açık. Ancak bunu söylerken *servi* ile *ah* arasında *gonca* ile *kan* arasında ilişkiler kurarak başka bir oyun yapıyor." diyerek burada asıl anlam olayının farklılığına dikkat çeker. Anday, "bu oyun'un sözün anlamından daha önemli" olduğunu belirtir. Çünkü ona göre, "şiire güzelliği veren bu oyundur." Anday, yeni şiirin de böylesi bir anlam kapalılığına gitmesine "bir şey denilemeyeceğini" belirtir. Bunun yanı sıra da "sadece anlamdan kurulu olan şiirleri de yeniden okumak, bellemek istediğini duyamadığını" da belirtir. Anday' göre şairin, "anlam ötesinde bir amacı, bir kurgusu olmalı"dır (2008: 121-122). Dikkat edildiğinde Anday, daha önce içeriği önceleyen ve açık anlamlı şiirden yana oluşunu burada "yumuşatmış" görünür. Anlamdan öte bir şiirselliği, bir kurguyu önemseyen Anday, bu yıllarda İkinci Yeni etrafında gelişen anlam tartışmalarından etkilendiğini söylemek mümkündür. Çünkü Anday, yeni şairin, alışılmış söylemlerin, imgelerin yerini "yeni kaygıların" alması gerektiğini, aksi takdirde "ortada kala kala, salt anlamın kalacağını" belirtir. Bu "salt anlamın" da "orta malı bir duygu, bir düşünce" olduğunu dile getirir (2008: 123). Dolayısıyla bu duygu ve düşünceler, alışılmış ve bilenen unsurlar olduğundan Anday, bunların aşılması gerektiğini vurgular. Böylelikle anlam, bu biçimiyle şiirde okur için bir şey ifade edemez. Anday, bu noktadan sonra, anlamın sadece içeriğe değil, kurguya da ait olmasını ister.

Melih Cevdet, 1961'de Fethi Naci ile yaptığı söyleşide toplumcu şiir çizgisinin eserleri olan *Rahatı Kaçan Ağaç, Telgrafhane* ve *Yanyana*'da görülen değişimlerin sebeplerini şiir dilindeki gelişmelere bağlar. Fethi Naci'nin, "*Rahatı Kaçan Ağaç*'taki "Yalan", "Yeni Yol" gibi şiirler, sonraki şiirlerin bir başlangıcı sayılabilir. Fakat kitapta genellikle ağır basan yan günlük yaşantılar: duyulara (ihsaslara) yaslanma eğilimi; küçük insanların, küçük duyguları. Oysa *Telgrafhane*'de ve *Yanyana*'da, günlük yaşantı, yerini daha çok, düşünceye bırakıyor. Son zamanlarda düşüncenin şiiri sözü çok edildi; düşüncenin şiiri örneğin Telgrafhane'de bol bol vardır. Yaşantıdan düşünceye bu geçiş nerden geliyor? Konulardan mı? Dünya görüşündeki gelişmelerden mi? Dünya şiirinin etkisinden mi?" (2015b: 78-79) şeklindeki değerlendirme ve sorulara karşılık Melih Cevdet, bu değişimi "dünya görüşü" çerçevesinde değerlendirir. Ancak dünya görüşüne bağlamanın tek başına bir şiir sorununu açıklamaya yetmeyeceğini de dile getirir. Ona göre "bir şiirde dünya görüşü, şiir hâline geldikten sonra, başka bir

deyişle şiirin içinde eridikten sonra" ancak şiirle ilgili mesele olarak ele alınabilir. Dünya görüşü, şiirsel bir hâle getirildikten sonra doğrudan "bir şiir sorunu" konumuna taşınabilir. Böyle bir durumda Anday'a göre "düşünceye geçiş diye adlandırılan oluşumu başka türlü, düşüncenin duygulaştırılması biçiminde açıklamak" mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Anday, "*Rahatı Kaçan Ağaç*'taki günlük yaşama tonunun, *Telgrafhane*'de de sürüp gittiğini" belirtir. Ancak Anday, "bu tonun daha başka konuları da içerdiğini", "belki toplumsal olayları bireyleştirdiğini", böylece de "dünya görüşünü somutlaştırdığını" dile getirir ve bu durumun eserden esere farklılık gösterdiğini vurgular (2015b: 79). Günlük olaylardaki, sıradan insanın ele alınışındaki gerçeklik boyutu gittikçe toplumsal düşünceye doğru derinleşirken anlam da aynı doğrultuda yerini korur. Anday bu süreçte, anlamın amaçlı olarak oluşturulmasından vazgeçmez.

Fethi Naci, Anday'ın *"Belki toplumsal olayları bireyleştiriyor"* sözüne bağlı olarak *"Bu geçiş nasıl oldu?"* sorusunu sorar. Anday, daha önce Orhan Veli için yapmış olduğu, "Başlangıçta onu sürükleyen dil kaygısıydı, hâlkın dili. Sonra, bu dil ister istemez hâlk insanını da getirdi" şeklindeki değerlendirmeyi hatırlatarak bu soruya karşılık verir. Anday, kendisindeki bu gelişimi *"dile bağlı bir gelişim"* olarak değerlendirir. Ona göre "hemen bütün şiir akımları, bir dil akımıdır." Çünkü "devrim yapan toplumların dillerini de tazelediğini" belirten Anday, "kafadaki oluşumların da dil sorunu olarak ortaya çıktığını", özellikle bunu şiirde daha fazla olduğunu belirtir. Aksi takdirde şiirdeki gelişim ve değişimlerin sadece "siyasal inançlardaki pekişmeyle açıklamanın çok kolay olacağını" dile getirir. Anday, şiir sorunlarını, sadece şiir sorunlarıyla açıklamak istediğini belirtir (2015b: 79-80). Dil'in gittikçe düşünsel bir boyut kazanması, Anday'da şiirsel anlamın da şiirsel dile bağlı olarak düşünsel bir derinliğe büründüğünü söylemek mümkündür. Günlük yaşamın gerçekliği daha düşünsel boyutta bireyi temel alacak bir özelliğe bürünür. Toplumsal gerçekliğin, birey gerçekliğine dönüşü, Anday'ın bu süreçten sonraki şiirlerinin çizgisini de ortaya koyması bakımından önemlidir.

Anday, düşünsel boyuta yönelmesi sebebiyle şiirin anlamla olan ilişkisinden vazgeçmez. Anday, Fethi Naci'nin özellikle bu dönemde İkinci Yeni ile gelen kapalı şiirin oluşturduğu izlenim dolayımında sorduğu "*Birtakım genç şairlerdeki belirsizliği nasıl açıklıyorsun? Konudan gelen, konuya bağlı bir belirsizlik mi? Yoksa yapmacık bir belirsizlik mi?"* şeklindeki soruları önemli bularak, bu belirsizliğin, kapalılığın

“konudan gelme saymaya imkân olmadığı” ifade eder. Çünkü ona göre “bütün kapalı konular, hep birden, koca bir kuşağı sarmış olamaz.” Anday, bir şairin, “duygusunu, düşüncesini elinden geldiğince, açık, belirli kılmaya uğraşması” gerektiğini vurgular. “Bir şiir, ancak şiirle söylenebilecek bir düşüncenin en belirli, en kesin, en son anlatımı olmalı” diyen Anday, “şiirde zoraki kapaklığın özenilecek bir yanının olmadığını” belirtir (2015b: 84). Anday, düşünce eksenli, anlamın açık ve belirgin bir şekilde, şiirsellikten başka türlü anlatılmaya imkân vermeyecek biçim de anlatılmasını önemser.

Anday, 1962’te kaleme aldığı bir yazıda artık daha çok şiirin yapısı üzerinde yoğunlaşmaya doğru giden bir tutum sergiler. Şiirin dış yapı unsurları olan “ölçü ile uyak”ın da şiiri bir yapıya soktuğunu, “onu bir yapısı varmış gibi gösterdiğini” belirtir. Ancak şiirin yapısının ölçüden, uyaktan başka yerde aramak gerektiğini de belirten Anday, ölçünün de, uyağın da okuru yapı konusunda “aldatabileceğini”, “yapısız olan bir şiiri yapılı gibi gösterebileceğini” işaret eder. Bu durumda okurun “gerçekte anlamadığı bir şiiri, sanki anlamış sanısına kapılacağını” dile getirir. Çünkü Anday’a göre, “bir şiiri anlamak, onun yapısını görmek, anlamak demektir. Bu bakımdan şiirin anlamı da gerçekte şiirin yapısından başka bir şey sayılmamalıdır.” Dolayısıyla, “şiirin biçimi, yapısı da onun anlamını, gerçek anlamını belirtir, ortaya koyar.” (1962: 6-7) diyen Anday, şiirin anlam alanını yapısal bir düzlem içinde kavranabilecek bir unsur hâline getirir.

Anday, Türk şiirindeki “anlamsız şiir tartışmaları”nın, bir de bu nedenden ötürü, çoğunlukla “verimsiz” olduğunu, “karanlıkta” kaldığını belirtir. Çünkü ona göre, “şiirde biçimden bağımsız anlam” arayanlara karşı çıkan şairler, biçim-yapı kaygısı taşımadıkları için anlamı ya “düpedüz” yok saymakta ya da “şiirlerine koydukları anlamların ancak ileride anlaşılacağını” söylemektedirler. Anday, bu tutumların ikisinin de, “şiirde biçimden bağımsız anlam arayanların anlayışından başka bir şey olmadığını, başka türlü yorumlanamayacağını” vurgular. Anday’a göre, bu bağlamda şiirde anlamsızlık şair ve okur kaynaklıdır. Anday, “Şiirin yapısından anlamayan, anlamadığı için de gerçek şiir güzelliğine varamayan okur”dan söz eder. Ona göre şiirin güzelliğine varamayan bu okur, “şiirdeki sözcüklerle gizli kapaklı ya da örtülü bir söz söylendiğini düşünmekte”, “kendisini o gizli kapaklı ya da üstü örtülü olan anlamı oraya çıkarmakla görevli saymakta” ve “bunu başaramayınca elindeki şiiri anlamsızlıkla adlandırmaktadır.” Bu okura benzer bir şekilde, “şiirin anlamı ile birlikte doğduğunu

bilmeyen" bir şair söz konusudur. Bu şairin, "Şiire ayrıca bir anlam kondurmak gerekli midir, değil midir?" biçiminde ortaya attığı bir soruyu, "Hiç de değildir." diye yanıtladığını belirten Anday, söz konusu şairin "anlamsız olabilmek için elinden geleni yapmaya çalıştığını" dile getirir. Anday'a göre hem okurdan hem şairden kaynaklı olan bu iki anlayış, birbirine karşıt değildir, "bunların ikisinin de şiire karşıt" olduğunu savunur (1962: 7). Böylelikle Anday, şiirin bilinçli olarak önceden belirli bir anlam anlayışıyla oluşturulamayacağını, şiirin yapısını bütüncül olarak ortaya koyduktan sonra, yapıyla birlikte oluşmuş olacağını belirtir. Şiirin yapısı kurgulanırken anlam da bu yapının içinde kendiliğinden oluşur. Ancak buradaki anlam, rastlantısal da değildir. Çünkü bir yapı dâhilinde kurulmuştur. Dolayısıyla bu yapıyı çözmek aynı zamanda anlamı da ortaya koymak demektir. Şiirin yapısını çözemeyen okurun da şiir anlamsızlıkla suçlamasının yanlışlığı üzerinde duran Anday, şiirin anlamsız olabileceği görüşünü kabul etmez. Anlam, yapısal düzleme indirgenmiş olsa da şiir için geçerli bir unsur olma özelliğini sürdürür.

Melih Cevdet Anday, burada şiirde anlamsızlığı savunan şairlerin, kendi savlarına tanık olarak birtakım batılı şairlerin adlarını vermelerini ve o şairlerin şiirlerinden belirli bir anlamın çıkarılamayacağını söylemelerini doğru bulmaz. Bu bağlamda e. e. Cummings'in adını veren Anday, her ne kadar bu şairin şiirlerinde gizli ya da üstü örtülü bir anlam bulunduğu söylenemese de söz konusu şiirlerin anlamsız olduğu da söylenemez (1962: 7). e. e. cummings'in şiirini, "ayrıca bir anlam araştırmasına gerektirmeyecek bir yapı durumuna getirmiş, sayıları pek çok olmayan güçlü işçilerden" biri sayan Anday, şairin kurduğu yapının kavranması hâlinde başka bir şeye ihtiyaç duyulamayacağını belirtir (1962: 8).

e. e. Cummings'ten hareketle, Anday, şiirde sağlam yapısal kurgu, hiç bir yerini rastlantıya bırakmayacağını, böylece de kendi kurduğu düzene bağlı kalarak ortaya tam bir yapı çıkarmış olacağını belirtir. Bu yapı ile birlikte şiir, gelişi güzel bir söz yığını olmaktan kurtulur ve ona göre şiir sanatının eğitimsel yanı, olsa olsa, burada aranabilir. Sonuçta Anday, anlamsız şiiri savunanların, kendilerine tanık olarak gösterdikleri e. e. Cummings'in "hiç de onlar gibi yazmadığını" ve ayrıca onların da cummings'e "hiç öykünmediklerini" belirtir. Anday'a göre "öykünseler, şiirimiz ille anlamsız olsun diye diretmeyi gereksiz bulup şiirin yapısı üzerinde daha çok uğraşmaya önem verirlerdi." Çünkü Anday, böylesi "düzenli bir yapı anlamsız olamaz." Bu durumun tersini de

geçerli sayan Anday, "yapı-biçim kaygısı taşımayan bir şiir, anlamlı da olsa, bize bir şey söylemez, onun şiirce bir sözü yok demektir." görüşünü ortaya koyar (1962: 10-11). Böylelikle Anday için, şiirin yapısının dışında bir anlam yoktur. Anlamlı olmak, şiirin açık veya örtülü olması değil, yapısı olup olmama durumuna bağlıdır. Şiir istediği kadar temel anlam düzleminde ortaya konulmuş olsun, eğer yapısal olarak bir bütünlük içinde bir anlam sunmuyorsa böylesi bir şiiri anlamlı saymanın mümkün olmadığını işaret etmiş olur. Anday, içeriğin şiir için artık yeterli bir anlam taşımayacağı görüşüne doğru yönelmiş olur.

Anday 1962'te kaleme aldığı bir başka yazısında Sabahattin Eyuboğlu'nun, "En çok, Mallarme'nin neyi söylemek, hangi düşünceyi ya da bakışı uyandırmak istediğini bulmak için yoruldum" şeklinde bir söz söylemesi üzerine bu konudaki görüşlerini dile getirir. Anday'a göre bu söz, bu şiirlerin ne gibi bir bildiri getirdiği anlamında yorumlanabilir, ancak Anday böyle bir durumda, "*message'*ın bu alanda taşıyageldiği anlama bağlayacak ve bir parçasının o anlam içine girmesine karşılık, bütünü ile onun sınırlarını aşan konumdan uzaklaştıracak korkusu" ile "bildiri" sözcüğü kullanmak istemediğini dile getirir. Anday, Eyuboğlu'nun karşılaştığını söylediği güçlükle, "bir şiirde açık, yarı açık, ya da büsbütün kapalı olarak sunulan *ilk söz'*den başka, bir ya da birkaç söz daha bulunduğu" üstüne sezgisel bir ilinti kurduğunu söyler. Yani Anday, şiirde sadece bir değil, birden fazla bildirinin olabileceğini dile getirirken yapısal bir tutum takınır. Ona göre "gizli tutuldukları için değil, nitelikleri gereğince, eriyerek yapının bütününe yayıldıkları için kolayca yakalanamayan bu ikinci takım bildiriler, şiirin öteki düşünce çabalarından başlıca ayırt edici özelliğini yaratırlar; dahası, belki de şiirin ta kendisidirler." Anday, burada da cummings'in şiirlerinde dile getirdiği yapısal anlamın bir örneği olabileceğini işaret eder. Anday'a göre Eyuboğlu'nun karşılaştığı "en büyük güçlük, şiirin aslındaki güzelliği aktarmak güçlüğü" değildir, belki daha çok, "o güzelliği yaratan gizli bildiri"dir. Anday, Mallarme'nin o şiirleri niçin yazdığı bilinmeden, yarattığı güzelliğin de aktarılamayacağını dile getirir. Bu bağlamda Anday, "şiirsel güzelliğin bir amaç değil, bir sonuç olduğu"nu dile getirerek bu konunun kurcalanmasında, çağımız şiirinin "bir gizini aydınlatıcı bir gerçek bulunduğunu" işaret eder (2015a: 155-156).

Bu bağlamda Anday, "sanatın amacının güzellik yaratmak" olduğuna katıldığını, ancak bu tutumun "sağlam görünmediğini" de dile getirir. Anday, "Sanatın sağtöresel,

toplumsal amaçlara yöneldikçe yücelik kazanacağı"nı savunarak amacının "sanat sanat için midir, toplum için midir?" tartışmasını tazelemek olmadığını, çünkü "sanatta salt güzellikten başka amaçlar arayan düşünceye karşı, bu amaçlara varmak için de tek çıkar yolun gene *güzellik* yaratmak olduğu"nu belirtir. Bu tutumla Anday, söz konusu tartışmanın, "sanatın amaçları değilse de, niteliği yönünden önemini yitireceğini ve sonuç olarak bu iki anlayıştan hangisine bağlı kalınarak yaratılmış olursa olsun, salt sanata özgü değer ölçülerinin işlediği, oldukça geniş, sürekli ortak bir sanat alanının bulunacağını" dile getirir. Ancak Anday'a göre bu ortaklığın özünün güzellik olmaması gerekir. "*İlk söz* gibi, sanat sanat içindircilerin değer vermedikleri bildiriyi, kavrayıcı bir sanat temeli üzerinde geniş bir anlaşmaya varmak için bir yana bıraksak da, salt güzellik ardında koştuğunu sanan bir sanatçıyı değerlendirecek ölçüyü, gene de sanatçının sözünde, isterseniz Eyuboğlu'nu yoran sözünde, aramak gerektiğini söylemek zorunda kalırız." (2015a: 156-157) diyen Anday, şiirde güzellikten öte, bildirinin önemine, şairin ne demek istediğine, hangi düşünceyi ortaya koymak istediğine bakmanın daha doğru bir yaklaşım olduğunu işaret eder. Bir bakıma Anday için, şiirin kavranması adına, taşıdığı anlam, düşünce önem arz eder. Ancak bu anlam ve düşünce, kısacası bildiri, şiirin yapısı içinde ortaya çıkan bildiridir.

Anday, "eski çağlarda sanatçıların yığınlarla öylesine kaynaşmasını, çağımız sanatçısının sadece hâlktan değil, sanatçılardan da kopması ile karşılaştırıldığında, bunun başlıca nedeninin, *güzellik* anlayışında gizlendiğini" savunur. Ona göre günümüz sanatçısı bilgi ve düşünceden çok güzellik anlayışına sığınmıştır. "Sanatçıya bilisiz olduğunu söyleseniz kızmıyor da, beğenisini yererseniz, güzel diye ortaya koyduğunun güzel olmadığını söylerseniz köpürüyor." diyen Anday, aksine sanatçının "öteki düşünce erleri gibi, ama onlardan elbette ayrı bir söz'ün adamı" olduğu kanısının benimsenmesi gerektiğini belirtir. Çünkü Anday'a göre böylesi bir düşünce benimsenirse, "bu toplumdan kopmalar, öteki sanatçıları kıskanmalar, mutsuz olmalar kendiliğinden ortadan kalkacaktır." Gerçekte, sanatçının, bildirisini kurarken güzelliği bulduğunu dile getiren Anday, sanatçının güzelliği herkesten daha iyi bildiği için ortaya koymadığını, güzelliğin, "yakalanan bir şey" olduğunu belirtir (2015a:157). Böylece Anday, "güzellik" için şiirin anlamının feda edilemeyeceğini ortaya koymuş olur. Şiirsel bildiri, Anday için öncelikli unsurdur.

Anday, 1962'te kaleme aldığı bir başka yazısında şiirin gerçeklik ile kurduğu ilişki üzerinde durur. Bu bağlamda içerik unsuruna değinen Anday, şiirin "iyi"liğinin "en güçlü" ve "en yüce" duyguları, heyecanları anlatmasıyla ölçülemeyeceğini dile getirir. Dahası ileri Anday'a göre "şiir duyguları, heyecanları anlatmaz, şiirin uyandırdığı duygu, heyecan, yaşamdaki duygu değildir, yaşamdaki heyecan değildir." Anday, şiirin anlattığının, yaşamdaki duygu ve heyecanların ancak "benzerleri" olabileceğine dikkat çeker (2015a: 161).

Bu noktaya bağlı olarak Melih Cevdet Anday, şiirin "vazgeçilemez" üç evresinin olduğunu belirtir. Ona göre "Şiirin kaynağı yaşam değildir, gene de şiirdir" yaklaşımı verimli bir "çatışma" yerine bir kısır döngüye sebep olur. Çünkü "gerçekte yaşam ile şiir arasında böyle bir karşıtlık"ın olmadığını belirten Anday, bir şairin yaşadıklarının yanı sıra yaşamadıklarını da birer "gereç" olarak kullanabileceğini ve bunların çoğunu da "yaşamdan değil, şiirden, şiirlerden" öğrendiğini dile getirir. İşte Anday bu evreyi, şiirin ilk evresi olarak "biriktirme dönemi" adıyla adlandırır. Anday, bu dönemden sonra ikinci dönemin başlayacağını işaret ederek bu dönemi, "şiirin kendi dönemi" olarak kabul eder. Burada şair, "yaşamış olsun, yaşamamış olsun, elindeki duygulara, heyecanlara birer düşünce olarak, soğukkanlılıkla bakacak nerede ise bir bilim adamı gibi çalışacaktır." diyen Anday, bir bakıma şiirin "düşünsel" bir boyuta ulaşmasını işaret eder. Şair bu evrede, duygu ve heyecanlarının altında şiir yazmaz, daha "şuurlu" bir eylem içine girer. Bu bakımdan Anday, bu dönemi "uğraş dönemi" olarak adlandırır. "Şiir okurunun ister istemez yabancı olduğu, anlamadığı, belki de anlayamayacağı dönem, bu dönemdir." Anday'a göre, bu dönemde şair, genel olarak "herkese kapalıdır, bu durum giderek büyülü, gizlerle dolu bir çalışma sorunudur." Dolayısıyla, bir şairin, "salt bu dönemin kendine özgü yapısına çokça kapılarak, şiirin okura bütün bütün yabancı olduğu kanısına varırsa" yanılacağını ve bir bakıma da şiirini kapalı, anlaşılmaz bir noktaya taşıyacağını işaret eder. Anday'a göre bu tutumla, yalnız ilk dönemi görmezlikten gelmiş olmakla kalmaz, bir sonraki dönem olan "şiirin yeniden okura, yaşama dönüşü" dönemi de yadsımış, yok saymış olur. Anday'ın "şiirin okura, yaşama dönüşü" oarak adlandırdığı üçüncü bölümde şiirin anlaşılması noktası önem kazanır. Çünkü Anday'a göre şairin işi, "bir bilim adamı gibi çalışıp yarattığı dönemde (ikinci dönemde) bitmiş değildir." Şiirin tamamlanması, onun yeniden yaşama dönmesi, okurda hayat bulması ile olur. Anday'a göre bu bilinçle üçüncü evreye varan şair, bu

dönemin aracılığıyla "toplumsal ödevinin bilinci sorunu" ile karşı karşıya kalır. Bu toplumsal bilinç dolayısıyla şiirin, şiirselliğe özgü düşünsel bir anlam taşıması ve bu anlamın okur tarafından alımlanlanması gerekir.

Bu bağlamda Anday, şiirin kendine özgü teknikler olarak gördüğü yukardaki evrelere, "salt anlaşılmak için boş verme"nin, "şiiri yaşanmış duygular ve heyecanlarla çırılçıplak bırakma"nın, okurla yakınlık kurmanın, tek yolu olmadığını dile getirir. Çünkü Anday'a göre "bir şiirin kolaylığı, aykırı görünse de, zorluğundan doğar; başka bir deyişle, okurun bilemeyeceği, bilmesi gerekli de olmayan birtakım uğraş güçlükleri, ancak ozanın ustalığı ile yenilebilir ve böylece şiir, neredeyse damıtılmış olarak okura sunulur" (2015a: 161-162). Şiirde anlam, bütün çıplaklığıyla, yüzeysel bir yapıda okura sunulmamalıdır. Anlamın ortaya çıkması şiirin kurgusundaki "uğraş"a dayalı olarak ortaya çıkarılmalıdır. Anday, doğrudan toplumculuğu önemsediği yılların aksine şiirin teknik özelliklerine dayalı olarak, düşünsel bir zeminin şiirde olması gerekliliğini bu yıllarda daha da vurgular. Ancak Anday, şiirin bu teknik uğraşlar sonrası kurgusunun barındırdığı "güçlükleri", gereğinden çok çapraşık hâle de getirmemelidir. Aksi takdirde şiirde anlam sorununun ve salt biçimci olma tehlikesinin ortaya çıkabileceğini işaret eder.

2.3.2. İkinci Yeni Şiiri Dolayımından "Düşüncenin Duygulaştırılmış Şiiri"ne

Anday, özellikle İkinci Yeni şairlerinin eserlerini yayınladıkları 1950'li yılların sonlarından başlamak üzere 1960'yan sonra hem şiirlerini hem şiir anlayışını dönüştürmeye, kendi deyimiyle "geliştirme"ye daha da hız verir. Özellikle şiirinde düşünce unsuruna yer vererek şiiri şuurlu bir çalışmanın ürünü hâline getirmek ve buna bağlı olarak şiiri tekniklerini esas alarak yapmak noktasında büyük bir çaba harcar. Bu dönüşümde İkinci Yeni şairlerinin getirdikleri yeni şiir algısının etkisi yadsınamaz. Özellikle de bu yıllardan sonra mitolojiye, efsaneler, destanlara yönelen Anday, bu unsurların çoğunu şiirine bir çıkış noktası olarak görür. Daha çok düşünsel bir içeriğin ve şiirsel bildirisinin ihmal edilmemesi, anlamın şiirsel teknikler ölçüsünde oluşmuş olması, belli bir uğraşı gerekli kılması, Melih Cevdet'in anlamı ikinci derecede bir unsur olarak görmesine sebep olur. Bu dönemden sonra Melih Cevdet, şiirin anlamla doğrudan ilişki kurmasını birçok noktada ötelemiş olur. Ancak şiire yerleştirilen

düşünsel bildiri, ne doğrudan felsefedir ne de kaynak aldığın unsurların anlam alanıdır. Şiirin kendine özgü ortaya çıkardığı şiirsel bir bildiridir.

Anday, 1963'te Şükran Kurdakul'la yaptığı bir söyleşide bu yönde görüşler ortaya koyar. "Bir şiirin özü, diyelim felsefesi, felsefe ölçüleriyle eleştirilirse, istenen doyurucu sonuç belki de alınamaz." diyen Anday, şiirdeki özün, kendi başına bir felsefe olmadığını, "belli bir felsefenin hizasında takınılmış somut bir davranış", "insanı bütünü ile kavrama çabası" olduğunu dile getirir (2015b: 86).

Anday'a göre "şiir güzelliğinin" ardına düşmek şair için temel alınması gereken bir yol değildir. Çünkü şair daha çok "belli bir düşün üzerinde araştırmalar yaparken güzel biçimleri yakalar." Bu bağlamda, "düşün, öz, güzele varmak için bir vesiledir." Şairin şu özü değil de bu özü kendine dayanak yaparken giriştiği seçmenin, onun kişiliğini gösterdiğini belirten Anday, şiirin gerektirdiği biçim içinde bu özün şiirsel hâle getirilmesini önemser (2015b: 87).

Bu dönemin önemli bir eseri sayılan *Kolları Bağlı Odessius*'taki şiirleri örnek gösteren Anday, şiirin gerekli olan söz konusu biçimi, şiirdeki özün işlenişiyle kendiliğinden ortaya çıktığını belirtir. Bu eserde yer alan şiirlerdeki "biçimi ben seçmedim, onu bana konum getirdi." diyen Anday, kendisinin "yeni bir biçim ardına" düşmediğini belirtir. Bunun yanı sıra toplumsal gelişmeler doğrultusunda, dönemin (1960'lı yılların) "şiir sanatının kendi olanaklarından daha çok yararlanmaya götürdüğünü" dile getirir. Ancak Anday, şiirin teknik unsurlarının önemsenmesinin, "şiir her çeşit özden, bu arada toplumsal özden yakasını sıyıracak ve saf güzellik ardına düşecek" anlamına gelmediğine dikkat çeker. Aksine, şairin "kendi dili ve etki gücü ile bilimin ve felsefenin hizasındaki yerini alacağını, belki de öncü durumuna geleceğini" belirtir (2015b: 87). Anday'ın, şiirdeki içeriğin, "toplumsal özün" teknik unsurlar dâhilinde, "bilimin ve felsefenin" ışığında bildirisel bir boyuta taşınmasına ve bu bildirinin söz konusu bu özelliklerinden dolayı anlamsal olarak kavranabilir olmasına dikkat çektiğini söylemek mümkündür. Çünkü Anday'a göre, böyle bir dönem, şiirin yerini belirlerken, şairi "duygu ve duyu ürünleriyle yetinmeye değil", "düşünür ozan olmaya" zorlar. Anday, artık burada Garip şiiri ve sonraki toplumcu dönemde önemsediği "güncellik"in yerine "gerçeklik"in esas alınmasını savunur. Şairin "aktüalitede kaldığı sürece", genellikle gerçekçi sanıldığını belirten Anday, ancak

"realiteye" yöneldiği zaman "düşünleri ve davranışları temellendiren, kök sorunlara inmesinin" asıl gerçeklik alanı oluşturacağına dikkat çeker (2015b: 88). Anday, gündelik unsurların düşünsel zeminden yoksun olduğunu işaret ederken, gerçekliği daha felsefi bir temele dayandırarak şiirin bu yönde bir anlam alanı oluşturmasını da işaret etmiş olur. Çünkü aktüalitenin değişme ihtimalinin her daim geçerli olduğunun, ancak gerçekliğin daha kalıcı bir unsur olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer.

Bu bağlamda Şükran Kurdakul'un, Anday'ın *"Toplumsal gelişmemiz bugün şiir sanatımızı kendi olanaklarından daha çok yararlanmağa götürmektedir*" şeklindeki sözlerine dikkat çekmesi üzerine Anday, bu sözlere açıklık getirir. Anday'a göre artık (bugün) toplum, "kendi sözcüsünü çoklukla ve özellikle ozanda aramak durumunda değildir." Çünkü "toplumun sorunlarını, bilimsel yönden çözen, çözmek için açıkça çalışan, çalışabilen sözcüler de var" olduğunu işaret eden Anday, yarınki toplumun "dört başlı kurmak için bilim adamları ve sanatçılar arasında gerekli işbölümü konusu üzerinde durmak" istediğini belirtir. "İktisatçılar, diyelim yarının toprak düzenini kurmaya çalışırken, sanatçılar da yarının ileri beğenisini şimdiden temellendirmeye uğraşmamalı mı? Güzel sanatlar eğitiminden geçmek diye bir konu var. Bu, Yunan-Latin'den bu yana insan kafasının ve gönlünün kazançları ile zenginleşmek, bunu daha da geliştirmek demektir." (2015b: 88) diyen Anday, şiirin içereceği düşünsel boyutla, bilimsel bir tavra yakın durarak toplum adına "faydalı" işler görmesi gerekliliğine dikkat çeker. Anday'ın bu "bilimsel" olma tavrı, şiirin doğrudan anlam alanını da belirler. Anday, düşünsel temelde ele alınmış her özün, derinlikli olarak işlenmesi ve bu yönde bir anlam taşıması, toplum adına bir iş görmesi gerektiğini savunmuş olur.

Şükran Kurdakul'un "Düşün, öz bir vesiledir, güzele varmak için" diyordunuz. *Kolları Bağlı Odysseus*'un konusu yalnızca bir vesile mi oldu sizin için?" sorusu üzerine de Anday, sanatçının "yadırgadığı, değişmesini istediği şeylerle olumlu bir sonuca erişemeyeceğini" bilse de savaştığını dile getirir. Bu bağlamda Albert Bayet'nin, "Şimdiye değin, ahlak biliminden bir şeyler bekledik, bugünse bilim ahlakından bekliyoruz" sözünü ele alarak, *Kolları Bağlı Odysseus*'un temel felsefini vermeye çalışır. "Ahlakın tam olarak getiremediği, bilimin getirmek istediği nedir? Doğru'nun ve iyi'nin şaşmaz ölçüsü mü?" sorularını soran Anday, eğer amaç bu ölçüyü getirmekse, "bunu getirecek koşulları kurmak için çalışırken Doğru'nun ve İyi'nin karşıtlarını doğuran nedenler üzerinde bıkmadan durmak" gerektiğini vurgular. Çünkü Anday'a

göre, "tarih boyunca incelenmiş olan bu konuya bilimin ve yaşamın yeni verileri açısından bir daha değinmek, kişiyi gerçekten önemli olan birtakım sorunlara, temel sorunlara" itmektedir. Bu bağlamda *Kolları Bağlı Odyssus'*un "ana temeli"ni bu olduğunu dile getiren Anday, bu temelin "hiç de salt düşünsel bir konu" olmadığını belirtir. Bu temel, "bizi her gün, her olayda yoran, sıkan, mutlu ya da mutsuz kılan ürpertici bir sorundur." "Kişi, neden doğaya, topluma ve kendine yabancılaşmıştır? Onun doğadan kopmadan doğaya egemen olması, toplumu kendi dışında görmekten kurtularak onu buyruğu altına alması nasıl sağlanacak ve kendisine kendisini tanıyamayacak kadar uzak düşmesi ne ile önlenecektir? Bunca düşüklükler, bunca sahtelikler, bunca bozgunlar karşısında mutlu olmak kolay mıdır?" sorularını soran Anday, bu çerçeveden bakıldığında söz konusu eserin konusu için "vesile" sözcüğünü kullanmanın, şiirdeki özün şairin kendi sorunu gibi değil de güzellik yaratmak için bir araç gibi kullandığı anlamına gelmemesi gerektiğini, böylesi bir anlamın yanlış olduğunu belirtir (2015b: 90). Dolayısıyla söz konusu olan bu sorulara bakıldığında Anday'ın içeriği, özü bilinçli olarak, belli bir bildiri etrafında, belli anlamları yakalamak ve okuru bu yönde düşünsel bir zemine taşımak istediğini görmek mümkündür.

Anday, 1973'te yaptığı bir konuşmada şiirdeki öz-biçim ilişkisini de benzer yaklaşımlarla ele alır. Anday, "özün biçimi belirlediğini" tam olarak kabul etmez. Çünkü ona göre "öz sözcüğüne hangi anlamın verildiği açık seçik" değildir. "Öz" sözcüğüne çeşitli anlamlar yüklendiğini belirten Anday, bazen "konu" anlamında, bazen "toplumsal, siyasal tutum" anlamında, bazen de bir "sanat görüşü" anlamında kullanıldığını dile getirir. Bir şairin "aşk üstüne" şiir yazması üzerine, onun özünün "bireyci" olarak nitelendirildiğini örnek olarak veren Anday, aynı bağlamda diğer türlerde eser veren sanatçıların bu durumla karşıştığını belirtir. Ona göre bir romancı işçiden, köylüden söz ediyorsa "ilerici, toplumcu", bir ressam rengi öne almışsa "soyut" sayılmaktadır. Ancak Anday, bunların tümden ya da teker teker, bir sanat yapıtının ne özünü, ne de biçimini belirleyen ögeler olduğunu dile getirir. Aynı özden, farklı biçimlerde eserler ortaya konabildiğine göre Anday, özün biçimi belirleyemeyeceğini savunur. Anday'a göre burada sanatçıyı ilgilendiren asıl sorun, "sanatının incelikleri, tekniği, anlatım gücü, o türdeki en ileri çizgi, varsa geleneğin aldığı yeni nitelik gibi şeylerdir." Eğer bunların tümden "biçim" olarak adlandırılacaksa, "biçim"i kabul ettiğini belirten Anday, bir sanatçının ne yapmak istediğinin ancak bunlara bakarak

değerlendirilebileceğini işaret eder. “Ben önce özümü seçeyim, ondan sonrası kolaydır” düşüncesinin yanı sıra, “Ben biçimi bulursam, elbet bir Öz gelip onun içine girer” düşüncesinin de kabul edilebilir olmadığını ve bunların arasında bir fark görmediğini belirtir. Anday, bu yaklaşımından dolayı kendisinin “öz-biçim” konusunda bir “biçimci” olarak algılanmasının yanlış olduğunu, biçimci bir anlayışa sahip olmadığımı belirtir. Bunun sebebini, “öz”den ya da “biçim”den birini tercih etmek durumunda olmayışına bağlayan Anday, bir sanatçı için, böyle bir sınırlama ile ele alınan bir sorunun olmadığı kanısındadır (2015b: 14-15).

Bu bağlamda Anday, “gelmiş geçmiş büyük sanatçılar”, bu açıdan incelendiğinde onlarda “biçim”in mi, yoksa “öz”ün mü önde olduğunu anlamadığını belirtir. Anday, “bütün sanatçıların, sanatla uğraşmayanlara, ister seçkinler olsun, ister hâlk olsun, kimi duygular, kimi düşünler verdiğini” kabul eder. Ancak bu sonucu elde etmek, yani bir bakıma okura belirli bir anlam sunmak için sanatçıların, kendi sanatları, yani “sanatlarının başkalarınca bilinmeyen, bilinmesine pek de gerek olmayan girdisi çıktısı” ile uğraştıklarını belirtir. Bir sanatçının ilgi alanında oldukça fazla “olay, düşün, düş ve tasarı” olduğunu dile getiren Anday, bunların hangisinin öze, hangisinin biçime gireceğini kestirmenin olanaksızlığını işaret eder. “Bizim “biçim” diye adlandırmak istediğimiz şey, bakarsınız ki, sanatçı için “öz”dür, ya da tersi.” diyen Anday, sanatçıların, içinde yaşadıkları çağın düşüncelerini, inanışlarını, “biçim” denilen şeylerle değiştirdiklerini de gözden uzak tutamamak gerektiğini vurgular (2015b: 16). Anday, şiirde ortaya çıkabilecek anlamın, sadece bir öze dayalı olamayacağını veya aynı zamanda biçimi esas alarak anlamın, özün ötelenemeyeceğini işaret eder. Gerek öz, gerekse biçim çağın gerekliliği doğrultusunda değişmekte ve bu yönde gelişmektedir.

1975’te şiirde anlam sorununu doğrudan ele aldığı bir yazısından Melih Cevdet Anday, şiiri yazarken kendisini “şiirsel amaca” götürecek olan sözcüklerin, “üst üste” yığıldığını belirtir. Bu sözcüklerin birbirinden bağımsız olarak, belirli bir anlam ve anlaşılırlık içine girmeden, “kendilerini kesin anlaşılırlığa kavuşturacak bir tümceyi gereksemeden”, yan yana geldiklerini dile getirir. Böyle bir durumdan okurun, “her şeyden önce kafasında düzenli tümceler kurmaya kalkıp da bunda başarıya eremediği zaman”, şiiri anlamadığını ve şairden açıklama istemek zorunda kaldığını söyleyen Anday, okurun, her şiiri “mantıklılaştırmak” istediğini, bunu yapamadığı durumda kendini, şiirden “anlam” çıkaramamış sayacağını veya şiiri anlamsızlıkla

nitelendireceğini vurgular (1975: 17). Anday, şiirin anlamlı bir duruma gelebilmesi için okurun şiiri mantıklı bir cümle hâline getirebilmesinin, sözcüklerin bu cümleler içinde birbiriyle ilintili olarak bu mantıklılığı desteklemesinin beklendiğini söyler. Okurun bu beklentisini karşılayamadığı durumlarda şiiri anlamsızlıkla nitelendireceğini işaret eden Anday'ın, şiirde anlam sorununu, bir bakıma okur merkezli değerlendirdiğini söylemek mümkündür.

Anday'a göre şiirde anlam sorunu yeni bir sorundur ve şiirin "süslenmiş düzyazı" olmaktan kurtulmasıyla ortaya çıkmıştır. Eskiden "anlaşılmayan şiir" diye bir şeyin olmadığını belirten Anday, eskiden şiirin ya bir "öykü", ya da "duygulu bir tümce" olduğunu dile getirir. "Anlaşılmayan sözlere kutsal kitaplarda, evliyaların, ermişlerin söylediklerinde rastlanırdı ve o zaman tanrının niyetini anlamak için yoruma gidilirdi." diyen Anday, şiirin söz konusu öykü veya duygulu cümleler içinde belirli bir anlam alanıyla karşılandığını, herhangi bir gizem taşımadığını işaret eder. Burada asıl önemli nokta Anday'ın eski şiiri "süslenmiş düzyazı" olarak görmesidir. Ona göre "süslenmiş düzyazı, mantıklı bir sözün şiir kılığına sokulması"dır. Buradaki "şiir kılığı" ibaresini, şiirin "ölçülü uyaklı bir benzetmeler demeti" olarak tanımlayan Anday, eski şiirin, mantık ilkelerine ters düşmeyecek bir biçimde, anlamsal açıdan birbiriyle sebep sonuç ilişkisi gözeten sözcüklerin bazı şiir unsurlarıyla ortaya konulduğuna dikkat çeker. Bu şiir unsurlarının, şiirden atılması durumunda salt öykünün veya duygulu sözün ortada kalacağını işaret eden Anday, bunun da düzyazıdan farklı bir şey olmadığını vurgulamak ister. Dolayısıyla "süs"ün olmadığı ve mantığın gözetildiği bir cümle düzyazıdır ve şiir olarak kabul edilmesi pek mümkün değildir. Burada kendine Tevfik Fikret'i örnek alan Anday, Tevfik Fikret'in, düzyazının şiirden daha güç olduğunu, çünkü "süs"ün, tümcede "düşün" eksikliklerini örttüğünü dile getirdiğini belirtir. Buradan hareketle Anday, düzyazıda (tümcede), gerekli olan "düşün"ün kolay bulunacak türden bir şey olmadığını işaret eder. Düşünceden yoksun bir cümlenin, "benzetmelerle, söz ve ses oyunları ile sarıp sarmalanması" ve böylece okura sunulması durumunda şiirin, "anlamı varmış gibi gösterilen boyalı bir tümce olup çıkacağını" belirtir (1975: 17).

Bu bağlamdan Anday'a göre, şiirde anlam konusu, bir bakıma, bir "tümce" konusu sayılabilir. Çünkü Anday, tümcenin tanımında "anlam"ın "baş öge" olduğunu, tümcenin "anlamı tümlenmiş bir sözcükler demeti" olarak kabul edildiğini ve

tümlenmiş olma özelliğinin de mantığın kurallarına göre gerçekleştiğini işaret eder. Bu sebeplerden dolayı, "eski şiirle modern şiir arasındaki ayrımı, bu tümce yapısı açısından araştırmakta yarar vardır" diyen Anday, eski şiirin okura, "anlamı tam bir tümce" olarak sunduğunu, modern şiirde ise bunun her zaman uygulanmadığını işaret eder. Ayrıca Anday'a göre eski bir şiirin, modern beğenilerle değerlendirildiğinde, onun bu "tam bir tümce" olma özelliğini bozarak işe başlandığını belirtir. Burada Anday, özellikle divan şiirini ele alarak verdiği Bâkî örneğinde anlamın bir beyit içinde tamamlandığını, anlamın bu beyitte eksik bırakılmadığını işaret eder. Ancak buna karşı modern şiirde anlam sorununun ortaya çıkmasını, şiirde tamamlanmamış cümlelerin varlığına bağlayarak Ahmet Haşim'in "*Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden / Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak / Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak"* dizelerini örnek verir ve bu dizelerden sonra, Haşim'in, ne "merdiven"i, ne "yaprak"ı, ne de "ağlama"nın nedenini açıklamak zorunluluğunu duymadığını belirtir. Ahmet Haşim, şiirde "tümceyi tamamlamayacak, mantığın buyruğuna boş verecektir." Ancak yine de "merdiven"in ne olduğu sorulduğunda, "hayattır" şeklinde karşılık verilmesinin buradaki güçlüğü ortadan kaldıracağını da belirtir (1975: 17). Anday, modern şiirde anlam sorunun, düzyazının mantığından uzaklaşarak, cümlenin sebep-sonuç ilişkisi, kısacası nedensellik ilintisinden koparılarak eksik bırakılmasıyla ortaya çıktığını işaret eder. Bu bağlamda modern şiirdeki dize kuruluşunun ayrı bir önem kazandığını belirtmek gerekir. Dize şiir içinde birer cümle olmaktan uzaklaşmış, şiirdeki dağılımı kimi zaman sözcük düzeyine indirilmiştir. Şiirin bir bütün olarak ele alınmasından ve bu bütünselliğin şiirin dış unsurlarından arındırılmasından dolayı, alışılmış kurgunun dışında yeni bir anlam alanının ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu sebeple Haşim'in ve ondan sonra gelen şairlerin özellikle düzyazıdan uzak durmasının, bu noktada önem arz ettiğini belirtmek gerekir.

Melih Cevdet, şiirin bir tümceler bütünü olmaması veya tek tek cümlelerle kurulmamasından dolayı mantık ilkeleri doğrultusunda bir anlam taşımayacağını belirtmesine bağlı olarak 1976'da Zeynep Oral'la yaptığı bir söyleşide de bu durumu destekleyici görüşler ortaya koyar. Ona göre şiir, bir "ders" değildir, o "tarih, öğrenilir gibi öğrenilmez." Çünkü bir "ders" olması durumunda, şiiri anlamak adına "bunca güçlük çekilmezdi." Anday, şiirin bir ders olmadığını dile getirirken, "bir şiir kitabını özümseyerek okumak için ayrıca bir bilgi hazırlığına gerek olmadığını" belirtmek

istediğini dile getirir. Ancak Anday'a göre yine de "şiir okumak, belli bir kültür düzeyini gerektirir." Anday, okurların "kolay"a "çok, ama çok" alıştırıldığını belirtir. Bu duruma dönemin kültürel bir sorunu olarak bakan Anday, "dolmuşlarda çalınan şarkıların sözlerine, hafif Batı müziği denilen müziğin sözlerine, yaygın alaturka şarkılardaki sözlere" dikkat çekerek, böyle bir ortamda ve düzeydeki bu sözleri "güzel söz" olarak bellemiş olan bir okur düzeyi karşısında, şairin "anlamsız kalacağını" ve okura anlamın "güç geleceğini" işaret eder (2015b: 126-127).

Anday'ın, anlam sorununa bu kültürel yaklaşımının merkezinde daha önce de dile getirdiğimiz gibi okur vardır. Anday'a göre, okur, kendi "beğeni" ölçülerine göre, "kendine güvene güvene", "Ben bir şey anlayamadım" diyememeli, kendi beğenisini, anlayışını ölçü saymaya kalkmamalıdır. Okurun kendi beğenesinin dışında bir ölçü olamayacağını dile getirenlerin varlığına işaret eden Anday, ancak bu ölçünün, bir beğeninin oluşması için bir "eğitim"in gerekli olduğunu da unutmamak gerektiğini dile getirir. Bu bağlamda "bir şiir kitabını okumak, anlamak için hazırlık gerekmesi, o şiir kitabının lehine değildir, okur gider, hazırlıksız okuyacağı bir şiir kitabı bulur." diyen Anday, ancak şairin, "okur ya anlamazsa" şeklinde bir düşünceden hareket edemeyeceğini, "yazacağı sözcüklerden", "kuracağı imgelerden" vazgeçemeyeceğini de belirtir. Burada kendi şiirlerini örnek veren Anday, şiirlerinde Anadolu mitologyasından fazlaca yararlandığını, bu noktada bir okurun, "Ben o masalları bilmiyorum, güç geliyor bana bu şiirler" demesi durumunda, değişmesi gerekenin şair değil, okurun olduğunu vurgular. Anday'a göre "basit, bilisiz hâlka seslendiğini söyleyip durduğumuz hâlk ozanları da birtakım eski masallara anıştırmalar" yapmışlardır. Dolayısıyla şairin, çeşitli düzeylerde bulunabilecek olan okuru tanımadığını, tanımak da istemeyeceğini, bunun yanında kafasında kendine göre bir okur yarattığını dile getiren Anday, okura "çok basit gelen güzel bir şiir"in bile, gerçekte okurun sevdiği, anladığı anlamda güzel olmadığını da işaret eder. Çünkü burada Garip şiirin örnek veren Anday, ilkin bu şiirleri, okurların hem "basit", hem "anlamsız" bulduklarını ve Ataç'ın "Bu şiirlerde yalnız anlam var" şeklindeki sözlerini hatırlatır. Ancak Anday'a göre "okur, o açık anlama alışık değildi." ve bugün de (1976) durum aynıdır (2015b: 127-128).

Zeynep Oral'ın "*Kanımızca şiirinizin bir özelliği de duygunun düşünceleştirilmesi. Bu konuda ne dersiniz?"* şeklinde sorusan Anday, tam zıttı bir cevapla karşılık verir. Anday'a göre, şairin işi, "düşüncenin duygulaştırılması"dır. Türk

şiirinde "duygucu izlenimi bırakan gerçek bir şairin bile, ona uğraşı açısından bakıldığı zaman duygucu değildir." diyen Anday, bu durumun şaire "eskiden beri yanlışlıkla yakıştırılan bir şey" olduğunu belirtir. Anday'a göre "şiir yozlaştıkça duygusallaşır." Çünkü "şiirin duygu ile de, düşünce ile de sıkı bir ilintisi yoktur. Başka bir dildir o." Anday, bütün şairlerin, şiir üstüne konuşurken "tutarlı tutarsız bir yığın söz" söylediklerini, ancak işaret ettikleri duygunun, düşüncenin, yapının, şiir işçiliğini hiçbir zaman öncelik taşımadığını, bunların şiirde sonradan ortaya çıktığını belirtir. Kendi şiirlerinden örnek veren Anday, bazı şiirlerinde birtakım düşünceleri kullandığını kabul eder. "Troya Önünde Atlar" şiirinde "zamanın olmadığı" tema'sını işlemek istediğini belirten Anday, buna rağmen, bir şiirde düşüncenin, "şiirin değerlendirilmesi için işe yaramayacağını", onun sadece "şiirin yazılmasına yarayan bir etki gücü" olduğunu dile getirir. Ancak yine de her şeye rağmen Anday, şiire "bir düşünce işi" olarak baktığını da dile getirir (2015b: 128). Dolayısıyla "düşüncenin duygulaştırılması" bu noktada önem kazanır.

1976'ta Konur Ertop'la *Teknenin Ölümü* üzerine bir söyleşi yapan Anday, şiirin anlam sorununun çözümü için, daha önce de vurgulandığı gibi bir "eğitim" işini gerekli görür. Burada Garip şiirin örnek göstererek, o şiirin "anlamsız" diye eleştirildiğini hatırlatan Anday, bütün yeniliklerin öncelikle anlam sorunuyla karşılaştığını belirtir. Ancak daha sonra söz konusu anlamsız sayılan şiirin bütün gizleri çözüldüğünü, bütün anlamlarının bir bir ortaya konduğunu belirtir. Bu noktada Anday, şiirin hâlk ile ilişkisi meselesine değinir. Anday'a göre "şiir ve genellikle sanat akımları, daha taze iken, değil yalnızca hâlka, aydınlara da yabancıdır; zaman ve eğitim bu yabancılığı ortadan kaldırır; hâlk için diyerek sanatı, edebiyatı "kolay"laştırmamalıdır." Anday, Türk şiirinin bu dönemde (1976) geçirmekte olduğu bunalımlardan birinin "kolaylık bunalımı" olduğunu belirtir. Bu kolaylık sebebiyle sanat eğitimini önemseyen Anday, sanata toplumsal bir görev yükleme eğilimini sürdürür. "Sanat, edebiyat eğitimi, anlayışları, duyuşları sadece "doyurmak" değil, "yükseltmek" amacına yöneliktir." diyen Anday'a göre "bir plancı, bir ülkenin yarınını nasıl düşünüyorsa, bir sanatçı da, bir ozan da yarının "beğenisini" kurar." Anday, şiirde anlam sorununu, "güncelin itirazı üstünde" düşünmektedir. Burada, "bir şiirin hiçbir zaman gününde anlaşılamayacağını" söylemek istemediğini, şiirin zamanında da anlaşılabileceğini, ancak genellikle "hoşa giden"le, "düşün sorunu" olarak kalan şeylerin ayrı olduğunu belirtir. "Zevksizliğe, bayağılığa,

orta malı olana karşı bir savaştır sanat.” diyen Anday, bir bakıma “kolay” anlaşılmayı, şiirin bir düşünceden yoksun olmasını kabul etmez (2015b: 135).

1976’ta Oktay Akbal ile yaptığı bir söyleşi de şiirlerindeki bu “düşün” meselesine değinen Anday, yukarıdaki fikirlerini destekler. Şiirin kendi dönemine göre daha uzağı hedeflediğini, kendi dönemine bir “itiraz” olduğunu işaret eder. Çünkü Anday’a göre “toplumsal beğeni karşıtlıklar taşır, yarınki sanatı doğuracak tohumlar vardır onun içinde, sanatçı, doğrusunu ararsan hep de bilinçli olarak değil, sezgisiyle de bu tohumlardan birini yeşertmeye bakar.” Şairin, bilinçli olmanın yanı sıra, sezgileriyle de hareket ederek şiirlerinde gelecek için bir anlam, kendi çağını aşan bir anlam taşıması gerekliliğe vurgu yapar. Sanatlardaki değişimin, gelişimin bu noktada açıklanabileceğini belirten Anday, hiçbir ölçünün sürekli kabul edilemeyeceğini dile getirir. Ona göre şair, “yeni ölçüler yaratır, toplum, çağ onu yönetmeye çalıştıkça o da toplumuna, çağına yeni yönler önerir.” Hem şaire, hem de şiire böylesi görev atfeden Anday, şiirin anlam alanındaki düşünce ve “faydalı olma” unsurunu bir kez daha ortaya koymuş olur. Bu bağlamda Anday, “Yarının kültür hazinesini oluşturacağız; düşüncelerin, yorumların, bakış açılarının zenginliğini kuracağız. Yalnız bugün için değil, yarın için de yazacağız.” şeklinde görüş bildirir. Bu görüşler doğrultusunda şiirdeki anlam da bu yönde bir görev taşımış olur.

Bu görüşlere bağlı olarak “*Bu açıdan şiirlerin üstüne konuşur musun?”* şeklinde bir soran Oktay Akbal’a, Anday, “benim kısa şiirlerimde, uzun şiirlerimdeki temaların denemeleri işlenmiştir.” karşılığını verir. Bu sebeple uzun şiirlerinin, “yorumlara elverişli, hatta üzerlerinde öğretim yapılabilecek nitelikler” taşıdığını belirten Anday, yukarıdaki söz knousu görevi yerine getirdiğini de işaret etmiş olur. “Her şiir böyle olmalıdır demiyorum, ama ben düşünceyi şiirleştirmekten hoşlanmışım çoğun.” diyen Anday, şiirlerindeki biçim kaygısının da aynı amaca yönelik olduğunu dile getirir. Dolayısıyla şiirlerindeki biçimlerin de “araştırılabileceğini ve bundan tutarlı sonuçlar alınabileceğini” belirtir (2015b: 146). Bu bakımından Anday, şiirlerinde gerek içerik gerekse biçim yönünden, bir düşünceyi ortaya koyma ve bu düşünce etrafında oluşacak bir anlam alanıyla şiire yüklediği “yarını kurma” görevini gerçekleştirmek ister. Bu durumda “mutlak” bir anlam hedeflemek de esastır. Ancak bu anlam, taşıdığı düşünce itibarıyla “kolay” ulaşılabilecek bir nitelik de taşımayabilir. Çünkü Anday, şiiri anlamak için bir “eğitim” ihtiyacının varlığına da işaret eder.

Anday, 1978'te anlam sorunuyla ilgili bir yazısında Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Oktay Rifat, Valery ve Cevdet Kudret'in açık-kapalı, anlamlı-anlamsız, güdümlü-güdümsüz şiir tartışmaları doğrultusunda dile getirdikleri görüşleri ele alır[1]. Bütün bu görüşlerin "doğru, güzel, yerinde sözler" olduğunu, ancak bir "şiirseveri" gene de doyurmayabileceğini aktarır. Çünkü ona göre, "şiirsever bir okurdur, okumak ise "sözcük" denilen göstergelerle düşünmek demektir." Anday bu durumda "bir sözcüğün nasıl olup da bir nesne durumuna geleceğinin kolayca anlaşılamayacağını" belirtir. Çünkü Anday'a göre şiir sanatının, hiçbir zaman burada açıklaması yapılan şiir olmamıştır ve şiir, "bir zaman masal anlatmış, öykü de anlatmıştır, öyle yaptığı zamanlar, şiirlerin imgeleri, görüntüleri, düzyazıdaki imgeler, görüntüler gibiydi." Anday, burada sözcüklerin niteliğini ele alırken, şiir sanatının sembolizmden sonra geçirdiği "büyük değişikliğe" dikkat çeker. Bu noktada sözcüklere Anlambilim açısından bakan Anday, "gösterge" kavramını esas alır ve Pierre Guiraud'nun *Anlambilim* (çev. Berke Vardar) adlı kitabındaki tanımlardan hareketle anlam sorununa yaklaşır. Söz konusu eserden, "Anlamlama, bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluştur: Bir bulut, yağmur göstergesidir, yukarı doğru kalkan kaşlar şaşkınlığın, bir köpeğin havlaması

---

[1] ***Ahmet Haşim:*** "Bir şiirin anlamı başka bir anlam olmaya elverişli oldukça her okuyan ona kendi hayatının da anlamını verir ve böylelikle şiir herkesin istediği yolda anlayacağı ve bundan ötürü de sonsuz duyarlıkları içine alabilecek bir genişliği olandır."

Valery: "Şiirlerime ne anlam verilirse anlamlan odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olmaz. Her şiirin, şairin belirli bir düşüncesine uygun yahut bu düşüncenin tıpkısı, asıl, tek bir anlamı olduğunu söylemek, şiirin yapısına aykırı, şiiri öldürebilecek bir yanılmadır... Şiirin amacı, hiçbir zaman belirli bir şey anlatmak değildir... Şiirin anlamı, şairin içinden geçen anlaşılabilir, olabilir olayları okura aktarmak değildir. İstenilen, okurda bir ruh hâli yaratmaktır."

Yahya Kemal: "Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak, onu çok toplu bir madde hâline sokmak, o kadar ki, mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi okura samimi bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum."

Oktay Rifat: "Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü, olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz. Ahmet düştü sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir. Lambanın saçları ıslak sözünün bir anlamı yoktur, çünkü lâmbanın saçı olmaz. Bir kelime sanatı, bu yüzden görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden, anlamla da bağlı kalması istenemez."

kızgınlığın, at sözcüğü bir hayvanın göstergesidir." ifadelerini aktaran Anday'a göre, burada önemli olan, "anlamın ortaya çıkması için bir değil, iki gösterge"nin gerekli görülmesidir. Guiraud'nun "Demek ki, gösterge uyarıcı bir şey. Ruhbilimciler uyaran diyor buna. Uyaranın organizma üzerindeki etkisi bir başka uyaranın belleksel imgesini anlıkta canlandırır; bulut yağmurun, sözcük ise nesne ya da varlığın imgesini uyandırır." sözlerinden hareketle Anday, artık "sözcüğün bir gösterge" olduğu noktasına gelindiğini belirtir. Anday'a göre sözcüğün, "bildirişim aracı olma niteliği" de buradan doğmaktadır. Ancak Guiraud'nun "gösterge, anlıksal imgesini uyandırdığı bir başka uyaran'a bağlı bir uyarandır." görüşüne dikkat çeken Anday, "anlığımızda birbirini çağıran nesneler değildir, nesnelerin anlıksal imgeleri ile bunlara ilişkin olarak bizde uyanan kavramlardır." sonucuna varır.

Bu bağlamda Saussure'ün, "Dil göstergesi, bir nesne ile bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir." sözü üzerinde önemle duran Anday'a göre, Saussure'ün sözündeki yenilik, sözgelişi "ağaç" sözcüğünün kulakta uyandırdığı işitim imgesinin, anlakta ağacın kendisini değil, ağaç kavramını uyandırmasıdır. "Nesne aradan çekilip gider. Her şey iki imge arasında olup biter." diyen Anday, böylece "anladım" denildiği zaman, "işitimsel gösterge ile anlaktaki kavramın birliğinin söylenmiş olduğunu" dile getirir. Fakat Guiraud'nun "saf, arı diye nitelendirilen sanatlar, bir başka uyaran'a bağlı olmayan uyaranlardır. Gerçeği göstermezler, kendileri bir gerçek oluştururlar. Gösterge değildirler, nesnedirler." sözlerini aktaran Anday, burada artık, "tek göstergeli anlam" diye bir anlama ulaşılmış olunduğunu dile getirir. Dolayısıyla "gösterge artık bir nesnedir." Bu bağlamda Anday yukarıda görüşlerini aktardığımız Valery'nin, Ahmet Haşim'in, Yahya Kemal'in, Oktay Rifat'ın söylediklerinin, söylemek istediklerinin "bu durum" olduğunu belirtir (2015a: 188-189).

Bu sebeple Melih Cevdet, "dil göstergesinin araç değil nesne, kendi başına varlık olduğu bilgisi"nin bu anlayıştan doğduğunu belirtir. Dildeki göstergenin (yani sözcüğün) bir nesne, kendi başına bir varlık olan, yani imge niteliğini kazanan şiirdeki böylesi "imgeleri", "müzik gibi arı sanatların imgeleri" olarak kabul eder. Anday'a göre "müziğin uyandırdığı işitimsel imge, artık bellekte bir kavramsal imgeye dönüşmez." Anday, şiirin müziğe benzemesinin buradan kaynaklandığını belirtir. Çünkü Anday'a göre "Sembolizmin şiir akımından sonra ortaya çıkan, çağdaş şiiri bütünü ile etkisi altına alan "saf şiir" anlayışı nesne-göstergelerin ardına düşmüştür, anlamın değil."

Ancak şiirde anlam sorunu tartışmalarının, bütün şiir tarihinde benzer örnekler, bu gibi anlayışlarla süregeldiğini söylemenin mümkün olmadığını belirten Anday, Sembolizmin, şiir sanatını "büyük bir değişime" uğrattığını belirtir. Bu noktada resim sanatında da benzer değişikliğin yaşandığını belirten Anday, resim sanatının izlenimci akımdan sonra nitelik değiştirdiğini dile getirir. "Çizgiyi atmış, doğayı yalnızca renk olarak görmüş, kontum kaldırmış, maddeyi eritmiş, renk karşıtlıkları kuramından büyük ölçüde yararlanmış, böylece akılla bilineni değil, gözle görüleni tuvale geçirmiştir. Yeni resmi anlamamız için, ona bakışımızı yeniden ayarlamak gerekir." diyen Anday, bir bakımına benzer değişimlerin şiirde de meydana geldiğini işaret eder. Bu değişimlerin anlam anlayışını da etkilediğini belirten Anday, insanın anlam sorunuyla karşılaşmasında sanat kadar bilimlerde gerçekleşen dönüşüm ve değişimlerin de hızına dikkat çeker. Bu "hızı" kavramanın zorluğuna dikkat çeken Anday, "bilimleri öğrenmenin, nasıl yeni bir çaba istiyorsa, sanatlar da insanın bakışını, görüşünü, anlayışını değiştirme yolunda bir çaba" beklediğini dile getirir. Dolayısıyla bu çaba, "şiirde anlamdan, anlamsızlığa geçmek değil, eski anlamlardan yeni anlamlara, daha zengin anlamlara geçmektir." Bu bakımdan Anday, şiirde anlam sorununu çözmek için okurdan şiire karşı "anlayışını", "bakışını" değiştirerek onu kavrama yoluna gitmesini bekler (2015a: 189-190).

Anday, 1978'de yukarıdaki yazıya istinaden kaleme aldığını yazısında ise, yukarıda yer alan görüşlere itiraz edildiğini ve bazılarının yanlış anlaşıldığını belirterek fikirlerini genişletme yoluna gider. Anday, anlam konusunda eskiden, "sözcüklerin, bir nesnenin, bir olayın göstergesi oldukları" şeklinde bir öğretinin varlığına dikkat çekerek, ancak modern anlambilim ya da dilbilimin, "bir sözcüğün bir nesneyi değil, o nesnenin kavramını gösterdiğini" belirtir. Anday, bu modern yaklaşıma değindiğini hatırlatarak "anlamın "işitimsel imge" ile "kavramsal imge" arasındaki bağlantı demek olduğunu" yeniden işaret eder. Dilde, "bir sözcük kulakta bir "uyarı" uyandırır, bu da anlakta bir "kavramı" uyarır." Ancak iletişimin dışındaki müzik gibi özel dillerde, "tek göstergeli anlamlar"ın var olduğunu belirtir. Çünkü "bir müzik ezgisi sadece bir işitimsel imge yaratır, bu işitimsel imge anlakta ayrıca kavramsal bir imgeye dönüşmez." Burada müziğin yarattığı sesler, sadece müzik sesleri olarak kalır ve onlara ayrıca anlam vermeye kalkışılmaz. Bu bağlamda, şiirin de böyle, müzik gibi tek göstergeli olduğunu ileri sürenlerin varlığına dikkat çeken Anday, bu kişilerin, "şiire bir

tek anlam yüklemenin doğru olmadığını, hatta şiirin anlamının şairin vermek istediği anlam da olmadığını" dediklerini belirtir (2015a: 194).

Buna bağlı olarak Anday, "eskiden beri okudukları şiirlerde, öyküler anlatıldığını, kahramanca ya da bilgece sözler edildiğini, güzel doğa görünümlerinin betimlendiğini (tasvir edildiğini) bilenler'in, alıştıkları bu şeyleri göremedikleri yeni şiirleri anlamsızlıkla suçladıklarını" dile getirir. Ancak Anday, artık yeni şairin, "şiirden öyküyü, bilgeliği, tasvirciliği" kaldırarak "sanatının özüne yöneldiğini" işaret eder. Bu noktada yeniden müzik sanatını örnek gösteren Anday'a göre, "müzik nasıl "söz" değil, "ses" ise, şiir de "anlam" değil, "sözcük"tür." Bu yaklaşımının "şiirin anlamsız olması" demek olmadığına dikkat çeken Anday, böyle bir itirazın gelme ihtimaline karşı modern dilbilimcilerin anlamı nasıl gördüklerine değinmek istediğini de belirtir (2015a: 195). Anday, bu yaklaşımıyla da şiirde anlam anlayışını daha da geliştirerek şiirin anlamdan önce sözcüğü, bir bakıma sesi esas aldığını da göstermiş olur.

Yukarıda sanat ile bilim arasında kurduğu ilişkiye karşı gelen eleştirilere de değinen Anday, yeniden u konuya değinerek "sanat yapıtından hoşlanmak için bilim öğreniminin hiç de gerekli" olmadığını bildiğini dile getirerek, buna rağmen bilimlerdeki "büyük" değişikliklerin, sanatları da etkilediğini hatırlatır. Yani ona göre "değişim çağlarında bilimlerle sanatlar arasında öyle bir koşutluk oluyor ki, bunlar birbirlerini etkiledikten başka insan yaşamını, kültürünü değişikliğe uğratıyorlar" (2015a: 195-196). Böyle bir noktada başta insan yaşamının, kültürünün değişmesi, sanatın yaratılma biçimlerini de değiştirir ve bu da sanatın çağa ve değişen kültüre göre bir anlam alanı oluşturmasına sebep olur. Bu anlamı kavramak, ortaya çıkarmak için bilimin sanatlarla ve insan yaşamıyla kurduğu ilişkinin de bilinmesini gerektirdiğini işaret eder. Bu noktada anlam, Anday'ın daha önce dile getirmiş olduğu kültürel bir birikimi gerektirir. "Bu değişikliklere uymak için bilim, felsefe öğrenmek gerektiğini söylüyor değilim, yanlış anlaşılmasın. Çoğu sanatçı bile, uğraştığı sanatın bilim ile, felsefe ile ilintisini bilmez. Bir şey denemez, yeter ki onun yapıtı başarılı olsun. Ama sanat yapıtı niçin değişti diye şaşarken, büyük çağ değişimlerini hesaba katmalıyız demek istiyorum." (2015a: 196) diyen Anday'ın, buradaki "niçin değişti" sorusuna dikkat çekmesi, bu, anlama ve kavrama işine verilecek cevabı da ortaya çıkarır. Çünkü Anday'a göre "alıştığımız sanat" değişirken onunla birlikte "dünyada daha birçok şey değişmiş demektir; hem bunun içine felsefe, bilim gibi ciddi bilgi alanları da girer. Biz

Leonardo çağının resmine, yonutuna nasıl alışık isek, yarınki insan Kuanta çağının resmine, yonutuna öyle alışmış olacak" (2015a: 196). Anday'ın bu yaklaşımından şiirde anlamın değişken olduğunu, çağa göre bir konum aldığını, çağın getirdiği değişikliklere göre kavrandığını söylemek mümkündür. Anlam, çağa özgüdür ve çağı biçimlendiren bütün unsurların ortak değeridir. Anday'ın bu noktada da bilimden, felsefeden uzak düşmediğini belirtmek de mümkündür.

Anday, 1978'de Doğan Hızlan ile yaptığı bir söyleşide, şiirlerinin toplu basımı olan *Sözcükler*'i değerlendirirken bütün şiirlerinde "iki üç tema içinde dönüp durdurduğunu" belirtir. Bu temaları başlangıçta "sezgi durumunda", ancak gittikçe daha "bilinçle" işlemeye başladığını belirtir. Söz konusu temaların "insanın dünyaya, doğaya yabancılaşması, zamanın olup olmadığından kuşku, "dil"in insanı yanlış bir yola saptırdığı, hayvanları yüceltme" gibi temalar olduğunu dile getiren Anday, "ilk şiirlerinde de, son yazdıklarında da" bunları işlediğini işaret eder (2015b: 151).

Doğan Hızlan'ın *"Kimi şiirlerinizin sonunda açıklamalar var. Neden bu gereği duydunuz?"* sorusuna karşılık Anday, söz konusu açıklamaları "Kolları Bağlı Odysseus" ile "Troya Önünde Atlar" için yaptığını belirtir. Çünkü Anday, bu iki şiirde bir felsefi temaya yöneldiğini ve bu iki şiirin kendisini "yıllarca düşündürdüğünü" belirterek "felsefeci olmadığı için kendini şiirle doyurmaya yöneldiğini" işaret eder. Bu yönelme anlaşılma zorluğu yaratacağından veya felsefesinin kavranamama sorununa karşı açıklamalar yaptığını belirtir. Bu açıklamaları yapma ihtiyacını duymasının başka bir nedenine de işaret eden Anday, "en okumuş diye bildiklerinin bile, o iki uzun şiir için kendisinden açıklama istediklerini" de belirtir. Okurun, okudukları ile yetinmediğini, bilmek istediğini belirten Anday, aslında şiirin için açıklama yapmanın gerçek ihtiyacını, "Ben hiçbir şiirimi rastlantıya bırakmak istememişimdir, peygamber değil, ozan olmak istedim." sözleriyle ortaya koyar. Çünkü Anday'a göre şairlik, "sadece akıl işidir, fakat çalışma (yaratma) sırasında aklın şaşırtıcı buluşları ozanı dondurur" (2015b: 151-152). Anday'ın genel çizgisi içinde, anlam önceliklidir. Rastlantıya hiçbir anlam alanı açmak istemez, aklın ışığında kurduğu, yarattığı anlamın kavranmasını ister. Sezgiyi değil, aklın izlerini öne çıkaran Anday, her ne kadar yaratmanın aklı kimi noktalarda etkileyeceğini dile getirse de öncelikli olarak bilinç unsurunun dikkate alınması gerektiğini vurgular.

"Şiirde anlam kavramının tarih içindeki gelişimini ve modern akımlar içindeki yerini nasıl değerlendiriyorsunuz?" sorusuna ise Anday, şiir için, bütün şiir tarihini kapsayan bir tanıma ulaşmanın yanlışlığını işaret eder. "Homeros'tan bu yana çok çeşitli şiirler yaratıldı, bunlar bir tek tanım içinde toplanamaz." diyen Anday, "şiirde anlam da bu bakımdan çok değişik yorumlara elverişli" olduğunu belirtir. Ancak yine de Anday, "modern bilimsel görüşlere uyarak, şiiri düzyazıdan ayırmak" gerektiğine vurgu yapar. Ona göre eleştirmen "düzyazı ürünlerinde anlamın biçimi, şiirde ise biçimin anlamını araştırmalıdır." Okurun da "şairin şiirinde gizli kapaklı bir şey" söylemediğini, "birtakım sözcükleri yan yana getirerek bir duygu bir düşünce yaratmak" istediğini bilmesi gerektiğini dile getirir. Anday'a göre bu tutum, şairin özgürlüğüdür (2015b: 152). Anday'a, şiirde anlam vardır, şair şiirini anlamsız kurmaz. Yaratma özgürlüğü içinde şiire özgü anlamlar ortaya koyar, okur da kendi özgürlüğü içinde bu anlamları kavramaya çalışır. Çünkü Anday, bütün şiir yaşamı boyunca, şiirde "tema"yı esas aldığını belirtmiştir. Tematik şiir, mutlak anlamlıdır.

Bu bağlamda Anday, 1979'da kaleme aldığı bir yazıda, yukarıdaki söyleşide dile getirdiği görüşleri destler. "Bütün şiir yaşamı boyunca dört beş tema içinde dönüp dolaştığını" yineleyen Anday, bu temaları "sevi, yaşama sevinci, toplumsal sınıflar arası ilişkilerdeki haksızlıklar, siyasal yergi, yabancılaşma, zaman sorunundaki aldatıcılık" gibi başlıklar altında gösterir. Anday, "yabancılaşma ve zaman konuları"nın, kendisini "Anadolu'nun ilk çağ uygarlıklarına" götürdüğünü ve bu temaları işlediğini dile getirir. "Kültür ve duyarlık yaşantımın süreci, bana konularımı işlemede yeni açılar kazandırdı." diyen Anday, buna "ilk sevi şiirleri ile son sevi şiirleri"ni örnek gösterek, bu şiirler arasında bir karşılaştırma yapılması durumunda, "içtenliğin dil ile ilişkisi konusundaki, "kültürel" süreç"in anlaşılabileceğini vurgular. Çünkü Anday, yaşantısını, kültürünü ve duyarlığını şiir diline nasıl çevirmesi gerektiğine dair sürekli "düşünmüş" olduğunu dile getirir. "Uzunca bir düşünce yaşantısı, bir gün bakarsınız ki, bir şiir biçimi, hatta bir dizenin biçimi olarak ortaya çıkıvermiş. Sanatçının işi, çok şeyi kapsayan yoğun biçimleri bulmaktır." (2015b: 156-157) diyen Anday, şiirlerindeki tematik kavrayışın düşünce unsuruna göre biçimlenişini ve yaşantının, kültürün ve duyarlığın şiir diline dönüşümünü esas alarak şiirin anlam alanını oluşturur. Dolayısıyla anlam, bu tematik öncelik ve şiir dili çerçevesinde oluşur.

Melih Cevdet, 1981'de sanatın gerekliği üzerine kaleme aldığı bir yazısında[2] şiirin tarih boyunca geçirdiği değişimleri ele alırken aynı zamanda şiirde anlamın da uğradığı değişimlere değinir. Önceleri doğaçlama olarak şiir söyleyen şairin bu eyleminin "tanrısal bir esin" anlamına geldiğini dile getiren Anday, daha sonraları şiirde "söylenen şiir"den "yazılan şiir"e geçilmesinin, şairin bu gizli gücünü azaltmadığını, tersine olarak çoğalttığını işaret eder. Çünkü Anday'a göre önceleri "harf", "ses"ten daha yabancıydı ve okuma yazma bilmek de bir şairliğin tekelindeydi. Harfin de gizemsel anlamlar taşıdığına "muskalara inanılmasını, bedene yazılar yazdırılmasını" örnek gösteren Anday, aynı zamanda "Hurufilik"in de harflerde kutsal anlamların gizli olduğunu dizgeleştirmesinin de aynı doğrultuda olduğunu belirtir. Batı'da "Letrisme"in de benzer bir görünüşle ortaya çıktığını ve Dil'e karşı gelerek Yazı'yı da anlaşma aracı niteliğinden ayırdığını, böylelikle yeni şairin de "eski büyücülük gücünü" anımsattığını işaret eder (1981a: 16).

Bu bağlamda yeni şiirde ortaya çıkan anlam sorununu "aydın-hâlk" ekseninde ele alan Anday, "okumuş yazmış" aydınların anlayamadıkları bir şiir karşısında "Bu nedir? Biz de anlamazsak bundan hâlk ne anlar?" sorusunun "ister istemez, sanat yapıtlarının anlaşılma ölçütünün, başta okuryazarlar olmak üzere, toplumdaki mutlu bir azınlığın beğenisi olduğu savını içerdiğini, hâlkın beğeni düzeyinin bundan aşağıda" olduğu anlayışını getirdiğine işaret eder (1981a: 21). Ancak bunun karşısında sanatçının "Aydınlar anlamayabilir" yanıtını verebileceğini ve buna bağlı olarak "aydınların küçük gördüğü, yerdiği iyi yapıtların hâlkça beğenildiğini, tutulduğunu" da belirten Anday, Moliere'i örnek göstererek, Racine tarafından küçümsendiğini, ancak hâlkın onu alkışladığını dile getirir. Anday, Moliere'in bu durumun nedenini "aydın bilgiçliğinin düpedüz görmeyi, anlamayı önleyici niteliğinde" bulduğunu; "yozlaşmış, kalıplaşmış bilginin bir sanat yapıtına açık gönülle bakmayı önlediğini" söylediğini aktarır. Anday'a göre de "sanat yapıtları artzamanlı olarak incelendiğinde hep yeni ölçütler gerekecektir; öyle ki, bu yüzden sanat tarihi, kendi kendine yeten hücrelerden kurulu gibidir." Bu durumda değişen beğeniye paralel olarak her şeyin yeniden başlayacağını dile getirir.

[2] Bu yazı, *Sanat Olayı* dergisinde (S.4, Nisan 1981a, s.16-26) ilk olarak yayınlandığında "Sanatın Vazgeçilmezliği Üstüne Söyleşi", bağlığıyla yayınlanmıştır. Ancak aynı yazı 1984'te yayınlanan *Açıklığı Doğru* kitabında genişletilmiş hâliyle "Sanat Neden Gerekli" başlığı altında yer almıştır.

Çünkü ""yeni" olan, tutucu aydınlar için "saçma"dır." diyen Anday, "hâlkın, okumadığı, bilmediği, kafasını kalıplarla doldurmadığı, bu yüzden de önyargıları, kurallara dayanan kesin kanıları olmadığı için, karşısına getirilen sanat yapıtına açık" olduğunu belirtir. Bu açık olma durumu, sanatçının, hâlk tarafından anlaşılmasını kolaylaştırdığını, ancak bu durumun da "hâlkın sanattan anladığı, beğenisinin şaşmaz bir ölçüt olduğu" anlamına gelmeyeceğine de dikkat çeker (1981a: 21).

Bu bağlamda, daha önce vurgulamış olduğu "eğitim" unsuruna burada da dikkat çeken Anday'a göre, "sanattan anlamak bir eğitim konusu olmuştur; anlamayı bir yana bıraksak da, sadece tat almayı, hoşlanmayı ele alsak bile durum değişmez, sanatçı ile alıcı arasına sanat uzmanları gibi, öğretmen ve devlet gibi kişiler ve kurumlar girmiştir." Çünkü eski ile yeni duyuş arasında farklılıklar ortaya çıktığını belirten Anday, "ilkel toplum üyesinin daha çok "akıldışı, garip, korkunç, anlaşılmaz" unsurlarla hareket ettiğini, "basitliği içinde yabancı bir idolü, bir maskeyi hiç de yadırgamadığını" vurgular. Anday'a göre böylesi bir durumda "akıl, akıldışı ile özdeş durumda"dır. Doğa öğretiminin de "bugünkü" insan aklını bu şekilde biçimleştirdiği için böylesi bir akılla, "sanatçının yaratısını kavramakta güçsüz" kalındığını ifade eder. Anday, "sanatçının da, hem seçkinleri, hem hâlkı aşan başka ölçütler" bulacağını belirtir. Bu durumda sanatçının yaratısı için, alıcı ile onun arasında işlevini sürdüren başka bir ölçüt olarak "kendi beğenisi"ni esas alacağını işaret eder. Anday'a göre "sanatçının kendi beğenisi, en çok güveneceği bir ölçüt" olabilir (1981a: 22).

Bu bağlamda sanatçının "kendi beğenisi"nden, yani kendinden hareket etmesinin "bireycilik" olarak algılanmaması gerektiği üzerinde duran Anday, "toplumun, insanın ve doğanın anlamlarındaki şaşırtıcı değişikliklerin insanın alışıla gelen yerini, inanış ve kanılarını temelden sarstığını ve böylece onun toplumbilim, tinbilim, fizik karşısındaki birey olarak değerini yeniden saptamak işinin, her zamankinden çok sanata düştüğünü" dile getirerek söz konusu beğenin bu unsurlarla yeniden biçimlendiğini işaret eder. Bunun da insanın toplum içindeki yeri konusunda bir "bilinçlenme"yi getirdiğini belirten Anday, sanatın hem sanatçı hem de toplumsal yönünün dikkate alınması gerektiğini vurgular (1981a: 22). Anday'a göre ister "usta-çırak ilişkisi dönemindeki öğretim yolu" ile olsun, ister ondan sonraki dönemlerin "etki-tepki ilişkisi" içinde bulunsun, sanat, "sanatçının nedensiz etkinliği" değildir. "Sanat bize verilmiştir, yaratıcı ve alıcı olarak, toplumsal yaşamın ürünüdür." Bu durumda Anday, sanatın

nedeni/kaynağının, özgür de olsa sadece sanatçıda aranmaması, toplum için de bulunması gerektiğini belirtir. Bu noktada kişiyi, sanat yaratmaya iten nedenin, yaratıcı için başka, alıcı için başka olduğunun akla gelebileceğini belirten Anday, "kimin için?" sorusuna sadece sanatçının değil, toplumun da ele alınması gerektiğine işaret eder. Ancak Anday'a göre "sanat yapıtını anlama, konuyu çok çapraşık bir alana sürebilir. Herkes için ortak bir anlama ölçütü" bulanamaz. Çünkü "kültürün eşit olarak paylaşılmadığı" gibi "alıcının yeteneği konusu" da anlam sorununda belirleyici unsurlardır. Ayrıca "sanattan anlamanın hiç bir anlamı olmadığı da ileri sürülebilir, sanattan "hoşlanma" yeterli sayılabilir." diyen Anday, anlam sorunun birden fazla temele dayandığını işaret etmiş olur. Bu sebeple daha çok, "hoşa gidenin yaratılış nedenlerini aramak zorunda" kalındığını, bunu da "kuşkusuz, toplumun belli bir dönemde oluşturduğu bir ölçüte göre belirlendiğini" dile getirir (1981a: 23).

Anday'a göre, bu durumlara bağlı olarak sanatta, "en büyük güçlüğü doğuran nedenlerden biri "anlam", "anlama" sorunudur." "Sanatçı neyi anlatmak istiyor ve alıcı bundan ne anlıyor, ne kadar anlıyor? Verici beyinle, alıcı beyin arasında gerçek bir anlaşmayı sağlayıcı, güvenilir bir mekanizma var mıdır?" gibi soruları soran Anday, bu soruların kesin yanıtlarını bulmanın olanaksızlığını işaret eder. Çünkü ona göre "iki insanın beyinleri arasındaki alışveriş için elimizde hiç bir ölçek yoktur." Dolayısıyla bu durumda, "anlam"ın, "anlama"nın öneminin, "sanıldığınca büyük" olmadığını belirten Anday, asıl sorunun, "bir bireyle, başka bir birey arasına kurulan iletişim düzeni" olduğuna dikkat çeker. İletişim düzlemini ele alan Anday, "doğru" ya da "yanlış" ölçütünün, alıcının, yaratıcıya bağlı olduğunu, yaratıcıdan sonra geldiği savını içerdiğini dile getirir. Ancak "bireyler arasındaki iletişimde, öncelik ve sonralık düşünülmemelidir." diyen Anday, böyle düşünüldüğünde, yukarıdaki düzlemi aksine "alıcıyı yaratıcıdan daha öne almak gerekebileceğini" işaret eder. Anday'a göre bireyden bireye iletişimin formülü, "Birey-Toplum-Birey" ve bundan ötürü de "Toplum-Birey-Toplum"dur. Bu da "iletişimin temelinin bizden önceki bir toplum anlaşması" olduğunu gösterir (1981a: 23).

Bu konunun en belirgin durumu ile şiirde ortaya çıktığını belirten Anday, bir anlaşma aracı olan Dil'in, şiirde çeşitli anlamlara gelebileceğinin sanılmasının ya da gerçekten öyle olmasının, yaratıcı-alıcı arasındaki iletişimin sağlamlığını sarstığını, böylece de şiiri çok dar bir öbeğe, hatta ozanın kendisine indirdiğini belirtir. Sanatın

yerelliği veya evrenselliği üzerinde düşünüldüğünde bazı "belli sanat biçimleri ve akımları için "bölge" ve "zaman" sınırlamasının yapılabileceğini, ancak burada söz konusu edilebilecek ayırtların, yaratıcı ile alıcı arasındaki kopukluğu değil, sadece alışkanlıkların, geleneklerin uyuşmazlığı konusunu gündeme getireceğini" vurgulayan Anday, bu tür uyuşmazlıkların, yanlış olarak, "anlama-anlamama" biçiminde yansıtıldığını işaret eder. Oysa Anday'a göre "gerçekte sanatın anlamı konusu, sanatın vazgeçilmezliği anlamında, genel niteliktedir." Bu nitelik'in de "sanatın anlamının, anlaşıla gelen "anlam" kavramından çok başka olduğu gerçeğini öne çıkardığını" belirtir. Anday'a göre "sanatın anlamını anlama merakı, gerçek bir anlama merakından doğmaz." Sanatı vazgeçilmez kılanın, "sanatçının, kendi bireyini yaratırken, kendi olmayanı (başkasının bireyini) de yaratması süreci" olduğunu belirten Anday, bunun ise "sevinç, varoluşun sevincini doğurduğunu, anlayıp anlamamakla ilintili olmadığını" işaret eder (1981a: 24).

Böylesi bir duruma, çağdaş dilbilimini de kendine dayanak alan Anday, çağdaş dilbilimin "işitimsel imge ile kavram arasındaki birlik (gösterge)" olarak tanımladığı "anlam"ın, nerdeyse "nesne"ye dönüştüğünü, artık bir göstergenin kavram olmaktan çıkıp bir başka nesneye veya bunun gibi, sanatçının bireyinin, "kendi"nden, "başkasına" geçtiğini belirtir. Bunun da bir dil, ancak özel bir dil olduğunu dile getiren Anday, buna "karşı dil" ya da "üst dil" de denebileceğini vurgular. Böylelikle anlam da bu dile özgü olacaktır. Sanatçı bu "dil" yüzünden anlaşılamamaktadır. Anday'a göre, "Bütün sanatçılar için bu "dil" kolay anlaşılmaması bir yana, hatta belki özellikle bu yüzden, egemen sınıfların bireyleri, kendi ben'lerinden başka ben'ler de bulunması ve sanat aracılığı ile ortaya çıkması olasılığından ürkmüşlerdir" (1981a: 24). Bu durum başlı başına bir anlam sorununu da getirir ki Anday, bunu şiirin kendine özgü "dil"in temelinde konumlandırır.

Melih Cevdet, 1981'te yayınladığı *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* adlı eseri üzerine Doğan Hızlan ile yaptığı bir söyleşide, bu eserde yer alan şiirlerin daha önceki şiirlere göre "yalın" bir yapıda olduğunu belirtir. Doğan Hızlan'ın da dikkat çektiği "Yaz Sonu Şiirleri"nin "yalın"lığını kabul eden Anday, söz konusu olan bu sekiz şiirin "lirik" olarak nitelendirilebileceğini, şairin "kendi ağzından konuşmasının yalınlığı ve sadeliği gerektirdiğini" dile getirir (2015b: 170). Bu bağlamda Doğan Hızlan'ın *"Bütün şiir yaşamınız boyunca şiirinizin, sanatınızın bir özelliği vardır: Basitle yalını ayırmak.*

Şiirde bu tür bir ayrımı kurallara bağlayabilir miyiz?" sorusu üzerine Anday, "basit" ve "yalın" sözcüklerine ne tür anlamlar verildiğinin önemli olduğunu belirterek genelde "basit" sözcüğünün, "içeriği zengin olmayan" eski deyimle "harc-ı âlem" sözler, "anlaşılması kolay, yorumları gerektirmeyen" anlamlarında kullanıldığını dile getirir. Anday, böylesi sözleri şairin de kullandığını, ancak şairin, "basit sözlerle en karmaşık olan duygu ve düşünceleri anlatabildiğince başarıya ereceğini" belirtir. Anday'a göre bu durum da "çok güç bir iştir." Çünkü bir bakıma "asıl "konkuç"u taşıyan yaşamda da, dilde de "basit" olandır. Olağanüstü, alıştığımız şeylerdedir." Şairin alışkanlıkları kurcaladıkça, gizemli olanı yakalayacağını belirten Anday, "doğada da, insanda da "sanatsal"ı aramanın boşuna" bir çaba olduğunu dile getirir. Bu bağlamda, basit'ten kaçınan sanatçının, "süse püse düşmekle var olacağını" sandığını, "kurallara umut bağladığını, akademizme düştüğünü" ve böylelikle "kendini aldatmış" olduğunu işaret eder. Anday, "basit"in bu şekilde değerlendirilmesi, sanatçıyı "yalın"dan uzaklaştırdığını belirtir. Çünkü Anday'a göre " "yalın", sanatçının "basit" dediğidir." Anday, "sıradan okura anlaşılmaz gelen, sanatçı için "yalın"dır." diyerek filozoflarda en şaşırtıcı olanın, kurdukları felsefelerin yalınlığında olduğunu, yorumcuların elinde o felsefelerin bütün yalınlıklarını yitirdiğini, anlaşılmaz olduğunu da işaret eder. Bu bağlamda Anday'a göre "iyi bir şiirde en anlaşılmaz olan bile yalındır, çünkü yorumlanamaz." Dolayısıyla da "şiiri, yorumlanamayan söz" diye tanımlayan Anday, bu nokta şiirde herhangi bir kuralın olamayacağını da işaret etmiş olur (2015b: 171-172). Böylelikle Anday, 1981'den sonraki şiirlerinde yöneldiği "yalın" söyleyişin, şiirde asıl "güç" durumun bu tutumda olduğunu belirterek yorumlanma, anlamlandırma meselesini de bu "güç durum" a bağlar. Burada, "basit sözlerle en karmaşık olan duygu ve düşünceleri anlatmak" ifadesi, şiirdeki anlamın da belirlenmesi açısından önem arz eder. Anlamın ortaya çıkarılmasındaki güçlük, bu basitliğin dayandığı "karmaşık"lıktır.

Aynı söyleşide Hızlan'ın *"Şiirde düşünce-duyarlık bileşimi konusunda ne düşünüyorsunuz?"* sorusuna cevap olarak Anday, şiirde düşün-duyarlık bileşiminden söz edilemeyeceğini belirtir. Çünkü Anday'a göre "şairde, düşünce ile duyarlık özdeştir." Düşüncenin mantıksal ölçütlere göre değerlendirildiğinde, şiirin sınırlarının dışında kalacağını belirten Anday, "şiirdeki düşüncenin, ancak düşünceye benzeyen bir duyarlık olarak algılanabileceğini" dile getirir. Anday'a göre, "şiirdeki düşünce, düşünce değildir." Felsefelerdeki, bilimlerdeki düşünce ile şiirdeki düşünce arasında bir

karşılık olduğunu belirten Anday, bu karşıtlığı, "felsefedeki, bilimdeki düşünüce, düşünmeyi düzene koymak; şiirdeki düşünce ise, düşünmenin düzenini bozmaktır." şeklinde ortaya koyar. "Nesnelerin şiirsel kavranışı, ancak bu yeni düzenle olanaklaşır. Ozanın duyarlığı düşünce gibi görünür, düşüncesi de duyarlık gibi." (2015b: 172) diyen Anday, şiirsel anlamın temel anlam düzleminden farklı olmasını da bir bakıma işaret etmiş olur. Nesnelerin farklı bir düşünce sisteminde kavranması, onlara ait olan anlamın da düzenini değiştirmektir. Bu kavrayıştaki duyarlılık, şiirsel anlamın kendisidir.

Melih Cevdet, Sabahattin Eyuboğlu'nun şiirin "yapılan" bir sanat olduğunu söylemesi üzerine, 1981'de kaleme aldığı bir yazsında şiirin "yazılan" mı yoksa "söylenen" bir sanat mı olduğunu inceler. "Yapılan" şiir kavramının, "rastlantıya, içtengelmeliğe, doğallığa" yer vermemesi açısından kullanıldığını dile getiren Anday, "sesteş sözcükler hazinesi zengin, ölçü becerisi gelişmiş" bir şairin şiir "söyleyebileceğini" belirtir. Ancak bu durumda şairin, "bir düşün işi olan bütünü kurmayı amaçlayan bir yapı"yı ortaya çıkaramayacağını da işaret eden Anday, dolayısıyla şiir adı altında toplanmış bütün tarihsel ürünlerin ortak bir "kaba" konulamayacağını belirtir. Anday, söylenebilen bir şiiri önceleyen şairin, önemsediği uyak ögesinin, yeni şair için değerini yitirdiğini, şiirin artık "alışkanlığı yerleşmiş bir uyumlu sözler bütünü" olmadığını, aksine "ussal" bir yapı hâline geldiğini vurgular. Ona göre yeni şairin şiirinde "söz", bir "üst-dil" durumunu alır. Anday, "Akılcı şiir" sözünün, "duyguları, duyuları yatsıma" anlamında değil, "kuruculuk" anlamında değerlendirilmesi gerektiğini işaret eder. Ancak modern şiirde "karşı-mantık"ın ve "istenmiş bir rastlantısallık"ın yadsınmaz bir yere sahip olduğunu da belirten Anday, "yazılan" şiir kavramını önceler ve bu durumun "birey"i yaratacağına inanır (1981b: 4).

Anday, "akılcı şiir" konusuna, Sennur Sezer'le 1982'te *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* adlı eseri üzerine yaptığı bir söyleşide de değinir ve "birey"i yaratan şiir bağlamda değerlendirilebilecek bir yaklaşımla kendi özgürlüğünü, şair olmasına bağlar. Çünkü "yaratma, mecaz, imge, simge yoluyla, özgür olarak düşündüklerimi söyleyebildim diyemesem de, özgür olunabileceğini sezdim." diyen Anday, şiir ile düşünce ilişkisine değinerek "düşündükten sonra değil, ancak şiir yazarak düşünebildiğini" belirtir. "Şiir benim aklımdır. Akılcı şiiri bu anlamda anlıyorum." (2015b: 187) ifadelerini de dile getiren Anday, şiirlerindeki akıl unsurunu bir kez daha vurgulamış olur.

Melih Cevdet, 1982'de kaleme aldığı bir yazısında sanatsal iletinin özellikleri üzerinde durur. Ona göre bir sanat yapıtının "message"ını bulmak, genelde "kolay" değildir. Bu "message", "bilmediğimiz bir bildiri, yapıtın özü, sanatçının yapmak istediği, amacı"dır. Bu bağlamda Anday, bir sanat yapıtının "message"ını, o yapıttan ayrı olarak düşünmenin olanağının olmadığını belirtir. Dolayısıyla, "message", yapıtın dokusundan ayrılamayacağından, sanatçının da onu yapıtına sonradan katması, hatta baştan da katması mümkün değildir. Çünkü "katılma" niteliğindeki "message"ın, ister istemez, sanat yapıtının oluşumunda bir yer tutmayacağını belirten Anday, "güzel bir sanat yapıtına evet, ama bir de "message" olursa fena mı?" sözünün ardına takılarak "message"ın bulunamayacağı, hatta onun ne olduğunun da kavranamayacağını işaret eder (1982: 33).

Melih Cevdet, 1982'de şiirde "tasarım ve deney"i işlediği bir yazısında şiirdeki "fikir"in, "idea"nın kaynağını araştırır. Anday, burada şiirdeki fikri, ideayı "tasarım" olarak ele alır. Bu konuyu ele alırken Paul Valery'nin "*idée* düzyazıya yerleşir, ama şiiri gözetir, kılavuzluk eder ona, yardımcı olur." sözünü aktaran Anday, bu sözden "*idée'*nin iki türlü olduğu değil, kendisinden başka bir işe de yarayabileceği" anlamını çıkarır. Anday'a, *idée* "şiirde görevini yapıp yiten bir öge niteliğine bürünüyor." Bilimsel yaratışta bilimsel bulgunun, *idée*'nin sezgiye dayandığını işaret eden Anday, şiirsel yaratışın temeli olan *idée*'nin de bundan başka bir şey olmadığını dile getirir. Ancak, bilimsel bulgunun oluşumunun, şiirin yaratılış sürecinden daha da aydınlatıcı bir nitelikte olduğunu belirten Anday'a göre, bu durumun nedeni, "evren tasarısında da, tasarı evreninde de ortak olan öge, düşünen öznenin düşünülen nesneye, önlenemez nitelikteki karışımıdır." Yani bir bakıma, "düşünülen nesne ancak sorunlarımızı yanıtladığında bilimin malı olur; ama soruların, buna uygun olarak da yanıtların birbirini izlemesinde başlıca etken, sezgiye dayalı bir tasarımdır." İşte bu noktada *idée* kavramı yeniden ele alınmalıdır. Çünkü Anday'a göre "şiiri ve bilimsel bulguyu benzer kılan bu sezgisel tasarımdır." Anday, bilimde olduğu gibi, şiirde de aklın bu sezgisel tasarımı çözümlediğini, ancak bilimdeki deneyin doğrulanması sürecinin şiirde görülmediğini belirtir. Anday, sezgisel tasarımın şiirde de, bilimde de çıkış noktası olmasına rağmen, bilimi şiirden ayırt eden ögenin sadece "deney dönemi" olduğuna işaret eder. Ancak Anday, *deney*'i yaratış sürecinin içinde saymanın yanlış olduğunu belirtir. Şiirdeki tasarımın *(idée)* bilimdeki gibi denenemeyeceğini, ancak bilimsel

tasarımın (ya da aktasarı dünyasının) sürekli değiştiği göz önüne alındığında bilim ile şiir arasındaki ayırımın da ortadan kalkacağına işaret eder. Çünkü ona göre şair, "her şiirinde bir tasarımını deneylemektedir" (2015a: 205-206).

Bu noktada Anday, şiire "öncelik" tanır. Anday'a göre "Doğa bilimlerindeki en büyük bunalım, öznenin, korkuttuğu, değiştirdiği, bozduğu bir doğayı ölçmeye, denemeye kalkmasından doğuyordu. Başka bir deyişle, özne, doğayı arı bir durumda yakalayamıyordu. Böylece de gerçeği bilmek olanaksızlaşıyordu. Bilinmesi istenen evrenin içinde insan zihninin de bir yeri olduğunu kabul etmek yolu ile bu olanaksızlığın doğurduğu umut kırıcı durum ortadan kaldırılmak istendi. Arı olan değil, tasarımlarımızın ve duyu organlarımızın (onların uzantıları olan gereçlerimizin) da içinde bulunduğu bir evreni algılayacaktık artık." Daha karmaşık bir evren tasarımını, daha bütüncül bir gerçeklik alanıyla, "zihinsel üretkenlikler içinde ilk bulan şiirdir" diyen Anday'a göre, şiirde "gözlemleyen, kendini gözlemlenen ile karıştırır", "insan-doğa ikiliği de ortadan kalkar", "deneyen", aynı zamanda "deneylenendir." Bu bağlamda Anday, "şiirde deney sürecinin bulunduğu" sonucuna varır (2015a: 206). Böylelikle şiirin başlangıçtaki sezgisel kavrayışı, şair tarafından her şiirde başka türlü yollarla deneylenir. Ancak buradaki deneyleme, bilimdeki gibi "saf", "katışıksız" değildir. Şiir, gerçeği daha karmaşık ve nesnel somutluk düzeyinden faklı olarak ele alır. Nesnel bir bağlılaşım vardır, ancak bu nesnenin "arı" biçimi değil, tasarımların ve duyu organlarının etkili olduğunu bir "içi içe" algılama düzeyidir. Özne ve nesne, katışıktır. Anday'ın bu yaklaşımından şiirdeki anlamın dayandığı tasarımı, bir bakıma ideayı, fikri kavramanın da güç bir durum olduğunu gösterir. Anlam, nesnel düzeydeki gibi indirgenmiş bir gerçeklik değil, bütüncül bir algı düzlemindeki gerçekliğin ürünüdür.

Melih Cevdet, 1982'de Adnan Benk, Nuran Kutlu ve Tahsin Yücel'le birlikte gerçekleştirdiği söyleşide, Ölümsüzlük Ardında Gılgamış eserinde yer alan ve yukarıda Doğan Hızlan'ın da işaret ettiği "Yaz Sonu Şiirleri"nin yapısal analizi üzerinde değerlendirmeler yapar. Özellikle şiirin farklı hece ölçülerinin esas alınmış olması, şiirdeki "müzik" unsurunu öne çıkaran kurguyu da önemli kılar. Bu bağlamda Adnan Benk'in, şiirde bir "müzik şeması"nın ortaya konulabileceğini belirtmesi üzerine Melih Cevdet de bunun şiirde "seslerle" yapılabileceğini belirtir. Andan Benk, "inişlerle, çıkışlarla, seslerle bu hareketlerin çizilebileceğini, bunun da şiirin kurgu düzeyinde

müziğe yaklaşması" olduğunu vurgular. Ancak bu noktada Anday, "bir besteci de yüzde yüz bu ses iniş çıkışlarını bir anlama bağlamak istemeyeceğini", onun için sadece "bir ses dünyasının" var olduğunu ve önemli olan şeyin "bu ses dünyasının uyumu" olduğunu belirtir. Bu bakımdan bir anlamın ortaya çıkması durumunda, bu uyumdan çıkacağını işaret eden Anday, "müzikte bu ses şudur, ya da şu olaya karşılıktır" gibi bir durumun olamayacağını vurgular. Adnan Benk de Anday'ın bu sözlerini "Yaz Sonu Şiirleri" için geçerli olduğunu belirtmesi ve özellikle söz konusu şiirlerin birincisindeki "inme hareketi, ondan sonra bir düşüş, bu zaten bir sözcük kadar anlamlı; kendi başına bir anlam bu." demesi üzerine Anday da şiirde asıl aradığı anlamın da bu olduğunu dile getirir. Yani Anday, şiirde "hareketlerin ve sözcüklerin uyumundan çıkan anlam"ı öncelemektetir. Anday'a göre şairin, "sözcükler yan yana geldiğinde birtakım sesleri ayarladığını" gibi hareketleri de "düşey, yatay" biçimlerde ayarlamaya "mecbur" olduğunu belirtir. Kendisinin de temelde bunu yaptığını belirtir (2015b: 229).

Melih Cevdet, 1985'te Refik Durbaş'la yaptığı bir söyleşide, şiirsel anlamıneserlerinde farklılık göstermesi bağlamında Refik Durbaş'ın, "İlk üç kitabınız (*Rahatı Kaçan Ağaç, Telgrafhane, Yanyana*) açık, anlamını kolay ileten şiirlerle örülü. *Kolları Bağlı Odysseus*'tan günümüze uzanan şiirleriniz (*Göçebe Denizin Üstünde, Teknenin Ölümü, Ölümsüzlük Ardında Gılgamış, Tanıdık Dünya*) ise düşünceyi yoğunlaştıran, derinleştiren, anlamın gizlerini açımlamaya çalışan bir çabanın ürünleri. Bu çabanın köklerini besleyen kaynakları özetler misin?" sorusu üzerine Anday, bu değişimi, "dil'in olanaklarını deneme, araştırma"ya bağlar. Buna "biçim anlam ilişkisi" de denilebileceğini belirten Anday, şiirde bu olanakların sonsuz olduğunu, anacak "düzyazı ile hesaplaşma" noktasında odaklandığını dile getirir. Anday, şiirlerindeki anlam değişimlerinin açık'tan, kolay anlaşılırlık'tan, yoğunlaşan ve derinleşen anlama alnına yönelmesi "düzyazı ile hesaplaşma"sına bağlanabilir. İlk şiirlerini düzyazıya yakın bulan Anday, kolay anlaşılmanın nedenini bu duruma bağlar. Anday'a göre şiirdeki bu hesaplaşma, "şiirin ölüm kalım savaşıdır." "Şiir, düşüncenin yoğunlaştırılması değil, düşüncesidir." diyen Anday'a göre, "her şiir, şiirin kurtuluşu için verilen bir savaş olmalı"dır. Anday'ın, düşünce unsuruna vurgu yapması bağlamında *"Şiirin bilgi ve bilimle ilintisi üzerine düşünceleriniz?"* sorusunu soran Refik Durbaş'a, Anday, "ikisini de düş gücü ile yapıldığını" söyler. "Bilim belli bir gerçekçilik alanı üzerine kurulu bir dildir. Felsefe, bilim dilleri üzerinde çalışır. Onun da

üstünde mantık vardır. İşte şiirin konusu, mantık dilini kurcalamak, eleştirmek ve yeniden yaratmaktır. Mantığın ne "doğru" ne "yanlış"ıdır şiir." (2015b: 281-282) diyen Anday, yukarıda da ele aldığımız "tasarım ve deney" ilişkisi doğrultusunda görüş bildirir. Şiirin içerdiği bilgi düzeyinin ve buna bağlı olarak da anlam alanın bilimsel bilgiden farklı bir gerçeklik alanına sahip olduğunu, tam anlamıyla nesnel ölçütlerde deneylenerek doğrulanıp yanlışlanamayacağına işaret eder.

Melih Cevdet, 1986'ta Enver Ercan ile yaptığı bir söyleşide de Refik Durbaş'ın tespitlerine benzer görüşler üzerinde durur. Duyguya dayanan "lirik şiir" veya düşünceye dayanan "düşünce şiiri" gibi ayrımları kabul etmeyen Anday, şairin "kendini kapıp koyverdi mi lirik olacak, ne dediğine, nasıl dediğine dikkat edince ise "düşünsel" nitemini hak edecek" gibi bir yaklaşımın yanlışlığına işaret eder. Çünkü ona göre "şiir bir hesap, kitap işidir, kendini kapıp koyvermeye gelmez." Yani bir bakıma Anday, şiirin "duygularla da, düşüncelerle de yazılmadığını" belirtir. Çünkü şiirin "baş koşulu, sağlam bir yapıyı oluşturmasıdır." Dolayısıyla "duygu da, düşünce de bu yapıdan sonra sonra ortaya çıkar" (2015b: 289). Anday'ın bu görüşleri üzerine *"Şiiriniz üstüne yazanların birleştikleri ortak bir nokta var: Düşünselliğin artmasıyla yer yer "kuru bir şii"e kayma. Nasıl değerlendiriyorsunuz?"* sorusunu soran Enver Ercan'a, Anday, "kuru şiir" sözünü bir şair olarak değerlendirmeyeceğini belirtir. Şiirden "düşünceyi duygu hâline getirme"sini bekleyenleri anladığını belirten Anday, ancak kendisinin "düşüncenin duygululuğu"ndan söz etmek istediğini dile getirir. Dolayısıyla bu durumda kendisinin belki de "duyguculuğa bir tepki" olduğunu işaret eder. Toplumumuzda düşüncenin "çok az yer tutması"na değinen Anday, "tanıdığı çağdaş yabancı şairlerden hiçbirinde şairane duygusallıkla karşılaşmadığını" da vurgular. Onların da "kuru" şairler olduğunu belirten Anday'a göre "şair kupkuru olmalı ki, okur ondan duygular çıkarabilsin" (2015b: 290).

Refik Durbaş'ın, Anday'ın bütün şiirleri üzerinde yapmış olduğunu yukarıda değişimi esas alan görüşlerine yakın tespitleri sürdüren Enver Ercan, Anday'ın özellikle *Kolları Bağlı Odysseus*'tan sonraki şiir anlayışını şu sözlerle özetler: *"*Kolları Bağlı Odysseus*'la Garip şiirinden kopuyorsunuz. Gerçi daha sonra da Garip şiirini çağrıştıran ürünler verdiniz, ama şiiriniz köklü bir değişim geçirdi Genelde, ölçüsüz-uyaksız, günlük görüntülere yaslanan, ânı yakalayan, güncele ve konuşma diline sıkı sıkıya bağlı bir şiirden, söylediklerinde bir arka plan, bir derinlik arayan, imgeyi,*

simgeyi, ölçüyü hesaba katan, felsefi boyutu olan şiire geçiyorsunuz. Bu ilk bakışta göze çarpanlar. Bir de şiiri tarihi plana oturtuşunuz, mitolojik ögelerden yararlanışınız ve bunun kronolojik bir sıra izlememesi, üstelik tarihten kuşku duyuşunuz var. Mitolojiyi kullandığınız yapıtlarınız arttıkça, şiirinizin arkasında yatan asıl nedensellik çıkıyor ortaya: Zaman, ölüm, insanın nesnelerle dolaylı dolaysız ilişkilerindeki ve doğa içindeki konumu, yabancılaşması, yabancılaşma karşısında verdiği savaşımı gibi önemli konularda insanı tüm boyutları ile kavramak, toplumsal bilinçaltını deşmek... Bu amacınız da, günümüzle geçmiş arasında benzerlikler yakalayıp, bunun ardına düşerek bir bütün anlayışına varmak; doğayı da belli başlı temalara indirmek olduğunu okumuştum bir yerde... Bu konunun üstünde duralım isterseniz. Bence, şiirinizin kilit noktası da burada" (2015b: 290-291).

Bu tespitleri değerlendiren Anday, kendisinin şiirde ne yapmak istediğini Enver Ercan'ın "anladığını, çok iyi özetlediğini" belirtir. Anday, şiirlerindeki bu düşünsel temellerin özellikle uzun şiirlerinde daha iyi duyumsanacağını işaret eder. "Duyumsamak" ifadesini ile Anday, "şiirdeki düşün"ün, "düzyazıdaki düşün" gibi olmadığına dikkat çekmek ister. Burada şiirin doğrudan düşüncenin ürünü sayılamayacağını, şiirde düzyazıdaki gibi bir düşüncenin yer alamayacağını işaret eder. Bu bağlamda şiirde, düzyazıdaki düşüncede var olan nedenselliğin, öncelik sonralık durumunun olamayacağını belirtir. Anday'a göre "şair, Troya önündeki atların arasına başka çağların atlarını da koyarak", "günümüzle geçmişi bir bütün" hâline getirebilir. Bu durumun, insanda sezgisel olarak "hâla eskiyi yaşamak bütünselliğini, bir güven duygusunu" ortaya çıkardığını dile getirir. Şairin bu duyguları estetiğe çevirdiğini, böylece okurun nerden nereye geldiğinin ayırdında olmadan, şiirle baş başa kaldığını işaret eden Anday, bunun sonucunda "gerçekte de ortada kalanın sadece şiir" olduğunu vurgular. Bu süreçte "rehber", yani şair, "yitip gitmiştir." Anday, bu durumun kısa şiirlerinde hiç duyumsanmadığını, çünkü buna vakit olmadığını işaret eder. "Ben şiirimi yazdıktan sonra tahlil ederim. Şiirin işçiliği "düşün"den öyle başka bir şeydir ki... Düşüne gerekseme bile duymaz." (2015b: 291-292) diyen Anday, şiirlerindeki düşünce olgusunun farklı niteliğine yeniden dikkat çekmiş olur. Anday'ın bu sezgisel kavrayışında anlamın da nedensellik veya öncelik-sonralık durumlarından sıyrılarak şiire özgü bir yapıya kavuşacağını söylemek mümkündür. Anlam, temel mantık

düzlemindeki bir düşünce sisteminden farklı olarak şiirin işçiliği içinde, şiire özgü bir kavrayışa dayanmış olur.

Aynı söyleşide Enver Ercan, daha önce Adnan Benk'in işaret ettiği yapısal kurguya dikkat çeker. Bu bağlamda "*Şiirlerinizde sağlam bir yapı var, bir tür mimari... Sözcük seçiminden, hece, dize sayısındaki dengeye kadar ince elenip sıkı dokunan bir yapı. Bu konuda bir noktaya değinmek istiyorum: 11-13 gibi tekli hecelerle dize kurmanızı, dize sonlarında kapalı ve açık heceleri dengeyle yerleştirmenizi, okurda özgürlük duygusu yaratacağı için yaptığınızı söylüyorsunuz. Bu konuyu açar mısınız?"* soruna karşılık Anday, bu unsurların "sanıya, sezişe dayalı şeyler" olduğunu belirtir. Anday'a göre, "çift hece okuru bağlar, kelepçe takar onun eline; tek heceli dizede ise özgürlük vardır, hatta bitmemiş izlenimini uyandırmakla okuru uyarır, dalıp gitmesine bırakmaz." Hece sayılarını, şiirdeki anlamı etkileyen, okura bu noktada yön veren bir unsur olarak gören Anday, şiirdeki yapısal kurgunun anlamı belirlemedeki önemini bir kez daha işaret etmiş olur. Adnan Benk ile yapmış olduğu söyleşide de şiirdeki sese dayalı, şiirdeki sesin ortaya çıkardığı bir anlama ulaşmak istediğini belirten Anday, burada da aynı görüşü tekrarlamış olur. Ayrıca Anday'a göre "dize sonlarında açık ve kapalı hecelerin dengesi" de bu hece sayılarından da önemlidir. Bu "dengeyi" önemsemek "yapıyı sağlam kılar." Ancak dizenin bir bütün olarak, "dize sonları kadar önemli" olduğunu, hatta "kalın ve ince ünlülerin düzenine de dikkat etmek" gerektiğini, "çekimlerdeki zaman değişimi"nin de hesaba katılmasının önemini vurgular. Bütün bu yapısal unsurlar, Anday'ın şiirde ulaşmak istediği, kurmak istediği anlam alanını belirler. Çünkü "şiirin parçaları arasındaki bütünlüğün nasıl kurulacağı" oldukça önemlidir. Bu bütünsellik için "atlayarak parçalar arasındaki kimi sesler birbirine bakmalıdır, imgeleri düz sözlerle dengelemek gerekir" diyen Anday'a göre, böylesi bir bütünlük okurda, "en azından tutarlı bir yapıya girdiği izlenimini uyandırır." Bu noktada şairin görevi biter, "artık anlamı okur getirecektir." Böylece "şiirde ögeler değil, ögeler arasındaki bağıntı" okur tarafından kurulmuş olacak ve anlam bütün bu yapısal unsurların birliği içinde, bu unsurların yönlendirmeleriyle bir anlam ortaya çıkacaktır (2015b: 292-293).

Melih Cevdet, daha önce tasarım ve deney ilişkisini ele aldığı yazıdaki görüşlerini, daha çok "deney" kavramı üzerinde yoğunlaştırarak 1987'te yeniden ele alır. Anday'a göre içinde yaşanılan "çağ, bir "deney" çağıdır ve "deney" toplu olarak

yapılamaz." Anday'ın buradaki amacı, "şiirin doğasına yönelmektir." Bu doğallık, "şiirin kendi görevinden başka hiçbir şey yapmaması"dır. Şiirin taşıdığı bu anlamın bütün öteki sanat dallarında da etkili olduğunu bildiren Anday, şiirin kendinden başka bir görev üstlenmemesini, "düzyazı ögelerini içermeyen, anlamın anlaşılması sorununu boşlayan, güzel söylemeyi, öğretsel ve törel olanı bir yana bırakan bir şiir" olarak tanımlar. Söz konusu "çağın damgasını taşıyan şiir"in bu şekilde olduğunu belirten Anday, artık şiirin öykü anlatmadığını, anlatsa da bunu öykü amacı taşımadığını dile getirir. Şiirde "duyguların ve tutkuların imgeleştiğini", "soyut sözcük düzleminden çıkarak imgenin sağladığı bir somutluğa vardığını", "mantıktan çok içgüdünün buyruğunda olduğunu", "özel bir çeşit bir heyecan yaratma" ardına düştüğünü" işaret eder. Ancak bütün bunlara rağmen şiirin "rastlantısal bir heyecan" olmadığını da belirtir (2015a:209). Anday, bu tutumuyla şiirde "anlamın anlaşılma sorununu" büyük oranda yoksamıştır. Çünkü tarif ettiği şiirde anlam devre dışı bırakılmış, öykü anlatma, bir tahkiye ortaya koyma yoktur, imgeler aracılığıyla yeni bir gerçeklik somutlaştırılır, mantıktan çok içgüdü esas tutulmuştur. Ancak Anday'ın "tamamen" anlamı yoksaymadığını, "rastlantısal" olana yer vermemesidir. Şiir yine de bir "uğraş" alanı olarak görünür.

Anday'ın burada "rastlantı"yı kabul etmemesinin temel nedeni, çağa bir "deney çağı" olarak bakmasıdır. Çünkü deneysellikte rastlantı yoktur. Bu bağlamda "çağdaş ozan iki türlü bir deney süreci içindedir." diyen Anday, bu deneylerin ilkinin, şairin "doğa ile" ve "insanlık ile" karşılıklı etkileşmesinden kaynaklandığını belirtir. Bu karşılıklı etkileşim, Anday'a göre "bir deneyim ırasını taşır, çünkü doğa ve insanlık bu deneyimden geçerek öznelleşecektir." Anday, daha önceki yaklaşımında da şiiri, bilimle karşılaştırarak şiire bir yol çizerken burada da aynı tutumu sergiler. Anday, söz konusu "öznelleşme"nin "bilimsel dile çevrilemeyecek nitelikte bir öznelleşme" olduğunu, dolayısıyla şairin "doğayı da, insanlığı da bağlantılı bir devinim içinde gördüğünü", bir başka deyişle, "ikisini de ayrı ayrı bir bütünlük olarak algıladığını" işaret eder. Bu durumda Anday, şairin, bu bütünlükle, tikel olaylarla tikeli değil, tikeller durumunda görünen tümel doğayı, evreni amaçladığını belirtir. Dolayısıyla "devinim durumundaki doğanın ve insanlık durumunun algılanma biçimi" Anday'a göre, çağdaş şaire, deneyim alanım açan etkilerden biri bu olguda saklıdır. "Bilimsel dile çevrilemeyecek" sözünün nedenini, "şiir ile bilimin arasındaki "yaratıcılık" ayrımından doğmasında" bulan

Anday, söz konusu ayrıma, "dil ayrımı" da denilebileceğini vurgular. Çünkü "bilim dilini mantık, akıl denetler; şiir dilini ise sezgi, içgüdü, düş." diyen Anday, "şiirin denetimcileri"nin, bilim adamı için ancak işin başında var olabileceğini, sürecin devamında ise bir yana çekileceğini belirtir. Benzer ayırımın düzyazı ile şiir arasında da olduğuna dikkat çeken Anday, düzyazıda anlamın gelip yerleştiğini, kalıcı duruma geçtiğini, şiirde ise anlamın, "bir gemiye yol gösteren albatros gibi uzaktan, tepeden yönlendirdiğini" dile getirir. Şair için "doğa deneyi, bilinemeyenin esrikliğe dönüşümüdür, ama erinç verenidir de." Bu durumda Anday'a göre, bütün iş, "bu karmaşık algının dile dönüştürülmesinde düğümlenecektir." Bu düğüm, imgeyi ortaya çıkarır ve şair imge aracılığıyla bu ilk deneyini gerçekleştirmiş olur. Şairin imgeye dayanan bu deneyine Anday, "Özyaşamsal deney" adını verir (2015a: 209-210).

Anday, şairin ikinci deneyinin "doğayı imgeye çevirmesinde" başladığını belirtir. Anday'a göre bu ikinci deney, "şiirin çağdan çağa neden ve nasıl değiştiğine ilişkin kimi aydınlanmalara" götürebilir. Çünkü burada artık "şiir dili" ile karşı karşıya gelinmiştir. Anday, bunun şairin "özyaşamsal deneylerini şiir diline çevirmesi" anlamına geldiğini ve değişikliğin ilk nedeni olacağını belirtir. Anday, Türk şiirinde "dilin özleşmesi akımı ile bir arada yürütüldüğü için, şiir dilindeki değişmenin pek ayırdına varılamadığına" da işaret eder. Bu noktada "Gerçekte yeni şiirimizi eski şiirimizden ayıran özellik, sözcük sanatının baştan başlamasında gizlidir. Söz konusu olan, "yar" yerine "sevgili", "cam" yerine "kadeh" deme anlamında bir yenilik değildir; çağdaş şiir, bir "düzen"i, bir "uyum"u bozmuş ve bunların yerine yenilerini geçirmiştir." diyen Anday, modern şairin bu deneyindeki amacının "güzeli bulmak" olmadığını dile getirir. Çünkü Anday'a göre "özyaşamsal deney", "güzel" açısından yapılmamıştır. Anday, "eski şiirin sözcüklere bindirdiği "güzellik"in, özyaşamsal deneyin belli bir biçiminden başka bir şey" olmadığını belirtir. Ayrıca söz konusu deneyin, yeni şiirde, "duygudan duyuya kaymış olduğu"nu dile getirir. Yani burada "imge, duygular üzerine değil, duyular üzerine kurulduğu için, düzenli bir karmaşıklıkla karşı karşıya" kalınmaktadır ve böylece "nesneler çoğalır, birbirine karışır, biri ötekinin yerini alır ve "bilinmeyen", yeni bir evren olarak kurulmuş bulunur." İşte tam bu noktada modern şiirin anlam sorunu da ortaya çıkar. Bu "bilinmeyen" üzerine kurulu yeni şiir evrenin dili, anlaşılma sorunuyla karşı karşıya kalır. Çünkü Anday'a göre "yerleşmiş değerlere, kurulu anlayışlara bağlı kalanlar için bu dili ve bu evreni algılamak hiç de kolay

değildir." Artık burada "yeni imgeler, okura birer benzetme olarak görünmüş ve mantık bu benzetmelerin içinden çıkamamıştır." Mantığın anlamlandıramadığı bu benzetmeler yeni bir anlam alanını ortaya çıkarmıştır. Anday, şairin bu ikinci deneyine "yaratımsal deney" adını verir. Bu "yaratımsal deneyin" bilincinde olan şair için çeşitli uygulayım yollarının açılmış olduğunu belirten Anday, bu noktadan sonra artık şairin bir bilim adamı gibi çalışacağını işaret eder (2015a: 210-211). Yukarıda da belirttiğimiz gibi Anday, modern şiirin birince ve temel sorunun anlam olmadığını, her ne kadar anlamı boşladığını dile getirse de "rastlantıya" yer vermemesi durumunu burada netliğe kavuşturmuş olur. Kendini iki farklı, ama birbirine bağlı deneyden geçiren şair, şiiri şuurlu bir çaba olarak ele alır ve şiirini öylece kurar. Şair öncelikle kendi özyaşamını, doğa ve insan ile deneyleyerek, kendi süzgecinden geçirerek onları dönüştürecek ve şiirsel yapıya uygun bir imgeye dönüştürecektir. Bu birinci deneyle doğanın ve insanın imgeleşmesi, şiir diline özgü bir biçimde yeni bir yapı ve evren ortaya çıkarır. Bu yeni evren, "bilinmezlik" durumundan dolayı anlam sorunuyla da karşılaşabilir. Aslında Anday'ın uzunca üstünde durduğu bu iki deney süreci, bir bakıma "nesnel bağlılaşık" kuramının kendisidir. Şair gerçekliğini doğandan, insan yaşamından alır, onları imgeye dönüştürür ve şiire özgü bir dille ortaya koyar. Yeni bir gerçeklik alanı oluşturan bu imgeler, dolayısıyla beraberinde şiire yeni bir anlam alanı ve evren getirmiş olur. Yani doğadaki nesne şairin kendi süzgecinden geçerek, deneylenerek başka bir boyuta ulaşır ve bu boyut içinde okura sunulur. Bu bağlamda anlam, bu deneyselliğin farkına varılmakla ortaya konulabilir.

Anday, 1988'te kaleme aldığı bir yazıda da anlamın temelde şiiri için bir sorun hâline getirilmesini kabul etmez. "Şiiri anlamasanız ne çıkar, sevdinizse yeter." diyen Anday, "kapalı şiir denen şiire karşı kimilerince gösterilen ilgisizliği, hatta kızgınlığı hiç anlayamadığını" dile getirir. Anday'a göre gerçekte "kapalı şiir, öteki adı ile "Hermetik Şiir" Türk şiirinde "hiçbir zaman tam olarak boy göstermemiştir." Ancak Batı'daki çağdaş şiir devriminin başlıca özelliğinin kapalılık olduğunu söyleyen Anday, böylesi bir şiirin "süs ve bağıntı ögelerinden kurtulmuş, sözcüğün kendi başına var olduğu bir şiir"dir. Bu şiirin "kapalı *görünmesi* ya da öyle sayılması, düzyazıya çevrilememesindendir." diyen Anday, kapalı şiir denilen şiirdeki kapalılığın, ozanın isteyerek, özenerek yaptığı bir şey olmadığını, düzyazıya çevrilemez olduğundan kapalı göründüğünü belirtir (2015a: 347). Anday, daha öncede vurgulandığın gibi, "düzyazıya

çevrilemez" sözünü, şiirle bilim arasında kurduğu ilişkide de ortaya koymuştur. Bu sözü, bilimin, dolayısıyla mantığın ve buna bağlı olarak düzyazının anlam yüklü olmasına bağlamıştır. Ancak şiirin böylesi bir mantığı önceleyen anlam anlayışına dayanmadığını belirtmiştir.

Anday, 1989'da da yaptığı bir konuşmada şiir ile bilim arasındaki ilişkiyi incelemeye devam eder. Daha önce de Anday'ın "bilimi de sanatı da imgelemin ürünü" olarak gördüğünü aktarmıştık. Burada da bilim öncesi ve bilim sonrası yaratıcılığın imgeleme dayandığını dile getirir. Ancak bunun "bilimle sanatın aynı şey" olduğu anlamına gelmediğini, bilimin gözlemle ve deneyle gerçekleştiğini ve daha sonra kanıtlama evresine geçildiğini işaret ederek sanatçı için kanıtlanacak herhangi bir sorunun olmadığını belirtir. "Sanatçı, en başta bir gözlem adamıdır." diyen Anday, daha önce işaret edildiği gibi şairin "bir deneyci" olduğunu da dile getirir. Anday, bu deneyin şair için, "bir dil deneyi" olduğunu işaret eder. Çünkü ona göre şair, "konuşma dilinden, anlaşma dilinden bıkmış bir adamdır, bu dille kimsenin anlaşamadığını bilmektedir." Dolayısıyla şair, "dile yeni ufuklar açmak için çabalar, konuşma dili, anlaşma dili onun gizli hazinesidir. Şair en sade sözü, en anlaşılır sözü söylediği zaman bile aklımızı şaşırtır ve bize bıktığımız, değişmesini istediğimiz bu dünyayı sevdirir" (2015a: 25-26). Bu tutum içinde olan şair, okuru şaşırtmak, ona yenidünyalar sunmak için de yeni anlamların peşinde koşar. Şairin kullandığı dilin bu bağlamda deneysel bir özellik taşıması anlaşılır hâle gelir. Anday'a göre yenidünyalar arayışı içinde olan "modern şair, bunu imgeler kullanarak gerçekleştirmek ister, imge sanatıyla nesneleri yerinden eder ve böylece de bizi sarsar, alışkanlıklarımızdan uzaklaştırır, bize her şeyi yeni baştan kurmamız gerektiğini düşündürür." Ancak şair bütün bunları toplumdan bağımsız bir şekilde yapmaz. Söz konusu toplumu da dönüştürmek, değiştirmek ister (2015a:26).

Anday, bu dönüşümü kendi şiir anlayışı açısından da ele alır. Bu dönüşümü "Şiire ustasız başlamış bir ozanım ben. İlk şiirim ölçülü uyaklı idi, 1936'da basıldı. Ama bir yıl sonra, iki ozan arkadaşımla Türk şiirini temelinden değiştirmeye giriştik, geleneksel ölçü ve uyak biçimlerini, alışılmış benzetme ve eğretilemeleri attık. Bir süre ironi yolu ile toplum taşlamaları yazdım, sıradan adamın konuşma dilini kullandım. Bu dönemden çıkacağımı gösteren iki şiirim, "Tohum" ile "Anı"dır. 1962'de yayımladığım *Kolları Bağlı Odysseus* eleştirmenlerimizce "kapalı, anlamını kolay iletmeyen" bir şiir

olarak yorumlandı. Demek o zaman okurun kolay şiire alıştırılmış olduğunu kimse hesaba katmadı. *Kolları Bağlı Odysseus* bugün artık hiç yadırganmıyor. Bir ozan için kapalılığı istemek diye bir şey söz konusu edilemez. Bunun gibi, bir şiiri daha anlaşılır biçimde yazması da istenemez ondan. Şiir neyse odur, anlaşılmasa da, anlaşılsa da." (2015a: 26-27) sözleriyle açıklayan Anday, şiir deneyimi içinde "iki üç kez" değiştiğini, bunu da "modern şiirin kaçınılmaz doğasının gerektirdiğini" belirtir. Çünkü Anday'a göre "yalnız şiir değil, bütün sanatlar hızlı bir araştırma, yenilenme sürecini" yaşamaktadırlar. Dolayısıyla "bilimle yarışmasa, sanat, bütün gereğini yitirebilirdi" diyen Anday, bu yarışın, "insanı topluca kavrama yarışı" olduğunu belirtir. Bu bağlamda kendi şiir deneyimi içinde "yıllar sonra, hiç farkında olmadan, ilk şiirlerine yaklaştığını", "inatla üzerinde durduğu, tekrar tekrar dönüp geldiği konuların başında hep "doğa-insan ilişkisi" yer aldığını" işaret eder. Son şiirlerinde de bu temayı işlediğini belirten Anday, bu durumun "üzerine bastığı dünyanın gizini çözemediğinden, belki de böyle bir gizin olmadığını" dile getirir (2015a: 27).

Anday'ın 1989'da Orhan Koçak'la yaptığı bir söyleşide benzer değerlendirmeler yer alır. Orhan Koçak'ın "*Yanyana*'dan sonra, 1950'lerin sonunda, özellikle de *Kolları Bağlı Odysseus*'tan itibaren, şiir çizginizde bir kayma olduğu söylenir: Günün şiirsel duyarlığını "rencide" etmekle birlikte yine de açık, saydam, hatta "mantıklı" olabilen bir şiirden, çok daha yoğun, daha kıvamlı, denebilirse kendi üstüne kapanmış bir şiire, anlamı ve mantığı sorunlaştıran bir şiire (kökenleri Nietzsche'ye götürülebilecek bir kuşku ikliminin ürünü olan şu cümle, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'taki "Öğle Uykusundan Uyanırken" şiirinden: "Aldanmalar çoğaldıkça arttı bilgimiz"), daha mesafeli, daha dolaylı bir şiire geçtiniz. Bu geçişte de yalnız değildiniz. Bu dönüşümde sizin için (ve başkaları için) etkili; belirleyici olmuş bir deneyim, bir yaşantı var mıydı? Bu geçiş neden ve asıl önemlisi nasıl oldu? Toplumsal ve bireysel, kültürel ve kişisel koşulları nelerdir?" (1989: 83) şeklindeki değerlendirme ve sorularına karşılık Anday, şiirin de bütün sanatlar gibi, "sonu gelmez bir araştırma alanı" olduğunu belirtir. Bu araştırma alanını "bilimle sanat arasında bir benzerlik" üstüne kuran Anday, hem bilimde hem de sanatta "yaratıcıyı çeken, tutkulandıran, bıkmadan aramak" olduğunu işaret eder. Yukarıda değindiği doğa-insan ilişkisine burada da değinene Anday, bu araştırma alanının, yine "sanatçının doğasındaki kimi gizemlilikler çevresinde dolanıp durması" noktasında oluştuğunu dile getirir. "Dönüp dönüp geldiğim yerin, insanın

doğadaki yabancılığı sorunu olduğunu anladım." diyen Anday, bu durumun "dil" ile "insan" arasındaki "içinden çıkılmaz didişme, hatta savaşım"a dayandığını işaret eder. Anday'a göre "yabancılaştıran dildir." Bu olguyu *Kolları Bağlı Odysseus*'tan önceki kimi şiirlerinde de bulduğunu belirten Anday, bu saptamada önemli olanın "konu değil, şiir düşüncesi" olduğunu ifade eder. "Konu bahanedir. Okur konuya dalar gider." diyen Anday, uzun şiirdeki gelişen yapının ayırdına sonuna doğru varıldığını, asıl sorunun, "sanat alıcısının, sanatı anlamadan sevebilmesi" olduğunu belirtir. Orhan Koçak'ın *Kolları Bağlı Odysseus*'un "anlamı ve mantığı sorunlaştırmıştır" sözünü kabul eden Anday, ancak bu durumun, şiiri felsefeleştirmek anlamına gelmediğini vurgular. Anday'a göre burada, "sadece o güne değin duygu, betimleme, duyarlığı kışkırtma, okuru baygınlaştırma, ona duygularının soyluluğu bilincini aşılama ereğine yönelik bir şiirin yanında, ussal yeteneğimizi çalıştırma yolu ile de şiirsel bir doyuma erilebileceği olasılığını tanıtma yöntemi söz konusudur." Buna bir çeşit "felsefe oyunculuğu" diyen Anday, *Kolları Bağlı Odysseus*'ta öykünün olmadığını, kısacası Odysseus'u anlatmadığını belirtir (1989: 84). Anday, anlamı ve mantığı sorunlaştırıken duyguyu, betimlemeyi, öyküyü öne çıkaran, duyguların bilincini aşılayan şiire karşı, akla dayanan bir çalışmanın aracılığıyla da şiir yazılabileceğini ortaya koymak ister. Bu da anlamın rastlantısallığını ortadan kaldırır, anlamı bilinçli bir çabanın ürünü hâline getirir.

Melih Cevdet, 1991'de kaleme aldığı bir yazısında artık şiirin eski biçimini, kurallarını bıraktığını, ölçü, uyak, hece türleri, dize anlayışı, anlam kavramı gibi unsurlarla değerlendirilemeyeceğini belirtir. Şiir alışılmış olan bu görünümünün "büyük ölçüde" değiştirdiğini, şiirin ne tür bir ölçübilime uyduğunu görebilmenin ilk bakışta kolay olmadığını işaret eder. Anday'a göre artık "yeni şiir, anlama değil de daha çok imgelerin çatışmasına dayalıdır." Şiirin düzyazıdan ayrımını belirli kılmak için bu *anlam* ögesinin üzerinde önemle durmak gerektiğini işaret eder. Anlamın düzyazı için söz konusu olduğunu belirten Anday, "şiirin anlamı yoktur" diyemeyeceğini söylese de "Şiir doğa gibidir, doğanın anlamı olmadığı gibi şiirin de anlamı yoktur." görüşünü ortaya koyar. Bu bağlamda "Şiirin sözcüklerle yazıldığı" gerçeğinin göz önüne alınması durumunda bu saptamanın geçerliliğini güçleşeceğini, çünkü sözcüklerin anlam taşıdığını, onları anlamsız düşünmenin olanaksızlığını işaret eder. Ancak yine de şiirde sözcüklerin yer alışının, düzyazıdakine benzemeyeceğini, düzyazıda sözcüklerin, sadece imledikleri şeyler ya da kavramlar için var olduklarını dile getirir. Sözcüklerin, şiirde ise

sadece "kendileri için" var olduğunu belirtir. Anday'a göre Mallarme'nin "Şiir sözcüklerle yazılır" demesi de bu durumu anlatır (2015a: 220). Şiirde anlam değil, sözcüğün kendisi esas alınmalıdır. Şiir sözcükler yoluyla bir şey anlatma amacı gütmez. Kendisi olarak var olur.

Melih Cevdet, 1992'de kaleme aldığı ve şiir dilini incelediği yazısında, anlam sorununa şiir dili çerçevesinde değinir. "Şiir severler, şiiri hangi ölçütlere dayandırarak değerlendiriyorlar? Ozanla okuru arasındaki ilişkinin (hatta anlaşmanın da diyebiliriz) ortak temeli var mıdır, varsa nedir bu temel? Yoksa bunlar birbirlerinden habersiz midirler?" sorularını soran Anday, bu soruların yanıtlanması için bazı bilgilerin gerekliliğine işaret eder. Anday'a göre bu bilgilerin başında, "şiir dilinin nasıl bir dil olduğu" sorunu gelir. Şiir dilini, "konuşma dili ile" ya da "yazı dili ile" bir yaklaşımların olduğu gibi, onun, örneğinin "yalnız kendisinde bulunabilecek başka bir dil" olduğuna inanların da varlığına dikkat çeker. Şiirin sadece kendine özgü başka bir dil oluşunu kabul eden görüşlerin, sonuçta, "şiirin anlaşılırlığını tümden yoksamasa da, "anlaşılırlık" ögesini yoruma açık" bırakacağını belirten Anday, bu yaklaşımda şiirin bir anlam sorunuyla karşılaşma ihtimalini göz önünde tutar. Çünkü ona göre "anlaşılırlık, düzyazının getirdiği, düzyazının gereklerinden sayılan bir bilgi alanını imler." Bu görüşün dışında, "doğal dili" ya da "konuşma dili"ni anımsatan, fakat onların doğasında olmayan şiir dili için, "yeni anlaşılırlık ölçütlerini ya da dizgelerini" nereye dayandırmak gerektiğinin bir sorun olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak Anday, "şairle şiir okuru arasında bugün geçerli olan bu gibi ölçütler ve dizgeler ortada görülmüyorsa, "anlaşılırlık" fonksiyonunun, müzikte olduğu gibi, şiir için de geçersiz saymaya razı olunması" durumuna işaret eder. Çünkü "müziğin doğal dile çevrilemeyeceği gerçeğinin, geniş kitlelere mal olmuş bir inanış" olduğunu belirten Anday, buna benzer bir şiir dilinin olup olmadığını sorgular. Böyle bir dilin bulunması durumunda "şairle şiir severi, şiir okurunu bağlayacak nitelikte ve güçte" olup olmadığını da sorgular. Ayrıca şiir dilinin anlaşılırlık noktasında "şiir dilinin öteki diller (bilim dilleri, felsefe dili, mantık dili gibi) içindeki yeri"nin de belirlenmesi gerektiğini işaret eden Anday, "şiir adı altında tarihçe birikmiş olan ürünlerin tümünün böyle bir yeni dil anlayışını hiç de gereksemediğini", "eski şiirin birçok yerde masal ile, öykü ile, ahlak dersi ile, atasözleri ile karıştığını, iç içe girdiğini" hatırlatır. Anday'a göre "yeni bir dil olarak şiir, daha çok modern bir çağın sorunudur" (2015a: 215-216). Anday'ın bu tespitinden

rahatlıkla anlam sorunun modern şiirle birlikte yeni bir şiir dilinin varlığına bağlı olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Çünkü şiir müziğe yaklaşmış, öyküyü, ahlak dersini bir kenara bırakmış, atasözleri ile dizelerle hikmetli bir anlam oluşturma uğraşından uzaklaşmıştır. Şiirin kendine özgü bir dil olması, bu unsurlardan kurtulmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda şiir dilinin niteliğini ortaya koymak için diğer dillerle ilişkisini incelemeye devam eden Anday'a göre "şiiri, bir konu dili sayma" olanağını yoktur. Çünkü Anday'a göre, "şiir, belli bir doğasal olaylar zincirini ya da "manevi" denen türden herhangi bir olaylar bütününü, deneysel ve denetimsel olarak incelemekte değildir." Bu bakımdan felsefenin, şiiri bir konu dili gibi görmediğini belirten Anday, yapısalcılığın bir felsefe türü sayılması durumunda, bu yeni yöntemin, şiirin tutarlı bir yapısını ortaya koymakta başarılı olduğunu dile getirir. Ancak yapısalcılığın da şiirin yapısal özelliklerini fark etmemiş olan okura, kendi beğenisinin ölçütlerini veremeyeceğini belirten Anday, "benzetilse benzetilse", şiir dilinin, metafiziğin diline benzetilebileceğini, ancak metafiziğin de bugünkü felsefe tarafından dikkate alınmadığını işaret eder. Bütün bunların dışında Anday, şiir dilinin bir üst dil sayılmaya kalkışılması durumunda, bu üst dilin incelediği konu dillerinin neler olacağı sorusunun ortaya çıkacağını, ancak şiirin incelediği hiçbir konu dilinin de olmadığını belirtir (2015a: 216-217).

Bütün bu sorunlar karşısında Anday, "şiirin, eski masalları, tarihsel olayları ve kişileri, etik sorunları, ünlü maceraları, belli, bilinen, alışılmış bir teknikle işlediği çağlarda okurdan tam bir anlayış gördüğünü", herhangi bir anlam sorunuyla karşılaşmadığını ancak "bu konuları işlenmekten vazgeçince ortada sadece bir dil, şiir dili kaldığını" belirtir. Söz konusu olan bu dil de okur için bir anlam sorunu yaratmıştır. Anday, bu sorunun çözümü için, "ister istemez okurun artık bu dile alışması, bu dili doğrudan sevmesi" gerekliliğine işaret eder. Ancak Anday'a göre "elimizde bu dilin, belli bir ozanda, başarılı olup olmadığını gösteren hiçbir ölçüt yoktur, modem şiirin üst dili belki de yeni kurulacaktır." Bu bağlamda Anday, şairin, "herhangi bir dil yapısını bazı unsurlardan temizlemekle şiire varamayacağını", buna karşın "şiirini sözcüklerden yeni bir karışımla kuracağını" belirtir. Anday'a göre "bu karışımın felsefesini bulmak kolay değildir." Dolayısıyla "şiir dili, mantığın üstünde bir dildir ve onun felsefeye gereksemesi yoktur" (2015a:217). Mantığın üstünde olan bu dil, doğrudan anlamın

üstünde bir konuma yerleşir. Mantığın ilkeleri ve yaklaşımları doğrultusunda incelenemeyecek olan bu dil, kendi mantığını kuracağından, kendine özgü anlam alanını da kuracaktır. Bu bağlamda şiir dilinin, felsefeye veya başka disiplinlere ihtiyaç duymaması da kendi anlam alanını, kendisinin oluşturacak olmasına bağlanabilir. Şiirdeki anlam tektir ve o şiirin diline özgüdür.

1994'te kendisiyle yapılan bir söyleşide de şiirin mantık kuralları ile belirlenmeyeceğine işaret eder. Bu söyleşide, *"Şiirde "düşünsel temel"e şairin "şiir görüşü"ne verdiğiniz önemi biliyoruz. Şiir öncesindeki "düşünsel temel"le, şiirin üretimi sürecinde araştırılan, sorgulanan, sorgulanan "düşünsel temel" arasındaki fark sizce nedir?"* sorusuna karşılık Melih Cevdet, şiir öncesindeki düşünsel temelin şiire girmediğini, giremeyeceğini dile getirir. Şiirin oluşum sürecindeki düşünsel temellerin ise "çok oynak, sürekli değişime uğrayan ve yeni çevrenler açan" bir özellikte olduğunu belirtir. Şiirin oluşum sürecindeki düşünseller temellerin tümüne birden "esin" denilebileceğini işaret eder. Bu bakımdan Melih Cevdet'e göre "şair esinini kendi yaratır ve onunla didişir", bazı durumlarda "şiir, başta düşünülmüş olan yolu bırakır, başka yollara sapar." Dolayısıyla Anday, şairin de "nereden nereye geldiğini" bu durumlarda bilemeyeceğini belirtir. Şairin bu belirsizlik içindeyken okurun şiiri "hiç bilmeyeceğini" de işaret eden Anday'a göre "şiir bilinmeyen bir iştir" (1994: 28).

Anday, şiir dili ile mantık arasında kurduğu bu ilişkiyi, 1995'te Ataol Behramoğlu ile yaptığı bir söyleşide de dile getirir. "60 yılı kapsayan bu serüvenin ilk dönem ürünleri sayılabilecek olan *Garip*, *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane* ve *Yanyana*'dan sonra, *Kollan Bağlı Odysseus*, *Göçebe Denizin Üstünde*, *Teknenin Olümü*'yle Melih Cevdet şiirinde yeni bir dönem başladığını düşünüyorum. Şiirlerinde düşüncenin öne çıktığı, yoğunlaştığı bir dönem. Fakat bu şiirlerde, özellikle *Teknenin Ölümü*'nde, bir metafor ve benzetme çokluğu göze çarpıyor." şeklinde görüş bildiren Ataol Behramoğlu, Anday'ın bu süreçten sonra yeni bir döneme ve yeni bir şiir anlayışına girdiğini işaret eder. Behramoğlu, "Anday şiirinde bence üçüncü bir dönemin ürünü sayılabilecek *Güneşte* (1984) de ve 80. yaşının kutlandığı gün yayınlanan çiçeği burnunda kitabı *Yağmurun Altında* (1995) da, bir yalınlaşma, bir bilgeleşme görülüyor." şeklinde görüş bildirir. Daha önce Doğan Hızlan'ın da işaret etmiş olduğu bu yalınlaşma eğilimini Anday, kabul eder. Ancak burada, yalınlaşmanın içindeki "zor anlam"ı, "bilgeleşme"yi dikkate almak gerekir.

Aynı söyleşide Behramoğlu'nun, Anday'ın lirizme karşı "farklı" tutumunu işaret etmesi üzerine Anday, şiirin lirik olması durumunda da "bir yapı arayışı" olduğunu dile getirir. Şairin kendinden söz ettiği, yani "lirik" olduğu zamanda da "kendini nesne gibi" ele aldığını işaret eder. Anday, Yahya Kemal'in, şiiri, "düşünceleri duygulaştırmak" şeklinde tanımlamasına karşılık, kendisinin "dili şiirleştirmek" amacında olduğunu belirtir. Çünkü Anday'a göre "dil, kendi başına şiir değildir. Bir anlaşma aracıdır ve dar bir alanda iş görür." Bu bakımdan şiir, dili dil olmaktan çıkararak onu "bir üst dil yapar." Bu noktada yukarda da işaret edildiği gibi şiiri dilinin, mantıkla ilişkisinin olmadığını belirtir. Anday'a göre mantıkta doğrular ve yanlışlar vardır. Ancak şiirin kurduğu yeni mantıkta, "ne doğru ne yanlış" şeklinde nitelendirilebilecek üçüncü bir kategorinin söz konusu olduğunu dile getirir. Bu bakımdan şiir de "ne doğru, ne yanlıştır." Şiir, "bir üst mantıktır" diyen Anday, şiirdeki anlamın da doğruluk ve yanlışlık açısından sorgulanamayacağını işaret etmiş olur (2015b: 385-386). Bu durumda şiirden beklenen anlamın, bu mantık çerçevesinde kurulan yapı içinde, sadece şiir dili ekseninde ortaya konulabilir bir unsur olma özelliğini kazandığını da belirtmek gerekir.

Bu noktada "şiir-felsefe" ilişkisini soran Behramoğlu'na Anday, "şiirle felsefe yapılmayacağı" karşılığını verir. Çünkü Anday'a göre "felsefe açıklık, seçiklik ister ve mantığın şaşırmaz kurallarına bağlıdır. Öyle bir fikir araştırmasıdır. Şiir buna elverişli değildir." Ancak şiirin mantığın şaşmaz kurallarından ayrı bir dilde olmasının, felsefedeki açıklığı taşımamasının, şiirin "düşünsüz yapılabilir" anlamına da gelmemesi gerektiğini belirtir. Daha önce de vurguladığı gibi Anday, şiirde düşününün, (Valery'nin bir sözüyle), "yukarılarda, yükseklerde" olduğunu, şiirin içine girmediğini işaret eder. Düşünün ve dolayısıyla anlamın, düzyazının içine gelip oturduğunu ve bunun en iyi örneğinin felsefe olduğunu belirten Anday, kendi şiirlerinde de "yukarılarda", kendisini "yöneten, gittiği yönü işaret eden bir düşünce"nin varlığını kabul eder. Ancak söz konusu olan bu düşüncenin, şiirin merkezine yerleşmediğini, "şiire karışmadığını" dile getirir. Dolayısıyla "şiir çalışması"nın "mantıktan, dilden bağımsızlık" istediğini vurgulayan Anday, kimi durumlarda "o en yükseklerdeki düşüncenin işaret ettiği yolda giderken" bazen kendisini kaptırdığını, kimi durumlarda da "rastlantılara, (imgelere), kapı açıcı, yol açıcı ilişkilere" zihnini açık bıraktığını belirtir. Şairin "şiirin içine girince zihinde kendini" şiire göre ayarladığını dile getiren Anday, şairin de asıl yapması

gereken şeyin bu olduğunu, "kendi makinesini (kafasını yani) şiirin gidişine uydurması" gerektiğini ifade eder (2015b: 387-388).

Şiirin sözcüklerle yazılması konusuna da değinen Behramoğlu'na Anday, düşünleri, duyguları bir kenara bırakarak, "sözcük avına" çıkıp şiirin bu şekilde yazılabileceğinin yanlışlığını işaret eder ve bu sözün bu yönde yanlış anlaşıldığı cevabını verir. Anday, şiirde "avcılıkla" bir yere varılmayacağını, böyle bir tutumda şiirde "insanla karşılaşılmayacağını" işaret eder. Bu noktada Anday, eskiden şiirde "ipham"ın yani "müphemlik, belirsizlik"in olduğunu, modern şiirde de "anlaşılmazlık"ın şiirde "derinleşme" zannedildiğini belirtir. Ancak Anday'a göre, "şiir böyle bir şey değildir." "Şair açık seçik olmak isteyen, boyuna onu isteyen bir adamdır." diyen Anday, kapalılığın istenene bir şey olamayacağını, bu durumun ortaya çıkmaması için "şiirin işçilik yanının ihmal edilmemesi" gerektiğini belirtir. Çünkü şiirin bu "çalışma"yla ortaya çıkacağını, işçiliğe dayanana bir şiirde anlamsızlık olmayacağını işaret eder. Dolayısıyla "her şair kendi şiir yapısını kendi kuracaktır." diyen Anday'a göre, "özelde bir duygu ya da düşünce, şiirin yapısına ulaşmadan önce henüz şiir değildir." Bu bakımdan şiir öncesinde bir duygunun, bir düşüncenin benzeri olabileceğini, aynı anlam dairesinde değerlendirilebileceğini belirten Anday, ancak her sanat eseri benzersiz, tek olduğunu dile getirir. Bu durumda bir duygunun, bir düşüncenin şiirden önceki anlamıyla, şiirden sonraki anlamı bir değildir, benzer de değildir. "Bir aşk duygusunun mutlaka benzeri vardır. Ama bir aşk şiirinin benzeri yoktur." diyen Anday, sanat eserinin etkisinin, benzersizliğinin "yapısından" geldiğini belirtir (2015b: 390). Her şiirsel yapı, yeni, benzersiz ve kendine özgü var olan bir anlamdır. Şair bu anlamı, şiirin yapısıyla birlikte, şiiri yazma sürecinde kurar.

Anday, 1995'te kaleme aldığı bir yazsında yukarıda da değindiğimiz sözcük avcılığını, imge yaratma amacıyla kullanıldığını işaret eder. Öncelikle kendisi için imgenin bir araç olduğunu belirten Anday, "genç şairlerin" şiirlerinde imgenin amaç olarak kullanıldığını gördüğünü ve bu durumun "düşündürücü" olduğunu belirtir. Böylesi bir amaçta imgelerin tümünün "tek tek ve birbirine yabancı", "soru imleriyle donanarak, hiçbir bütüne, hiçbir yapıya yardımcı olmadan" ortada kaldıklarını dile getiren Anday, yeni şairin zor anlaşılırlığa veya anlamsızlığa bu noktada düştüklerini işaret etmiş olur. İmgelerin, şiirsel yapının içinde "doğal" bir unsura dönüşemediğini, bütüncül bir anlama dönüşemediğini belirten Anday'a göre, "uzak çağrışımlı imgenin

tek başına şiiri yoktur, olamaz." Anday, bu tür imgelerin birbiri ardına sıralanmasının "sadece baş dönmesi vereceğini", bu yönde bir anlamsızlığı hedefleyen şaire olumlu yaklaşmadığını vurgular. "Şiir, ille de imgelerden çıkarılır diye bir kural"ın olmadığını, buna karşılık "düz sözün şiirini yadsımaya" da sıcak bakmadığını dile getiren Anday, şiirin kendi yalınlığı ve yapısı içinde oluşacak anlamdan yana bir tutum benimser (2015a: 249-250).

2.3.3. Melih Cevdet'in Anlam Anlayışına Yaklaşımlar

Melih Cevdet'in şiirindeki anlam unsurunu ele alan yazıların çoğunda şiirin düşünce ile, felsefe ile kurduğu ilişki üzerinde durulmuştur. Bu yaklaşıma bağlı olarak anlamın, düşünce unsuru taşımasından dolayı genelde şiirselliğin geriye atılmasına sebep olduğu vurgulanmıştır. Anday'ın şiir çizgisinde geçirdiği dönüşümleri, gelişimleri de ele alan kimi yazılarda ise şiirdeki anlamın yapısının değişikliğine işaret edilir. Garip şiiri döneminde daha toplumcu bir hassasiyet taşıyan Anday'ın anlamı açık ve anlaşılır bir yapıda tuttuğu, ancak *Kolları Bağlı Odysseus*'la birlikte anlamı örttüğü dile getirilmiştir. Yazıların çoğu bu eser üzerine yoğunlaşmıştır.

Hilmi Yavuz, Anday'ın şiirlerini kurarken sürekli olarak üzerinde durduğu şiir-düşünce ilişkisini ele alır. Yavuz'a göre, "şiirini çok defa kavramlarla inşa etmesi", Anday'ın, "bir düşün"den yola çıktığının kanıtıdır. Dolayısıyla, Hilmi Yavuz, Anday'ın, şiirin kelimelerle (*sözcüklerle*) olduğu kadar fikirlerle (*düşün'*lerle) inşa eden bir şair olarak, *"düşünce şiiri"*ni onayladığını belirtir. Bu bağlamda "düşünce şiiri"ni, "şiirselliğin geriye itilmesi, buna karşılık, belâgatin öne çıkması" olarak değerlendiren Yavuz, bir bakıma Melih Cevdet'in şiirde anlamı öne çıkardığını da işaret etmiş olur (2013: 204).

Hilmi Yavuz'un yaklaşımlarına benzer görüşleri Doğan Hızlan da ortaya koyar. "Şiirin duygulardan çok aklın egemenliğinde olduğunu, toplumcu bir işlevi mutlaka taşımasını, kurulan bir poetikada sanatçı bir akıllılığın üstünlüğünü benimserseniz, şiirde bundan yanaysanız Melih Cevdet Anday'ı çok seveceksiniz." diyen Hızlan, Anday'ın "her sözcüğünü, her kavramını "us"un, mantığın çok ince delikli süzgecinden" geçirdiğini belirtir (1966: 46). Bu özelliklere sahip olan Anday'ın "güç anlaşılır bir şair" olmadığını işaret eden Hızlan, şairin özellikle "kafa (us-mantık) ve yürek dengesini" açıkladığını dile getirdiği "Yeni Yol" şiirine işaret ederek bu

bağlamda söz konusu şiirin Anday'ın poetikasının bir anahtarı sayılabilecek nitelikte olduğunu belirtir (1966: 47).

Anday'ın aklın, usun şiire sağladığı anlamlılık unsurunu şiire her açıdan yerleştirdiğini belirten Hızlan, şairin "toplumcu, maddeci, duygularını" bile usunun, mantığının buyruğunda kullandığını, bu doğrultuda bir "düzen düşüncesi"ne sahip olduğunu işaret eder. Anday'ın "Bayılırım şu düzenli dünyaya" dizesini aktaran Hızlan, burada şairin "mantıksal düzenin övgüsünü" yaptığını belirtir. Hızlan'a göre Anday, "düşüncelerini şiirine kurulukla yerleştirir, belki de özellikle şiirlerine kuruluk vermek amacındadır." Bu bağlamda söz konusu olan bu kuruluğu kanıtlayan birçok şiire rastlandığını belirten Hızlan, Anday'ın şiirine yaklaşırken "anlatma" unsurunu dikkate almak gerektiğini vurgular. "Size "Kanuni Esasideki müsavatı" anlatırken, "Tarih Okurken"de ticaret, para kaynaklarıyla iktidar gücünün nasıl birleştiğine değinir." diyen Hızlan, Anday'ın bu anlatma unsuruna bağlı olarak anlamı önceleyen, bir bildiri sunmak isteyen bir tutum sergilediğini işaret eder (1966: 48).

Özellikle *Kolları Bağlı Odysseus*'ta "doğayı maddeci, okurun istemine (iradesine) bağlı bir kavram" olarak anlattığını belirten Hızlan, Anday'ın şiirinde "sözcüklerin büyük art anlamlarını, çok ince imge çağrışımlarını aramanın, eserine aykırı düşeceğini" dile getirir. Hızlan'a göre Anday, *Kolları Bağlı Odysseus*'ta "bu yargının üstüne basa basa tekrarlar", dolayısıyla "üşümek, üşümektir, gece, gecedir." Bu tutumuyla "mitolojik karmaşalık içinde", imgeye "ket vurarak önlemeyi" bir ölçüde onun maddeci şairliğinin de sınanması olarak gören Hızlan, şairin bu sınamadan kendi tutarlığı adına güçlü çıktığını belirtir (1966: 52). Çok anlamlılığın olmadığı, imgenin önlendiği ve bir şeyler anlatma amacının olduğu bu şiirde, anlam bütün yönleriyle açıktır. Bir bakıma Hilmi Yavuz'un işaret ettiği "belagat"i, Doğan Hızlan da işaret etmiş olur.

Kolları Bağlı Odysseus için kalema aldığı bir yazısında Necati Cumalı da Anday'ın, dil-düşünce ilişkisine dikkat çeker. Cumalı'ya göre Anday, "bütün yazdıklarında görünen özelliğiyle, her şeyden önce düşünen, bir şairdir." Anday'ın, "yazmadan önce duygularını düşün ile yakaladığını, yazarken çoklukla duygularını geriye ittiğini, yazdıklarını düşünerek geliştirdiğini" belirten Cumalı, bir bakıma daha önce de vurguladığımız gibi Anday'ın "düşüncenin duygulaştırılması" olgusuna işaret

etmiş olur. Anday'ın "yalnız duygularına karşı değil, izlenimlerine karşı da akılcı" olduğunu belirten Cumalı, söz konusu eserin İkinci Yeni'yle kurduğu ilişki üzerinde durur. Birinci Yeni şiirinin kurucularından olan Anday'ın "Kolları Bağlı Odysseus" şiirini 1940'da yazamayacağını işaret eden Cumalı, o dönemde reddedilen bütün şiir unsurlarının bu şiirde yer aldığına dikkat çeker. Ancak o dönem için "yalın yazmak, açık, çıplak düşünmek, anlaşılır olmak" isteğinin *Kolları Bağlı Odysseus*'tan sonra çok fazla değişmediğine dikkat çeken Cumalı, bu eserde de Anday'ın "şiirinin ilk sözünden son sözüne kadar gelişen bir bütünlük" taşıdığını, "gene açık, anlaşılır bir şair", "somut ve günlük konuşma dilinden uzaklaşmamış" olduğunu dile getirir. Cumalı'ya göre İkinci Yeni şiirinin Melih Cevdet'e kattığı ancak bir "beğeni değişikliği"nden söz edilebilir. Çünkü Melih Cevdet'in şiiri, "birbiriyle ilişkisinin ne olduğu çözümlenmeyen imgelerden kurulu değildir." Cumalı, Anday'ı yine "güçlü bir Birinci Yeni şairi" olarak değerlendirir (1968: 6).

Melih Cevdet'teki düşünce ögesine, şiir-felsefe ilişkisine Ahmet Oktay da değinir. Ona göre "varlık ve zaman sorunları üzerinde felsefi/metafizik bağlamda ilgilenilmesi Necip Fazıl ve Fazıl Hüsnü ile gerçek anlamda başlamış" olsa da "bu ilginin dizgesel ve dünya kültürüne eklemlenerek dile getirilmesi için Melih Cevdet Anday'ı beklemek gerekmiştir." Varlık ve zaman sorunsalının dünya kültürüne eklemlenmesinin, "Kolları Bağlı Odysseus", "Troya Önünde Atlar", "Ölümsüzlük Ardında Gılgamış" şiirlerinde gerçekleştiğini vurgulayan Oktay, söz konusu şiirlerin bu temayı daha somut hâle getirdiğini işaret etmiş olur (1992: 23).

Bir başka yazısında Ahmet Oktay, Melih Cevdet şiirinin, özellikle yukarıda da andığı "Kolları Bağlı Odysseus" ile "Troya Önünde Atlar" ve bundan sonraki bazı şiirlerinde sadece varlık ve zaman sorunsalını felsefeyle ilişki kurarak işlemesine değil, aynı zamanda bu şiirlerin "anlam sorunu" bağlamında değerlendirmesine vurgu yapar. Oktay'a göre, Anday "giderek kesinlikle "ortalama okur"dan *gizlenmeyi* üstlenen bu şiirde izlekler de, geliştirdiği biçim ve biçemler de yasal düzenin ötesinden, karanlık bölgelerden besleniyor." Çünkü "söz ya terk edilmiş ya girilmesi önlenmiş alanlara ayak basıyor." Bu sebeple Anday'ın şiirinin, "verili bir okuma biçimine koşullandırılmış tüketicisiyle arasına aşılması gereken bir 'uzaklık' koyduğunu" belirten Oktay, artık bu şiirin "açıklama" yapmadığını, "duygulandırmanın da birinci görev"

olmaktan çıktığını, bunların tam tersine, "okur tarafından tamamlanmak, öğrenilmek" istenen bir şiire dönüştüğünü işaret eder (2008: 394).

Ahmet Oktay, Melih Cevdet'in birinci dönemindeki şiirlerinden farklı bir yola girdiğini işaret ederken, yine de anlaşılmak istendiğini belirtir. Çünkü Anday'ın birçok şiirinde "okumayı kolaylaştırmak, hatta olanaklı kılmak için yeterli bir gönderge düzeyi oluşturduğunu, kimi zaman da "açıklamalar" eklediğini dile getirir. Ancak buna rağmen, "Teknenin Ölümü"nde, "Göçebe Denizin Üstünde"de, "Sözcükler" adlı kısa şiirinde oluşturduğu "*dilin*, ancak "belirli" bir izlerçevre tarafından alımlanabileceğini, tüketilebileceğini" de sözlerine ekler. Dolayısıyla Anday'ın şiirini anlamlandırabilmek için "ortalama okur"un üstünde daha "bilinçli" bir okur gereklidir. Oktay'a göre, "çağdaş fiziğin uzay-zaman süreklisinden tasavvufun iç deney öğretisine ve diyalektik düşünceye kadar yayılan bir içerik düzleminin çözümlenebilmesi için okurun metne etkinlikle, kültürel bir üretkenlikle katılması gerekiyor." Bunun sebebini artık "sözün, bir başka şeyin olduğu kadar kendi kendisinin de imi" olmasına bağlayan Oktay, bu durumda *"anlamın içeri kaçtığını"* işaret eder. Anlamı, yeniden "dışarı" çıkarabilmek için "belirli" bir düzeyin üstünde okur niteliği gereklidir (2008: 394).

Bu bağlamda özellikle *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* eserini ele alan Oktay'a göre Anday, "şiirin bir "esin", bir "yaratım" işi olmadığını, tam tersine daha çok metinlerarası bir "üretim" olduğunu yetkin örneklerle kanıtlayan bir şair"dir. Oktay, bu şiirin, "ister dize ya da kıtanın yan-anlamı, ister bütünün anlamsal çok-katlılığı açısından olsun, üretim sürecinde rastlantıyı hemen hemen dıştalamış" olduğunu belirtir (2008: 395). Anday, şiirdeki anlamı bilinçli olarak kurmuş ve hedeflediği anlamın dışında herhangi bir rastlantıya dayanan bir anlamı dışlamıştır. Anday, okurdan, hedeflenen anlamı bulmasını, tamamlanmasını ister.

Melih Cevdet'in farklı dönemlerinde açık anlam anlayışından daha kapalı bir anlam anlayışını benimsemesini inceleyen Mehmet H. Doğan, Anday'ın toplumcu bir şiir çizgisinden daha felsefi ve düşünsel bir şiir çizgisine kaymasını işaret eder. Anday'ın ilk dönem ürünlerindeki açık anlam unsuruna değinen Mehmet H. Doğan, *Yanyana*'daki "Anı", "Ant", "Olsun da Gör", "Güzel Düş", "Barış", "Yanyana", "Bize Bağlı" gibi şiirlerde "insana, insanın geleceğine duyulan güven duygusu"yla birlikte "Telgrafhane" adlı şiirinde "şaire verilen görevin eksiksiz yerine getirdiği"ni belirtir.

Doğan, Anday'ın 1956 yılında yayınladığı bu esere kadar, şiirin, "şiir okuruna anlam düzeyinde herhangi bir güçlük çıkarmadığını" dile getirir. Bu şiirlerde "verilmek istenen mesaj"ın "açık seçik" olduğunu işaret eder (1995: 18). Anday'ın 1962'den bu yana "genişleterek, geliştirerek, her yazısında, her konuşmasında ileri sürdüğü düşüncelerde" farklı bir anlayışa girdiğini ve *Kolları Bağlı Odessa*'dan *Yağmurun Altında*'ya (1995) uzanan bir şiirin oluşum ve varlık nedenini bu düşüncelerde ortaya çıktığını vurgular. Ancak, Doğan'a göre, bu süreçteki "şiirleri anlamak, onlardaki imge yapısını, şiir dilini, yananlamlarda gizlenmiş, daha doğrusu şiir diline yükseltilmiş düşünceyi yakalamak, bu yazıları anlamak kadar kolay değildir." Anday'ın bu süreçte artık, *Kolları Bağlı Odysseus*'dan sonra "Telgrafhane", "Anı", "Tohum" gibi "ezberlenecek, anılarda kalacak, yüksek sesle okunan şiirler" yazmadığını dile getirir. Doğan, şiirin artık "bilgiyle, düşünsel birikimle, "kafa ile", "sessiz" okunacak, anlamı ses ve imge yoluyla sezilecek, bir kez tadına varılacak da dönüp dönüp yeniden okunacak bir yapıt" olduğunu belirtir (1995: 19). Doğan'ın işaret ettiği bu şiir ve buna bağlı anlam, Anday'ın şiirde ulaşmak istediği noktayı gösterir. Bir "çaba" yolu ile yazılan şiirin, aynı "çaba"yı göstererek anlamlı kılınmasını, anlaşılmasını gerektirir.

Bu sebeple Doğan'a göre, "Anday'ın şiirlerinde, hem şairin kendisi için hem de okuru için, anlam arayışı sonu gelmeyecek bir arayıştır." Bu durumun "şiirini düz anlamla değil de "imgelerin çatışması"ndan çıkacak anlama dayanan bir şair için de çok doğal bir şey" olduğunu dile getiren Doğan, söz konusu olan bu şiirsel anlamın, "yazılırken olduğu gibi okunurken de hatta yeniden her okunuşta hep yeniden kurulması gerektiğini" işaret eder. Anday'ın şiirlerinde ortaya çıkacak olan bu anlamın, "her yeniden kuruluşta daha bir zenginleştiğini, daha bir şiirleştiğini" belirten Doğan, *Yağmurun Altında*'ya kadar böylesi bir anlamlamanın mümkün olduğunu vurgular (1995: 21).

Konur Ertop da Melih Cevdet'in son eseri olan *Yağmurun Altında*'da yer alan aynı adlı şiirini ele alarak anlam sorununu işaret eden, "şiirde anlamın kapalı ya da açık olmasıyla" ilgili olan *"Kapalı bir avuçtur sözcük / Neden açıp da sormak ister insan?", "Hep anlar gibi oldum duvara vuran güneşi / Nesne ve bilinç birdir, çağ ağlattı beni / Bir hoş bilmece içinde yaşadım"* şeklindeki dizelere dikkat çeker. Ertop'a göre "sözcüğün kapalı bir avuca benzemesi, insanın bir bilmece içinde yaşar gibi olması, şiirdeki anlamın pek de açık, aydınlık olmaması, kolayca kavranmaması demek olur"

(1995: 54). Ancak Anday'ın şairi "açık seçik olmak isteyen, boyuna onu isteyen bir adam" şeklinde tanımladığını işaret eden Ertop, Anday'ın "kapalı şiirden yana" olmadığını belirtir. Anday'ın "ilk dizede, genellikle şiirin bütün yapısal özellikleri bulunur" dediğini de aktaran Ertop, ancak buna rağmen "Yağmurun Altında" şiirindeki "Yirminci yüzyılı yaşadım" dizesiyle başladığı hâlde "yapının bütününde bu dizenin sadeliğinin görülmediğini" işaret eder. Ayrıca söz konusu şiirde "kolay kavranamayan imgeler"in de göze çarptığını dile getirir. Anday'ın "İmge, bilinen bir düşünceyi, bir duyguyu saklamak, başka kılığa sokmak için değil, bilemediğimizi, ancak onun gibi olduğumuzu dile getirmek için kullanılır." şeklindeki yaklaşımından dolayı şiirde daha çok, "yeterince açık olmayan imgelerin, yeterince açık olmayan anlamları kapsadığını düşünmek" gerektiğini işaret eden Ertop, Anday'ın bu eserinde bir anlam sorunu yaşandığını dile getirir (1995: 54-55).

Bir başka yazısında da Melih Cevdet'in farklı dönemlerindeki şiirlerinde ortaya çıkan bu anlam sorununa değinen Mehmet H. Doğan, burada söz konusu soruna yukarıda da yer alan Ahmet Oktay'ın yaklaşımına benzer, daha çok okur merkezli bir açıdan bakar. Doğan, özellikle Garip çizgisinde toplumculuktan mitolojinin ve düşüncenin öncelendiği *Kolları Bağlı Odysseus* ve sonrasındaki şiirlerde kolay anlaşılırlıktan, açık anlamdan, zor anlaşılırlığa, kapalı anlama giden sürece dikkat çeker. Melih Cevdet Anday'ın "Rahatı Kaçan Ağaç", "Telgrafhane", "Yanyana", "Anı", "Olsun da Gör" gibi birinci dönem şiirlerde "haksızlığa ve yalanlara amansızca" karşı çıktığını belirten Doğan, sonrasında da okurların bu şiirleri ve "Gelecek", "Hazineler İçindesin", "Apartman", "Hiroşima", "İto" gibi kolay anlaşılır, anlamı apaçık ortada olan şiirleri de fazlasıyla benimsediğini dile getirir. Dahası bu benimsemede "Tohum", "Çürük" gibi "daha önemli şiirler"in uzun yıllar atlandığını aktarır. Doğan, "bu şiirlerdeki açıklıktan, birebir anlam iletişiminden hoşlanan kolaycı okur"un, *Kolları Bağlı Odysseus*'la gelen ve ondan sonraki şiirleri anlaşılmasını güç bulduğunu vurgular. Okura güç gelen şeyin, "bu şiiri okurken nerdeyse yeniden yazma denebilecek bir çabanın gerekiyor olması ve bunu kendisinin gösterememesi" olduğunu işaret eden Doğan, söz konusu "şiirleri okurken duyduğu baş dönmesini, düşüncenin içinde yitip gitmeyi bir yerde durduramamanın verdiği huzursuzluk" okuru bu şiirden vazgeçmeye götürdüğünü dile getirir. Bu bağlamda "şiirde sözcüklerin açık, dolayımsız anlamlarından ayrılamama, bu anlamdan ayrılmanın verdiği korkuyla onlara sımsıkı

tutunma, şiirin sezilmesini, kavranmasını, ondan tat alınmasını önledi." (2000: 117) diyen Doğan, bu ikinci dönemle birlikte gelen şiirlerdeki zorluğa rağmen, Anday'ın şiirlerinde görülen anlam sorununun daha çok okur merkezli bir sorun olduğunu işaret eder. Çünkü okurun, söz konusu şiirlerin kendisinden beklediği çabayı göstermediğini, şairin önceki dönemlerde ortaya koymuş olduğu şiirlerdeki kolay anlama bağlı kaldığını vurgular. Çünkü Doğan, Anday'ın bu şiirlerinin akla dayalı olduğunu, dolayısıyla "kafayla okunması gereken şiirler" olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

Hasan Bülent Kahraman'a göre Türk şiirinde, "Anday'a gelinceye değin şiir, usun önündedir." Anday'ın "yeni bir çıkış yaparak şiiri biraz geriye çekmek çabasını gösterdiğini" belirten Kahraman, bu çabayla us'un şiirin önüne geçtiğini dile getirir. Usun öne alınması bağlamında, "daha sonra nesnelere yöneldiği, evreni ve düzenini yeniden ele aldığı ve kurduğu şiirlerinde daha da ağırlık kazanacaktır" diyen Kahraman, böylelikle "hem bir söylen'in yeniden yazıldığını hem de ona özgül bir bakış açısıyla yaklaşıldığını" işaret eder. Dolayısıyla "us gerçekliği dönüştürmekte, şiir de o arada doğamaktadır." Bu sebeple Kahraman'a göre *Kolları Bağlı Odysseus*'ta "şiirin "anlam"ı ya da "olay" bölümü çok arkalarda kalır. Neredeyse sona doğru ortaya çıkar." Başından itibaren şiirin nesnelliğin ve "tanıdık dünya"nın bir sorgulaması olduğunu belirten Kahraman, Anday'ın "her dizede yeni bir imlemede bulunduğunu", "yeni bir görüngü saptadığını", "yeni bir yorum getirdiğini" vurgular. Bu yorumun "kendiliğinden" ya da "bağıl" bir yorum olmadığını da işaret eder. Çünkü ona göre Anday, "olup bitmiş bir şeylerin üstünde" durmaz, onları "yok sayarak kendisine ait bir ulamlaştırmaya girer, kendisine özgü bir öncelik-sonralık sıralaması yapar" (2004: 228-229). Anday, şiirini kurarken usun önceliği yeni bir yapıya ve bu yapıya özgü yeni bir anlam alanına gider. Çünkü söz konusu şiirde artık ele alınan "söylen", kendisi değil, Anday'ın kendi usunun kurduğu yeni bir dünyadır. Böylelikle Odysseus'un bilenen anlam alanı, bu şiirde Anday'ın usun yardımıyla kurduğu yeni bir anlam alanına yerini bırakır.

Bu bağlamda Kahraman, "nesnellik-öznellik" temelinde Anday'ı incelediği bir başka yazısında, şairin "sezgiler dünyasının" üstünde durarak şiiri için girdiği arayışa dikkat çeker. Ancak, Kahraman'a göre Anday, bunu bir "duyarlılık" ya da "gizemlilik" için yapmaz. Anday, daha önce belirttiğimiz gibi akıl dışının da akılla kavrandığı olgusundan hareketle, bu sezgiselliği aklın denetiminde kullanır. Kahraman da bu duruma dikkat çekerek Anday'ın "mantıksal olmayanların yeri de aklın içindedir"

sözünü aktarır ve bu noktadan sonra Anday'ın şiirini "duygular dünyası"nın ötesinde, duyu-akıl ilintisi içinde kurduğunu belirtir. Böylelikle Anday'ın duyguya dayanan ve bu duygu dolayımında anlamlandırılan bir şiirden değil, bilincin oluşturduğu bir yapı olarak şiirden yana olduğunu işaret eder. Çünkü Kahraman'a göre Anday, "nesnelliğin öznellikle, usun duyumla birlikteliğini hiç değilse olabilirliğini gösterme çabasındadır." Bu bağlamda Anday'ın, "bilincin, nesnellikten uzaklığını kabul etmediğini, ancak bu nesnelliği kavramanın bir boyutu olarak da öznelliği vazgeçilmez gördüğünü" belirten Kahraman, şairin "duyuma, sezgiye dönük ve sonuna kadar açık" olmasını bu duruma bağlar. Bu durumda Anday'ın "öznel nesnelleştirme" denebilecek yeni bir atılım gerçekleştirdiğini işaret eder. Tam bu noktada "Türk şiirinde başlangıç dönemlerinde Baudelaire duyarlılığına yaslanan ve bunu Bergson düşüncesinin etkisiyle bütün bir evreni duyarlılık ve öznellik katmanı" gibi gören şairlerin ve şiir anlayışının Anday tarafından "kesinlikle" dışlandığını belirten Kahraman, Anday'ın öznelliği nesnelleştirici, öteki şairlerin nesnelliği öznelleştirmekten yana olduğunu işaret eder. Bu tespitten de hareketle Anday'ın şiiri, sezgiyi temel alsa bile onu aklın denetiminden uzak tutmaz. Anlam, bir gizemlilik veya bir belirsizlik taşımaz (2004: 252-272).

Süreyya Berfe de Anday'ın şiirlerindeki içerik algısının, tematik kavrayışının farklılığına değinerek bu farklılığa dayanan anlam sorununa karşı okuru uyarır. Berfe de bir bakıma, şiirlerde ortaya çıkacak olan anlaşılmama sorununun okurdan kaynaklı, okura bağlı bir sorun olarak görür. "Kendinizi sıkı bir şiir eğitiminden geçirmemişseniz, toplumsal, siyasal yergileri anlayabilecek esnekliğiniz yoksa, yabancılaşma konusunda kitabî bilgilerden öte bir şey bilmiyorsanız, nesneler, canlılar üzerinde düşünmemişseniz, Karacaoğlan'ı sadece bir âşık, bir hâlk ozanı, Timurlenk'i sadece tarihteki bir imparator olarak görüyorsanız, mitologya, size masal gibi geliyorsa, uygarlıkların içeriğini merak etmemişseniz, etmiyorsanız, şiirin duygulara, duyarlıklara seslendiğine, insan zihniyle ilgilenmediğine inanıyorsanız Melih Cevdet Anday'ı okumayın." (1989: 89) diyen Berfe, işaret ettiği bütün bu durumlardan okurun habersiz veya eksik olması hâlinde Anday'ın şiirlerini anlamayacağını, bir anlam sorunuyla karşılaşacağını işaret etmiş olur. Bu uyarıdan, Anday'ın şiirlerindeki içeriğin, dolayısıyla oluşan anlamın sadece varolan somut gerçekliğe veya alışılmış bilgi dağarcığına dayanmadığını, bunun ötesinde şiirsel bir yapının ürünü olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Yücel Kayıran da Anday'ın şiirindeki farklı dönemleri ele alarak anlam sorunun gelişim sürecini inceler. Kayıran, Melih Cevdet'in Garip şiiri içinde değerlendirilen *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane* ve *Yanyana* eserlerinin "sundukları tinsel evren ile bireylerinin varoluş kaygıları" bakımından aynı düzlemde olup olmadıklarını, yani söz konusu eserlerde yer alan "şiir bireylerinin aynı kaygılara ve ruh hâllerine" sahip olup olmadıklarını inceler. Kayıran'a göre bu eserlerde aynı düzlem ve kaygılar söz konusu değildir. *Rahatı Kaçan Ağaç*'ta bireyin verili olanla yetindiğini, verili olanın mevcut tarzından rahatsız olmadığını, dolayısıyla tarihsel ve sınıfsal kaygılardan uzak, daha çok yaşama sevinci izleğine bağlı kaygıları olduğunu dile getirir. *Telgrafhane* ve *Yanyana*'da ise birden fazla birey ortaya çıktığını aktaran Kayıran, "kendinden oldukça emin, olup biteni önemsemez bir tarzda alaycılıkla bakan bir ruh hâli" ile "kendi sınıfından olmayan insanları küçümseyen bir ruh hâlinin" ve "toplumsal hayatta meydana gelen adaletsizlik karşısında içsel anlamda rahatsız olan bir ruh hâli"nin yanyana durduğunu bildirir. Böyle bir durumda Kayıran'a göre, son iki eserde "semantik bağlamda, mevcut toplumsal yapı ve düzene eleştirel bir bakış açısını içerirken, aslında bu semantik yapının ötesinde, gerek varlıksal anlamda, gerekse ideolojik bağlamda mevcut toplumsal yapı ile düzene ilişkin herhangi bir rahatsızlık ve huzursuzluk içermeyen bir ruh hâlidir, bu bireyde açığa çıkan" (1994: 52-53).

Bu anlamsal bağlam içinde Anday, alaycı tavrını sürdürürken toplumcu olma eğilimini taşır ve alay, şiirin bireyi üzerinde yoğunlaşır. Çünkü Kayıran'a göre "Melih Cevdet Anday'ın bu dönem şiirinin bireyine, Garip şiirine ait bireyin varoluşu açısından bakıldığında, onun, pek kendinden emin ve entelektüel bir düzlemde durduğu görülür." Kayıran, Orhan Veli'de görülen ve Garip şiirinin ayırıcı özelliği olarak belirttiği insanın trajik durumuna, Anday'ın şiirlerinde rastlanmadığını dile getirir. Melih Cevdet Anday'ın, "Garip şiirinin özelliklerini taşıyan *Rahatı Kaçan Ağaç*'taki şiirlerin anlamsal dünyasına, *Telgrafhane* ile *Yanyana*'daki şiirlerin ayırıcı özelliği olan toplumculukla müdahâle ettiğini" belirten Kayıran, bu bağlamda, Melih Cevdet Anday'ın, "toplumculuğu, Garip şiirine bir serum olarak kullandığını" vurgular (1994: 53). Bu da Anday'ın şiirlerindeki anlam ögesinin öncelenmesi noktasında önemli bir durumu ortaya koyar. Belirgin bir anlam dünyasının, toplumculuk unsurlarıyla desteklenmesi veya beslenmesi, anlamın aynı önem derecesinde, ancak gelişen ve değişen bir anlayışla sürdürülmesini sağlar.

Anday'ın ikinci dönemi sayılabilecek olan *Kolları Bağlı Odysseus*'tan sonra farklı bir anlamsal bağlam içine girdiğini bildiren Kayıran, bu şiirlerle birlikte tinsel evreni, "mitolojik evren" olarak sunan bir şiirden bahsedilebileceğini aktarır. Dolayısıyla artık bu şiirlerin "mitolojik evren mantığıyla" sunulduğunu dile getiren Kayıran, burada Ernst Cassirer'in "mitoloji, hiçbir mantığa dayanmayan bir özelliğe sahiptir" sözünü aktarır. Cassirer'in görüşlerinden hareketle Kayıran, mitolojik evrende nesnelerin de canlılık işlevinin olduğunu ve bu evrende, bilime dayalı bilinçten çok, mitolojik bilinç söz konusu olduğunu dile getirir. Kayıran'a göre mitolojik bilinç, "doğadaki nesne ve olayların edim ve düzenlerini fizik yasalarına göre algılayan bilinç değil; zamanın, geçmiş-şimdi-gelecek boyutlarından şimdiye, hâle indirgendiği bir düzlemde, nesne ve olayları, duygulu ve tutkulu varlıklar olarak algılayan, dolayısıyla, canlı-cansız ayrımını geçersizleştiren, soyut kavramları somut varoluş olanakları içinde algılayan bilinçtir." Bu bakımdan *Kolları Bağlı Odysseus*'daki söz konusu şiirin iç mantığının mitolojik bilinç bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini bildiren Kayıran, örnek olarak bu şiirlerde yer alan "nehrin bizi süzmesi", "çekirgelerin yıldızları yemesi" gibi imgelerin mitolojik bilinç ile kurulduğunu dile getirir (1994: 53-54). Anday'ın bu dönem ve sonrasında bu bilinçle kurduğu şiirlerde anlam unsurunun doğadaki nesne ve olayların düzlemiyle belirlenemeyeceğini, anlamı ortaya çıkarmak için somut nesnelliğin değerlendirme unsuru kabul edilemeyeceğini söylemek mümkündür. Söz konusu şiirlerde anlam, mitolojik evrenin kendince kurduğu mantığa göre soyut zeminden, somut zemine taşınan bir algının ürünü olarak ortaya çıkacaktır.

Bu noktada şiirde bir anlam sorununun ortaya çıkması da söz konusudur. Dolayısıyla, "Mitolojik bilinç, Melih Cevdet Anday'ın, *Kolları Bağlı Odysseus* ile başlayan yeni şiirinin bütün gelişim uğraklarına egemen olacaktır." diyen Kayıran'a göre, "Melih Cevdet Anday şiirinin "kapalılık" niteliğinin, İkinci Yeni bağlamından çok, bu bağlamda değerlendirilmesi" gerekir (1994: 54).

Bu bağlamda, "evrenin, bireyin varoluşu için yetersiz olduğu sorunu"nun, Anday'ın şiirinde "ne siyasal/toplumsal/ekonomik içerikli bir sorun, ne de bireyin iç dünyasından, ruhsal durumundan kaynaklanan bir sorun" olduğunu bildiren Kayıran, "nesnel dünyanın koşulları içinde olanaklı olan yaşantılar"ın Melih Cevdet'i tatmin etmediğini dile getirir. Yani, "nesnel dünyadaki herhangi bir değerin elde edilmesi, yaşanması, onun tutkularının tatmini için yeterli değildir." Dolayısıyla, "sürekli olarak

bu evrenin sınırlarını aşma tutkusu" içinde olan Anday, "sürekli olarak bu tutku ile bu sınırlılık arasındaki gerilimin içindedir" (1994: 56). Bu tespitler ışığında Melih Cevdet'in şiirlerindeki kapalılık, bir bağlamda çözülme imkânı bulur. Çünkü burada söz konusu edilen durumlar, Melih Cevdet'i mitolojik evrene yönlendiren ve o yönde bir kapalılık oluşmasına etki eden durumlardır. Mitolojik evrenini kapalılığı veya zor anlaşılırlığı, bu "tutku ile sınırlılık" arasında anlamlandırılabilir.

Baki Asiltürk de Melih Cevdet'in söz konusu olan bu ikinci dönemi için bir şiirsel kapalılığa işaret eder. Ona göre "Melih Cevdet'in özellikle orta ve son dönem şiirleri, üzerinde konuşulması zor, sıkı, kapalı, gizli göndermelerle örülen, felsefi derinlik taşıyan şiirler olarak değerlendirilmiştir. Kapalılık, onda düşünceyi yedeğinden eksik etmeyen şiirin temel göstergelerinden sayılmıştır." Bu bağlamda Melih Cevdet'in yukarıda da yer verdiğimiz, kendisiyle yapılan söyleşilerde bu paralelde sorular sorulduğunu işaret eden Asiltürk, Anday'ın bu konuşmaların birinde[3] geçen şu sözlerine dikkat çeker: *"Biz şiirdeki düşünceyi düşünceye benzeyen bir duyarlık olarak algılayabiliriz ancak. Başka bir deyişle, şiirdeki düşünce, düşünce değildir. Felsefelerdeki, bilimlerdeki düşünce, düşünmeyi düzene koymak; şiirdeki düşünce ise, düşünmenin düzenini bozmaktır. Nesnelerin şiirsel kavranışı, ancak bu yeni düzenle olanaklaşır. Ozanın duyarlığı düşünce gibi görünür, düşüncesi de duyarlık gibi."* Bu ifadelerden hareketle Asiltürk, Melih Cevdet'in bu ikinci dönemin şiirlerinde, "şiirdeki anlamın, düşünceye bağlı olarak kurulması, fakat bu anlamın şiirsellikten uzağa düşmemesi"ni hedeflendiğini belirtir. Dolayısıyla Asiltürk, "bir yandan mitolojinin, öte yandan felsefi duyuş ve hayat-zaman-varlık sorgulamasının" doğal olarak, "ortaya kolay çözümlenemeyen "sıkı" bir şiir çıkaracağını" işaret eder (2003d: 81). Bir bakıma Yücel Kayıran'ın işaret etmiş olduğu mitolojik evren ile varlık sorgulamasının neticesinde ortaya çıkan kapalılığa, aynı doğrultuda Baki Asiltürk de işaret etmiş olur. Melih Cevdet'in şiirlerindeki anlam sorunun bu doğrultuda çözümlenebilir olduğunu söylemek de mümkündür.

Asiltürk, Melih Cevdet'in yukarıda işaret ettiğimiz söyleşinde yer alan görüşlerini, şiirde anlam sorunuyla bağlantılı olarak incelemeye devam eder. Melih

[3] "Ozan Basit Sözlerle En Karmaşık Duygu ve Düşünceleri Anlatabilmelidir", (kon. Doğan Hızlan), (Anday, 2015b: 170-173).

Cevdet'in yukarıda aktarılan ve başka bir söyleşiden[4] alınan aşağıdaki sözlerinden, "şiirde içerik kadar, hatta ondan daha fazla ses ve yapıyı önemsediği"ni işaret eden Asiltürk, Anday'ın bu bağlamdaki şu sözlerini aktarır: *"Bence çift hece okuru bağlar, kelepçe takar onun eline; tek heceli dizede ise özgürlük vardır. Hatta bitmemiş uyandırmakla okuru uyarır, dalıp gitmesine bırakmaz. Dize sonlarında açık ve kapalı hecelerin dengesi ise bundan da önemlidir bence; bunu önemseme yapıyı sağlam kılar."* Bu sözlerden hareketle Asiltürk, Melih Cevdet'in şiirdeki yapıyı önemsediğine dikkat çekerek şairin, "şiirdeki anlamın ancak sağlam bir yapının yedeğinde söz konusu olabileceğini" düşündüğünü dile getirir. Dolayısıyla "şairin kurduğu yapı, şiirdeki o tek ve derin anlamı sağlayıcı bir işleve sahiptir" (2003d: 81).

Asiltürk, Melih Cevdet'in üçüncü ve son dönemi olarak adlandırılan süreçteki *Güneşte* eserini ele alarak anlam sorununa dair yaklaşımlarını sürdürür. "Güneşte" şiirine alışılmış söyleyişin tersine "bağlaç"la başladığını işaret eden Asiltürk, *"Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz."* dizesini aktararak genel olarak şiirde ve özelde Anday'ın şiirlerinde böyle farklı bir dizeyle başlamanın sık rastlanan bir durum olmadığını dile getirir. Asiltürk'e göre ""Güneşte" şiirinin ötekilere göre daha farklı ve söyleyiş bakımından şaşırtıcı bir dizeyle başlamış olması, anlam ve anlatım açısından şiirin "öncesi" olduğunu düşündürür." Bu noktada "*açık yapıt"* kavramını ele alan Asiltürk, bu şiirin öncesiyle bir "açıklık" barındırdığını dile getirir. Çünkü Asiltürk'e göre ikinci dizede *"güneşte çözülüp bir yana kaydıkları"* söylenenler, aslında birinci dizedeki "her şey"dir. Ayrıca ilk iki dizedeki genişliğin sonraki dizelerde birdenbire darlaşmaya yöneldiğini belirten Asiltürk, şiirde bu bağlamda örneklemelerin başladığını aktararak "Mısırların güçlükle büyümesi, sessiz kuşlar, iğde ağaçları" ibarelerini örnek gösterir. Bu darlık ve genişlemelerin şiir boyunca sürdüğünü işaret eden Asiltürk, bu yapıya göre şiirde bir anlam oluşturulduğunu ve bu anlamın dizelerde genişlik ve darlık anlamlarıyla paralellik sağladığını belirtir. "Şiirin üç yerinde az çok değişikliklerle yinelenen iki dize ilk, orta ve son bölümleri birbirine kaynaştırmakta, şiirin yapısını kurmakta ve bu yapıyı ayakta tutmaktadır. İlk bakışta birbirinden bağımsız gibi görünen varlıkların bütünlüğe kavuşturulmasında bu dizeler bağlayıcı işleve sahiptir. Dikkat edilirse şiirin başında, ortasında ve sonunda bazı değişikliklerle tekrar edilen dizelerde

[4] "Ben Belki de Duyguculuğa Bir Tepkiyimdir." (Kon. Enver Ercan), (Anday, 2015b: 285-295).

"dar" sözcüğü anlamı sürüklemede başat rol oynamaktadır. "Dar" bu dizelerde neredeyse "sözcük" olmaktan çıkıp "imge"leşir. "Dar" sözcüğünün yinelenmesiyle sağlanan bir anlam genişliği ve "açık yapıt" bağlamında bir anlam "açık"lığı... Dizenin, şiirin hem basında hem de sonunda tekrarlanması aynı zamanda geriye ve ileriye doğru bir açıklığı düşündürür" (2003d: 82). Söz konusu olan "Güneşte" şiirinde Asiltürk'ün bu tespitleriyle yapı-anlam birlikteliğinin bütünselliği içinde sağlanan bir çokanlamlılık, "açık" bir yorumsallık söz konusudur.

Mustafa Öneş, Melih Cevdet'in "Güneşte" şiirini ele alarak şiirdeki anlam unsurunun oluşum şeklini ortaya koyar. Öneş'e göre bu şiirde Anday, "önceden edinilmiş bilgileri, deneyimleri, kestirimleri denetlemek; katkısız, "a priori", salt olanı belirleyip şiire dönüştürmek üzere başlattığı yolculuğa okuru da gözlemci olarak katılmaya özendiriyor." Ayrıca bu anlamlama sürecinde okura, "görsel ve düşünsel doğrultularda durmadan genişleyip çoğalan imge alanıyla esin kaynaklarını tanıtarak okuru şiiri konusunda eğitmeyi amaçladığını" belirtir. Okuru hesaba katan Anday'ın "doğanın gizlerini yeniden bulgulamaya çalışırken şiirinin içeriğinin de kendiliğinden oluştuğunu" dile getiren Öneş, şiirin doğayla ilişkilerinin geri kalanını şöyle özetler: "Anlamı çokluğun içinde saptayıp oradan çoklukta tek ve genel olana ulaşma; dağınıklığa yol açan ayrıntılarından arınmış, her şeyin kavramıyla anıldığı bir "tam sayılar evreni" tasarlama" (1990: 5). Öneş'in bu saptamaları, Asiltürk'ün işaret ettiği yapısal bütünlük içinde ortaya çıkan anlamın, "tasarlanan" bir unsur, bilinçle örülmüş bir imgesellik taşıdığını işaret eder.

Hasan Bülent Kahraman ise *Güneşte* eserini ele alırken Anday'ın bu yapıtının "ancak çok katmanlı bir değerlendirme ile ele alınırsa temellendirilebileceğini, anlamlandırılabileceğini" işaret eder. Çünkü bu yapıtın, "sübjektif yaklaşımların ötesinde objektif tanımlamalarla çözümlenmeyi gerektirdiğini" belirten Kahraman'a göre "yapıtın kendisi de şiirsel söylem olarak birkaç katta kurulmuştur" (2004: 239). Kahraman, böyle bir değerlendirme yapabilmek için Anday'ın aynı eserde yer verdiği düzyazışiirlerine dikkat çeker ve özellikle "Sözler ve İşler" başlığını taşıyan düzyazışiirini ele alır. Bu metinden, "*Hiçbir sözcük simgelediği nesneden bir şeyler taşımaz kendinde. Nesnelerle sözcükler birbirinden kesinlikle ayrılmışlardır.* (…) *Anlamak nesneleri yadsımakla gerçekleşir. Anlam dünyası bomboştur.* (…) *Şimdi şiirle yoklamaya çalışıyoruz onu. Öğrenmek anlamakla ilişkili değildir.* (…) *İşitimsel imge*

işte bu yüzden anlamın ta kendisidir. (…) *Kavramlar hiçbir işe yaramazlar, çünkü gerçek değillerdir.*" şeklindeki ifadeleri vurgulayan Kahraman, bu vurgulamaların Anday'ın "çok katmanlı mantığını" işaret etmesi bakımdan önemli olduğunu dile getirir (2004: 240-241). Yukarıda da değindiğimiz gibi Anday'ın bu yaklaşımları Saussure'ün dilbilim yaklaşımlarıyla açıklanabilir. Ancak Kahraman, burada daha çok Mallermé ve Valery etkisi üzerinde durur ve Anday'ı Mallermé'den çok Valery'ye yakın bulur. Valery'nin "Her sözcük birbiriyle ilişkisi olmayan bir sesin ve anlamın tesadüfi bağdaşımıdır." sözünü aktaran Kahraman, bu sözü Anday'ın bu bağlamda yukarıda vurgulanan sözlerini hatırlattığını işaret eder (2004: 247). Sözcüğün, ses ve anlamla ilişkisi üzerine durulurken "nedensizlik" ve uzlaşımsallık" ilkeleri öne çıkar. Günlük dil, bu ilkelerle açıklanırken, şiirin öncelikli olarak bir "uzlaşımsallık" hedeflemediğini ve bir "nedensellik" taşıdığını söylemek gerekir. Anday'ın sözcükle nesne arasında bir bağın olmadığını işaret etmesi, nesne ile sözcüğün birbirinden ayrılması bu bağlamda değerlendirilebilir. Boş olan anlam dünyası, şiirdeki nedensellik ilişkisiyle "yoklanmaktadır." Kahraman'a göre Anday'ın "anlamak, nesneyi yadsımakla gerçekleşir" sözündeki anlamak, dildeki nedensizlik ve uzlaşımsallık sonucu, nesnenin birer sözcükle bağlanmışlığı ve bu sözcüğün, nesneyi kavramlaştırması ve imlemesidir. Böylelikle Anday'a göre anlamak, nesneyi anlamakla gerçekleşiyor. Kahraman, bu noktada Anday'ın yanıldığını belirterek "anlamanın ancak kavramsal bir gerçeklik" olduğunu işaret eder. Anday'ın buradaki tavrının, "dili, anlamı aşacak şekilde öne alan bir yaklaşım"a dayandığını belirten Kahraman, bu tavrı eleştirir ve "dilin temel amacının, anlam "üretmek", ondan da önce anlam "yaratmak"" olduğunu vurgular. Dolayısıyla "nesnelerin anlamının olmayacağını, sözcüklerin salt birer işitimsel imge olduğunu" öne sürmenin, "dili bir araç olmaktan çıkaracağını, bir amaç hâline getireceğini" işaret eder (2004: 249-250). Kahraman, Anday'ın burada nesneleri ve anlamı yadsımasına rağmen, onun şiirlerinin "birer anlam arayışı içinde" olduklarını belirtir. Dahası Kahraman'a göre Anday'ın "şiiri, nesneler dünyasının şiiridir." Bu bağlamda "Anday'ın şiiri, nesneler dünyasının "anlamlandırılmasının", nesnelerin somut anlamlarına yönelik bir arayışın şiir olarak beliriyor." diyen Kahraman, Anday'ın şiirinin "yer yer erişilmez "güzellikler" çoğaltmasının" nedenini bu duruma bağlar (2004: 250-251).

Bütün bu tespitlere dayanarak Kahraman, Anday'ın "diyalektik bir yaklaşımla idealizmin ve ideaların şiirini" yazdığını belirtir. Bu durumu önemli bulan Kahraman'a göre Anday, "Türk şiirinde, nesne-dil-anlam ekseninde "idea"lara açılan ve açık bir anlayışla Modernist tavrı yeni bir eksene taşımıştır. Çünkü Türk şiirindeki Modernist çaba, anlamın, öznelliği değil nesnelliği, soyutlanmışlığı değil somutluğu üstüne kurulmuştur." Kahraman, Anday'ı, bu bağlamı tartışan birkaç şairden biri olarak görür (2004: 251). Bu da gösteriyor ki Anday, şiirin anlamını öznellik üzerine değil nesnellik üzerine kurmuştur. Bu nesnel anlam, beraberinde somutluğu getirmiş, şiirin anlaşılmasını engelleyen soyutluktan uzak tutmuştur.

Güneşte eserini ele alan bir başka isim de Ahmet Oktay'dır. Bu eserde yer alan "Yitik Bilim" adlı şiirden *"Yaşamın giydiği bürümcük / Gökyüzü, simya ve büyücülük"* şeklindeki dizeleri örnek göstererek eserin genel olarak bir gizemi, bir büyüyü çağrıştırıp çağrıştırmadığı noktasında durur. Oktay, "bilimsel, nesnel ve evrensel doğru gibi kavramların fetişleştirmiş kimseler için", aynı eserde yer alan "Gördüğüm Dünyada" adlı şiirin, "*Gördüğüm dünyada hiç tanımadım / Birbirine benzeyen iki doğru / Nesne sonsuzdur, imge bölüşülmez"* şeklindeki dizelerin "gizemci, hatta saptırıcı" olabileceğini işaret eder. Ancak bu duruma temkinli yaklaşan Oktay, "şiirin bize *doğrular* sunmayacağını" belirtir. Çünkü ona göre şiir, "sadece çevrenler (ufuklar) açar, bilinmedik gerçeklerin alanını açar." Anlamın bu eserde "belirlenemez" özelliğini işaret eden Oktay, *"Düşünme zamanı tahtanın / Ve umutsuzluk içinde bir eşik / Taşıyor duraklayan bir adımı / Denebilir ki ayağı tanıdı / Ama zaman anıdan biraz değişik"* dizelerini de ele alarak bu kıtada Anday'ın "neyi anlattığını söylemenin olanaksız olduğunu" dile getirir. Oktay, Anday'ın "bu dizelerde de "Nesne sonsuzdur / imge bölüşülemez" dizesinde olduğu gibi, felsefe tarihinin zaman ve madde gibi iki temel sorununa gönderme yapar gibi" olduğunu, ancak şiirin "bu göndermeyi yapmıyor olabileceğini" de belirtir. Çünkü Oktay'a göre şiirin sonuçta, "ancak okurunun yeniden ürettiği anda gerçekleşebilen bir sanat"tır ve anlam da "şiirin sunduğu imgeden, hayalden başka bir şey değil"dir (2008: 399-400).

Oktay, yukarıda Hasan Bülent Kahraman'ın da işaret ettiği "Sözler ve İşler" adlı parçada yer alan "Herhangi bir sözcüğün işitimsel imgesini, anlıkta ona karşılık düşen kavramla buluşmadan yakalamak ve anlamak bir tansıktır, bütün tansıklar gibi de şiirle eşdeğerlidir." şeklindeki ifadelere değinerek şiirin sesle kurulmak istenen ilişkisine

vurgu yapar. Buna bağlı olarak Oktay'a göre "*Güneşte* adlı kitapta yer alan metinler de düşünce ile imgeselin, düzyazının dizisel mantığı ile şiirin sıçramalı mantığının bireşiminin en güzel örneklerini oluşturuyor." Bu durumda anlamın da öncelenip peşine düşülmemesi gerektiğini işaret etmiş olan Ahmet Oktay, Anday'ın cümlesiyle, "şiiri anlamanın değil, tadına varmanın", şiiri anlamak olduğunu dile getirir (2008: 400).

Ahmet Oktay'a göre "has şiirin sesi, her zaman *bilgeliğin* sesidir." "Yaşamın karmaşıklığını bütünlüğü ve ilişkinliği içinde anlayan, gizlerin tüketilemeyeceğini, düş'ün gerçeğin ikizi olduğunu bilen" bu şiirin tanımından, "şairin de bilge kişi" sayılması gerektiğini vurgulayan Ahmet Oktay, Melih Cevdet'in *Güneşte* eserinde "bilgece tutumunun" kolayca görüldüğünü dile getirir. Anday'ın "bu yapıtta sadece arınmış, olgunluğunun doruğuna ulaşmış bir biçim ve biçem yansıtmadığını", aynı zamanda "bu biçim/biçemle dile getirilen bir düşünce olgunluğunu da yansıttığını" belirten Oktay, bu eseri "engebeleri, virajları, uçurumları belirsiz bir yol"a benzetir. Ancak her şeyin yürüdükçe bulunacağını" işaret eden Oktay, yalın bir söylemin içinde kolay anlaşılan bir anlamı içermemesine rağmen, eserin bir anlam sorunu yaşamayacağını dile getirir. Çünkü ona göre *Güneşte*, "yaşanmışlığın en somut biçimidir." (2008: 400-402).

Mitat Durmuş da Anday'ın şiirlerindeki yapı-anlam ilişkisini ele alır. Bu bağlamda daha çok "ses" ögesini öne çıkaran Durmuş, sesle anlam arasında doğrudan bir ilişkinin bulunduğunu savunan kuramcıların, "ses demetçiklerinin belli anlamlar gösterdiğini" ileri sürdüklerini, böylece de "kimi sesleri sık kullanan şairlerin, şiirlerinde sesin yarattığı anlam (synaesthesia / ses anlamlama simgeciliği) ve ses estetiği"nin (phonoaesthetics) üzerinde durduklarını belirtir. Bu bağlamda Melih Cevdet Anday'ın da "şiir metni olarak algılanmasını beklediği ve şiir-ses-anlam üzerinde yoğunlaştığı" "Sözler ve İşler" isimli düzyazı şiirinde "sözcüğün (göstergenin) ad olduğu nesne ile olan ilişkisi üzerinde" durduğunu dile getiren Durmuş, Anday'ın "işitimsel imge olarak tanımladığı ses'in anlamı nasıl belirlediğini bir izlek olarak tartıştığını" işaret eder (2006: 76).

Durmuş, Anday'ın "şiirlerinin bütün temalara göre ses incelemesini yapmak ve çıkan sonuca göre yargıya varmak çok daha tutarlı görülmekle birlikte, aynı metin içinde birkaç temanın bulunabilirliği, ayrı bir çalışmayı gerektirdiği" sonucuna varır. Bu

bağlamda Anday'ın "şiirinde ses olayı"nın, "sadece anlamla da bağımlı" olmadığını dile getiren Durmuş, şairin, anlamdan daha çok, "seslerin kurduğu kompozisyonu" önemsediğini vurgular. Çünkü Durmuş'a göre Anday, "bu yolla şiirinde ritmik düzen kurmak ister." "Sözcüklerin bağlanışı, uyakların karmaşık birlikteliği, her dizede değişen ve bu değişim ile matematiksel bir denkliğe sokulan ölçü, uzun ve kısa seslerin, vurgulu ve vurgusuz, açık ve kapalı hecelerin düzenli dağılımı; ses kesitlerinin ters çevrilmesi, tiz ve pes seslerin yan yana kullanılması kısacası ses, sözcük, sözcük öbeği ve sözdizimindeki uygulamalarla ses kompozisyonu kurulur." (2006: 78) diyen Durmuş, bir bakıma Anday'ın şiirlerindeki ses kompozisyonunun da bir şiirsel anlam ortaya çıkardığını belirtir. Yani şiirlerdeki ses olayının, anlamdan ayrı düşünülemeyeceğini göstermiş olur. Çünkü Durmuş'un, "özellikle *Kolları Bağlı Odysseus*'tan sonraki şiirlerinde Anday, sesler aracılığı ile bir nevi çok seslilik de kurmak ister. Aynı sözcükte bulunmayan çok sesliliği, art arda gelen sözcüklerin seçimi ile yapar ve bir sözcük, düz ya da ince ünlülerden oluşmuşsa, ondan sonra gelen sözcüğün, yuvarlak ya da kalın ünlülerden oluşmasına dikkat eder." Ses olayının, sözcük seçimine etki etmesi, doğrudan anlamla ilgili bir durumdur. İstenilen ses kompozisyonuna ulaşmak için bilinçli olarak seçilen sözcüklerle anlam, doğrudan etkilenmiş olur. Durmuş, yukarıda da değinmiş olduğumuz Anday'ın, Enver Ercan'la yaptığı söyleşide, "ince ve kalın ünlülerin düzenine de dikkat etmek gerekiyor" sözleriyle şiirlerindeki söz konusu ses olayını işaret ettiğini belirtir (2006: 79).

Ayrıca Mitat Durmuş, Anday'ın, "şiirindeki ses'sel örüntü"nün, "metnin izleği ile birlikte yürütülürken tek bir sesin anlamı kuşatmasına ya da anlamın tek bir ses'e bağlanmasına da engel olunduğu"nu dile getirir. Bu bakımdan ses'in anlam, anlamın da ses üzerinde etkili olmasından dolayı, Durmuş'a göre, "Anday şiirinde bir letrizmden söz etmek olası değildir." Çünkü şair, "herhangi bir ses imini anlamlı kılmaz, daha çok ses'lerin oluşturduğu ritmik oluş ile şiirin izleğini birleştirmek ister. Letrizmi ön planda tutmamasının ya da letrizme kayacak bir anlayışın oluşmasına engel olmak için, tek sesten daha çok birçok sesin birlikteliğini anlama bağlı kullanmak ister" (2006: 80). Anday'ın, sesin öncelendiği durumlarda da anlamı esas aldığını işaret eden Durmuş, şairin şiirlerindeki yapının şiirsel anlamın ortaya çıkmasındaki önemini bir kez vurgulamış olur.

Melih Cevdet'in şiirlerini inceleyen Orhan Koçak, Mitat Durmuş'un ele aldığı ses ögesini farklı açılardan değerlendirir. Orhan Koçak, öncelikli olarak Melih Cevdet'in şiirinin "saklanan bir şiir" olmadığını belirtir. Ona göre Anday'ın şiiri, "ne Ece Ayhan'da olduğu gibi sözcüklerin sert yüzeyinin ardına gizlenir, ne de Behçet Necatigil'in şiiri gibi dizenin kırıldığı, koptuğu, bir şeylerin söylenmeden kaldığı boşluk noktalarına çekilir." Anday'ın şiiri, "kendini gösterir, görünür, bir yüz gibi, bir hayalet gibi ve görüldüğü anda da yitip gider. Ama bu erinçsiz hayalet kendini unutturmaz." Bu noktada, Eliot'ın, "şiirin yaptığı işi, sözcükler sona erdiği hâlde anlamın sürmesi" şeklinde tanımladığını hatırlatan Koçak, bu sözden hareketle Anday'ın şiirinden yola çıkarak, "biraz farklı ve "geçici" bir tanım"la "şiirin sesi, aslında müziği, ancak sözcükler bittiği için başlayabilir." şeklinde bir görüş öne sürer. Ancak Koçak, bu iki görüş arasında iki ayrı "farklılık"a işaret eder. Birincisi, "anlam'ın yerini ses'in ya da müzik'in alması"; ikincisi ise, "sözün bitişi'nin, müziğin koşulu hâline gelmesi, sözle ses arasına bir boşluk'un girmesi ve müziğin ancak bir ertelemeyle okura ulaşmasıdır" (1989: 93). Koçak'ın bu tespitleri, Anday'ın şiirlerinde sese dayanan yapının ortaya konulması açısından önemlidir. Anday, şiirini anlam üzerine kurar, ancak bu anlam şiirselliğin önüne geçmez. Çünkü şiirsel yapının bir sonucudur. Şiirin yapısal özelliğinden dolayı anlam, ses olarak devam eder ve bu devamlılık sırasında sözün anlamı ile sözün yarattığı ses arasında ortaya çıkan boşluk, anlamı, dolayısıyla da sesi erteler. Ertelenen ve ertelemeye dayalı olarak devamlılık sağlayan şiirsel anlamın yarattığı sestir. Anlam, bu sesin içindedir.

Bu bağlamda "şiirin yapı" olduğunu, işitsel maddenin anlamı hapsetmek üzere biçimlenişini, çözmeye çalışmamak" gerektiğini vurgulayan Koçak, bu noktada Eliot'ın yukarıdaki ifadesinde yanıldığını, "şiirin anlamının değil, sözcüklerin durduktan sonra da sürüp giden şeyin şiirin müziği" olduğunu belirtir. Burada, yukarıda yapmış olduğu "geçici" tanımı genişleten Koçak, anlamın sesin içinde "hapsedilmiş" olmasından dolayı, "anlamın ses olarak sürdüğünü, sese dönüştüğünü söylemek bile yanlıştır" görüşünü ortaya koyar. Çünkü ona göre, bu durum "tenle tinin bir olduğunu, barışık olduğunu kabul etmek olur." Anlam'ı, "şairin düşleri, düşünceleri, duyguları, niyetleri, kısaca tinsel, içsel ilke" olarak değerlendiren Koçak, ses'i "tensel, yabancı, dışsal varlığa değdiği, sürtündüğü zaman bir şekil, bir kalıcılık kazanabilen" bir unsur olarak değerlendirir. "Şiirde ses, anlamın kelepçesidir, çözmeye kalktığımızda, şiirdeki

anlamın da insanlığın o sisli duygular ve düşünceler ufkunda silinip gittiğini görürüz." (1989: 97) diyen Koçak, şiirdeki anlamı "tinsel" yani içsel bir unsur, sesi de "tensel" yani dışsal bir unsur olarak değerlendirir ve bu bağlamda sesin şiire sağladığı yapının, anlam bulmak, anlam çıkarmak uğruna çözülmesi durumunda, aksine şiirselliğin sağladığı anlamın da ortadan kalkacağını işaret eder.

Müzikteki sesin, notaya dayandığını hatırlatan Koçak, şiirdeki sesin nota gibi bir unsura indirgenemeyeceğini belirtir. Çünkü "şiir notalardan değil, sözcüklerden, anlam birimlerinden, saf duyusalı aşan bir malzemeden yapılır." diyen Koçak, "şiirde şarkıyı yaratan"ın da "çoğu zaman ses düzeninden çok, sözdiziminin, anlamsal gelişmenin aldığı biçim" olduğunu belirtir. Bu bakımdan "sözdizimindeki hafif bir bozulma, alışılmış düşünme ve söyleme biçiminin hafifçe yerinden oynayışı, bir sözün eksik kalışı ya da tam tersine fazlalığı, sözün şarkıya dönüşmesini" sağladığını işaret eder. Böylelikle yeni bir sözdizimi ve biçime ulaşan söz, bir noktada anlamsal göndergelerini, yani "hedeflilikleri bir yana atar", "iletişimin, kullanımın egemenliğinden bir an için kurtulmuş" olur. Bu noktada "Teknenin Ölümü"nü örnek gösteren Koçak, bu şiirde, "uyak düzeninin bir müziksel etki yaratmasını sağlayan"ın, "ses uyumları değil, bu düzenin şiirde anlatılan öykünün üzerine, çelikten bir kaburga gibi yavaşça kapanması" olduğunu belirtir. Koçak'a göre şiirdeki "müzik, anlamın bu tutuklanışı, sonra da azar azar sızdırılışıdır. Sürekli bir yanıp sönme, bir titreşim, ertelenerek yüze çıkma"dır (1989: 98). Şiirin sözdizimi, anlamı kendi içinde tutarak, onu bir "müzik" eşliğinde duyumsatmasıdır.

Orhan Koçak'a göre "şiirde kavramsallığın rolünü yadsıyan anlayışlara göre şiir bir özdeşliktir." "İçerikle biçimi tinle teni yan-anlamla düz-anlamı" özdeş kabul eden bu görülere katılmayan Koçak, özle biçimin özdeşliğini kabul edenlerin çelişkiye düştüklerini aktarır. Çünkü bu özdeşlikte, özle biçimin, "ikisinin de yok olması" durumu ortaya çıkar. Dolayısıyla bu durum bir çelişkidir, çünkü özdeşlik durumunda bu unsurların kendisi olarak kalması, değişen şartlar altında kendi kendisinin vasfını koruması gerekir. Ancak Koçak bu unsurların "yok olması" durumuna işaret eder. Bu bağlamda Koçak, bu çelişkinin, "sanatsal ilerlemenin kendi çelişkisi" olduğunu dile getirir. Koçak'a göre, bu çelişkinin terimleri şu şekilde açıklanabilir:

"1. Sanat kavramsal değil, duyusaldır. Kavramsallığın, aklın ve planlamanın fazla vurgulanması, sanatı feslefeye, daha kötüsü basit tekniğe, araçsallığa ve sonunda propagandaya indirger. Arada hangi yoldan geçerse geçsin, sanatın çıkış ve varış noktası, insanın görme, işitme, dokunma ve hareket duyularıdır. Sanatın kendine yeterli olmasının, dışarıdan ikincil bir açıklama gerektirmemesinin nedeni de bu indirgenmez duyusallıktır. Her şiir, yazıldığı kültür ortamına yabancı olmamak koşuluyla, şiire karşı önyargısız olan ve kendini serbest bırakabilen herkese, dolaysızca anlatabilir kendini. Çünkü özle biçim birdir, düz-anlamla çağrışım bir. Şüphesiz, bir şiir onu okuyan kişide, şiirin sözcüklerinin zorunlu kılmadığı bir çağrışım zincirinin başlamasına yol açabilir, hatta okurun duygusal, ruhsal, düşünsel eğitimine katkıda bulunabilir. Ama şiirin suçu değildir bu; bütün hepsi, şiirin dışında kalan bir alanda olup bitmektedir. Şiirse, bir görünüş olarak, orada durmaktadır. Böyle bir yaklaşımın, edebi metinde düz-anlam ve yan-anlam gibi ayrımlara hiç gerek duymayacağı açık olmalıdır" (1989: 102).

"2. Sanat, belki kavramsal değildir ama duyusal da değildir: Tinseldir. Duyusallığın fazla vurgulanması, sanatı bir haz nesnesine, kaba iştahları doyuracak bir tüketim malına dönüştürür. (…) Sanat, her şeyi sıfırdan başlattığına inanmak zorundadır. Dışsal olan hiçbir şey kalmamalıdır. Dış gerçeklik, duyusal uyarım, izlenimler, düşünceler, sanatçının kişisel tarihi ve eğilimleri, edebi gelenekler ve şiirin yazıldığı dil –hepsi, yaptın kendi taleplerine boyun eğmek, "yapıtın biçim yasası"na uymak zorundadır. Sanat, konstrüksiyondur: Her ögenin yapısal bütüne bağımlı kılınması, yapıtın kendi uygunluk ölçüsünün buyruğuna verilmesi. Tinsellik de bunun, bütün dışsal, ampirik ögelerin olumsuzlanmasının sonucudur, bu olumsuzlamanın kendisidir. Her türlü dışsal malzemenin öğütülmesi, yapıtın bütünü tarafından dolayımlanması da, içerikle biçimin birliğini sağlar. Böyle bir yaklaşımın, edebi metni değerlendirirken, öz ve biçim, düz-anlam ve yan-anlam gibi ayrımlara gerek duymayacağı, böyle ayrımları modern-öncesi estetiğin statik, sınıflandırıcı poetikasına ait, aşılmış bir düşünce sayacağı açıktır" (1989: 102).

Orhan Koçak, bu yaklaşımları doğrultusunda, Oktay Rıfat'ı birinci terime, yani "duyusal"lığa, Melih Cevdet'i ise ikinci terime, yani "tinsel"liğe yerleştirir. Bu iki terimin, "aynı sürecin farklı anları" olarak gören Koçak, anılan sanatçıların hiçbirinin, tek başına alındığında, sadece "duyusal" ya da sadece "tinsel" olarak nitelenemeyeceğini belirtir. Çünkü ona göre kavramlar, gerçekte "kaygan"dır ve

"sürekli yer değiştirirler." Bu bağlamda Melih Cevdet'in şiirlerinde de "bazen kavramsal ögelerin birdenbire bir duyusal alan açtığı"nı, "şiirdeki tensel ögeleri açığa çıkardığı"nı işaret eden Koçak, şairin "düzyazı şiirlerinin çoğunda, felsefe cümlelerinin, kendi iç anlamlarını büsbütün yitirmeksizin duyumları taklit etmeye başladığını, anlamın kendisinden değilse bile ağırlığından sıyrılarak bir kımıltı, bir şekil hâline geldiğinin" belirtir (1989: 102-103).

Koçak, bu bağlamda Anday'ın, "mutlak üslup eğilimini" sonuna kadar götürmediğini işaret eder. Ona göre "gerek duyusallığın gerekse tinsel soyutlamanın uç noktasında bile monizmden kaçınmayı, öteki ilkesini, ten-tin düalizmini korumayı başarır." Bu tekçi olmayan üslup beraberinde, "basit ve saydam" olmamayı da getirir. Yorumu gerekli kılar. "Modern sanatta, her türlü dışsallığın ve kaba rastlantının yapıttan kovulması ve öz-biçim özdeşliğinin kurulması yönünde gerçek bir eğilim"in varlığına işaret eden Koçak, "şehirleşen ve yalınlığını yitiren dünyanın, herkes gibi sanatçıyı da gittikçe yoğunlaşan, sıklaşan bir işaretler ve uyarımlar bombardımanına tuttuğunu" dile getirir. Aynı zamanda her yeni gelen sanatçının "hesaplaşması gereken yapıtların, eğilimlerin, sanatsal biçimlerin sayısı ve karmaşıklığı"nın gittikçe arttığını da belirtir. Bu noktada Koçak'a göre "sanatçı, bu iki malzemeyle de bilinçli olarak uğraşmak, uyarımlar ve biçimler arttıkça bunlar üzerinde daha da bilinçli bir denetim kurmak zorunda kalır. Yapıtın hiçbir ögesi rastlansal kalmamalı, her şey bir içsel zorunluluk olarak, yaptın biçim ilkesinin gerekli kıldığı bir yasallık olarak ortaya çıkmalıdır" (1989: 103).

Koçak'a göre bu durumun bazı riskleri vardır. Sanatçının, "malzeme ve uyarım yığılmasının çok gerisinde kalması" durumunda, "modern hayatın karmaşıklığından, sıkışıklığından pay almamış, dolayısıyla bu hayata sadık kalmayan safdil, hafif yapıtlar ortaya çıkar." Böyle bir şiirde "sözcüklerin düz-anlamıyla yan-anlamı arasında bir gerilim kalmadığı görülür." Bu gerilimin yaşanmadığı şiirler "ya büsbütün kamusal, genel bir dille yazılmışlardır, ya da sözcüklerin en kolay, en hazır şiirsel çağrışımlarına yaslanmışlardır." Bu durumda "şair, hesaplaşmaya çalıştığı malzemeye yenik de düşebilir, kamusalla özel, kuralla kural-dışı arasındaki fark yine bulanıklaşır. Sözdiziminde bir sapma ya da bozulmanın gerekli olduğu yerde en kuralcı ya da en beylik deyişe bağlı kalıp da bir yan-anlamı; bir sapmayı kuralın kendisi gibi kullanan şiirler, bu yenilginin ürünüdür" (1989: 103). Böylesi şiirleri "yapısız" olarak

değerlendirildiğinden şairin modern hayattaki karmaşıklığa ve sıkışmışlığa paralel olarak sözcüğün çokanlamlığına ve günlük konuşma dilinin ötesineulaşabilmesinin dışında, yeni bir sözdizimi ile yeni bir dile ulaşması gerekir. Bu yeni dile ulaşırken, sözcüğün hazır çağrışımlarına ve alışılmış şiirsel gönderimlerine yer vermemelidir. Hazır bir anlam alanında hareket etmemelidir.

Bu bağlamda Koçak, "sanatta kamusalla özel arasında, mantıkla duyum ya da düz-anlamla yan-anlam arasında bir fark"ın olduğunu belirtir. Ona göre bu fark, "şiir"in kendisidir. Ayrıca şiir, "bu farkın, ortadan kaldırılmaksızın, şiir içinde yönetilmesidir." Yani bir bakıma Eliot örneğinde olduğu gibi "sözcükler bittiği hâlde anlamın sürmesi, yani mantığın seste erimemesi", bu duruma bağlıdır. Melih Cevdet'te olduğu gibi, "sözcükler bittiği için sesin sürmesi, yani duyumun mantık içinde sönmemesi", yine bu duruma bağlıdır. Orhan Koçak'ın kurmuş olduğu bu "bağlılık"lar ile şiirde "uyumsuzluk korunmuş" olur. Dolayısıyla, Orhan Koçak'a göre, "Melih Cevdet'in şiiri de bu farklılaşmayı yönetebildiği, heterojen ögelerden oluşan ele geçmez bir bütün yaratabildiği için, iyi şiirdir." Koçak, *Rahatı Kaçan Ağaç*'tan *Güneşte*'ye kadar süren "şiir yolculuğunun enerjisi"ni, "bu her şeyin içindeki başkalık"a, "ötekinin gölgesi"ne, "kavrama ve kendi tanımına sığmayan, özdeşlik-dışı kalan" özelliğine bağlar (1989: 104).

Bir başka yazısında Melih Cevdet'in İkinci Yeni şiiri ile ilişkisini inceleyen Orhan Koçak, daha çok bu şiir eğiliminin sonrasında Melih Cevdet'in izlediği yolu ele alır. Koçak, Türkiye'de 1950 sonrası edebiyatın yeniliği üzerinde çok durulduğunu, ancak bu yeniliği yakalayacak asıl kavramın dile getirilmediğini belirtir. Kavram'ı, "bir düşünceyle bir sözcüğün bitiştiği yer; düşüncenin dile değerek pıhtılaştığı, katılaştığı yer" olarak tanımlayan Koçak, 1950'den sonra kavramın kendisini (düşünsel içeriğini) kullananların, ona uygun sözcüğü aramadıklarını, sözcüğü kullananların da onu kavramlaştırma gereğini duymadıklarını işaret eder. Ona göre eksik kavram, "yaşantı" kavramıdır. Dolayısıyla Koçak, Yeni edebiyatın yeniliğinin ancak bu kavramın yardımıyla anlaşılabileceğini vurgular (1990: 22).

Koçak, "yaşantı" sözünün bu tarihten önce "hayat", "ömür", "deneyim" gibi sözcüklerle karşılanmaya çalışıldığını, ancak "yaşantı" sözcüğünün 1960'larda kazanmaya başladığı anlamın temel ögelerinin bu sözcüklerde bulanmadığını belirtir.

Koçak'a göre "yaşantı" sözcüğünün 1960'tan sonra kazandığı ilk anlam, "yaşantının geçmişten gelerek bugün içinden geleceğe, yeniye, olmayana, bilinmeyene açılan ucu, yoklukla karşılaşma eğilimidir." İkincisi ise, "yaşantının öznel boyutu"dur, yani "bireysel öznenin nesneyle, hayatın verileriyle karşılaşması ve bunları yorumlayarak, dönüştürerek, çarpıtarak kendi özel kayıt sistemlerine geçirmesi, belleğine, benliğine yazması"dır. Üçüncüsü de "yaşantının geçmişten gelerek geleceğe açılsa bile, şimdi'yi değerlendirme, hatta yüceltme eğilimi"dir, o da "şimdi ve burada olanın geçmiş ve geleceği kendinde toplaması, tek bir ânın içinde yoğunlaştırması"dır. Orhan Koçak'a göre bütün bu ögelerin birlikte düşünülmesi, yaşantının sözlükte yeterince belirmeyen bir başka boyutunu da açığa çıkarır. Bu boyut, "öznel yaşantının görünürdeki (bilinçteki) sürekliliği, öznenin bütün karşılaşmalarında hep aynı beni sürdürme eğilimi, her şeye geçme ve her şeyi kendi içine çekme yeteneği"dir. Bütün bu ögelerin sonucunda Orhan Koçak'a göre "yaşantı", "felsefi terimlerle, bir özne-nesne birliği" olarak düşünülebilir (1990: 22-23).

Şiirde İkinci Yeni ile birlikte ortaya çıkan "yaşantı edebiyatı, yaşantı olarak edebiyat"ın 1960'larda doğduğunu ve "yeni bir akım değil, yeni edebiyatın kendisi" olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulayan Koçak, "yaşantı"nın düzyazıda 1930'larda Sait Faik'le ortaya çıktığını belirtir. "Şiirde yeniliğin Nâzım Hikmet ya da Fazıl Hüsnü'yle, yenilikçiliğin de Garip'le geldiği ileri sürülebileceğini, Garip'in, yaptığı yıkım çalışmasıyla şiirde bir tür "sıfır noktası" yaratarak edebiyatın çıplak deneyle buluşabileceği alanı açtığını, yeninin şaşmaz belirtisi olmuş bir ürpertiyi Türkçeye Dağlarca'nın getirdiğini, bu bağlamda Dıranas'tan, Asaf Hâlet'ten, Necip Fazıl'dan söz edilebileceğini belirten Koçak, İkinci Yeni'nin farkını "yaşantı"yı, "tek otorite" olarak benimsemiş, onun peşinde, önceden bilmediği bir yere sürüklenmeyi göze almış" olmasında bulur (1990: 26).

Bu tutumla, İkinci Yeni'nin bazı ortak yönlerinin açıklanabileceğini dile getiren Koçak, öncelikle "saydam olmayan bir dil"i işaret eder. Ancak Koçak, saydam olmayan bu dil vurgusunun, "sadece şiirin göndergesinin uzaklaşması, anlattığı şeyin seçilmez olması anlamında değil, yeni olanın, "dilin nerdeyse fiziksel bir koyuluk kazanması, mayalanması, yeni bir kıvam alması" şeklinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Koçak'a göre "yeni olan bu koyuluk", bu şiir, "geleneğin yığdıklarından ("görgüden", mazmundan) gelen bir kıvamla Garip'in ve kendi geçmişini silen Cumhuriyet'in boş

arsası üzerinde oluşmuştur, öncesi yoktur, kendine sonradan bir köken, bir tarih-öncesi yaratmıştır." Bu bağlamda, "yeni koyuluk", "şiirin yaşantıya açılmasıyla ilgilidir." İkinci Yeni, şiirde "yaşantıya", "günaha kayar gibi sürüklenerek, sınırları çiğneyerek, hazla ve utançla" yer vermiştir (1990: 26).

Bu noktada Melih Cevdet'in 1956'tan önceki Garip dönemine işaret eden Orhan Koçak, bu dönemi "eski edebiyatta şairin öfkeleri, hayranlıkları, hatta düşünceleri vardı; sonra düşleri ve kuruntuları da oldu, şaşkınlıkları ve apansız sevinçleri oldu; yeniye geçerken bir eğretilik ve nedensizlik duygusuyla tanıştı, bir yadırgama duydu." şeklinde değerlendirir. Ancak ona göre bu durumlar şairi, "kamusal dilden koparmamış", "yabanileştirmemiş", "görece saydam bir kültür ve iletişim dilinin çok uzağına düşürmemiştir." Çünkü "hiçbir davranışını bir iç deney, bir öznel yaşantı olarak sahiplenmediğini" belirten Koçak, şairin "yaşadıklarıyla kendisi arasında kamunun (dinin, devletin, kültürün) işaretlerinin, kodlarının" olduğunu, "davranışlarını kendisi değil, bu kodların anlamlandırdığını", "sözcüklerin anlam ufkunu çizenin de bu kodlar, şifreler" olduğunu dile getirir. Böyle bir şiirde, "anlam içte değil dışta"dır; "yaratılan bir şey değil, önceden verilmiş bir şeydir"; "içkin değil, aşkındır"; "olmak için, özneyi aşan, ondan önce de varolan bir otoritenin onayına muhtaçtır." Bu onayın her zaman verildiğini belirten Koçak, "sözcüklerin içinin bir onay merciince doldurulduğunu" işaret eder. Çünkü bu dönemde "herkes ortak bir anlam dünyasında buluştuğu için de eski şiirin dili saydamdır"; "bölünmeyle gelen bir kararsızlığa, anlamlandırma güçlüğünün getirdiği bir bulanmaya, koyulaşmaya kapalı"dır. "Dıştan verilen ve her şeyi içine alan" bir anlama işaret eden Koçak, "sözcüklerin yalnızlığını, maddeselliğini, fiziksel, duyusal niteliğini daha baştan dumura uğratıldığını" dile getirir. Koçak'a göre böylesi bir dönem şiirinde "ses, anlamın süsü olmaktan öteye geçemez." İkinci Yeni, "bireyin bütün'den ayrılmasıyla dilin bulanmasını aynı deney olarak yaşamıştır." "Özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlamı hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla buluştuğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini, iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi üstlendi." (1990: 27) diyen Orhan Koçak, "yaşantı"nın bireysel olarak şiire girmesiyle şiirdeki anlamın baştanbaşa değiştiğini bir kez daha işaret etmiş olur.

Bu tespitler ışığında Orhan Koçak'a göre iki Melih Cevdet vardır: "1956'dan önceki ve 1962'den sonraki." Koçak, aradaki altı yılı "bir silinme, bir hiçleşme bölgesi" olarak değerlendirir. Birincisinde Anday'ın yaşantının doğuşuna tanık olduğunu, onu görüp bildiğini belirten Koçak, ikinci dönemi ise "yaşantının söndüğü, yitirildiği" dönem olarak değerlendirir. Dolayısıyla 1962'ten sonra "Anday'ın şiirinin burada önerilen yaşantı kavramını olumsuzladığını" öne süren Koçak, ama bunun "yaşantıyı henüz tanımamış bir şiirden değil, ondan çoktan vazgeçmiş ya da baştan reddetmiş bir şiirden söz etmek" olduğunu işaret eder (1990: 30). Çünkü Koçak'a göre "Anday, işlemeyen saatin şairi olarak görünür, "bir yere gitmeyen yel"in şairi." Bu bağlamda "çalışması, yaşantısızlık temasının, olmamak temasının çevresinde gelişmiştir." "Yaşantısızlık, öznel gelişmeyi, süreç, ilerleme ve olgunlaşma düşüncelerini dışarda bırakır. Zamanı bir tekrar olarak kavrar, bir sarkaç hareketi olarak yorumlar." (1990: 32) diyen Koçak, Anday'ın tematik olarak yaşantıyı reddetmesinin, yaşantısızlık'ı öne çıkarmasının, özellikle 1970 sonrasında yazılan ve yaşantıyı merkeze alarak neredeyse birbirinin aynısı olan şiirleri yazan şairlerden ayırdığını ve onu bu açıdan "benzersiz" kıldığını işaret etmiş olur. Anday'ın bu yaşantısızlık şiiri, anlamsal olarak farklı bir konumda yer almış, kendine özgü bir anlam alanı oluşturmuştur.

2.4. Fazıl Hüsnü Dağlarca'da Anlam Sorunu: Sezgi'den Akıl'a/Bilim'e

Fazıl Hüsnü Dağlarca, şiir serüvenine 1930'lu yıllarda başlasa da asıl şiirsel etkinliğini 1940'lı yıllardan sonra ortaya koyar. Çıkış tarihlerinde dönemin şairlerinde genel olarak belirgin olan sezgisel tavır, Dağlarca'nın şiirinde de kendini gösterir. 1930'lu yıllarda kimi özellikler dolayısıyla Nâzım Hikmet dışında, Ahmet Haşim'de, Yahya Kemal'de, Ahmet Hamdi Tanpınar'da, Necip Fazıl'da, hatta yer yer Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip Dıranas'ta varolan sezgisel kavrayış, Dağlarca'nın ilk eserlerinde fazlasıyla hissedilir, ancak anlam anlayışı daha çok Haşim'e yaklaştırılabilir. Bu noktada İlhan Berk de Ahmet Haşim şiiri ile Dağlarca arasında anlam sorunu açısından bir "akrabalık" bulur. Ona göre "temelde Dağlarca şiiri, kapalılığı bakımından, anlam sorununu hep vurgulamıştır" (2007a: 59). Buna bağlı olarak Dağlarca'nın anlam anlayışı, bu şairlerden daha derin bir alana yayılır ve kimi noktalarda kavranma güçlüğü yaşatır. 1940'lı yıllarda Dağlarca'nın bu sezgisel kavrayışını, Birinci Yeni olarak adlandırılan Garip şiirine sırt çevirmesi, bu şiire eklemlenmek istememesine bağlanabilir. Garip şiiri, yalınlaştıkça, anlamı ve nesnenin somutluğunu ele aldıkça

Dağlarca daha da sezgisel ve nesnenin ardındaki soyutluğu derinlemesine işleme yoluna gitmiştir. Bu duruma işaret eden Sezai Karakoç, Garip şiir karşısında diğer şairlere göre "en dayanıklı" olanın Fazıl Hüsnü olduğunu belirtir. Ona göre Dağlarca, "mistik şiirden koparak bazı millî, bazı aktüel, bazı da toplumcu noktadan çıkan fikri alternatiflerle şiirini kurtarır" (1986: 26). Sezai Karakoç'un işaret ettiği bu değişim 1950'li yıllarda başlar. 1950'li yıllarda şiirsel kavrayışını değiştirmeye veya geliştirmeye başlarken toplumsal içerikli temalara yönelir ve gittikçe akla, usa dayanan bir şiirsel anlamı benimser. Bu, akla, usa dayanma eylemi, özellikle "dil" anlayışındaki özleşme ile birleşince şiirsel tavrında bir nesnelleşme alanına ulaşır. Dağlarca, Garip döneminin şiir anlayışına karşı duruş sergilerken, bu dönemde de İkinci Yeni şiirinin getirdiği anlayışa da sırtını çevirir. Bu hareketle anlam, kapanmaya, örtünmeye ve güç kavranmaya doğru yönelirken Dağlarca, bu sefer de önceki sezgisel kavrayışının tam tersine açıklığa, somutluğa ve nesnel bir algılama yoluna girer. Şiir yazdığı dönemlerle bağlantı, ilişki kurmayan Dağlarca, bu özelliğini şiir serüveninin sonuna kadar sürdürmüştür. Ancak şiirlerinde genel bir düzlemde anlam sorunuyla sürekli olarak karşılaşmıştır. Sezgisel dönemden sonra akla dayandığı, toplumcu destanlar ortaya koyduğu eserler bir yana bırakılırsa, Öz Türkçeye yönelen eserlerinde henüz alışılmamış ve çağrışım alanı oturmamış sözcüklere yönelmesi de bir başka anlamsal sorunu ortaya koyar. Nitekim Hüseyin Cöntürk, Dağlarca'yı çoğunlukla "kapalılığı" seçmiş bir şair olarak değerlendirir. Bu kapalı anlam anlayışında "arada bir" "mistikleşme"nin varlığına dikkat çeken Cöntürk, Dağlarca'nın şiirdeki temleri işlerken "kuş, yıldız, mavi, dal, el, ak" gibi kelimeleri, daha çok kişiliği dışında kullandığına vurgu yapar (2006b: 503). Ancak yine Cöntürk, Dağlarca'da, "bir büyü, bir masal büyüsü, bir mistisizm havasını taşıyan şiirlerin karanlık da kalsalar okura kendilerini beğendirdiklerini" dile getirir (2006b: 532). Ancak Dağlarca, anlaşılmak sorununun kendi şiiri için aşılamadığını işaret eder. Bu bağlamda Dağlarca, Ahmet Soysal ve Enver Ercan'la yaptığını bir söyleşide Ahmet Soysal'ın, *"Şiirinizin "Yalnızlığını" açıklayabilir misiniz? Dağlarca'dan etkilenmeyen şair yok. Ama Dağlarca bütün yönleriyle anlaşıldı mı?"* sorusu üzerine, "anlaşılmak, çok büyük bir bağışlanmadır." cevabını verir. Dağlarca bir şiirindeki *"Anlamak aldanmanın biri"* dizesini örnek vererek "şiirini anlamlandıranların aldandıklarını" işaret eder. "Neden aldanmışlardır? Anladıklarını sanmışlardır çünkü." diyen Dağlarca, "bir dizeyi anlamanın, o dizenin sınırları içinde olmadığını", anlamın, "bütün dizelerin çağrışımlarıyla oluştuğunu" belirtir. Çünkü Dağlarca'ya göre, "bir

ozanın dizelerinde benzer dizelerin kapıları, pencereleri, aydınlıkları vardır. Onlar görünmeden eldeki dize gözaltına alınmış değildir." Şiirinin anlam alanın gereğince ortaya konulamadığını vurgulayan Dağlarca, şiirlerindeki anlaşılma olgusunun uzak çağrışımlarla değil, "sözcüklerin çağrısı" aracılığıyla ortaya konulabileceğini dile getirir. "Yazılarım üstüne eleştiriler yazan arkadaşların çoğunu okurken üzülüyorum. Çabalarına saygı duyarken oluşuveren bir acıyla daha çok üzülüyorum. İsterdim ki, yazılarımın güç çağrışımlarında dolaşan bu yakın arkadaşlar sözcüklerimin çağrısına uzak kalmasınlar." diyen Dağlarca, şiirinin anlam alanını her şeyden önce şiiri oluşturan sözcükler aracılığıyla ortaya konulabileceğini işaret etmiş olur (1994: 40).

Nitekim Dağlarca'nın, ilk dönemine dikkat çeken isimlerin başında Nurullah Ataç gelir. Nurullah Ataç, Fazıl Hüsnü Dağlarca'ın ilk eserlerinde anlam sorunun varlığına işaret eder. Şairin *Çocuk ve Allah*'ta, *Daha*'da, *Taş Devri* ile *Çakır'ın Destanı*'nında yer alan şiirlerin yeterince anlaşılmadığını dile getirir. Ancak Ataç, anlaşılamayan söz konusu şiirlerin "kötü" olmadıklarını, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi bir şaire, anlaşılmadığı zaman da "güvenilebileceğini" belirtir. "İyi bir şair olduğunu eskiden yazdıklarıyla göstermiştir. Bugün anlamayışımız belki bizi aştığı içindir." ifadelerini kullanan Ataç, Dağlarca'nın ilk dönem şiirlerindeki sezgisel kavrayışa dikkat çeker (2013: 409).

Oktay Rifat da Dağlarca'nın sezgi dönemini işaret ederek söz konusu şiirlerin "akıl dışı"na dayandıklarını belirtir. Oktay Rifat, "yeni edebiyatın, klasik edebiyatın aksine, akla, aklın hayat karşısındaki hükümlerine, duyuların sağladığı gerçekten daha az önem verdiğini" belirterek yeni edebiyatın "ortak bir kaynak"a, bir geleneğe dayanmadığını ve dolayısıyla daha çok bir "kişi edebiyatı" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda böylesi bir edebiyatı, "okura ancak sezdirilebilen, okurun denemeleriyle karşılaştığı zaman bir anlam kazanan ve en azından şaire yakın okur isteyen bir edebiyat" olarak gören Oktay Rifat, yeni edebiyat tahlile dayanmaktan ziyade, bölünmez bir bütün peşinde" olduğunu vurgular (2009: 44). Ortak bir anlam anlayışından da uzaklaşan şiir, şairin bireysel tecrübelerini de içereceğinden, anlam sorunuyla karşılaşma ihtimali de artacaktır. Çünkü artık "bir yazının örgüsüne giren kelimelerin bir kavram karşılığı olmaktan ayrı bir tarafları"nın daha olacağını işaret eden Oktay Rifat, bu durumda şairin bireysel duyuşundan kaynaklı olarak "her kelimenin bir kavramı temsil ettikten başka bir de heyecan verici, dokunaklı unsur

taşıyacağını" da dile getirir (2009: 45). Böylelikle şiirin anlamlandırılması, bu tecrübelerin ortaya çıkarılmasıyla mümkün olacağı da işaret edilmiş olur. Oktay Rifat, Dağlarca'nın, *Çakırın Destanı*'nda böylesi bir tutum sergilediğini belirtir. Ona göre Dağlarca, kullandığı kelimeleri "yalnız ve sadece" yukarıda dile getirilen değerlere göre ele almakta, "akla dayanarak değil, iç dünyasına uygun düşecek yolda birleştirmektedir." Böylelikle Dağlarca, okura, "akıl dışı bir bilgi, bir hayat felsefesi, bulutlu ama çekici bir âlem sunmaktadır" (2009: 45). Bu "bulutlu ama çekici âlem" Dağlarca'nın ilk dönem şiirlerini kapsayan bütün eserlerinde mevcuttur. Sezginin öncelendiği söz konusu şiirler, birçok noktada anlam sorunuyla karşılaşarak değerlendirilmiştir.

Cemal Süreya da Fazıl Hüsnü'nün şiir anlayışında iki ayrı çizginin varlığına işaret eder. Fazıl Hüsnü'nün 1950'den önce "refleks" şiiri, "otomatik" şiir yazdığını belirten Cemal Süreya, Dağlarca'nın asıl şiirinin de bu anlayışa dayanan şiirler olduğunu dile getirir. Bu "refleks" ve "otomatik"e dayanan şiir, anlamı da rastlantısal bir duruma getirir. Ancak bu tarihten sonra daha çok "deneysel" şiire, "aklın oranlarını deneyen bir şiire" yöneldiğini işaret eder. Cemal Süreya'ya göre "akıl, sadece eskisi gibi ilk düzenleyici olarak değil, şiire bütün bütüne egemen" olarak görünmeye başlar. Dağlarca'nın daha önce "çıkış noktasının kendisi" olduğunu, şairin "kendisini eşyaya oranladığını" belirten Cemal Süreya, bu tarihten sonra Dağlarca'nın "eşyayı kendisine yakıştırmak çabasında ya da geleneğinde" olduğunu dile getirir. Cemal Süreya'ya göre bu değişmenin görünen "iki belgesi" vardır: Birincisi, Fazıl Hüsnü'nün "dile yaslanmak" istemesidir. Bu yeni tutumunda "dil artık onun şiiri için bir ortam değil, bir araçtır. Kelimeleri bir dilci kaygısıyla kullanır. Yeni kelimeler yaratır. Nesnel bir davranışa yönelir." İkincisi ise "geometri"dir. Geometriyi, "basit bir şiir tekniği" olarak niteleyen Cemal Süreya, bu tutumun Fazıl Hüsnü'nün 1950'den sonraki şiirlerinde daha belirgin bir durum kazandığını dile getirir. Hatta "geometriden ibaret şiirlere sık sık rastlandığını" belirtir" (2014: 237-238). Dolayısıyla bu değişim, anlam anlayışının da değişimi olarak görünür. Otomatik yazıdan kaynaklanan ve belirgin olmayan anlam, daha sonra dil'e dayanan akılcı ve nesnel bir anlama dönüşür. Refleks'ten, deneysel'e dönüşen anlam, daha belirgin ve kolay ortaya konulabilir bir özelliğe bürünür. "Basit" bir biçimin öne çıkması da bu kolaylaşan anlam anlayışını destekler. Bu bağlamda

Cemal Süreya, Dağlarca'nın deneysel şiire geçişinin, kendisine ve sanatımıza yararlı bir hareket" olmadığını işaret eder.

Cemal Süreya, bir başka yazısında söz konusu olan bu değişimi, belirgin olarak dönemlere ayırır ve isimlendirir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirine daha kapsayıcı bir bakış açısıyla yaklaşan Cemal Süreya, Dağlarca'nın şiirini iki döneme ayırır. Ona göre birinci dönem, "sezgi dönemi", ikinci dönem ise "akıl dönemi"dir. Cemal Süreya, *Havaya Çizilen Dünya, Çocuk ve Allah, Daha, Çakırın Destanı, Taş Devri* (1935-45) eserini birinci döneme giren eserler olarak görür. İkinci dönemi de "kesin çizgilerle" *Asû* (1955) ile başlatan Cemal Süreya, 1955'ten günümüze kadarki eserleri ise akıl dönemi eserleri olarak değerlendirir. Ancak Cemal Süreya, bu iki dönem arasında bir geçiş döneminin varlığına işaret eder. Bu da 1949-1955 yılları arasında yayımladığı şiirleri kapsayan dönemdir. Cemal Süreya göre *Üç Şehitler Destanı, Toprak Ana, Aç Yazı, Sivaslı Karınca, Anıtkabir, İstanbul Fetih Destanı* adlı eserler, iki dönem arasındaki geçişin özelliklerini taşımaktadırlar (2014: 59). Cemal Süreya'nın bu ayırımı doğrudan Dağlarca'nın şiirlerindeki anlam anlayışını da ortaya koyar. Bu doğrultuda anlam sorununa yaklaşıldığında, Dağlarca ilk döneminde daha kapalı, anlamı ancak sezgisel bir tutumla ortaya konulabilecek şiirler yazmıştır. İkinci dönemde ise, anlamın akla dayanmış olması, açık ve anlaşılır şiirlerin yazılmasına etki etmiştir. Dağlarca'nın özellikle ikinci dönemindeki bu akılcı tutumu gerek tematik gerekse şiir dili açısından açık bir şekilde hissedilir.

Cemal Süreya da bu iki dönem arasındaki tematik farklılığa dikkat çeker. Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü'nün *Çocuk ve Allah, Çakırın Destanı, Taş Devri* gibi eserlerden oluşan sezgisel dönemde, "insanın Tanrı'ya, Tanrı'nın ise biyolojiye yakın" olduğunu bildirir. Fazıl Hüsnü'nün "kendine büyük bir narsisizm içinde bir dil yarattığını", "bu dil içinde dönenip durduğunu" dile getiren Cemal Süreya, şairin sezgici döneminin özellikle bu üç kitapta bütünlendiğini vurgular. Bu eserlerde Cemal Süreya'ya göre Fazıl Hüsnü'nün tam olarak "neyin felsefesini yaptığı belli değildir", ancak "yapıtın büyüklüğü karşısında bir ürperti" duyulur. "Besbelli bir şey vardır, iyice bilirsiniz, ama o Fazıl Hüsnü müdür, insanların ortak destanı mıdır, doğanın bir metafiziği midir, iyice anlayamazsınız. Karanlık bir denizde güvenle yüzüyor gibidir. Bir kıyıya doğru mu gidiyor, hangi kıyıya, kıyı var mı, başka denizler var mı, belli değildir." diyen Cemal

Süreya, bu ürpertinin kaynağının tam olarak anlaşılamadığını, sezgisel bir duyuşla anlamlandırılabileceğini işaret eder (2014: 62).

Anlamın tam olarak ortaya konulamadığını, şiirdeki belirsizliğin, kapalılığın niteliğini göstermesi bakımından Cemal Süreya, Dağlarca ile olan bir anısına değinir. "Bir gün bana şöyle demişti: *Ben şiiri koklayarak bulurum.* Gerçi bunu yeni bir döneme girdikten sonra söylemişti, ama sanırım kendi sezgi dönemini bundan daha iyi anlatan bir söz bulamazdı." sözlerini aktaran Cemal Süreya, Dağlarca'da tam olarak ortaya konulamayan anlamın "koklanarak bulunması" ile mümkün olacağını işaret etmesi, bu sezgisel dönemdeki anlam anlayışını özetler gibidir. Cemal Süreya da Fazıl Hüsnü'nün şiiri "gerçekten de koklayarak, güdüleriyle bulduğunu" dile getirir. "Fazıl Hüsnü'de espri iki türlüdür: erkek espri, dişi espri. Güneş'inki erkektir, çünkü ışığı kendindendir, Ay'ınki ise dişi, çünkü bir ışığı yansıtmaktadır." diyen Cemal Süreya, Dağlarca'nın, "şair daha çok sezgisiyle bir şey yapıyorsa, o erkektir; daha çok kültürüyle var oluyorsa, o da dişi." anlayışıyla hareket ettiğini belirtir (2014: 62).

Dağlarca'daki imge anlayışına değinen Cemal Süraya, imgenin Dağlarca'dan önce de var olduğuna işaret eder, ancak bazı farklılıkları ortaya koyar. "Cenap Şahabettin'in şiiri seçkin diyebileceğim görüntülerle doludur; Necip Fazıl da bir görüntü ustasıdır; Nâzım Hikmet en güzel görüntüleri bulmuştur." diyen Cemal Süreya'ya göre, "görüntünün bir sorun olarak şiirimize girmesi, görüntünün bir şiirin kendisiyle kaynaşması, kendisi olması, görüntünün şiirden şiire organik bir şekilde dağılması ilk Fazıl Hüsnü'yle başlamıştır." Bu tavrın, "Fazıl Hüsnü'nün yazdığı şiire de iyice uyduğundan o şiire bir yücelik kazandırdığını" belirten Cemal Süreya, böylelikle Türk şiirinde "anlamsızı ilk deneyen" şairin Dağlarca olduğunu dile getirir (2014: 62). Dolayısıyla bu sezgici dönem, anlamsızın denendiği, imgenin şiire yayıldığı ve birçok yerde şiirin, imgenin kendisi olduğu bir dönemdir ve okuru zorlayan bir anlam anlayışını da beraberinde getirir.

Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü'nün söz konusu sezgici dönemde, *Havaya Çizilen Dünya*'da, *Çocuk ve Allah*'ta, *Çakırın Destanı*'nda "aklı hiç kullanmıyor, akla yaslanmıyor" sonucunun çıkarılmaması gerektiğine de dikkat çeker. Dağlarca'nın bu dönemde de "aklı kullandığını, ama onu aştığını, onunla yetinmediğini" dile getirir. Çünkü Dağlarca'nın, bu şiirleri yazarken "kafiye de aradığını, mısra düzeni üstünde de,

şiirin konusu üstünde de çalıştığını" belirtir. "Sezgiyle yazmak niteliği"nin, şiirde "yukardan aşağıya baktığında, kurulmuş bir yapının içinde gözlemlenen bir nitelik olduğunu" vurgulayan Cemal Süreya, bu niteliğin "daha çok şiirin bağlantılarıyla, çağrışımların kimliğiyle ilgili bir nitelik" olarak sayar. "Gerçi her şiirde sezginin payı vardır; ne yazacağım bilen bir şair bile eline kâğıdı kalemi aldığında aslında ne yazacağını bilmiyordur. Ama sonuç önemli. Sonuçta ortaya çıkan yapının ve yapıdaki bağlantıların niteliği önemli" diyen Cemal Süreya, şiirde anlamın ortaya konulabilmesi için, ortaya çıkan yapı ile bu bağlantıların sezgisel olarak birleştirilmesi, bir bütün olarak okunması gerekliğini işaret etmiş olur (2014: 63).

Burada Garip Hareketi'yle şiirin tema olarak alanının genişlediğine, günlük yaşamı daha çok kapsadığına, şiire yeni olanaklar getirip mutlak değerlerin yitip gittiğine ve biçimde şiire "sonsuz bir özgürlük" tanındığına dikkat çeken Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın bu "yeni şiir hareketine karşı koymadığını", ancak ona da "aldırmadığını" vurgular. Cemal Süreya, şairin bu tutumuna özellikle, *Daha*'da, *Taş Devri*'nde, *Çakırın Destanı*'ndaki şiirlerini örnek gösterir. Dağlarca'nın, "yeni şiirin somutlaşırken, kendi şiirini daha da soyutlaştırmaya gittiğini", "yeni şiirdeki günübirlik'e, güleç humour"a, "keskin, soyut ve karanlık bir neşeyle karşılık verdiğini" belirten Cemal Süreya, yeni şiirin girdiği akıl çizgisini sürdürürken, Dağrlarca'nın "daha da sezgici olduğunu" belirtir (2014: 64). Garip şiiriyle gelen akılcı tutum karşısında Dağlarca, bu sezgisel duruşla anlam açısından da kolay ve yalın söylemin dışında kalmıştır. Garip şiirinin günlük konuşma diline ve "sıradan insan" tipine yönelmemiştir. Aklın somut çizgiselliğinden toplumcu gerçekçiliğe yönelirken de bu şiirin karşısında sezgici bir tavır takınan Dağlarca, bu dönemin şiirinden kendini uzak tutmuştur. Dolayıyla aynı dönemde eserler vermesine rağmen dönemin hem şiir anlayışına hem bu şiirin getirdiği anlam alanına sırt çevirmiştir.

Bu bağlamda "Garip, ortak dili kalkındıran bir davranıştı. Fazıl Hüsnü Dağlarca ise kendi jargonunun surları içine çekilip orda sıkıyönetim ilan eden bir şair oldu." diyen Cemal Süreya, 1940-1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hemen hepsinin kendilerini Garip hareketinin içinde bulduklarını işaret eder. Ancak Dağlarca'nın bu şairler arasında yer almadığını belirten Cemal Süreya, şairin bu hareketle gelen yeni olanakları gereğince ve özümseyerek kullandığını belirtir (2014: 65). Dönemin

şairlerinden ayrılması ve kendine özgü bir anlayışa sahip olmasını, bu hareketin içinde yitip giden diğer şairlerden olmamasını sağlar.

Cemal Süreya, Dağlarca'nın 1949'da yayınladığı, *Üç Şehitler Destanı* ile iki dönem arasındaki geçiş döneminin başladığına işaret eder. Cemal Süreya, daha önce "doğa" ile "ben" arasında metafiziğe dayanan ilişkinin, artık "insani ilişkiler" boyutuna geçtiğini belirtir. Bu eserle bağlayan ve sonrasında *Toprak Ana, Aç Yazı, İstiklal Savaşı, Sivaslı Karınca, İstanbul Fetih Destanı, Anıtkabir* eserleriyle devam eden bu ara dönem eserlerinde sezginin tamamen ortadan kalkmasa da başat öge olmaktan çıktığını dile getiren Cemal Süreya, akıl çalışmalarının da henüz başat öge olmadığını işaret eder. Dağlarca'nın bu eserlerle yeni bir fikir dönemine geçtiğinin işaretlerini, "nesnelere birer araç gibi bakmaya başlaması"nda bulan Cemal Süreya, artık Dağlarca'nın eşya karşısındaki "şaşkınlığının bittiğini", onda "eşyayı belli yönde yönetme özeni ya da eğiliminin başladığını" belirtir (2014: 66). Böylelikle Dağlarca'da anlamın gittikçe belirginleşmeye, somutlaşmaya doğru bir yönelim gösterdiğini de söylemek mümkündür. Eşya, artık kendisi olarak ön safhadadır, artındaki anlam bırakılmıştır. Metafizik bakış, yerine akla bırakmaya başlamıştır. Geçiş döneminde, anlamın bu bağlamda belirginleşmeye başlaması, Cemal Süreya'nın "Geçiş Dönemi, Fazıl Hüsnü'nün evrenden yeryüzüne inişidir." (2014: 67) sözüyle özetlenebilir. Cemal Süreya'ya göre şairin ortaya koymuş olduğu tematik çeşitlilik ve toplumsal şiirin önemli örnekleri bakımından, söz konusu geçiş dönemi dikkat çekici bir özellik gösterir.

Âsû (1955) ile bu geçiş döneminin bittiğini işaret eden Cemal Süreya, bu eserde "Öz Türkçe sevgisi"ne dayanan bir akıl çalışmasının kesin çizgilerine vurgu yapar. Bu dönemde şiirlerini yazarken "dilci bir tavır" takındığına belirten Cemal Süreya, bu tavrın "bilimsel bir tavır" olduğunu işaret eder. Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü'nün "kendi nedensellik bağlantılarından" ayrılarak "ortak bir nedenselliğe" tutunduğunu belirterek artık şiirlerinde kelime çalışmasının bir kavram çalışmasına dönüştüğünü dile getirir. Özellikle daha önce şiirde "görüntü özün kendisi" iken, bu dönemde "görüntünün şiirin biçimini ilgilendirdiğini" işaret eder. Yani Cemal Süreya'ya göre, "eskiden bir öz değeri taşıyan görüntüler, yeni şiirlerde bir biçim hâline dönüşmüştür." Böylelikle Dağlarca'nın şiirinin temelde bir değişime uğradığını dile getiren Cemal Süreya, Dağlarca'nın şiir çizgisinin, Türk şiirinin gelişim çizgisiyle devamlı olarak ters düştüğüne dikkat çeker. Çünkü Cemal Süreya'ya göre, 1940'lardaki şiir devrimi, aklın

aydınlığını getirirken Dağlarca sezgisel duyuşun doruklarına ulaşmıştır. 1953-54 yıllarında Türk şiiri yeni bir genç kuşakla "akla yan çizen bir tutum" sergilemeye başlarken Dağlarca, şiirini bu sefer de akla dayandırmaya çalışmıştır (2014: 68-69). Dolayışla Dağlarca'nın bu dönemde akla dayanan ve özellikle Öz Türkçe tavrında belirginleşen yeni bir dil anlayışı, şiirlerini daha açık ve belirgin bir anlama götürür. Aklın ışığında türetilen ve yeni yeni önerilen sözcükler, şiire girerek kullanım alanı oluşturmuş ve daha açıklayıcı bir tutum getirmiştir. Genel olarak da Dağlarca'nın döneme uymayan ve kendini özgül kılan tavrı da anlam sorunu açısından da belirleyici özellikler ortaya koyar. Dağlarca'nın, bu değişim ve dönüşümleri ışığında dönemin anlam anlayışına yaklaşmadığı, bir nevi uzak durduğu da söylenmelidir.

Bu bağlamda Cemal Süreya'nın, Fazıl Hüsnü'nün öbür şairlerden etkilenmediğini dile getirdiğini yakarıda belirtmiştik. Ancak Cemal Süreya'nın daha da önemle üstünde durduğu nokta, Fazıl Hüsnü'nün öbür şairleri etkilememiş olduğudur. Cemal Süreya'ya göre bunun bir nedeni, "Fazıl Hüsnü'nün getirdiği şiir değerlerinin kendine özgü niteliğinde aramak gerektiğidir." Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü'nün "çıkışında da, gelişmesinde de şiirimizin genel diyalektiğinden bağımsız" ve bundan dolayı da "getirdiği değerlerin de salt kendine ilişkin bir nitelik" olduğunu belirtir. "Fazıl Hüsnü'nün şiiri benzersiz bir yaratığın soluk alıp vermesi gibi bir şeydir. Başka bir özneye geçirilemez. Geçirilince hiçbir değeri kalmaz." diyen Cemal Süreya, Dağlarca'nın bu kendine özgüllüğü içinde anlam anlayışının da belirginleştiğini işaret etmiş olur (2014: 70).

Cemal Süreya, Dağlarca'nın "şiir planında uzun bir süreden beri hiç kimseden etkilenmemiş, hiçbir kaynaktan beslenmemiş, eski yeni hiçbir şairi sevmemiş, her zaman yalnızca kendinden çıkmış olması"nı kendisini "son yıllarda bunaltan, yıpratan" bir durum olarak görür. Cemal Süreya'ya göre, bu süreçte Dağlarca'nın asıl hatasının, "eskiden sezgiyi kök alan bir şiirselliğe dayanırken bir süre sonra bir us şairi olarak çıkarak, o eski sezgi şiirinin bütün verimlerini ve malzemesini yeni şiirine olduğu gibi taşıyarak yapmak" istemesidir. Çünkü "eski şiirinin bütün kazançlarını, yeni bir us şiirinin kültürüne mal etmek" isteyen Dağlarca, bunu "başaramamıştır." Böylelikle Dağlarca'nın "büyük bir açmaza" girdiğini belirten Cemal Süreya, şairin eski şiirindeki "absürd" ögelerin bu kez "Öz Türkçe çevirileriyle" yeni şiirine doluştuğunu işaret eder. Cemal Süreya'ya göre, "Absürd"ün "usun içine yerleştirilmesi, "şairin birey olarak

yenilişi"dir (2016: 170). Böylelikle şiirsel anlamın Öz Türkçe sözcüklerle oluşturulmak istenmesi de bir bakıma şiirselliği de ortadan kaldırmıştır. Şiiri temel anlam düzeyine çekmiştir. Bu da şiirin "yenilişi"dir.

Cemal Süreya, bir başka yazıda Dağlarca'daki bu değişime, şiirdeki "görüntü" bağlamında bakar. Dağlarca'nın döneme uyumayan, ona ters düşen tutumunun, "görüntü" meselesinde de sürdüğünü işaret eder. Cemal Süreya'ya göre "yarı yarıya genç şairlerin kişisel özellikleriyle gelmişse yarı yarıya da şiir serüveninin karşılaştığı zorunlardan çıkmış olan görüntü şiirine ayak uydurmayan tek önemli şair Fazıl Hüsnü Dağlarca"dır. Dağlarca'nın ilk dönem şiirinin "tam anlamıyla görüntüye dayandığını" belirten Cemal Süreya, sonraki döneminde "aşırı Öz Türkçe sevgisi ve bu uğurda girdiği dil kavgasının onu akla sımsıkı bağladığını", dolayısıyla "*Havaya Çizilen Dünya*'dan, *Çakırın Destanı*'ndan, *Çocuk ve Allah*'tan oldukça uzak bir bölgeye" düşürdüğünü dile getirir. Akılcı şiirin mutlaka görüntüye karşıt olmadığını işaret eden Cemal Süreya, görüntünün her türlü şiirin malı olabileceğini söyler. Ancak Fazıl Hüsnü Dağlarca'daki "Öz Türkçe sevgisinin, onu akıl şiirine ittiğini, giriştiği dil kavgasının eski sezgici tutumunu yok ederken, bir yandan da görüntücü yönünü ufalttığını" belirterek yukarıdaki görüşlerini bu açıdan desteklemiş olur (2014: 291). Bir bakıma görüntünün şiirde azalması veya yok olması, aynı zamanda anlam anlayışının değişmesine de etki etmiştir. Görüntünün hâkim olduğu şiirde sezginin ön planda olması anlamlandırma sürecini zora sokar. Ancak azalan görüntüler, nesnenin kendisini öne çıkaracağından anlam da ön plana çıkmış olur. Çünkü akıl, burada daha belirleyici bir rol oynar.

Asım Bezirci de Dağlarca'nın söz konusu birinci dönemini işaret ederek onun başından beri Garip hareketine "karşıt bir yolda yürüdüğünü", "gittikçe soyuta kaçan, karıştırımlara başvuran, çağrışımlarla beslenen, olaydan, düşünceden çok imgeye yaslanan ve güç anlaşılan şiirleriyle İkinci Yeni'ye yardım ettiğini" vurgular (1987: 45). Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi Dağlarca, bilinçli olarak İkinci Yeni şiirinden ve onun anlam anlayışından uzak durur. Hiçbir şaire benzememe tavrını, bütün şiir serüveni boyunca sürdürmüştür.

Dağlarca'nın sezgi dönemine ait "Ağır Hasta" şiirini ele alan Adnan Binyazar da şiiri incelerken "simgelerle, sözcük çağrışımlarıyla örgülü şiirin tam bir yorumunun yapılamayacağını, ancak sezgisel yaklaşımlarla öznel sonuçlara varılabileceğini" dile

getirir. Dağlarca'nın söz konusu şiirinin "az çok" ipuçlarının *"Gözlerim örtük fakat yüzümle görüyorum"* dizesiyle belirlendiğini işaret eden Binyazar, bu şiirinin "anlamsal özü"nün burada olduğuna dikkat çeker. Ona göre bu dizede "gözlerin örtüklüğü", ölümü; "yüzle görmek", hastalığı; "vücudunun bir yerini yüzer gibi güzel" bulan çocuğun düşlem dünyasını simgelemektedir. Dolayısıyla, "çocuk, son dörtlükte, düşlemleriyle, değnekten atını soracak, susamış olan bu ata kardeşinin su vermesini isteyecek denli saflık duygusu içindedir." diyen Binyazar'a göre "çocuğa değnekten atının susadığını onun ölüm duygusundan uzaklığını başka bir boyutta algılamaktır." Söz konusu şiirin sezgisel bir duyuşla anlam alanının genişleyebileceğine dikkat çeken Binyazar, "sınırsız yoruma elverişli" olan bu şiirin, "gizemci duygular" çağrıştırdığını da sözlerine ekler. Dağlarca'da, "duyarlık derinliklerine inilen en dışa dönük şiirde bile gizemli bir hava sezilir." diyen Binyazar, Dağlarca'nın bu şiiri yazdığı dönemde söz konusu olan sezgisel ve mistik tavrını işaret etmiş olur (2006: 113).

Suut Kemal Yetkin, anlam sorununa değindiği bir yazısında, bir şiirin nesre çevrilmezliğine değinerek şiirin çevrilmesi durumunda ortada şiir diye bir şeyin kalmayacağını dile getirir. Yetkin'e göre, "bir şiirin nesre çevrilmesiyle kaybolan şey, şiirdir." Bu sözlerin, şiirin biçiminden ayrılmayacağını göstermesi bakımından büyük bir önem taşıdığını belirten Yetkin, "bu gerçek şiir anlayışından" yanlış sonuçlara varılabildiğini işaret eder. Ona göre şiirin nesre çevrilince şiirliğini kaybetmesinin, "şiiri şiir yapan anlam değildir", "demek asıl şiir anlamsız olandır." gibi sonuçları doğurmaz. Böyle düşünenlerin, "şiirdeki anlamla nesirdeki akıl kurallarına uyarak gelişen düşünceyi birbirine karıştırdıklarını" işaret eden Yetkin, bu çeşit düşüncenin, şiirle ilgisi olmadığını ifade eder. "Çünkü şiir ne bir düşüncenin doğruluğunu göstermek, ne de bir gerçeği öğretmek kaygısındadır." diyen Yetkin, böylesi bir kaygıda olan şiirlerin nesre çevrilince "düşünce yönünden hiçbir şey kaybetmedikleri"ni dile getirir. Düşünceyi önceleyen şiirinden yana olmayan Yetkin, "doğuşunu şairin türlü etkilerle kaynaşan iç varlığından, biçimini bu varlığın bir nabız gibi atan ritminden alan şiirin anlamlı" olduğunu ve asıl "bu anlamın, şiirin nesre çevrilmesiyle kaybolacağını" vurgular. Çünkü ona göre "bu anlam, bir iç varlığın akışına uyarak günlük görevlerinden uzaklaşan kelimelerin biçim almasından doğmaktadır." Dolayısıyla "gerçek bir şiir nesre çevrilince, yani biçimden ayrı düşünce, anlamını da kaybeder." Anlamsız şiir olamayacağını belirten Yetkin, böyle bir durum olsaydı, hiç bilmediğimiz bir dille

yazılmış şiirlerden de zevk almamız gerektiğini, ancak bir şeyin mümkün olmadığını işaret eder (1959: 2).

Bu bağlamda Yetkin, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Batı Acısı*'nda bulunan "Fransız Afrikası" adlı şiiri ele alarak, bu şiiri anlam açısından inceler. Şiirde "tek başına hiçbir anlamı olmayan, hiçbir şey hatırlatmayan", *"Hapitiki Hapitakü Takü"* dizesine dikkat çeker. Bu kelimelerden oluşan dizenin, "şiirdeki ilk bölüğü okuyunca, sadece tam tam seslerinin bir yansılaması olduğunu anlayacak ama her bölü sonunda tekrarlandıkça nasıl bir derin bir anlam almaya başladığını, zavallı, yalnız, aldatılmış, sömürülmüş bir Afrika'nın nasıl içinizi yaktığını duyacaksınız." (1959: 2) diyen Yetkin, şiirdeki anlamın, şiirin biçimine özgü ve bütünlüğün ortaya koyduğu bir unsur olarak görür. Anlamsız gibi görünen sözlerin, şiirin yapısında kazandığı anlam, aslında Yetkin'in çevrilemez olarak işaret ettiği anlamdır.

Yetkin, anlamsız sözler gibi görünen onomatopelerin (yansıma / sestaklidi sözcük), "iç varlığı olan usta bir şair" olan Dağlarca'nın elinde sayısız anlamlar yüklendiğini dile getirir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Yetkin, buradaki anlamsız kelimelerin ancak şiirin bütünü içinde bir anlam aldığını işaret eder. Söz konusu anlamsız sözcüklerin, diğer sözcüklerle kurduğu bağlar, onları yansıma veya sadece bir ses taklidi olma durumundan kurtarır. Bu sebeple Yetkin, Dağlarca'nın, bu şiiri baştan sonuna kadar sadece "hapitiki hapitakü takü"nün benzeri anlamsız kelimelerle yazsaydı, bu şiirin "okunamaz" olacağını ifade eder (1959: 2). Buna bağlı olarak anlamsızlığa karşı çıkan Yetkin, "insanlar arasında bir anlaşma aracı olan ve ister istemez birer anlam taşıyan kelimelerin" bu asli görevlerinden uzaklaştırılamayacağını, kelimeleri bu yolda zorlamayarak anlamdan boşaltmanın da mümkün olamayacağını belirtir.

Attilâ İlhan da *Batı Acısı* eserini ele alır, ancak Yetkin'in tersine Dağlarca'yı anlamsız ve başarısız bulur. Attilâ İlhan, Dağlarca'nın şiirlerinde bir "oyun" olduğunu işaret eder. Ona göre bu oyunda "tek tek her bir eşya, her bir yaratık yerini almaktadır." Ancak bu oyunda "bilinç"in ve bu oyunu "herkese ve bizzat sanatçıya haklı gösterecek olan anlam"ın, "her önemli sanatçının insanlığa açıkladığı bildiri"nin olmadığını işaret eder. Dağlarca'nın art arda yayınladığı eserlerde, şiirlerde bu "oyun"un yeni kısımlarının da sürdürüldüğünü, ancak söz konusu olan "bilinç"in, "anlam"ın, "bildiri"nin bir türlü meydana çıkmadığını dile getirir. İlhan'a göre "anlamsız bir

oyunun yormayacağı bir okuyucu" yoktur. İlhan, "Dağlarca'nın şair olarak önemini yitirmiş ya da yitirmekte olması"nın sebebini, bu anlamsız, bildirisiz ve bilinçsiz bir oyuna dayanmasında bulur (1983: 179). Attilâ İlhan'ın, toplumcu bir bakış açısıyla ortaya koyduğu bu yaklaşımla Dağlarca'nın şiirini eleştirirken yanıldığını söylemek mümkündür. Dağlarca, ilk döneminde şiirlerinde anlamı öncelemez, sezgisel bir tavır içindedir, ancak bildirisiz değildir. Şiirden bildiri beklemek, şiirselliğin dışında bir tutumdur. İlhan'ın işaret ettiği, bilinç, anlam ve bildiri, temel olarak hiçbir şiirin ana unsuru değildir. Neredeyse düzyazının temel unsurlarını şiir için bir ölçüt olarak ortaya koyan ve onlar üzerinden şiiri değerlendiren Attilâ İlhan, toplumcu şiirin dışında her şiiri nereyse yok saymaktadır.

Bu bağlamda Attilâ İlhan, "şiir evrenine anlam veren şeyin, aslında bir özünün olması ve bu özün her bakımdan "duyulmuş" olması" gerektiğini vurgular. Ona göre "şair, ancak özünü, evrenini okuyucularına aktarabildikçe, onun tek boyutlu olmaktan çıkıp çok boyutlu olmasına, duruk ve ölü olmaktan çıkıp canlı ve yaşar olmasına yol açmalıdır." Dağlarca'nın bu özü ve dolayısıyla bu öze bağlı kurmuş olduğu evreni okura yansıtamadığını savunan Attilâ İlhan, "Siz istediğiniz kadar kendinize bir evren kurunuz. Eğer başkaları onun varlığını duyamıyorlarsa, tadına varamıyor, kapısından giremiyorlarsa evreniniz kurulmamış demektir. Yok demektir." sözleriyle okur merkezli bir anlam anlayışını savunmuş olur. Şiirdeki evrene bağlı olan anlam, kavranmadıkça, okur tarafından keşfedilmedikçe, söz konusu şiiri "yok sayan" Attilâ İlhan, şair ile okur arasında bir "iletişim"in kurulmasına vurgu yapar. Ona göre "Şairle okuyucuları arasında zorunlu olan kontakt gerçekleşemedi mi bütün yaratıcı sanılan çaba, bütün uğraşmalar; sonunda, bir türlü çatılamayan bir çatının, bir türlü ayakta duramayan bir yapının dağınık ve tek tek anlamı olmayan ögelerine (unsurlarına) harcanır gider." Yukarıda düzyazının unsurlarıyla şiiri değerlendiren Attilâ İlhan, burada da bir "iletişim" kurma beklentisi içerisine girer. Şair ile okur arasında "zorunlu" bir iletişim gerekli bulur. Dahası şiirin bütün amacını, bu kurulması zorunlu olan iletişime bağlayan Attilâ İlhan, bu iletişimin yokluğunda şiiri anlamsız ve sonuçsuz olarak değerlendirir. Dolayısıyla "Dağ, değişik bir dağ; kuş, değişik bir kuş; insan bir bakıma değişik bir insandır. Yalnız şairle okuyucu arasındaki o duygu paralelliği kurulamazsa dağ da, kuş da, insan da özünden boşalmış, bizi çağıran ve birinci derecede ilgilendiren birer estetik kavram olmaktan çıkmıştır." diyen Attilâ İlhan, böylesi bir şiirin sadece soyut bir

düzlem olarak kalacağını işaret eder. Ona göre özünden boşaltılmış şiir, "ya bir simetrinin uçları, ya bir üçgenin köşeleri, ya bir parabolün çizgileri" şeklinde kalır ve somut bir anlam veya bildiri ortaya koyamaz (1983: 179). Sonuç olarak Attilâ İlhan, şiirden estetik açıdan öncelikli olarak beklenmeyen unsurları ölçüt olarak, Dağlarca'nın şiirlerini, "bilinç"siz, "bildiri"siz, "iletişim"siz ve dolayısıyla "anlam"sız bulur.

Behçet Necatigil, Attilâ İlhan'ın aksine görüş bildirir. Necatigil, şiirin bir eğitimi gerekli kıldığını, en azından bir mecaz bilgisine ihtiyaç duyduğunu işaret ederek Dağlarca'daki anlam sorunsalını "mecazlara" dayandırır. Ona göre, "Dağlarca, mecazlarla doludur." Bu bağlamda soyut-somut ilişkisine değinen Necatigil, bu ilişkinin iç içe olduğunu ve artık şiirde bir manzum hikâyeye dönülemeyeceğini işaret eder (2012: 90). Böylelikle İlhan'ın şiirden beklediği unsurların, şiirden artık beklenmemesi gerektiğini işaret eder. Dağlarca'nın mecazlara dayanmış ve anlam alanını ona göre oluşturmuş olması, İlhan işaret ettiği durumların "başarısız" olarak algılanmaması gerektiği gerçeğini de ortaya koyar.

Dağlarca'yı "maddeci" bir bakış açısıyla ele alan Gülten Akın, Dağlarca'nın "nesneleri kendine göre var kılmak, daha belirgin, içlemli, anlamlı kılmak için" çaba harcadığını işaret eder. Ona göre bu harcanan çaba, "soyut kavramlar karşısında ters bir gidiş" gösterir ve soyut kavramları, "yoklaştırmaya, yokluğa" iter. Bu tutumu "çok önemli" bulan Akın, Dağlarca'nın, şiirinin başından beri "maddeci" bir görüşü geliştirdiğini dile getirir. Akın'a göre Dağlarca'nın, "Mistik, metafizik konuları kurcalaması, bu maddeci görüşe daha doğru, daha geniş bir içlem kazandırma isteği"nden kaynaklanmaktadır. Akın, Dağlarca'nın bu gelişiminin, "diyalektiğe uygunluk gösterdiğini ve bu uygunluğun "doğal ve aklî" olduğunu belirtir (1983: 61). Ancak Akın, Dağlarca'nın sezgisel döneminde de maddeci bir amaç taşıdığını söylerken, sonraki değerlendirmelerinde şairin, şiirde "anlama ilişkin sözcük ekonomisine pek o kadar önem vermediğini" (1983: 65) işaret eder. Bu durumda maddeci olan bir şairin sözcükte anlam unsuruna önem vermemesi pek mümkün görünmez. Üstelik de Dağlarca'nın ilk dönem şiirlerinde soyutu yoklaştırdığını, soyut kavramlardan uzak durduğunu söylemek de pek olası değildir. Akın'ın işaret ettiği durum, ancak kısmen 1955 sonrası girdiği şiir anlayışı için söylenebilir. Çünkü somut ve aklî unsurlar ancak bu tarihten sonra Dağlarca'da yoğunluk göstermektedir.

Ebubekir Eroğlu, Dağlarca'yı değerlendirirken şairin sezgisel dönemi ile sonraki aklı esas alan dönemi arasında bir karşıtlık kurar. Eroğlu, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "ilk kitaplarıyla otuzlu yılların değerlerine eklenebilen hatta onu zenginleştiren bir dünya kurduğunu" belirtir. Bu bağlantının söz konusu dönemin şiirinin genel çizgilerde sezgisel bir anlam anlayışını sürdürmüş olmasına bağlanabilir. Otuzlu yılların şiiri, Nâzım Hikmet bazı unsurlar dolayısıyla dışarda tutulursa, genelde sezgisel bir şiir anlayışını sürdürür. Bu açıdan Eroğlu, Dağlarca'yı "kozmik bir bakışa kapısı en açık şair" olarak değerlendirmesine rağmen, şairin "sonraki yılların şiir çizgilerine dâhil olması ve bunu birkaç kere tekrarlaması" dolayısıyla "eserinin ilk köküne göre, yani kozmik yönelimine göre algılanmasını güçleştirdiğini" işaret eder. "Ayrıntılar onun şiirlerinde sınırları belirsiz bir ortamın ögeleridir." diyen Eroğlu, Dağlarca'nın "değişik dönemlere, hatta geçici eğilimlere sık sık çağrışımlar yollaması ve henüz çağrışım zenginliği kazanamamış kelimelere fazlaca yer vermesi yüzünden, şiirindeki anlam ögelerinin, toparlanması güç bir alana yayılmış göründüğünü" belirtir. Dolayısıyla "bu durumun bulutlu bir ortam ve derinlik duygusu doğurduğunu" söyleyen Eroğlu, Dağlarca şiirinin anlam sorunsalını da işaret etmiş olur (2011: 39). Bu bağlamda Dağlarca'nın söz konusu olan iki farklı dönemin birbiriyle bağlantısının güçlüğü ve şiirlerindeki evrenin genişliğine bağlı olarak ayrıntılarla doldurulmuş olması anlam sorununa yol açmıştır. Burada işaret edilen bir diğer önemli unsur da daha önce Cemal Süreya'nın dile getirdiği "Öz Türkçe" meselesidir. Eroğlu'nun "çağrışım zenginliği kazanmamış sözcükler"e vurgu yapması, söz konusu anlam sorunun temel sebeplerinden birini işaret eder. Çünkü henüz anlamı bilinmeyen ve birçok yerde şaire özgü bu yeni sözcükler, ister istemez okur tarafından anlaşılamamıştır. Okur için bir çağrışım alanı oluşturamamıştır.

Mustafa Öneş, Dağlarca'nın "şiirsel söyleminin duru, seçik, özlü sözcükleriyle nitelenebileceğini" bildirir. Çünkü ona göre Dağlarca'nın, artık "şiirin doğasından gelen anlaşılma güçlüklerini azaltmaya çalıştığı görülmektedir." Öneş bu yaklaşımını, Dağlarca'nın, "71 kitabından derlenmiş *Dört Kanatlı Kuş*'un ikinci baskısında açıklamalara yer vermesi"ne dayandırır (2006: 105). Dağlarca'nın bu tutumu anlamı öne alması ile ilişkilendirilebilir. Ancak Dağlarca'nın yakın dönemdeki şiirleri için de genellenemez. Çünkü Öneş'in de işaret ettiği gibi 1990 yılında yayınlanan *Uzaklarla Giyinmek* eserinde anlamın kolayca ortaya koyulduğunu söylemek güçtür. Öneş, söz

konusu olan bu eserdeki şiirleri anlamak, şiirlerle ilgili ipuçları yakalamak isteyenlere, "önce başlıklarına bakmalarını" önerir. Ona göre "okuru karşılamanın yanı sıra yapıta değişik bir boyut kazandırma ve içeriğini özetleme de başlığın yükümlülüğündedir." "Başlık"ı, "çözümüne yardımcı yaklaşım yöntemi olarak şiirle birlikte sunulmuş armağan" olarak gören Öneş, başlığın, "kafasını karıştırarak okuru çok yönlü düşünmeye alıştırmak, hatta şiir üzerine eğitmek gibi amaçlar da taşıdığını" belirtir. Bu tutum ve nedenle, *Uzaklarla Giyinmek (Sığmazlık Gerçeği)*'ni başlığından hareketle irdeler, anlam sorunsalını çözmeye çalışır. Öncelikle "uzaklara giyinmek" ibaresini ele alan Öneş, bu ibareye ""Şimdi'yle "sonra'yı, 'geçmiş'le 'gelecek'i anlamdaş kurma uğraşı mı; iç/dış, uzak/yakın, varlık/yokluk örneği karşıtlara ortak payda arayışı mıdır?" sorularıyla bir anlam bulmaya çalışır. Ona göre "Giyinmek" sözünden, "ister doğal etkenlere karşı bedenin direncini arttırmak için, ister töresel kaygılarla olsun, korunmak amacıyla örtünmek" anlaşılır. "Uzaklar", sözü ise "özlemi, serüveni bilinmezin gizlerini barındıran bir görüngede yer alır." Bu açıdan Öneş'e göre, ""Uzaklarla Giyinmek" evrenle örtüşmeye karşılıksa, evrenin sınırlarını kendi sınırı saymak demektir. Bu da ancak duygusal, düşünsel ve tinsel genleşmeyle gerçekleşebilir." Ayraç içinde alınmış "Sığmazlık Gerçeği" de "uzaklarla giyinme"nin başlıca gerekçesidir. Çünkü Öneş, "dar bir beden kılıfına sıkıştırılmış olan insanın, kökenini araştırmak, varlık nedenini saptamak, gerçek boyutlarına ulaşmak için kaçınılmaz bir istek duyduğunu" belirtir. Bütün bunların sonucunda *Uzaklarla Giyinmek (Sığmazlık Gerçeği),* "tarih, bilim, din ve felsefeden yararlanılarak geliştirilmiş evrendoğumsal bir yapıttır, evrenin şiire uyarlanmış öyküsü/destanı"dır (2006: 106-107).

Bir başka yazısında da söz konusu eser için Dağlarca'nın "görünen bilenenle yetinmeyip onların ardını araştıran, evrendeki şaşırtıcı dengenin doğurduğu sorulara felsefeci tutumuyla, bir kuşku aralığı bırakarak yaklaştığını" belirten Öneş, şairin bu eserde "Albert Einstein'dan Stephen Hawking'e uzanan bilimsel görüşler çizgisine koşut bir evrendoğum sunarken, gelecekte belki de kaçınılmaz olacak şiirle bilimin işbirliği yolunda ilk adımı atan Türk şairi" olduğunu dile getirir (2006: 92). Bu eseri anlamlandırmak için geniş bir bilgi birikimine dikkat çeken Öneş, tarih, bilim, din ve felsefenin, eserin anlam alanını ortaya koymak için kaçınılmaz olduğunu vurgular.

Aynı eserde "Anı Ata" adlı şiiri ele alan Öneş, bu şiiri de anlamlandırırken başlığından hareket eder. Ona göre öncelikle ortaya konulması gereken durum, bu

başlığın "eksik kurulmuş bir ad tamlaması" olmasıdır. Öneş, anlama ulaşabilmek için bu eksikliğin aşılması gerektiğini vurgular. Ona göre bu başlığın eksikliği, "sözcüklerin bağlantı takıları kullanılmadan, ilkel, çocuksu bir söyleyişe yol açacak biçimde yan yana getirilmesinden doğmaktadır." Dağlarca'nın, "şiirin başlığını erken yoruma olanak sağlayıcı tek bir anlam yükü altına sokmak istemediğini" belirten Öneş, şairin, başlığa "uygun takılar, yeni sözcükler ekleyerek değişik anlatım olanaklarını araştırmayı okura bıraktığı"nı dile getirir. Öneş, bir okur olarak bu işlemi, "anı atası", "anının/anılarımızın atası", "anı olmuş/anılarda kalmış ata", ya da tamlayanla tamlananın yerleri değiştirilerek "ata anısı", "atadan kalma anı" gibi doğrultularda geliştirir. Dahası Öneş, "eşanlamlı oluşları nedeniyle başlığın birleşik (Anıata) ve ara çizgili (Anı-Ata) okunmasında sakınca bulunmadığını" söyler (2006: 132). Böylelikle Öneş, şiirin çok katmanlı anlam yapısına işaret ederek bu şiiri de ait olduğu eserin genel izleğine bağlı olarak Tanrı-evren-varlık-bilim temelinde anlamlandırmaya çalışır.

Ahmet Soysal, Dağlarca'nın "temel yapıtlarındaki özellikler"in neler olup olmadığını sorgularken, Dağlarca'yı "varlığın şairi" olarak nitelendirir. Dağlarca'nın "eski şiiri, aruz ve hece veznini çok iyi bilmesinden de kaynaklanan", "çok büyük bir ses ve ritim ustalığı"na sahip olduğunu belirtir. Ancak ona göre bu bilgi, Dağlarca'da "çok yeni ve özgün" bir sonuç verir. Bunun yanı sıra Dağlarca'nın şiirinde "büyük bir biçimsel ve düşünsel yoğunluk"a işaret eden Soysal, bu yoğunluğu, "kendini vermiş ve hazır olan okuru, hiçbir zaman zorlamayan, bir çeşit "doğal akış" içerisinde bir yoğunluk" olarak değerlendirir. Ona göre "çok çarpıcı –görkemli– imgeler, "sıçramalarla", "doğallık" etkisi bozulmadan yan yana geliyor." Dolayısıyla "imge zenginliği içeren bu yoğunluğun özelliği yalınlık" olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Dağlarca'nın şiirini, "yalın bir şiir" olarak değerlendiren Soysal, bu şiirin aynı zaman, "çoğul" bir şiir olduğunu da işaret eder (1994: 33). Bu "yalın" şiirdeki "çoğul"u "mucize" olarak değerlendiren Soysal, Dağlarca'nın şiirinde bir anlam kapalılığının olduğunu da işaret etmiş olur. Okuru zorlamayan durum, genel bir durum değildir. Çünkü "çarpıcı imgeler", "sıçramalar", çağrışımlar ve buna bağlı "çoğul" bir anlam, ancak "kendini hazırlamış" bir okur için yalın görünebilir. Buradaki yalınlık, temelde kolay anlaşılmayı işaret etmez.

Bu bağlamda Ahmet Soysal, Dağlarca'daki yoğunluğun "düşünsel" boyutunu ele alır. Ona göre, "düşünsel yoğunluk"un başlıca ögeleri, Dağlarca'nın "felsefi ya da

"metafizik" konulara yönelmesidir." Soysal bu ögelerin "önde gelenlerini" şöyle sınıflandırır: "Gövde" konusu (*Çocuk ve Allah, Şeyh Galib'e Çiçekler, Uzaklarla Giyinmek...*), "Zaman" konusu (özellikle *Asû* –bu yapıtta zamana Dağlarca *sürez* der–, *Uzaklarla Giyinmek...*), "Ölüm" konusu (*Çocuk ve Allah, Asû*), "Arzu", "Nedamet", "Varlığı" (*Çocuk ve Allah*). Bu ögelere "daha nicelerinin" eklenebileceğini belirten Soysal, Dağlarca'nın, "varlığın somutluğunun şairi" olduğunu dile getirir. Ancak yine de Soysal, yukarıda işaret ettiğimiz gibi bu somutluğun "kolay anlaşılan" bir durumu işaret etmediğini, çünkü Dağlarca'nın şiirlerinde "somutun yaklaşımındaki yoğunluk'un soyuta açılabileceğini" de işaret eder (1994: 33). Dolayısıyla imgesel ve çağrışımlara dayanan bir şiirin "yalınlık"ı, çoğul anlama gelebilen bir somutluğun içinde soyut'u işaret etmesi, anlam açısından bir sorunsal getirmektedir. Bu şiirin oluşumundaki düşünce boyutu da bu durumu göstermesi açısından önemlidir.

Dağlarca'nın *Uzaklarla Giyinmek* adlı eserini ele alan Önay Sözer de bu eser için "üç boyutlu bir yazı" ifadesini kullanır. Bu üç boyutluluğun, "kavramdan şiire, şiirden mitos'a ve mitos'tan bu her ikisine sürekli geçişler yaparak cisimleşen, gövdeleşen" bir özellikte olduğunu vurgular. Önay Sözer, *Uzaklarla Giyinmek*'in "ilkin gerçekten bir kavram listesiyle, daha doğru olarak bir kavram listesinin ardına sığınan paralelizmlerle (dizelerin eş ya da karşıt anlamlı sözcüklerle ya da sözdizimsel olarak birbirine karşılık oluşturmasıyla) başladığını" belirtir. Ona göre bu listedeki "göz", "ses" "el", "ayak", "çocuk" gibi sözcüklerin sürekli olarak "sığmazlık", "kımıldama", "sürez", "bakış", "ışık", "gece", "gölge", "yazı", "söz" gibi kavramlara dönüşler yaptığını dile getirir. Bu açıdan Sözer, Dağlarca'nın şiirinin "diskursiv" (yani oradan oraya gezen, gezici) olduğunu işaret eder. Burada asıl meselenin, "kavramdan kavrama mantıksal olarak gezen düşünceden, bilimlerin doğmuş olması" gerçeğidir. Bu "gezme" eylemini aynı zamanda bir "yapma" eylemi olarak değerlendiren Sözer, böylelikle bu sürecin "evren"in yapılanmasıyla tamamlandığına dikkat çeker. Dağlarca'nın şiirini asıl derinliğinin bu noktada olduğunu vurgulayan Sözer, bu eserin "eskil ve çağdaş (bilgisayar ve iletişim dünyasına kadar göndermeler taşıyan) evrensel bir mitos, *insan-merkezli bir kosmogoni* denemesi" olduğunu belirtir. Bu kosmogoninin "örtük bir varlık bilimini" kapsadığını aktaran Sözer, bu evrenin fizyoloji, psikoloji, zooloji, mineraloji, astronomi gibi alanlarla ilişki kurduğun söyler. Böylece mitos'un ne kavramlardan ne

de şiirden vazgeçtiğini belirtir (1994: 37). Dolayısıyla Dağlarca'nın bu eserindeki anlam alanı geniş bir bilgi birikimini gerektirir.

Bu bağlamda insan-doğa-evren ilişkine değinen Sözer, Dağlarca'nın bu eseriyle "evrenin kaynağı, başı neresidir, kimdir?" sorularına cevap bulmaya çalıştığını belirtir. Bu noktada eserin isminden hareketle "sığmazlık" kavramını ele alan Sözer, birçok dizenin bu kavramın "karmaşık, ancak şiir diliyle anlatılabilir/anlatılamaz yapısına" tanıklık ettiğini işaret eder. Sözer'e göre "sığmazlık", "Dağlarca'nın dizeleri gibi ancak derişerek, yoğalarak, birbiri içinden çıkmayı, kapalıyken kapalılıktan ötürü açılmayı, uzamayı, genişlemeyi, "sığ"ın "sığ"a sığmamasını anlatır." Böylece "sığmazlık"ın böylesi dizelere benzerken, dizelerin de gerçek sığmama devinimini yineleyerek, "uzaklarla giyin"diklerini belirtir (1994: 37). Sözer, bu "sığmazlık" gerçeğini, yukarıda belirtmiş olduğu "kımıldama, hareket etme" eylemiyle ilişkilendirir ve Dağlarca'nın şiirindeki anlam alanının genişliğine, bir bakıma işaret etmiş olur.

"Sığmama" kavramı üzerinden söz konusu eserin anlam alanını belirlemeye çalışan Sözer, bu kavramın Dağlarca'nın kosmogonisi içerisinde onto-teleolojik bir belirlenimle okurun karşısına çıktığını belirtir. Sözer'e göre bu belirlenime daha yakından bakıldığında evrenin çok "ata"lı olmasına, ama evrenin asıl atasının insan olmasına bağlandığını dile getirir. Böylelikle "evrenin başlangıcı, atası, en büyüğü", insan olduğundan, onun dışındaki bütün varlıklar "yerlerini ve ereklerini" bulurlar, ancak insan "başlı başına bir kendine sığmama olgusu" olarak kalır. Sözer işte bu noktaya Dağlarca'nın varlıkların birbiriyle olan ilişkisine yansıyan bu "sığmazlık gerçek"ine, "dışarı çıkma" özel adını taktığını işaret eder. Sözer, böylesi bir "evren şiiri"nin "varolanların kendi aralarındaki ilişkisini aynı zamanda her birinin doğayla, yer-gökyüzüyle, varlık-yoklukla, ilişkisinden başka bir şey olmadığını", Dağlarca'nın işaret ettiğini vurgular. Bu durumda Sözer, Dağlarca'nın, "varolanların, varlıkla ilişkisini, metafizik'in zorladığı anlam sınırlarını şiiriyle dolanmayı denediğini" belirtir (1994: 38).

"Dışarı çıkma" kavramının Dağlarca'nın bu yapıtında kurmak istediği anlamın temel kavramlardan birisi olduğuna dikkat çeken Sözer, öncelikle bu kavramın "insan ile doğa arasındaki ilişkinin iki-anlamlılığa" işaret ettiğini vurgular. "İnsan mı dışarı çıkma istemektedir, yoksa doğa mı?" Bu kavramın daha sonra asıl anlamının ortaya

çıktığını işaret eden Sözer, Dağlarca'nın bu kavramla, "insanın doğayla ilk ilişkisinin mitoslar biçimde bir imgeleme ürünü olduğundan başlayarak bu imgelemin teknoloji adı altında sürdüğünü, her türlü teknolojik buluşun öncesinde bir düş ve düşlem bulunduğunu" ya da "derin düşünme hâlindeki mistik'in, dervişin zihnindeki görüntülere gerçeklik tanıdığını" dile getirir (1994: 38).

Böylelikle Sözer, "Dağlarca'nın şiirinin evrenbilimini (her türlü bilimi) aştığını" işaret etmiş olur. Ancak Sözer'e göre, "bu şiir aynı zamanda kendi mecazlarına da sığmamaktadır. Bilim şiirle aşılmaktadır, şiir ise yeni bir gerçeklikle." Dolayısıyla Sözer, "Uzaklarla giyinmek", "doğanın doğaya sığmaması", "evrenin atası insan" gibi yaklaşımların hepsinin "birer mecaz, birer anlam-taşımacası" olabileceğini, "nitekim şairin kendisinin de zaman zaman bu mecazlarla dile getirmek istediği asıl anlama işarette bulunduğunu" dile getirir. Yine de "Dağlarca'nın şiirini bu türlü yorumlamak çok az bir şey olurdu" diyen Sözer, bu eserde "taşımaca anlamın aynı zamanda gerçek olduğuna dikkat etmek gerektiğini" işaret eder. Çünkü ona göre "sığmazlık", "dışarı çıkma" bu demektir. Böylelikle "anlam'ın bir kez daha kendi dışına taşındığını" vurgulamış olur. Dağlarca'nın "bütün çabası'nın, sürekli kendini aşan bir mecazı, *gerçekliğin kendisindeki söz oyununu o gerçeklikle birlikte* yakalamaya yöneldiğini" belirten Sözer, Dağlarca'da, "dışarısını, "uzaklar"ı bizim için yakına getirmek üzere söz'ün dışlaştığını" vurgular (1994: 39). Böylelikle anlam da dışarlanmış olur.

2.5. Asaf Hâlet Çelebi: Ahenk, Anlam, Hayal / İmgelem

Asaf Hâlet Çelebi, şiirlerini 1940'tan sonra *He* (1942), *Lâmelif* (1945), *Om Mani Padme Hum* (1953) isimleri altında toplar. Bu dönemde bilindiği üzere Garip şiir anlayışının etkisi hâkimdir. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi bu şiirin etkisinde kalmayan, kendine özgü bir şiir çizgisi oluşturan Dağlarca gibi Asaf Hâlet Çelebi de özgün bir çizgiye ulaşır. Dağlarca gibi bu şiire karşı koymayan, ancak onun etkisi altında da şiir yazmayan Çelebi, buna rağmen Garip şiiriyle bazı benzer özellikler gösterir. Şiiri duyuş ve ortaya koyuşu açısından onlardan tamamen ayrı bir konumdadır. Çelebi örnek olarak şiirde sanatların tedahülünde Orhan Veli'yle aynı düşüncededir. Şiirin diğer sanat dallarıyla iç içe olmaması gerektiğini belirtir. Edebi sanatlar noktasında da Orhan Veli'nin görüşlerini benimser. Teşbih, istiare gibi sanatların artık

"bıktırıcı" bir duruma geldiğini işaret eder. Bilinçaltı vurgusu da Orhan Veli'nin yaklaşımını hatırlatsa da Çelebi'nin bu unsurdan beklediği farklı bir konumdadır. Ancak anlam noktasında ondan ve diğer Garip şairlerinden ayrılır. Hatta aynı dönem içerisinde Garip'e bu noktada karşı duran Dağlarca ile aynı safta yer aldığını söylemek mümkündür. Dağlarca'da sezgiye ve dolayısıyla kapalı bir anlam alanına yönelen tavır, Çelebi'de de sezgisel bir duruş ve ötelenen bir anlam anlayışına benzerlik gösterir. Dağlarca gibi Çelebi'nin de bu dönemde 1930'lardan gelen sezgisel duyuşu sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Sezgiye, soyuta ve çoğunlukla bilinçaltına yönelen Asaf Hâlet, şiirde anlam unsurunun öncelenmesini kabul etmez ve şiirin anlamlandırılma sürecinde fazlaca "deşilmesine" karşı çıkar. Böyle bir eylemin kendi şiirlerindeki "havayı" yok edeceğini belirterek bu noktada da Ahmet Haşim'e yaklaşır.

Asaf Hâlet Çelebi, "hakikî şiir" yazmak için ya "çok iptidaîleşmek" veya "toplumun sınırlarını aşarak "ötelere" gitmek gerektiğini söyler. Çelebi'ye göre hakiki şiirde okur, "şairin tesirinden ziyade kendi iç âleminin aksini, kendisini görür" ve "şairin tesirini hatırlamaya vakit bile bulamaz." Böylesi "hakikî" bir şiirin kelimeleri de sözlük anlamlarından ziyade onların "tılsım formülleriyle açılan sihirkâr bir bahçedir" (2004: 44). Şiir, anlamsal olarak okurun kendi iç dünyasını yansıtır, ona yakın durur; ancak bunu yaparken sözcükler somut düzlem üzerinden değil, yeni bir çağrışımsal alan içinde daha soyut bir anlam alanı oluştururlar. Burada hem şairin, hem de okurun daha sezgisel bir kavrayış içinde şiiri anlamlandırması gerekliliği üzerinde durulur. Okur, kendi iç dünyasını şiirde anlamlandırırken bu zeminde hareket etmelidir.

Bu bağlamda Çelebi'ye göre böylesi bir şiirin "kriterleri" vardır. Çelebi, şiirin kriterinin "hassasiyet" değil, "bazı ruh anları" olduğunu, şiirin de "bu anların tespiti" olarak algılanması gerektiğini vurgular. Bu anların en doğru ve gerçekçi biçimde tespiti edilenin, o ruh hâlini bilen, tanıyan okur tarafından, kendi ruhunun ölçütleriyle değerlendirilebileceğini bildiren Çelebi, bu değerlendirmenin anlamsal olarak şiirde yer alan sözcüklerin, sözlük anlamlarıyla aranılamayacağını işaret eder. Çünkü ona göre şiir, bir bütün olarak tek anlamdan oluşur, "kelimelerin bir araya gelmesinden oluşan büyük bir kelime"dir. Bu sebeple şiirde "kelimenin parçalanma niteliğinin" olmadığını belirten Çelebi, şiirde sözcüklere dayalı olarak anlamın da parçalanmayacağını işaret etmiş olur. Çünkü "bir tek kelime hecelere ayrıldığı zaman nasıl o heceler başlı başına

bir mana ifade etmezse, şiirde de teker teker kelimelerin manasıyla uğraşmak" öylesine sonuçsuz ve gereksiz bir iştir (2004: 45).

Bu doğrultuda kendi şiirinin yapısını değerlendiren Çelebi, öncelikli olarak "şekil" diye bir şeyi kabul etmediğini belirtir. Çelebi, karşı çıktığı "şekil" kavramıyla, sadece dış yapıyı kastetmediğini, şiiri mümkün olduğu kadar bütün bağlardan ayrılmış olan ve soyut'a yaklaşan bir şey olarak kabul ettiğini dile getirir. Şiirde sanatların tedahülünü kabul etmeyen Çelebi, "en güzeli bile olsa şiirin hiçbir zaman bir resim, bir tablo olmaması gerektiğini" vurgular. Çünkü ona göre, "sırf tasvirî olan şiirler bizi bir madde ağırlığına, bir cansızlık ve ruhsuzluk içine gömer." Oysa Çelebi, "ruhun nasıl rengi ve şekli yoksa şiirin de yoktur, çünkü şiir maddenin değil, ruhun ifadesidir." (2004: 45) diyerek şiirin mutlak bir soyut zeminde ele alınmasını işaret eder. Bu soyutluk, anlamın da somut düzlemden ayrı ve temel anlam alanın dışında bir anlayışla algılanmasını gerekli kılar.

Asaf Hâlet Çelebi, kendi "şiir davası"nı çeşitli bölümler ve kavramlar etrafında şekillendirmeye çalışır. İlk kavram olarak "saf şiir"i ele alan Çelebi, bu kavramın anlamla olan ilişkisini de ortaya koymaya çalışır. Çelebi kelimede ses unsurunun ve onun işaret ettiği anlamın, temanın seçilebildiğini, bu işaret edilenin "ya düşünce, ahlâk, keder, aşk" gibi soyut bir kavram, ya da "kuş, mehtap, sâki, kiremit" gibi maddî bir varlık olduğunu işaret eder. Şiirin, bir taraftan bu ses unsurlarının yani ahengin, diğer taraftan da anlam denilen soyut unsurların ve "tasavvuru mümkün olan medlûllerin, yani hayallerin" bir araya gelmesinden oluşan bir şey olduğunu belirtir. Ancak Çelebi, şiirde anlamın, hayallerin ve ahengin tertibinin "keyfî" olmadığını ve bir "mantık dâhilinde" yapıldığını dile getirir. Çelebi'ye göre bu mantık, "alelâde bir hesap mantığı" değil, "yüksek riyaziye ile bir noktaya varış mantığı" olmalıdır. Şiirin kendine özgü, daha zor bir mantığa sahip olduğunu işaret eden Çelebi, bu mantığın kavranmaması, anlaşılmaması durumunda kendi özelliğinden bir şey yitirmeyeceğini savunur. "Einstein'ın yüksek riyaziyesini bir ilk mektepteki hesap hocası elbette anlayamaz, fakat onun anlayamaması Einstein teorilerinin yok olmasını icap ettirmez." diyen Çelebi, böylesi teorilerin ancak onlara intisap eden (*initiation*) kimseler tarafından anlaşılacağını belirterek şiir için de aynı şeyin geçerli olduğunu, şiirin sırlarına vakıf olmanın "herkesin kârı" olmadığını işaret eder (2004: 122).

Bu noktada kendinden önceki uzun dönemdir süregelen şiir anlayışını eleştiren Çelebi, sıradan olanı aşamayan bir şiir anlayışının, "ahenk mantığını", vezin ve kafiye kurallarına uyarak halledebileceğini sandığını, "anlam musikisi kurallarını" ise dünyevî olaylara eşit tuttuğunu, "hayalleri" de onların ancak alışılmış olanlarına hayat hakkı verdiğini dile getirir. Ona göre şiiri oluşturan temel unsurlar olan "ahenk", "anlam" ve "hayal" bağlamında, alışılmış şiir anlayışını eleştiren Çelebi, bu anlayışın sınırlarını aşan her yeniliğin, "insafsızca tenkitlere uğradığını", her önemli ve ciddi hamlenin hafife alınıp küçümsendiğini, formu yıkmak değil, fakat yeni formlar iddiasında olanların dinlenilmediğini işaret eder (2004: 122). Çelebi, varolan şiir anlayışının gerek ahenk gerek anlam gerekse imgelem yaklaşımının değişmesi, yenilenmesi gerekliliğine vurgu yapar.

Saf şiirden yana olan Çelebi, yukarıda da işaret edildiği gibi şiiri bütüncül bir yapı ve anlam olarak görür. Ona göre "saf şiir, parçalanmayan bir tek kelime hâlinde olunca ona ne bir şey ilâve edebilmeğe, ne de ondan bir şey eksiltmeğe imkân olamaz." Bu açıdan şiirde sözcüklerin sözlük düzeyine, temel anlamlarının aranmasının gereksiz olduğunu işaret eden Çelebi, şiirin "kelimelerin bir araya gelmesinden hâsıl olan büyük bir kelimeden başka bir şey" olmadığını vurgular. Yukarıda da ifade edildiği gibi Çelebi, "bir tek kelime hecelere ayrıldığı zaman nasıl o heceler başlı başına bir mana ifade etmezse, şiirde de teker teker kelimelerin manalarıyla uğraşmak beyhudedir" görüşünü ortaya koyar (2004:123). O hâlde Çelebi'nin, şiirde bütüncül ve derin yapının ürünü olan bir anlam anlayışından yana olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü temel anlam düzeyinin, dolayısıyla yüzey yapının anlamını şiirsel anlam için yeterli bulmaz.

Şiirin bu parçalanamaz bütünselliğinde sıradan ve düzyazı mantığını gösteren, "gazete havadisini andıran" bir dizenin bulunabileceğini, fakat şiiri bir bütün olarak değerlendirmeyenlerin, bu dizeyi şiirin "havası" içinden çıkararak ondan "estetik" bir kudret beklemelerinin bir çıkmaza saplanmak olacağını dile getiren Çelebi, bu durumda şiirin de kolayca bozulacağını, kaotik hâle geleceğini işaret eder (2004: 123). Böylece şiir, anlamsal olarak da hedeflenen bütünsel yapıya ulaşamayacaktır. Dizeleri teker teker anlamlandırmak, sözcüklerin temel anlam düzeyinden hareket etmeyi mecbur kılacaktır. Çünkü Çelebi'nin, şiire gerekli bulduğu soyut düzlem dağılmış olacaktır. Dağılan soyutluk, şiiri somut anlam değerlerine yönlendirerek, şiirsel anlamdan da uzak

tutacaktır. Çelebi'nin "parçalanmazlık" yaklaşımı, anlamsal açıdan da önemli bir kavramdır.

Bu bağlamda Çelebi, saf şiirin, "menkıbeden sıyrılıp temizlendiği gibi tam tasvirden de mümkün olduğu kadar uzak kalması" gerektiğini vurgular. Çünkü ona göre saf şiir, "her zaman soyut şiir olmamakla beraber çoğunlukla ona yaklaşan ve ondan yardım isteyen bir şiir anlayışının adıdır." Böylece tasvirden uzaklaşan şiir, aynı zamanda somut olandan da uzaklaşarak soyut olana yaklaşacaktır. Bu açıdan saf şiirin "dil" olgusuna değinen Çelebi, tasvirden sıyrılmış şairlerin dilleri aracılığıyla en gizli kalmış söze, anlama, imgeleme ulaşacaklarını, "fazla, gereksiz ve doldurma" sözlerden sıyrılmış, temizlenmiş, tasfiye edilmiş olan hakikî şiirin ta kendisini ortaya koyacaklarını belirtir (2004: 123). Çünkü tasvir, şairi birçok sözcük kullanımına götürerek, şiiri gereksiz anlam yoğunluğuna tutabilir. Bu durumda asıl anlam alanından da uzaklaşılmış olur.

Buna bağlı olarak Çelebi, "şiir davası"nın ikinci kavramını "vuzuh" olarak belirler. Vuzuh da doğrudan anlamla ilgili bir kavramdır. Çelebi, "anlamak" kavramını ele alarak bu kavramın "izafi bir mefhum" olduğunu belirtir. Anlam unsurunu daha çok düzyazıya ait bir unsur olarak değerlendiren Çelebi'ye göre "bir gazete havadisini, bir riyaziye meselesini, bir insanın hislerini anlamak büsbütün başka şeylerdir." Çelebi, hâlkın dilinde "anlamak ve anlatılmak/hülâsa edilebilmek" kelimelerini birbirine bağlı olan eşanlamlı kavramlar olarak değerlendirir. Bu açıdan da böylesi bir anlayışın, "gazete için kâfi geleceğini" ve "yalnız gazete haberiyle yetinen bir yarı aydın için bir hikâyeyi anladığını iddia etmesinin, o hikâyedeki gazete haberini anladığını söylemesi" demek olduğunu ve bu anladığının "geri kalan kısmı ile de fazla bir alâkası olmadığını" gösterdiğini belirtir (2004: 125).

Yukarıda şiirin menkıbe, hikâye, tasvir gibi unsurlardan temizlenmesini dile getiren Çelebi, burada da şiirin "tahkiye" *(anecdotique)* unsurlardan temizlenmesi gerektiğine işaret eder. Fakat Çelebi, bu yaklaşımının şiirde hiçbir *anecdote*'un tesiri kalmadığı anlamına gelmemesi gerektiğini de vurgular. Çünkü ona göre şair, "birçok hâdiselerin, hikâyelerin, çocukluğunda dinlediği masalların tesiri altında kalır." Fakat bu hikâye ve olayların şairin kendisine etki eden "en önemli tarafı"nın, "bilinçaltına yerleşmiş olan müphem ve tam anlamıyla vuzuhu olmayan ruhu" ve "bizde kalan

hikâyenin baştan sonuna kadarki akışı değil, bıraktığı izlenimi" olduğunu belirten Çelebi, bu durumda şiirde bu ruh ve izlenimin dışında kalan kısımlara da gerek olmadığını işaret eder (2004: 126). Çelebi, bu yaklaşımıyla şiiri bilinçaltına yönlendirir ve oradan alınan kapalı ve tam anlamıyla açıklanamayan, belirgin olmayan izlenimlerin şiire aktarılmasını uygun görür. Böylelikle şiir, anlamsal olarak da belirsiz ve kapalı bir yapıda kalır. Çünkü tahkiye unsurundan ayıklanmış şiir, anlatma, aktarma, bir şeyler iletme amacını geriye itmiş olur.

Ancak buna buna bağlı olarak "hayatı tanımaya başladığımız ilk izlenimler, bizde daima etkili olmuşlardır." diyen Çelebi, bu izlenimlerdeki hikâyenin unutulması durumunda bile o hikâyelerin benlikte bıraktıkları bu ilk izlenimlerin tesirlerinin ortadan kalkmayacağını belirtir. Dolayısıyla *anecdote*'un çok defa şiirin içinde bulunduğu hâlde, asıl amacın bu *anecdote*'u anlatmak olmadığını vurgulan Çelebi, ondan yardım alarak kendi varlığımızı ortaya koyduğumuzu ve yorumladığımızı dile getirir. Yani bir bakıma kapalı ve belirgin olmayan unsurlar, "vuzuhlaşır", açık hâle gelmiş olur. Böylece *anecdote* "ister bir masal olsun ister kendi biyografimizden alınmış, hatıralarımızdan kopmuş bir parça olsun veya başkasına ait bir izlenimden gelmiş olsun vuzuhlaşacak ve yorumlanacak olanın bu hikâye değil, ancak bizim benliğimiz, iç dünyamız" olduğunu işaret eder. Bu noktada Çelebi, şiirin anlamlandırılmasında okuru devreye sokmuş ve anlam'ı ona bağlamış olur. Şiirdeki bu benliği ve iç dünyayı anlamayan, sadece olayların anlatımı üzerine duran okurun, şiire intisap etmediği için bu şekildeki şiirleri kavramakta güçlük çekeceğini işaret eden Çelebi, okurun "anlayamamasındaki kusurun şairde olmadığı"nı da vurgular (2004: 126).

Çelebi, anlamın ve anlamlandırma sürecinin okura bağlı oluşunu, yukarıda da belirttiğimiz gibi şu şekilde açıklar: "Altbilinçte hazırlanan iç ve dış âlemin birikintileri vardır. Bunlar şairin şuurlu müdahâlesiyle ve zekânın iradesiyle şekle bürünür ve şahsiyetin kalite ve kıymetine göre sanat kıymeti taşırlar. Şiirin *criterium*'u zannımca hassasiyet değil, fakat bazı nadir ruh anlarımızdır ve şiir bu anların tespiti demektir. Bu ânın en sahih bir surette tespit edilmiş olanı, o ânı kendisinde geçirmiş olan şiir okuyucusu tarafından kendi ruhunun *criterium*'u ile ölçülür" (2006: 126). Böylelikle bilinçaltında belirgin ve açık olmayan unsurlar, şairin müdahâlesi ve bilinçli yaklaşımıyla seçikleşir, açıklığa kavuşturulur. Yani şair, bir bakıma şiiri anlamsızlıktan

ve en azından anlam karmaşasından kurtarmış olur. İşte bu noktada okur, şairin seçikleştirdiği bu unsurları, kendi ruhunun, iç dünyasını ve benliğinin unsurlarıyla birleştirir, yorumlar ve anlamlı kılar.

Bu noktada Çelebi, "Şu hâlde şiirin sathında kalmayıp asıl kıymeti yapan gizli mantığı nasıl anlamalıdır?" sorusunu sorarak cevaplandırır. Ona göre bunun iki cevabı vardır. Birincisi, "Her mısraı gazete okur gibi değil, fakat tasavvur ederek okumak", ikincisi ise, "Mukayese etmek"tir (2004: 126). Böylece Çelebi'ye göre, "şiiri anlamak için öncelikle onu ayırt etmesini bilmek" gereklidir. Bu ayırt etme işlemiyle, "şiirin kendisine has olan mantığı daha kolaylıkla sezilebilir." Bu noktada şiir okuru da "yavaş yavaş kendini şairin ruh hâletine sokmayı, onun duyduğunu tasavvur edebilmeyi ve tasavvur ettiğini de zahmetsizce takip etmeyi, ahenk, anlam ve hayaller arasındaki ortak ifadeyi sezmeyi, sonuçta şiir denilen bu kelime arabeskini (giriftliğini) anlamayı öğrenecektir" (2004: 127). Burada da şiir için asıl unsurlar olarak gördüğü "ahenk", "anlam" ve "hayal (imgelem)"e dikkat çeken Çelebi, okurun şiiri bu unsurlar çerçevesinde, diğer türlerden ayırarak şairin kurduğu imgelemi, kendi imgelemiyle karşılaştırarak şiirin karmaşasını anlamlı kılmayı başaracağını işaret eder. Çelebi'ye göre, "şiirde vuzuh, böylece şairin kudretine olduğu kadar okuyucusunun da ruh imkânlarına, anlayışına, irfanına ve iyi niyetine bağlı bir niteliktir" (2004: 127).

Asaf Hâlet Çelebi'nin "şiir davası"nda ele aldığı bir diğer kavram "şekil"dir. Çelebi, şiirde şekil meselesinin sadece "ses ahengi" değil, aynı zamanda "şiirin kompozisyonu" olduğunu da belirtir. Çünkü "ses yapıları (*arabeskleri*)" bakımından oldukça fazla çeşitlilik gösteren bir şiirin, bazen "kompozisyon" bakımından çok ilkel (*iptidaî*) ve şematik (*schématique*) kalabileceğini işaret eder. Bu bağlamda vezin ve kafiyenin şiir için mutlak bir gereklilik olmadığını vurgulayan Çelebi, serbest nazım kavramının, "nazımsızlık" olmadığını dile getirir. Bu durumun "belirli hece kalıplarını serbest bir tarzda kullanmaktan ibaret olduğunu" dikkate alan Çelebi, ancak burada da şiirin "giriftlik, uzunluk, ağırlık, vezin aksaklığı gibi tehlikelere düşmek imkânları olduğunu ve belirli şekillerle şartlandırıldığını ve sınırlandırıldığını" belirtir (2004: 128).

Şiirde şekli daha çok ses unsurları açısından değerlendiren Çelebi, bu unsurları "*rythme*" ve "ahenk unsurları" başlıkları altında toplar. Ritim unsurlarını, "imaleler",

"formüller" ve "musiki dozu" olarak gören Çelebi, bunları şiirin "atmosferini" oluşturan unsurlar olarak değerlendirir. Çelebi, buna örnek olarak "Mısr-ı kadim", "Siddharta", "Kilise", "Sema'-ı Mevlâna" gibi "bir atmosfer vücuda getirmeyi hedef tuttuğu" şiirlerini örnek gösterir ve bu şiirlerde kullandığı "yabancı kelimeler ve formüller"in anlamlarının anlaşılmasına ihtiyaç olmadığını dile getirir. Çünkü Çelebi'ye göre bu kelime ve formüllerin anlamlarının anlaşılması durumunda, okur "şekil ve ahenklerinin güzelliğine" dikkat etmeyecektir. Yani Çelebi, anlamın öne geçmesi durumunda ritim unsurlarıyla oluşturulmak istenen atmosferin (dolayısıyla asıl anlamın) anlaşılmayacağını işaret eder. Bu noktada, "Bir çan sesi duyulduğu vakit, bir bülbül öterken dinlendiği zaman bunların hangi notadan çalındığı düşünülebilir mi ? Bir katedralin cephesinde umumî inşa içinde mezcolmuş bir heykelcik dikkat nazarımızı çekmediği hâlde onu tek başına bir müzede seyrettiğimiz zaman bütün güzelliklerini nasıl görürsek bu da böyledir." diyen Çelebi, kendisinin de bazı girift ses yapılarını (*sadâ arabesklerini*) anlamlarından soyutlayarak ortaya koyduğunu belirtir. Ancak yine Çelebi, bu yapıların bir atmosfer meydana getirmelerine rağmen anlamsız olmadıklarını da vurgular (2004: 130).

Bu atmosferin içinde oluşan anlamı, ses'in anlamını anlayamayanların, herhangi bir kitapta görecekleri Latince, Yunanca veya Arapça bir alıntının (*citation*) anlamını anlamayan kimseler olduğunu belirten Çelebi, bu alıntıyı "anlamalarına da muhakkak lüzum olmadığını" işaret eder. Bu anlamsız gibi duran sözcükleri, formülleri, ses yapılarını, "yarı aydınları şaşırtmak için şiirlerine sokmadığına" dikkat çeken Çelebi, sadece "bir hava vermek için kullandığını" bir kez daha vurgular. "Sema'-ı Mevlâna"dan "*Hâlakassemâvât-i velard*"; "Siddharta"dan "*Om mani padme hum*"; "Mısr-ı Kadim"den "*Ammon ra'Hotep veya tafnit*" ve "Kilise"den "*Evloimên i Vasiliyya tu pâtros*" dizelerini aktaran Çelebi, bu dizelerle oluşturmak istediği "hava", şiirin sessel bağlamda anlamını da oluşturur. Çelebi'ye göre "bu sihirli formülleri sadece telâffuz etme" durumu okura, "Mısr-ı kadim, Mevlevî mistisizmi, Ortodoks kilisesi, Budist cennetinin kapılarını açtırmaya yeterli gelmektedir." Bu durumda "şiirin geri kalan kısmında onların anlamlarının yeterli derecede açıklandığını, ortaya koyulduğunu belirten Çelebi, "güzel hayvanlara benzeyen bu cümlelerle sadece anlam, yani zekâ ilave edersek kötü bir insan taklidi olurlar ve hayvani güzelliklerden eser kalmaz" diyerek şiirde anlamın öncelenmesi durumunun şiirde ulaşılmak istenilen

estetiğe engel olacağını dile getirir. Çünkü anlam, zekânın ürünüdür, oysa şiir daha sezgisel bir kavrayışı gerektirir (2004: 130-131).

"Ahenk unsurları" başlığında ise Çelebi, vezin ve kafiye unsurlarına dikkat çekerek bir şiirin bu unsurlara başvurmadan ahenk ve ritim yapıları (*arabeskleri*) oluşturabileceğini belirtir. Bunun için "Ses ve eda simetrileri (*tenazurları*)"nin, "Aliterasyon"un, "Kelime ve cümlelerle teşmil edilmiş kafiye ve asonanslar"ın, "Formüller"in şiire kendine has şekilleri vermek için kullanılabileceğini işaret eden Çelebi, böylelikle "şiirin de kendi bünyesine yakışık olan tavrı daha kolaylıkla alacağını" ve "kendi havasına daha uygun formları sonsuz bir serbestlikle seçme imkânları bulunabileceğini" vurgular (2004: 132-133). Böylelikle şiirin ses'e dayanan şekli, formu, şairin oluşturmak istediği anlamı da, "hava"yı vermek noktasında başarılı olacaktır. Bu bağlamda bir söyleşide Mustafa Baydar'ın kendisine "*Bazıları, şiirlerinizde fazla gariplikler olduğunu söylüyor. Meselâ Om mani padme... gibi.*" hatırlatması üzerine Asaf Hâlet, "Ben o garip dedikleri cümleleri, o mevzuda alâkaları olan şiirlerin içinde o havayı vermesi için kullanmışımdır. Bunların lûgat mânalarını aramak beyhudedir. Meselâ "Kilise" şiirinde bir sürü papaz dualarının ne demek olduğu değil, kilise havasının bende bıraktığı intibaı kaydetmektedir." cevabını verir. Ayrıca Çelebi bu dizenin anlamsız ve garip olmadığını belirtir ve onu şöyle anlamlandırır: "Om mani padme hum"un Hint düşüncesinin (ki gayesi insan ruhunun huzurunu bulmaktan ibarettir) ve tefekkür tarzının verdiği hava içinde "croissance"ı (çoğalmayı) anlatışı maksadıyla söylediğim bir cümleyi bir nevi citation (alıntı) olarak almışımdır. Bir tohumdan ağacın çıkışı ve sonsuz kâinat içinde o çoğalmayı huzur içinde görüşümü ifade ederken o dualar kulağıma çalınıyor ve ben de onlar gibi "om mani padme hum" diyorum" (2004: 427).

Bir diğer "şiir davası"nı, "soyut şiir"e ayıran Çelebi, şiirin oluşumu için gerekli gördüğü "somut malzeme"ye dikkat çeker. Çelebi'ye göre, "sanatkârın somut (*concret*) malzeme ile kuracağı şiir dünyası, okurun kafasında soyut (*abstrait*) hayallere yol açar." Bu bağlamda Çelebi, şiirin "tıpkı hayatta olduğu gibi somut ile soyut bir âlem yarattığını" belirtir. Heykel ve resim sanatını örnek gösteren Çelebi, bu sanatlarda malzemenin tamamen somut unsurlardan oluştuğunu, ancak ortaya çıkan eserin ise mutlak surette soyut bir özellikte olduğunu işaret eder. Bu somut malzemeyle, somut olanın taklidinin yapılmadığını, yeni bir ürün yaratıldığını ve bu ürünün soyut olduğunu

vurgulayan Çelebi, şiirde de bu iki sanat dalı gibi, şairin somutu taklit eden değil, yeni bir hayat yaratan, somutu kendi bünyesinde yoğuran yaratıcı bir insan olduğunu, meydana getireceği dünyanın da soyut olacağını dile getirir (2004: 134).

Soyut fikri ortaya çıkaranın, somut şeyler olduğunu belirten Çelebi, bu noktada örnek olarak "keder" kavramını ele alır. "Hangi çeşit bir kederdir?" sorusunu soran Çelebi, bunu şiirde anlatmak için yine aynı "keder" kelimesine başvurmanın, bize istediğimiz şeyi anlatma imkânını vermeyeceğini dile getirir. "Keder lâkırdısını düşündüğümüz zaman gözümüzün önüne kederli bir yüz gelecektir ve bu yüz hitap ettiğimiz şahsın muhayyilesinde muayyen bir kederli yüzü canlandıracaktır." diyen Çelebi, ancak böylesi bir yüzün, şairin amaçladığı kederli yüzle hiçbir alâkasının olmayabileceğini ve her iki taraf (şair/okur) için de anlaşmazlığı doğurabileceğini işaret eder. Dolaysıyla "şair kendisine mahsus bir tip anlatır ve o tipin kederini veya o nevi kederi anlatmak ister." Bu noktada Bedri Rahmi'nin "Kırk Odalı Konak" adlı şiirinden "*İkinci odada saçları badem yağıyla taranmış küçük bir kız var / Bir bayram sabahı yeni elbiselerini giydirdiler / Saçlarını sıkı sıkı taradılar / Onu güzel bir yere götüreceklerdi unuttular*" şeklindeki dizeleri örnek göstererek burada "keder"den hiç bahsetmediği hâlde "muhakkak ki kederin, bir nevi kederin acılığının çok iyi anlatılmış olduğunu" belirtir (2004: 135). Çelebi'nin burada işaret ettiği ve şiirde geçmediğini belirttiği kavram, yani soyutluk aynı zamanda şiirin anlamıdır.

Çelebi, kendi şiir anlayışı açısından tamamen soyut anlamları işaret eden kelimelerden ve özellikle sıfatlardan mümkün olduğu kadar uzak kaldığını vurgular. Çünkü ona göre, "şiirde bize vuzuhu ve anlam bağlantılarını sislendiren", örten bu soyut kelimelerdir ve "hayaller aracılığıyla hayalî bir âlemi göz önüne getirmeyi gerektirir." Ancak Çelebi'ye göre bu durum "büsbütün havaî ve esassız bir şey demek olur." Soyut kavramların, zihinde oluşturacağı soyutluğun tamamen bir hayali olacağına dikkat çeken Çelebi, bu durumda bağlılaşım ilkesinin de zedeleneceğini işaret etmiş olur. Bu bağlamda soyut anlamlı sözcüklerin kullanılmasına karşı olmadığını belirten Çelebi, somut sözcükler aracılığıyla amaçlanan imgelemin canlandırılmasının veya soyut anlamlı sözcüklerin somut hâle getirilmesinin, şiirsel mantığa daha çok uygun olduğunu dile getirir. Soyutlaştırma veya somutlaştırma durumunu şiirsel mantığa uygun göre Çelebi, bu durum için "Nurusiyah" şiirinden "*Sebepsiz hüzün hocamdı / Loş odalar mektebinde / Harem ağaları lalaydı / Kara sevdama*" dizlerini örnek gösterir ve

“sebepsiz hüznün muallim şekline girmesi ve kara sevdanın haremağalarından lalası olan bir çocuk olması”nın, bu anlamları göz önünüzde canlandırmaya imkân verebildiğini belirtir. Yani somutlaştırma eyleminin şiirsel anlamı ortaya koymayı kolaylaştırdığını işaret eder. Çelebi, artık “kalp, aşk, şairane,” gibi birçok kelimenin, yıpranıp aslında soyut olan anlamlarını çoktan kaybettiklerini ve “ne yücelik (*semâvî*) ve güzellik (*melekâne*) hisleri”ni ne de “dünyevi (*arazî*) ve şehevî rabıtaları” anlatamadığını dile getirir. Yani bu tür soyut kelimelerin okura bir şey anlatmış olmadıklarını işaret eder. Bu sebeple Çelebi, şiirsel anlamın “somutlama” yolu ile ortaya konulabileceğine vurgu yapar. “Şair hiçbir zaman aşktan ve kederden bahsetmediği hâlde bu anlamları somut kelimelerle çok vazıh olarak ifade edebilir.” diyen Çelebi, esas meselenin “somut malzeme ile soyut olan hayali yaşatabilmek” olduğunu belirtir. Yani soyut şiir, tam tersine, “soyut sözcüklerden mümkün mertebe soyunmuş olan, toplu bir hâlde soyut bir anlamı anlatan ve okura o hissiyatı veren ruh ânının ifadesini taşıyan şiirdir” (2004: 135-136).

Çelebi, soyut şiir meselesinde önemli gördüğü bir diğer unsur da “Teşbih”tir. Şiirde teşbihi “lüzumsuz” bulan ve eski şiirin bu unsuru bolca kullandığını belirten Çelebi, “herhangi bir şeyden bahsederken onu başka bir şeyle, başka bir kavramla ifadeye kalkışmanın acizlikten ve şuur karışıklığından ileri geldiğini” vurgular. Teşbihi benimsemiş olan eski şiir anlayışlarının asırlarca devam ettiğini işaret eden Çelebi, bu durumu eski şiirin, tahkiyeden (*anekdottan*) ayrılmamış olmasına ve hikâyeyi (*anekdotu*) süslemeye meyilli olması dolayısıyla daima tarif yapmak mecburiyetinde kalmasına bağlar. Yani hikâyeler ve izlenimler tarif edilmekteydi. Buna bağlı olarak da şairin bütün kuvvetini bu tarife vermek mecburiyetinde kaldığını belirten Çelebi, bu durumda şairin de tarif ettiği şeye benzettiği veya kendisinden evvelkiler tarafından benzetilmiş kavramları bir “mirasyedi gayretiyle” kullanmaktan çekinmediğini dile getirir (2004: 135).

Ancak bu noktada Çelebi, artık bugünkü şiirde “anekdot’un amaç” olmadığını hatırlatır. Anekdot’u, modern şiirde, “kendisinden sadece gerektiği kadar yararlanılabilen bir araç” olarak kabul eden Çelebi, bu araçla, “anlatılmak istenen şey’in kendi benliğimiz” olduğunu vurgular. Dolayısıyla şiiri, “daha sübjektif bir fonksiyon” şeklinde tanımlayan Çelebi, bu noktada, “anekdot’un gaye değil de bir vasıta” olması sebebiyle de “anekdotu süsleyen ve onu anlatmaya yarayan teşbihler”in de gereksiz

olduğunu işaret eder. Çelebi, "esasen bugünün adamı her şeyi başka bir şeye benzetmek deliliğinden de usanmış ve bıkmıştır." diyerek Orhan Veli ile aynı noktada birleşmiş olurlar. Dillerin, sözcüklerin sürekli olarak kısaldığını, "uzun sözler'in artık can sıkıcı" olduğunu, nesnelerin ancak insan hayatında olması durumunda bir anlam kazanacaklarını dile getirir. Önceleri anlamı sadece nesnelerle vermenin yanlışlığına vurgu yapan Çelebi, "Bir şeyin adını süslediğimiz zaman onu kavramayacak, anlamayacak ve tahayyül edemeyecek kadar anlayışı kıt (*gabi*) insanlar varsa biz bunlara laf anlatmak için mi şiir yazıyoruz?" diyerek "şuuru boş yere yormaktan başka bir şeye yaramayan teşbih ve istiâreler"in artık yorucu olduğunu ve zevk de vermediğini savunur (2004: 136).

Yukarıda da belirtildiği gibi Çelebi, şiir için gerekli gördüğü unsurlar arasında "ruh ânı"nı, kendi "şiir davası" için de gerekli görür. "Şiirde her şeyden evvel şairin hâkim olan ruhunun sezildiğini" belirten Çelebi, bu sezilen ruhun kaynağını, "şairin şahsiyetini yapan altbilinç"e bağlar. Bununla beraber "şairin her şiirini birbirinden ayıran bir hususiyet"in varlığına da dikkat çeken Çelebi, bunun "şairin söz konusu şiiri tespit ettiği andaki ruh hâlinin, yani "ruhî ânının" ifadesinden ibaret" olduğunu dile getirir. Buna bağlı olarak Çelebi, "bir şiirin doğma mekanizmasını", yani "ilham ânı"nı şu şekilde ortaya koyar: "Bilinçaltında hatıralar, hisler, içgüdüler, arzular karmakarışık ve dağınık bir şekilde uykudadırlar. Gündelik hayatımızın sıkıntıları, küçük dertleri, uğraşlarımız bizi bilinçaltımızdan pek uzaklara sürükler. Fakat bazı hassas tabiatlarda başkası için anlamsız gibi görünen ufak bir olay, bir an için bilinçaltının kapılarını açıverir." Çelebi, şiirin çıkış anını, aslında bir çağrışımın aracılığıyla gerçekleştiğini işaret eder. Şair için o an önemli görünen bir çağrışım, bilinçaltının kapılarını açar. Ancak bu çağrışımın, bu "uyarı"nın bilinçaltının "ancak bir kısmını, o andaki özel bir açıdan aydınlattığını" belirten Çelebi, şiirin bu aydınlanan kısımdan çıktığını işaret etmiş olur (2004: 137). Bu durumda, şiirin kaynağının bilinçaltı olarak gösterilmesi ve bir çağrışım dolayısıyla onun "bir kısmının aydınlanması", anlam açısından bazı zorlukları da getirir. Çünkü bu durum, şair için "özel" bir ânı işaret eder. Okur için aynı aydınlanma ve çağrışımın birçok noktada gerçekleşemeyebileceğini söylemek mümkündür. Bu açıdan şiirin, anlam sorunuyla da karşılaşması olasıdır.

Bu noktada kendi şiirlerini de örnek veren Çelebi, "Biber", "Fransa İçin Şiir" gibi şiirlerinde bir çağrışımın kendisine bir şeyler "hatırlattığını", hatırlamanın

bilinçaltına ait bir eylem olduğunu, bu hatırlanan şeyin mantıkla kavranmasının aynı "sıcaklığı" veremeyeceğini dile getirir. Buna bağlı olarak Çelebi'ye göre "şairin asıl sanatı ruh anlarını ifade etmek hususundaki kabiliyetidir." Çelebi, "herhangi bir şiirin konusunun bir hikâye, bir itiraf değil, fakat bilinçaltının, belirli bir ruh hâlinin içinden, yeniden keşfi (*révélation*), açığa vurulması demek olduğunu" işaret eder (2004: 138).

Asaf Hâlet, işaret ettiği şiirin "ruh anı"nı belirtecek olan unsurun "dâhili form", yani içyapı olduğunu belirtir. Bu formu oluşturacak anlam unsurlarının, özellikle "çocukluk", "bulûğ insiyakları" ve başka ruh hâlleri, izlenimler, mistisizm gibi unsurlardan oluştuğunu dile getirir (2004: 138). Şiirin anlamını bu unsurlar çerçevesinde ortaya koymak mümkün görünür. Çünkü şiirin oluşumu, oluştuğu ruh anı, bu unsurlara bağlıdır.

Çelebi, şiirlerinde anlamı oluşturan temel unsurların başında "çocukluğunu" gösterir. "Bilinçaltında kendimi aradığım zaman, en ziyade çocukluğumu, çocukluğumun bâkir ve ilk tesirlere alışan saf ruhunu buluyorum. Çocukluk psikozunu ve bu psikozu teşkil eden unsurları tanıyorum. Küçüklük muhayyilesini büyüleyen masallar diyarını istediğim gibi dolaşıyorum. Şuurun ilk kıvılcımlarını aydınlattığı sahneleri görüyorum." (2004: 138) diyen Çelebi, şiirlerindeki imgelemin ve dolayısıyla buna bağlı oluşan anlamın, bilinçaltındaki çocukluk anılarının, bilinç tarafından aydınlanması ve açığa çıkarılmasıyla ortaya çıktığını işaret eder. Bu noktada Çelebi'nin şiirlerindeki anlam unsurunun, öncelikli olarak "çocukluk"unda aranması gerektiğini söylemek mümkündür. Yukarıda da söz konusu olan "Biber", "Fransa İçin Şiir", "Ayna", "Nedircik Yavruları" gibi birçok şiirinin anlam alanı, söz konusu çocukluk anılarından oluşmuştur.

Anlamı belirleyen ikinci unsur olarak "Bulûğ İnsiyakları"nı gösteren Çelebi, şiirin anlam alanında "çocukluk psikozundan sonra en önemli yeri, bulûğ insiyakları, arzu ve ihsasları"nın tuttuğunu işaret eder. Ancak Çelebi'ye göre bu unsurlarda "sağlam, eksiksiz bir canlılığın, bir yaşamın fışkırmasından" daha çok, "acı bir ifade, bir keşmekeş ve ehemmiyetsizlik ifadesi vardır" (2004: 139). Söz konusu unsurlar, şiir için daha da kapalı bir anlam alanı oluşturma ihtimalini taşırlar. Çünkü bu unsurlar, bulûğun bütün "karmakarışıklığını", "eski dönemlerin korku anımsamalarını" duyururlar ve

genelde belirsizdirler. Çelebi, böylesi bir anlam alanı taşıyan şiirlerine "Kuşa Görünme", "Mâra", "Beddua", "Korkuyorum" gibi şiirleri örnek olarak gösterir.

Üçüncü unsur olarak da "Ruh Hâletleri"ni işaret eden Çelebi, kimi durumlarda sadece ruh hâletlerini ifade eden şiirlerin yazılabileceğini dile getirir. Ancak Çelebi, bu durumda söz konusu "ruh hâleti"nin doğrudan doğruya bilinçaltını bastırdığını, ona üstünlük kurduğunu dile getirir. "Adımlar" şiirinin saf bir ruh hâleti şiiri olduğunu ve sokakta yürürken her an kendisinden bir şeyin eksildiğini hissetmesinden doğduğunu belirtir. Aynı şekilde "Uyanıklık" şiirinin de "uyuşukluk" (*léthargique*) ruh hâletinin, yani bir "bilinçli bir rüya"nın (*conscience onirique*) tahlili olduğunu dile getirir (2004: 140-141).

"Sırf İntiba Şiirleri" adıyla nitelendirdiği şiirlerdeki anlam alanı, izlenimlere dayanacağından Çelebi, bu şiirleri, "hemen hemen sesle yapılan *empresyonist* bir resim" olarak değerlendirir. Yani ona göre "ruhî ânı" izlenimin içinde gizlenir. Çelebi, böylesi şiirlerin anlam alanının daha kolay ortaya konulabileceğini işaret eder. Çünkü "bu tür şiirlerin dış şekilleri, bu izlenimlerden başka bir şey gösteremezler." Çelebi bu şiirlere örnek olarak "Kilise"yi alır ve bu şiirin "bir Ortodoks kilisesinin içine girdiğimiz andaki intibaımızda kilisenin dua sesleri"ni duyurduğunu belirtir. "Camlı Odalardan" şiiri için de bir izlenimi kaynak alır ve "güneşli bir akşamüstü İstanbul'dan Üsküdar'a baktığım zamana ait bir intibada güneşle parıldayan camların arkasından bakan benim gibi çocuklar bulunduğunu düşünmüştüm." diyerek bu izlenimin doğuş anını ortaya koyar (2004: 141).

Asaf Hâlet Çelebi, "şiir davası"nın son unsurunu "mistisizm temayülü" olarak belirler. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu unsuru yukarıda da belirttiğimiz gibi şiirdeki "ruh ânı"nın bir unsuru olarak görür. Çelebi, kendisi hakkında yapılan birçok tenkitlere ve itirazlara rağmen, "hiç korkmadan ve çekinmeden şiirlerinde mistisizmin büyük rol aldığını itiraf eder." Çelebi bu şiirlerin "birçoklarının Nirvana'ya davet yahut Nirvana'ya nasıl erilebileceğinin hikâyesi" olduğunu dile getirir. Çelebi, bu tür şiirlerde, şiir öznesinin (*namzed*) öncelikle "bulunduğu mekânı unuttuğunu" ve "kendini kaybettiğini" işaret eder. Bu bağlamda "Mısr-ı Kadîm"den "*acaba ot gibi yerden mi bittim*"; "Cüneyd"ten "*ben başka yerdeyim*"; "Trilobit"ten "*kendim kaybolup / deniz oldum*"; yine "Mısr-ı Kadîm"den "*bahçe oluyorum / insanlığımdan çıkarak*" dizelerini

örnek gösterir. Daha sonra ise şiir özenesinin, "zaman kavramının da ötesine geçtiğini" işaret ederek "Mısr-ı Kadîm"den "*Zamanı nasıl unutmaktayım*"; "Trilobit"ten "*Zaman nedir unutarak*" gibi dizeleri ele alır (2004: 141). Yani Çelebi, aslında mistisizme giderken şiir öznesi sırasıyla, bulunduğu mekânı unutarak kendini kaybeder, bir mekânsızlığa düşer ve bu mekânsızlıkta da zaman kavramını ortadan kaldırır. Mekânsızlık, kendisizlik, zamansızlık, mistisizme yönelmenin önemli aşamaları olarak görünür.

Buna bağlı olarak Çelebi, şiirdeki öznenin, "benliğin sınırlarını aşarak taşmasının, etrafta belirli bir ruhta mevzileşmekten çıkarak dağınık (*diffus*) bir hâle gelmesi"nin gerekli olduğunu işaret eder. Çelebi, bir durumdan başka bir duruma geçmeyi, değişmeyi, "en güzel bir şekilde etrafa yayılan ve nihayet her noktada aynı hizaya varınca durgunlaşan bir deniz hayali"nin ifade edebileceğini ve bunun için "deniz" sembolünü sık kullandığını dile getirir. Bu bağlamda "Siddharta"dan "*ne o ağaç ne tohum / ben bir denizde eriyorum*"; "Trilobit"ten "*zaman nedir unutarak / açıp ağzımı / bütün denizleri içtim*" gibi dizeleri örnek gösterir (2004: 141).

Böylece Çelebi, "zaman kavramının, yön ve sınırlarının kaybolup kâinatı bir tek ruhun istilâ ettiğini" ve "Nirvana'nın da sonuç itibarıyla düşünce de kalmadığını" işaret eder. "Mısr-ı Kadîm" ve "Siddharta" şiirlerinde bunun gerçekleştiğine ve Nirvana'ya davetin "*kama pet kama ta*" veya "*Om mani padme hum*" gibi anlamdan soyutlanmış formüllerle bittiğine dikkat çeker. Dolayısıyla Çelebi'ye göre "dikkatini üstüne çekecek şahsî bir varlık kalmamıştır. Güneş yoktur, yalnız onun perişan ışığı kalmıştır" (2004: 141). Bu bağlamda artık şiir öznesinin silinip gittiği, mekânsızlığın ve zamansızlığın hâkim olduğu bir atmosferde anlamın da ortadan kalkacağını, bir özneye, mekâna veya zamana ait anlamın oluşamayacağını işaret etmiş olur. Anlamdan soyutlanan mistik şiir, bu noktada okurdan gerekli anlamlandırma çabasını görmediği takdirde anlamsız olarak değerlendirilecektir.

Çelebi de *"Tabii bu mertebeye eren ruh için zaman ve mekân bahis mevzuu değildir. Dilediği anda Nirvana'dan çıkarak her şeyi hissedebilir. Cübbenin altından kaybolur, tasvirlerin arkasına saklanır ve hatta onlara ruhunu cömertçe dağıtır. Mısr-ı kadim'e gider ve Asuri memleketlerinde bir asma bahçe olur. Bir kitaptaki yazıların ne hissettiklerini bilir. Tesbih böceklerinin küçük kâinatına inebilir. Âdem'in mucizesini*

tekrar eder ve uyluk kemiğinden bir kadıncık yapar. Zencilerle beraber tahtadan idoller yontar ve şehri bir böcek kalabalığından ibaret görebilir. Annesi bir makam, babası bir tambur olabilir. Bahtiyar olur, kuştan korkar. Bahtiyar'ı korkutan kuş olur. Hafız olur, sakiden şarap ister. Trilobit olur, denizleri içer. İki tası birbirine vurup acayip âleminden hâlayıklar çıkarır. Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte sihirbaz olur, iğne deliğinden kervanlar geçirir. Sema'ı Mevlâna'da uçar ve nihayet canı sıkılınca elini cebine atar ve oradan denizler, bahçeler, güneşler çıkarır." diyerek mistik şiirlerindeki anlamlandırmanın zorluğuna ve genişliğine dikkat çeker (2004: 142).

Ancak Çelebi, bu noktaya varmanın anlamsızlığı işaret etmediğini, anlamın öncelik teşkil etmediğini, buna rağmen "Nirvana'ya yükselip mümkün olan her hissi tadan için imkânsız bir şeyin kalmadığını" da dile getirir. Çünkü söz konusu hissi duyanın artık "hudutsuz, seyyal bir ruh" olduğunu belirtir. Burada Çelebi, kendi Nirvana'sının Budistlerinkinden ve Tagor'unkinden, "Nirvana'da saadet zirvesine erebildiği anda bile içinin rahat olmaması" nokrasında ayrıldığını, onlardan farklı olduğunu işaret eder. "Orada vardığım muvazene istikrarsız bir muvazenedir ve ruhun en gizli yerinde bile bir endişe kalmıştır." diyen Çelebi mistik anlayışının, şiirdeki anlam alanının oluşmasındaki önemini bir kez daha göstermiş olur (2004: 143). Çelebi'nin en önemli şiirlerinin de bu anlayışla ortaya çıktığını belirtmek mümkündür. Yukarıda örnek gösterilen dizelerin ait olduğu "Mısr-ı Kadim", "Trilobit", "Cüneyd", "Siddharta", "Güneşin Işığı", "Hâlayıklarım", "Kitaplar", "Mansur", "Nirvana", "Cep" gibi birçok şiirin bu hususta örnek gösterilebileceğini söylemek mümkündür. Çelebi, Nirvana'da hareket olmayacağından, Nirvana'ya ulaşan bu tür şiirlerin şeklinin de gayet doğal olarak "dinamik değil statik" olacağını da işaret eder.

Böylelikle "kendi gözünde şiir davasını" ve "kendi şiirinin havasını" ortaya koyan Çelebi, kendi şiirlerinin, "bir fikir, bir muhayyile ve hissiyat şiiri değil, olsa olsa bir sezgi (*intuition*) şiiri olabileceklerini işaret eder. Dolayısıyla Çelebi, "bu şiirler taklit edilmek şöyle dursun üzerine fazla eğilmekle kayboluvermeleri bile muhtemeldir." (2004: 143) diyerek anlamlandırma işlemini, anlam unsurunu, şiirlerinden uzak tutmuş olur. Çünkü bu şiirler, bir düşünceyi ortaya koymaz, bir hayalin veya hissin tasvirini yapmaz, bir hikâye anlatmaz. Sezgi, şiirin temel unsuru konumundadır. Gerek şiirlerin oluşumunda gerekse okur tarafından kavranmasında sezgi temel unsurdur. Sezgisel kavrayışın, okur için bir anlam sorunu ortaya çıkarması da mümkündür.

Bu bağlamda Çelebi, Lamartiné'in kendi şiirleri için "Ce sont des soupires de l'âme" (*Bunlar ruhun iç çekişleridir*) dediğini hatırlatarak kendisinin de şiirleri için "Ce sont les bués de l'âme" (*Bunlar ruhun sarhoşluğudur*) diyebileceğini belirtir. Bu şiirleri "biraz fazla bir hareket, bir rüzgâr yok etmeye yeterlidir." "Kötü okuma" bile şaire yapılacak "suikast" için de yeterli ve hatta fazladır. Çelebi, "Şiirlerim yeni olmakla beraber modaya uymak gibi bir kayıttan da azade olduklarını biliyorum." diyerek şiirlerinin alışılmışın dışında olduğunu kabul eder ve bu şiirlerde anlam sorunu yaşayanlar ve beğenmeyenler için "söylenecek çok söz olmadığını" belirtir (2004: 143).

Bütün bu hususlardan sonra şunu söylemek mümkündür: Çelebi'nin şiir için en temel nitelik olarak gördüğü ahenk, anlam, hayal/imgelem unsurlarını "şiir davası"nda farklı başlıklar altında açımladığını görmek mümkünüdür. Ahenk, "Saf Şiir" ve "Şiirde Şekil"; Anlam, "Şiirde Vuzuh" ve "Mücerred (soyut) Şiir"; Hayal/imgelem ise, "Şiirde Ruh Ânı" ve "Şiirlerde Mistisizmin Temayülü" başlıkları altında ele alınır. Aslında mistisizm unsuru da "ruh ânı"na dâhil edilebilir. Bu noktadan bakıldığında Asaf Hâlet Çelebi'nin kendi içinde tutarlı bir poetik duruş sergilediğini söylemek mümkündür. Bu poetik kavrayışa bağlı olarak anlam anlayışının da uygunluk gösterdiğini, şiirlerindeki anlam alanının, oluşturduğu bu poetik çerçevede belirlenebileceğini kabul etmek gerekir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1955-1980

3.1. Cemal Süreya Perspektifinde Anlam Sorununa İlişkin Yaklaşımlar

3.1.1. Yeni Şiir I: Dil – Folklor – Sözcük - Anlam

Gerek yazıldığı dönemde gerekse daha sonraki yıllarda en çok tartışılan yazıların başında gelen "Folklor Şiire Düşman" yazısı, Cemal Süreya'nın şiir yaşamında temel bir çizgiyi ortaya koyarken aynı zamanda kendi şiirinin çıkış noktasını da belirgin hâle getirmiştir. Çünkü Cemal Süreya'nın şiiri, gerçek anlamda "sözcük"e dayanmıştır. Cemal Süreya, "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı." derken, aslında öncelikle kendi şiirini, sonra da dönemin diğer İkinci Yeni şairlerini işaret etmek istemiştir. Cemal Süreya'nın bu yazısı dört temel yaklaşım üzerinden ele alınmalıdır. Bunlar, "Folklordaki dar kalıpsallık", "Yeni şiirin anekdotik değil poetik oluşu", "Yeni şairde kişilik sorunsalı" ve "Dilde azalan verimler kanunu" şeklinde sınıflandırılabilir. Birbirine sıkı sıkıya bağlı bu temel yaklaşımlar, yeni şiirin anlam alanını da belirleyen durumlar olarak değerlendirilmelidir.

Çağdaş şiirin sözcüğe dayanması, temelde "folklorun dar kalıplarından" kurtulma çabasıdır. Çünkü çağdaş şairler "kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğratıyorlar." Bu durumda şairlerin folklora, hâlk deyimlerine şiirlerinde yer vermesi kendilerini "kısır bir yola" götürmektedir. Cemal Süreya'ya göre bu durumun sebeplerinden biri, "folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti"nin olmamasıdır. Hâlk deyimlerinin söz konusu olan dar kalıpları ve bu kalıpların içinde büründüğü "hava", "şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır." Bu darlık, "bir hâlk deyimi içindeki sözcüklerin, o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmış" olmasından kaynaklanır. Böylesi bir durumda hâlk deyiminin içinde kaynaşmış olan söz konusu sözcüklerden, yine söz konusu olan deyimlerde oluşan anlamdan başka bir anlam veya çağrışım alanı oluşamaz, "ayrı işlemler, ayrı güçler aranamaz." Çünkü Cemal Süreya'ya göre o kalıplar artık "donmuşlardır", "tek yönlüdürler", "işlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir" ve nasıl kulanılırlarsa kullanılsınlar "değişmeyeceklerdir." Bu, sınırları belli ve genişlemeye imkân vermeyen sözcüklerden şiirsel bir anlama ulaşmak da mümkün görünmez. Bu bağlamda "bu kelimelerin meydana getireceği şiirlerle, mısraları hep şarkı mısralarından, hep türkü mısralarından meydana gelen şiirler arasında pek büyük bir ayrılık göremiyorum." diyen Cemal Süreya, bu şiirlerin her ikisinde şairin işinin

kelimelerle değil, kelime bloklarıyla olduğunu belirtir (2014: 192). Şair kelime blokları içinde hazır olarak var olan, tek yönlü ve değişmez bir anlam alanının içinde girmiş olur. Böylesi bir şiirin, modern şiir açısından sunacağı bir anlam anlayışına ulaşması da beklenemez. Cemal Süreya'nın çağdaş şiiri kelimeye dayandırması, öncelikli olarak şiirin bu hazır kelime bloklarından kurtulması ve kelimenin yeni çağrışım imkânları içinde daha geniş bir alan içinde ele alınmasının gerekliliği noktasında okunmalıdır. Bu nokrada Octivia Paz'ın şu sözleri Cemal Süreya'yı desteklemektedir: "Kimi şairler sıradan ve basit bir sözel değişikliğin şiirle toplumsal dil arasındaki barışıklığı sağlayabileceğini sanır. Bir kısmı folklara sarılır, diğerleri de günlük dile. Ancak müzelerde ve bazı dinlerin kapalı dünyası içinde korunmakta olan folklor dil olma özelliğini çoktan yitirmiştir. Folklor artık dil olmada bir zamanlar uyumlu ve yapıcı olmuş bir bütünden geriye kalan kırıntılardır" (1995: 42).

İkinci temel yaklaşım şiirin "anekdotik" değil "poetik" bir noktaya taşınmış olmasıdır. Çünkü Cemal Süreya'ya göre şiirde asıl önemli olan anekdot anlatmak, yani "hikâye etmek" değil, kelimeler arasında bir "şiirsel yük" kurmak, yani "poetik" bir yaklaşım sergilemektir. Bu sebeple Cemal Süreya, bu durumu çıkış noktası olarak ele alır ve folklorun, "şiir için kaçınılması gereken bir tehlike" olduğu sonucuna varır. Cemal Süreya'ya göre bu durumun temel nedeni de bir önceki yaklaşıma bağlıdır. Yani "hâlk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz." Hâlk deyimleri içindeki "kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır" (2014: 192-193). Yeni bir şiir yükü ve dolayısıyla yeni bir anlam alanı oluşturamayacak kelimelerin çağdaş şiir anlayışı açısından benimsenmesini ve malzeme oluşturmasını mümkün görmeyen Cemal Süreya, artık şairin açıklama yapmak, hikâye anlatmak, tasvirlerle görüntü sağlamak, alışılmış folklorik temaları kullanmakla yeni bir şiir anlayışına ulaşamayacağını işaret etmiş olur. Bu durumlarda şair, "köşelere takılıp kalır." Dolayısıyla şairin bu durumu aşması için "kişilik"e ihtiyacı vardır.

Bu noktada karşımıza üçüncü temel yaklaşım, "şairde kişilik sorunsalı" çıkmaktadır. Buradaki temel nokta, folklorda "kişilik"in olmamasıdır. Cemal Süreya'ya göre şair bu temel nokta sebebiyle folklordan kaçınmalıdır. Çağdaş şiirde "kişiliğe eskisinden daha çok önem verilmektedir." Bu bağlamda çağdaş şiirin estetiği açısından "şairi belli olmayan şiirler"in önem arz etmediğini işaret eden Cemal Süreya, çağdaş

şiirde atık "kişiliğin tadı"nın tutulduğunu ve buna bağlı olarak "bir şiiri bir şair yazarsa güzel olduğunu, "aynı şiiri bir başkası yazınca" da bu durumun değiştiğini belirtir. Bu durumda Cemal Süreya kişilik sahibi olmayan şairin çağdaş şiire ulaşamayacağını vurgulamış olur. Çünkü kişilik sahibi bir şairin "şiirinde bakış açısı şairin kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayışı, kendi kavrayışıdır. Bu, "kişilik"e bağlı bakış açısı ve kavrayış, çağdaş şiirde var olma noktasıdır. Buna karşın folklorda ise "daha çok anonim kalıplar var." Dolayısıyla Cemal Süreya'ya göre, "bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil"dir (2014: 193). Kişilik sahibi bir şairde özgün kavrayış vardır, benzemezlik temel unsur olarak benimsenir. Ancak bu durumlar folklor ürünlerinde yoktur. Anonimlik, bir bakıma "isimsizlik"tir, yani "kişilik"ten yoksundur. "Kişilik"in olmadığı durumlarda "derinsizlik" ve "sığlık" vardır. Bütün bu unsurlardan sonra rahatlıkla denilebilir ki çağdaş şiirde anlam da kişiseldir, şairine özgüdür. Çünkü ortak ve isimsiz kelimelerden uzaktır. Özgünlük içinde ortaya konulan her sözcük ve bu sözcüklerden oluşan her şiir, şairini bu açıdan ele verir. Bu bakımından ortak bir anlam anlayışından ve alışılmış kalıplardan uzaklaşan çağdaş şair, şiirini folklordan çok, folklorik kalıplardan kurtulan sözcüğe dayandıracaktır.

Dördüncü ve temel yaklaşım ise, dildeki "azalan verimler kanunu"nun, şiir için de geçerli olmasıdır. Cemal Süreya'ya göre "dil bir açıdan işlendikçe, o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlar." Yani sözcüklerin çağrışım alanları azalır, kanıksanır ve değişmez ölçülere girer. Bir bakıma sözcükler, aynı bakış açıları ve çerçeveler içinde işlendikçe kendilerinden alınacak "verim", "tat", "özgünlük" gibi durumlar azalır ve aynı sonuçlar vermeye başlar. Bu durum Cemal Süreya'ya göre, "bir bunalıma yol açar." Ancak Cemal Süreya, "bunalımların da yeni şiir alanlarının, yeni açıların bulunmasıyla sona erdiğini" işaret eder. Yani bir bakıma Cemal Süreya, folklorik bir kanıksamaya düşen sözcüğün, çağdaş şiirle yeniden "kişilik" ürünü hâline getirildiğini vurgulamak ister. Cemal Süreya'ya göre çağdaş şiir, "dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başadır." Bu bağlamda kendisinin de içinde bulunduğu İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi şairlerin, "yalnız folklor gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiğini" dile getirir. Çağdaş şair artık "kelimeleri yontuyor", "kelimeleri yerlerinden yarı yarıya koparıyor", "anlamlarından ufak tefek saptırıyor", "kelimelere yeni yükler yüklüyor." Yani çağdaş şair, dilde kelimenin azalan verimini arttırır. Böylece artan verimle beraber, "bir kavramın değişik

görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak istenmiştir." Cemal Süreya da bu istediği duyduğunu, dolayısıyla "folklor ve klişelerin karşısında öbür kutbu meydana getiren bu durumun şiirimizde, her evrim gibi haklı ve zorunlu bir evrim" olduğunu belirtir (2014: 194). Folklorun dar kalıplarından kurtularak, bir şey anlatma ve aktarmanın yerine yeni bir şiirsel yük oluşturan çağdaş şair, özgün, kişilik sahibi bir noktaya ulaşır ve işlendikçe kanıksanmış bir dilden, yeni ve daha verimli bir şiirsel dile kavuşmuş olur. Bütün bu özelliklerle donanmış bu yeni dil, aynı zamanda sözcüğün yeni çağrışımlarına ve imgelemine dayanan yeni bir anlam alanını işaret eder. Okurun bu anlamı ortaya çıkarması ve kavraması için bütün bu noktaları göz önünde tutması gerekir.

Cemal Süreya, bir söyleşide Hilmi Yavuz'un kendisine, ""Folklor Şiire Düşman" *adlı yazınızın bir yerinde "çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" diyorsunuz. "Aslan Heykelleri" adlı şiirinizde bunu daha iyi görüyoruz. Bu konuda daha ne düşünüyorsunuz?"* şeklinde sorduğu soruya, buradaki amacının sadece, Melih Cevdet Anday, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairlerin de dile getirdiği "şiirin kelimelerle yazılması" gibi "eski ve olağan bir doğruyu tespit etmek" olmadığını belirtir. "Şiir elbette şimdiye dek kelimelerle yazılagelmiştir." diyen Cemal Süreya, ancak kendisinin "çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" sözüyle "kelimeyi de, kelimenin türlü imkânlarını da zorlayan bir şiir anlayışına dokunmak istediğini" vurgular. Dolayısıyla folklora vurgu yapmasının da bu bağlamda gözlemlediği "uç" bir örnek olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. "Çağdaş şiir nerelere gitti, oysa bizde hâla folklor gibi sığ, derinliksiz bir planda hareket etmek çabasında olan sanatçılar, şairler var demiştim." (2002: 15) sözleriyle, eleştirdiği noktanın, çağdaş şiirin geniş imkânlarına rağmen aynı hazır kalıpların kullanılması ve bu noktada ısrar edilmesi olduğunu işaret eder.

1958'te Cemal Süreya, Hâlis Acarı'nın (Asım Bezirci'nin) sorularını yanıtladığı bir söyleşide de Üvericinka'yı "Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram" olarak tanımlar. Ancak kitaba bir isim olarak seçmesini iki nedene bağlar. Birisi "günün şiirinin ve bu arada kendi şiirinin kelimeyi zorlayan bir şiir" olmasıdır. Bu bağlamda "o adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum. Şiirimden ufak, ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba." (2002: 19) diyen Cemal Süreya, bir bakıma "Folklor Şiire Düşman"

yazısındaki, "çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" ibaresini desteklemiş olur. İkinci nedeni ise "son derece özel, salt günlük yaşamama ilişkin bir şey" olduğunu belirtir.

Aynı bağlamda Hâlis Acarı'nın *"Külliyetli miktar, dâhil, seda, kıyamet, hüzün, nehir, Allah, garanti, mahzun, şahane…" gibi eski ve yabancı sözlerin yanı sıra "kural, çevre, önceleyin, evrensel, kutsal, alımlı, tanrı, denge..." gibi yeni ve Türkçe sözler kullanıyorsunuz."* hatırlatması üzerine Cemal Süreya, "bir iki yerde eski sözlerle, o sözlerin olanaklarıyla mısra kurmaya gittiğini", ancak dikkat edildiğinde burada örnek olarak verilen "eski kelimelerin çoğunu kullanırken onlardan özel bir faydalanışının" olduğunu belirtir. Buna örnek olarak "İngiliz" adlı şiirde, "*Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda*" dizesindeki "külliyetli miktar" sözüyle "eski bir hava, bir başka yoğunluk elde ettiğini", bir bakıma dizenin anlamsal düzlemini desteklediğini işaret eder (2002: 20). Bu örnekte de Cemal Süreya'nın, "çağdaş şiirin kelimeye dayanması" iddiasını pekiştirdiğini söylemek mümkündür.

Sezai Karakoç, Cemal Süreya'nın söz konusu yazısını eleştirirken, daha çok folklor yönünden ele alır. Ona göre Cemal Süreya'nın yazısı "kavram ve yöntem bakımından sallantılı"dır. Çünkü Sezai Karakoç, Cemal Süreya'nın folklor kavramını hâlk deyimlerine eşit alır gibi bir davranışının olduğunu belirtir. Karakoç'a göre ise folklor sadece hâlk deyimlerinden oluşmaz. Ayrıca "hâlk deyimi"nin, "hâlk söyleyişi"nden faklı olduğunu vurgular ve şairin deyimden çok deyişle, yani söyleyişle sanatını yenilediğini dile getirir. Karakoç'a göre bu kavram yanılgısının yanı sıra bir de yöntem sorunu vardır. Cemal Süreya'nın "hâlk deyimleri için söylediklerini folklor için, folklor için söylediklerini de klişeler için genellediğini" belirten Karakoç, Cemal Süreya'nın bu genellemelerini destekleyen sebepler ortaya koymadığını işaret eder (1956: 1). Bizce Karakoç'un, bu doğru tespitlerinde gözden kaçırdığı önemli bir başka kavram vardır. Cemal Süreya, folklorla ilgili değerlendirme yapmadan önce çok açık bir şekilde "sözcük"e vurgu yapar. Cemal Süreya'nın daha çok "hâlk deyimlerine" dair görüş bildirmesi, çıkış noktasının sözcük olmasıdır. Ayrıca söz konusu şiir olduğundan, folklorun bütün ürünlerini konu etmenin, şiir açısından mantıklı bir tarafı yoktur. Sonuçta folklor, hangi yönüyle şiire girerse girsin, temel alınacak nokta yine sözcüktür. Folklorun hâlk deyimleri açısından donmuş kalıplarını şiire sokmanın ve bunun üzerine şiir kurmanın eleştirisi daha açık görünürken Karakoç, sadece folklor ürünlerinin şiir için gerekli olduğu düşüncesi üzerinde durur.

Bir diğer önemli nokta da Karakoç'un "çelişki" olarak gösterdiği durumdur. Karakoç'a göre Cemal Süreya, aslında folklorun şiire düşman olmadığını kabul eder. Çünkü Karakoç, Cemal Süreya'nın, "bizde hâla folklora, hâlk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanısındayım" ifadesiyle folklorun "fazlasını yersiz" bulduğunu işaret eder (1956: 1). Ancak bu yukarıda da belirttiğimiz gibi bir çelişki değildir. Çünkü daha önce üzerinde durduğumuz Dağlarca örneği bu durumu daha da pekiştirir. Ayrıca Karakoç, burada da oldukça önemli bir noktayı gözden kaçırır. "Yazısında bir boşluk bırakarak ve yazının ilk yarısıyla ilgi kurmadan hemen kişiliğe atlıyor." (1956: 2) ifadesini kullanan Karakoç, Cemal Süreya'nın folklor kullanımında asıl önemli olanın şairin kişiliğinin olduğunu gözden kaçırır ve Cemal Süreya'nın ilgisiz bir şekilde bu kavramı ele aldığını ileri sürer. Oysa Dağlarca'nın folklor kullanımının diğer şairlere göre olumlanması, bu kişiliğin görünür olmasına bağlanmıştır. Yani Cemal Süreya bir çelişkiden çok, yargısını daha da temellendirmiştir.

Cemal Süreya'nın, "folkloru hâlk deyimlerinden ibaret bilme ya da alma" gibi "kendi dar yargı çerçevesine" inerek düşünülse bile onunla ortak sonuçlara varmakta güçlük çekileceğini işaret eden Karakoç'a göre, "şiirin gelip de kelimeye dayandığı yargısı doğru değildir." "Şiir her zaman kelimeye dayanmıştır." diyen Karakoç, Cemal Süreya'nın "kendi iddiasında olduğu gibi çağımızda (1956) sanatın, kelimenin dışına çıkmaya çalıştığını" belirtir. Bu sebeple şiirin, "elinde kelimeden başka araç olmadığı için, bunu, yine kelimeyle, kelimeleri anlamlarından kaydırarak, çok defa anlam dışını deneyerek yaptığını" vurgulayan Karakoç, "hâlk deyimlerine sığınışın bir açıklamasının da kelimenin ilk ve hazır olağanlıklarından (kelimenin tarihinden ve öteki kelimelerden soyut olan anlamından) kaçış olabileceğini" işaret eder. Ayrıca Karakoç, "kelimeleri "anlamlarından uğratan" insan zekâsının, şair duygu ve uğraşmasının" deyimleri anlamlarından uğratabileceğini, buzlarını çözebileceğini" belirtir (1956: 1-2). Burada da görüldüğü gibi Karakoç, Cemal Süreya'nın asıl sorun ettiği düşünceyi ele almaktan kaçınır. Sadece "şiirin kelimeye dayandığı" ifadesinin "doğru" olmadığını belirten Karakoç, bunun sebeplerini açıklamaz. Karakoç'un, şiirin her zaman kelimeye dayandığını söylemesinin, Cemal Süreya'nın demek istediğiyle ilgisi yoktur. Yukarıda yer verdiğimiz bir konuşmasında da bunu hatırlatan Cemal Süreya, burada asıl kastın sözcüğün yeni olanaklarını elde etmek olduğunu belirtir. Ayrıca, Karakoç'un hâlk deyimlerine sığınmanın, "kelimenin ilk ve hazır olağanlıklarından kaçış" olduğunu

söylemesi fazlasıyla tartışma götürür. Bir deyim, "hâlk deyimi" konumuna gelmişse, büyük oranda "olağanlaştığından" gelmiştir. Olağan olana sığınarak, olağanlıktan kaçış sağlanamaz. Bu bağlamda yeni ve özgün anlam da üretilemez. Hazır ve yaygın bir sözü kullanmak, yeni bir anlama ulaşmayı güçleştirir. Bunun yanı sıra, kelimeleri anlamlarından uğratan insan zekâsının, hâlk deyimlerini de yerinden uğratabileceğini işaret eden Karakoç, bir kez daha Cemal Süreya'nın sözlerini haklı çıkarır. Öncelikle anlamlarından uğratılan hâlk deyimleri, artık hâlk deyimi olmaktan çıkar. İkincisi hâlk deyimi özelliğinden çıkmasa bile anlamından uğratılıyor ve yeni bir anlam kazanıyorsa, burada Cemal Süreya'nın işaret ettiği, ama Karakoç'un ilgisiz gördüğü "kişilik" vurgusunun oldukça önemi ve etkisi ortaya çıkar. Bu söz konusu hâlk deyiminde anlam yerinden uğruyor ve yeni bir anlama kavuşuyorsa, bunu şairin kişiliğine borçlu olur.

Behçet Necatigil, Sabit Kemal'in kendisiyle yaptığı bir söyleşide *"Bir şairimiz "Folklor, şiire düşmandır" diyor. Siz de aynı görüşte misiniz?"* şeklinde sorusuna verdiği cevapta Cemal Süreya'nın belirtmek istediği noktaları destekler. Necatigil, Cemal Süreya'nın, "folklorun, tembel şairin hazır yemeği, kira arabası" olabileceğini, "yani onun işini kolaylaştırdığını" belirtmek istemiştir. "Nasıl duygu ve düşüncelerimizi kendi dilimizle dışa vurmaya üşendiğimiz zaman atasözlerine sığınırız; folklor da olduğu gibi aktarıldığı zaman şiire renk verebilir. Ama zahmetsiz bir başarıdır." diyen Necatigil, folklorun şiire düşmanlığının burada şairi hazıra alıştırması noktasını vurgular. Bu noktada Necatigil, Cemal Süreya gibi, birkaç şairin kolaya kaçtığını ve dolayısıyla folklorun da "bütün öteki ögelerde olduğu gibi, bizde erimesi, bölünmesi, yok olması, sonra yeni bir nitelikte tekrar doğması gerektiğini" işaret eder (1999: 67). Necatigil bu yaklaşımıyla Cemal Süreya'nın sözcüğün yeni imkânlarla, yeni çağrışım ve imgeleri yakalaması gerekliliğini desteklemiş olur. Böylece şairin hazır söz kalıplarından, yerleşik anlam alanından uzaklaşması ve özgünlüğünü yakalaması önemli bir husus olarak görülmüştür.

Attilâ İlhan ise, İkinci Yeni meselesinin her aşamasında olduğu gibi bu hususta da olumsuz görüşlerini ortaya koyar. Toplumcu gerçekçi şiir anlayışı dâhilinde şiir yazdığını ileri süren Attilâ İlhan, Cemal Süreya'yı başlangıçtan beri biçimci olmakla suçlamıştır. Bu noktada da Cemal Süreya'nın "çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" yaklaşımını, biçimci bir şiir görüşünün ürünü olarak değerlendirir. "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 usturuplu seçtin mi, mesele yok, önce mısraların, giderek şiirin, kurtuldu demektir." diyen İlhan, bu görüşlerini "kelimeye ağırlık veren şiir anlayışı, kökeninde biçimseldir" sonucuna bağlar. Ancak yine bu durumda biçimsel olmayan şiir anlayışının da kelimeyi önemsediğini, önemli olanın kelimeyi ele alıp değerlendirmekte düğümlendiğini belirtir (1979: 1).

Bu bağlamda karşıt görüşlerini aktarmayı sürdüren Attilâ İlhan, "biçimci tutumda kelimenin bağımsız bir bütün" ve "kendi başına var olduğunu", "şiirsel değerinin yarı yarıya ses yapısında, yarı yarıya anlam yapısında" olduğunu, "çağrışım yükünün, kelimenin önemini pekiştirdiğini" belirtir. Bu durumda "şairin tutup da tek kelimeyi ya da tek tek bağımsız kelimeleri, yan yana getirir, bundan bir mısra örgüsü" ortaya koyduğu yanılgısına düştüğünü, "ortaya belki mozaik'e benzer bir "süs" çıkardığını dile getirir. Böylece ortaya çıkan "süs", İlhan'a göre gerçekte şiirsel olmaktan çok, "dekoratif" bir durumdur. İlhan'a göre "şiirin kelimelerle değil, imgelerle yazıldığını bilen şairler için, kelime diyalektik bir ilişkiler yumağı"dır. İlhan bu diyalektik ilişkileri yumağında kelimenin, öncelikle "anlatacağı imgeyle", ikincisi "aynı imgeyi anlatmakla görevli öteki kelimelerle", üçüncüsü "mısra içindeki özel, şiir içindeki genel ses uyumuyla", dördüncüsü "imgelerarası birlik ve karşıtlıkların gelişme süreciyle" bağlantılı olduğunu işaret eder. "İmge kelime değildir, ama benzetme (teşbih ya da istiare) de değildir, her ikisini de "kullanan", duygusal/düşünsel içeriğin somutlaşma biçimidir." diyen İlhan, bu süreçte kelimenin "donuk, durağan, olmuş bitmiş bir öge" olarak ele alınamayacağını, alınmaması gerektiğini belirtir. Attilâ İlhan, "kelimenin öneminin imgenin somutlaşmasında oynayacağı role göre değiştiğini", "bu rolü belirleyen ise kelimenin çağrışım yükünün, anlam boyutlarının ve imgeyle olan diyalektik bağlantısının" olduğunu vurgular. Ancak ona göre bu durum, "şairin kelimeden hareket etmediği"ni, "şiirini kelimelere yaslanarak kurmadığı"nı ortaya çıkarır. Ona göre "kelimeler, imgelerle kurulmuş bir şiirin, içine döküldüğü en uygun kalıplardır ki, imgelerin, gerçeği estetik düzeyde yeniden yaratmalarına katkıları oranında büyürler" (1979: 1). Attilâ İlhan, aslında bütün bu görüşlerinde Cemal Süreya'nın görüşlerini başka biçimde tekrar etmekten öteye gidememiştir. Yukarıda da aktardığımız gibi öncelikle Cemal Süreya, "şiir kelimelerle yazılır" gibi bir görüş ortaya koymaz. Kelimenin şiirde bir başına var olduğunu veya kelimenin değerinin yarı ses

yarı anlam yapısında olduğunu da dile getirmez. Cemal Süreya, kelimelerin gelişi güzel art arda dizilmesiyle mısra kurulmasını, buna bağlı olarak bir "süs"ten, bir "dekoratif" unsurdan da yana değildir. Kısacası biçimci olarak değerlendirilebilecek bir görüşü savunmamıştır. Dahası imge noktasında Attilâ İlhan, Cemal Süreya'yı destekler konumdadır. Cemal Süreya hâlk deyimlerindeki kelimelerin "donmuş", "tek yönlü", "bloklaşmış" olduğunu, bu kelimelerin yeni imgeler kuramayacağını belirtirken, İlhan da aynı şekilde imgenin oluşum sürecinde kelimenin "donuk, durağan, olmuş bitmiş bir öge" olarak ele alınmaması gerektiğini dile getirir. Ayrıca imgenin oluşum sürecinde Cemal Süreya da çağrışıma önem verir ve ısrarla kelimenin çağrışım yükü üzerinde durur. Kelimenin diyalektik ilişkilerini ele aldığımızda Cemal Süreya'nın poetik yüke vurgu yapmasıyla karşılığını bulduğunu söylemek mümkündür. Dahası bu ilişkileri imge bağlamında düşündüğümüzde Cemal Süreya'nın, "dilin daha iç, daha derin imkânlarına" vurgu yapması ve buradan "bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde ederek yeni imgelere" varıldığını belirtmesi Attilâ İlhan'ın savunduğu görüşlerden uzak değildir. Attilâ İlhan'ın belirttiği gibi şiir imgelerle yazılıyor ve bu imgelerin oluşturduğu şiire kalıp oluşturuyorsa, sonuçta şiir, kelimeye dayanmaktan başka bir seçeneğe sahip olamaz. Dolayısıyla kelimeyi, çağrışım, anlam ve imge bağlamında değerlendiren Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın folklorun donmuş yapısı karşında kelimeyi, yeni bir şiirsel yükle (çağrışımla), özgün bir kişilikle (anlamla) ve yeni bir imgeyle ele aldığını kabul etmek istemez. Biçimci bir vurgu olmamasına rağmen, biçimci olarak değerlendirir. Ancak İlhan, "Şiirin temel ilkeleri ve sorunları üzerinde kafa yormaya alışkın olmadığımızdan, biçimsel tutumlarla toplumsal şiirler, toplumsal içeriklerle biçimsel şiirler üretiyoruz." (1979: 1) diyerek bir bakıma kendi özeleştirisini de yapmış olur.

Aynı bağlamda hem Cemal Süreya'nın hem de Attilâ İlhan'ın görüşlerini değerlendiren Hilmi Yavuz, "Şiirin birimi nedir?" sorusuna karşılık arar. Bu soruya karşılık Cemal Süreya, 1955'lerde "şiir geldi, kelimeye dayandı" diye yazdığını hatırlatan Yavuz, Mallarme'nin Degas'ya söylediği "Şiir, düşünlerle değil, sözcüklerle yazılır" ifadesinin de aynı anlayışın ürünü olduğunu iddia eder. Yavuz, Attilâ İlhan'ın da, "şiirin imgeyle yazıldığını" bildirdiğini vurgulayan Yavuz, bu noktada söz konusu soruyu bu kez "sözcük mü şiirin birimi, imge mi?" şeklinde yeniler (1979: 1). Burada Hilmi Yavuz, Roman Jacobson'un, "şiirin eğretilemeye (metaphore) dayandığını" öne

sürdüğünü hatırlatır. Bu da Yavuz'a göre, "şiirin biriminin eğretileme" olduğunu gösterir. "İmgelemde biçimlenip denetlenen anlam düzeylerini temellendirenin eğretilemeler" olduğunu dile getiren Yavuz, "şiir okumanın bir anlam üretme süreci" olarak kabul edilmesi durumunda, "bu süreçte son aşamada belirleyici olanın imgenin anlatımlaştırılması" olduğunu da belirtir. Yavuz'a göre "bu anlatımlaştırmanın dilsel aracı da, eğretileme oluyor." Çünkü "eğretileme, imgelemden kaynaklanan anlamların ortak anlatım aracı"dır. Bu yüzden de Yavuz'a göre, "eğretileme, sadece şiirin değil mitos'un da dayanağı"dır (1979: 1).

Bu noktada şiirsel anlamla düzyazıdaki anlamı karşılaştıran Yavuz, "düzyazıda anlam üretme süreci aracının farklı" olduğunu işaret eder. Jacobson'dan yola çıkarak bu aracın, "düzdeğişim" (metonymie) olduğunu belirten Yavuz, düzyazının "imgelemden değil, düşünceden kaynaklandığını" dile getirir. Hilmi Yavuz'a göre "şiirde imgeyi anlama dönüştüren eğretilemeyse, düzyazıda kavramı anlama dönüştüren, düzdeğişim"dir. Çünkü "düzyazıda kavramla anlam arasında, düzdeğişimin getirdiği "birebir" bir bağıntı temellenir: bir tümcenin bir anlamı vardır ya da öyle olması gerekir." Tek anlamlılık egemendir. "Şiirdeyse imgeyle anlam arasında, eğretilemenin getirdiği "bire çok" bir bağıntı temellenir: bir dizenin birden çok anlamı vardır ya da öyle olması gerekir." Yani eğretileme imgeye çok anlamlılık sağlar (1979: 1).

Hilmi Yavuz, Bruno Snell'in, antik Yunan'da mitos'tan felsefi düşünceye geçişi imgesel düşünmeden, kavramsal düşünmeye geçiş olarak temellendirdiğini aktarır. Dolayısıyla ona göre "imgesel düşüncenin, anlatım düzeyine çıkabilmesi için gerekli dilsel araç, eğretilemedir; kavramsal düşünmenin, anlatım düzeyine çıkabilmesi için gerekli dilsel araçsa, düzdeğişim"dir. Bu yüzden Yavuz'a göre, "şiir ne sözcükle yazılır, ne de imgeyle." "İmge şiirin gerecidir" diyen Yavuz, ancak "onu anlatım düzeyine çıkarıp dilde içselleşmesini sağlayan bir araç gerekli" olduğunu, bu aracın da "sözcük değil, eğretileme" olduğunu belirtir (1979: 1).

Ancak Hilmi Yavuz'un görüşleri tartışma götürür durumdadır. Burada Hilmi Yavuz, imgeyi veya metaforu anlamdan ayrı olarak düşünmektedir. Anlam imgenin veya metaforun kendisi değildir. Metafor bir bakıma kendi dışında bir anlam üreterek imgeyi anlamlı kılmaktadır. Yani imge, metafora (eğretilemeye) dönüşerek anlamlı hâle gelir. Bu durumda metaforun dayandığı sözcük veya sözcüklerin birden çok anlam

üretmesi, sonuçta anlamlandırma sürecini yine metaforun dışına taşıyacaktır. Çünkü anlamı taşıyan metafor değil, imgedir. Anlatımlaştırma olarak gördüğü bu işlemin, Yavuz'u sözcüğün kendisine götürme durumu da ortaya çıkar. Çünkü eğretileme başlı başına bir dilsel araç görevi üstlenemez. Hatta eğretilemeyi, "imgelemden kaynaklanan anlamların ortak anlatım aracı" olarak görmesi bunu doğrular. Eğretileme, imgelemden kaynaklı anlamların ortak anlatımı ise, bu ortaklığı oluşturan unsurlar da eğretilemenin dışındadır. O hâlde eğretileme, şiirin temel birimi olamaz. Çünkü temel birim olan sözcük'ün, yeni ve çağrışımsal yüklerle oluşturduğu imgelemin bir sonucudur. Bu durumda şiirde eğretilemeyi temel birim almanın, folklorda düşülecek hatayı ortaya çıkarma ihtimali de vardır. Eğretilemede çağrışım yük, birçok noktada şairi bildik söylemlere yaklaştırabilir. Eğretilemenin kelime bloklarıyla ilişki içinde oluştuğunu belirtmek gerekir.

Cemal Süreya, sırasıyla yazılan bu yazıları takiben, hem Attilâ İlhan'a hem de Hilmi Yavuz'a cevap niteliğinde bir yazı yayımlar. Cemal Süreya, bu yazsında şiirin temel biriminin sözcükler olduğunu yineler. Cemal Süreya'ya göre "her sanat, kendine göre bir yöntemle gelişir. Ayrıca, bütün sanatlar birbirinin içinden yürürler. Sözgelimi, bir şair, aynı zamanda bir portre çizebilir. Bir romancı romanına şiirsel bir tema koyabilir. Bir şair bir olayı anlatabilir." Ancak bu tespitler arasında önemli bir farklın varlığına dikkat çeken Cemal Süreya, "söz sanatı olduğu hâlde romanın biriminin bir olay, bir tip, bir sorun" olduğunu işaret eder. Bu bağlamda şiir de bir söz sanatıdır, ancak "şiirin birimi sözcüklerdir. Şair sözcüklere dayanarak yazar" (1979: 1). Dolayısıyla şairin çıkış noktası ve hareket alanını sözcükler belirler. Cemal Süreya, "Sözcük nedir?" sorusuna karşılık, sözcüğün "aynı zamanda duygu, düşünce, hayatın bütünü" olduğunu vurgular. Bu sebeple şairin sözcüklere dayanarak yazdığını belirten Cemal Süreya, buradaki "şiirin sözcüğe dayanması" ifadesini, şair "söz salatası yapar" anlamında kullanmadığını hatırlatır. Şiirini sözcüğe dayandıran "şair, sözcüklere kendi araçlarına dayanarak hayatı, durumu açıklamaktadır."

Şairin araçları yalnız sözcüklerdir. Bu bağlamda şiirde dilin de düzyazıdan başka şekilde ortaya çıktığını dile getiren Cemal Süreya, "düzyazı için, sözgelimi bir romancı için, dilin bir araç", "bir düşünceyi, bir durumu anlatmak için bir araç" olduğunu vurgular. Ancak "şiirde dil, hem araçtır, hem de ortamdır. Şiirin, bir yerde, gövdesi gibidir." diyen Cemal Süreya, şiirde dilin başlı başına bir varlık olduğuna işaret eder.

Çünkü şiirde sözcük, kendi özelliklerinin dışında şiire özgü niteliklerle girer. Örneğin Cemal Süreya, şiirde "masa" sözcüğünün, masadan daha çok bir işlevi de olabileceğini, masadan başka bir şeyi de anlatabileceğini dile getirir. Yani ona göre, şiirde sözcükler "daha esnek olurlar." "Esneklikleri bakımından da birbirleriyle çağrışım zinciri içinde olduklarını" belirtir. Cemal Süreya'ya göre bu durum şöyle açıklanabilir: "Düzyazıyı yazan ya da düşünen kişinin (çünkü düzyazı, nasıl düşünüyorsak öyledir) akılcı, yerine yerleştirici bir tavrı vardır. Şiir ise, duyarlık kökleri de olduğu için, aynı zamanda, sanki düşünürken yazılmaktadır. Düşündükten sonra değil, düşünürken." Bu sebeple şiir içinde, "sözcüklerin birbiriyle bağlantıları ayrı olabilmektedir." Bu ayrılığa bağlı olarak da "masa" şiirde başka bir şeyi de çağrıştırabilmektedir (1979: 1).

Cemal Süreya'ya göre çağdaş şiir döneminde "dilin değişmesi, yeni sözcüklerin ortaya çıkması, şairlere yeni ufuklar açmıştır." Çünkü bu süreçte, "yeni çağrışım değerleri ortaya çıkmıştır." Bu noktada Cemal Süreya'ya göre, "eğer kafiyeyle şiir yazılsaydı şimdi, yeni kafiyeler ortaya çıkabilirdi." 1940'lı yıllarda başlayan bu sürece bakıldığında Orhan Veli, Fazıl Hüsnü, Cahit Külebi gibi şairleri örnek veren Cemal Süreya, bu şairleri ele aldığımızda, bunların, o güne kadar şiir değeri sayılmayan birtakım sözcükleri şiire kattıklarının görüleceğini işaret eder. Bu durumun, yani yeni sözcüklerle hareket etmelerinin onlar için "önemli bir yakıt işlevi" gördüğünü, "bir atılım, bir iticilik sağladığını" dile getirir (1979: 1). Bu örneklerle Cemal Süreya, şairin çıkış noktasının her zaman sözcük odaklı olması gerektiğini işaret eder. ancak bu sözcük odaklı anlayış, ne Attilâ İlhan'ın anladığı şekilde biçimci, ne de Hilmi Yavuz'un işaret ettiği metaforik kavrayıştır. Cemal Süreya'da temel dayanak, şairin asıl probleminin sözcüğü ele almak, işlemek, ona bir "kişilik" kazandırmaktır. Bu kişilik içinde, duygu da, düşünce de, yaşam da bulunmaktadır. Çünkü Cemal Süreya, sözcüğe dayanmak problemini salt retorik bir kavrayış olarak ele almaz. Ona göre "şiir, konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri oradan almalıdır." Bu sebeple Cemal Süreya'da sözcük ve ona bağlı olarak anlam, yaşamdan kopmaz. Bu noktada önemli bir ayrıntıya dikkat çeken Cemal Süreya, dilde "özleşme" sürecinde de dile girmiş "sözcüklerin belirginlik kazandığını", yani "yazı dilinde kalanlar değil de daha çok kullanılanların, daha esnek çağrışım değeri taşıyanların" yaygınlık kazandığını işaret eder. Dolayısıyla Cemal Süreya, biçimci bir tavır almış olsaydı, bu süreçte yaşamsal bir alanda anlam kazanmayan sözcükleri de

önemsemiş olurdu. Sözcüğe dayanmayanın, burada nesnel bir bağlılaşım gerekliliği de ortaya çıkmış olur. Cemal Süreya, "bir şiirde yeni sözcük ile yeni bir parıltı sağlanabileceğini", ancak önemli olanın, "o sözcüğün çağrışım değerinin kullanılarak ortaya çıkması gerekliliği" olduğunu işaret eder (1979: 1). Bu noktada sözcüğün, sadece rastlantısal olarak art arda dizilmesinin, sözcük yığınlarıyla dizeler oluşturulmasının ve böylelikle rastlantısal olarak anlamsız sonuçlara gidilmesinin, Cemal Süreya'nın işaret ettiği durumlara uzak ve ilgisiz olduğunu belirtmek gerekir.

Özdemir İnce de Cemal Süreya'nın "çağdaş şiirin sözcüğe dayanması" yaklaşımını ele alır. Söz konusu yaklaşımlar içinde denilebilir ki Özdemir İnce'nin yaklaşım ve tespitleri, Cemal Süreya'nın ne demek istediğini "en doğru" şekilde ortaya koyan yaklaşım ve tespitlerdir. Cemal Süreya'nın andığı isimlerden hareketle, şairin "Ortaçağ'dan XX. yüzyıla uzanan şiirsel evrimin sonunda gelip sözcüğe dayandığını söylemek istediğini" belirten İnce, ancak "şiirin Ortaçağ'da ve daha önceki çağlarda, şiirin sözel döneminde de sözcüğe dayandığını" hatırlatır. Özdemir İnce, Cemal Süreya'nın asıl olarak, bu durumu değil, "şiirin "ölçülü ve uyaklı düzyazı" çevresinden, Aloysius Bertrand, Comte de Lautramont, Arthur Rimhaud ile başlayan çağcıl şiirsel söylem evresine geçtiğini" söylemek istediğini belirtir. Bunun yanında Özdemir İnce'ye göre Cemal Süreya, eğer "Andre Breton ve Henry Michaux'dan önce bu üç şairin adını vermiş olsaydı, konuyu ve sorunu daha somutlaştırmış olurdu." Özdemir İnce, bu tarihsel evrimi ve gelinen noktayı şöyle özetler: "Bilindiği gibi, ölçülü uyaklı düzyazı evresinde de şiirin ilk maddesi sözcüktü, ancak "şiir" dediğimiz atmosfer, sözcükler arası ilişkiden değil de (ölçü ve uyak sayesinde) anlamı kapsayan kurallı ritim ve ölçüsel müzikten kaynaklanıyordu" (2001b: 15). İşte bu nokta, Cemal Süreya'nın yaklaşımını daha anlaşılır hâle getirir. Sözcüklerin birbiriyle ilişkine dayanan çağdaş şiir, aynı zamanda sözcüğe de dayanmış olur.

Bu bağlamda Özdemir İnce de Cemal Süreya'nın, "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" ifadesini içeren metinde, şairin " "imaj" sözcüğünü bir kez kullanmasına karşın, sözcük ile imge ilişkisini göstermek" istediğini belirtir. Çünkü Özdemir İnce, Cemal Süraya'nın "her sözcüğün tek başına bir "şiir" tetiği olabileceğini söylemek istemediğini" işaret eder. Bu noktada İnce, "Nasıl "sarı" ya da "beyaz" renkleri tek başlarına resim değilse; nasıl "do" ve "mi" notaları tek başlarına müzik değilse, tek başına "sözcük" de ne "şiirsel"dir ne de "şiir"dir." diyerek Cemal Süreya'nın yaygın

yaklaşımların aksine şiirde sözcüğe dayalı birçok ilişkiyi ortaya koymak istediğini vurgulamış olur. Özdemir İnce'ye göre, "Cemal Süreya, bu ilk cümle ile ne demek istediğini açıklamadığı için, Türkçe şiir yazan şairler, sözcüğün tek başına "şiir" olabileceği yanılsamasına kapılmışlardır. Şiirin bir yapı işi olduğunu, bir "bina" ile bir alana yığılmış yapı taşlarının aynı şey olmadığını anlamakta güçlük çekmişlerdir." İnce bu haklı tespitinde Türk şairinin "çok uzun süre" yanılgı içinde kaldığını ve "bu metaforun hâla anlaşılmadığını" dile getirir (2001: 15).

Özdemir İnce aynı zamanda Cemal Süreya'nın folklor yaklaşımına da değinir. "Cemal Süreya folklorun nesine karşı?" sorusunu soran Özdemir İnce, folklorun alanı dikkate alınacak olursa çok dar bir noktada kaldığını belirtir. Çünkü Özdemir İnce, "Cemal Süreya'nın, sadece, folklorun hâlk edebiyatı dalında yer alan "hâlk deyimleri"nin şiire düşman olduğunu söylemek istediğini", "folklorun anonim kalıplarının şairin kişilik kazanmasını engelleyeceğini düşündüğünü" belirtir. Özdemir İnce'ye göre bunlar, "bir genç şairin dayanaksız düşünceleri"dir. Ancak yine de Özdemir İnce, folklorun kullanımı noktasında, "ikinci el kullanımlarda ortaya çıkabilecek kötü örnekler dikkate alındığında, Cemal Süreya'nın bir ölçüde haklı da görülebileceğini" belirtir. Bu noktada "bir şairin, hâlk kültürünün masal, mesel, menkıbe, söylence, destan, tekerleme, şiir gibi zenginliklerine ilgisiz durmasının mümkün olmadığını" (2001: 16) işaret eden Özdemir İnce, burada bize göre Cemal Süreya'nın görüşlerini eksik değerlendirmiştir. Cemal Süreya, burada şairin bu tür ürünlere ilgisiz kalıp kalmayacağı noktasında görüş bildirmemiştir. İnce'nin de işaret ettiği gibi folklorun kullanım şeklinin olumsuzluğuna dikkat çeker. Oktay Rifat ve Bedri Rahmi örneklerinde de folklorun "en görünür imkânlarını" kullanmalarını eleştirir.

Özdemir İnce "Genç Cemal Süreya"ya bir başka eleştiri getirir. İnce'ye göre Cemal Süreya, "Karacaoğlan ile Emrah'ı, Max Jacob ile Jules Supervielle'in zaman ve mekânına taşıyarak önemli bir yöntem hatası" yapmıştır. Çünkü "belli bir zaman ve mekâna özgü folklorun ileriye dönük kapsama alanı ve yeteneği hemen hemen yok gibidir." diyen İnce, "folklorun, bir bakıma, günümüzde yaşayan geçmiş" olduğunu belirtir. "Folklor'un, anonim öyküleriyle, şiirleriyle, destanlarıyla, menkıbeleriyle her dönemin yazar ve şairine, ressam ve bestecisine uçsuz bucaksız olanaklar sunacağını" belirten Özdemir İnce, ancak bu noktada "sanatçının, metinlerarası ilişkinin kurallarına

uygun olarak, folklor malzemesini yeniden değerlendirmesini, yeni bir bağlamda kullanmasını" bilmesi gerektiğini işaret eder. Buna bağlı olarak "Cemal Süreya örnek vermediği için, hâlk deyimlerine ve folklor izleklerine yönelen Oktay Rifat ile Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun başarısız oldukları noktaların neler olduğunu anlayamıyoruz." diyen İnce, adı geçen şairlerin "folklor malzemesini yeniden değerlendirmeden, yeni bir bağlama aktarmadan, işlemeden, "ham" olarak tekrarlamış olabileceklerini" kabul eder. Bu durumda Cemal Süreya'nın "çok haklı" olduğunu işaret eden İnce, adı geçen şairlerin o dönemde yazdığı şiirler incelenerek genç Cemal Süreya'nın haklı olup olmadığının anlaşılabileceğini, ancak, "birkaç şairin kullanım, teknik ve becerilerini değerlendirerek folklorun şiire düşman olduğunu söylemenin "epeyce"den daha güç" olduğunu belirtir (2001: 17). Bizce Özdemir İnce'nin "yöntem hatası" olarak işaret ettiği nokta, İnce'nin belirttiği gibi değildir. Yani Cemal Süreya, Karacaoğlan ve Emrah'ın yaklaşımını, kavrayışını, Max Jacob ve Jules Supervielle'in zaman ve mekânına taşımamıştır. Bizce Cemal Süreya'nın söylemek istediği şey, Karacaoğlan veya Emrah'ın kullandığı folklor malzemesinin, çağdaş şiiri karşılayabilecek nitelikte olmadığıdır. Bir bakıma Cemal Süreya, çağdaş şairin kavrayışı, yaklaşım tarzı, dünyaya bakışı içinde folklorik malzemesinin uyumlu bir biçimde, bir arada bulunmasının mümkün görünmediğini işaret eder. Özdemir İnce'nin "folklor, günümüzde yaşayan geçmiştir" şeklindeki doğru tespiti ele alınsa bile Cemal Süreya, bunun çağdaş şiirde bir uyum içinde ortaya konulmasının güçlüğüne işaret eder. Bir başka durum ise Cemal Süreya'nın örnek verdiği isimlerdir. Özdemir İnce'nin buradaki yaklaşımları, yukarıda da belirttiğimiz gibi Cemal Süreya'nın kastettiğinden farklı değildir. Folklorun doğru kullanımının önemine işaret eden İnce gibi, bizce Cemal Süreya da bu olumsuz örneklerin "şiire düşman" olduğunu belirtmek istemiştir. Cemal Süreya'nın bütüncül olarak folkloru, şiire düşman olarak değerlendirmediğini söylemek mümkündür. Çünkü çok açık bir şekilde Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Kızılırmak Kıyıları" şiirini övmüş ve olumlu bir örnek olarak göstermiştir. Zira bu şiir baştan sona folklor ürünleriyle doludur. Bu şiirdeki başarıyı, Cemal Süreya, yine çok açık bir şekilde "şairin kendi havasından, kendi kişiliğinden geçirerek" yazmış olmasına bağlar. O hâlde folklor, kişilik sahibi şairin elinde şiire düşman değildir.

"Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" ifadesini bir kez daha ele alan Özdemir İnce, Tzvetan Todorov'un tespiti olan "yazınsal yapıtın sözcüklerden yapıldığı"

gerçeğini hatırlatır. Bu gerçeği Cemal Süreya da yukarıda ele aldığımız görüşlerinde belirtmiştir. Bu bağlamda Özdemir İnce de "Mallarme ile ondan esinlenmiş olan Cemal Süreya'nın "sözcük"le ilgili savsözlerinin, "yazınsal yapıtın sözcüklerle yapıldığı" şeklinde düşünmesi gerektiğini vurgular. Buradan hareketle "Cümle bir yazınsal yapıtın temel yapısının en küçük yapısal birimidir; sözcük ise bu yapısal birimin temel ögesidir, ilk malzemesidir." diyen Özdemir İnce, sözcüklerin nasıl birbirinden bağımsız, yapıdan uzaklaşarak bir yığın oluştururlarsa, buna karşın cümlelerin de yapıyı zorunlu kıldığını belirtir. Yapının önemine dikkat çeken Özdemir İnce, şiirde anlam anlayışı için de "paradoksal bir doğru"yu tespit eder. Ona göre "Sözcüklerin tek başlarına bir anlamları yoktur ya da bir sözcüğün birden fazla sözlüksel anlamı vardır, ama sözcüklerin sözlük anlamları onların gerçek anlamları değildir. Sözcükler özel ve gerçek anlamlarına cümle yapısı içinde sahip olurlar" (2001: 18). Bu görüşlere Mallerme'nin de Cemal Süreya'nın da karşı çıkmayacağını işaret eden Özdemir İnce, bir bakıma haklıdır. Çünkü Cemal Süreya'nın da söz konusu yazıda "Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde 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." şeklindeki ifadeleri Özdemir İnce'nin tespitleriyle benzer sonuçları doğurur.

Özdemir İnce bu bağlamda Riffaterre'in, Mallarme'nin "Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır" cümlesine açıklık getirdiğini belirtir. Özdemir İnce, "her türlü kaygıyı ortadan kaldıracak bir açıklık"la Riffaterre'in "Bir şey yazmak istiyorsan, otur yaz. Yapıt, niyetlenmelerle, bu niyetle ilgili düşüncelerle değil yazacağın sözcüklerle oluşur" dediğini, dolayısıyla "edebiyatın düşüncelerle ilgili olmadığını söylemek istemediğini" belirtir. Özdemir İnce, Riffaterre ve Cemal Süreya örneklerini birleştirerek şu noktaya varır: "Sözcükler tıpkı renkler, sayılar ve notalar gibi birer hamaldırlar; yapıtın oluşturmayı arzu ettiği anlamın gerçekleşmesi için sürekli hareket ederler ve birbirlerini bulurlar ya da (iki anlamda da) birbirlerini kovalarlar. Sözcüklerin yaratmak istedikleri anlam ne renklerin yarattığı "görsel" ne de notaların yarattığı "işitsel" anlamdır; sözcükler sayılar gibi zihinsel anlamı oluştururlar ama burada kalmazlar, duyusal ve duygusal anlam katmanları da yaratırlar. Görsel ve işitsel anlamlar da ikinci aşamada zihinsel, duyusal ve duygusal anlam katmanlarına ulaşırlar. Ama sözcüklerin yarattığı zihinsel anlam, duyusal ve duygusal anlam katmanlarını

oluşturduktan sonra görsel ve işitsel anlam katmanlarına ulaşır. Yani bir yanda görsel-işitsel anlamlar öte yanda zihinsel anlam, ters yönlerde hareket ederler ama bütünsel anlamda buluşurlar. Sonuçta, anlamın, metinle birlikte, metnin üzerine eğilen bütün bedensel ve zihinsel yeti ve yeteneklerimizle ortaklaşa yaratıldığını ve yaratılan anlamın bütün bedensel ve zihinsel yeti ve yeteneklerimize seslendiğini söyleyebiliriz" (2001: 19). Bu noktada Özdemir İnce de, bu görüşlere dayanak olarak Cemal Süreya'nın yukarıda aktardığımız görüşlerini örnek gösterir. Sözcüğün asıl anlamının, şiirin yapısında, şairin kişiliği dâhilinde kullanım şeklinde olduğunu işaret eder. Sonuç olarak bizce Cemal Süreya'nın çağdaş şiiri sözcüğe dayandırmakla ne demek istediği bütüncül bir yaklaşımla, Özdemir İnce'nin değerlendirmelerinde ortaya konulmuş olur.

Şiir ve folklor konusunu ele alan Tahir Abacı ise bu iki unsurun birbirleriyle olan ilişkinin karmaşıklığına dikkat çeker. Konuyu "edebiyatla ve şiir ile sınırladığımızda dikkat edilmesi gereken özgül durumlar"ın varlığına işaret eden Abacı, "modern şiirin "folklorik şiir"den türemişliğinin, kökeni işaret ederek tarihselliğin" ileri sürüldüğünü hatırlatır. Ancak ona göre "karşılıklı etki günümüzde de sürmektedir." Şiir ile folklor ilişkisinde, "hâlk şiirinin modern şiiri etkilemesine indirgenmesinin kolay bir yol" olacağını, çünkü "sözün eskidiğini, hâlk şiirinin dünya algısı ve çevriminin gerilerde kaldığını" belirten Abacı'ya göre "Folklor şiire düşman" yaklaşımının, bu soruna daha çok bu odaktan bakmanın hâli olduğunu dile getirir. Ancak Abacı, "folklorun şiiri etkilemesi olayı"nın, "artık "harcıâlem" hâle gelmiş hâlk şiiri hikmetlerinin ya da veznin ve kafiyenin modern şiire sızma girişiminden ibaret olmadığını" belirtir. Bu noktada "müzikal örnekleri" ele alan Abacı, folklor-şiir olgusunun "söz"e ya da içeriğe indirgenmesinin, "sanatın tarih dışı, daha doğrusu çağlar aşan yönünün göz ardı edilmesi demek" olduğunu işaret eder. "Söz, müziğin soyut diliyle özdeş olmadığı içindir ki, çeşitli hâlk ezgileri modern müzik eserlerinde yankı bulabilmiştir. Aynı şekilde şairlerin folklordan etkilenmek, folklorik ürünlerin (sözlü müzik ve şiir) söz kısmıyla sınırlı değil." diyen Abacı, "modern şiirde türkülerden atmosfer olarak etkilenmiş ve onlardan yola çıkan çok sayıda örneğin varlığına" işaret etmiştir. Bu şiirlerin, "türkülerin salt sözünden, içeriğinden yola çıkmadıklarını", eğer bu durumun aksi olsaydı "modern" olamayacaklarını, "bir taklitten ibaret" kalacaklarını belirtir. Abacı'ya göre "pek çok şiirin türkülerden etkilenmesine rağmen, modern kalabilmesi"nin sebebi, "folklorun yine bir bakıma aşılmış sayılması gereken içeriğiyle

değil, sanatsal niteliğinin dönemler üstü niteliğiyle ilgili" olduğunu dile getirir. Yani ona göre, "türküden ya da hâlk ezgilerinden etkilenmek, sadece folklordan etkilenmek anlamına gelmez"; "soyut ve genel anlamıyla müzikten etkilenmek anlamına gelir" ve "bu düzeyde bir türküden etkilenmek ile modern bir ezgiden etkilenmek arasında pek bir fark oluşmaz" (2010: 4).

Bütün bunlara rağmen Tahir Acı, "duraksamadan", "modernist şiir'in anti-folklorcu" bir şiir olduğunu belirtir (2010: 7). Özellikle 1940'larda ortaya çıkıp giderek etkin olan kuşağın şairlerinde, "hâlk şiiri kalıplarına artık daha az başvurup, folklordan ve bölgesel ağızdan deyim aktarma, hâlk sanatını övme, kimileyin hâlk şiiri deyişlerini tersyüz etme, bazen hâlk ağzı izlenimi veren türetmeler yapma yöntemlerinin ağır basmaya başladığını" belirten Abacı, bu süreçte "hâlk şiirine ve müziğine daha çok ses ve yineleme amaçlı başvurulduğunu" dile getirir. Bu duruma Cahit Külebi, Salâh Birsel, Metin Eloğlu, Osman Numan Baranus gibi şairleri örnek gösteren Abacı, toplumcu şairlerin de "folklora ölçülü yaklaşımı" sürdürdüklerini belirtir. Onların da genelde "açık, anlaşılır şiirler" söylediklerini, ancak "yararlandıkları folklorik yapı ve içerikleri taklit eder görünmediklerini" işaret eder (2010: 8).

Bu sürecin 1950 ve sonrası için şairlerin folklora bakış açısını İkinci Yeni özelinde bakan Abacı, "Folklor Şiire Düşman mı?" sorusunu sorar ve ona cevap bulmaya çalışır. "İkinci Yeni ile başlayan ve her şairin kendi tekilliği ve özgüllüğü içinde modernizme toplu yöneliş niteliğindeki dönemde akımın "teorisi" el yordamıyla oluşturulduğunu" belirten Abacı, "Cemal Süreya'nın 1956'da yayımladığı "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazının, tam da bunu gösterdiğini" dile getirir. Ona göre "sezgisel biçimde önceki kuşakların folkloru bir "kolaya kaçma" alanı olarak kullanmaları eleştirilir ve bu yaklaşım akımın anlatımcılığa karşı çıkma, imgeciliğe yönelme eğilimiyle eklemlenir." Ancak Abacı, sürecin bu şekilde işlemediğini ve Cemal Süreya'nın şiirlerinde daha sonra "kökeninden de beslenerek "folklorik" ögeler" kullandığını, "hatta akımın merkezini oluşturan şairler arasında folklora en çok açılan şairin de o olduğunu" işaret eder. Abacı'ya göre bu durumun sebebi, "Doğu-Batı sentezinin zemininin Cemal Süreya'yı yönlendirmiş olmasıdır." Ona göre, Sezai Karakoç da bir başka yoldan aynı zemine çıkar. Abacı, Karakoç'un "İslam düşüncesini temel alışı, Batı karşıtlığı, onu da Doğulu değerlere çağırdığını", ve "orada folklorun da olduğunu" belirtir (2010: 8). Bizce Tahir Abacı, genel olarak Cemal Süreya'nın folklor-

şiir ilişki üzerine kurmak istediği düşünceden uzak durmuştur. Öncelikle Cemal Süreya'nın folkloru tamamen reddetmediği, yukarıda yer verdiğimiz Dağlarca örneğiyle ortadadır. Cemal Süreya, folklorun kullanım şekline ve şiirin yapısı içinde görünür kılınmasına karşı çıkmıştır. Daha önemlisi, Cemal Süreya'nın, modern şiiri işaret ederken temel amacın "imgeciliğe yönelme" şekline indirgenmesi şairin görüşlerinin göz ardı edilmesine sebep olur. Cemal Süreya'nın salt imgeci bir tavır takınmadığını, kendi şiirlerinde folkloru kullanırken söz konusu yazıda çizmiş olduğu çizginin dışına da çıkmadığını söylemek mümkündür. Çünkü Cemal Süreya'nın şiirlerindeki folklor, tıpkı Dağlarca'da verdiği örnek gibi "kişilik"e bürünmüştür. "Kişilik"e bürünen folklora, Cemal Süreya'nın karşı çıkmadığı rahatlıkla söylenebilir.

3.1.2. Yeni Şiir II: Kişilik – Biçim – İmge – Anlam

Bu bağlamda ele alınabilecek "Şapkam Dolu Çiçekle" yazısında da "kişilik" kavramına verdiği önemi bir kez vurgulamış olur. Burada folkloru anmasa da Cemal Süreya, "ortaklaşa bir hava"nın varlığına işaret eder. Kendi dönemi içinde "kişilik sahibi" birçok şair olmasına rağmen Cemal Süreya'ya göre, "yine de ortaklaşa bir havadan kurtulamıyorlar." Orhan Veli'den İlhan Berk'e, Turgut Uyar'a kadar birçok şairlerin hepsi "şapka gibi alelade şeylerin, çiçek gibi güzel bilinen şeylere oranlarını ya da şartlarını arıyor gibiler" diyen Cemal Süreya, bu gibi şairlerin aynı şeyi yaptıklarını, "kişiliklerinin dışında ortaklaşa ve belli bir simetri fantezisi"nin onları ister istemez birbirlerine benzettiğini işaret eder. Bu benzerlik dolayısıyla "sanatın can damarı olan metot bakımından ihtisaslaşmaya imkân bulamadıklarını" dile getiren Cemal Süreya, aynı zamanda ortak bir anlam alanı içinde kalmak sonucuyla karşılaştıklarını belirtmiş olur (2014: 197-198). Çünkü metot bakımından derinleşememe, beraberinde bir sığlaşma getirmektedir. Bu da Cemal Süreya'nın işaret ettiği "kolay kişilik, yalan kişilik"e yol açmaktadır. Aynı kelimeleri ve bu kelimeler doğrultusunda oluşan çağrışım alanını kullanmak, aynı kelimelerden belli imgelere gitmek, şaire gerçek kişilik kazandıramaz. Alışılagelmiş bir sözcük dağarcığından aynı anlam dairesine, ortaklaşa bir alana gidilir ki bu da Cemal Süreya'ya göre "kişiliği ucuzca satın almak" olur. Bu bağlamda Cemal Süreya, "sanat soyuta doğru gittikçe "kişilik"in daha bir önem kazandığını" ve "hatta bir noktadan sonra soyut sanatı ayakta tutan tek şeyin kişilik

olduğunu" belirtir (2014: 198). Dolayısıyla kişilik sahibi bir soyut sanat, ortaklaşa bir havadan kurtulur ve kendine özgü bir çağrışım, imge ve anlam alanına sahip olur.

Bir başka yazsında, İlhan Berk'in bir mektubunda yer alan *"ben bundan böyle nesir olarak bir anlamı olan bir mısram varsa onu atacağım..."*sözlerini aktaran Cemal Süreya, "yeni şiir davranışının en belirgin niteliğinin bu sözde bulunabileceğini" dile getirir. Dönemin şairlerinde "şiiri ayırıcı nitelikleriyle yaşatmak hırsı"nın varlığına dikkat çeken Cemal Süreya, şairlerin "çalışmalarını, yatırımlarını bu yolda yaptıklarını", "bu yüzden deformasyonda çok aşırı gittiklerine, ipin ucunu kaçırdıklarına sık sık rastlandığını" da belirtir (2014: 202). Dikkat edildiğinde Cemal Süreya, yeni şiirin düzyazı özelliği taşıyan anlamdan kaçtığını işaret ederken, şairlerin kendi çalışmalarında, bu yolda, kimi durumlarda aşırıya kaçtıklarını belirtir. Şiirde deformasyonu önemseyen Cemal Süreya, nesrin anlam alanından uzaklaşılırken, anlamsızlık noktasına veya aşırıya varılmasını kabul etmez. Bu duruma Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* eserini de örnek gösterir.

Ona göre yeni gelişen şiir anlayışı anlamsızlığı, letrizmi öne çıkarmaz. "Sanatın sadece spekülasyonuyla gün geçiren bazı arkadaşlar şaşmaz bir kesinlikle şiirimizdeki yeni davranışı doğrudan doğruya Isidor Isou'nun ilkel letrizmine bağlamakla hata ediyorlar." diyen Cemal Süreya, "savunduğu şiirin Isidor Isou'ya ve benzerlerine uğramadan geçtiğini, onları atladığını", "hem de çok atladığını" savunur. Bu noktada da yeni şiirin kendine özgü anlam anlayışının merkez noktası yine "kişilik" kavramına bağlar. "Kısa günde bebek gibi şiirler yazıldığı zaman görecekler. Hele bir ortalık durulsun. "İhtisas tezgâhları" işlemeye başlasın. Kişilikler iyiden iyiye belirsin. Kitaplar ortaya dökülsün. Bebek gibi şiirler çıkacak ortaya." ifadeleri dile getiren Cemal Süreya, kişiliğe bağlı gelişen şiirin ve derinleşen algının yeni şiirin en belirgin özelliklerini, dolayısıyla yeni bir anlam anlayışını ortaya çıkaracağını işaret eder (2014: 203).

Öz-biçim meselesini ele aldığı bir yazısında Cemal Süreya'ya göre, "şiirin tarihi, şiir biçimlerinin tarihi olmuştur." Bu sorun hakkında Ahmet Haşim'den beri, çok şeyin söylendiğini belirten Cemal Süreya, çağın (1957) şairlerinin çoğunun "şiirin mutlaka bir şey söylemesini", daha doğru bir ifadeyle "fayda getirecek bir şey söylemesini" istediklerini işaret eder. Bu görüşlere itiraz etmeyen, aynı fikirde olduğunu belirten Cemal Süreya, "çağımızın isterlerinin bunu gerektirdiğini" vurgular. Ancak diğer

şairlerin, "işi ileri, daha ileri götürdüklerini" ve "şiirin asıl niteliğini buna bağladıklarını" işaret ederek bu durumun kabul edilemeyeceğini belirtir. Bu görüşleri savunanların biçimden uzak durduklarını, çünkü "biçime önem vermeyi biçimcilik olarak anladıklarını" dile getiren Cemal Süreya'ya göre bu şairler, "kendilerinin ve kendi beğendikleri şairlerin en biçimci şairler olduklarını akla getirmeden, canlarının istedikleri şairleri "formalist"likle, bir nevi "masturbasyon artistik"le suçluyorlar." Dolayısıyla Cemal Süreya, bu tavra karşı durur ve bu bağlamda "Biçim acaba bu denli hor görülebilecek bir şey midir?", "Bu yazarlar biçimi doğru dürüst anlıyorlar mı?", "Kim biçimcidir?", "Biçimsiz şiir olabilir mi?", "Şiirin biçimi onun özü değil midir zaten?" şeklindeki soruların ortaya çıktığını belirtir (2014: 209).

Özün, yani şiirin asıl niteliği olarak ele alanın bir özün, "bir başına bir şiiri kurtardığının görülmediğini" vurgulayan Cemal Süreya, ancak "biçimin bir başına böyle bir işi başarmaya çok kere gücünün yetebildiğini" belirtir. Cemal Süreya'ya göre "dünyada biçimi olmayan bir şiir yazılmamıştır." En özcü şairlerden biri olarak gördüğü Mayakovski'nin bile "şiirsel formlarla" şiirlerini yazdığını belirten Cemal Süreya, bu bağlamda Jean Cocteau'nun "Bir şiir başka bir dile çevrilemez. Hatta yazıldığı dile bile" sözünü aktararak burada da "şiirde biçimin öneminin yeterinde ortaya koyulduğunu" dile getirir. Daha önce işaret ettiğimiz "kişilik" kavramını burada ele alan Cemal Süreya, şiirde biçimin bu kavrama bağlı olduğunu işaret eder. Ona göre, "cins sanatçılarda sanat eserinin biçimi sanatçının salt kişiliğine ilişkin bir şeyden, "üslup"tan ayrı olmuyor." Çünkü "şiiri doğuran kişisel biçimlerdir" (2014: 210).

"Ufak özler biçim içindedir" diyen Cemal Süreya, biçimin geniş bağlamda ele alınması, onun "şairin kişiliğiyle, üslubuyla birleştirilmesi" durumunda, "bir şiirin biçiminin söküp çıkarılamayacağını" söyleme fırsatının doğacağını belirtir. Ancak bir özün, "bazı yazarların anladığı cinsten bir özün", "kolayca şiirden alınabileceğini", "bir kâğıda yazılabileceğini", "işte bu şiirin özü budur, denilebileceğini" kabul etmeyen Cemal Süreya, özle-biçimin birbirinden ayrılması noktasının tam olarak belirgin bir durum olmadığını vurgular. Ona göre "şiirde öz, biçim diye bir ayırma yapan arkadaşlar, bu ayırmayı nereden yapacaklarını bilemiyorlar ve özü savunurken çıkmaza düşüyorlar." Şiirde özün, şairin dünyagörüşüne göre belirlendiğini işaret eden Cemal Süreya, bu durumun şiirsel bir kavrayıştan uzak olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Cemal Süreya şöyler der: "Bir şiirin özünü, sözgelimi sosyalist bir şairin sosyalist

olmasına bağlıyorlar. Peki yüz tane sosyalist şair varsa ne olacak. Öz sanat eserini sanat eseri kılan bir şey olmaktan çıkacak. Çünkü yüz kişinin yüzünde de bu eğilim." Böyle bir durumda öz, şiirin dışında, şiire rağmen yaşayan bir unsur gibi algılandığında, şiirsel kavrayışın yapısı içinde oluşan anlamın da şiirsel bir değeri olmayacaktır. Cemal Süreya, şiirin dışında bir özün olmayacağını vurgulamak ister. Çünkü ona göre, şiirde özü bir dünyagörüşü doğrultusunda almak yerine, şairin "şiirlerindeki asıl sanatın, birbirlerine benzememeyi başardıkları noktaya yakın bir yerden, şiir bakımından daha üst bir kesitten sonra başlayacağını" belirtir. Bu da yine "biçimin imkânları" doğrultusunda ortaya çıkacak ve şairi diğerlerinden ayırarak, söz konusu "şairleri kurtaracak"tır. Cemal Süreya'ya göre, "bir şiiri şiir eden, o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir, yani biçim"dir (2014: 210-211). Burada Cemal Süreya oldukça önemli bir konuya daha temas etmiş olur. Çünkü gerçek anlamda Türk şiirinde öz meselesi sürekli olarak şairin dünyagörüşüne bağlanmıştır. Bir şair daha çok herhangi bir dünyagörüşüne göre şiir yazmış ve bunu savunmuşsa, ona özcü bir şair olarak yaklaşılmış ve bu bağlamda değerlendirilmiştir. Bu tür özcü şairin şiirlerinde de bu dünyagörüşüne başlı olarak hazır anlam alanları da oluşmuştur. Genel itibarıyla da şekil yönünden zayıf kalmışlardır. Anlamın dünyagörüşü doğrultusunda öncelenmiş olması, Cemal Süreya'nın işaret ettiği "kişilik sahibi" olma unsurunu da zedelemiş olur. Çünkü burada da işaret ettiği gibi, ele alınan özün öncelenmiş olması birbirine benzemeyi de beraberinde getirmiştir. Ancak şairin kendi stilistik kavrayışı dâhilinde biçimiyle ortaya çıkan öz, şiirsel bir anlam alanı da doğurur ve şiiri, şiirin içinde bırakır. Aynı olan bir özün, farklı şairler tarafından ele alınarak, birbirinden farklı şiirlerin ortaya çıkarılması da bu durumun göstergesidir.

Bu bağlamda "şiirin özellikle, bir biçim sanatı" olduğunu belirten Cemal Süreya, ancak "şiirde biçimi, sadece birtakım kadroları eşyaya uygulamanın ya da "her hâlükarda" adsız simetri cambazlıkları olarak ele almanın çok eksik bir gözlem olacağını" işaret eder. Çünkü ona göre, yukarıda işaret ettiğimiz gibi "şiirde salt biçimden doğan bir öz gelişmesi", yani "şiirin anlatmak istediği değilse bile, anlattığı bir şey" vardır. Bu da şiire özgü olan, şiirde ortaya çıkan şiirsel anlamdır. Cemal Süreya bunu "act" kavramıyla karşılar. Ona göre "şiirin, şiir olarak kazandığı bir aksiyon, bir "act" vardır, ancak bu şiirsel bir "act"tır, başka değil." Cemal Süreya, şiirde biçimin, "soğuk bir simetri oyunu ya da eşyaya bir takım soyut kadrolar uygulama işi olarak

anlamaktan kurtarılırsa", biçimin "şairin sıcak ve yaratıcı iç evreninin bir sembolü" olduğunun görüleceğini belirtir. Çünkü şair, "eşyayı kavrar, onu yerinden alır, götürür ve ona yeni yerler kazandırır." Bu sebeple Cemal Süreya, "ufak özler biçimin içindedir" deyimini ortaya atar. "Ufak özler'in, yani ayrıntıların, konunun genel ifadesinin dışında kalan şeyler" olduğunu belirten Camal Süreya, bu bağlamda "biçimin genel eğiliminin, dış evrene aykırı olmadığını", çünkü biçimin "şairin kişiliğine ve eşyanın isterlerine de aykırı düşmediğini" işaret eder. Bu yüzden "toplumcu şairlerin hepsi de aşırı derecede biçimci şairler olmuştur" diyen Cemal Süreya, özle biçimin, şiirin ortaya çıkış sürecindeki biraradalığına, şairin kişiliğine ve kavrayışına göre tamamlandığına dikkat çekmiş olur (2014: 212).

Cemal Süreya Orhan Duru'nun "Mektup" başlıklı yazısına "bir parantez açmayı gereği" duyar. Cemal Süreya, "şiir, salt biçimdir" demek istemediğini, "belki en çok biçimdir" dediğini aktarır. "Bunu belirtebilmek için de soyut bir metotla diğer her şey aynı kaldığı takdirde biçimin beklenebilir değişmelerini arıyoruz. Biçimi önemsiyoruz." diyen Cemal Süreya, yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi, Türk şiirinde öz-biçim tartışmasının "sanatın toplum için mi yoksa sanat için mi olduğu meselesinin sanki köşede kalmış bir ayrıntısıymış gibi ele alındığını" belirtir. Bu yanılgıda "toplumcu şiire özcü şiir adı verilerek geriye kalan şiire karşı çıkıldığını" dile getiren Cemal Süreya, "şiirde davayla öz'ün karıştırıldığını" vurgular. "Dava şiirine aykırı olan bütün şiirlere biçimci denildiğini" hatırlatan Cemal Süreya, "dava'nın başka öz'ün başka" olduğunu bir kez daha işaret eder. Keynes'in ekonomide kullandığı deyimleri kullanarak bu duruma açıklık getirmeye çalışan Cemal Süreya'ya göre "dava bir şiirin kuruluşunda *"ex ante"* bir nitelik gösterir. Yani şiire başlamadan önce vardır; olması gereken bir şeydir. Tam kesin değilse bile, ana çizgileri belirgin bir potansiyel"dir. "Öz ise "*ex post*"tur, daha çok bir sonuçtur. Şiirin son mısraından sonra kendini gösterir" (2014: 217). Bu terimler de gösteriyor ki yukarıda ele aldığımız dünyagörüşünün (burada dava), şiirin gerçek özünü, yani bir bakıma anlamını oluşturamayacağıdır. Çünkü dünyagörüşüne (davaya) bağlı olarak algılanan öz, şiirin dışındadır, şiirin öncesinde vardır ve anlam çerçevesi de belirgindir. Ancak gerçek anlamda şiirsel öz, şiirin biçimsel olarak, bir yapı olarak tamamlanmasından sonra bütüncül bir hâle gelir, yani Cemal Süreya'nın dediği gibi, sonuç olarak var olur. Bu yapı, yani biçim tamamlanmadan, şiirsel öz, şiirsel anlam tamamlanamaz, ortaya çıkamaz. Çünkü bu öz,

bu anlam, şiirin biçimle birlikte tamamlanan derin yapısından ortaya çıkar. Bu derin yapı da şiirin biçiminden önce mevcut olamaz.

Orhan Duru'nun söz konusu yazısında, "Bir şiirin biçimi onun özü değil midir zaten" dediği için Duru'nun kendisini yadsıdığını hatırlatan Cemal Süreya, Sezai Karakoç'un bir mektubundan alıntılar yaparak Duru'nun bu görüşlerine cevap verir. Böylelikle Sezai Karakoç'un, Cemal Süreya'nın biçimle ilgili yazısı üzerine düşündüklerini de öğrenmiş oluruz. Karakoç, "Biçimi Anlamak" yazısında Cemal Süreya'nın "genel olarak, daha doğrusu çok defa haklı" olduğunu belirtir. Karakoç, "bugün şiirin özü deyince, eskilerin şiirin fikir yanı, "manası" akla gelmemesi" gerektiğini vurgular. Ona göre "şiirin özü, şairin bilinciyle biçimlendirdiği, şiir söylemeye ayarlı somnanbül (*somnambule*) hâli, savunma hâli, "tecavüz" hâlidir." Yani Karakoç, "şiirin ne öz, ne biçim", sadece "şiir" olduğunu söylemek ister. "Ama kimi yalnız birini görüyor buna öz diyor. (Çünkü şiirde bir alay, bir hüzün süresi görüyor.) Kimi biçim diyor. (Çünkü şiirin artık fikirden, sözden bir hayli koptuğunu görüyor.)" diyen Karakoç, "özü eskilerin fikir, biçimi eskilerin şekil dedikleri anlamda almadıkça" iki tarafında "hem haklı, hem haksız" olduğunu işaret eder. "Eskiden bilinçaltı olayları şiire doğrudan doğruya (*immédiatement*) giremediği için, şiirin özü nerdeyse fikirden ibaret" sayıldığını hatırlatan Karakoç, biçimin de vezin, kafiye gibi unsurlarla "dıştan geldiğini" işaret eder. Bu sebeple eski anlayışlar dikkate alındığında özle biçimin birbirinden ayrılmasını, hatta bunlara "mazmunlar, kelime sanatları" gibi bir üçüncü unsurun eklenmesi gerekliliğinin de hatırlatır. Ancak günümüzde (1957) "şiirin özü fikirden kopup ayrıldığını, yani öz'ün fikirden ayrı, adeta şiirin dışında geçer akça olmayan bir şey olduğunu" belirten Karakoç, artık özün "biçimselleşmiş" olduğunu vurgular. Bu noktada, "içten gelen biçim kaygısının, o öz dediğimiz şeyle adeta birleştiğini, böylece biçimin de kaybolduğunu" dile getiren Karakoç, "kelime sanatların ise, deformasyona uğrayarak bağımsızlığını kaybettiğini, bazen biçime, bazen de öz dediğimiz saydam ve sınırlı ruh hâline dönebilecek uç (extréme) noktada durduğunu" belirtir. Yani bir bakıma Karakoç, "öz, biçim ve kelime oyunları" bir bütün olarak "yoğun şiiri" kurmuştur. Dolayasıyla ona göre "yeni şiirde biçim yoktur, yeni şiirde bir bakıma ayrı ayrı biçim de yok, öz de yoktur" (akt. C. Süreya, 2014: 127-128). Bu ifadelerle Karakoç aslında Cemal Süreya ile aynı noktaya ulaşmış olur. Öz-biçim ayrılığının olamayacağını da her iki şair de belirtmiş olur. Ancak Cemal Süreya'nın

biçim ile anlatmak istediğini Karakoç, öz-biçim-diğer unsurların oluşturduğu bütünsel bir yapı ile karşılar. Karakoç'un görüşlerini bu sebeple "yapı" terimiyle karşılarsak, yanlış bir tutum sergilemiş olmayız.

Karakoç'un bu yaklaşımlarına istinaden Cemal Süreya, öz ile biçimi birbirinden ayıranların, konuya ya da davaya her aşamada öz demelerinin doğru olmadığını, çağdaş şiirin eskisinden çok başka bir sanata dönüştüğünü işaret eder. Çünkü Cemal Süreya'ya göre "eğer özden konuyu anlarsak, estetik bakımdan özü savunmak planında kendimizi en zayıf bir duruma sokmuş sayılırız." Dolayısıyla öze geniş bir açıdan bakılır ve biçime de yukarıda tanıdığı nitelik ya da erdemleri de kavrayacak bir şekilde düşünülürse, "biçimin zaten yüklenmeye değmeyecek kadar küçük bir şey" olacağını dile getirir (2014: 218). Bu bağlamda Cemal Süreya, şiirin dışında sadece bir başına kalmış, soyut, kuru bir anlam alanına sahip özün, şiirsel bir değerinin olmadığını, özün bir anlama kavuşması için mutlaka şiirsel bir biçime girmesi gerektiğini, yapılaşmasını, somutlaşmasını işaret etmiş olur. Böylelikle söz konusu öz ve anlam, şiire dönüşmüş olur.

Cemal Süreya'nın söz konusu yazısına bir diğer eleştiriyi Attilâ İlhan ortaya koyar. İlhan'a göre, Cemal Süreya "sağlam ve kalıcı şiirin bir "biçim şiiri" olduğunu savunmuştur." Cemal Süreya'nın "şiirin fayda getirecek bir şey söylemesini istemek", "çağımızın isterleri gereğidir" şeklindeki yaklaşımının, "Özün bir başına bir şiiri kurtardığı görülmemiştir, oysa biçimin böyle bir işi başarmaya çokluk gücü yetmiştir" ile "Ayrıca bir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir. Yani biçim." şeklindeki yaklaşımlarla çeliştiğini işaret eden Attilâ İlhan'a göre, "Cemal Süreya, şiirin özel sorunlarını, bu arada şiirin yapısına ait problemlerini, estetiğin genel sorunları ile iyice birbirine karıştırdığını" savunur (1958: 45).

Buna bağlı olarak Cemal Süreya'nın, "başı sonunu tutar, düzenli bir şiir anlayışı yerine, hem "öz sedlerini yıkan" hem de "çağının isterlerine cevap yeren" imkânsız bir şiir hayali kurduğunu" dile getiren Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın bir "çıkmaz"da olduğunu, "bu çıkmaza girişinde kendisinin sandığı gibi "biçimi anlamış" olmasının değil, "anlamamış" olmasının rolü olduğunu savunur (1958: 45). Attilâ İlhan'a göre bunun sebepleri şunlardır:

"1. Attilâ İlhan'a göre "hiçbir özcü kalem "şiirin asıl niteliğini sadece faydalı şey söylemeye" bağlamaz. Ayrıca "şairin yalnız toplumsal veya siyasal çıkışlar yapmakla yetinmesini dileyip şiirine çeki düzen vermeye heveslenenlerin topunu "formaliste" olmakla, "masturbation artistique" yapmakla suçlamaz. Çünkü Attilâ İlhan, "şairin şiirini şiir kılmak ve hele kendi kişiliğine ait sübjektif bir estetik sentez kılmak için özüne en uygun gelen biçimi aranacağını, buna hakkı olduğunu; zaten her başarılı sanat eserinin özle biçim arasında bir denge, bir uygunluk kurulması gerektirdiğini bildiğini" dile getirir. Bu sebeple Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın "özcülerin dediğini ya anlamamış ya anlatamamış" olduğunu belirtir. Dolayısıyla Attilâ İlhan, "Özcülerin, biçime göre öze verdikleri öncelik sırasının, aslında şiirin oluşmasında gerçekten özün biçimden önce gelmesi ve biçimi tayin etmesi gerçeğine dayandığını" işaret eder. Yani Attilâ İlhan, kendisi gibi özcülerin, "biçimi hor görmediğini, büyütmediğini, hakkını verdiğini" belirtir (1958: 45). Attilâ İlhan'ın, Cemal Süreya'nın yaklaşımlarını eleştirirken, "özcü bir kalem"in yapmayacağı suçlamaları sıralarken, kendi yaptıklarını görmezden geldiğini söylemek mümkündür. Dahası biçimi önemseyen bir şiirin, "çağın isterlerine cevap veremeyeceğini" dile getirmesi de bir başka açıdan sorunlu bir yaklaşımdır. En azından bu yaklaşım, birçok açıdan Attilâ İlhan'ın kendi şiirini çelişkiye düşürür. Ancak burada önemli olan nokta, Attilâ İlhan'ın öze öncelik vermesi, şiirden önce özün varlığına dikkat çekmesi ve özün, biçimi tayin etmesi "gerçeğine" işaret etmesidir. Böyle bir yaklaşımın çağdaş şiirsel kavrayışta yeri yoktur. Çünkü şiirden önce var olan hiçbir öz, şiirsel değer bağlamında bir diğer özden öncelik veya önem arz etmez. Şiirsel bağlamda bir şey ifade etmez. Bu sebeple hiçbir öz, biçimi bu durumda tayin edemez. Ancak biçimin içinde gelişen öz, bu biçime bağlı olarak bir şiirsel özellik kazanır. Şiirsel bir anlama, ancak bu durumda bürünebilir. Çünkü böyle olmasaydı, "özcü" Attilâ İlhan'ın öz bakımından değerlendirildiğinde, yazdığı "aşk" içerikli şiirlerin, "biçimci" Cemal Süreya'nın, yine öz bakımından, yazdığı "aşk" şiirlerinin aynı olması veya en azından benzer olması gerekirdi. Ancak böyle bir benzerlikten bahsedilemeyeceğine göre, burada öz değil, şiire kişilik kazandıran şairin bir biçim içinde özü kavrayış ve ortaya koyuş "stili"dir. Ayrıca Attilâ İlhan'ın yaklaşımında öz ile biçimin ayrı iki unsur, birbirinden ayrılabilir öge olarak değerlendirmesinin, kanıtlanabilir, somutlanabilir bir tarafı yoktur. Bu durumda Attilâ İlhan'ın deyimiyle söylenirse, Cemal Süreya da özü hor görmez, küçümsemez, hakkını verir. Yukarıda da yer verdiğimiz gibi Orhan Duru'ya aynı konu üzerinden cevap

verirken "özü geniş ve biçime gereken nitelik ve erdemleri verdiğimizde, biçim zaten yüklenmeye değmeyecek kadar küçük bir şey olur" ifadesini kullanmıştır. Bu durumda Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın görüşlerini kendi öznel bakışı içinde değerlendirdiğini söylemek mümkündür.

"Öz nedir?" sorusunu soran Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın bu terimi tanımlayamadığını belirtir. Cemal Süreya'nın öze bazen "konu", bazen "ideoloji", bazen de "fikir düzeni" dediğini işaret eden Attilâ İlhan, öncelikle bu noktada anlaşmak gerektiğini dile getirir. Attilâ İlhan'a göre "öz, başlangıçta bir toplumsal ilintiler düzenidir." Attilâ İlhan, bu "düzen"i şöyle açıklar: "Bu düzen, belirli bir zaman ve yerde, bütün dalgalanmaları girdisi ve çıktısıyla toplumsal psikolojiye yansır. Çeşitli bölümler, katlar hâlinde topluluk psikolojisi olur. Tabii, bu psikoloji o topluluğu teşkil eden bireylerde bireysel psikoloji olarak yoğunlaşacaktır. Şairin, sanatçının en geniş anlamda özü budur. Bu öz, belirli bir toplumsal yerin, belirli toplumsal ve tutumsal ilintilerin sonucu ve deyimidir" (1958: 46). Burada Attilâ İlhan, Cemal Süreya'yı eleştirirken, aslında onunla aynı sonucu varacak düşünceler ortaya koymuştur. Çünkü Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın dediği gibi, şiirin özünü, bazen konu, bazen ideoloji, bazen de fikir gibi kavramlarla karşıladığını kabul ettiğimizde, Attilâ İlhan'ın da aynı yaklaşımda olduğunu görürüz. Attilâ İlhan'ın "çeşitli bölümler, katlar" olarak gördüğü "toplumdaki dalgalanmaların girdisi ve çıktısı", Cemal Süreya'nın işaret ettiği "konu" olamaz mı? Yani bu "girdi ve çıktılar", Cemal Süreya'nın konu/tema olarak işaret ettiği aşk, sevgi, doğa, yalnızlık, savaş, yoksulluk, ölüm gibi kavramları karşılayabilir ve bunlar toplumsal psikolojiye yansıyabilir. Bu kavramlar "çeşitli bölümler, katlar hâlinde" topluluk psikolojisi ve dolayısıyla o topluluğu teşkil eden bireylerin psikolojisi olarak yoğunluk kazanırken "ideoloji veya fikirsel" bir yön kazanmaz mı? Ya da en azından bu psikolojik yayılma içinde herhangi bir fikir barındırmaz mı? Bütün bu sorulara olumlu cevap vermek mümkün ve gereklidir. Bir bakıma Cemal Süreya'nın ayrı ayrı işaret ettiği durumlara, Attilâ İlhan birleştirerek onlara toplumsal bir çerçeve çizer. Dahası, özü, toplumsal ve tutumsal ilintilerin sonucu ve deyimi olarak gören Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın "kişilik" vurgusunu göz önünde tutmaz. Şair, bir "kişilik" olarak bu toplumsal ve tutumsal ilintilerin içindedir, bir psikolojisi vardır. Kendi psikolojisini ya topluma yansıtarak ya da toplumun psikolojisini kendisine yansıtarak şiirlerini ortaya koyar. Ortaya koyulan bu şiirler, Attilâ İlhan'ın işaret ettiği

öze girmez mi? Ayrıca her koşulda, bireyin psikolojisinin, toplumun psikolojisi tarafından belirlendiğini kabul edersek tek tip insana işaret etmiş oluruz ki bu noktada şairin kişiliği veya farklılığı da ortadan kalkar. Şiirdeki öz de anlam da biçim de her şey aynı olmak durumunda kalır. Dolayısıyla, bireyin psikolojisi, toplumsal psikolojinin kopyası olmaz. Bu noktada Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ortaya koyduğu bireyin psikolojisi, toplumdaki bütün insanların psikolojisini yansıtır mı? Attilâ İlhan'ın çizdiği birey, toplumun ne kadarını yansıtır veya temsil eder? Sonuç olarak toplumsal psikoloji ve bireye yansıyan tarafı şiirin özü ise, bu özün içinde Cemal Süreya'nın işaret ettiği konu, ideoloji, fikir gibi kavramlar da bulunur. Ancak her şiir, bunların hepsini birden işler ve ortak bir anlam ortaya koyar gibi bir kural olmadığından, Cemal Süreya'nın bunları ayrı ayrı işaret ettiğini kabul etmek gerekir. Yani Cemal Süreya'nın tek tek işaret ettiği kavramları, Attilâ İlhan toplu olarak gösterir.

Bu bağlamda Attilâ İlhan da kendi sözleriyle bu durumun böyle olduğunu işaret eder. Yani Cemal Süreya'nın işaret ettiklerini aşama aşama birleştirir ve yukarıda işaret ettiğimiz sonuca varır. Attilâ İlhan bu durumu şöyle dile getirir: "Sanatçı bu genel özden şiire nasıl geçer? Başka bir deyişle özünü şiirine nasıl yansıtır? Önemli nokta işte buradadır. Öz, dedik, toplumsal psikolojinin sanatçıda yoğunlaşmış bir bölümüdür. Bu, henüz psikolojik bir durumdur. Birçok etki ve karşı tepkileri, duygu ve izlenimleri içine almış bir yığın, bir "mağma"dır. Bu mağmanın, yığının ayakta durabilmesi ona bir iskelet verilmesine bağlı değil midir? Bu iskelet, bir bakıma, "konu"dur. Konuyu sanatçının fikir eğilimleri seçer, düzenler. Fikri kuruluş da çokluk psikolojik kuruluşa paralel olarak toplumsal koşullarca tayin edildiğinden sanatçının fikri eğilimine uygun bir yoldan kuracağı konu yaşamakta olduğu psikolojik durumu tamamlar. Şairin metot, yöntem ve dünya görüşü işte burada belirir. Konu "vakıa bir bakıma öykü" demek değildir. Onları kucaklayabilir de kucaklamayabilir de. Konu, sanatçının toplumsal ilintiler ve toplumsal psikolojiden seçip ayırdığı ve metoduyla düzenlediği tipik durumlar, örnekler, olgular, olaylar ve kişiler sentezidir" (1958: 46). O hâlde konu, fikir ve dünya görüşü sanatçının seçimine ve metoduna bağlı ise Cemal Süreya'nın "kişilik" dediği kavram bu demek değil midir? Kişilik, üslubu da belirlediğine göre, şiirde öz, ancak biçim tamamlandıktan sonra bütünlüğe kavuşur. "Mağmanın, yığının ayakta durabilmesi için bir iskelet verilmesine bağlıdır" diyen Attilâ İlhan, bu iskeleti "konu" olarak görür. Ancak konu da bir yığındır. Çünkü henüz o da biçimlenmediği için yığının

bir parçasıdır. Örnek olarak "aşk" konusunun iskeleti belli midir? Bütün şiirlerde aynı iskelete mi sahiptir? Bunlara olumlu yanıt vermek mümkün değildir. Kanımızca bu iskelete "biçim" demek istemeyen Attilâ İlhan, konu kavramıyla vermeyi tercih etmiştir. Çünkü biçim demiş olsaydı, özün biçim tarafında belirlendiğini kabul etmiş olurdu. Ancak yine de belirtmek gerekir ki buradaki iskelet, şiirin biçimidir.

Attilâ İlhan bu durumu kabul etmeyerek bizce yeni bir çelişkiye ulaşır. Ona göre, "öz bir iskelettir." Sanatçının "estetik bir iş gördüğünden bu özü estetik imgelerle deyimlediğini" belirten Attilâ İlhan, burada şairin dil kullanımının önem arz ettiğine işaret eder. "Şairin en önemli işi özüne en elverişli, en yeni ve en güzel imgeleri bulma, bunları birbirine bağlama, bir bütün kurma işidir." diyen Attilâ İlhan, aslında biçimin belirleyiciliğini de kendiliğinden işaret etmiş olur. Bu bağlamda bizce öz, şiirde imgeselliği ancak bir biçim içine girince kazanır. Attilâ İlhan, imgelerin, "ilk iskelet çevresini kaplayan kas, sinir, damar, iç organlar vs. mahiyetindeki "canlı" ögeler" olarak tanımlar ve "sanat eserinin "hayatiyeti"ni, etini teşkil ettiklerini" belirtir. Ancak bizce bu canlılık, biçime girmenin bir göstergesidir. "Öz, imge olur olmaz mantık planından estetik planına geçer." diyen Attilâ İlhan, sonuçta, "bu etin asıl öze, yani iskelete en mükemmel şekilde uydurulması, tertiplenmesi ona bir "*épiderme*" geçirilmesini gerektirdiğini" dile getirir. Attilâ İlhan'a göre bu da "sanatçının biçim ustalığıdır" (1958: 46). Attilâ İlhan, dikkat edilirse özün, biçime girene kadar tamamlanamadığını, sürekli değiştiğini, imgeye büründüğünü, özün iskelete uydurulduğunu, tertiplendiğini ve bir "*epiderme*" (üstderi) geçirildiğini işaret ederken, biçimi kastetmiş olur. Çünkü Attilâ İlhan çok açık bir şekilde özün, sanatçının biçim ustalığına ulaşana kadar oluşum sürecini tamamlamadığını ortaya koymuş olur. Yani öz, bir biçim içinde imgesellik kazanmadan bir estetik değere sahip olmaz. Ancak bütün bunlara rağmen Attilâ İlhan, "biçimi öz, tayin eder" fikrinde ısrar eder.

Bu bağlamda Attilâ İlhan, Cemal Süreya'nın, "şiirin estetik yapısını bilmeden konuştuğunu" ima ederek "şiiri yaşatan ana özelliğin biçim" olamayacağını, bu görüşün ortaya atılması durumunda "bütün özcü görüşlerin dışında" kalınacağını, "şiiri, kelimeleri anlamlarından bağımsız olarak bir oyun estetiğine sokmaya çalışan soyut ve formaliste bir davranışın içine girileceğini" işaret eder. Yukarıda Attilâ İlhan'ın "özcü kalemler, formalistlikle, biçimcilikle suçlamaz" görüşünü hatırlattıktan sonra, Cemal Süreya'nın da Attila İlhan gibi "şiirin bir oyun estetiğine sokulan soyut ve formalist

davranışlara" karşı çıktığını belirmek gerekir. Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın eleştirdiği söz konusu yazısında "Şiirde biçimi, sadece bir takım kadroları, eşyaya uygulamak ya da "her hâlükarda" adsız simetri cambazlıkları olarak ele almak çok eksik bir gözlem olacaktır." (C. Süreya, 2014: 211) derken Attilâ İlhan^dan farklı bir şey mi demek istemiştir? Elbette hayır. Ancak Cemal Süreya'nın biçimi ana öge olarak ele alan davranışını, "çağının isterlerine" sırtını çevirmiş, onunla ilgilenmez, hatta sanatla toplumsal gidişler arasında bir ilinti görmez" şeklinde değerlendirmesi oldukça eksik ve yanlı bir yaklaşım tarzıdır. Bu konuda Cemal Süreya'ya bir tavsiyede bulunan Atillâ İlhan, "Süreya ve benzerleri eğer bir çağ şiiri yapacaklarsa biçimcilik "dümenlerini" bırakıp öze ve öz estetiğine yaslanacaklar; yok eğer biçimcilik yoluna gideceklerse başkalarının kendilerini gerçek adlarıyla çağırmalarına boyun eğecekler." (1958: 46-47) diyerek "özcü bir kalem" olarak bir kez daha kendi ifadeleriyle çelişmiş olur. Zira ona göre, Cemal Süreya'nın "gerçek adı", biçimci ve formalisttir.

"2. Diğer bir eleştiri noktası da Cemal Süraya'nın öz ve biçimin ayrılmazlığı için ortaya koyduğu görüşleridir. Attilâ İlhan, bunu iki durum üzerinden değerlendirir:

Birincisi Attila İlhan'a göre "özün öncelik sırasını savunanlar", Cemal Süreya'nın dediği gibi "bir şiirin özünü söz gelimi bir şairin sosyalist olmasına" bağlamazlar. Bu bağlamda "bir şiirin özü, bir şairin özünün bir kısmıdır." diyen Attilâ İlhan, "bir şairin özünün ise içinde yaşadığı zaman ve yerde, içinde yaşadığı toplum, çevresinin toplumsal özüne bağlı" olduğunu belirtir. Dolayısıyla da yukarıda belirttiği gibi "bu özü, o toplum düzenindeki toplumsal ilintilerin durumunun "tayin ettiğini" işaret eder. Bu durumda Attilâ İlhan'a göre, "aynı özü taşıyan iki şairden birisi fikir bakımından özünü şu iskelete öbürü bu iskelete bağlayabilir." Yani, "sanatçının fikir eğilimi şiirinin özünü vermez, özün bilinçlendirilmesini, toplumsal ve estetik bakımdan "yerine konması"nı imkân altına alır" (1958: 47). Yine belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan, biçimin özü belirlediğini kabul etmemek için başka başka kavramlara sığınır. Sanatçının fikir eğilimi özü belirmez, ancak bilinçlenmesini, gerektiği gibi "yerine konması"nı sağlıyorsa, bu hangi unsurun aracılığıyla gerçekleşmektedir? Elbette biçim unsurunun. Çünkü Attilâ İlhan'ın işaret ettiği aynı özü taşıyan iki şairin şiirinde ortaya çıkan öz farklılık taşıyorsa, bu, biçim anlayışının farklı olmasına bağlıdır. Ayrıca, burada da İlhan "bir şiirin özü, bir şairin özünün bir kısmıdır" ifadesiyle yukarıda belirttiği toplumsal psikolojinin bireyin psikolojisine yansımasının, bütünüyle gerçekleşen bir

yansıma olmadığını da kabul etmiş olur. Çünkü özü toplumsal psikolojinin ürünü olarak ele alan Attilâ İlhan'ın, aynı toplum içinde farklı dünya görüşlerine sahip kişilerin olabileceği gibi şairlerin de olmasını hesap etmiş olması gerekirdi. Yani toplumsal psikoloji bireyin psikolojisinde yoğunlaşıp şiirde öz olarak yer alıyorsa, özün değişmemesi gerekirdi. Ancak değişiyorsa, Cemal Süreya'nın belirttiği kişilikle gelen biçimin kabul edilmesi gerekir.

İkincisinde ise Attilâ İlhan, Cemal Süreya'ya kısmen hak verir, ama görüşlerinde ısrar eder. Ona göre, "eğer, sanatçının genel özden konuya, konudan imgelere, imgelerin özü anlatabilmek için ayarlanmasından deyimlenmesine kadar olan iç çalışması "biçim" çalışması sayılabilir." Ancak "bu çalışmanın da sanat eserinin bir şeyi, bir özü belirtilebilmek "maksatlı" çatılışı" olduğunu belirtir. Yani, "özün kılavuzluğu altında yürür" (1958: 47). Ayrıca "şiirde "öz sedlerini yıkan asıl biçimcilik", kelimeleri anlam, yani imge, yani konu, yani öz kaygısına kapılmaksızın gelişigüzel oynatarak mısra taslağı üzerinde kelime kuyumculuğu yapan bir dış çalışmasıdır." İşte Attilâ İlhan'a göre Cemal Süreya'nın yaptığı ve kabul edilemez durum budur. Ancak Cemal Süreya'nın görüşlerinde anlamı, imgeyi, özü tamamen reddeden ve gelişigüzel mısra taslakları çizilmesi gerektiğine dair bir görüşü ve bu anlama gelebilecek bir iddiası yoktur. "Özün sedlerini yıkan biçim" ifadesinden anlama, imgeye, öze karşı çıkma ve gelişigüzel mısra dizme anlamı çıkmaz, çıkmamalıdır. Ancak Attilâ İlhan'a göre, "Cemal Süreya yazısında sanatçıların bir toplumsal olgunun tarihi ve toplumsal anlamını belirtmekte aynı metodu kullanıp aynı sonuçlara varması ile vardıkları bu sonuçları tamamen kendilerine ait konu, imge, estetik denemeleri içinde eserlerine yansıtmaları işini birbirine karıştırmış"tır. İlhan, bunların ilkinin, "bir fikri metot ve uygulama eylemi" olduğunu, "kavramlar planında, mantık planında geçtiğini"; ikincisinin ise "sübjektif ve estetik bir yuğurma ve yaratma eylemi" olduğunu, bunun da "imgeler ve dil planında geçtiğini" dile getirir. Birincisinde Cemal Süreya ile "uyuştuğunu" ancak bunun ikincisinde de aynı uyuşmayı gerektirmediğini iddia eder. Çünkü ona göre, "ikinci eylemin olanakları biçim'in olanakları demek değildir. Tam tersine özün olanaklarıdır" (1958: 49). Ancak bizce birinci durumu kabul etmek, doğrudan ikincisini de kabul etmeyi gerektirir. Biçim çalışması yapılarak imge ve dil planında geçen bir eylem, özün değil, yine biçim çalışmasının bir ürünü olur. Öze göre bir dil anlayışı ortaya koyulamaz. Dil de bir biçim anlayışı içinde yerini alır. Bütün bu

durumlarda bir şiirsel anlamdan bahsedilecekse, o anlam ancak şiirin biçimi tamamlandıktan, şiir bir yapıya girip sürecini tamamladıktan sonra bahsedilebilir. Böylelikle şiirsel bir değere ulaşır. Öz başlı başına bir şiirsel anlam getiremez. İmgesellik de, dil de bu biçimin içinde büründüğü derinlik içinde bir anlama kavuşur.

André Gide'in "sanat baskıdan doğar" sözüne karşı Cemal Süreya, "günün (1958) şiirinin bununla kalmayıp aynı zamanda kendine bir takım baskılar aradığını" dile getirir. Çünkü Cemal Süreya'ya göre, "çağdaş şiir hep alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, edinilmiş rahatlıklara karşı olmuştur." Bu sebeple çağdaş şiirin "en büyük kaygısı, ne olursa olsun yenilenmek" olmuştur. "Sık sık çıkış yapan", "huyunu suyunu değiştirmeye kalkan", "yerleşmiş simetrileri yıkan" çağdaş şiir, bu bağlamda kendine yeni olanaklar bulmak durumundadır. Cemal Süreya bu tespitlerini kendisinin de içinde bulunduğu dönemin yeni şiir anlayışına işaret etmek için yapar. Çünkü bu görüşleri, Sabahattin Kudret Aksal'ın *"Şiirimiz duygulanıyorsa da pek o kadar düşünemiyor diyoruz. Ne demek şiirin düşünmesi? Karşılığı çok açık bence. Düşünmek ne demekse şiirin düşünmesi de o. Sadece buna şiirin ereğini, şiir tadı dediğimiz şeyi ekleyeceğiz.."* şeklindeki yaklaşımı üzerine ortaya koyar. Cemal Süreya'ya göre Aksal, bu görüşlerle kendisinin ve döneminin şiirini açıklamak için bu sözleri söylemesi doğaldır. Ancak bu yaklaşımlarla çağdaş şiirin açıklanamayacağını, anlamının ortaya konulamayacağını belirten Cemal Süreya, bu noktada bir bakıma gerek çağdaş şiirdeki gerekse resimdeki soyut anlam alanına işaret eder (2014: 243).

Cemal Süreya bu yaklaşımlardan hareketle "şiirde yalnız düşüncenin geçer akça olduğu" yaklaşımının "çok eksik bir görüş" olduğunu belirtir. "Biz düşünürken düzyazıdaki gibi düşünürüz galiba. Ya da, daha iyisi, biz nasıl düşünüyorsak düzyazı öyledir." diyen Cemal Süreya, Orhan Veli kuşağının şiire yaklaşımlarının, şiiri kuruşlarının, geliştirişlerinin ve şiire karşı davranışlarının, düzyazıya karşı olan davranışlarından farklı olmadığının belirtir. "Düşünceyse düşünceyi, duyguysa duyguyu, oyunsa oyunu şiirin kendine özgü (*specific*) çerçevesinden geçirmeyi ihmal ettiklerini ya da sürüncemede bıraktıklarını" dile getiren Cemal Süreya, yine bir bakıma kendilerinden önceki 1940 kuşağının şiirde anlam anlayışını da işaret etmiş olur (2014: 244). Şiiri bir düzyazı tavrıyla ele almak, şiirin anlam alanını oluşturan unsurun açıkça ortaya konulması demektir. Bu bağlamda şiirde bir duygu ön planda tutulmuşsa, o

duygu bütün anlam alanıyla belirgin tutulur. Düşünce de aynı şekilde ele alındığından, şiir sürekli bir şeyler anlatma çabasına girmiştir. Bu da düzyazının belirgin vasfıdır.

Buna bağlı olarak da Cemal Süreya, "düzyazının düşüncesini de, işleyiş tutumunu da gerekirci (*deterministe*)" bulur. Bu tutum sebep-sonuç ilişkisine dayanacağından, ortaya koyacağı anlamı da belirgin hâle getirmelidir. Dolayısıyla düzyazının "belli ve ortaklaşa birkaç merkez çevresinde simetrik yapılar kurmaya elverişli" olduğunu belirten Cemal Süreya, ancak "çağdaş şiirin en etkin örneklerinde, çağdaş şiirin yalnız şiir olan örneklerinde böylesi bir gerekircilik ya da simetriye rastlanmadığı gibi, bazı bazı karşıt bir durumun da gözlemlenmekte" olduğunu işaret eder. Çünkü ona göre en temel düzlemde, "şiir düzyazıdan çok başka bir şeydir", bu sebeple "düşünmesi de, düşünme biçimleri de başka olacaktır." "Düzyazıda düşüncenin anonim" olduğunu işaret eden Cemal Süreya, düzyazıda "us'un birkaçı geçmeyen ilkelerine uygun bir düşünce geleneği" olduğunu ve "her yazarın onunla iş görmek durumunda, hatta zorunda" kaldığını belirtir. Buna karşın, "şiirde genel olarak düşünce hem kişiseldir, hem de öyle pek belli kurallara bağlı sayılmaz" diyen Cemal Süreya, çağdaş şairin en temel ve önemli vasfı olarak gördüğü "kişilik" unsurunu burada da ortaya koyar. Ayrıca şiirin belli bir mantık çerçevesinde kurallara bağlanamayacağını dile getirmesi de daha önceki dönemlerin yerleşik şiir algılarına da uzak durduğunu gösterir. Şiirdeki tavrın bu şekilde olması gerektiğine vurgu yapan Cemal Süreya, "şairin düşünceye kelimeden gittiğini", ancak "düzyazı yazarının, kelimeyi düşünceyle bulduğunu" belirtir. Buradaki farkın da "şiirde düşüncenin imkânlarının daha oynak ve elastiki olduğunu" işaret eder (2014: 244). Dolayısıyla düzyazıdaki düşünce sisteminin, şiire taşınamayacağını işaret eden Cemal Süreya, düşünceye bağlı olan anlam anlayışının da şiirde farklı bir durumda ele alınması gerekliliğini ortaya koymuş olur. Düzyazıda düşüncenin belirgin oluşundan "çok yönlü" bir anlam alanı sunmadığından, bu tutumu şiire taşımak şiirde bir "tıkanıklığa", bir "bunalıma" yol açar. Çağdaş şiir, bu bunalım ve tıkanıklığı, yeni bir düşünce sistemiyle aşmış ve çok yönlü bir şiirsel anlam alanı oluşturmuştur. 1950'lerden sonra gelen şiirin, 1940 kuşağı şiirinden ayrılan en belirgin özelliği budur.

Cemal Süreya'ya göre bu gerçeği, "sürrealistler kavgaları sırasında çok güzel anlatmışlardır." Sürrealistlerin "kelimeler, düşünceyi aşar" dediklerini hatırlatan Cemal Süreya, kendisinin "şiirde kelimenin düşünceyi kimi zaman aşabileceğini söyleyerek

ortalama bir yol tuttuğunu" dile getirir. Çünkü ona göre "şiir düşüncesi düzyazı düşüncesinden ayrı bir anlam taşımaktadır. Oynaktır, delidir, son derece değişkendir. Bildiğimiz düşünceyi takmaz çoğu zaman." Ancak Cemal Süreya, "bir şiir döneminde yaşayan şairlerin, birbirlerini etkilemeleri, dil imkânlarını aynı şekilde kullanmaları" dolayısıyla "şiirin o oynak, o deli, o değişken düşünce biçimlerinde de bir klişeleşme, bir gelenekçilik, kolaylaşmış simetrilere dayanan bir rahatlık baş gösterdiğini" belirtir (2014: 244-245). Bu durumda şiir, yeni anlam olanakları da sunamaz. Okuru başka bir "düşünce ve duyarlığa" götüremez. "Dilde bir tıkanma" yaşandığından, dil çok yönlü olma özelliğini de kaybeder. Oysa şiirin önemli özelliklerinden biri anlamsal bağlamda da çok yönlü bir anlam imkânı sunmasıdır. Klişeleşme, özgün imgesel kavrayışı da engellediğinden şiirin bu anlam alanı ulaşması zorlaşmaktadır. Cemal Süreya, bu bağlamda "şiir adamı rahatsız etmeli" derken, bu hazır ve kolaycı anlam anlayışına da işaret etmiştir diyebiliriz.

Cemal Süreya yeni şiirin "çok yönlü" tarafına, yeni şiirin Dadaizm ile ilişkisini ele aldığı bir yazısında da değinir. Cemal Süreya'ya göre "yeni şiirimiz çok yönlü bir şiir"dir, "türlü görünümleri var"dır. Ancak buna rağmen Cemal Süreya, "yeni şiirimizin Dada ile hiçbir ilgisini" görmediğini belirtir. Çünkü "Dada şiirinin dokusunu fazla otomatik ve fazla gerekçesiz" bulduğunu belirten Cemal Süreya, "hatta gerekçesiz imajların, temlerin Dada şiirinin özelliği" olduğunu dile getirir. Bunun karşısında çağdaş Türk şairlerin yapıtlarında "çağrışmaların, nice uzak olurlarsa olsunlar, ilgilerinin düzenli", "hiç değilse genel olarak düzenli" olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra çağdaş şiiri "akıllı" bulan Cemal Süreya, "en genç şairlerden bazılarının mısralarındaki birbirini tutmazlık'ın, o mısralar arasında gerekçe'nin, mantık bağı bulunmamasından değil, belki iyicene belirtilmemesinden ileri geldiğini" işaret eder. Bu bağlamda Dada şiirinin artık güncel olmayan taraflarıyla şiiri değerlendirmek ve onu anlamsız bulmak eyleminin yerine, Dada şiirinin çıkış noktası ve hâla yaşayan tarafı olan "sonsuz dayatma"nın "yeni şiir alanlarındaki parıltısı hâlinde şairden şaire sürüp giden" tarafıyla değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Yani, Dada'yı, Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan kırılmalara, dayatmalara karşı "felsefi bir davranış, karşı koyuş, bir tepkinin ifadesi" olarak ele almak gerekir. Dada, sürrealizme bağlanarak bu dayatmayı, "hayatın ve dünyanın değiştirilmesi" fikirlerine şartlanarak belirgin hâle

gelmiştir (2014: 263-265). Cemal Süreya, bu açılardan ele alınarak Dada'nın Türk şiiriyle ilişkisinin kurulması gerektiğini vurgular.

"Yeni şiirin yönü"nü çizdiği bir başka yazsısında Cemal Süreya, 1950'lerden sonra "şiirimizin kendine öz metotlarını bulma, bağımsızlığını iyice kazanma yoluna" girdiğini belirtir. Böylesi bir şiirin, "hiçbir zaman" söz konusu dönemdeki gibi "değişik ve çeşitli bir görünüşü" olmadığını vurgulayan Cemal Süreya, bazılarının bu durumu "karışıklık" olarak adlandırdıklarını, ancak bunun "olumlu bir karışıklık" olarak algılanması gerektiğini işaret eder (2014: 271).

Yeni şiir çizgisine dâhil ettiği Fazıl Hüsnü, İlhan Berk, Behçet Necatigil, Oktay Rifat, Melih Cevdet, Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ahmet Oktay gibi isimlerin yazdığı şiirlerin "küçümsenmesinin" ya da kötü eleştiri malzemesi yapılmasının, "şiirden habersiz olmayı" gösterdiğini belirten Cemal Süreya, böylesi bir durumu, "dönem şiirinin güç bir şiir olduğunun belirtilerinden biri" olarak sayar. Bu bağlamda Cemal Süreya, "herkesin şiirin havasına tam girmesinin beklenemeyeceğini" işaret ederek artık şairlerin "yeni şiirin yalnız metotlarıyla değil, araçlarıyla da uğraştıklarını", "düşünce simetrisini aşan şiirler yazdıklarını", "yeni kavramlar, yeni açılar, yeni alanlar bulduklarını" dile getirir. Bu sebeple "imkânları çok geniş, zengin bir şiir karşısında" olunduğunu vurgulayan Cemal Süreya, bu şiirin "alışılmış şiir kurallarının ötesinde bir şiir" özelliğini taşıdığını belirtir. Cemal Süreya'ya göre, "Yeni şairlerimiz de eski şair tipinin ötesine geçmişlerdir. Kaba ve belli bir determinizmi özleyenler elbette yeni şairlerde aradıklarını bulamayacaklardır." Bu bağlamda "yeni şiirin yönü", "kimi zaman aydınlık, kimi zaman karanlık, kimi zaman toplum gerçeklerine yönelici, ama hep yepyeni, el değmedik, alışkanlıkların dışında, hatta alışkanlıklara karşı" bir yöndür (2014: 272). Cemal Süreya bir bakıma yeni şiirin yönünü çizerken, anlam sorununun kökenini de belirlemiş olur. Yeni şiirde anlam sorununun çıkış noktalarını, değişen ve gelişen şiirin niteliklerine bağlayan Cemal Süreya, bu sorunu yaşayanların söz konusu nitelikleri gözden kaçırmasına bağlamıştır. Bu sebeple denilebilir ki yeni şiirin nitelikleri kavranırsa, yeni şiirin "ileri" bir noktada olduğu tespit edilebilir.

Yeni şiirde anlam sorununun daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmasında şiirin değişen toplum düzeniyle bağdaşamaması noktasına bağlanabilir görüşler içeren "Şiir

Anayasaya Aykırıdır" yazısını burada ele almak mümkündür. "Tabiat ahlakı kovar. Nerede bir ahlak türemişse, orada tabiatla ahlak çatışma hâlinde" diyen Cemal Süreya, "sanatı besleyenin hep bu çatışma" olduğunu söyler. Bu çatışmayı en çok yaşayan sanat olarak da şiiri görür. "Şiir alışkanlıklara karşı bir yaylım ateştir." diyen Cemal Süreya, "bu yaylım ateşi", şiirin hem konusuna hem de daha çok diyalektiğine bağlar. Ancak "şiirin amacının ahlaka karşı koymak" olmadığını da belirten Cemal Süreya, bu durumu şiirin bir "fonksiyonu" olarak görür. Bu bağlamda Baudelaire'in "estetikte yeni bir çağ başlattığını" işaret eden Cemal Süreya, Baudelaire'in "eskiyi kapatıp yeniyi açtığını", "şiirin Baudelaire'in serüveninde kendi ipuçlarını bulduğunu" belirtir (2014: 275-276).

Bu süreçten sonra "şiirin bir ucunun toplumsal planda insan haklarını kolladığını" dile getiren Cemal Süreya, bu durumun "bir ahlaki kaygıdan" değil, şiirin "kurulu düzene aykırılık niteliğinin ağır basmasından" kaynaklandığını ileri sürer. Burada "hukukun oluşmasınında, toplumda hâkim bir grubun isteklerine uygun tespitlere" (Jhering) vurgu yapan Cemal Süreya, Kant'ın "tabiatın, ahlakı mutlaka kovacağını" içeren düşüncesini Jhering'in tespitleriyle birleştirir. Bu birleşimden şu iki sonuç çıkar: Birincisi "hiçbir zaman bir toplumdaki ahlak ve hukuk düzeni, kişioğlunun tabiatına tam olarak uygun düşmez." İkincisi ise "kişioğlunun tabiatına iyice bitişik bir yönü olan şiir de o ahlaka, o hukukla sürekli çatışma durumundadır. Geniş anlamda ahlak hukuku da içine aldığından, ahlak tabiata nice aykırı olursa söz konusu olan çatışma o kadar sert olacaktır" (2014: 276).

Böylesi bir ortamda "şiir, çağdaş şairlerde yeni alanlar, yeni açılar yaratırken belirli bir yönde, başkaldırma yönünde gelişmekte" olduğunu belirten Cemal Süreya, bu durumun "günümüz insanının, uygarlığın bugünkü sıkışık biçimlerinde, çıkmaz sokaklarında, labirentlerinde ilerlerken gösterdiği davranışlara uygun düştüğünü" dile getirir. "Bu biçimler, bu sokaklar, bu labirentler uygarlığın kendisiyse, şiir barbarlığın ta kendisi oluyor. Onun için ahlakı kovuyor. Şiir bütün çağlarda onun için var." (2014: 277) diyen Cemal Süreya, çok açık bir şekilde şiirin artık alışılmış ve hazır algıların içinde kavranamayacağını işaret eder. Çünkü şiir, artık düzene bağlı değil, düzene rağmen vardır. Bu durum beraberinde çoğu noktada bir anlam, bir kavrama sorunu getirir. Çünkü şiirin bu çatışmayı ortaya koyarken takınacağı tutum oldukça önem arz eder. Bu süreçte şiir birçok noktadan daha derin bir kavrayışın ürünü olurken daha "sert", karışık ve bireysel bir imge anlayışını ortaya çıkarması ve buna dayanması

durumu vardır. Bu durum şiire kapalı bir özellik yükleyeceği gibi, determinist bir çerçevede belirlenemeyecek bir anlam anlayışını da ortaya çıkarır. Şiirin bu süreçte yaşayacağı ve yaşatacağı çatışma belirgin ve her yönüyle açıklığa kavuşturulmuş temellere dayandırmaması mümkün olabilir. Çünkü Cemal Süreya'nın da dediği gibi böylesi bir şiir, "uygarlığın biçimlerine, sokaklarına, labirentlerine" bir karşı tutum içine girer. Dolayısıyla çağı zorlayan, onu olduğu gibi kabul etmeyen yeni şiirin, yeni bir anlam anlayışıyla okurun karşına çıkması mümkündür. İnsanın alıştığı düzenine karşı çıkması, o düzeni yıkarak kendi düzenini ortaya koyması, yeni şiirin vasıflarında biri olarak algılanması gerekir.

Cemal Süreya, 1963'te kaleme aldığı bir yazısında, 1940 sonrası (Garip ve İkinci Yeni'yi kapsayan) süreçte Türk şiirinin iki kere kendini yenilmek çabasında olduğunu işaret eder. Ona göre bu yenilenme çabası beraberinde iki önemli değişiklik getirmiştir. Birinci, "şiirin konu (tema) olarak alanının genişlemiş" olmasıdır. Bu genişleme Orhan Veli'nin şiiri ile gerçekleşmiştir. Cemal Süreya, Orhan Veli'nin, "şiiri fildişi kuleden kaçırdığını, deniz kıyılarına, ağaç altlarına, dış mahâllelere götürdüğünü" belirtir. Böylelikle "yaşamının, evrenin her noktasını şiirlendirebildiğini" belirten Cemal Süreya, artık şiirin konusunun, "sadece aşk, sadece yüce şeyler, güzel şeyler değil, her şey" (2014: 282) olduğunu dile getirir. Daha çok Garip şiirinin sağladığı bu gelişme, bu değişim, bir noktada temaların birbirlerine üstünlüğünü ortadan kaldırmış, belli temaların işlenme yoğunluğunun dağıtmış ve bir bakıma şiirde konu/tema eşitliğini sağlamıştır. Bu tematik eşitlik, doğal olarak beraberinde şiire yeni anlam olanakları da getirmiştir. Şiirin belirli bir sözcük dağarcığından uzaklaşmasını sağlayan bu gelişme, daha çok sözcüğün kullanılabilirlik olanağını da getirmiştir. Bu durum farklı anlam alanlarını da oluşturmuştur. Alışılmış şiirsel anlam yapılarını kırmıştır.

Cemal Süreya'ya göre ikinci önemli değişiklik, tema eşitliğinden sonra "imgelerin eşitliği"nin sağlanmış olmasıdır. Bu yenilenme sürecinde tematik algıların değişmesi doğrultusunda "şiirimizde imaj hiyerarşisinin yıkılır gibi gözükmesi"ne vurgu yapan Cemal Süreya, "eskiden imajların, kelimelerin birbirine eşit olmadığını", "kelime kastlarının, ayrıcalıklı imaj topluluklarının, kullanılma değerleri yüksek temaların" varlığına işaret eder. Bu bağlamda "Osmanlı toplumu nasıl çağının her türlü değer yargılarını kovalayamamış, sıkışmış, duruk bir toplumduysa, o günün şiiri de öyle yozlaşmış, gelişme çizgisini tamamlamaktan vazgeçmişti." diyen Cemal Süreya, bu

durumdan kaynaklı olarak "belli temaların, belli imajların kullanıldığına", "o temaların, o imajların üstünlüğünün olduğuna", "şu kelime şiire girerdi, şu kelime girmemeliydi" şeklinde algıların varlığına işaret eder. Ancak Cemal Süreya'ya göre "son çeyrek yüzyılda (1940-1963) şiirde kelime eşitsizliğinin kaldırılması yolunda kesin, cesur bir davranış görüyoruz" (2014: 282-283). Bu ikinci değişikliği Cemal Süreya, Garip şiirini de kapsayacak şekilde 1940'tan sonraki sürece yaymasına rağmen, konu/tema eşitliğini Garip'e dayandırdığımız gibi, imge eşitliğini de rahatlıkla İkinci Yeni şiirine dayandırmamız mümkündür. İmgelerin eşitliğinde önemli çıkış noktası şüphesiz ki Cemal Süreya'nın da işaret ettiği gibi sözcük dağarcığının değişmesidir. Bu noktada, bu dönem şiirine yöneltilen anlamsızlık suçlanmasını (hatırlanacağı gibi Garip şiiri de ilk yıllarında anlamsızlıkla suçlanmıştır) bu bağlamda ele alınabilir. Alışılmış kelime kadrosunun dışına çıkan şairler, buna bağlı olarak ortaya koydukları yeni imgelem alanı, anlamsızlık olarak karşılanmıştır. Bir bakıma temaları genişletip, kelimeleri birbirine eşitlemek ve buna bağlı bir imgelem alanı oluşturmak, yeni şiirin anlam anlayışının öne çıkmasını sağlamıştır. Bu anlam alanı, yeniliğinden ve eski şiiri sürdürmüyor oluşundan, birçok noktada anlamsızlıkla yargılanmıştır.

Bu bağlamda Cemal Süreya, "özellikle imajların eşitliği gerçeğinin, çağdaş şiirin artık tartışılmaz ayırıcı alt niteliklerinden biridir, belki de birincisi" olduğunu belirtir. Bu "nitelik"e bağlı olarak, "her şairin ayrı yönlere dadanabildiğini", "ürününü kendine uygun başka bir alandan getirebildiğini" işaret eden Cemal Süreya, böylelikle söz konusu niteliği kavrayan, İkinci Yeni davranışını temsil eden şairlerin "dilin daha iç serüvenlerini yaşayarak" bu imgeleme ulaştıklarını belirtir. Ancak Cemal Süreya bu noktada, böylesi bir şiirin anlamsızlıkla suçlanmasının sebeplerinden birinin de ortaya çıktığını vurgular. Cemal Süreya'ya göre, İkinci Yeni davranışının ortaya koyduğu bu imgeler, daha sonraki aşamalarda "klişeleşmiş"tir. Bu "klişeleşme"nin sebebini, "yeni yetme şairlerin, İkinci Yeni'nin arkasından gidenlerin, öncülerin ortaya koydukları imajları veri olarak almalarına", bu sebeple "İkinci Yeni daha kendini kuramadan, İkinci Yeni'nin imaj klişelerinin kurulmasına", "arkadan gelen şairlerin de onlara kenar imajlar döşemekle yetinmelerine" bağlar. Böylece Cemal Süreya'ya göre, "birtakım şiirlerin şiirlerini yazan büyük bir grup şair türedi. Şiirin kazandığı genişlik birden garip bir şekilde tersine dönmüş gibi oldu. Şiirde bütünlük kaygıları da ters yönden etkiledi şairleri. Şiirin bütünlüğünden simetrik bir birlik anlaşıldı. Şair yine sıkıştı. Yanlış ve

sonradan uyguladığı bütünlük işlemleri hem şiiri o ilk özdenliğinden ediyor, hem de belirli imajları süslemek gibi gereksiz bir görev yüklüyor şaire" (2014: 283). İşte bu yanlışlık, şiirde yapılmak istenenin tam olarak algılanamamasına, şiirin anlamsızlık sınırlarına varmasına sebep olmuştur. İkinci Yeni'nin getirdiği imgesellik, "simetrik" bir algıya sokularak yüzeysel hâle getirilmiş ve bir bakıma bu yüzeysellik "derinleşmiştir." Algının bütünsel bir yönde olmaması, imgenin şiirin bir süsü olarak algılanması, şiirin anlam alanının da parçalanmasına sebep olmuştur. Bu parçalanmışlık, şiirin hiçbir şey anlatmaması durumuna sebep olmuştur. Çünkü imge kurma çabası, dikkat noktasını sadece kurulan imgenin üzerinde yoğunlaştırmış, imgenin şiirin içinde organik bir bağ oluşturmasını engellemiştir. Bu durum birçok noktada şiirsel gerçekliği de ortadan kaldırmıştır. Yapaylık ve gerçeklikten uzaklaşma şiirde, anlam sorununu ortaya çıkarmıştır.

Ancak bu "bunalımın geçici" olduğuna dikkat çeken Cemal Süreya, artık "olanakların kazanıldığını, çıkış noktasının sağlandığını", "şiire geniş bir soluk aldırdığını" belirtir. "Bugünedek şiirin daha çok sorunları üstünde çekişildi. Öyle ki bakarsanız şiirlerde bile o soyut sorunlara değişen kuramsal savlar vardı. Oysa kuramdan değil şiirsel gerçeğin yaşantıyla birleştiği yerden, kendinden fırlamak gerek." diyen Cemal Süreya, "bir yerden sonra kuramla uğraşmanın şiire faydalı olmadığını" dile getirir. Bu davranışın bazen "ölçüyü aşınca sakıncalar belirdiğini" işaret eden Cemal Süreya, "şiiri kuramla birlikte yürütme"nin, şairi, "şiirin çatısını kuramın meydana getirdiği" algısına düşürdüğünü vurgular. Böylelikle "kısır biçimciliğin, imaj eşitsizliğinin bir başka görünümünün" ortaya çıktığını belirten Cemal Süreya, şiirin asıl meselelerinde fazlasıyla uzaklaşıldığını ifade eder (2014: 283-284). Bir kuramın şiiri yeterince anlamlandıramayabileceğini, kavranma noktasında eksik kalabileceğini işaret eden Cemal Süreya, hem şairin hem de eleştirmenin asıl çıkış noktasını şiirin kendisinden alması gerektiğini dile getirir.

Cemal Süreya, 1963'te kaleme aldığı bir diğer yazsında şiirsel anlamın ortaya çıkışını, düzyazı ile şiir arasındaki farklar üzerinden ortaya koymaya çalışır. Cemal Süreya'ya göre, "Düzyazı, biz nasıl düşünüyorsak öyledir." Yani düzyazı yazarı, düşünürken aynı zamanda bu düşündüklerini yazıya aktarır. Hatta Cemal Süreya, yazarın "önce düşünüp sonra yazdığını" dile getirir. Düzyazıda "kelimelerin, kavramlara bitişik" olduğunu belirten Cemal Süreya, ortaya konulmak istenilen

"kavram'ın, kelimesini de yedeğinde getirdiğini" belirtir. "Önce kavram, sonra kelime" diyen Cemal Süreya, düzyazıda ortaya konulmak istenilen anlamın önceden belirlendiğini ve bu anlama göre bir düşünce tarzı geliştirilerek yazıya aktarıldığını işaret etmek ister. Çünkü Cemal Süreya'ya göre düzyazıda "dönen, devinen daha çok bir kavramlar zinciri" vardır. Bu kavramlar zinciri de önceden düşünülen anlamı oluşturmak için devinim içinde olacaktır. Ancak Cemal Süreya, bu durumun şiirde farklı olduğunu belirtir. Ona göre bu farklılık şöyledir: "Şair yazarken düşünür. Hatta sanki önce yazar sonra düşünür. Kelime ile kavram arasında –kuramsal da olsa– bir ara vardır. Önce kelime gelir, sonra kavram. Gerçi kelimeler eninde sonunda yine kavramlarla ilgilidirler, giderek bir yerde onlara bağlanacaklardır." Ancak Cemal Süreya kelimelerin kavramlara bu bağlanışının, düzyazıdaki gibi olmadığını dile getirerek kelimelerin kavramlarla ilişkisinin öncelik sonralık bağlamında değil, şiir esnasında kurulduğunu vurgular. Yani "şiirde dönen, devinen, bir kavramlar zincirinden çok sanki o kelimeler zinciridir." Bu bağlamda şiirde "kelimelerin kendi aralarında birbirleriyle ve bu arada kavramlarla ilgilendiklerini", ancak "kelimelerin kavramlarla, düzyazıdakinde hiç rastlanmayan bir biçimde de ilgilendiklerini" işaret eder. "Şiirin karakolluk oluşu, usa yan çizişi, yükleniyorsa bir karanlığı yüklenişi daha çok bundandır" diyen Cemal Süreya, şiirde oluşan anlam kapalılığının, kelimeler ile kavramların şiir oluşurken girdikleri ilişkiden kaynaklandığını vurgulamış olur (2014: 285). Bir bakıma Cemal Süreya, kelimelerin önceden var olan anlamlarıyla, taşıdıkları kavramsal değerleriyle şiire girmediklerini, kendi anlam ve kavramsal çerçevelerinden soyunarak şiire girdiklerini ve bu girişle birlikle kendi aralarındaki devinim ve dönüşüm esnasında yeni bir anlamsal yük ve kavramsal çerçeve kazandıklarını dile getirmek ister. Bu durumunda yeni bir olgu ortaya çıkarması sebebiyle alışılmadık bir anlam alanı oluşturur. Bu anlam alanı birçok durumda akla dayanmadığı için, "kapalı" "karanlık" karşılanmasına sebep olduğunu da işaret etmiş olur. Bu bağlamda şiir tamamlanıp bütüncül bir yapıya kavuşmadan şiirsel bir anlam oluşturamayacağını da vurgulamış olur. Çünkü sözcükler kendi aralarındaki ilişkileri tamamlayarak bir anlam oluştururlar ve bu anlam, ancak şiirden sonra ortaya çıkar.

Cemal Süreya, böylesi bir durumun ortaya çıkmasını, "düzyazıda kavramların ve onlara sımsıkı yapışık kelimelerin birbirlerini usun ilkeleri içinde çağırmasına", "çağrışımların az çok belli bir yönünün olmasına" bağlar. Şiirde ise, "çağrışımlar daha

oynak, daha lastikli, daha geniş olanaklarla çevrili"dir (2014: 285). Dolayısıyla şiirde bir mantık ilkeselliği, aklın denetimi beklenemez. Şiirde çağrışımların ortaya koyduğu anlamın bir bakıma rastlantısal oluşu da bu duruma bağlanabilir. Önceden ortaya konulabilecek herhangi bir kural veya sınırlandırılmış herhangi bir çerçeve şiir adına geçerlilik sağlayamaz. "Şiir bizde olandır. Düzyazı bizde kalandır." diyen Cemal Süreya, düzyazının, kendisi dışında bir anlam ve kavram çerçevesi oluşturduğunu, şiirin ise ancak okur tarafından okunduğu sırada okurun hissettiği ve edindiği, anlık olarak oluşturduğu anlamsal çerçeveden bahsedilebileceğini işaret etmiş olur.

Ülkü Tamer'in James Scevill'den çevirdiği "Stalingrad Ağıtları" adlı şiirin bir dizesinden (*"Hatırlıyor musun beyaz yüzlü Hamlet'in ölümünü?*) hareketle yazdığı bir yazıda Cemal Süreya, şiirde sözcük seçimine dikkat çekmiştir. Cemal Süreya'ya göre "şair kişi yazarken, ya yerleşik bir kavramı zenginleştiriyor, ya da onu yeni bir olanağa koşullandırıyor." Ancak bu noktada Cemal Süreya, şairin "kavramı yeni bir olanağa kavuşturma" işinin "yeterince inandırıcı olamamak gibi bir tehlike ile karşı karşıya" kaldığını belirtir. "Şiirimizin son yıllardaki serüveni bu tehlikeyi, bu tehlikenin getirdiği sorunları iyi değerlendirememiştir." diyen Cemal Süreya, bu bağlamda "şiirimiz yedi sekiz yıldır (1957-1965) daha çok görüntüye dayanan bir söz sanatı olma yoluna girdiğini" belirtir. Böylesi bir ortamda, söz konusu eğilimin yaygınlık kazandığını dile getiren Cemal Süreya, "sonradan toplumcu amaçlara yönelen, siyasal kavgaya giren şairlerin bile, görüntü şiirinden vazgeçmediklerini, o şiirin olanaklarını yeni davranışlarına uygulamaktan kendilerini alamadıklarını" işaret etmiştir. Cemal Süreya'ya göre bu dönem şiiri "*görüntünün önemsenmesi, büyümsenmesi*" diye özetlenebilir. Bu dönemde, "daha birçok değişik yönseme, birçok zorlu sorun" olmasına rağmen Cemal Süreya, asıl "ayırıcı nitelik"in bu noktada toplandığını, özelikle de "görüntünün yedeğinde giden bir şiir karşısında" olunduğunu vurgular. Dolayısıyla "eski kuşak şairlerin de bu akışın dışında kalamadıklarını, eski duru, sade şiir geleneğine yer yer yan çizdiklerini" belirten Cemal Süreya, örnek olarak "bir Oktay Rifat'ın, bir Behçet Necatigil'in, giderek bütün bütüne görüntüye dayanan ya da görüntüye sık sık çıkmalar yapan bir davranış kazandıklarını" işaret eder. Cemal Süreya'ya göre, "yarı yarıya genç şairlerin kişisel özellikleriyle gelmişse yarı yarıya da şiir serüveninin karşılaştığı zorunlardan çıkmış olan görüntü şiirine ayak uydurmayan tek önemli şair, Fazıl Hüsnü Dağlarca"dır. Dağlarca'nın "eski şiirinin tam anlamıyla

görüntüye dayandığını", ancak sonradan değişerek, öz Türkçe konusunda "aşırıya" kaçarak bu özelliğini yitirdiğini, buna karşın akla dayanan bir anlayışı benimsediğini belirtir (2014: 290-291).

Burada Sartre'ın "Şair, kelimeleri bir işaret, bir simge gibi değil, bir eşya gibi ele alıyor. Dil, dış evrenin bir yapısıdır" şeklindeki sözlerini aktaran Cemal Süreya, "kelimelerin eninde sonunda kavramlara bitişeceğini" işaret eder. Bu bağlamda "Her ne kadar dil, şiir için bir araç değil, bir ortamsa da ortam-dil ile araç-dil arasında bir iç içelik, bir yakınlık vardır" diyen Cemal Süreya, bu sebeple "görüntünün, uzaktan ya da yakından, dış gerçekle bir akrabalığı olacağını" belirtir. Nesnel bağlılaşım'ı (*objective correlative*) işaret eden Cemal Süreya, görüntünün gerçekle tamamen ilişkisinin kesilemeyeceğini, ancak bunun sözcüğün veya gerçeğin dış gerçeğine birebir bağlı kalmak anlamına gelemeyeceğini vurgular. Çünkü Cemal Süreya'ya göre şair, şiir için var ve alışılmış olan dış gerçek'e tüm yönleriyle bağlı kalmak zorunda değildir. "Şiirin kelime olanaklarının, farklı çağrışımlara yol açabileceğini", ancak yukarıda işaret ettiği tehlikenin farkında olmak, yani, "inandırıcı olmak, şiirin özüyle açıklamak, söz düzeninde nesnel karşılığını yaratmak şartıyla" söz konusu çağrışımlara gidebileceğini belirtir. Dolasıyla Cemal Süreya, söz konusu ettiği dönem şiirinin (1957-1965) şairlerinin bu noktaya dikkat etmediklerini işaret eder (2014: 291). Bu durum da anlam sorununun yaşanmasına bir başka nokradan sebebiyet vermektedir. Görüntünün, şiirde herhangi bir nesnel bağlılaşım kuramaması, gerçeklikten kopuk olması beraberinde bir kavram ilişkisizliği getirmektedir. Görüntünün, dolayısıyla onu oluşturan sözcüğün, kavramla ilişki kuramaması, sonu bir anlam boşluğuna yönlendirir. Anlamsal boşluk, hem okurun şiiri "inandırıcı" bulmamasına, hem de "şiirin özü"nün de bu inandırıcılığı desteklememesine yol açar. Çünkü şiir, nesnel bir bağlılaşıma giremediği için, şiirin özü dış dünyada bir karşılık veya kuracağı bir ilişki bulamamaktadır. Doğal olarak bu durumda, şiirdeki görüntü, "havada" kalmış olur. Anlam açısından da bir çerçeve çizmesi zorlaşır. Cemal Süreya, bu durumu, "görüntünün kötüye kullanılması" olarak açıklar (2014: 292).

Cemal Süreya burada, söz konusu dönemde yaşanan anlam sorununa ilişkin bir başka önemli noktaya değinir. Ona göre "Dil devrimiyle, şiirin hammaddesi büyük bir sarsıntı geçirmiştir. Yeni kelimelerin çoğu, zengin çağrışımlı bir ağ kuramamıştır." Ayrıca bazı kelimelerin daha "ilk çağrışımlarının dönem şairleri tarafından denendiğini"

hatırlatan Cemal Süreya, bu denemelerin "düzyazıdaki kavram ilişkilerinin ötesine geçemediğini" vurgular. Çünkü ona göre o dönemde "daha kavramın üstünde kelime kabuğu oluşmamıştı." Bu bağlamda kullandıkları kelimelerin "kendi kavram niteliklerinden ibaret, sessiz, tarihsiz kelimeler" olduğunu işaret eden Cemal Süreya, bir bakıma bu kelimelerden oluşan şiirin bir anlam karmaşası, bir anlam sorunu yaşamasının olağanlığına da işaret etmiş olur. Dolayısıyla Cemal Süreya, "yeni şiirin çıkışı"nı, böyle bir döneme rastladığından dolayı "şanssız" olarak değerlendirir. Çünkü ona göre, "Kelimelerin dil içindeki daha ilk konumları, denenmeden, beşinci, altıncı konumlarının olabilirlikleri aranıyor. Görüntüler, en ucuz yoldan, sıfat tamlamalarına başvurularak yapılıyor. Görüntü mutlaka ya bir dizenin, ya da iki dizenin içine sıkıştırılıyor." Bu durumlardan dolayı "şiire yayılan bir görüntü kurulmak istendiğinde, ortaya çıka çıka bir öykü'nün çıktığını" belirten Cemal Süreya, böylelikle söz konusu "dil güçlüklerinin getirdiği şanssızlık"ın ötesinde de başka sıkıntılar ortaya çıkmaktadır. Çünkü Cemal Süreya, "sıfat tamlamalarını görüntü sayacak, hele görüntünün olanaklarını sadece bu tür tamlamalara indirgeyecek bir tutumla iyi şiir yazılabileceğini" kabul etmez. Bu noktada şiir dilinde "özgürlük" tutumunu destekleyen Cemal Süreya, "dilin harmanlayacak, bozacak kadar" bir özgürlüğü kabul ettiğini, ancak "dili iyi bilmeyenin, kelimelerin şiirsel şeceresini yaşamayan birinin, dilde özgür olamayacağını" dile getirir. Çünkü ona göre, "dili bozarken dili yapmayan şair, dili bozuyor da değildir" (2014: 292-293). Bu sebeple Cemal Süreya, şiirde sözcük seçiminin ve buna bağlı olarak oluşturulacak görüntülerin, şiirde karşılığının kurulmasının önemine vurgu yaparak şiirin dilsel açıdan bu birlikteliği oluşturmuş olmasına dikkat çeker. Bu bütünlüğün sağlanamamış olması durumunda, "şiirin düzyazıya kaşı savlarını kaybedeceğini, şiirin düzyazıya yenileceğini" belirtir. Bu durumda şiirsel anlamın, görüntünün şiire dayanması ve şiirin özüyle desteklenmesi noktasında oluşabileceğini belirtmek gerekir.

Cemal Süreya, yukarıda dikkat çektiği "dil sarsıntısı"nın, "en az zararla" atlatılabilmesinin "şairin konuşma diline iyice yaklaşmasıyla" mümkün olabileceğini belirtir. Çünkü "konuşma dili şiirin mayasıdır" diyen Cemal Süreya, burada Valery'nin "*şiir, dil içinde bir dildir*" sözü ile Eliot'ın "*şiirin herhangi iki adamın birbiriyle konuştukları dilden uzaklaşamayacağı*" görüşünü ele alır. Cemal Süreya, bu görüşlerin birbiriyle çelişmediğini, aksine birbiriyle birleştiğini işaret eder. Çünkü ona göre, "şiir,

dil içinde bir dildir", ancak buradaki kapsayıcı dil, "bütün dil, düzyazı dili" değil, "günübirlik dille, konuşma dili" konu edilmektedir. Cemal Süreya'nın yaklaşımlarıyla, bu durumu, yukarıda anlam sorunu ile ilişkilendirdiğimiz sözlerini destekleyecek şekilde, şöyle açıklayabiliriz: Orhan Veli ile gelen devrim, şiire konuşma dilini getirmiştir. Eski şiir dili yıkılmış, ancak yeni bir şiir dili oluşturulamamıştır. Bu sebeple yeni dil kökenleri, yani, yeni şiir dili kökenleri gerekmiştir. İşte burada Valery'nin sözü haklılık payı kazanmıştır. Burada İkinci Yeni şairleri devreye girerek yeni bir şiir dilini, yeni değerleri arama yoluna gitmiştir. Böylece dönemin şiiri görüntücü bir eğilim kazanmıştır ve daha çok bir dil işi olarak ele alınmıştır. Sözcüğün, bütün çağrışımları ortaya konulmak istenmiştir. İşte bu noktada da Eliot'ın sözü haklılık payı kazanmıştır. Çünkü İkinci Yeni bu görüntücü eğilim veya dil işçiliği dolayısıyla konuşma dilinden ve olanaklarından uzaklaşmıştır. Yani Eliot'ın dikkat çektiği tehlike çizgisi görülmemiş ve bu çizgi aşılmıştır." Bütün bu yaklaşımlardan sonra "şiir ayrı bir dildir, ama kuşdili de değildir" diyen Cemal Süreya, İkinci Yeni ile birlikte kimi şairlerde ortaya çıkan anlam sorununun sebeplerini de ortaya koymuş olur. Şiirin, konuşma dilinden beslenen yeni bir dil, dil içinde bir dil olduğunu kabul eden Cemal Süreya, bu anlayıştan kopmanın şiiri bir "kuşdiline" dönüştüreceğini, bu bağlamda yine Eliot'ın işaret ettiği *nesnel bağlılaşım*ın, "konuşma diliyle kurma ya da koruma" durumunda olunması gerektiğini belirtir. Bu sayede şiirde sözcük seçiminin rahatlığı içinde, şiirde anlam sorunundan da uzaklaşılmış olunur (2014: 294).

Cemal Süreya 1966 kaleme aldığı bir yazısında anlam sorununu ele alırken onu bazı noktalarda gelenekle ve gelenekçi şiirle ilişkilendirerek ortaya koyar. Bu bağlamda ele aldığı bir örnekten yola çıkarak "Yaşamın her alanında mutlaka bir anlam yok" diyen Cemal Süreya, "gelenekçi şiiri sürdürmek tutkusunda olan yazarların, yeni şairleri yadsırlarken kendi şiirlerinin anlamsızlıklarından yakındıklarını" belirtir. "Şiirin kavgasın yapan yıkıcı, öncü davranışın yanı sıra yapıcı, onarıcı, toplayıcı, çekili düzenli bir şiirin de yaşaması gereğini kimsenin yadsıyamayacağını" işaret eden Cemal Süreya, ancak söz konusu olan bu "yapıcı" şiiri, "bugün (1966) yaşayan eski şiir yöndeşi şairlerin" temsil etme gibi bir ölçüye sahip olamadıklarını dile getirir. Cemal Süreya, bu gelenekçi şairler için ancak "onların hiç de tutarlı olamadıklarının, etkinlik yaratmadıklarının" denilebileceğini vurgular. Söz konusu dönem için anlamsızlıkla suçlanan "öncü" şairlerin, "gelenekçi"lere göre yurt çapında "daha fazla etkin

olduğunu" işaret eden Cemal Süreya, bu durumun nedeninin, öncelikle "gelenekçilerin, geleneğin sadece ölü yönlerini kullanması" olduğunu belirtir. Gelenekçilerin, "donmuş sözcüklerle, eskiye eskiye pörsümüş benzetmelerle, görüntü değerini yitirmiş lâf dizileriyle şiirlerini kurtarmak istediklerini" dile getiren Cemal Süreya, onların, bu eylemi "Orhan Velilerle gelen yeni şiirin ilk kuruluş olanaklarını kullanarak, yani karşı çıktıkları biçimlere bel bağlayarak" gerçekleştirmek istediklerini belirtir. Bu durumda "yeni şiir biçimlerini alarak, özünü boşalttıktan sonra romantik ögelerle doldurulduğunu" işaret eden Cemal Süreya, böylelikle gelenekçi şairin şiir hem öz, hem de biçim yönünden istenilen amaca ulaşılamadığını vurgular (1966: 1).

Cemal Süreya, "aslında her sanat yapıtının bir gelenek bağı taşıması gerekliliği, bunun da doğal bir şey olduğu" üzerinde durur. Ancak ona göre, "gelenek bağı taşımakla, geleneği olduğu gibi sürdürmek çok ayrı şeylerdir." "Gelenek bağı kavramının birbiri ardı sıra akmış birçok gelenek dönemlerini içerdiğini" hatırlatan Cemal Süreya, bu sebeple "geleneklerin kendilerine aykırı sonuçlar da doğurabileceğini" belirtir. Dolayısıyla Cemal Süreya, "eski şiiri sürdürme çabasında olan gelenekçi şairlere", ressam Rouault'un, "*Geçmiş ustaları ancak onlardan başka türlü olmakla, onlarınkine benzemeyen bir yapıt yaratmakla sevebiliriz.*" sözünü hatırlatır ve aksi bir durumda gelenekçi şairlerin "duyarlığı sadece işaret ederek gereğini ve anlamını kavramadan sürdürdükleri şiirin "anlamsızlıkla" sonuçlanacağını belirtir. Bu noktada "Hem nedir şiirdeki anlam?", "Şiirden, düzyazıdan beklenen gibi bir anlam mı bekleniyor?" sorularını soran Cemal Süreya, "gelenekçi sanatı sürdürmeyi üstlenmiş yazarlar arasında bu sorular üstünde duran şairlerin olmadığını" vurgular. Ayrıca gelenekçi şairlerin, "bir yandan Valery'ye toz kondurmadıklarını, öte yandan onun şiiri düzyazı dışında gören, şiire dil içinde ayrı bir dil gözüyle bakan bir adam olduğunu unuttuklarını" belirten Cemal Süreya, aynı durumun Mallarme için de geçerli olduğunu, onu da "alaturka güfte yazan biri gibi yorumladıklarını" işaret eder (1966: 2).

Cemal Süreya, yeni şiiri anlamsız bulan gelenekçi şairlerin, başka noktalarda da beliren tutumlarını ele alır. Ona göre bu tutumlar şu şekildedir:

"a. Cemal Süreya, gelenekçi şairlerin, son yirmi beş yıllık (1940-1965) şiir serüvenine karşı takındıkları tavrın "iyice politik bir tavır" olduğunu belirtir. Dolayısıyla, "yeni şiiri yadsırken şiirsel planda değil, ideolojik planda hareket

etmektedirler." Bu bakımdan "güdümlü edebiyata karşı ne söylenebilirse bunlara karşı da söylenebileceğini; onlar için güdümlü edebiyatın fayda ve zararları varsa, onlar için yalnız zararların geçerli olduğunu" belirtir (1966: 2).

"b. Bu güdümlülük dolayısıyla, Cemal Süreya'ya göre, gelenekçi şairlerin "kendilerini bütün özgürlük türkülerine karşın çok dar bir alanda hareket etmek zorunda bırakmaktadırlar ve bütün yollarını tıkamaktadırlar." Cemal Süreya, bu durumun sebebini, "bizdeki gelenekçi sanat tavrının kendine özgü bir çizgide oluşmamasına; karşı cephede ne oluyorsa onun tersini yapmasına, bütün silahlarını yenilik şiirinin varlığından çıkarmak gibi bir davranışın varlığına" bağlar. Bunun Orhan Veli döneminde de İkinci Yeni döneminde de böyle olduğuna dikkat çeken Cemal Süreya, ancak "gelenekçilerin şiirde kendiliklerinden sahip çıkacakları bazı şeylerin var olması gerektiğine" işaret eder (1966: 2).

"c. Cemal Süreya'ya göre "gelenekçiler şiir üstüne kafa yormuyorlar." Ancak Cemal Süreya, "şiir üstüne kafa yorma"nın, "şiirin nasıl olması gerektiği anlamına gelmediğini" belirtir. Ona göre "bir sanat üstüne kafa yormak, o sanatın ulaştığı son ucu eski, yeni bütün serüvenlerinin zenginliği içinde, algılamak, tartışmak demektir." Cemal Süreya, gelenekçilerin yazılarında, konuşmalarında ise bu duruma "hiç" rastlanmadığını işaret eder (1966: 2).

Ayrıca "gelenekçilerin yeni şiirde görmeye alıştıkları bir diğer kusurun da Batı şiirinin etkisi" olduğunu belirten Cemal Süreya, bu etkinin Tanzimat'tan beri tartışıldığını hatırlatır. Ancak "bin yıldır şiir söylenen" bir toplumun şiirinin bu yaklaşımla karalanamayacağını da belirtir. Ona göre, "bir ulusun şiiri demek, ondaki ökeliğin en doğru, en arı görünümü demektir." Cemal Süreya, bu bağlamda "her ülke şiirinin kendine özgü bir rengi, bir kokusu, bir sesi olduğunu", "ayrı koşullarla beslenen bu özelliklerin kolayca birbirlerine dönüştürülemeyeceğini", "bağımsız" ve "kendilerine ilişkin" özellikler olduğunu vurgular. Ancak yine "her şeyde olduğu gibi birçok ülkelerin şiirleri arasında da alışverişler olduğunu" belirten Cemal Süreya, bu bağlamda "ortak yönlere, birleşik noktalara da rastlanıldığını" dile getirir. "Yalnız bütün ortak gelişmeleri böylesi alışverişlere bağlamak da doğru değildir." diyen Cemal Süreya, "değişik ülkelerde aynı fiziği bulan zekâların, aynı şiiri de bulabileceğini", "türlü ülkeler şiirleri arasında aynı yüksek sorunların söz konusu olabileceğini", ayrıca "belli

bir şiir düzeyinden sonra her ülkede şiirin yüksek sorunlarının aynı çizgiyi sürdürebileceğini" savunur. Çünkü Cemal Süreya, "şiirini kurtarmış her ulusun şairleri için bu sorunların ortak sorunlar olduğuna, daha doğrusu olabileceğine inanır" ve "bu yüzden 1940'dan sonra şiirin girdiği evreleri, salt Batı şiiriyle ilişkileri, ortak yönleri olmuş diye yadsıyan" gelenekçi şairleri anlamadığını belirtir (1966: 2). Böylelikle Cemal Süreya, yeni şiiri anlamsızlıkla karşılayan ya da ondaki anlamı kavrayamayan gelenekçi şairlerin bu tutumlarını "yeni şiirin anlam etkinliğini kavrayamamak", "geleneğin ölü tarafını savunmak", "karşı çıktıkları yeni şiirin biçimlerini kullanarak kendi anlayışlarında öz ve biçimde tutarsız olmak", "yeni şiire politik bakmak", "güdümlü anlayışın dar çerçevesi içinde kalmak", "şiir sorunları üstüne kafa yormamak" ve "yeni şiiri Batı etkisi ile suçlamak" noktalarında toplar. Ayrıca Cemal Süreya, bu tutumlarından dolayı gelenekçi şairlerin kimi noktalarda anlamsızlıkla karşı karşıya kaldığını da belirtir.

Cemal Süreya, 1968'de yeni şiirin yapısında hacim bakımından ortaya çıkan değişikliği ele alan "Uzun Şiir[5]" adlı yazısında ülkemizde bütün edebiyat tartışmalarının şiir üzerinden gerçekleştiğini işaret eder. Ancak bu tartışmalar şiir sorunları yönünden değil, toplumsal, tarihsel, siyasal sorunlar yönünden gerçekleşmektedir. "Çünkü Cemal Süreya'ya göre, "bugün toplumsal sorunlar şiir üstünde tartışılırken, bu, şiirin özellikleri göz önünde tutularak değil, Batı'da roman üstünde yapılan tartışmalar esas alınarak yapılmaktadır. Yani roman üstündeki, romanın olanaklarına göre biçimlenmiş tartışma biçimi şiire uygulanmaktadır" (1968: 6).

Ancak burada Cemal Süreya, "kişinin kafasını kurcalayan ayrı bir şeyin daha doğduğunu" belirtir ve "şiirin dış boyutlarının gitgide uzamasının, dört beş yıldır hacmini gitgide büyütmek istemesinin yukarda söylediği durumun da bir sonucu" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "Her yönden tartışma konusu olması, daha doğrusu yazı hayatımızda her konunun kendi üstünde tartışılması şiire bir dış yapı değişikliği mi kazandırmıştır?", "Şiir hacmini büyüterek kendinden beklenenlere, iç ve dış gereksemelere ayarlanmak mı istemektedir?", "İçeriğini değiştirir gibi olurken bir hacim değişmesini de yararlı ya da zorunlu mu görmektedir?" gibi soruları soran Cemal

[5] Bu yazı, *Şapkam Dolu Çiçekle Toplu Yazılar I* adlı eserinde "Genç İrisi" başlığıyla yer almaktadır.

Süreya, bu soruların cevaplanması gerektiğini belirtir. Ancak ona göre, "hacim büyümesi ile içerik değişikliği arasında tam bir bağlantı kurulamamaktadır. Yani Cemal Süreya, "içerik değişikliğinin, hacim büyümesinin nedenlerinden sadece biri" olduğunu işaret eder ve "içerik değişikliğinden bağımsız bir uzamanın, Türk şiirinde (1960'lı yıllar) var olduğunu" vurgular (1968: 6). Dolayısıyla içerik ile hacim arasında doğrudan bir ilişki kurulamadığını belirten Cemal Süreya, bir bakıma şiirsel anlamın da şiirin geneline yayılamadığını işaret eder. Çünkü Cemal Süreya, "uzun şiirin büyük ve ayrı bir yapı olduğuna", "ayakta kalabilmesi için ya onu çekip götüren bir hikâye, bir olay, ya bir nakarat, temel bir biçim unsurunun gerekliliğine", "bir yerde, ayrı yetenekleri, ayrı duyarlılıkları, ustalıkları, ruh ve zekâ cömertliklerini gerektirdiğine" dikkat çeker. Ancak söz konusu dönemde (1960'lı yıllar) "yazılan uzun şiirlerin çoğunda kırpılmamış, birleştirilmiş ya da çoğaltılmış kısa şiirlerin havasına tanık olunduğunu" belirtir. Bu durumda uzun şiirdeki "eğilimin genel oluşu, yoğunluğun yaygınlık adına tüketilme tehlikesini taşıması, şairleri kısır biçim oyunlarına götürmektedir." Cemal Süreya, uzun şiirin, "büyük bir 'coşkunluk' " olduğuna inanmaz. Hatta "yeni şairlerin yanlış yerden etkilenmesi dolayısıyla", bütünüyle ele alındığında bir "sıkışmaya" vardığını söyler. Çünkü bu durumun, "yeni şairleri, şiirsel gerilimden alıp alıp nesir cümleciklerine götürdüğünü" belirten Cemal Süreya, böylelikle "şiirdeki büyülü "an"ı, nesrin hiçbir dil metamorfozuyla ilgisi olmayan ve sadece diyalektik anıların toplamı olan "süre"sine feda edildiğini" işaret eder. Bu durumda şiirin, "nesri yedeğine çekmiş olmayacağını, nesrin içinde ayırıcı özelliğinin ufalanacağını" ve "özgürlüğünü kaybedeceğini" belirtir. Ona göre "uzun şiirin görünümünde, şiirin değil, şiirsel olan yeni ve başka bir sanatın habercisi gibi", "şiirden koparak büyüyecek yeni bir sanat türünün ilkeli gibi" bir durumun olduğunu vurgular (1968: 6-7). Böylelikle Cemal Süreya, uzun şiirin, hacim ile içeriğinin ilişkisizliğinden dolayı, yapısal bir bütünlüğe kavuşamadığını, bir hikâye, bir olay veya bir biçim unsuru üzerinden organik bir bağ oluşturamadığını, genellikle bütünsellikten yoksun parçaların birleştirilerek ortaya konulduğunu oluşturulduğunu işaret eder. Bazı biçim oyunlarıyla uzayan şiirin bir yoğunluk kuramadığını, şiirsel gerilimden yoksun olarak düzyazının alanına yöneldiğini belirtir. Bu da şiirde olması gereken "yoğun" ve "bütünsel" bir şiirsel anlamın oluşmasını engellemektedir. Anlam şiirin geneline, uzunluğuna yayılmaz, aynı yoğunlukta ve coşkunlukta sürmez. Buradaki dil, şiirin kendine özgü olan dilsel yapısına dönüşmez.

Cemal Süreya, 1969'da kaleme aldığı "İmgenin Kökleri" adlı yazısında daha önce ele aldığı bazı temel kavramları imge bağlamında değerlendirir ve başka kavramlarla olan ilişkilerine değinir. Cemal Süreya, öncelikle temel noktada "estetik tat" terimini ele alır ve onun "duyulabilir bir nesne karşısında kişinin kendinden aldığı tat" şeklinde tanımlandığını söyler. Cemal Süreya için bu tanımda "iki durum" dikkat çekicidir: Yapıt ve okur. Cemal Süreya'ya göre, "duyulabilir bir nesne, yani yapıt"ın olması ve buna bağlı olarak "bu nesneyle ilgilenen kimselerin, konu şiir olduğuna göre okurların, bu nesneden kendilerine bir pay çıkarabilmelerinin gerekliliği" önem arz eder. Cemal Süreya, her iki duruma ayrı ayrı ele alarak birbirleriyle bağlantılarını kurmaya çalışır (1969c: 1).

Cemal Süreya'ya göre "şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hâli yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır." Yani "yapıtın, okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönünün olması" gerektiğini vurgular. Cemal Süreya, bu durumu, daha önce yukarıda ele aldığımız "Beyaz Yüzlü Hamlet" yazısında sözcüklerin seçimi ve bağlantıları dolayısıyla ilişki kurduğu Eliot'ın "nesnel bağlılaşım" (Cemal Süreya, "nesnel karşılık" olarak alır) terimiyle açıklar. Buna bağlı olarak Cemal Süreya, "şairin tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorunda" olduğunu belirtir. "Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resim altlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan koparak ya da onların yanında bir ayrımcığı yüklenerek son konumunu almalıdır." diyen Cemal Süreya, şiirde ele alınan sözcüğün, görüntünün veya duygunun dış dünya ile ilişki içinde olması gerekliliğine işaret eder. Ancak bu ilişkide şiirin oluşum sürecinde bir ayrım noktası ortaya çıkar ve şiirselliğin gerektirdiği başka bir gerçeklik düzlemine geçer. Buna bağlı olarak "şiirsel süreçte yapıtın, değişik niteliğini kazanmadan önce, dille ve dış gerçeğin görünümleriyle olan uyumunun çok önemli olduğunu" vurgulan Cemal Süreya, "nesnel karşılık'ın da, duyulabilir oluş niteliği'nin de ancak böyle bir uyumla gerçekleştiğini" belirtir. Çünkü ona göre, "görüntü ya da coşku, eşya ya da konumlar karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağını kurarak ancak sözü edilen yabancılık ve değişiklik bağlamında

okurla bir alış veriş fonunu yaratabilir" (1969c: 1). Okur, yapıtın içinde sözcük, görüntü veya bir coşku aracılığıyla kurulan imgenin bir kökünü, nesnel bağlılaşım aracılığıyla ortaya çıkarır. Bu yolla imgenin dış gerçeklikte dayandığı noktanın izlerine ulaşır. Bu durumda şiirsel imgenin anlamlandırılmasında nesnel bağlılaşım ilişkisinin kurulamaması, şiirde bir anlam sorununa, bir anlam bulanıklığına sebep olabilmektedir.

Bir diğer önemli nokta olan "okurun kendinden tat duyabilmesi" meselesinde ise Cemal Süreya, "bu tadın oluşabilmesi için aynı alış veriş fonunun okurda da oluşması gerektiğine" vurgu yapar. Yani Cemal Süreya, "okurun, dilin iç konumları yönünden toptan bir hazırlığa sahip olması; dilin, şiirin, sanatın geleneklerini iyice yaşamış bulunması" ve buna bağlı olarak "o yapıtla gelen değişik ögeyi benimseyebilmesi, ondan kendine bir pay çıkarabilmesi" durumuna işaret eder (1969c: 1). Okur, şiiri anlamlandırma sürecinde bir şiir donanımına sahip olmalıdır. Şiirsel dilin, farklı konumlarda olduğu ve bu dille daha önce ortaya konulan birikimi, yani bir bakıma şiir geleneği hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bu noktada şiirden alacağı tat, bir anlama kavuşur veya bir anlam alanı oluşturur. Aksi takdirde Cemal Süreya'nın işaret ettiği "değişik öge", bir bakıma imge, ortaya konulamayacağı için, okur şiirden bir tat alamayacağı gibi, şiiri de anlamsızlıkla nitelendirmesi mümkün olabilecektir.

Cemal Süreya, estetik tatta değişik ögenin belirlenmesinde, hem yapıt hem de okur açısından öncelikli olarak "daha alt ve daha olağan bir bağlantı işleminin varlığını içerdiğini" işaret eder. Ona göre bu "alt ve olağan deneyin", "şairin incelikli bir konum sağlarken, okurun bunu yoğun bir ruh hâline dönüştürüp tadılmadık yeni bir uca kayarak" gerçekleştiğini belirtir. Bu "alt ve olağan deney"i Cemal Süreya, "gelenek" terimiyle karşılar. Bu bağlamda Cemal Süreya'ya göre, "bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır." Çünkü "kişilik de humour da gelenekten doğar." Cemal Süreya'ya göre bu kişiliği ve humour'u yakalayabilmek, "sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir." Çünkü Cemal Süreya, "çok geri planda şiirsel her yaratışın, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir parodi'sinden başka bir şey olmadığını" belirtir (1969c: 2). Bu da geleneğin oluşması demektir. Dolayısıyla "değişik öge"nin anlamlandırılması, bu gelenek içinde gerçekleşecektir. Ancak Cemal Süreya, burada ele alınması gereken bir başka yazsında gelenekle bağlantılı olarak okur meselesine yönelir. Okur meselesini ele aldığı, okur-

anlam ilişkisi noktasında bağlantı kurulabilecek bu yazısında Cemal Süreya, okurun şiiri anlamlandırma noktasında zorlanmasını veya şiirle ilişkisinin istenilen düzeyde olmamasını, şiirin gelişim çizgisindeki kırılmalara bağlar. Cemal Süreya'ya göre "okurun oluşması yurdumuzda düzenli bir biçimde gelişmemektedir." Çünkü sözgelimi "Yahya Kemal'in okurları daha sonra Necip Fazıl'ın, Faruk Nafiz Çamlıbel'in okuru olmuşlar, ondan sonra da şiirle ilgilerini kesmişlerdir." Ayrıca "Orhan Veli'nin yeniden yaratmak zorunda kaldığı okur kitlesi ise, 1955'lerden sonra genellikle edebiyat okuru olmaktan çıkmaya başlamıştır." "Böylece uzun bir süreden beri ülkemizde her kuşak, her sanat girişimi, kendi okurunu sıfırdan başlayarak kurmak zorunda kalmıştır." diyen Cemal Süreya, "okurların da akımlarla birlikte ortada göründüğünü, onlarla birlikte ortadan çekildiğini" belirtir. İşte bu noktada Cemal Süreya, "okurun yeni akımlara kesenkes ayak uydurmasının söz konusu" olmadığını işaret etmesi, bir bakıma şiirdeki anlam sorununun sebeplerinden birini ortaya koyar. Türkiye'de okurun, "yeni akımları eleştirel tavırla bile olsa izlemediğini", ve bir süreç içerisinde "ortadan çekildiğini" vurgulayan Cemal Süreya, Türk şiiri için yerleşmiş, oturmuş bir okur kitlesinin olmadığını belirtir (2016: 298).

Cemal Süreya, bu noktada önemli bir duruma işaret eder. Orhan Veli'den sonra gelişen şiir çizgisine bakıldığında, "Orhan Veli'yle birlikte eskiyle olan gelenek bağının koptuğunu" belirten Cemal Süreya, ancak yine de Orhan Veli kuşağının eski edebiyatı bildiklerini işaret eder. Bu durumda "asıl kopuşun kendi kuşağıyla (İkinci Yeni kuşağıyla) başladığını" vurgulayan Cemal Süreya, bu "eski gelenekten bütün bütüne sıyrılmanın" yanında bir de "dil devriminin girdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirdiklerini ya da ondan vazgeçmek zorunluluğunu duyduklarını" belirtir. Dolayısıyla kendi kuşağındaki "geleneksizlik" durumu içinde, yazılan şiirin kendi geleneğini oluşturduğunu, "başka bir şiirin dil değerinden ibaret" olduğunu dile getirir. Bu sebeple Cemal Süreya, burada geleneğe karşı bir çıkışa değil, geleneğe dayanmak istense bile bunun gerçekleşemeyeceği durumuna dikkat çeker. Çünkü ortada bir gelenek yoktur. Hem geleneksizliğin hem de Öz Türkçenin "dar ve sığ bir sözlük" kurabilmesi, "şairin de bu sözlüğü kalkındırmak için kendini görevli sayması", "şairin konuşma diline ve çevresinde günlük yaşamasını dolduran yerleşik dil değerlerine eğilebilmesini" engellemiştir. Böylelikle Cemal Süreya'nın daha önce de vurgulamış olduğu gibi, "dil devriminden sonra kavramların üstünde birer kelime kabuğunun daha

oluşmadığından", "şairin verici, okurun alıcı antenleri arasındaki dalga uzunluklarının bir türlü uyum tutturamadıklarını" belirtir (1969c: 2). İşte tam da bu nokta, İkinci Yeni dönemindeki şiirin anlam sorununu teşkil eden temel noktayı da oluşturur. Henüz geleneği oluşturamamış, sözcüklerin kavram haritasını oturtamamış, bu sebeple de okurla istenilen düzeyde ilişki kuramamış bir şiir, birçok noktada anlamsızlıkla karşılanmıştır. Çünkü bu kuşaktan önce "sanat yapıtları, ortaklaşa beğeninin önünde girmiştir", ancak İkinci Yeni ile birlikte bu durum değişmiş ve "beğeni, sanat yapıtını aşmıştır." Cemal Süreya'ya göre "son kuşak şairlerinin dramı", "hem geleneğe karşı çıkan bir şiir tutumunu sürdürmeleri, hem de öyle bir geleneğin olmamasıdır." Bu durumda "şair, gelenek adına bula bula kelimenin dış yapısını, cümle içindeki yerini bulmuştur." Kelimenin dış yapısını, cümle içindeki yerini "yıkmaya" çalışan, sürekli onunla "uğraşan" şairin, "kavramı, Türkçeden Türkçeye çevirmeye benzer bir şey yaptığını" belirten Cemal Süreya, "şiirsel yaratışta hazırlık ve bitim süresi içinde araya bir çeviri işlemi girdiğinde, yapıttaki ufak özdenlik'in gürültüye gidebileceğini" işaret eder. Ona göre kendi kuşağı, söz konusu olan bu durumu yaşamıştır. Kendi kuşağındaki şairlerin çoğunun, "şiirin kavramlarla değil kelimelerle yazılacağı ilkesine inanan, kelimeyi önemseyen, dili bir araç değil bir ortam olarak ele alan şairler" olduğunu belirten Cemal Süreya, ancak "geleneksizlik ve dil değerlerinin şiirsel plânda oluşamamış bulunması, şiir tutkunlarını hep kavramlarla karşı karşıya getirir şekilde işlendiğini" dile getirir. "Oysa şiir, diyalektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin (*métamorphose*) meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır." diyen Cemal Süreya, "gelenek kuruldukça, dil ve şiir değerleri oturdukça söz konusu değişimin daha nitelikli verimlere" ulaşacağını belirtir (1969c: 3). Bir bakıma anlamsızlıkla karşılanan şiirin, gelenek, dil ve şiir değerleri kuruldukça bu durumdan kurtulacağını, şiirde ortaya çıkan "değişik öge"nin de anlam sorununu aşmış olacağını işaret eder.

Bu bağlamda değerlendirilebilecek, 1980'de yazdığı "Sözcükleri Değiştirmek" adlı yazısında Cemal Süreya, Oktay Rıfat'ın, şiirlerindeki bazı sözcükleri Öz Türkçe bağlamında değiştirmesini ele alır. Şiirlerinde "eski" bulduğu sözcükleri, "yeni"leriyle değiştirmesini doğru bulmayan Cemal Süreya'ya göre "bir şiiri yeniden yazmak başka, onun bazı sözcüklerini dil kaygısıyla değiştirmek başka" bir şeydir. Ayrıca, "otuz yıl

önce yazılmış bir şiiri yeniden yazma çabasını" da anlamadığını belirten Cemal Süreya, sözcükleri değiştirilen veya yeniden yazılan söz konusu şiirin "belli bir dönemin, belli bir duyarlık ortamının, belli bir dil bağlamının ürünü" olduğunu ve "olduğu gibi kalması" gerektiğini işaret eder. Çünkü o şiir, "kitap hâline gelmiştir, eleştirilerde anılmıştır, antolojilere o hâliyle girmiştir" (2014: 367). Dönemin anlam anlayışıyla da bağlantılıdır. Burada söz konusu olan durum, "sözcük"ün kendisidir. Sözcüklerin, dönemsel algılar içinde kullanımı, belli bir dil anlayışının veya imge kullanımının ürünü sayılması, anlamsal bir durum olarak da değerlendirilebilir.

Bu bağlamda Cemal Süreya, "dil kaygısıyla bazı sözcüklerin yenileriyle değiştirilmesinin, şiirin yeniden yazılmasından daha sakıncalı bir şey" olduğunu belirtir. Çünkü ona göre bu durum, "şiiri bir yapaylığa götürür." Bu da "şairin, kendi yapıtındaki sözel eytişime pek inanmadığını da gösterir." Yeni seçilmiş sözcük de "şairin sözcüğü" olduğunu, ancak "otuz yıl önceki sözcüğü" olmadığını belirten Cemal Süreya, böylelikle şiirin doğallığını kaybedeceğini, anlamsal olarak da yapısal olarak da bir yapaylığa yol açacağını işaret etmiş olur (2014: 367).

Cemal Süreya'ya göre bir diğer nokta, "şairin, otuz yıl önce yazdığı dizeyi bir bütün olarak yazmış" olmasıdır. Bu da "sözcüklerin tek tek toplamını yapmamış; dizenin, kendiliğinden, o güne göre birbirini besleyen sözcüklerin bir çeşit bileşimi olarak toptan ortaya çıkmış" olması anlamına gelir. Yani Cemal Süreya'ya göre, "şair dizelerde sözcük değişikliği yapacaksa, o zaman da dizeyi yeniden kurması gerekecektir." Ancak bunun böyle olmadığını, "birçok şairimizin eski dizelerindeki sözcükleri cımbızla çekip yerlerine teker teker yeni sözcükler attığını" belirten Cemal Süreya, bu durumu yalnız Oktay Rifat'ta değil, birçok şairde gördüğünü dile getirir. Bunun yukarıda da belirtildiği gibi, "Dil devrimiyle gelen bir sıkıntının sonucu" olduğunu vurgular. Cemal Süreya, "yeni sözcüklerin yeni şiirlere saklanmasının, eskileriyle oynanmamasının daha doğal, daha sağlıklı bir iş" olduğunu belirtir. Böylelikle "şairin izlediği yolun, dil açısından da daha belirgin olarak ortaya çıkacağını, o açıdan olan gelişim de hemeninden belireceğini" dile getirir (2014: 367). Cemal Süreya'ınn bu yaklaşımlarından hareketle, anlamın dizeyle kurulduğunu belirtmek gerekir. Sözcük, şiirin kuruluşu esnasında, dizeninin içinde asıl anlamını bulur. Böyle bir sözcük değişikliği, dolayısıyla şiirsel anlamın bozulmasına, yıkılmasına sebep olur. Çünkü şiirsel anlam, şiirin yapısına bağlı bir şeydir ve sözcükleri değiştirmek, bu yapıyı

bozmakla eş değerdir. Şiirsel anlamın ortaya çıktığı yapıyı bozmak, doğal olarak organik bütünlüğü ortadan kaldırmak demektir. Böyle bir durumda da şiir, gelişim çizgisinin dışına itilmiş olur. Kısacası sözcüğü değiştirmek, şiirsel anlamın yapısını bozacağı gibi, şiiri yenilemeyeceği ve varsa bir anlam sorunu, onu da çözemeyeceği açıktır.

Cemal Süreya, 1980'de yazdığı bir başka yazısında, sözcük kullanımıyla ilişkilendirilebilecek şiirde kullanılan temalara, bir bakıma onların da dayandığı nesnelere değinir. Çağın gerçeklerine ve insanın yaşamsal fonksiyonlarına da dayanan bir tematik algının gerekliliğine işaret eden Cemal Süreya, "şiirin her şeyi anlatma özgürlüğünü kullanması" noktasına vurgu yapar. Çünkü Cemal Süreya, "eski güzel şiirlerde hangi temalar kullanılmışsa, o temaların günün şiirinde de kullanıldığını" belirtir. Bir bakıma Cemal Süreya, bireyci şairin de, toplumcu şairin de "günün insanının yüzünü, insan ilişkilerini, ortaya çıkarabilmesi için ancak kaba (gayrisafi) bir şiire yönelmesi" gerektiğini belirtir. Günün gelişen olayları karşısında eskinin güncel değerleriyle şiir yazılamayacağını işaret eden Cemal Süreya, "günümüz şairinin ise, kimi zaman arabası olduğu hâlde, Şah İsmail'in Kamertay'ına binerek işe gitmek derdinde" diyerek bu durumun tersliğine vurgu yapar. Bu noktada, "şiirimizde kullanılan dilde de bunun sonucu bir aşınma olduğu kanısını" taşıyan Cemal Süreya, "çoğunlukla eski ustaların ellerinde ışıldamış, zengin anlamlar kazanmış sözcüklerin kullanıldığını" belirtir. "Nâzım neden söz etmişse, Karacaoğlan nasıl demişse, o noktada kalınıyor." diyen Cemal Süreya, "oysa eski ustaların ellerinde oğa oğa parlattıkları sözcükleri, biz kendi koşullarımız içinde, nesnelerimiz karşısında, yeniden parlatmazsak, yalnızca o sözcüklerin kararmakla kalmayacağını, duyarlığımızın da sönmeye yüz tutacağını" belirtir. Çünkü ona göre "1940'tan sonra şiirimizde sözcük hiyerarşisi yıkılır gibi olmuştur." Ancak bu eski sözcük ve bunlara bağlı temaların kullanılmaya devam edilmesi, bu hiyerarşinin "tam yıkılmamış" olduğunu gösterir. Çünkü Cemal Süreya'ya göre, "nesne hiyerarşisi oldukça sözcük hiyerarşisi de olacaktır." Ayrıca, imgenin, "doğrudan doğruya sözcüğün yapısına bağlı bir şey" olmadığını, "çevreden, nesneden geldiğini" belirtir (2014: 373). Bu durumda aynı sözcüklerin kullanımı ve bunlara bağlı olarak nesnelerin ele alınışı, aynı imgenin yaratılmasına, aynı anlam anlayışının oluşturmasına sebep olur. Şairin, bu alışılmış sözcük ve nesne hiyerarşinin dışına çıkması, bir bakıma onun anlamsızlıkla

karşılanmasına sebep olmaktadır. Bu da çağdaş şiirin gerekliğinin anlaşılmamasını işaret eder. Ancak çağın gereklerini bilen şair, nesne hiyerarşini yıktığı gibi, sözcük hiyerarşini de yıkar. Alışılmış ve belli bir anlam alanı oluşturmuş sözcüklerin anlam alanından da uzaklaşmış olur. Bu da yeni bir dil ve yeni imge anlayışı olmakla birlikte yeni bir anlam alanını ortaya koyar. Çünkü yukarıda ele aldığımız sözcüklerin değiştirilmesi meselesinde olduğu gibi, sözcükleri değiştirerek yeni sözcüklerle, eski şiirsel anlam yakalanamayacağı gibi; eski sözcük ve temaları da olduğu gibi kullanmakla yeni bir anlam alanı oluşturulamaz.

Aynı konuya dikkat çektiği "İnsan Töresi" adlı yazısında da Cemal Süreya, "son yıllarda (1970'li yıllar) şairlerin daha çok büyük şiir temalarıyla yazmaya başladıklarını" belirtir. "Birtakım temaların kutsallaştığını ve öne geçtiğini" işaret eden Cemal Süreya, "günün koşullarının sanatçıyı ülkülere itmesi" dolayısıyla bu durumu "bir yerde doğal karşılamak gerektiğini" dile getirir. Ancak "kimi şairlerin, özellikle en genç şairlerin, bununla kalmayıp o temalar dışındaki bütün ögeleri yapıtlarından kapı dışarı ettiklerini" vurgulayan Cemal Süreya, "ayrıntıların, bireysel durumların, hayatın günübirlik ve küçük görünümlerinin şiirde bulunmadığını", bunun "yanlış bir tutum" olduğunu, çünkü "şiiri biraz da o küçük şeylerin yarattığını" belirtir (2016: 19).

Bu bağlamda 1960'lı yıllarda "şiirin sesle anlam arasında bir kararsızlık olarak tanımlanabildiğini", 1975'ten sonra ise şiirin "anlamı tek başına kullanma eğiliminin ağır bastığını" belirtir. Şiiri bir "insanlık töresi" olarak ele almak "güzel bir şey" olduğunu, ayrıca şiirin gelip dayandığı noktada bu durumun "zorunlu" olduğunu da dile getiren Cemal Süreya, ancak "hayatın günübirlik değerlerinin, pisliklerinin, ışıltılarının, küçük anlarının da şiir için vazgeçilmez ögeler" olduğunu işaret eder. Bu bağlamda ona göre, "yapıtların çevresinde dolanan, onların yalnızca dış görünümlerine bakmakla yetinen, gerçek anlamlarını kavramaya çalışmayan günümüz (1975) eleştirisinin bu noktada pek bir katkısı olmuyor." Cemal Süreya, bu noktada da sanatçının, "her zaman olduğu gibi şimdi de kendi göbeğini kendisi kesmek zorunda" kaldığını belirtir. Bu noktada Paul Eluard'ı örnek gösteren Cemal Süreya, sanatçının "her şeyi söyleyebilme özgürlüğü" elden bırakmaması gerektiğine işaret eder. (2016: 20).

Bu durumun bir sonucu olarak da şairlerin dile eskisi kadar önem vermediklerini, "kusursuz bir anlatıma yükselmek için yeterince çalışma

yapmadıklarını" belirtir. Söz konusu sanatçılara, "büyük temalar için yazı dilinin belli bir kıvamının yetiyor gibi geldiğini", ancak "hayatın küçük ayrıntılarına dadandıkça, oradan da sürekli olarak değerler devşirdikçe, başka anlatım olanaklarının ortaya çıkabileceğini" dile getirir. Çünkü Cemal Süreya'ya göre, "şiir dili, genel dilin, günlük dilin süslüsü ya da soylusu değildir. O dilin düpedüz kendisidir." Dolayısıyla şiirin "insan töresi" olmasını kabul eden Cemal Süreya, aynı zamanda "insanın kendisi" de olması gerektiğine işaret eder (2016: 20).

Edebiyat Tarihi'nin Tarih alanıyla olan ilişkisi üzerine yazdığı bir yazıda "edebiyatı etki altında tutan edebiyat-ötesi güçlere" dikkat çeken Cemal Süreya, bu yazıda da tarihe bağlı olarak şiirin tematik yaklaşımlarla değerlendirilmesi yanlışlığına işaret eder. Sanatın tarihinin olayların paralelinde değerlendirilemeyeceğini belirten Cemal Süreya, sanatçının amaç-araç noktasında bir "bağlanma" problemi yaşadığını, ancak sanatçının "bir yarar düşüncesiyle hareket etmemesi" gerektiğini işaret eder. Bu bağlamda Cemal Süreya, "ülkemizde bağlanma sorunları şimdiye dek daha çok şiir üstünde tartışılmış, şiirin kısa süreler içinde tarihsel olaylarla çetelesi tutulmaya çalışılmıştır." Şiirin bu durumunu "en serpilmiş sanat" olmasına bağlayan Cemal Süreya, ancak bu tartışmalarda "hep elverişli noktanın ötesine geçildiğini" belirtir. Çünkü ona göre, "şiirde bağlanma çok yüzeyde aranmış, yapıdan çok tema üstünde, içerikten çok konu üstünde durulmuştur." Dolayısıyla, "şairin zaman zaman, "militer" anlamlarla dolup taşan bir söz düzeninin bağlanma için yeterli ya da geçerli olacağı kanısına ulaştığını, insana ilişkin olan, hayata ilişkin olan her şeyin köşeye atıldığını, gerçekçilik'in belirsiz bir romantizm adına tüketildiğini" vurgulayan Cemal Süreya, yukarıda olduğu gibi "bunda eleştirmenlerin de büyük yanlışları olabileceğini" belirtir. Çünkü "en kötü bir şiirin devrimci düşünceler öneriyor diye göklere çıkarılmasının, bazı şairlerin şiir konusundaki yargılarını etkilemiş olabileceğini" işaret eden Cemal Süreya, böylelikle "bağlanmaya karşı olan eleştirmenlerin çoğu da genç şairlerin bir bölüğünü anlamsıza, kısır biçim oyunlarına ittiğini, saptırdığını" vurgular (2016: 233).

3.1.3. İkinci Yeni ve Eserleri Bağlamında Cemal Süreya'ya İlişkin Anlam Yaklaşımları

Cemal Süreya, 1957'de Hilmi Yavuz'un sorularını yanıtladığı bir söyleşide İkinci Yeni'nin, Birinci Yeni şiirinden ayrılan özelliklerine değinirken "Orhan Veli Kuşağı şairlerinin şiir metotlarının düzyazı metodu, hikâye metodu" olduğunu, "dilin en olağan imkânlarını olay açısından işlediklerini" belirtir. Ancak İkinci Yeni'nin, "şiiri her şeyden önce şiir olarak ele alıp değerlendirdiğini" işaret eden Cemal Süreya, bu noktada Fransız sürrealistlerinin "Şiir edebiyata karşıttır" sözünü örnek göstererek buradaki amacın "akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hatta akla karşı, bilinçaltılı, bir durum kazandırmak" olsa da bu sözde "büyük bir doğruluk payı" bulduğunu belirtir. Ona göre İkinci Yeni böyle bir şiirin "ilk iyi örneklerini" vermiştir (2002: 17). Akıl dışını, bilinçaltını esas alan bir şiirin söz konusu dönemde anlam sorunuyla karşılaşması veya anlamsızlıkla suçlanması, okur kitlesinin henüz Cemal Süreya'nın işaret ettiği bakış açısına sahip olmamasıyla açıklanabilir.

Hâlis Acarı'nın İkinci Yeni şiiriyle birlikte gelen şiirin, Birinci Yeni'den farkının ne olup olmadığı sorusu üzerine Cemal Süreya, "yeni şiirin, soyut bir şiir olmaya doğru gittiğini", "sanatların, özellikle biçim sanatlarının soyutlaştıkça kişiliğin öneminin, payının artacağını" belirtir. "Daha doğrusu zaten olan kişiliğin sanatlar soyutlaştıkça daha çok farkına varırız." diyen Cemal Süreya, "soyut olmayan şiirlerin tam bir kişilik taşımasalar da durumu kurtarabileceklerini" ancak "soyut şiirde durumun böyle olmadığını", tam bir kişilik taşıdığını işaret eder. Edip Cansever'in "Kaybola" şiirini örnek olarak gösteren Cemal Süreya, burada okuru "bağlayan şeyin daha çok onun ayrı stilizasyonu" olduğunu belirtir. Cemal Süreya'ya göre "stilizasyon", şiiri "başka bir türlü ele alış"tır. Bu söz konusu "başka türlü ele alış" olmasaydı, o şiirde bir şey bulunamayacağını dile getiren Cemal Süreya, "soyut şiirde, şiirin şairden önce" geldiğini, "şiiri yaratan, besleyen şeyin de stilizasyon" olduğunu belirtir. Bu bağlamda "kişilik'in yeni şiir için her şey" olduğunu işaret eden Cemal Süreya, "yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yaslayabilen şairlerin seslerini bugünden yarına duyurabileceklerini, öbürlerinin bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gideceklerini" vurgular. Ayrıca yeni şiirin "şiir araçlarıyla oynarken kendini bu konuda büyük bir güçlüğe düşürdüğünü, ama o güçlük aşıldıktan sonraki durumunun çok daha "avantajlı" olduğunu" belirtir. Çünkü Cemal Süreya'ya

göre "yeni şiirin düzlemi bir incelikler düzlemidir." Dolayısıyla "şiirsel gerginliğin daha yüksek, şiirsel potansiyelin daha doğurgan, yaratıcı, zengin nitelikte olduğu bir incelikler şiirine doğru" gidildiğini belirtir (2002: 21).

Bu yönelimin "nereye varacağını" soran Hâlis Acarı'ya, Cemal Süreya "burada yeni şiir davranışını çok yakından kavrayan", "soyut şiirin gerçekle ilgisi ne olmalıdır? Sınırları nereye kadar gidebilir? *Abstrait* (soyut) resim gibi *abstrait* bir şiir yapılabilir mi?" şeklinde soruların ortaya çıktığını işaret eder. Bu sorulara karşılık "Olursuz şey yok, ama bu çok güç bir iş gibi gelir bana." diyen Cemal Süreya, "son yıllarda resmin olanaklarıyla şiirin olanakları birbirine yakın gelişmeler gösterdiğini", ancak "resmin resim, şiirin de şiir" olduğunun unutulmaması gerektiğini belirtir. Çünkü Cemal Süreya, "yeni resmin biriminin renk" ve bu rengin "tek boyutlu bir şey" olduğunu, ancak "şiirin biriminin kelime" ve bunun da bir "hacim" olduğunu vurgular. Dolasıyla kelimelerin "ele alındığı anda bir tarihinin, birtakım çağrışımlarının, serüvenlerinin varlığına" değinen Cemal Süreya, "onu nice değişmiş olursa olsun yine de pek fazla değişmiş sayılmayacağını" belirtir. Ancak "renkleri bir ressam bir yüzeye nasıl vurursa vursun, bu o renklerin doğalarına aykırı düşmez." diyen Cemal Süreya, buna karşın "kelimelerin eninde sonunda gerçeğin en ufak parçaları olduğunun unutulmaması" gerektiğini işaret eder ve bir bakıma nesnel bağlılaşım unsurunun önemini sezdirmiş olur. Bu durumun da "varlıklara ad olan kelimelerde bu daha çok görüldüğünü" belirten Cemal Süreya, renk ve kelime arasındaki farkları şu şekilde sıralar: "*Renk bir nitelik olarak gerçeği kavrar, kelime ise çok defa bütünüyle kavramak durumundadır. Resimdeki renk bir izlenim, şiirdeki kelime bir yorumdur. Bir niteliğin izlenimine karşı bütünün yorumu, işte ayrım burada. Kelimeler canlıdır. Soluk alır, kâğıt oynar, şarap içer, hürlük olsun isterler. Onlarla çok oynayabiliriz, ezip bükebiliriz, ama kendi doğalarına aykırı düşecek gibi daha fazla kullanırsak, sıkboğaz edersek onları öldürebiliriz de. Elimizde kalan parçalar ölü parçalar olabilir.*" Dolayısıyla "yeni şiirde, her şiirsel gerginlik sıfırla en üst sayı arasında gidip gelme durumunda ya da geleneğinde olacaktır" (2002: 21-22) diyen Cemal Süreya, nesnel bağlılaşım unsurunun, şiir ile gerçeklik ilişkisinde vazgeçilmez bir unsur olarak ele alınması gerekliliğini vurgulamış olur. Bu unsurun ihlal edildiği noktada, kelimelerin şiirde bir şey ifade edemeyeceklerini, anlamsal bir derinliğinin şiirle ilişkilendirilemeyeceğini, bir bakıma söz konusu kelimelerin, şiir için ölü bir unsur olarak değerlendirileceğini işaret eder. Bu bağlamda şiir, bütünüyle

gerçeklikten kopuk, soyut bir düzleme yerleşemez. Gerçeklikle bağlantının kurulamadığı bir şiirde, anlam sorununun ortaya çıkması bu durumda söz konusu olabilmektedir. Ancak "şiirin bütün bütüne anlamsız olmayacağını" söyleyen Cemal Süreya'nın kelime bağlamında işaret ettiği bu gerçeklik bağıntıları, onun şiirini kelimeye dayandırmasını daha anlaşılır bir çizgide tutar.

1984'te Tuğrul Tanyol'un *"Bana İkinci Yeni şairleri zaman zaman belirli bir çelişki içine düşüyorlarmış gibi geliyor. Bazen bu akımı (akım denilebilirse tabii) reddediyor, bunu, asıl taklitçilerin yarattığını söylüyorlar, bazen de bu bayrağı elden kaptırmak istemiyorlar. Şimdi şunu açıklığa kavuşturalım. Böyle bir akımın varlığından söz edebilir miyiz? Örneğin Garip şairlerinin o dönem şiirlerindeki benzerliklerini görebiliyoruz. Hececilerin hepsi santimantalizme varan bir duyarlıkla yazdılar. Sezai Karakoç'la olan duyarlık yakınlığınız bir yana bırakılırsa, bir Ece Ayhan ya da Edip Cansever'le ne gibi benzerlikler bulabiliyorsunuz aranızda? Bunlar bir akım oluşturmak için yeterli mi?"* değerlendirme ve sorularına karşılık Cemal Süreya, öncelikli olarak "İkinci Yeni'nin bir akım olarak doğmadığını" belirtir. Çünkü Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin "bir programı, ortak bir bildirisi olmadığını", "şairlerin çoğunun (o dönemde) birbirini tanımadığını, yazışmadığını", "kendisinin Edip Cansever'le 1956'da, Turgut Uyar'la çok daha sonra", "İlhan Berk'le çok çok daha sonra" tanıştığını hatırlatır. Ancak ilk başlarda "metinlerin tanışmasının olduğunu" ve "çok kişinin de katılmasıyla şiirsel bir devinim doğduğunu" dile getiren Cemal Süreya, 1980'li yıllardan geriye doğru alındığında "bir akımın oluşmadığını denilebileceğini", ancak İkinci Yeni'nin "böyle bir akım" olduğunu belirtir. Tanyol'un burada ifade ettiği "bayrağı elden kaptırmamak" meselesinde ise Cemal Süreya, bu durumun "bazı yazarların kendilerini karalamak için, yalnız en kötü örnekleri, İkinci Yeni olarak ele almalarından, İkinci Yeni işte budur demelerinden doğduğunu" dile getirir. Çünkü "kendilerini savunmak zorunda kaldıklarını" belirten Cemal Süreya, sonraları "İkinci Yeni devinimi içindeki her şairin ayrı yerlere gittiğini" vurgular. Ayrıca Cemal Süreya söz konusu şairlerin "duyarlık, çalışma yöntemi, vb. açılarından, zaten baştan da ayrı olduklarını" işaret eder. Cemal Süreya, "aynı çağda yaşayan, benzer belirli hayat, siyasa, edebiyat, kültür koşullarında büyümüş, üstelik şiirleri belirli bir şiirsel serüvende yanyana akmış, kimi zaman birbirine kavuşmuş kişilerin yine de bir benzerliği olacağını" vurgular. Bu durumun "biraz da bir kuşak sorunu" işaret eden Cemal Süreya,

böylesi bir sorunda söz konusu şairlerin "şiirlerinin de birbirinin içinde dolandığını" kabul eder. Ancak ona göre bugün "bir Ece Ayhan şiiri, bir Turgut Uyar şiiri, bir İlhan Berk şiiri, bir Edip Cansever, bir Sezai Karakoç şiiri var" ve "hepsi ayrı şiir alanları"dır (1984: 23).

Cemal Süreya, 1988'de de bir başka söyleşide bu konuya değinir. Ahmet Oktay'ın *"Cemal Süreya, aradan 33 yıl geçtikten sonra ve belirli bir süreç tamamlandıktan sonra İkinci Yeni diye adlandırılan bu olaya nasıl bakıyorsun? Birbirini bu kadar tanımayan insanlar, bir arada nasıl oldular birdenbire? Bunu biraz anlatır mısın?"* şeklindeki sorularına karşılık Cemal Süreya, bu süreci "çok yalın çizgileriyle" şöyle anlatır: "İkinci Yeni şu: Gün geldi, 1950'li yıllarda, özellikle de 1953-57 yılları arasında birtakım genç şairler önce birbirlerinden bağımsız, sonra da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek başka bir düzende şiir söylemeye başladılar. O sırada şiirimiz fazla akıllı, hatta "akılcı" bir şiirdi. Bu son şairlerle irrasyonel bir öge geldi şiirimize. Hikâye ögesi dışlandı. Ses soyutlamalarına gidildi ve bir "iç ses" aramaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı." Dolayısıyla Cemal Süreya'ya göre "İkinci Yeni'nin, başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktadadır." Ancak "daha çıkış noktalarında devinime çok fazla genç şairin katıldığı hâlde bir "donmuşluk" yaratılmak istendiğini", bu "donmuşluk"u da "daha çok o şiiri yorumlayanların ve o şiir gibi şiir yazmayan şairlerle bazı eleştirmenlerin yaptıklarını" belirtir. Bu bağlamda Cemal Süreya'ya göre "bir İkinci Yeni şeması yaratılmış, üretilmiştir." Yani "daha başlangıçtaki acemiliklerle yapılan, daha doğrusu acemilik yönleri araştırılarak ona göre bir İkinci Yeni" oluşturulmuştur. Bu durum üzerinden "bir maket kurulduğunu ve yazılan şiirin ona göre eleştirilmeye başlandığını" vurgulayan Cemal Süreya, aslında bütün anlamsızlık tartışmalarının yaratılan bu durum üzerinde yürütüldüğünü de işaret etmiş olur (2002: 190-191). Yani çıkış noktası bakımından önceki "akılcı" düzenden farklı bir şiir düzeni getirmeye çalışan, şiire rasyonele karşı irrasyonel bir öge getiren, buna bağlı olarak hikâye unsurunu şiirden atarak daha çok bir iç ahenk, bir içses uyumu getirmek isteyen ve her alanda, her şeyi söyleyebilme isteğiyle şiirin alanını genişletmek isteyen İkinci Yeni, kötü örnekler ve kasıtlı eleştirmenler aracılığıyla anlamsızlıkla suçlanmış, anlamsız bir şiir üretimi suçlamasıyla "donmuşluk"a mahkûm edilmek istenmiştir.

Ancak Cemal Süreya'nın da dikkat çektiği gibi İkinci Yeni, bir "devinim" olma özelliği içinde birçok şairin katıldığı, şairlerin birbirlerini eleştirdiği, başlangıçtan beri herkesin kendi görüşünü ortaya koyduğu bir devinimin içinde değişmeye ve gelişmeye yatkın bir özellik taşımıştır. Bütün bu anlamsızlık tartışmalarıyla "dondurulmak" istenen İkinci Yeni, öncü şairlerle gerçek devinimini tamamlamıştır.

Cemal Süreya'nın yeni şiirin bir "içses" yaratması vurgusuna bağlı olarak Ahmet Oktay, Ece Ayhan'ın "Fayton" adlı şiiri ile bağdaştırarak *"Bir sesin yanında, bu şiirin imgeye çok dayalı bir şiir olduğu öne sürüldü. Bu bağlamda bazı tartışmalar oldu. Sen bu imge konusunda ne düşünüyorsun?"* şeklinde sorduğu soruya Cemal Süreya, önceleri "mazmun"lara dayalı bir şiirin olduğunu, imgenin Cenap Şahabettin'le sonra Ahmet Haşim'le Türk şiirine girdiğini belirterek cevap verir. Ancak kendi kuşağının şiire başladığı sırada "Türk şiirinde imgenin yerini yitirmiş" olduğunu, "imgesiz şiir yazıldığını", yani yukarıda sözünü ettiği "us şiiri"nin hâkimiyetini, "şiirde egemen olan öykü ögesi"ni işaret eder. Böyle bir durum karşısında, kendi kuşağının "çılgın bir imge gücüyle geldiğini" hatırlatan Cemal Süreya, "birdenbire imgenin her tarafı sardığını" dile getirir. Ancak imgenin gerçek niteliğinin uzağına düşüldüğünü belirten Cemal Süreya, bu noktadan sonra anlamsızlığa düşebilecek imgelerin yaratıldığını vurgular. Daha önce kimi yazılarında belirttiği "Şiir, dil içinde bir dildir ama kuşdili değildir." sözüne burada da yer veren Cemal Süreya, imgenin, "mutlaka bir şeyin karşılığı olması", "kökte bir şeye bağlanması" gerektiğini vurgular (2002: 192-193). Böylelikle şiirde anlam sorunun varlığı veya anlamsızlığın ortaya çıkması, nesnel bağlılaşım unsuruna bir kez daha bağlanmış olur.

Cemal Süreya, bu görüşlere karşılık olarak şiir için "Söze dayalı bir sanattır ama semantik düzeyini hepten kaybetmesine olanak yok. Letrizm gibi bir akım çıktı, ama çabucak geçti, bir etkinliği olmadı" değerlendirmesini yapan Ahmet Oktay'ın bu görüşlerine katılır. Bu noktada "İmge ne acaba?" sorusunu soran Cemal Süreya, kendi sorusunu "imge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temizi, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, nasıl söyleyeyim, daha kendisi" şeklinde cevaplandırır. Yani, "imge, daha kendisini bulmaktır." Çünkü Cemal Süreya'ya göre, "bir yere bağlanmadan yapılan şey imge değil, söz oyunudur." Cemal Süreya, "imgeyi Türk şiirine kendilerinden hemen önce yerleştirmek isteyen, bunu başarıyla kullanan şairlerin de olduğunu", ancak kendi dönemlerinde bunun "bir

çılgınlık, bir hastalık hâline bile geldiğini" yeniden hatırlatır. Bu yanlışlığın sonrasında, "sadece imgeye değil de, imgeli şiire yönelindiğini", "ustaların bir tarafa gittiğini", "bazılarının şiiri bıraktığını", fakat genel olarak Türk şiirinin bu "devinim"e gereksinim duymuş olduğunu belirtir (2002: 193).

Muzaffer Erdost, İkinci Yeni'nin "farklı iki anlayışını" ortaya koyduğu bir yazısında yer alan "Anlamsıza kadar özgürsün, dedi o", "O da kendini anlamsıza yargıladı" şeklindeki ifadelerden hareketle, Cemal Süreya'nın "İkinci Yeni içinde algılanmasının da, İkinci Yeni dışında algılanmasının da kendisiyle ve şiiriyle çelişeceğini" bildirir. Erdost'a göre "İkinci Yeni, "anlamsıza kadar özgür olmak" ise, Cemal Süreya, bir yanıyla ordadır. Çünkü Cemal Süreya özgür olmayı seçmiştir, ama anlamsızı değil." Bu bağlamda Erdost, İkinci Yeni şiirinin "anlamsıza yargılanması" noktasında, Cemal Süreya'nın "hiç olmadığını" işaret eder. Cemal Süreya'nın "geleneksel mantığı şaşırtmayı sevmekle birlikte, anlamsızı amaç edinmekten kaçındığını" dile getiren Muzaffer Erdost, onun daha çok "o yıllarda (57-58'li yıllarda) kendisinin de katkısı olan şiirin yeni özelliklerinin saptanmasını istemiş olduğunu" vurgular. Ancak yine de Erdost'a göre Cemal Süreya, "şiirin, yeni kurallar ya da kalıplar içine çekilmesinin, özellikle bir akım adı/damgası altına sokulup sıkıştırılmasının rahatsızlığını duymuştur." Dolayısıyla Erdost, Cemal Süreya'nın "hem genel olarak değişen şiirin (Berk'in, Uyar'ın, Süreya'nın, Cansever'in), hem özel olarak kendi şiirinin değişen yönünün saptanmasını istediğini" vurgular.

Erdost "anlamsız" kavramının İkinci Yeni tartışmalarında çok yinelendiğini, ancak o günden bugüne "anlamsızın anlamı"nın irdelenmediğini, "anlamsız'ın tek ve değişmez bir kavram olarak algılandığını" belirtir. Bu bağlamda "Anlamsız ne?" sorusunun sorulabileceği, buna bağlı olarak "Bilinenlerden bilinmeyeni üretme uğraşı mı? Ya da bilinen (anlamı olan) iki ve daha çok sözcükten, saçma diyeceğimiz bir şey türetmek mi?" şeklinde yeni soruların ortaya çıkarılabileceğini işaret eder. Ayrıca "Saçma ne?", "Bilmediğimiz, kavrayamadığımız, anlayamadığımız şeyler mi saçma, yoksa bir anlamı olmayan şeyler mi?" sorularının da bu anlamsızlık kavramına açıklık getirmesi bağlamında önemli olduğunu dile getirir. Yine bu sorulara bağlı olarak "Öyleyse anlam ne? Mantıklı olan mı?" soruları çerçevesinde "*Ölür-yaşar-doğar* dizgesi mantıksız ve *doğar-yaşar-ölür* dizgesi mantıklı. Öyleyse mantıksız olan *ölür-yaşar-doğar* dizgesi gibi mantıksız olması gereken *doğar-ölür-yaşar* ya da *yaşar-doğar-*

ölür dizgeleri anlamsız mı?" gibi çıkarımlarla bu olgunun açıklanmasının gerekliliğine işaret eder (2004: 63-64).

Muzaffer Erdost, yukarıda sıraladığı sorulara cevap aramaya çalışır. Ona göre "insanın mantığı, doğal üretim dizgesine bağlanmıştır. Doğal üretimin bağlı olduğu sisteme de bağlıdır. Zamanı, insan, dünya ile güneş arasında yinelenen bağlantıyla birlikte kavramış olmalı. Duyu organlarıyla algılanabilir olanlardan oluşan mantık ile biz, duyu organlarıyla algılayamayacağımız varlığın, doğanın, evrenin ve uzayın özünü, oluşumunu, gelişimini ve geleceğini açıklamaya çalışırız. Açıklarız da. Ama bu sınırlanış, zihnin sınırsızlığını, olabildiğince dar bir kanala çeker, dinsel/inançsal sistemlerde olduğu gibi çıkmazında boğabilir de." İşte bu noktada sanatçının özgürlüğüne vurgu yapan Erdost, "sanatçının ne denli özgürse, özgürleşmenin üstünü örten kalın ve sert kabuğu o derecede tırnaklayabileceğini" işaret eder. Çünkü "sanatçının, kendini bağlanmışlıktan kurtararak düşüncesini bağımsızlaştırmada, özgürleşme arayışının bir yöntemi olması gerektiğini" ifade eder. Bu bağlamda Erdost, anlam kavramının niteliğini sorgularken "oluşumların, evrimler ve devrimlerin, süreçleri bakımından zaman dizgesine sıkıca bağlı" olduğunu işaret ederek "zaman" kavramının ne olduğu, neye denk düştüğü, ne kadarının anlaşılıp anlaşılmadığını sorgular. Zamana bağlı "sırların" var olup olmadığını, varsa bunların neler olduğunu soran Erdost, "Bilemediğimiz yerde anlam da biter mi?", "Anlamsız mıdır anlamını bilmediğimiz her şey?", "Ya insanın istenci dışında toplumsal olarak ürettiği ilişkiler?", "Kölecilik mantıklı mıdır, ama anlamı yok mu?", "Feodalizm ya da içinde yaşadığımız için çoğumuza en "anlamlı" gelen kapitalizm mantıklı mı?", "Mantıksız olan her şey anlamsız mı?" (2004: 64) şeklindeki sorularla da şiirin mantıkla olan ilişkisine, dolayısıyla anlamla olan bağına cevap bulmaya çalışır.

Bu bağlamda Erdost, 1957-58'lerde gelmekte olan şiiri, "İkinci Yeni" adı ile yorumlayıp açıklamak istediğini, bu davranışın "doğru mu, yanlış mı" noktasından çok, tartışmanın belirleyici özelliğinin, "şiirin değişik açılardan tanınmaya çalışılması, tartışılması, yazılmasının sağlanmış olması" olduğunu belirtir. *Pazar Postası*'nda "Bir Şey Söylemeyen Şiir" adlı yazısının yayınlanmasının ardından, söz konusu olan yeni şiirin "anlamsız şiir" olarak yargılandığını, "Bir şey söylemeyen" ile "anlamsız" arasında ilişki kurulabileceğini belirten Erdost, ancak bu iki kavramın birbiriyle "özdeşlenemez" olduğunu dile getirir.

Erdost, "şiirin sayısız (sonsuz) tanımı" olduğunu ve "her şiir tanımının, bir şiiri tanımlamakla birlikte, "sonsuz -*eksi*- bir" kadar sonsuz şiiri dışladığını" belirtir. Bu durumun, "şiirin tanınamazlığı anlamına gelmemesi" gerektiğini işaret eden Erdost, olsa olsa "şiirin sınırsız (sonsuz) olması gerektiğini" açıkladığını vurgular. Dolayısıyla "İkinci Yeni'nin, şiirin sınırlarını sınırsızlığa (yani anlamını bilmediğimiz alana) kadar genişletmek istediğini" vurgulayan Erdost, İkinci Yeni'nin, "şiiri, ozanla ve yaşamla ve yaşamıyla bütünleştirmek, yaşama dönüşen şiiri, yaşamsal varlığın ayrılmaz ögesi olan zihinsel üretimle yumaklaştırmaya yönelttiğini" belirtir (2004: 64).

Bu noktada Erdost, İkinci Yeni'nin ve dolayısıyla "asıl" şairlerinin yerini tespit eder. Erdost, yukarıda aktarılan "Anlamsızlığa kadar özgürsün dedi o. / O da kendini anlamsızlığa yargıladı" ifadelerindeki birinci "o"nun "kendisi" olduğunu, ancak ikinci "o"nun ise "Cemal Süreya olmadığını, Uyar, Cansever ya da Berk, Ece Ayhan da olmadığını" belirtir. Çünkü ona göre "İkinci Yeni, ozan ile şiirinin bütünleşmeye başladığı, şiirin ozanın kişiliğindeki zihinsel kimliğe erişmeye başladığı bir evreyi (dönemi) adlandırıyordu ve hepsi (İkinci Yeni'nin asıl ozanları) kendi özgün özellikleriyle şiirde beliriyordu." "Ortak yanları, şiirlerinin, doğrudan kendileriyle örtüşen/bütünleşen şiirleri yazmaya başlamış olmalarıydı." diyen Erdost, dolayısıyla İkinci Yeni'nin "sorgulandığı ya da suçlandığı gibi, bir kaçış şiiri olmadığını", tersine "şiirin tam olarak özgürleşmesi" olduğunu işaret eder (2004: 71).

Muzaffer Erdost, *Pazar Postası*'nda "şiirin tam özgürleşmesini savunurken, şiirin anlamsıza kadar özgür olması gerektiğini de vurguladığını" bu bağlam içinde hatırlatır. Ancak söz konusu dönem için (1956) bu durumu "bugünkü kadar açık, yalın bir biçimde ifade edemediğini" kabul eder. Bu sebeple görüşlerinin yanlış olarak algılandığını ve "şiire, kendi evrimi, gelişmesi içinde erişmemiş nice genç şairin, anlamsıza kadar özgürlüğü savunmayı, şiiri salt anlamsıza yargılamak (mahkûm etmek) olarak algıladığını ve nice köksüz, yalnızca anlamsızlığı amaçlayan şiire akıverdiğini" işaret eder (2004: 71).

Buna bağlı olarak Cemal Süreya'nın, İkinci Yeni ile kendisi arasına, "örtülü de olsa", iki şeyi koymaya özen gösterdiğini belirtir. Birincisinin, "anlamsızı ilke edinen çoğunluğu genç olan ozanlardan kendisini ayırmak" olduğunu belirten Erdost, ikincisini ise, "İkinci Yeni'yi, adı konmadan önce de içten içe oluşturmaya başlayan ozanlarla

(kendisi de bu ozanlardan biriydi), bir "akım"ın "kural"ları içinde, aynı mangada biri gibi gösterilmekten kaçınmak" şeklinde açıklar. Çünkü Erdost'a göre bu iki durum da "İkinci Yeni'nin yanlış yorumundan kaynaklanmaktadır." Dolayısıyla Cemal Süreya'nın bu yanlışlardan uzak durduğunu belirtir (2004: 71). Erdost'un Cemal Süreya ile ilgili İkinci Yeni bağlamında ortaya koyduğu bütün bu görüşlere katılmak gerekir. Çünkü gerçekte Cemal Süreya baştan sona kadar gerek anlamsıza yönelmekten, gerekse İkinci Yeni'nin yanlış yorumu ve tutumları içine düşmekten uzak durmayı bilmiştir. Erdost'un yeni şiir bağlamında yaklaştığı İkinci Yeni olgusuna, Cemal Süreya da benzer yaklaşımlarda bulunmuştur. Bu olguyu, yeni şiirin bir özelliği, bir kendini kurma sürecinin başı olarak görmeyi ve bu yönde algılamayı işaret etmiştir.

Melih Cevdet Anday, *Üvercinka*'yı ele aldığı bir yazısında Cemal Süreya'nın imge anlayışına dikkat çeker. Cemal Süreya'nın "görütlerine (imgelerine) daha bir şaşırtıcılık, çağrışımlarına büyük büyük atlayışlar geldi." diyen Anday, ancak buna rağmen Cemal Süreya'nın baştan beri söyleyişindeki "sadeliği", "okuyanı yadırgatmayan davranışı" sürdürdüğünü dile getirir. Cemal Süreya'nın buradaki "başarısına" dikkat çeken Anday, şairin, şiir mantığının düzyazı mantığından farklı olduğunu anladığını vurgular (2008: 178).

Anday'a göre imgelerdeki "şaşırtıcılık" ve "çağrışımlardaki büyük atlayışlar"la Cemal Süreya'nın amacı, "olaylar arasındaki, nesneler arasındaki düzeni bozmak değil", aksine "var olan bir düzeni anlatmaya" çalışmaktır. Anday, Cemal Süreya'nın bunu "us'u zorlayarak değil, kendiliğinden buluverdiği, bundan ötürü de gerçek olan, ortak bir düzen" anlayışı içinde yaptığını belirtir. Anday, bu "ortak düzen" ile Cemal Süreya'nın yadırganmadığını işaret eder. Bu durum da Cemal Süreya'nın başlangıçtan beri benimsemiş olduğu sadelik içinde anlam sorununu da bir bakıma ortadan kaldırır. Özellikle Cemal Süreya'nın hemen bütün şiirlerinde "sevi üstüne durması"nı da bu "ortak düzen"e bağlayan Anday, "sevi" kavramı üzerinden şiirsel gerçekliğe vurgu yapar. Sevi'yi, "bizim yarattığımız, yaratıp inandığımız bir gerçek" olarak değerlendiren Anday, "şiirsel gerçek"in de "sevi" olduğunu belirtir. Dolayısıyla bu iki gerçek arasındaki "benzerliği" değil, "birliği" işaret eden Anday, Cemal Süreya'nın şiirlerinde, "birbirini tutmaz görünen ilişkiler"in, "sevi gerçeği için yerli yerinde" olduğunu dile getirir. "Şiiri arayan çoğu kişi, seviyi ele almış, seviye sığınmış, seviden yararlanmaya kalkmıştır." diyen Anday, asıl olanın "seviden şiire gitmek değil, şiirden seviye gitmek"

olduğunu vurgular. Çünkü Anday'a göre, "sevi ancak şiir gerçeğini bilen bir kişinin elinde gözlerini açabilir. Cemal Süreya da böyle yapmıştır" (2008: 178-179). Anday, bir bakıma Cemal Süreya'nın şiirine kendineözgü'lük getirdiğini işaret etmiş olur. Bireyin olan, bireyi temel alan bir anlayışın ürünlerini ortaya koyduğunu dile getirir. Bu durum, yeni bir anlam anlayışını da işaret eder. Bireyin gerçekliğini, şiirin gerçekliği hâline getirmektir.

Bu bağlamda *"Sen el kadar bir kadınsın / Sabaha kadar beyaz ve kirpikli"* dizelerini ele alan Anday, bu, birey gerçekliğine işaret eder. "Bir kadın beyazsa, kirpikliyse, sabahlara kadar beyaz, kirpikli olacaktır elbet. Bu doğallık mı o dizenin güzelliğini sağlayan?" sorunu ortaya atan Anday, aksine buradaki asıl "güzellik" noktasını sağlayan anlamın, "bütün kadınlar için değil, yalnız o el kadar olan kadın için" geçerli olduğunu dile getirir. Dolayısıyla Cemal Süreya'nın, "Herkeslik bir doğruyu, bir kişilik, bir doğru biçimine soktuğunu" belirten Anday, işte bu noktada "şiirin mantığı"nın, "sevinin mantığı"yla birleşmiş olduğunu işaret eder. "Okuyucunun usunu bir kez bu mantığa yatırdıktan sonra artık bütün bu olaylara bu anlayışla baktırmaktan korkunuz kalmaz." diyen Anday, Cemal Süreya'nın kendi şiirsel mantığını da ortaya koymuş olur (2008: 179). Bu durumda Anday, burada Cemal Süreya'nın şiire göre bir gerçeklik alanı yarattığını, dolayısıyla şiirsel anlam alanının bu gerçeklik dâhilinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Yani bir bakıma genel anlam alanını, özel bir alana taşımıştır. Temel anlam alanı, şahsi bir anlam alanına sokulmuş olur. Bu şahsilik şairin birbirinden uzak gibi görünen çağrışımlara dayanan imgeler ve bunlara bağlı olan anlam, bir kendineözgü'lük dâhilinde belirgin hâle getirilmiş olur. Bu kendineözgü'lük, şiirin alışılmış bir anlam anlayışından ve çağrışımlarından uzaklaşmasını sağlar. Ancak şairin dayandığını "sadelik" ve ortaya koyduğu gerçeklik durumu okurun, herhangi bir anlamsızlık durumuna düşmesini de engeller. Çünkü Cemal Süreya, kurduğu bu şiirsel mantığı, okura benimsetir.

Bu şiirsel mantığı, Divan şiirinin mantığıyla bir gören Anday, Divan şiirinde de "söylenenin sevi, içki" gibi temalar olduğunu, ancak "gözetilenin yalnız şiir" olduğunu belirtir. Dolayısıyla "Divan şiirini anlayıp sevip de yeni şiirimizi anlamayanın, sevmeyenin", "şairin sözünü değil, sadece ölçüyü, uyağı sevdiklerini" vurgular (2008: 179-180). Bu bağlamda Anday, Cemal Süreya'nın kurduğu şiirsel mantık alanında herhangi bir anlam sorunsalına işaret etmez.

Oktay Rifat, Cemal Süreya'nın "Gül" adlı şiirinde yer alan *"Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene"* dizesi için "şu bizim alıştığımız, alıştığımız için tadını yitirdiğimiz zurnalı çingene gerçeğini ele alırken, önce çingene sonra zurna kalıbını parçalıyor, çingeneye zurnadan geçiyor, böylece aklın baskısını hiçe sayarak, bize gerçeği ilkel heyecanıyla tattırıyor." diyerek "gerçeğe ışık tuttuğunu" belirtir. Yeni şiirin "gerçek" anlayışının, alışılmış kanıların aksine yeni bir birleşimle ortaya çıktığını işaret etmiş olur (1958: 6).

Gülten Akın da Cemal Süreya'nın "San" ve "Gül" adlı şiirlerini ele alırken şairin anlamı zorlasa da anlamsıza varmadığını işaret eder. Ona göre "Gül" şiirinde "Cemal Süreya, anlamsıza saplanmadı. Anlamı zorladı. Onunla oynadı, değiştirdi. Anlamsızlığa dek itti bazen ama orda direnmedi." Cemal Süreya'nın "Garipçilerle, bazı Fransız ozanlarıyla ilintiler kurduğunu, İkinci Yeni'nin öteki ozanlarına bağlandığını" vurgulayan Akın, ancak onun "ne yaparsa yapsın, kendine özgü biçimini ve özünü ortaya koyduğunu, kendi duyarlığını işlemekten çekinmediğini" belirtir. Aynı şiir bağlamında "Anlamı kullanıyor. Zorluyor. Duyarlığı işliyor. Acı bir kendiyle alayla bitiriyor." diyen Akın Cemal Süreya'nın ilk eseriyle "iki uç (Birinci Yeni-İkinci Yeni) arasında bir bocalama" yaşıyormuş gibi görünse de "anlamın, anlamsızlığın önüne geçtiğini, şiirin kendini kurtardığını" dile getirir (1983: 131). Ancak "San" şiirindeki bazı dizeleri Birinci Yeni çizgisinde değerlendiren Akın, bu yoruma ulaşırken yanılmaktadır. Cemal Süreya'nın şiirindeki anlamı ve anlam anlayışını, Birinci Yeni'nin anlam anlayışına yakın görmek ve Cemal Süreya'nın şiirindeki anlamı, bu anlam anlayışı üzerinden değerlendirmek hatalı bir yaklaşım olur.

Özdemir İnce, aynı duruma Cemal Süreya'nın da işaret ettiğini hatırlatarak "*Üvercinka*'nın bir takım zayıflıklarına karşın, yeni Türk şiirinin en önemli doruklarından biri" olduğunu belirtir. İnce'ye göre *Üvercinka*, "bir devrim noktası, bir şiirsel devrimin dayanak noktası, bir çarpışma anı ve alanı"dır. Çünkü "şiirin ögeleri artık eski ögeler değil, demek ki şiirsel söylem de aynı değil"dir. Böyle bir durumda şiirin "evrim ve devrim geçirdiğini" işaret eden İnce, *Üvercinka*'nın değişen şiirin bu "devrim ve evrim"inde hangi noktalarda olduğunu saptamaya çalışır. Ona göre bu devrim ve evrimi, "-Sözcüklerde ve sözcüklerarası ilişkilerde", "-Sözdiziminde" "-Şiirin sesinde", "-İmge düzeninde", "-Çağrışım alanında ve boyutlarında", "-Şiirin mantığında", "-Şiirin dış yapısında", söz konusu devrim ve evrimi görürüz. İnce, ayrıca

şu özelliklerin de görüldüğünü belirtir: "-İnsan artık ne soyut, ne de "küçük insan"dır; felsefi boyutları da olan somut ve yeni bir insandır", "-Saçma ile "mazbut" aynı yerdedir", "-Şiir hayat kadar karmaşıktır", "-Gündelik yaşamın şiiri, derinlemesine katmanları olan, öyküsü olan bir şiirdir" (1991: 25-26). Dikkat edildiğinde İnce'nin tespitlerinde eski şiire oranla yenilenmiş, yeni değerler yüklenmiş, gerek yapısal gerekse içeriksel bağlamda daha çağdaş bir noktaya ulaşmış bir şiir belirir. Bu noktada şiirsel anlam da bu "devrim ve evrim"in ürünü olmuştur.

Özdemir İnce'ye göre Cemal Süreya, "ne yaptığını bilen adamdır" ve bu bilgisini şairden alıntıladığı şu sözlerine dayandır: "Ben eski edebiyatımızın değerleriyle de, Batı edebiyatının değerleriyle de beslendim. Şiirim bu iki edebiyatın çelişkisidir. Birleşmesi, uzlaşması değil" (1991: 26). Dolayısıyla Cemal Süreya'nın bu sözünde İnce'nin yukarıda yapmış olduğu tespitler yerli yerine oturur.

Özdemir İnce Cemal Süreya'nın, "bir düşünceyi, bir verileni yazmadığı için, şiirinin tamamlanamaz nitelikte" olduğunu belirtir. Bu bağlamda da Cemal Süreya'nın "İmge, anlatılan'ı ve insan değerlerini sıkı kollamalıdır" sözünü dayanak noktası gösteren İnce, şairin burada, "şiirinde bir anlatılan var olduğunu", yani "dolaylı olarak" var olduğunu; "şiiri soldan sağa doğru değil, yukardan aşağıya doğru yazdığını söylemek" istediğini dile getirir. Çünkü İnce'ye göre, "insani değerler ve anlatılan durmadan değiştiği, daha doğrusu ilişkiler değiştiği, gölgede olan noktalar zamanla aydınlığa çıktığı için yaşamın tamamlanmasına olanak yoktur." Dolayısıyla da Cemal Süreya'nın, "kendi şiirinin de tamamlanamayacağını" işaret eden İnce, doğal olarak anlamın da tamamlanamayacağını, insani değerler ve ilişkiler değiştikçe anlamın da değişeceğini vurgulamış olur (1991: 26).

Özdemir İnce Cemal Süreya'nın, "sözcüklere karşı ve sözcükler arasında sarsma ve şiddet ilişkisi kurduğunu; başlangıçta olağanüstünden (dışı, ötesi) gerçekliğe yönelim gösterdiğini, son şiirlerinde ise gerçeklikten, gündelik yaşamdan olağanüstüne, mucizeye yöneldiğini (Tercan, Sıcak Nal); sözcükleri çift ve çok anlamlı kullandığını; kimi zaman nesnel bir bağlılaşığa göndermeseler de belirsiz bir çağrışım ve kendine dönüşlü imgeler kurduğunu (sülüs kamyon şoförleri, kûfi hamallar, astragan gece, süt yıldızlar) ve en önemlisi logos ile mitosu, beyin ile yürek'i, epik ile lirik'i aynı düzlemde, birbirlerine karıştırarak kullandığını" düşünmektedir. İnce'nin özellikle

Cemal Süreya şiiri için "sözcük" ve sözcüğe bağlı bir şiirsel kavrayışa vurgu yapması, gerek anlam gerekse imgesellik bağlamında çıkış noktasının sözcük olduğunu işaret etmesi, Cemal Süreya'yı gereğince anlamanın ilk koşulu alarak değerlendirilmelidir. İnce, işaret ettiği bu noktaların, "bir şair için çok'un çok ötesinde bir şey" olduğunu, bunun "evrenin ve nesnelerin dilini insanların diline çevirmek ve insanların dilini daha çok insanlaştırmak" anlamına geldiğini belirtir. "Cemal Süreya insanların arasında kendi lehçesiyle konuşuyordu ve insanlar anlıyordu onu" (1991: 28) diyen Özdemir İnce, Cemal Süreya'nın şiirlerindeki anlamın, yatay düzlemde bir yüzeysellik değil, aksine dikey düzlemde bir derinlikte olmasına rağmen, insandan ve onun yaşamından uzakta olmadığını vurgulamış olur.

Cemal Süreya'nın, "çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" vurgusunu belki de uygulama noktasında en iyi ortaya koyan isim Hüseyin Cöntürk olmuştur. Cöntürk, Cemal Süreya'nın üç dizesi üzerinden, şiirin kelimeye dayanmış olma noktasını başarılı bir biçimde ortaya koyar. Cöntürk'ün ele aldığı birinci mısra, ***"Gözleri göz değil gözistan"*** mısraıdır. Cöntürk'e göre "eski şiiri az çok bilmeden bugünün şiirinden saygın bir zevk alma, ona saygınca yaklaşma mümkün olamayacağı kabul edilirse, bu kabulü yapanlar için, "istan" eki "gözistan"a bir soy "nesnel arkadaşlık-nesnel bağlantılılık (*objective correlative*)" görevini yapıyor demektir." Yani Cöntürk, " "-istan" gibi bütün meraklılarca bilindiği için "nesnel" olan bir deyim, bilinmeyen bir "gözistan" deyimine, arkadaşlık ilintisi dolayısıyla, anlam kazandırdığını" belirtir. Çünkü "bu arkadaşlık'ın nesnel olmak yerine öznel olması, yani yalnız şairin bileceği türden bir şey olması durumunda anlaşılmayabileceğini" dile getirir. Bu bağlamda Cöntürk, Cemal Süreya'nın sözcükleri, nesnel bağlılaşım temelinde anlamlı kıldığını ortaya koyar (2006a: 650).

Cöntürk, ele aldığı bu mısraın anlamını belirlerken "toptan anlamı"nı şu şekilde açıklar: "Gözlerinin türlü türlü bakışları var, türlü türlü hâlleri var. Öyle yalıngözler değil onlar." Ancak Cöntürk'e göre bu, dizenin "düz" anlamıdır. Cöntürk, "Gözistan" sözcüğü üzerinde daha da durulduğunda "birçok imaj"ın belireceğini, bunların hepsinin de "o gözlere ilişkin" olacağını işaret eder. "Gönlü çelen bakışlar, gözler; çok hareketli, türlü bakış ve anlamları olan gözler; gece başka gündüz başka hâlde olan gözler; göz değil sanki onlar, bir göz bahçesi: Türlü türlü güllerin bulunduğu bir gülistana arkadaş olan bahçe" şeklinde açıklamalar getiren Cöntürk, böylesi anlamlara imajlar yoluyla

geliniyorsa, gelinebiliyorsa, bunun da "şairin "sitan" ortak sözcüğünden (nesnel arkadaştan) yararlanarak, gülistan imajına yeni bir genişleme kazandırmayı başardığını" gösterdiğini işaret eder (2006a: 650). Dolayısıyla Cöntürk, Cemal Süreya'nın şiirinde imgeye ve anlama sözcük üzerinden giderek ulaşır. Bunu da Cemal Süreya'nın birçok yazısında işaret ettiği gibi nesnel bağlılaşım unsuruyla gerçekleştiğini gösterir.

Cöntürk'ün ele aldığı ikinci mısra, ***"Saçlarını tarasa baştan başa Rumeli"*** mısraıdır. Cöntürk burada ana sözcük olarak "rumeli"yi gösterse de aynı dizede yer alan "baştanbaşa" ve "tarasa" sözcüklerinin de "ağırlığının büyük" olduğunu belirtir. Dolayısıyla Cöntürk'e göre "bu sözcüklere verilecek ağırlığın derecesine göre mısra için birçok anlamlar türeyebilmektedir." Cöntürk, "Rumeli" sözcüğünün, "hem tarihsel ve kültürel hem de edebiyatsal bir nesnel bağlantı rolünde" olduğunu belirtir. "Rumeli, tarihiyle, yüzyıllar boyunca yaşamımızın sanki bir parçasıdır, türküleriyle de ün salmıştır, dilimizdedir." diyen Cöntürk, "saçların Rumeli ile karşılaştırılmasının, bu bakımdan "zengin" bir karşılaştırma" olduğunu da dile getirir. "Baştanbaşa" sözcüğünü ise "çok daha yönlü, daha canlı" olarak değerlendiren Cöntürk, "bu sözcüğün olmaması durumunda mısraın düz anlam bakımından pek çok şey yitirmeyeceğini", ancak "mısraın anlam zenginliğinin daha çok onunla geldiğini" işaret eder. "Önce insan durup soruyor, bir an: "Niçin baştanbaşa?" Sormasıyla anlaması da belki bir oluyor" diyen Cöntürk, bu sözcüğü şu şekilde anlamlandırır: "Rumeli çok geniş bir ülkedir, yüzyıllardır şu ya da bu parçası geri kalanlarından ayrı düşünülmüştür. Bu ayrı düşmeler hep üzüntü kaynağı olmuştur. Şair "baştanbaşa" demekle Rumeli'nin bütün bu durumlarına çağrışım sağlamakla kalmıyor, "bütünlüğünü" tasımlayarak, tasavvur ederek bizdeki bir hasrete çıkıt sağlamış oluyor." Cöntürk, ayrıca "baştanbaşa"nın bir de "fiziksel" açıdan bir imge yarattığını belirtir. "Saçlar, genel olarak tekparçalı (yekpare) bir bütün değildir, şu ya da bu yanı geri kalan yanlardan değişik yöne taranmıştır. Saçlarda ayrı büklümler vardır" diyen Cöntürk, "anlam keşfinde" eğer buraya varılabiliyorsa, birçoklarımız için, bir adım daha atıp mısraya bir yeni çağrışım daha kazandırmanın, böylece anlamı zenginleştirmenin mümkün olabileceğini" vurgular. Bu nokrada Nedim'in İstanbul için söylediği *"Bir gevher-i yek-pâre iki bahr arasında"* dizesini hatırlatan Cöntürk, bu dizeden hareketle "aradaki boğaz İstanbul'un tek parçalı bir elmas olmasına nasıl engel olmazsa", Cemal Süreya'nın sözünü ettiği saçların da "nasıl ayrılmış olurlarsa olsunlar, bir bütün" olduğunu belirtir (2006a: 651-652).

Aynı dizeyi Divan Şiiri bağlamında başka "ilintiler"le değerlendiren Cöntürk, saç'ın (kâkül, zülf, perçem) divan şiirinde, en çok "bağlayıcılık", "kâfirlik" ve "perişanlık" nitelikleriyle göründüğünü işaret eder. Cöntürk'e göre bu sonuncu (perişanlık) nitelik "tarasa" sözcüğü ile dışarıda bırakılınca, mısraın şöyle anlamları oluşabileceğini dile getirir: "Bu saçlar beni kendisine bağlıyor: Rumeli gibi." "Ne kâfir şey oluyor o bu saçlarla" (Buradaki kâfirlik, Rumeli'nin diyar-ı Rum'a yanı Anadolu'ya karşı kâfirliğidir)" (2006a: 652). Cöntürk'ün, Cemal Süreya'nın sözcüğe yüklemiş olabileceği anlamları çağrışımsal olarak yorumlarken çıkış noktası olarak yine sözcüğün kendisini ve onunla ilinti kurabilecek diğer sözcükleri ele alması, Cemal Süreya'nın çağdaş şiiri sözcüğe dayandırmış olma durumunu daha açık hâle getirmiş olur. İmgesellik ve buna bağlı olan şiirsel anlam, sözcüğün bu çağrışımsal olarak ortaya konulan çokanlamlılık niteliğine bağlanmaktadır.

Cöntürk'ün üçüncü ve son olarak ele aldığı mısra ise ***"Öpüşlerin türlüsünden elhamra"*** mısraıdır. Burada söz konusu sözcük "elhamra"dır. "Elhamra'nın ünlü bir saray" olması dolayısıyla "şiirde bu saraya kurulan nesnel bağlantının, yine tarihsel ve kültürel" olduğunu belirten Cöntürk, Cemal Süreya'nın, "öpüşleri Elhamra sarayına eşit yaptığını", "öpüşlerin bir bir arkası gelişlerinin Elhamra gibi bir saray oluşturduklarını söylemekle öpüşleri yüceltmiş ve kutsallaştırmış olduğunu" dile getirir. Ayrıca mısradaki "türlüsünden" sözcüğünün de bir ağırlık alabildiğini işaret eden Cöntürk, dolayısıyla bu sözcüğe ağırlık verildiğinde mısrada sözü edilen Elhamra'nın "bir tane değil", "kaç türlü öpüş varsa o kadar" olduğunu vurgular (2006a: 652). Cöntürk'ün bu çalışması, yukarıda da belirttiğimiz gibi Cemal Süraya'yı "çağdaş şiirin kelimeye dayanması" noktasında haklı çıkarmaktadır. Cöntürk, mısraların açılımını kelimeye dayandırmaktadır. Neredeyse şiirin bütün anlamsal açılımları, anlam yükünü taşıyan kelimeler üzerinde gerçekleşmiştir. Şiirin gelip kelimeye dayanması, bu açıdan oldukça belirgin hâle gelmiştir. Burada şunu da hatırlatmak yerinde olur. Cemal Süreya, daha önce ele aldığımız yazılarında da görüleceği gibi sözcüklere önem verirken fazlasıyla "sıfat" ve "fiil" kullanımını şiire uygun görmez. Burada da dikkat edildiğinde, sözcüğün anlamsal yükünü taşıyan, imgeselliği oluşturan sözcüklerin hepsi "isim"dir. "Gözistan", "Rumeli", "Elhamra" isim olarak anlamsal yükü üzerinde taşır. "Baştanbaşa", "tarasa", "türlüsünden" gibi "zarf", "fiil" ve "sıfat", asıl vurgulu olan "isim" sözcüklere yardımcı ögeler olarak yerlerini alırlar. Anlam çoğalmalarına "isimler" üzerinde olanak tanırlar.

Bu durum, yani isimlerin temel alınması da Cemal Süreya'nın üstünde önemle durduğu nesnel bağlılaşım unsurunun daha kolay kurulması ve anlamla ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Böylece şiirsel anlam daha da belirginleşmiş olur.

Ahmet Ada, "Cemal Süreya'nın "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" adlı şiirin ele alarak şiirdeki ironik/eleştirel bir şiirsel anlama işaret eder. Ona göre bu şiirdeki anlam, "rastlantıyla geldiği bir evreyi imlemez." "Şiirde alttan alta gelişen bıyıkaltı ironinin, bu şiirde keskin bir eleştiri kozu yüklendiğini" belirten Ada, "ironinin, dört dörtlük ifadesini bu şiirde bulduğunu" dile getirir. Cemal Süreya'nın şiirinin "gelenekten koparak sözdiziminde, imge düzeninde bir altüst oluşu" gerçekleştirdiğini vurgulayan Ada, bu bağlamda "İkinci Yeni denildiğinde akla ilk gelen ismin Cemal Süreya olduğunu" dile getirir. Çünkü Ada'ya göre "İkinci Yeni, tamı tamına onda ifadesini bulmuştur. Anlamın ucuna yolculuk onda lirizme bürünerek karşımıza çıkmıştır." Dolasıyla Cemal Süreya'nın şiirini, "parıltılı dizelerden şiir dışına çıkabilen, hüzne bürünmüş zekâ" olduğunu işaret eden Ahmet Ada, ele aldığı "Onlar İçin Minibüs Şarkısı"na gelene kadar Cemal Süreya'nın *Üvercinka* ile *Göçebe*'de şiirinin özelliklerini ortaya koyduğunu" belirtir. "Orhan Veli'den sonra ilk dilsel kalkışmanın, ifadesini İkinci Yeni'de bulduğunu" da vurgulayan Ahmet Ada, İkinci Yeni'nin, "şiirden imgeyi kovan anlayışı topa tuttuğunu", "yepyeni bir imge düzeniyle tıkanmış şiirin önünü açtığını", "şiirin özgürleşmesi ve sivilleşmesi yönünde atılmış bir adım" olduğunu işaret eder. Dolayısıyla İkinci Yeni'yi, "yeni bir şiir dili kurma çabası" olarak değerlendirir (1999: 19).

Bu bağlamda Ahmet Ada'ya göre Cemal Süreya, "özgür çağrışıma, soyutlamaya, imgeye dayalı bir şiir dilini benimser." Ancak İkinci Yeni'nin öteki şairlerden farklı olarak, Cemal Süreya'da "iki yönelim" belirdiğini işaret eder. Bunların ilkinin, "sözdiziminin dalgalı ritmi'nin, kırık dizelerle dalgaların üst üste katlanarak çarpıcı sonuçlara ulaşması" olduğunu ve bu durumda "biçimle özün çekiştirerek, aykırı sonuçlardan çarpıcı bir şiire ulaştığını" belirtir. Ada, ikinci yönelimin ise, şiirin "hiç de biçimden ayrı düşen bir şey" olmadığını ve bunun da Cemal Süreya'nın "tastamam poetik çizgisiyle örtüşen siyasal kimliği" olduğunu dile getirir. Ahmet Ada, Cemal Süreya'nın "şiirinin programına bakıldığında siyasal kimliğinin, baştan beri, şiirinin yapısında var olduğunu" ve söz konusu olan şiirin de "ötekini aktarırken, bu gerilimli

siyasal kimliğini dil dışına gönderdiği en siyasal şiiri" olarak gördüğünü ortaya koyar (1999: 19).

"Cemal Süreya'nın, şiiri bir insanlık töresi olarak gördüğünü" hatırlatan Ahmet Ada, bu bağlamda Cemal Süreya'nın "insanın kendisini, bireysel durumlarını, ayrıntılarını şiirleştirmekten kaçınmadığını" işaret eder. Dolasıyla "Onlar İçin Minibüs Şarkısı"nda, "fırça darbeleriyle, insanımızın gerçeküstüye yakın portresini çizdiğini" ancak yine "gerçeküstü" olmadığını dile getirir. "İmge çatısına, değerlerinden kopan, yoz değerler ortamına sürüklenen insanımızın portresini oturtur" diyen Ahmet Ada'ya göre "humour, bu şiirde, sadece insanımızın portresinin çizilmesine ilişkin bir tutum değil, şiirin asli ögesidir." Cemal Süreya'nın "değişen insanî değerlere karşı köktenci bir programla çıkmadığını" "gerçekliği saptadığını", "çarpıcı bir imgeye dönüştürdüğünü", sonra da "okuru gerçeklikle yüzleştirdiğini, onu adeta kışkırttığını" işaret eden Ahmet Ada, böylelikle "ince alay'ın toplumsal eleştiriye dönüşürken, "niçin böylesiniz" sorusunun da ortaya çıktığını" vurgular (1999: 19).

Bu noktada Ahmet Ada, Cemal Süreya'nın, 1973'de 'Beni Öp Sonra Doğur Beni'yi yayımladığında, İkinci Yeni'nin öteki şairlerinin de şiire getirdikleri olanakları genişlettiklerini belirtir. Turgut Uyar'ın 1974'de *Toplandılar*'ı, Edip Cansever'in 1974'de *Sonrası Kalır*'ı, Ece Ayhan'ın 1973'de *Devlet ve Tabiat'*ı, Ülkü Tamer'in 1974'de *Sıragöller*'i yayımladıklarını hatırlatır. Bu eserlerle "şiirlerinde gündelik yaşamın silikleşmesinin, sözcükler ve imgelerin buharlaşmasının durduğunu", "ürettikleri metinlerde, anlamlandırma pratiği olan dil'in, yeni yaşamın doğrultusunda konumlandığını", "şiirin yaşamla ilişkisini doğrudan kuran bir dil pratiği'nin, şiirin toplumsallaşmasını hızlandırdığını" belirtir (1999: 19).

Ahmet E. Mısırlı'ya göre "Cemal Süreya'nın şiiri, akıl ve yürek isteyen bir Türkçe ile, anlamıyla, biçimiyle, içiyle, yaşama gücüyle, yani kısaca, alnının teriyle yazılmış yepyeni bir şiirdir." Mısırlı, Cemal Süreya'nın da "Dostoyevski gibi düşündüğünü, "çabuk anlaşılan şeyin uzun ömürlü olmadığını" bildiğini, içten içe duyumsadığını, anlaşılır olma korkusunun onu çileden çıkardığını" dile getirir. "Bir kere anlamın kalbinin kırıldığını" belirten Mısırlı, Cemal Süreya'nın "anlamı şiirleştirerek onun gönlünü almaya çalıştığını" vurgular (1999: 15-16). Cemal Süreya'nın sadece "anlamı şiirleştirdiği" noktasında katılabileceğimiz Mısırlı'nın bu

görüşlerindeki, şairin anlamdan ve anlaşılır olmaktan korktuğu gibi noktalara temkinli yaklaşmak gerekmektedir. Zira bu yorum, Cemal Süreya'nın şiir görüşlerine uygunluk göstermez. Her ne kadar anlamı esas aldığı, anlamı önceliediği söylenmese de anlamdan kaçtığı da söylenemez. Nesnel bağlılaşım noktasına sürekli vurgu yapan bir şairin anlamlı olmaktan kaçması söz konusuu olmamalıdır.

3.1.4. Estetize Edilmiş Cinsellik: Erotizm ve Anlam

1973'te, Can Kolukısa'nın, *"Kendi şiirinizi nasıl tanımlarsınız?"* soruna Cemal Süreya, "Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur." şeklinde cevap verir. Bu bağlamda kendi şiirinin "dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorununu tartıştığını" belirten Cemal Süreya, "mitlerin, günlük hayatın küçük olaylarına dağılarak somutlaştığını", dolayısıyla "nişancı bir şair" olduğunu dile getirir. Ayrıca "şiirlerimde Türkiye'nin en iyi portre ressamıyım" diyen Cemal Süreya, "yarattığı her imgenin, hem çağdaş duyarlığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını" özlediğini belirtir. Kimi yazılarında belirttiği gibi burada da "şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancını" taşıdığını dile getirir. "Çok şeyi konuşma dilinden çıkardığını", "ilk sıralarda daha biçimci olduğunu", "şimdilerde (1973) insani özün peşinde" olduğunu, ancak "yapıtlarında baştan beri toplumsal bir ağıntının varolduğunu" işaret eder. Can Kolukısa'nın bu noktada "Niçin konuşma dili?" sorusuna da Cemal Süreya, "Şiir, konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır. Konuşma dili, düzyazının düşünce dilinin tuhaf bir argosudur. Şiirle düzyazı arasında bir bırakışma bölgesi desek yeri. Bu bakımdan şiirin de düzyazının da özelliklerini taşır." şeklinde cevap verir. Çünkü Cemal Süreya'ya göre "şiir çemberini oradan geçirirken nesnellikler edinir." Şiirin bu nesnelliği edinmesi, yukarıda da değindiği gibi şiirin gerçeklikle ilişkisi noktasında nesnel bir bağlılaşım edinmesidir. Bu bağlamda "düzyazının, kendinden bir şey koparıp verirken oradan (konuşma dilinden) verdiğini" vurgulayan Cemal Süreya'ya göre "konuşma dili, şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır" (2002: 46). Cemal Süreya'nın kendi şiiri üzerine söz konusu bu tespitlerinde, şiirine tam bir bilinçle eğildiğini, bir şeyleri hedeflediğini, bu hedeflere ulaşmak için şiirselliğin bütün imkânlarını kullandığını ve şiirin gerekleri içinde kaldığını, bir anlam sorunundan, bir anlamsızlıktan uzak durduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

Cemal Süreya'nın şiirlerini daha çok cinsellik bağlamında değerlendiren küçük İskender de söz konusu cinselliğin hangi anlamsal boyutlarda yer aldığını belirtmeye çalışır. Buradaki "amacının", "cinselliği erotik durağanlığından söküp düzeyli pornografi sınırlarına sürükleyen Cemal Süreya'nın şiirleri ile türevleme etütleri arasındaki köprüyü kurabilmek" olduğunu belirtir. Yani, "yerleşik edebiyat anlayışıyla şiir okuyarak verili olanı birebir almanın, şiir ve şair üzerinde emek harcamadan okumanın yanlışlığının altını çizip şiirin okurda gerçekleşmesi gereken zorunlu açılımlarına rehberlik ederek, düşünce ile düş arasındaki köprüyü kurmak" isteyen küçük İskender'e göre, bir metin "beş asıl anlam" taşır. Bunlar, a) "Metnin sahibinin metni yazarken kurguladığı anlam", b) "Bir obje olarak ortada olan metnin tek başına taşıdığı anlam", c) "Düz mantık aracılığıyla okura geçen anlam (Katalizör: Okur)", d) "Eleştirmenin yaklaşımıyla başka bir alanda belirginleşen anlam", e) "Açılımlar". Buradan hareketle küçük İskender, belirttiği ve asıl anlamlandırma unsurları olan ilk dört ögeyi dışarıda bırakarak son unsurdan aldığı güçle uç anlamlandırmalara gider ve Cemal Süreya'nın "eşcinsel ürkekliğini, manti çekingenliğini dile getiriyor olabileceğini" işaret eder. Aslında anlamlandırma ile uç bir noktaya vardığının kendisi de farkında olan İskender, bu durumun belirttiği gibi "olmasa da siz bunu böyle alabilirsiniz. Kimse karışamaz." diyerek "şiirin, şairinden çıktıktan sonra, okur olarak YALNIZ okura ait" olduğunu işaret eder. Ancak, küçük İskender bu yaklaşımlarına rağmen, yani şiire yüklediği "eşcinsellik" anlamlarına rağmen, "söz konusu şiirleri, Cemal Süreya'yı tanıdığı için asla bu gözle okumadığını", buna bağlı olarak Cemal Süreya'nın, "her şiirinin her anlama gitmesinin, bu gidiş esnasında poetikasını ve politikasını yitirmemesinin ustalık sayılabileceğini belirtmeye çalıştığını" işaret eder. Cemal Süreya'nın "başarısı"nın burada yatmakta olduğunu belirten İskender, bu yaklaşımlarındaki "fantastik bakışı" Cemal Süreya'nın eğer yaşasaydı "kahkahâlarla karşılayacağından" emin olduğunu dile getirir (1993: 46). Burada önemli olan nokta İskender'in, Cemal Süreya'nın şiirine ne denli farklı anlamlar yüklenilirse yüklenilsin, kendi poetikasından ve politikasından bir şey yitirmeyen ustalığını işaret etmiş olmasıdır. Cemal Süreya'nın şiir yaklaşımlarının şiirlerindeki anlamsal yüke uygun olduğu, şiirleri ile poetikası arasında sağlam bir yapı kurduğu söylenmelidir.

Cemal Süreya'nın "Striptiz" adlı şiirini görsel şiir açısından ele alan Hasan Akay, bu şiirde anlamın, daha çok somut bir görüntü düzleminde okur (Hasan Akay'a

göre okur-görür) tarafından ortaya çıkarıldığını işaret eder. Hasan Akay, şiirin "final sahnesi ile birlikte okur-görürler'in, hem görsel bir şiirin hem somut bir müziğin, hem bu müziğin kışkırtasıyla alevlenen erotik bir gösterinin, hem de mevcut bazı görüşlerin üzerine sünger çekilmek istendiğinin farkına vardıklarını" belirtir. Yani Hasan Akay'a göre "okur-görürler, gözleri önünde "hışımla" gerçekleşen bu şey karşısında, gördüklerinin şiir mi, dans mı, müzik mi, gösteri mi, isteri mi olduğu konusunda anlık da olsa kararsızlık çeker ve ne diyeceklerini bilemezler." Dolayısıyla Hasan Akay, "okur-görürler'in üzerinde uyanacak bu etki/izlenim'in, görsel şiirin zaten arayıp da bulamadığı bir şey" olduğunu dile getirir. Cemal Süreya'nın, "göstermek istediği "şey"i, yaratmak istediği etkinin tüm olanaklarını kullanarak biçimsel bir teknikle -sayfa üzerinde gözel (görsel) bir biçim ve sözel bir biçemle- görselleştirdiğini" vurgulayan Hasan Akay, bu bağlamda "Striptiz" metninin, şiirde müzik ve dans sanatlarından biçimsel olarak yararlanma tarzı açısından, şairini, Garip şiiri'nin karşısında, fakat "Serveti Fünun şiiri"nin yanında gösterdiğini" söyler. Çünkü ona göre "buradaki müzik, –"atonal müzik" ve "somut şiir" anlayışına uygun olmaktan çok– Servet-i Fünün'daki anlayışın tipik bir yeniden üretimi biçimindedir." Bunun sebebini söz konusu olan müziğin "şaşırtıcı olmaktan ziyade, estetik haz uyandırıcı, nota düzeniyle söz düzeni arasında biçimsel, görsel, özsel uyumu arttırıcı bir biçimde düzenlenmesine" bağlayan Akay, bu açıdan bakıldığında "söz'ün, müziğin; söz düzeni'nin de, nota düzeninin bir gösterisi niteliğinde" olduğunu belirtir. Dolayısıyla "şiirin, farklı noktalardan örneğin, ortadan ya da sondan başa doğru okunması, düzeni de, görüntüyü de, anlamı da, uyumu da bozabileceğini" işaret eden Akay, bu durumda, sonucun "şiiri değilse de, İkinci Yeni şiirinin önemli niteliklerinden birini yıkıma uğratmak ve anlamı eritmek olacağını" vurgular (2004: :80-81).

Özellikle şiirin final sahnesindeki görselliği anlamlandırmaya çalışan Hasan Akay, bu sahnede, "seyircinin yüreğini ağzına getiren bir gösteri karşısında çıkardığı sesi ("ooo!" sesini), yani arzu ve zevk dolu bir tepkiyi de açığa çıkaracak görsellikte düzenlendiğini" işaret ederek, görüntünün anlama eşit bir biçimde ortaya konduğunu vurgulamış olur. Bu bağlamda şiirde *"Alın size si*" dizesinden itibaren söylenilen her nota'nın, hem günlük dildeki, hem de mûsikî dilindeki kullanımından oldukça farklı biçimde yapılandırılmış ve oldukça farklı bir anlam ve hareketle yüklü hâle getirilmiş" olduğunu belirten Hasan Akay, böylelikle "metinin, bir bakıma, kendinden ibaret bir

söz olmaktan çıkarak, daha ötede bir şeyleri gösteren bir çeşit işaret fişeğine dönüştüğünü" dile getirir. Görüntünün metnin ötesinde sağlamış olduğu bu yüke, "ek anlam gösterisi" diyen Hasan Akay, "bu potansiyel anlamı ya da görselleştirilen anlamın hareketini izleyebilmek için, metnin tamamının, yani final sahnesine gelinceye kadar gerçekleştirilen aşamalarının göz önünde bulundurması gerektiğini" söyler. Çünkü ona göre "ek anlam ve çağrışım, bu "nota"lara sözcük olarak yüklenmiş ve uyandırılmak istenilen etkiyi sağlayabilmek için, final sahnesi, önceden hazır duruma getirilmiştir" (2004: 81). Bu bakımdan Hasan Akay'ın işaret ettiği somutluğun ve buna bağlı olarak oluşan bütünsel anlamın belirmesinde, şiirde sözcüğe verilen önemin fazlasıyla ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Her sözcük, anlamını ve çağrışımını yüklenerek gerek şiirdeki görüntüyü anlamlandırması gerekse çağrışımsal olarak bu görüntünün ötesine gidip şiirin bütününde uyandırılmak istenen imgenin oluşturulması bakımından şiirin temel omurgası konumundadır. Zaten şiirde görsellik/somutluk, bir bakıma sözcüğe dayalı bir şiirin ürünüdür. Cemal Süreya, bu tutumuyla şiirde anlamı somutlaştıran ve bunda başarılı olan bir şairdir.

Aynı bağlamda Cemal Süreya şiirine yönelen Selim Temo, cinsellik bağlamında şiirde kurulan anlamın niteliğini saptamaya çalışır. Ona göre Cemal Süreya'nın "erotik etkinlik"in yazınsallaşmasında "dört kategori" öne çıkmaktadır. Bunlar: "Alegorik", "örtük", "metaforik" erotizm ve "priapik ögelerle pornografinin sınırlarına dayandırılan "uç-anlatım"dır. Temo, ilk üç biçimin "tanıdık" geldiğini, ancak "priapeler, erotizm ve pornografi arasında nasıl bir ayrım olduğu sorusuna yeterli yanıt verilmesini koşulladığını" işaret eder (2004: 55).

"1. Alegorik Erotizm: Alegorinin "bir düşüncenin, duygunun ya da kavramın sembollerle gösterilmesi" olarak tanımlandığını aktaran Temo, "yazınsal olanı açığa çıkarmada kullanılagelen tekniklerden biri" olduğunu belirtir. Cemal Süreya'nın yapıtını "alegori" olarak nitelemenin yanlış olacağını dile getiren Temo, bu durumu "alegori'nin "temsil ettiği" gerçeklik gibi, konulduğu/yerleştirildiği gerçeklik içinde de bir tutarlılık gözetilmesini koşullamasına" bağlar. Yani "alegori, nesnel gerçekliği metinsel düzeyde "eksiksiz" biçimde temsil ederken simgesel evreninde de aynı eksiksizliği kotarır." Bu yüzden Cemal Süreya'nın kimi şiirlerinde ancak "alegorik anlatım'dan söz edilebileceğini" vurgulayan Temo'ya göre, Cemal Süreya'nın "erotik söylemin alegorilerle kurulduğu şiirlerinde göze çarpan özellik'in, alegorik anlatımın

doğal ögelerden yapay ögelere kadar pek çok öge üzerinden gerçekleştiriliyor olmasıdır." Bu bağlamda Temo, "erotik etkinliğin alegorilerle kurulduğu şiirlerde coğrafi terimlerin, erotik etkinliği anlatmak için birer simge olarak kullanıldığını" işaret eder (2004: 55-56). Cemal Süreya, bu tematik tutumunda anlamı, erotizm bağlamında alegorik olarak sunmuş, birçok sözcüğü bu bağlamda simgesel olarak kullanmıştır.

"2. Örtük Erotizm: Temo, Cemal Süreya'nın şiirinde "bedenin "örtük erotizm" bağlamında yazınsallaştığı şiirlerde erotik etkinlik'in, "örtülerek" açığa çıktığını" işaret eder. Bu bağlamda "Aşk" şiirindeki, "*Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lafların dünyaların / Öyle düzeltici öyle yerine getiriciydi sevmek*" dizelerini ele alan Temo'ya göre, burada "kaba sözcükler kullanılmadan örtülen, ama aynı zamanda gösterilen erotik etkinliği anlatmaktadır." Ancak şiirdeki örtük erotizm bununla da sınırlı kalmadığını belirten Temo, aynı zamanda "örtük göndermenin lirizmle kurulması'nın, "cinsel birleşme"yi de yazınsallaştırdığını" dile getirir. Ona göre aynı "lirik vurguya "Sayım" şiirinde de rastlanmak" mümkündür. Bu şiirde "erotik etkinliğin bütün aşamaları anlatılır ve lirizm elden bırakılmaz." Çünkü Temo, "Sayım" şiirinin, "daha önceki şiirlerde beliren mahremiyet kaygısının ötesine geçen bir saydamlığa örnek oluşturduğunu" vurgular. Dolayısıyla "bu şiirdeki erotik etkinliğe dışarısı (çocuklar, başka evler ve bu evlerdeki başka insanlar ile caddeler) da tanık olabilmektedir." Bununla sağlanan etkinin, "öteki bedenle birlikte anlatıcının da içinde yaşayageldiği çevrenin katılımıyla pekiştirildiğini" dile getiren Temo, burada Jean Rostand'ın "İki insan vücudunun birbirine gizlice yaklaşmasında, toplum her zaman üçüncü şahıs olarak bulunur" sözünü dayanak noktası olarak görterir. "Sayım" şiirinde "gizli" olandan çok, "örtük" olandan söz edilebileceğini vurgulayan Temo, bunun yanı sıra, şiirde "üçüncü şahıs olan toplumun "gözlerinden kaçmak" yerine, topluma "görünmek" söz konusu olduğunu belirtir. Yani, "Sayım" adlı şiirde "örtülü erotik söylem; bilek, dudak, sokak, çocuk, ilik ve kaynak sözcükleri üzerinden gerçekleşir ve bununla erotik etkinlik simgesel düzeyde ele alınmış olur" (2004: 57-58). Böylesi şiirlerde ortaya konulmak istenilen anlam, belirli sözcükler düzeyinde örtülü olarak sunulur. Anlamın bu sözcükler aracılığıyla da belirlenebilecek düzeyde örtülerek verildiğini ve bu açıdan anlama ulaşmanın daha "kolay" göründüğünü söylemek mümkündür.

"3. Metaforik Erotizm: Metaforu (eğretileme), "bir sözcüğün alışılmış anlamı dışında kullanılması" olarak tanımlayan Temo, metaforu, "şiirin en yaygın

imkânlarından" biri olarak kabul eder ve "Cemal Süreya'nın şiirinde metaforların erotik vurguyu öne çıkarmak ya da erotik etkinliği "saptırmak" için kullandığının gözlenebileceğini" belirtir. Temo, bu bağlamda da "Roman Okudum Seni Düşündüm" şiirindeki, *"Seversin mi beni, doğru söyle ama? –Sigara? / Ne eflâtun etin var, yanarca mı yanarca"* dizelerini, metaforik kullanıma örnek olarak gösterir. Ona göre bu şiirde "eflâtun", "et" ve "yanarca" (kibrit) sözcükleri "ten"i nitelerken "temel anlamlarından farklı biçimde kullanılmışlardır" (2004: 58). Cemal Süreya'nın, böylesi metaforik kullanımlarına sıkça rastlamak mümkündür. Cinsel söylemin ağır bastığı şiirlerde, anlam bu yolla "saptırılır" ve sözcüğün bir bakıma imgesel boyutta kullanımı sağlanmış olur. Böylesi şiirlerinde işaret edilen anlamı yakalamak, diğer kullanımlara göre daha zordur.

"4. Priapik Ögeler: Temo, Priapeler'in, "cinsel organlar onuruna yazılmış şiirler" olduğunu ve "kadının (bunlardaki söylemi) kabul etmesi ve (bu söylemin) hizmetine girmesinin istendiğini" aktarır. Dolayısıyla "bir şiirde priapik ögelere yer verilmesinin, o şiirin, cinsel organları göstermesi nedeniyle, pornografi bağlamında tartışılmasına neden olacağını" işaret eden Temo, Cemal Süreya'nın "şiirinde pornografinin varlığını sorgularken, bu anlama gelebilecek kullanımların erotik yazın tarihi ve Cemal Süreya'nın şiiri içinde hangi bağlama oturduğunu belirlemek gerekeceğini" işaret eder. Çünkü Temo bu noktada "Cemal Süreya şiirinin erotik olduğunu belirten düşüncelerden, onun şiirinde eşcinsel imalar bulunduğunu ileri süren düşüncelere kadar geniş bir "yargı yelpazesi"nin söz konusu" olduğunu hatırlatır. Cemal Süreya'nın, "insana ilişkin olan her şeyin yazınsallaşabileceğine tam bir inançla bağlı" olduğunu işaret eden Temo, böylesi şiirlere "Korkarak Vinç", "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli", "Şu da Var", "Saat Beş" gibi şiirleri örnek gösterir. Bu simgesel anlatımda, "uç-anlatım" olanaklarını kullanan Cemal Süreya'nın priapik ögeler taşıyan şiirlerinde, priapelerin "ahlak dersi"ne rastlandığını belirtir (2004: 59). Temo'nun bu sınıflandırmasının bütününe bakıldığında Cemal Süreya'nın şiirlerinde beliren cinselliğe bağlı olan anlamın, açıkça verilmediği, örtüldüğü, imgesel ve simgesel düzeye dönüştürüldüğünü görmek mümkündür. Cinsel bağlamda ele alınacak sözcüklerden hareketle kapalılığın şiirin olanakları içinde dönüştürülerek anlamın yazınsal bir konuma ulaştığını da söylemek gerekir. Cemal Süreya, bu bağlamda böylesi bir tematik eğilimini kaba

ölçülerde, düz anlam düzeyinde bırakmamış, şiirleştirmiş ve şiirsel bir anlam sunmuştur.

3.2. Edip Cansever: Şiirde Anlatma'nın Hazzı ve Hazzın Anlamı

3.2.1. İşlevini Yitiren Dize ve Parçalanan Anlam

Edip Cansever, Yeni şiirin belli nedenlere dayandırılmadan anlamsız şiire eş olarak değerlendirildiğini belirtir. Yeni şiire karşı yapılan eleştirilerde anlam sorunun Ahmet Haşim'den beri sıklıkla söz konusu olduğunu, Orhan Veli kuşağının da bundan payını aldığını hatırlatan Cansever, Nurullah Ataç'ın bu konuda yazdıklarını da işaret eder. Bu bağlamda "Orhan Veli kuşağının şiirinin anlaşılmayan şiir" olarak değerlendirilmiş olduğunu belirten Cansever, kendi kuşağını şiiri için ise "anlamı olmayan şiir" şeklinde değerlendirilmesine dikkat çeker. Anlam sorunu açısından bu iki yaklaşım arasındaki "ayrımın büyük" olduğunu dile getiren Cansever'e göre "anlaşılmayan şiirin bir anlamı olacağından", günün koşulları içinde olmasa bile daha sonra anlaşılabileceğinden yana bir tutum takınılabilir ve "böylece şiire olan sevgi, saygı da kolayca eksilmez." Ancak Cansever, "anlamsız şiir" için durumun öyle olmadığını, bu şiirin "kökünden yanlış" olduğunu, anlama ve dolayısıyla şiire dair herhangi bir beklenti içine girilemeyeceğini işaret eder (1959: 1).

Cansever, böylesi tutumların alışılmış değerlere sahip olmaktan kaynaklandığını da işaret eder. Çünkü okurun veya eleştirmenin "yeni şiirin getirdiği, yenilediği anlamı benimsemenin" yerine, alışılmış şiirin getirdiği "kesinliğe bağlı olarak konuşmanın esenliğinin" tercih edildiğini ve "zor yolu" kimsenin seçmeyeceğini belirtir. Bu bağlamda Cansever, kendi kuşağının şiirinin "Anlamlı mıdır, anlamsız mıdır?" sorunun bir yana bırakarak "anlamsız olanı anlamak diye bir şeyin var olup olmadığını" düşünmenin daha yerinde bir tutum olacağını dile getirir. Dolayısıyla Cansever, öncelikli olarak "anlamsız" kavramı üzerine durmak gerekliliğine vurgu yapar. "Anlamsız olanı düşünmekten, giderek bu düşünmeyi değerlendirmekten" hareket edilmesi gerektiğini belirten Cansever, "hiç kimse kalkıp da gerçek olmayanın, hatta anlamsız, saçma (absurde) olanın düşünülemeyeceğini öne süremeyeceğini" işaret eder. Bu bağlamda "bir olayı, bir şiir olayını düşünmenin de mümkün" olduğunu dile getiren

Cansever, ancak "bu düşünme ediminin, şiiri anlamakla bir tutulmaması" gerektiğine de vurgu yapar. Çünkü ona göre "düşündüğümüz her şeyi anlayabildiğimiz gibi, anlamayabiliriz de. Ama düşünmek, anlamamızı sağlayan bir çalışma, bir basamaktır" (1959: 1).

Anlamlı-anlamsız arasındaki düşünsel ilişkiyi ele alan Cansever, "anlamak ediminin, anlamsız olanı kapsayabileceğini" belirtir. Bu bağlamda Ece Ayhan'ın, *"Neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara"* dizesini örnek gösteren Cansever, bu mısraın, "anlamsız bir mısra" olduğunu, "anlamamızı gerektiren hiçbir yanının da olmadığını" dile getirir. Cansever'e göre bunun sebebi, "bir şiirin anlaşılması, ancak o şiir olayının düzenine başvurmakla sağlanabilmesidir." Ayrıca "düzensiz bir olguyu, belli bir düzene yaslanmayan duyguları, düşünceleri anlamamıza imkân yoktur" diyen Cansever, bir başka örnek vererek anlamlı olmanın "belli bir düzene bağlı olmayı" gerektirdiğini işaret eder. Bu açıdan "bahçe güzeldir" örneğini ele alan Cansever, bu ibaredeki anlamı şu şekilde açıklar: "Aklımız hemen ağaç, çiçek, yeşillik vb. gibi bahçeyle ilgili kavramların çağrışımına geçer. İşte bu çağrışımlarla yarattığımız, gerçekte var olan düzen de, "bahçe güzeldir" sözünü anlamamız için bir araç olur." Cansever'e göre "bahçe güzeldir" sözü "anlamlı bir sözdür, düzeni, varlık alanı bellidir", "hiçbir zaman olağanın sınırlarını aşmaz" ve "onu, istediğimiz zaman anlama katına çıkarabiliriz." Ancak Cansever, bu durumun şiir söz konusu olduğunda değişeceğini belirtir. Çünkü Cansever'e göre "şiirin düzeni en önce dildir; dilin şiirsel bir yapıya uygulanması, geliştirilmesidir." Bu sebeple yukarda örnek gösterilen Ece Ayhan'ın dizesi, "yüzde yüz bir dil ustalığı, bir dil düzeni taşıdığından, onu anlamamak için hiçbir sebep bulunamaz" (1959: 6).

Bu durumdan Cansever, "düzenli ama anlamsız bir şiirin anlaşılabileceğini" belirtir. Buna karşın, "düzensiz bir şiirin, hatta sözün anlaşılabildiğinin öne sürülemeyeceğini" dile getirir. Cansever, görüşlerini temellendirdiği "düzen" kavramını, "şiirin gerçek (reel) varlığı" olarak tanımlar. "Anlamak için bu gerçek varlığın önemli olduğuna" işaret eden Cansever'e göre, "okur ancak şiirin bu gerçek varlığının yardımıyla, anlamsız şiirin gerçek dışı, gerçek ötesi ya da kelimelersiz güzelliğine atlar, onu kavrayıp anlamak edimini gerçekleştirebilir" (1959: 6). Şiirin kendine özgü bir düzeni olduğunu işaret eden Cansever, şiirin anlam alanını bu düzen içinde aramak gerektiğini vurgular. Şiirin anlamını, bu düzenin dışına taşımak ve güncel olanın içinde

değerlendirmek şiiri kendine özgü olan anlamından da soyutlanacağı için, onun anlamsız gibi görünmesine sebep olur. Ancak bu anlamsız gibi görünen şiir, kendi gerçek düzeni içinde sınırsız anlam ve çağrışım olanaklarına sahip olabilir. Dolayısıyla şiir, kendi düzeni içinde anlamlıdır.

Bu bağlamda "şiirin bilgi verici bir niteliği olmadığını" hatırlatan Cansever, şiiri bu özellik açısından "kurcalama"nın okuru yanıltabileceğini belirtir. Çünkü Cansever'e göre, "bir şiir olayını salt bilimsel yollarla, bazı deneylere, yöntemlere başvurarak anlamaya çalışmak, şiiri bir türlü ve eksik olarak anlamak demektir." Böyle bir durumu, "anlamanın en ilkel, en kolay şekli" olarak değerlendiren Cansever'e göre, "şiir düzeni, şiirin gerçek varlığı (reel varlık), sadece bizim gerçek şiire yönelmemizi, sıçramamızı sağlayan bir yardımcı olmalıdır." Bütün bu durumlardan hareketle Cansever, "anlamsız olan bir şeyi anlamanın sanıldığı kadar zor olmadığını" dile getirir. Ancak yine de "bir şiiri anlamak için kendimize bir yetenek, bir alışkanlık tanımamız" gerektiğini işaret eden Cansever, dahası "şiire sokulmak, kelime düzenlerinin uyruğuna girmek, şiir dünyasında soluyan birer yaratık, birer yurttaş olmamız gerektiğine" vurgu yapar (1959: 6).

Cansever, şiir-düşünce bağlamında kaleme aldığı bir yazısında Valery'nin şiirin fikirlerle yazılamayacağı görüşünü hatırlattıktan sonra, John Ciardi'nin "Şiir fikirlerden söz açmaz, onları bir aktör gibi temsil eder" şeklindeki sözüne de istinaden şairin düşünceyle olan ilişkinin nasıl olması gerektiğine değinir. Cansever, söz konusu yargılardan hareketle "şairin, en önce bir özümleyici; kendinde var olan bir şiir ortamına, ya da bir şair duygululuğuna bazı düşünceleri katmadan edemediğini, şiirini onlarsız yürütemediğini" belirtir. Ayrıca, Cansever, şairin "önce edindiği, sonra da şiirine ulaştırdığı bu düşünceleri gizleyip belli belirsiz bir hâle getirmeyi de ustalık saydığını" dile getirir. Bunun yanında okurun durumunun "bambaşka" olduğunu vurgulayan Cansever, onun, "şairin düşüncelerinden çok, bu düşünceleri saklayan duygularla oyalandığını" işaret eder. Okurun bu tavrıyla "şiir diye yüzeyde kalan bir görünüşü benimsediğini" belirten Cansever, böylelikle "duygulandırma'nın, şiirin herhangi bir niteliği değil de, şartı olup çıktığını" dile getirir (2012: 90).

Cansever, şairin şiirdeki düşünceyi örterek vermesi karşında bazı soruların ortaya çıktığını işaret eder. "İyi ama şair için düşünce bu kadar gerekliyse, onu duygular

hâline getirmenin, daha doğrusu düşünceyi duygularla sindirmenin ne gereği var? Şair böylesi bir davranışla neyi savunmuş oluyor? Şiiri mi, yoksa bir başka şiir türünü mü? Yani düşünceyi bunca gizlemek, şiir yazmanın ilkelerinden mi? Ya da şair ister istemez alışkanlıklarını mı sürdürüyor; belli bir şiir geleneğinin tutsağı olmaktan kurtulamıyor mu?" (2012: 90) şeklindeki sorulara cevap arayan Cansever, bu sorulara karşılık vermenin zorluğuna dikkat çekerek "Düşünceyi örtmek alışkanlığı yerine, onu açığa çıkarıp, şiirsel mutluluğa bu yoldan varmayı denemek, yani düpedüz "düşüncenin şiiri"ni bulmak, onu yaratmak" (2012: 91) gerekliliğine vurgu yapar. Çünkü Cansever'e göre "şiir ilkin düşünmekle başlar." Hatta "şiir denen olayın, ancak bazı düşünce yöntemlerinin yardımıyla ortaya çıkarılabileceğini, üstelik bilimin, felsefenin sanatla bunca kaynaştığı günümüzde (1959), düşünceyi eski bir şiir alışkanlığıyla örtmenin elinden gelmediğini" belirten Cansever, "düşüncenin şiiri'nin önce bir zorunluluğun şiiri olduğunu" dile getirir (2012: 91).

Cansever, "düşüncenin şiiri" deyiminin, "öncelikle düşünürlüğü, yani şairi bir düşünür olarak bellemek gereğini çağrıştırdığını" işaret eder. Ancak bu durumu "özcülükle karıştırmamak" gerektiğine vurgu yapar. Çünkü "her biçimli söz, aynı zamanda bir özü de kapsayabilir" diyen Cansever, buna karşın "düşünü şiiri"nin, "özcü dediğimiz şiiri de kapsayabilecek bir bütünlüğün, bir güçlülüğün şiiri olduğunu" belirtir (2012: 91). Cansever 1930'lu yıllardaki şiirin genelde "özcü" bir anlayıştan hareket ettiğini, şairlerin genelde "aynı özleri savunmak" gibi bir duruma düştüklerini, dolayısıyla "bu özleri belirleyen kelimeleri, deyimleri etkisiz birer simge hâline getirmekte birbiriyle yarıştıklarını" savunur. Bu durumda söz konusu şairlerin "politik kaygılarının, ama salt bu kaygıların yeni şiirin ustalarını sınırlamış, br bakıma iğdişlemiştir" diyen Cansever, bunun sebebini, "şairlerin özcülüğü bir aşama değil, bir amaç olarak belirlemiş olmaların"a bağlar. Böylelikle "tek yanlı olmaktan kurtulamamış, yani politik anlayışlarını da kavrayacak bir bütünlüğe erişememişlerdir" (2012: 92).

Bu bağlamda Cansever'e göre "bu özcü davranışın dışındaki şiirin biçimciliğin, ya da aşırı biçimciliğin şiiri", "kişiliklerin bile biçim değişimlerinin kişilikleri" olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak şairler birbirlerini tekrarladığını işaret eden Cansever, şairler arasındaki "ufak tefek ayrımların bir biçim ayrımından, dolayısıyla kısa bir öz başkalığından öte bir şey" olmadığını dile getirir. Ayrıca Cansever'e göre,

“yurdumuzda düşünürlüğünden ötürü kişilik yapmış; biçim anlayışını, duygu fazlalığını bu yolda harcamış şair yoktur” (2012: 92).

Cansever, söz konusu dönem için (1959) şiirde “aşırı bir biçimcilik” anlayışının belirdiğini, ancak kimi “kıpırdanmaların” da gerçekleştiğini işaret eder. Söz konusu tarihte “değişik şiir alanları”, “değişik kişilikler” gibi deyimlerin ortaya atılmasının bu “kıpırdanmayı” gösterdiğini belirtir. Çünkü Cansever’e göre “değişik şiir alanları, ancak değişik düşüncelerle, düşünme yöntemleriyle kurulur.” Bunun da “bir düşünü şiirine geçme eğilimini gösterdiği gibi, “sözlerle biçimler koyma”nın bir iki şairden fazlasını kaldıramadığını da tanıtladığını” vurgular. Bu bağlamda Cansever, “duygudan, biçimden düşünce adına yararlanmayı, kendi gerçeklerimize de uygun bulduğunu” dile getirir (2012: 92-93). Edip Cansever’in, şiirde düşünce unsuruna böylesine önem vermesi, aslında bir bakıma kendi yazdığı şiire bir alan açma eğiliminden başka bir şey değildir. Düşünce unsurunun gizlenmeden, örtülmeden verilmesi ve şiirde tüm yönleriyle görünür kılınması şiir estetiği adına olumlu bir eylem değildir. Ancak Cansever’in 1960’tan sonra ağırlık verdiği böylesi şiirler için bir savunu yaptığını düşünmek, hiç de uzak bir davranış değildir. Özü düşünceden ayıran Cansever, biçimi de özden ayırarak düşünceye yer açmaya çalışmaktadır. Ancak hem özü, hem de biçimi ayırarak bir düşünce yerleştirme eğilimini işaret eden Cansever, şiiri bir iletişim, bir şey aktarma, gerekirse politik tavrını şiir yoluyla ortaya koyma gibi şiirin taşıyamayacağı davranışlar ileri sürmektedir. Özcü şairlerin de biçimci şairlerin de birbirinden neredeyse farksız olduğunu işaret etmesi de düşünceden beklediği şey, düzyazının alanına giren “kuru” bir düşünce alanını işaret eder. Şairden “düşünürlük” bekleyen Cansever, bu yolla kişilik sağlanacağına inanmaktadır. “Değişik şiir alanları”, “değişik kişilikler” gibi deyimleri de bir düşünme yönteminin ürünü gibi görmesi de şiirsel tutumdan uzak bir davranıştır. Bu yolla Cansever, şiirin anlam alanını da şiirin dışında bulunabilecek, başka alanlardan alınabilecek bir unsura düşürür. Anlam, söz konusu düşünceye bağlı olarak gelişir ve bu ileti uğruna araç durumuna düşer. Çünkü Cansever, şiirdeki duygudan da biçimden de sadece düşünce adına yararlanılması gereken unsurlar gibi bahsetmektedir ve bu yönde bir beklenti içindedir. Bu şiirsel anlam alanı oluşturmaktan çok şiirin dışında bulunabilecek bir anlamı, bir fikri işaret eder.

1960’ta kaleme aldığı bir diğer yazıda da şiirin düşünceyle olan ilişkisini irdelemeye devam eden Cansever, “şiirin çoğu zaman beklenmeyeni getirdiğini”

belirtir. Bu özelliğinden dolayı da okurun üstünde olanı, yani kendinde bir üst yapıyı barındırdığını" dile getirir. Ancak erişilmeyeni değil, erişilecek olanı haber verdiğini", "onun insan üzerindeki baskısının, insanı kapsama gücünün de bu olduğunu" işaret eder. Buna karşın Cansever'e göre, "şiirin durmadan bir gelişim içinde olduğu da söylenemez." Şiirin "olsa olsa geliştirici bir görevi olabileceğini", yani "gelişenin şiir değil, okur olduğunu" belirten Cansever, "şiir alanında bir yenilik yapıldığı zaman, bu yeniliğin ürünlerinin okur üzerinde şaşırtıcı bir egemenlik kurduğunu" vurgular. Dolayısıyla şiir üzerine konuşanların, ister istemez o şiirin buyruğunda kaldıklarını, bunun sebebinin de "sürekli bir kavrayış içinde olan şiirin düşünceye yaslanıyor; özgürlüğünü, doğallığını düşünceden alıyor" olmasına bağlar. Bu bağlamda Cansever'e göre, "Şiir düşünmek" deyimini, "salt duygululuğu, insanın doğal özelliğinde bulunan bir uyum alışkanlığını, bilinçsiz bir somutlamayı, geleneksel bir biçim endişesini akla getirmektedir." Bu durumda, "şairlerimizin belli bir dönemden sonra durulmasının, onların düşünmekten çok, "şiir düşünmek"le oyalandıklarını kanıtladığını" belirten Cansever, şairlerdeki bu gerilemenin sebeplerini bir "düşünce" yoksunluğuna bağlar. Ona göre söz konusu şairler için "gençlik yıllarının ilk cesareti, diline buyrukluğu, yeni denenmiş yaşantıların kişisel izlenimleri kısa bir süre için yeterli oluyor. Bu süre geçti miydi, şairin, şiirini yaslayacağı bir düşünce gereksinmesi baş gösteriyor" (2012: 95-96). Cansever, düşünce temelinde şiir ile okur arasında kurduğu ilişki bazı soru işaretlerini ve bunlara bağlı olarak bazı çelişkileri beraberinde getirir. Şiirin çoğu zaman "beklenmeyi getirmesi", bir bakıma rastlantısal olanı işaret eder. Rastlantısal olan da düşünceyi esas alan şiire uygun bir durum oluşturmaz. Önceden tasarlanmış bir düşüncede, rastlantısal bir unsur barınması düşüncenin yeterince kurgulanmış ve temellendirilmiş olmadığını gösterir. Böylelikle düşünceye bağlı olarak ortaya konulmak istenilen anlam, rastlantı sonucu ortaya çıkan anlamla uyuşmama durumu yaratabilir. Bu da şairin esas aldığı düşünceyi istenilen anlamsal düzeyde sunamamasına yol açar. Daha da önemlisi Cansever, şiiri amaç olmaktan çıkarıp araçsallaştıran bir davranışı ortaya koyar. Şiirin gelişim içinde olmadığını, olsa olsa geliştirici bir yön taşıdığını ortaya koyması, şiiri bir ileti düzleminde ele almakla eş değer bir durumu da ortaya çıkarır. Soru elbette şudur: Şiir gelişmiyorsa, okur adına nasıl geliştirici bir görev üstlenebilir? Sadece okur gelişiyorsa o hâlde 1930'ların şiiri ile Cansever'in kendi kuşağı olan 1960'lı yılların şiirinin de aynı olması gerekirdi. Ayrıca bu durumunda tam tersi bir sonuç ortaya çıkar. Gelişmeyen şiir karşısında okur nasıl olur da 1960'lı yılların

şiirini anlamsızlıkla karşılar ve şiire uzak durur? Bu hâlde 1930'ların şiirini anlamlı bulan ve herhangi bir anlam sorununa düşmeyen okur, gelişmesine rağmen 1960'lı yılların şiirini nasıl anlam sorunu ile karşılar? Ayrıca Cansever, kendi ifadeleriyle de çelişkisini pekiştirir. "Şiir alanında bir yenilik yapıldığı zaman, bu yeniliğin ürünlerinin okur üzerinde şaşırtıcı bir egemenlik kurduğunu" söyleyen Cansever, şiir alanında yenilik yapılıyor ve bu yenilik okuru şaşırtıyorsa, öncelikli olarak şiirin geliştiği söylenmelidir. Çünkü şiirin bu gelişimi okurun mevcut durumunu değiştirme yoluna götürüyor. Böylelikle gelişen şiir, beraberinde okuru da geliştirmektedir. Üstelik de "sürekli bir kavrayış içinde olan şiirin düşünceye yaslandığını" belirten Cansever, "sürekli kavrayış içinde olan şiirin" gelişim göstermediğini vurgulaması ayrı bir çelişkidir. Ancak Cansever'in buradaki tavrı daha önce ortaya koyduğu iddialara dayanak oluşturmak istemesinden kaynaklıdır. Şiirin düşünceye dayanmaması, düşünceyi esas almamasını bir "gelişmesizlik" olarak değerlendirir. Şiir, sadece estetik değerler bağlamında "düşünülmüş", bir biçim kaygısı etrafında oluşturulmuş, içeriksel olarak bir düşünceden yoksun bırakılmıştır. Yani şiirin özde dayanacağı bir düşünce bulunamamaktadır. Bu durum da Cansever'e göre şiirin gelişmemesidir. Oysa böyle bir şiir karşında okurun da gelişememesi gerekirdi. Cansever, daha önce de vurguladığımız gibi, şiirin temel noktasını, şiirin dışında da bulunabilecek bir anlam alanına, bir düşünceye dayandırmıştır.

Bu bağlamda Cansever, Tanzimat'tan beri şiirde şairlerin neyi düşündüğü, bir düşüncesinin olup olmadığının anlaşılmadığını belirtir. Varmış gibi görünen düşüncenin de şairlerin kendi dönemleri içinde "köhnemiş, kalıplaşmış düşüncelerin tekrarından başka bir şey bulunmadığını" işaret eder. Örneğin Ahmet Haşim'in de "geleneksel bir biçim endişesinden başka bir şey" olmadığını da belirtir. 1940 kuşağında da bilinç payının yükselmesine rağmen şairlerin "hazır doğrular" kullandıklarını vurgular. Ancak bu noktada Turgut Uyar'ın *"Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız / Üşürdü ellerimiz, aşkımız, sonsuz uzun sakallarımız"* şeklindeki dizelerini ele alan Cansever, buradaki "üşümek" sözcüğünü "ezilmekle, sıkılmakla, mutsuz olmakla, buna benzer herhangi bir sözcükle değiştirilmesi" durumunda şiirin bozulacağını, ama "Turgut Uyar'ın düşünce dünyasının bozulmayacağını" işaret eder. Çünkü Cansever'e göre "şairin söylediği her söz, onun düşüncelerinin şiirsel bir formülü hâline gelmiştir." Dolayısıyla "bu dizelerin anlamına, aynı zamanda, karşıt bir anlam yakıştırılamaz;

çünkü Turgut Uyar en önce düşünmektedir." Şiirini "edindiği ya da yeniden kurduğu bu düşüncelere yaslamaktadır." Cansever, böylesi yapıtlardaki güç'ün, "salt yaşantılarından, bu yaşantıların da şiire aktarılmasından ileri geldiğini" belirterek "kısacası Turgut Uyar'ın düşüncelerinin, yaşamasının dışında olmadığını, onun kendine düşüncelerini daha canlı kılacak ortamlar aradığını" dile getirir (2012: 96-97). Ancak Cansever burada büyük bir yanılgıya düşmektedir. 1960'tan önceki şiiri bir düşünceden yoksun olarak görmesi bir kenara bırakılsa bile, şiirde sözcüklerin değiştirilmesine karşılık şiirdeki anlamın, düşüncenin bozulmayacağını, değişmeyeceğini ileri sürmesi kabul edilebilir bir durum değildir. Çünkü sözcük, her şeyden önce bir anlamdır. Değil sözcüğün değiştirilmesi, yerinden bile oynatılması anlamı bozar, dolayısıyla da düşünceyi de bozar. Ayrıca sözcükleri değiştirilen bir dizenin anlamına karşıt bir anlamın ortaya konulamayacağını belirten Cansever, böylelikle bütün sözcükleri aynı anlama gelebilecek bir noktaya çeker. Şairin düşüncesini verebilecek en "uygun" sözcükleri seçerek şiirini oluşturduğu gerçeğini de ortadan kaldıran bu yaklaşım, şairin sözcükleri dikkate almadığı gibi bir sonuca da götürür. Şairin her şeyden önce düşündüğü de kabul edilse bile, bu düşüncenin sözcükler üzerinde kurulduğunu unutmamak gerekir.

Ancak ilginçtir ki Cansever, bu görüşlerin hemen devamında, "şiir sözcüğü, düşünceye bağlı kaldıkça gerçek anlamına kavuşuyor" şeklinde bir sonuca varıyor. Cansever'e göre "hiç değilse yeni şiirin niteliği budur." Yani düşünceye bağlı kalmak için, sözcüğe de bağlı kalmak gerekmektedir. O hâlde şiirde varolan bir sözcüğü, başka bir sözcükle değiştirdiğimiz de aynı düşünceye varmamız nasıl mümkün olabilmektedir? Burada dikkat çeken bir diğer nokta da Cansever'in şiirin gerçek anlamını şiirde yer verilen söz konusu düşünceye dayandırmış olmasıdır. Cansever, ele aldığı bu sorunu "daha anlaşılır bir duruma getirmek" için şu ifadeleri kullanır: "Günümüz şairi yaşadığı, gözlemlediği olaylardan, varlıklardan, hazır doğrulardan hareket ederek belli bir düşünceye vardırmak istemiyor okuyucuyu. Tersine, o ilkin kendi düşünce evrenini kuruyor, sonra da bu evrene uygun bulduğu bazı olaylardan, bazı varlıklardan yararlanıyor. Düşüncelerinin değişimi de, gelişimi de onu her zaman bir araştırıcı, bir deneyci durumunda bırakıyor. Böylece, şairlerimiz pek doğal olarak yeni yeni şiir ortamlarına varıyorlar. Çünkü şiirimizdeki biçim serüveni, giderek, düşünce serüvenine dönüşüyor" (2012: 97-98). Cansever'in burada işaret ettiği tartışma

götürmeyen tek nokta, yeni şiirin yaşantıya dayanan bir şiir olması gerçeğidir. Söz konusu yaşantı şiire yeni anlam olanakları, yeni düşünce alanları getirmiştir. Ancak bu yaşantılar, temel olarak bir düşünce, bir fikir aktarımı gibi kabul edilemez. Kazandıkları şiirsel özellikler, şiirsel anlam yapısı, onları güncel olanın, günlük yaşamın ötesine taşımaktadır. Yani yeni şiirin ayırt edici özelliği bu yaşantıları düşünsel bazda şiirse taşıması değildir. Hatta modern şiir için, şairin önceden bir düşünce kurgulanıp okuru bu düşünceye çekmesi beklenemez.

Cansever bu bağlamda yeni şiirde "gözlemlerimizin, hayat deneylerimizin olağanlığı yerini, düşüncenin getirdiği özgürlüğe, sınır tanımazlığa, zenginliğe bıraktığını" belirtir. Tam burada "olağanüstü şiirin başladığını" işaret eden Cansever, böylelikle "şiirin sınırının, bir sınırsızlık olduğunu", "tıpkı düşünce gibi; bir yerde eskiyen, ama bitmeyen, durmadan tazelenen bir sınırsızlık" ortaya çıktığını dile getirir. Bu durumun da "insanın gerçek niteliği" olduğunu vurgulayan Cansever, yine de "şiire bir sınır tanımak isteniyorsa, bunu, doğrudan doğruya şairin seçimine, onun kişiliğine bağlamak gerektiğine" işaret eder (2012: 98). Cansever'in işaret ettiği bu durumun, Cansever'in düşünceden yoksun olarak gördüğü Orhan Veli kuşağının şiirlerinde var olduğunu söylemek gerekir. Zaten de Cansever, bu yargılara ulaştıktan sonra yine eleştirdiği Orhan Veli'nin "şiiri huduttan kurtarmak bize nasip oldu" şeklindeki sözünü dayanak noktası olarak gösterir.

Cansever 1961'de kaleme aldığı bir yazısında ise anlam tartışmalarını yaratan yazarların "önyargılı" ve tek tip düşünce düzlemine sahip olduklarını ve şiiri anlamsızlıkla suçlamalarında kimi sanatçılar adına taraflı hareket ettiklerini belirtir. Ona göre, söz konusu yazarlar "suçlamak istedikleri kişilere, anlamı kendilerince de giz olan şu deyimle karşı çıkmaktadırlar: "Soyuta kaçıyor, soyuta sığınıyor, soyuta yöneliyor, soyuta..." Cansever, bu yazarlar için, bir bakıma "soyut sözcüğünün bir yergi, bir aşağılama aracı" olduğunu, "somut sanat yapan şairlerin, öykücülerin ise namuslu, yüce kişiler" olarak kabul gördüğünü belirtmek ister (2012: 108). Cansever'in buradaki eleştiri konusu ettiği yazar, Yaşar Kemal'dir. Yaşar Kemal şairlerin soyuta kaçarak anlamsızlığa vardıklarını, insanın asıl sorunlarından uzaklaştıklarını dile getirir. Cansever, onun sözlerini aktararak eleştirisinin temellerini şekillendirir ve bu bağlamda Metin Eloğlu ile Cemal Süreya'nın bu bağlamdaki görüşlerine değinir. "Şiirin güzeli aydınlık veya yararlı gibi ölçütlerle somutluğunun ölçülemeyeceğini, ancak bir şiirin

gerçekten somut değerler taşıyıp taşımadığı, yazıldığı dilin kamu düşüncesini dürten, düzenleyen olanaklarıyla orantılı olduğunu" belirten Metin Eloğlu'nun sözlerini eleştiren Cansever, bu görüşlerin aksine, "kamu düşüncesini dürten, düzenleyen şiirlerin genel olarak güzel, aydınlık, yararlı şiirler olduğunu" dile getirir. Ayrıca Cansever, "bir şiirin somut değerler taşıdığı asıl bu özellikleriyle belli olabileceğini" vurgulayarak Metin Eloğlu'nun ifadelerinin ancak "bir şiirin somutluğunun, aynı zamanda kamu düşüncesiyle, kamunun gelişmiş beğenisiyle orantılı olduğu söylenirse" geçerli olabileceğini işaret eder. Cemal Süreya'nın "şiirin güzelliği de, somutluğu da, sandığımız kadar gerçekle yakın ilgisine bağlı değil. Hatta hiç değil." şeklindeki sözlerini Metin Eloğlu'nun yaklaşımına göre daha şairce bulur. Çünkü Cansever'e göre Eloğlu, bir "toplumbilimci" gibi hareket eder (2012: 109).

Bu bağlamda "somutluğun, şiirin güzelliğiyle özdeş olduğuna ben de katılıyorum." diyen Cansever, bu noktada "güzelliğin kapsamının oldukça geniş" olduğunu belirtir. Ona göre "Güzellik, kamunun yalnızca düşüncelerini değil, duygularını da, yaşama biçimlerini de düzenliyor, baskı altında tutuyor." Ayrıca "kamu içinde çeşitli duyguların, çeşitli düşüncelerin yer aldığını", "üstelik duygunun da, düşüncenin de soyut kavramlar" olduğunu, ancak "bunların kişilere aktarıldığı, kişilerin yaşamasında bir köşebaşını tuttuğu zaman, birden somutlaşıverdiklerini" işaret eder. Cansever'e göre "bu aktarılma, bu kişiden kişiye geçme işi de, ayrıca güzel olanın yardımıyla sağlanabiliyor." Buna rağmen Cansever, eğer "kamunun, bir şiirdeki duygu ya da düşünce yükleriyle uyarılmıyorlarsa, o şiire hemen soyut damgası basılmaması gerektiğine" vurgu yapar. Cansever, böylesi şiirleri okuyanlara "bir alışma süresi tanımak" gerektiğine de işaret eder. Çünkü "yüzyıllar boyu bir türlü anlaşılmayan şiirler olmadığına göre biz, birtakım şiirlere ısınıp yüz göz olabileceğiz demektir. İstesek de istemesek de onlar bizim yaşamamıza sokulacaklardır. Bu bölüğe giremeyen şiirlerse gerçekte kötü olan şiirlerdir, konumuzun dışında kalırlar" (2012: 110).

Cansever, bir şiiri değerlendirmek için tutulacak en iyi yolun "şiiri şiirle ölçmek" olduğunu işaret eder. Yani Cansever'e göre, "şiire, salt iç tepkilerimize uyarak değil de, tarihin, yaşadığımız çağın, belli bir şiir geleneğinin, okuduğumuz şiir sayısının, edindiğimiz şiir ekininin aracılığıyla bakmak gerekir." Bir şiiri değerlendirirken böylesi bir yolla hareket edilmesi durumunda şiirin anlamlı-anlamsız gibi tartışmaların ötesinde ele alıp "şiirin gerçek yapısını, gerçek düzenini, çağlar boyu

değişmeyen yanını kavrayabileceğimizi, gelgeç yenilikle, bir temele bağlı olan yeniliği kolayca ayırt edebileceğimizi" belirtir. Ancak bunun tersi bir durumda şiire yaklaşan okurların kendi bütün duygu ve heyecanlarını "boşaltıverdiklerini"; kendi iç evrenlerinde bir yapı, bir düzen kurmaktan uzak kaldıklarını" işaret eder. Cansever, böylesi okurların kendi duygu ve heyecanları doğrultusunda şiirde benzer bir şey karşılaşıp karşılaşmamalarına göre şiire anlamlı veya anlamsız gibi bir değer biçeceklerini vurgulamak ister (2012: 110).

Bu bakımdan "şiiri şiirle ölçme yeteneği olanların, yeni bir şiirle karşılaştıkları zaman boşalıp gevşemeyen kişiler" olduğunu dile getiren Cansever, "onların, duygu ve düşün güçlerini sınırlandırıp yüceltmeğe baktıklarını" belirtir. Cansever'e göre "gerçekte bu sınırlandırma, akıcı bir sınırlandırmadır: Özden öze, biçimden biçime kayıp durur." Dolayısıyla böylesi bir sınırlandırmayla hareket eden okurlar, "o güne dek karşılaşmadıkları bir yapıyı, daha önce edindikleri şiir yapılarıyla kavrar, zenginleştirirler. Kafalarında özenilecek bir birlik yaratırlar. Somutu, yani güzeli bulup çıkarmak onların işidir." Çünkü Cansever, "güzel'in, ancak onların yaşamında yer tutabildiğini", "bir şiiri başka bir şiirle, bir çağın şiirini başka bir çağın şiiriyle, hatta bir ülkenin şiirini başka bir ülkenin şiiriyle oranlayabildiğini" vurgular (2012: 110-111). Böylelikle şiiri şiirle ölçen okurlar, şiirin gerçek anlamını kavrar, onu şiirsel bir yapı içinde ele alır ve bu bağlam içinde değerlendirir. Böylesi okur için şiirin herhangi bir anlam sorunu yaratması beklenemez. Şiiri, sadece şiirsel unsurlar, şiirsel ilkeler doğrultusunda ele almak, şiirin dışındaki kriterlerle, şiirin dışından gelen beklentilerle şiiri ölçmemek, bir bakıma anlam sorununu da ortadan kaldırmaya yeterli bir tutum gibi değerlendirilir. Şiirsel anlam alanını belirleyen okur, şiirin içinden hareket ederek yine şiirin içine dönen okurdur.

Bununla birlikte "şiir karşısında boşalıveren, onu, heyecanlarını akıtmada renkli bir olay olarak kullanan kişilerin yanında, bir de peşin yargılarıyla davranan" okurların varlığına dikkat çeken Cansever, bu okurların, "kafalarındaki düşünceyi karşılayan bir düşünceye, alıştıkları duyguları besleyen bir duyguya rastlamadılar mı, bu çeşit şiirlerin bütün değerlerden yoksun olduğunu erinçle söyleyiverdiklerini" belirtir. Ancak Cansever bu olumsuz karşılanabilecek okur tipi karşısında, "inançlarımıza uymayan bir şiirin, gene de anlayıp kavradığımız, duyarlığımıza ulaştırdığımız bir şiir olabileceğini" dile getirir. Bu bakımdan ona göre "şiiri tanımak, onu bir anlamda somutlamak;

donmamış hareket hâlinde olan bir düşünceyi gerektirir.” Cansever, şiiri soyut bularak onu anlamsız değerlendirmek gibi bir yaklaşımın, okurun kafasındaki duygu ve düşüncelere uyup uymadığı bakımından doğrulanamayacağını, “düşüncelerin düşünceleri, şiirlerin şiirleri somutlaştıracağını”, çünkü “düşüncenin de, şiirin de bir başına bırakıldıkları zaman soyut kalacaklarını” dile getirir (2012: 111-112).

1962’de yeniden soyut-somut ilişkisini ele alan Cansever, bu bağlamda yapılan tartışmaların belli bir sonucu getirmediğini, “kapalı şiir için soyut, “anlamsız şiir” için soyut, toplumcu olmayan şiir için soyut, hatta yeni şiirlerin tümü için soyut denildiğini” hatırlatır. Cansever, bu tartışmalara rağmen “soyut şiirle, somut şiir arasındaki ayrımların kesin olarak belirlenemediğini”, “soyut kavramının, giderek, sanatta, felsefede kullanılan anlamından da soyutlanarak, konuşma diline yerleşen bir basitlik simgesi oluverdiğini” belirtir. Bu bağlamda şiir için de “yergilerin, suçlamaların bile hep aynı kavrama başvurularak yapıldığını” işaret eden Cansever, “bir şiirin “nedir”liği, “nasıl”lığı kadar, o şiire bakan kişinin şiir ekininin, algısının, deneylerinin, yorum gücünün de önemli olduğunu” dile getirir. Çünkü bir “şiirin soyut ya da somut bir izlenim bırakması yazarı kadar okuyucuyu da ilgilendirir” (2012: 113).

Cansever burada, sadece şairin tutumunu ele alır. Öncelikle “Şiiri şiirden soyutlamak mümkün müdür? Yani ilk günden bugüne dek yazılmış şiirlerle ortak bir düzen kurulmuştur da bu düzenin dışında kalabilen şiirler olmuş mudur? ” şeklindeki soruları sorarak, bu sorulara olumlu cevap vermemenin mümkün olmadığını belirten Cansever, “yıkıcı bir şiir akımının bile yıktığı değerlerle beslenmek, geride bıraktığı dil, biçim yapı özellikleriyle kaynak yaparak güçlenmek zorunda olduğunu” işaret eder. Bu bağlamda “bir Ahmet Haşim’i, Yahya Kemal’i yadsıyarak, onlarla ilgilerimizi büsbütün keserek ozanlık katına erişilemeyeceğini” örnek olarak gösteren Cansever, dolayısıyla “şiir tarihi içinde yer alan, çağdan çağa uygulanabilen, kendi öz gerçeğini yitirmeden değişebilen bütün şiirlerin, canlı, yaşaması olan örgensel (organik) bir bütünlük kurduklarını” vurgular. Bu bakımdan “şiirin somutluğunun da önce bu örgensel bütünlüğe bağlılığıyla oranlı” olduğunu ve bu noktada “şiirin şiirden soyutlanmasının, ozanın bu bütünlüğe boş vermesinin; şaşırtıcılıkla, bulguya dayalı bir gösteriyle yetinmesi demek” olduğunu belirtir (2012: 113-114).

Ayrıca "şiirlerin şiirlere eklenerek, dil, yapı vb. bakımından bir düzen yarattıkları gibi, çeşitli şiirlerdeki çeşitli ögelerin de, duyguların da, düşünülerin de birbiriyle kaynaşıp çözülerek bu düzenle çakıştıklarını" ifade eden Cansever, bu noktada "daha önceki dönemlerde yazılmış bir şiirin anlamının, bugün için küçümsenebileceğini, ancak "o anlamdan kopulacağını, hiç mi hiç etkilenilmediğini kolayca söylemenin mümkün olmadığını" işaret eder. Çünkü ona göre, "ozanlar salt yeni duygular, yeni heyecanlar peşinde değillerdir. Onların gerçek çabaları, kamusal duyguya, kamusal isterlere bir yön vermek, buna bir çeşitlilik, yeni bir biçim, en önemlisi de yeni bir kişilik kazandırmaktır." Yani Cansever, "örgensel bütünlük adına yapılan ya da yapılacak her türlü işlemin, kendiliğinden bir somutlama eylemine geçiş" olduğunu belirtir" (2012: 114).

Buna bağlı olarak "şiir, insani değerlerden, ölümsüz özlerden, yaşam koşullarından, çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla da somut bir olgudur." diyen Cansever, ancak bazı dönemlerde şiirin bu niteliğinin fark edilmediğini dile getirir. Bunun sebebini ise bazen "dil zorluğunun, soyut araçların, yeni şiir ögelerinin bir engel olarak ortaya çıkmasına" bağlar. Burada "soyut araçlara" dikkat çeken Cansever, bu kavramı kullanmasının bir çelişki yaratmadığını savunur. Ona göre "bilimler bile, insanın salt bir yanıyla ilgilenmekle, insanı insandan soyutlayarak, gerçekte ona somut bir nitelik kazandırdıklarını" dile getirir. Felsefe için de aynı savunuyu yapan Cansever, "felsefenin de yaşamamıza yepyeni anlamlar katmakla kalmayıp ortaya attığı düşünce biçimlerinin, dizgelerinin birbirini etkileyip değerlendirmesiyle somut bir görünüme kavuşturduğunu" işaret eder. Dolayısıyla "soyut araçlardan yararlanması bakımından şiirin de bu mantık kurgusunun dışında kalamayacağını, şiirin şiiri, düşüncenin düşünceyi somutlamasının da bu olduğunu" vurgular (2012: 114).

Böylesi bir şiir ortamına "örgensel bütünlük" diyen Cansever'e göre böylesi bir şiir ortamı, "dural bir ortam değildir." Sürekli bir değişmenin olduğu bu ortamda, bazı dönemlerde soyut diye nitelendirilen şiirlerin sonradan somut bir nitelik kazandığını belirtir. Bu bakımdan Cansever'e göre "soyut dediğimiz şiirler ne kapalı, ne anlamsız, ne de toplumcu olmayan şiirlerdir." Cansever, "soyut şiirin, olsa olsa daha yazılmamış bir şiir" olduğunu dile getirir. Ayrıca "yazılmış görünüp de, belli bir şiir düzeninde yer almamış, geleneğinden kopuk, geleceğe yönelmemiş, salt ozanını ilgilendiren her türlü şiirin soyut olduğunu" da işaret eder (2012: 115).

Cansever, 1963'te kaleme aldığı "Kapalı" adlı yazısında da anlam sorununu işlemeye devam eder. Ona göre şiir, "geçmişin de geleceğin de yükünü taşır." Dolayısıyla şiirin bir ucu geçmişte, diğer ucu gelecektedir. Öncelikle şiirin geçmişe dönük yüzünü ele alan Cansever. "önceki çağlarda yazılmış şiirleri, daha az bir çabayla anlaşıldığını ya da anlaşıldığının sanıldığını" belirtir. Cansever, bunun nedenini, okurun "birtakım söz kalıplarıyla içli dışlı oluşuna" bağlar. Çünkü ona göre "mazmunculuğa yatkın olan şiir serüvenimiz, usumuzu özden, anlamdan, işlevden önce kalıplara alıştırmıştır." Bu bağlamda okurun, Orhan Veli'nin *"İşim gücüm budur benim"* mısraını, Fuzuli'nin *"Gözüm, canım efendim sevdiğim devletli sultanım"* mısraıyla kaynaklandırmadıkça rahata kavuşamayacağını", çünkü bunu bilinçle yapmasa bile, göz ya da kulak yordamıyla yapacağını ve giderek anlamayı alışmakla eşdeğerli kıldığını ayırt edemeyeceğini" belirtir. Ayrıca, Cansever, "kolay anlaşılır şiir yazmanın, çoğu zaman alışılmışı yinelemek olduğunun da söylenebileceğini" işaret eder (2012: 116).

Anlamanın alışmakla eşdeğer kılındığını belirten Cansever'e göre "bizim çoğu ögelerinden soyduğumuz, kalıplaştırıverdiğimiz mısralar, usa daha bir kolaylıkla yerleşirler; üstelik durmadan çoğaldıkları için de başka mısraları kavramanın yöntemi olup çıkıverirler." Bu sebeple Cansever, "herhangi bir şiiri anladığımız yerde aldandığımızı, çoğu kez de tuzağa düştüğümüzü bilemediğimizi" belirtir. Çünkü "alıştığımız kalıpların, yapay bir şiir ölçüsü, bir şiir birimi olarak usumuza çakılıp kaldıklarını" dile getirir (2012: 116). Cansever, bu alışılmış kalıplar içinde anlamın okura kolay göründüğünü ve şiiri kavrarken herhangi bir zorluk yaşamadığını işaret etmiş olur. Bu bağlamda soyut, kapalı veya anlamsız olarak görülen şiirlerin, "bu kalıplara uymayan şiirler" olduğunu da vurgular. Alışılmış kalıpların, dolayısıyla yerleşmiş şiir beğenisinin dışına çıkılması, okur için bir anlam sorunu getirir.

Ancak Cansever bu noktada Yahya Kemal'in "Itri" şiirinin "*Büyük Itri'ye eskiler derler, / Bizim öz musikimizin piri"* şeklindeki ilk beytini ele alarak bu dizelerinin, "yalınlığın en yüce örnekleri olarak benimsenmesi" gerektiğini vurgular. Ayrıca ona göre "aralarındaki büyük ayrıma karşın", Orhan Veli'nin *"Yazık oldu Süleyman Efendi"ye* dizesinin de "aynı yalınlık sevgisinin bir sonucu" olduğunu dile getirir. Bu sebeple Cansever'e göre "Yahya Kemal'in bu gerçekten güzel mısraları, çoğu okuyucuya, hatta şiir severlere bile kapalı kalacaktır." Çünkü Cansever, bu mısraların, örneğin Ahmet Muhip'in *"Söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir"* dizesi gibi, "usumuzda

kolay yer edebilecek nitelikte mısralardan" olmadığını belirtir. Bu noktada söz konusu okurların, "1950 sonrası şiirimize de aynı gözle baktıklarını" belirten Cansever, onların Ahmet Muhip'in "Kar", "Olvido" gibi şiirlerini "anlamayı bir erdem saydıkları hâlde, yeni şiirimizi kapalı bulmakta yarıştıklarını" işaret eder. Cansever'e göre bu okurlar bir çelişkiyi yaşamaktadırlar. Cansever, bu çelişkinin doğmasında "ya o kişilerin alıştıkları kalıpları yeni şiire uygulayamamasından" ya da "şiirin ölümsüz bölgelerini tadamadıkları için, gerçek değerler ilişkisini kuramamasından" kaynaklandığını vurgular. Bu iki durumun "aşağı yukarı aynı kapıya çıktığını" belirten Cansever, bunun nedenini de "şiiri kalıplaştırarak sevmenin, gerçekte ondan uzaklaşmak olduğundan, yeni şiirin gerçek değerlerinin de onlar için bir giz olarak kalmaya mahkûm olmasına" bağlar. Sonuçta Cansever'e göre "Her şiir, aynı zamanda bir şiir tarihidir. Şiirde gerekircilik (*determinisme*), yalnız özel söz biçimleri için değil; daha çok, şiire şiir sezgisi, şiir ekini ile bakıp da görebileceğimiz değerler için geçerlidir. Öyleyse kapalı sözcüğünü sık sık kullanmaktan kaçınmayanlar, ya şiirde alttan alta işleyen "*determination*"u ayırt edemeyenler, ya da, kötü örneklere iyi niyetle bakan kimselerdir" (2012: 117). Ancak burada Cansever'in ifade etmek istediği durum tam olarak bir açıklık kazanamamaktadır. Söz konusu olan bir okur için anlam sorununu alışılmış şiir değerlerine bağlı kalıp kalmamakla eşdeğer gören Cansever, bir okurun alışmış olduğu şiir örneklerini de kapalı saymaktadır. Yani Yahya Kemal'in dizelerini yalın gösterip, bu dizelerin okura kapalı olabileceğini işaret etmek, Cansever'in görüşünü çelişkiye düşürür. Zira Yahya Kemal'in dizeleri Türk şiir okuru için yüzyıllardan beri alışılmış değerleri barındırır. Biçim, beyit, dize, kalıp-ölçü, kafiye gibi unsurlar ve bu unsurların oluşturduğu yapı, alışılmış şiir değerleridir. Ayrıca bu şiir değerlerine alışmış bir okurun 1950 sonrası şiiri kapalı olarak görmesi de çelişki yaratmaz, aksine söz konusu olan bu okur için yeni şiirin kapalı görünmesi Cansever'in ortaya koymuş olduğu görüşleri doğrular. Çünkü alışılmış şiir değerlerinden gelen okurun, alışmamış olduğu yeni şiiri yadırgaması yerinde bir davranıştır. Üstelik Cansever, Ahmet Muhip'in alışılmamış bir şiir örneği sunduğunu söylemesine rağmen, onun dizelerini Yahya Kemal'in dizeleri gibi kapalı değerlendirmesi veya aynı değerlendirmeye tabi tutması yerinde bir tutum değildir. Bunun yanı sıra bazı okurların Ahmet Muhip'i anlamasına karşılık yeni şiiri anlayamadıklarını söylemesi de bir çelişki oluşturmaz. Ahmet Muhip'in anlamı zorlayan şiirler ortaya koymasına rağmen, söz konusu şiirler yine dönemin alışılmış şiir hassasiyetinin örnekleridir. Ahmet Muhip'in

bu özgün şiirleri, istendiğinde, modern şiirin ilk yıllarındaki sezgisel tutum veya bir Necip Fazıl, Tanpınar, Cahit Sıtkı'nın da örneklediği Baudelaire etkisi çerçevesinde ya da kısmi bir sembolizm etkisi altında değerlendirilebilir. Ahmet Muhip'in kapalı gibi görünen şiiri, 1950 sonrası yeni şiirin anlam anlayışı ile aynı doğrultuda değerlendirilemez. Sonuçta alışılmış kalıpları aşıp, yeni şiire uygulayamayan okur için 1950 sonrası şiirin kapalı kalması ve anlam noktasında bazı sorunlar yaşaması doğaldır.

Şiirin geleceğe dönük yüzü noktasında ise Cansever, şiirin sürekli bir değişim ve dönüşüm yaşaması, bununla beraber yeni bir gelenek kurma durumu gibi devinimler karşısında yeni şiirin geleceğini değerlendirmenin zorluğuna işaret eder. Dolayısıyla Cansever'e göre "günlük sözlerin, çok sık yinelediğimiz sözlerin anlamını yitirdiğimiz yerde, o kapalı dediğimiz şiirlerdeki açıklığı görmek, artık bizim için bir sürpriz olmayacaktır." Ancak Cansever, burada şirin her iki yüzüne rağmen, "kapalı yazmanın, ozan için bir çeşit korunma yolu olabileceğini" savunur. Çünkü ona göre "nice mısralardaki güzelliğin, yalınlıkla, bayağılıkla yer değiştirdiği göz önünde tutulacak olursa, kapalı yazmayı pek o kadar korkunç bulmamak gerekir." Bu noktada Alman romantik yazarlarından Jean Paul'ün "Büyük olan her şeyin -nadir bir duygu için çok anlam taşıyanın- genel olarak kısa ve (dolayısıyla) karanlık anlatılması yerinde olur. Böylece kel zekâ onu, kendi boş kafasına göre çevireceği yerde, anlamsız bulur. Çünkü adi zekâlar, en derin, en zengin deyişte, kendi günlük düşüncelerinden başka bir şey görememekte çirkin bir ustalığa sahiptirler." şekelindeki sözlerini dayanak noktası gösteren Cansever, "kapalılığı, kolaylığa kaçmak, beceriksizliği örtmekle de bir tutmaması", onu, "şiiri korumakla görevli bir kabuk gibi düşünmek gerektiğini" vurgular. Cansever, "kapalı yazmanın, ozanın kutsal bildiğini yere düşürmemek içgüdüsü" olduğunu savunur ve "ozana çok yaraşan bu incelik'in (kapalılığın), şiir bilirkişilerinin, hiç de yabancısı olmadıkları bir incelik" olduğunu işaret eder (2012: 118). Bu bağlamda Cansever'in şiirde kapalılığı, şiir bir değer olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Kapalılığı, basitlikten kaçmak ve şiire gerçek değerini vermek olarak değerlendirir. Bu durum beraberinde ayıklanmış bir okur kitlesi de ortaya çıkarır. Sıradan okurun şiiri anlamaması, onu anlamsız kabul etmesi, kapalılıkla yüklenen bu değerlerin farkına varmamış olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla böylesi bir okurdan, şiir uzak tutulmuş olur. Ancak Cansever'in bu yaklaşımları yukarıda ileri sürdüğü görüşlerle rahatlıkla çelişmektedir. Yani bu durumda kapalı olmayı bilinçli bir şekilde

seçen şair, yalın olmaktan da vazgeçmiş sayılır. Böylelikle Yahya Kemal'i anlayan okurun, 1950 sonrası şiiri anlamaması yerinde bir davranış olmuş olur. Bilinçli olarak kapalı kalmaya seçen şair, geniş okur kitlesi tarafından anlaşılmamak gibi bir durumu da göze almış demektir.

Şiirin geleceği meselesini Cansever, bir başka yazısında da ele almıştır. Cansever, "şiirin tarihi birtakım biçimsel deneylerin ve değişimlerin tarihi" olarak düşünüldüğünde şiirin geleceğinin nasıl olacağı sorusunun, "gereksiz" bir soru olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Çünkü Cansever'e göre, "salt biçimsel çabalara dayanan, temel ögelerini toplumsal verilerden almayan, yerellikten uzak, çağdaş sorunlara yabancı, köksüz, yapay şiir akımları, çoğu kez beklenmedik bir biçimde ortaya çıkmaktadır." Ancak bunların kalıcı yenilik olmaktan çok " şiirsel geleneğimizle kökten bağdaşıklı olduğu için geçerli, belli bir süre sonra da kolayca eskiyip giden yenilikler" olduğunu belirtir. Bu noktada "her yeni öz, yeni bir biçim getirir" varsayımının "kaypak, çok yanlı, koşullara göre değişik anlamlar taşıyan" bir varsayım olduğunu da işaret eder. Çünkü Cansever'e göre, "şiir geleneğimiz, özün gerektirmediği biçim denemeleriyle dolu" olduğunu belirtir (1963a: 8).

Bu bağlamda Cansever'e göre "aynı zamanda, şiire yüzde yüz gerekli olan biçimsel çabanın, sağlam ve tutarlı bir düşünceyle birleşip kaynaşamadığı yerde, her yeni biçimin yeni bir özü barındırdığını söylemek, edilgin (pasif) ve "*décadent"* bir anlayışın savunma yollarındandır." Ancak buna rağmen "şiirin, yalnızca ses, uyum, yüce güzellik, vb. gibi kavramlara bağlayan anlayışlara tanık olunduğunu" işaret eden Cansever'e göre, bu tanıklık, "öz'ün, öncelikle biçimin buyruğunda değişebilen, amaçsız, tutarsız, soyut bir varlık olduğunu" bize göstermektedir. Cansever, "geleneğin şiiri üzerine tasarımlara girişirken, şiirin biçimsel evrelerini göz önünde tutarak yargılar vermemizin doğru olmayacağını" dile getirir (1963a: 8). Bu bağlamda Cansever, şiirde daha özcü bir tutum takınmanın gerekliliğine vurgu yapar. Geleceğin şiirini kurmak için "düşünsel-özsel bir devrimle" yenileyecek şairlere ihtiyaç duyulduğunu işaret eder. Çünkü ona göre, o günkü şiir (1953-1963) atmosferinde "yaptığı işin bilincine varan ozan sayısının çok azdır." Böylesi bir durumda "yaratılan her imgenin, her yeni söyleyişin, alışılmış eskitilmiş bir durumu yansıttığından, şiirsel gerilimden çok icat niteliği taşıdığını" dile getiren Cansever, böyle bir durumda düşünsel-özsel etkinliğin de kaybolduğunu işaret etmiş olur (1963a: 39).

Cansever, bu düşünsel-özsel tutumunu "dramatik şiir" türünü savunma noktasına kadar taşır. Yeni şiirin ve şairin "sıkı sıkıya kişiliğe bağlı olduğunu" belirten Cansever, toplumbilim açısından insanın "kişilik" problemi yaşadığını işaret eder. Çünkü Cansever'e göre birey, topluma "göre" yaşamaktan kendi kişilik değerlerinden gittikçe uzaklaşmakta, "kendi öz varlığıyla tanışmak, karmaşık ve çözülmez bir problem" olmaktadır. Böylece birey, toplum çatısı altında kendinden uzakta başka bir kişiliği yaşamak zorunda kalmaktadır. Bunun sonucunda Cansever, şairin kendi öz kimliği ile yazdıkları arasındaki benzeşlik "gerçek, tutarlı bir benzeşlik" olamamaktadır. Bu durumda yazılan şiirin de benliğin "katıksız ürünleri" olarak değerlendirilemeyeceğini dile getirir. Dolayısıyla da "giderek edebiyat dünyamızda yer alan bir sürü kavramın (lirik, authentique) özünde yatan gerçeklerin, yaşadığımız gerçeklerle çelişmekte" olduğunu işaret eden Cansever'e göre, şair "bireyliğini kurtarma savaşı içindedir" ve "bu savaş da şairin toplumsal savaşının içeriğine girer." Sonuç olarak da Cansever, "şiiri de böyle bir ortamın izdüşümü olarak düşünmek gerektiğini" belirtir (1963b: 8).

Bu bağlamda Cansever, çoğu şairin, edebiyat tarihinin olanaklarını bilmediğini ve üç beş aşamadan geçtikten sonra, hangi ozanın hangi yanıyla ayakta kaldığını saptamanın bile oldukça günlendiğini dile getirir. Çünkü Cansever'e göre, şairler tarafından "gerçek bir evrimden, düşünceye, yaşantıya bağlı bir şiir evriminden çok, bütün bunlardan soyutlanmış salt bir deyiş özelliği, biçimsel bir doygunluk geliştirilmiş ya da sürdürülmüştür." Böylelikle "ilk heyecanın, ilk esrimenin, ilk cesaretin yarattığı birtakım sonrasız ozanlar, şiirin temsilcileri" olarak ortaya çıktıklarını belirten Cansever, bir bakıma dönemin anlamsız, gerçekle bağlılaşığı olmayan, salt biçimden yana olan şiirlerin kaynağını işaret etmiş olur (1963b: 8).

Bu durumda Cansever'e göre, söz konusu "ikili ben'i, daha doğrusu bölüne bölüne ayrıcalığını, kimliğini yitirmekte olan ben'i şiire aktarmak, ona bir etkinlik kazandırmak isteniyorsa, eninde sonunda dramatik bir şiire yönelmek gerekecektir." Çünkü Cansever, şairlerin "gerçekte korkunç bir dramı sürdürmekte" olduklarını belirtir. Toplumun bütün katmanları ve durumlarıyla, olumlu olumsuz her şeyin birbiriyle çelişki içinde olduğunu işaret eden Cansever, bu durumda şairin "gerçek bir tragedyanın içinde olduğunu" dile getirir. Dolayısıyla "şiiri bölmek" ve gerçek kişiliği yakalamak gerektiğini belirtir (1963b: 8). Bu düşünsel-özsel eğilim içinde şiirden beklenen gerçek anlamın da ortaya çıkacağına, "sonrası olan bir şiir" kurulacağına

inanan Cansever, böylelikle daha tematik bir şiir eğiliminden yana bir tavır sergilemiş olur.

Bu, dramatik şiir vurgusunu "tragedya" terimi üzerinden geliştirmeye çalışan Cansever, bir başka yazısında bu görüşlerini sürdürür. Cansever'e göre "gerçek olan, çağdaş şiir olgusunun, çağdaş şiir kıvamının içerdiği trajik eylemdir." Bu bağlamda Cansever, "düşüncelerde olsun, toplum düzenlerinde olsun, ayrımların bunca kesinleştiği dünyamızda, yaşamamızı dolduran nice kavramın kendi anlam sınırlarını, töresel bağlarını da aşarak, uluslararası bir dirimliliğe kavuşmasını, ancak tragedyaya özgü bir oluşum içinde kavrayabileceğimizi" işaret eder (2012: 129).

Böylelikle "giderek salt bir eylem olan tragedyanın, eytişimsel düşünceye uygunluğunun da bir gerçek" olduğunu dile getiren Cansever, hatta "çağdaş tragedyanın anlamının" da bu uyguluğun olduğunu belirtir. "Yazgının ortadan kalktığı, mistiğin gerçekliğini yitirdiği, klasik felsefenin soyutluktan yaşamaya indirgetildiği, bilimin gizemciliğe çoktan üstün geldiği çağımızda, bu çatışmalar bütününü kapsayan, insancıl içeriği öngören, daha önemlisi, insanoğluna bir bükülgenlik (*souplesse*) kazandıran, onu dogmalardan koruyan her yaratı, çağdaş tragedyanın kendisidir." diyen Cansever, şairin hiçbir zaman "içinde yaşadığı koşullardan, engellerden, baskılardan, korkulardan soyutlanamayacağını, onların üstesinden gelemeyeceğini" belirtir (2012: 130). Aslında Cansever, yeni şiirin "en çağdaş" yönünü tragedyaya bağlarken, kendi şiirine bir zemin oluşturma, bir savunma mekanizması kurma eylemindedir. Tragedyaya bağlı olarak savunduğu düşünsel-özsel şiir ile Cansever'in şiirsel anlam alanını tematik algılar üzerinden oluşturmayı amaçladığını söylemek mümkündür. Şiirin anlamı, her şeyden önce şiirin dışında var olan bir toplumsal çelişkinin, toplumsal çatışmanın ürünü olarak okurun karşısına çıkacaktır. Şiir derin yapıda bir anlam oluştursa bile, bu yüzeysel anlam yapısının çok ötesine gidemeyecektir. Anlam, şiirin getirdiğinden çok, şairin bu düşünsel temelde vermek istediği bir yapıda olacaktır.

Cansever, bu, daha çok özcü olarak nitelenebilecek tutumunu, şiirin dönemsel olarak yaygınlık kazanan "yapay dil" ve buna bağlı olarak "yapay zenginlik" olgusunu değerlendirirken de sürdürür. Şiirde ortaya çıkan "anlamsızlık"ı bir bakıma bu duruma bağlayan Cansever, "ister kendi çağlarında olsun, ister sonraki dönemlerde anlaşılan, değerleri ortak bir beğeniyle onaylanan şairlerin" yanı sıra, "alttan alta işleyen, şiir

tarihinin oluşumunda payları olmayan, ama yine de kendilerine aktüel bir önemlilik tanınabilecek şairlerin" varlığına işaret eder. Bu ikinci tür şairleri Cansever, "bir değişme-değiştirme süreci içinde" değerlendirmez. Her ne kadar kendi günlerinde yaygınlık kazanmış gibi görünseler de bu tür şairlerin, "edebiyat tarihinde renksiz, kımıltısız, bir çeşit sanrılama bölgelerinden başka hiçbir iz bırakmadan göçüp gittiklerini" belirtir. İşte söz konusu olan bu şairler, "yapay bir dille yapay bir zenginlik" yaratmışlardır. Dolayısıyla son zamanlarda (1960'lı yıllar) oluşan bu "yapay şiir dili"nin, "genel olarak genç ozanlarda görülen bu durumun, dirimsel ve düşünsel olandan çok, salt şiirsel anlatıma özenmekten doğduğunu" belirten Cansever, "bu şiirleri yaratan ögelerin ise yerli ya da kendine özgü yapıları, biçimleri, ses uyumları vb. gibi teknikle ilgili yanları" olduğuna işaret eder. Bu bağlamda Cansever'e göre "en yabancı birtakım örnek şiirlerin kendilerine yalın özler bile, o özleri aşan bir dolaylılıkla açık seçiklikten uzak bir dille verilmiştir." İşte tam bu noktada Cansever, şiirin anlam sorunu ile karşılaştığını işaret eder. Ona göre bu durumda, "giderek "hiçbir şey"i anlatmaya yatkın bir şiir dili kurulmakta" ve "bu da bir bakıma, sözlerle yeni bir süsleme sanatı yaratmaktadır (1963c: 8). "Hiçbir şey" anlatmaya yatkın bu şiir dilinin, Cansever'in salt biçimci bir yapı ve bir şiir dili yaratma eğiliminden kaynaklandığını söylemesi, bir bakıma onun bu bağlamda da özcü bir şiir anlayışını daha çok önemsediğini gösterir. Çünkü bu yapaylık içinde bir zenginlik barındırdığını yansıtsa bile, bunun bir yanılgı olduğunu ve böylesi şiirlerin bir gelecekten yoksun olduklarını işaret eder.

Cansever, "sonunda doğallıktan uzak, ağırlığına ağır, süslü mü süslü bir şiirler geçidinin, günlük alımlılıktan bile yoksun, çıkışıyla birlikte yitip gittiğini" belirtir. "Bir şiir yüzlerce şiir, yüzlerce şiirse bir şiir olup çıkıyor." diyen Cansever, "nesnelere, olaylara sıkı sıkıya bağlı yaşamamızda, bu yaşamayı yüceltecek, olağan üstüne çıkaracak, ona yeni anlamlar katacak olan şiirin, bir türlü ortaklaşa ve tek boyutlu bir kavram olmaktan kurtarılamadığını" işaret eder. Böylece "nesnelere bağlı, fakat nesnelerden öte bir varlık biçimi olan şiirin yalnızca iskeletinden yararlanmanın, onu, yeniden cansız ve olağan bir nesne durumuna indirmek" olduğunu dile getirir (1963c: 8). Buradan da anlaşıldığı gibi Cansever, şairin kişiliğine bağlı olarak daha tematik, daha düşünsel-özsel bir şiirsel anlamın ortaya koyulması gerektiğini işaret eder. Şiirde

yalnızca biçimci bir tavırla, herhangi bir anlam taşımayacağı, neredeyse hiçbir şey anlatmama durumuna düşeceğini belirtir.

Ayrıca bu bağlamda, söz konusu şiirler için, bu yapay dilin, yapay bir zenginlik de kazandırdığını dile getiren Cansever, "imgelerin, düşüncenin ve yaşantının gelişimini, gerilimini, etkinliğini sağlayan, gerçekleri aşan, çağrışımlar yaratan, şiirin kapsamını genişleten birer araç olmaktan çıktığını", "şiirdeki ögelerin de amaçlarından saptığını" işaret eder. Bu noktada Aragon'un "Sanatta zenginliğin adı zevksizlik. Daha yoksul olalım" sözlerini aktaran Cansever, şiirin "kullanışsız bir zenginlik alanı, salt plastik bir devinme durumuna getirildiğini" vurgular (1963c: 8). Böylelikle şiir, Cansever'in beklediği düşünsel-özsel bir durumu yansıtmaktan çok, anlamsız ve derinlikten yoksun bir yapaylık içinde "bilgi ve bilinç" düzeyinden uzak bir görünüm kazanmaktadır. Şiirde "insancıl gerçekler, dirimsel ve düşünsel gerçekler" yerine böylesi yapay bir zenginliğin doğmasına sebep olmaktadır. Bir bakıma "yazımsal gerçeklere" fazlasıyla yönelmek, şiirde anlam sorunu yaratabilecek sonuçları doğurmaktadır.

Cansever'in en çok tartışılan çıkışı olan "Mısra işlevini yitirdi." yaklaşımının, yukarıda incelenen "yapay dil yapay zenginlik" kavrayışının bir sonucu olarak değerlendirilmesi ve bu yapaylık içinde dizeye dayanan şiirin biçimci, salt yazımsal gerçeklerden hareket eden yapısına karşı çıkmak şeklinde ele alınması mümkündür. Çünkü Cansever'in savunduğu ve gerekli gördüğü, düşünsel-özsel bir dramatik şiirin, uzunluğu da göz önünde tutulduğunda dizeye dayanması, dizeyi esas alması beklenemez. Dizeci bir yaklaşımın, bir bağlamda yapay bir biçimselliği gerektirdiği durumlar fazladır. Bu bağlamda "Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranıyor şimdi." diyen Cansever, işaret ettiğimiz bu düşünsel içeriği, dizenin yapısı gereği artık karşılayamayacağını işaret eder. Çünkü ona göre dize, "daha çok öfkelerin, bunlukların, başkaldırmaların dışında kendini yinelemektedir." Dizenin bu içeriksel algının dışında kalması dolayısıyla, "ne denli güçlü görünürse görünsün, duyguları, gerilimleri, düşünce coşkularını başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktığını" belirtir. Böylece Cansever'e göre dize, "insanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz olmuştur." Bunun sonucunda dize, "öylesine durallaşmıştır ki, onca bir sözcük yılı da şaire uzak kalmıştır" (2012: 134). Cansever'in bu yaklaşımını şiirsel

anlam alanı bağlamında da değerlendirmek gerekir. Yukarıda da dile getirdiğimiz gibi Cansever'in savunduğu dramatik şiir anlayışı göz önünde tutulduğunda dizenin işlevini yitirmesi, bir bakıma şiirde dizeye bağlı olan anlamın da parçalanmasıdır. Ancak bu parçalanmayı, bir anlam yitimi olarak değil, bir anlam genişlemesi, bütünün içine yayılan, bütünü oluşturan bir yapıya dönüşmesi şeklinde algılamak gereklidir. Yani dizeden şiirin tamamına yayılan ve şiirin tamamından çıkarsanabilecek bir anlamın oluşumu söz konusudur ki bu da şiirin en küçük birimi olarak algılanan dizenin yerine şiiri bir bütünsel birim olarak değerlendirmeyi de beraberinde getirmiştir.

Cansever'in "öyleyse usla okumalı, şiiri, usla biriktirmeli artık; mısra ile değil" sözleri de bu yaklaşımımızı doğrular niteliktedir. Çünkü Cansever'e göre "ille de bir ölçü gerekliyse, bu, düşünsel-ussal bir ölçü olmalı"dır. Bu düşünsel-ussal ölçünün, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi anlamsal yapının "tek sesli şiirden, çok sesli bir şiire" yönelişteki en kapsamlı ölçü olacağını işaret eder. Dizeye bağlı olarak gelişen tekil ve birbirinden kopuk anlamsal yapının yerine, bütünsel bir birliktelik içinde çoğul anlam olanaklarını da beraberinde getiren bir yapı kurulmuş olacaktır. Çağdaş şiir, bir bakıma bu çok sesli yapı içinde düşünsel boyutta genişleme imkânı bulacaktır. Bu bağlamda Cansever, uzun bir süredir "şiirin soyut bir kavrammış gibi düşünülemediğini", çünkü "her toplumun kendine özgü bir şiiri ya da şiirleri olduğu için düşünülemediğini" belirtir. Ülkemizde de gereksinmesi duyulan bir şiir anlayışının varlığına işaret eden Cansever, bu gereksinimin bir bakıma "düşünü şiiri" adı altında bu şiir biçimini (tarzını) yerleştirildiğini ve en azından "şiire bakma ölçülerimizi" de değiştirmek zorunda kaldığımızı işaret eder. Şiire bakma ölçülerinin değişmesiyle birlikte yeni bir şiirsel yapının da ortaya çıktığını, bu yapıyla birlikte yukarıda dile getirdiğimiz gibi anlamın da değiştiğini, genişlediğini söylemek mümkündür. Zira Cansever de bu bakış açısının değişikliğini örneklerle açıklarken "cümlelerin parçalandığını", böylelikle "söze yeni bir devinim katıldığını", "bir bakıma cümlenin tavır takındığını, insanlaştığını" vurgular. Bu yeni yapının oluşum sürecinde "satır başları", "parantezler", "diyaloglar" gibi birçok unsurun devreye girdiğini ve kimi yerde "şairin düzyazıya geçiş yaptığını", "anlattığını, açıklama yaptığını", "anlamı genişletip yoğunlaştırdığını" belirtir. Böylelikle "mısra yerine devinim, mısraı ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak" gibi bir sonucun ortaya çıktığını" ve "güç şiirin de buradan çıktığını, şiir okuma zorluğunun buradan doğduğunu" vurgular (2012: 134-135). Dikkat edildiğinde Cansever'in burada genel bir

şiir sorununda çok kendi şiirini işaret ettiğini görmek mümkündür. Düşünsel-ussal yönü ağır basan, dizeden çok şiirin geneline yayılan bir biçimsellik içinde cümlenin parçalandığı, satır başlarının, parantezlerin, diyalogların varlığı ve bunlara bağlı olarak anlatan, açıklayan, kimi yerde anlamı yoğunlaştırma çabasını taşıyan, çoğu yerde düzyazıya yaklaşan bu tutumun, Cansever'in 1960'lı yıllardan sonra uzun dramatik şiirinin bir özeti gibi durduğunu söylemek gerekir. Böylesi düşünsel-ussal bir anlam alanına sahip bir şiiri, dizeye bağlı kalarak ortaya koymak, Cansever'in zannettiğinin aksine kolay bir durum değildir. Cansever'in "güç şiir" olarak tasvir ettiği, "satır başlarına, diyaloglara, parantezler, açıklamalara ve düzyazıya geçiş yapan" böyle bir şiirin zorluğundan çok, şair adına bir kolaylık sağladığını belirtmek gerekir. Aslında her ne kadar bütünsel bir yapı işaret edilmiş olsa bile, böylesi bir şiirde yapı fikrinden biraz uzaklaşılmış olur. Dahası, şairin bu kadar açıklama, anlatma ve şiiri açma eğiliminin olduğu bir yerde, güç bir okumadan da söz etmek pek doğru bir yaklaşım değildir. Ancak bu durum şiirin dizeye dayanması ya da dizeci bir tutum takınması anlamına gelmez.

Bu noktada dizenin "tanımı"nı sorgulayan Cansever'e göre onun bir tanımı yoktur. Ancak bu bağlamda dizenin "sezilmesi var, şiiri tekilleştirmesi, kolay ustalıklara araç olması, çağdaş anlayışın gerisinde kalması var." diyen Cansever, dizenin "sağduyu gibi bir şey" olduğunu belirtir. Dolayısıyla sağduyuyu Einstein'ın, "İnsanın on sekiz yaşına gelmeden önce zihnine yerleşen önyargıların tortusu"ndan başka bir şey değil sözleriyle tanımlayan Cansever, dizenin de "sağduyu gibi, beğeni eğitimi, töre anlayışı gibi, bize önceden aşılanmış bir ön-güzellik duygusu" olduğunu işaret eder (2012: 135). Yani Cansever, dizeyi alışılmış bir değer yargısının ürünü olarak görür. Kabul görülen bir anlayışta özgün bir yön bulunamayacağını işaret etmek isteyen Cansever, çağdaş şiir içinde dizeyi eski algılar içinde değerlendirmeyi tercih etmiştir. Oysa çok açık bir şekilde dizenin Orhan Veli kuşağı ile birlikte eski alışkanlığın içinden sıyrıldığını görmek mümkündür. Üstelik Garip önsözünde Orhan Veli özellikle "mısracı zihniyete" karşı çıkmış ve bu durumu eleştirmiştir. Şiir örneklerinde de bu düşüncesini gerçekleştirmiştir. Yani bir bakıma Cansever'in işaret etmek istediği dizenin çağdaş şiire uymaması, kendisinden önce işaret edilmiş ve değiştirilmiştir. Dize eski biçiminin dışında çağdaşlaştırılmıştır. Anlam çerçevesi, anlam alanı kırılmıştır. İşaret etmiş

olduğu "sağduyu"ya bağlı ön-güzellik, Orhan Veli tarafından fazlasıyla yerinden edilmiştir.

Bu noktayı atlayan veya görmezden gelen Cansever, "ön-güzellik duygusunun" "dirimsel bir şiir anlayışını gerçekleştirmekle" aşılacağını işaret eder. Cansever'e göre daha önce yazılan şiir, "dirimsel olana uzaktır." Bu bağlamda şiirde bir çeşitlenmeye varmış gibi göründüğüne de işaret eden Cansever, aslında bu "çeşitlenmenin, ozan sayısıyla oranlı olarak değil de tek tek ozanlarda incelenmesinin, çoğu kez en güçlü kişilikleri bile tehlikeye düşürmüş" olduğunu belirtir. Dolayısıyla, "kuramın yaşamda birleşerek yarattığı gerçek şiir alanının, yani tümdengelimle tümevarımın çakıştığı noktanın, bir iki ozan ayrı tutulursa, hiç denenmemiş, bir "Çorak Ülke" gibi cansız, yaşamsız kalakaldığını" belirtir. Bu durumda Cansever'e göre, "şiirin yapısında, şiirin dokusunda bilinçli, özgün vurucu bir düşünce-yaşam birliğinin yer alması gerekmektedir." Bu "düşünce-yaşam birlikteliği"nden "araştırıcı, eytişimsel bir sıçrama, dışavurumcu bir düzanlatım"a geçmek gerektiğini işaret eder. Böyle "aruza, heceye, genel olarak da mısraa sığdırılmaya çalışılan şiirin, yerelliğe, yerellikten doğacak bir bütünselliğe, bir evrenselliğe yerleştirilmesi"nin mümkün olacağını vurgular (2012: 135).

Dizeyi, eski şiir bağlamında değerlendiren Cansever, bu eski şiiri, "yukarıdan gelen, hiçbir şey söylememeyi görkemle dile getiren, soyluluk gösterisi, mısracı şiir" olarak tanımlar. "Bugün bile çok şey değişmiş değil. Geleneğe saygı yüzünden belki de hep aynı çıkmazlarda dolaşıp duruyoruz" diyen Cansever de söz konusu yazıdan on beş yıl önce Orhan Veli tarafından dile getirilen düşüncelerin uzağında ve onlardan pek de farklı olmayan bir tekrara düşmüştür. Ancak Cansever, "yeni bir akımın öncüsü olan Orhan Veli'nin bile, hâlkın beğenesini alıp, onun toplumsal-ekonomik gerçeklerini şiir dışı ederken, şiirin öz sorunlarına yabancı kaldığını, hiç değilse her şeyden bağımsız bir şiir düşünmekle yanıldığını" işaret eder (2012: 136). Böylece Cansever, Orhan Veli'yi düşünsel-ussal ya da en azından toplumsal meselelere yönelmemekle eleştirirken, dizenin işlevi gibi yapısal bir özellik yerine içeriğe ait bir eleştiri yapmak durumunda kalır. Oysa dikkat edildiğinde Orhan Veli de tıpkı Cansever gibi, mısracı zihniyete karşı çıkarken toplumsal olandan yana tavır takınır, hatta "işçi sınıfını" bile savunur.

Bütün bunlara bağlı olarak Cansever'e göre "değişmesi gereken, bir bakıma değişmekte olan şiire, yeni bir ölçü bulmak zorundaysak, bu hiç şüphesiz us dışı bir ölçü olmayacaktır." Bu durumda "alışkanlıkları yenmek, eskimiş mantık kurallarından kurtulmak" gerektiğini vurgular. Çünkü Cansever, "ussal bir coşku olan şiirin, ancak usun ölümsüzlüğüyle denetleyebileceğini" işaret eder. "Usun ölümsüzlüğü ise, onun durmadan değişmesi, durmadan yenilenmesi, kuşak kuşak, çağ çağ bir gelişmeye, bir yüceliğe aracılık etmesidir." diyen Cansever'e göre, "şiiri tarihsel-toplumsal koşullarından soyutlamayı düşünmedikçe, mısra da işlevini yitirmiş sayılır" (2012: 136). Bu son cümlede de açıkça görüldüğü gibi Cansever, şiiri daha çok özcü bir çerçeveden değerlendirmiş, şiirin tarihsel-toplumsal bir yön taşıması gerekliliğine vurgu yapmıştır. Anlam, böylesi şiirlerde birçok noktada öncelik kazanmak durumundadır. Dolayısıyla yapısal bir açıdan değerlendirildiğinde, şiirin tamamına yayılan bu düşünsel-ussal anlam, ister istemez dizenin egemenliğini yıkacaktır. Dize parçalanarak şiirsel bütünlüğe kavuşması karşısında, anlam da tek tek yapılarını kırıp birleştirerek bütünsel bir anlam alanına kavuşacaktır.

Bu bağlamda Cemal Süreya da Cansever'in söz konusu fikirlerine karşı çıkarak yukarıdaki yaklaşımımızı destekleyen görüşler ortaya koyar. Cansever'in "Dize işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranıyor şimdi." şeklindeki ifadelerini ele alan Cemal Süreya, "dizeci şairlerin fazla olduğunu, ancak dizenin hiçbir zaman çok önemli bir öge olmadığını, hatta şiirin en görünür biçiminde bile" bu öneme sahip olmadığını belirterek, Edip Cansever'in düşündüğünün "tam tersini" düşündüğünü dile getirir. Cemal Süreya, "beyit temeline dayanan Divan edebiyatında dizenin şiir içinde bir çeşit egemenliğinden söz edilebileceğini", "Divan edebiyatında şiirin en küçük parçasının dize olduğunu", "beytin, iki dizenin bileşiği değil, toplamı olduğunu", "her dizenin ayrı bir anlam ya da duyuş adası meydana getirdiğini", ancak bunlara dizenin egemenliği diye bakmanın pek doğru olmayacağını" işaret eder. Dahası "dizeye Edip Cansever'in dediği gibi, şiiri şiir eden bir öge olarak bakmaya hiç imkân yoktur" diyen Cemal Süreya, "Divan edebiyatındaki söz konusu durumun, bir dize sorunu olarak değil, bir şiir anlayışı sorunu olarak var olduğunu" dile getirir. Bir bakıma Cemal Süreya'ya göre "Divan şiiri küçük ve birbirinden bağımsız bölümlerden (dizelerden) meydana gelmekteydi" (2014: 38)

Üstelik Cemal Süreya, dizenin bu türden egemenliğine Tanzimat şairlerinin son verdiğini de hatırlatır. Tanzimat şairlerinin, "anlamı ve şiirsel bağlantıyı şiirin bütün gövdesine yaymaya çalıştıklarını" belirten Cemal Süreya, bu yayılmanın Servet-i Fünun şiiri ile daha da ileriye taşındığını dile getirir. Ancak burada Cemal Süreya iki uçlu bir duruma işaret eder. Ona göre "Servet-i Fünun şiiri imgeye yer verdiğinden, imge de çok kez bu şiirde dizelerde belirip yerleştiğinden, dize yeniden önem kazanmıştır." Böylece Servet-i Fünun şiirinin "hem dizeden dizeye geçişler yaparak şiirsel yükü bütün gövdeye yayma eğilimini hızlandırdığını, bunun sonucu olarak dizenin öneminin küçüldüğünü, hem de imgeyi dizeler içinde ve dizeler hâlinde gerçekleştirdiğinden ona ayrı bir önem kazandırdığını" vurgular (2014: 38-39). Cemal Süreya'nın ileri sürdüğü bu fikirler oldukça önemli bir duruma işaret eder. Tanzimat şairinin özellikle Divan şiirinin aksine birçok noktada tematik bir şiir tavrını sürdürmeleri, ister istemez beyit hâkimiyetini kırmış, anlamı bir bütüncül tema etrafında toplamıştır. Daha önemlisi Servet-i Fünün şiiri, dizenin ve beytin üstünlüğünü de neredeyse tamamen ortadan kaldırmış, Edip Cansever'in savunduğu ve geliştirmek istediği düzyazıya yakın, parantezli, satırbaşılı, diyaloglu yapılar kurmuştur. Ayrıca da bu noktada Tevfik Fikret, dizeyi nesir cümlesine yaklaştırması dolayısıyla da fazlaca eleştirilmiştir. Orhan Veli şiirinde ise dizenin "yalnız egemenliğini değil, varlığını da yitirmek durumuna düştüğünü" hatırlatan Cemal Süreya, Orhan Veli'de "bütün şiirin kuruluşu, bir dizenin kuruluşu gibi" olduğunu belirtir. Ancak bütün bunların ötesinde Cemal Süreya'nın imge bağlamındaki yaklaşımı oldukça dikkat çekicidir. İmgeyi önemseyen, imgeyi dikkate alan bir şiirin dizeyi tamamen ortadan kaldırıp atamayacağını işaret etmesi, Edip Cansever'in bir çelişkisini daha ortaya çıkarır. İmgeyi önemseyen ve imgenin Orhan Veli tarafından şiirden atılmasını eleştiren Cansever, dizeye karşı çıkarak aynı zamanda bir bakıma imgeye de karşı çıkmıştır.

Tam bu noktada Cemal Süreya, Edip Cansever'in iddia ettiğinin aksine, son zamanlarda (1960'lı yıllarda) dizenin Türk şiirinde yeniden önem kazanmaya başladığını belirtir. Bu dönem şiirinin imgeye önem verdiğini ve "imgeci şiirin dizeyi daha çok beslemekte, ona ayrıca bir iç ekonomi sağlamakta", "çok küçük de olsa, ona bir bağımsızlık tanımakta" olduğunu işaret eder. Çünkü ona göre, "imgeci şiirde, şiirsel yük, kendi özel yapısını oluştururken dizeleri de kurmuş oluyor." Yani, "dizeyle imge arasında bir iç içelik vardır." Bu durumda bazen "dizenin, imgenin/görüntünün" kendisi

olduğunu, "onun bütününü kavradığını" vurgular. Bu sebeple Cemal Süreya, "imgeye dayanmayan şiirde dizenin o kadar önemli olmayacağını", "bir araç" konumunda yer alacağını işaret eder. Bu açıdan bakıldığında, "son yıllarda Türk şiirinde dizenin yeniden önemsendiği, bir dirim kazandığı sonucuna varılabileceğini" belirten Cemal Süreya'ya göre, bu konuda "gereğinden fazla ileri gidilmektedir." Bu bağlamda "İmgeci olup da imgelerine bir canlılık veremeyen bazı arkadaşların, daha ileri gidip yapılmış deneylerden ortak birtakım kurallar çıkararak, yalnız kuruluş ve gramer olanaklarından meydana gelen özel bir dize sanayii yarattıklarını da biliyoruz." diyen Cemal Süreya, söz konusu şairlerin bu yaptığının "dizeye, yapma bir varlık tanımak" olduğunu dile getirir. Cemal Süreya, bu durumun "imgenin kötüye kullanılmasıyla birlikte yürüyen şiirdışı bir dize çalışmasına" ve "dizeye gereksiz ve yersiz bir egemenlik tanınmasına" sebep olduğunu belirtir (2014: 40).

Cemal Süreya, "dizenin işlevini yitirmesi" yaklaşımının akla "Dizenin egemenliği mi, yoksa her türlü önemini mi yitirmiştir?" şekline bir soru getirdiğini belirtir. Cansever'in dizenin "şiiri şiir eden öge" olarak işlevini yitirdiğini belirttiğini hatırlatan Cemal Süreya, dolayısıyla Cansever'in birinci durumu, yani dizenin egemenliğini yitirdiğini anlatmak istediğini dile getirir. Ancak Cemal Süreya, yukarıda da belirttiğimiz gibi Cansever'in bu yaklaşımının özgün bir taraf içermediğini, çünkü Türk şiirini tarihsel gelişimine bakıldığında bu egemenliğin Tanzimat şairleriyle yok olduğuna, dizenin öneminin yitmesinin ise "şiirin ve şairin cinsine göre değiştiğinin görüleceğini" vurgular (2014: 40).

Daha önce de belirttiğimiz gibi Cemal Süreya da Cansever'in bu yaklaşımlarını genel bir şiir sorununu olarak değil, kendi şiirini savunmak bağlamında ortaya koyduğunu işaret eder. Ona göre "Edip Cansever son şiirlerinde imgelerini çözerek daha yalın bir şiire doğru gidiyor. Bu yüzden, sanırım, yaptığı saptama daha çok kendi şiirini açıklar." Ayrıca Cemal Süreya, Cansever'in dizenin işlevini tamamen yitirdiğini savunmadığını, çünkü Cansever gibi "imgeyi yanı sıra götüren bir şairde dizenin küçük bağımsızlığını hiçbir zaman yitirmeyeceğini" işaret eder (2014: 40). Dolayısıyla dize-imge arasında kurulan bu ilişkinin, şiirin anlamlandırması bağlamında da kurulması gerekmektedir. İmgenin, anlamsal bir unsur olarak çözümlenebilmesi, dizenin çözülmesiyle birlikte sağlanır. Şiirsel anlamın yapısı da bu dize kuruluşuyla yakından ilgilidir. Cemal Süreya'nın yukarıda işaret ettiği "dizenin yapma bir varlık" olarak aşırı

imgesel bir kuruluş veya gramer olanaklarıyla ortaya konulması, aynı zamanda anlamsız bir şiirin kurulması demektir. Dizenin kuruluşu, imgenin de, düşüncenin de, anlamın da kuruluşudur.

Cansever'in buradaki görüşleri dolayısıyla "yanlış anlaşıldığını" aktaran Metin Celâl ise, şairin "Mısra işlevini yitirdi" ifadesiyle asıl kastettiği şeyin "gelenekselleşmiş, kabul görmüş dizeci anlayışın artık işlevini yitirdiği" olduğunu belirtir. Celâl'e göre Cansever, "şiirin dizeci bir anlayışla sınırlanmasına karşıdır." Böylece "her şey tek bir dizede bitmeyecektir artık. Ve şiir mısraın ötesinde de arayışlara girecektir." Cansever'in, "anlamın genişleyip yoğunlaşmasının peşinde" olduğunu bildiren Metin Celâl, şairin "kendisini dizeyle sınırlamamak, düzyazının olanaklarından da yararlanmak istemek" eğiliminde olduğunu dile getirir. Cansever'in "zamanla diyaloglar, monologlar ve nihayetinde dramatik yapı şiirinde bu bakış açısıyla yer bulduğunu", yani tartışma yaratan cümlede "şiirin külliyen reddi değil, ona yeni olanaklar, alanlar yaratma, sınırlamalardan kurtarma gereksinimini" işaret ettiğini belirtir (2006: 37). Ancak Metin Celâl'in işaret ettiği durumlar, yukarıda da belirtildiği gibi Edip Cansever'in vurguladığı dönemin çok öncesinde aşılmıştır.

Dizenin işlevini yitirdiğine inanan Cansever, bu durumdan kaynaklı olarak şiirin bir anlam sorunu ile karşılaştığını ifade eder. Dizenin işlevinin ortadan kalkması beraberinde alışılmış bir tutum ve biçimin de ortadan kalkmasına sebep olur. Bu açıdan bakıldığında 1960'lı yıllar için "her gerçek şiirin, kendine özel bir ölçüyü de birlikte getirmek zorunda" olduğunu belirtir. Bu özel ölçü, "özgüldür (specifique), bağımsızdır." Cansever, "çoğu yeni şiirlerin güç anlaşılmasının bir nedeni"nin de bu olduğuna işaret eder. Ancak ona göre Türk şiirinin "böyle bir aşamaya gelmesi, ölçünün, uyağın şiirden atılması gibi göze batıcı bir şekilde olmamıştır." "Önce kapalılıkla, anlamsızlıkla suçlanan yeni şiirler, giderek göze seslenici niteliğini kazanmış, şimdi de yeni bir öz-biçim anlayışına ulaşmıştır." diyen Cansever, söz konusu olan bu yeni anlayışın, "şiirin içeriği, aynı zamanda şiirin hareketini" belirlediğini, "hareketin de özü koşullandırdığını, onu kalkındırıcı bir rol oynadığını" vurgular. Bu "çakışık durum"un yapısal ve içeriksel bir birliktelik sağlayarak artık "ne biçim, ne de içerik" olduğunu, olsa olsa "şiirin kendisi" hâlini aldığını dile getirir. Dolayısıyla dizenin alışılmış yapısının kırılmasıyla birlikte ortaya çıkan şaire özgül durum, biçim-öz birlikteliğini de sağlayarak şiirin kendisinin ölçü alınmasını

sağlamıştır. Bu bağlamda şiirsel anlamın da ortaya konulabilmesi için bu bütünsel yapının, metnin bütününün ele alınmasını gerektirir. Anlam, bu bütünsel yapının bir ürünü olur. Cansever, yeni şiirde gelinen bu noktayı, "düz bir anlatımdan, anlamın çekim gücüne göre yer yer bir dağınıklığa, hızlılık ya da yavaşlığa, noktalamasız bir kapalılığa, hatta diyaloglara ve düzyazıya geçilmesi, okuyucuyu pek de yadırgatmamakta, hatta bu şiirsel hareket, onun şiirsel sağlığına ve hayatına daha yakın bir yörünge çizebilmektedir" örneğiyle açıklamaya çalışır. Dolayısıyla şiirin bu yeni, özgül ve karmaşık yapısı, doğal olarak bir anlam sorununu da ortaya çıkarabilmektedir. Çünkü Cansever'e göre "yazarınca bile güç anlaşılan nice bölümleri vardır şiirin." "Bu bölümlerse şiire bir akış kazandıran, onun "olmak istediği gibi"liğini pekiştiren, belki de anlaşılmazın simgesi olan bölümlerdir, yaşanırsa da açıklanmaz; kavranır ama anlaşılmaz." diyen Cansever, yeni şiirdeki anlamın kavransa da tam olarak ortaya konulamayacağını işaret eder. Cansever'in bu tavrı sezgisel bir anlam anlayışını hatırlatsa da alışılmış şiir algısının dışında bir yerde durduğunu da söylemek gerekir. Çünkü ona göre "mısradaki sese ya da algılarının "mantıksal cümle" isteğine karşı gelemeyenler için bu gibi şiirler, olsa olsa onların alışkanlıklarını somutlayan, alışkanlıklarını tazeleyen birtakım hatırlatıcı nesnelerdir"(1966: 4). Bu bağlamda yeni şiirin yapısal olarak dizenin ötesinde oluşuyla yeni bir anlam anlayışını da gerektirdiğini söylemek mümkündür.

Şiirin alışılmış dize düzeninden kurtulması, Cansever açısından önemli bir özgürlük alanı olarak değerlendirilir. Çünkü "mısranın bir birim olarak yürürlükten kalkmış olması, dramatik ögelerin gelişmesine de sağlam bir ortam hazırlamıştır." Cansever'in bu poetik tutumunu veya yaklaşımını, "dramatik öge" ifadesinden hareketle kendi şiiri açısından değerlendirilmelidir. Hatırlanacağı gibi Cansever, söz konusu olan bu yıllarda şiirlerini dramatik ögelerle kurmuş ve bunu giderek geliştirmiştir. Ona göre bu dramatik ögelerle "insan daha bir boyutlanmış, çok yanlı görünüşüyle derinliğine incelenir olmuştur." Çünkü dizeyi bir birim olarak kabul ettiğimizde "birim" dediğimiz şeyin, "Bir niceliği ölçmek için kendi cinsinden örnek seçilen değişmez parça" şeklinde tanımlandığını belirten Cansever, ancak "şiirin ne sadece bir nicelik, ne de değişmez bir olgu" olduğunu ifade eder. Dolayısıyla Cansever, "insanı, durmadan değişen insanı amaçlayan şairin, mısraya bu işlevini tamamlamış dirimsiz kalıba öncelik tanıması, şiiri

insani değerlerinden soyması anlamına geldiğini" vurgulayarak şiirde dizenin ötesinde bir bütünlük ve anlam alanı açtığını ifade etmiş olur (1966: 4-5).

Vedat Günyol'un *Yeni Ufuklar* dergisinde (Haziran 1975), Metin Eloğlu'nu ele aldığı bir yazısı dolayısıyla görüşlerini bildiren Cansever, Günyol'un, Metin Eloğlu için kullandığı şu ifadeleri aktarır: "Eloğlu'nun Garipçilerden kopuşu *Türkiye'nin Adresi*'nde (1965) tamamlanır. Artık şair, İkinci Yeni diye adlandırılan, soyut, anlamsız, kapalı, öz ve biçim özelliklerine kaymıştır." Cansever, bu sözleri eleştirir ve bu sözlerin "basmakalıp yargılar" olduğunu belirtir. "İkinci Yeni'yi yermek için olsun, övmek ya da genel olarak değerlendirmek için olsun söylenecek" fazlaca sözün olduğunu dile getiren Cansever, Günyol'un en azından değişik açılar getirmesi gerektiğini, "bugüne dek şiirin yalnızca siyasi ve ekonomik anatomisiyle uğraşarak, sonunda yukarıdaki gibi sığ yargılara varanlardan ayrılmasını beklediğini" aktarır (2012: 161). Bu yaklaşımdan da anlaşılacağı gibi Cansever, İkinci Yeni Şiirine yakıştırılan "soyut, anlamsız, kapalı" yargılarını kabul etmez. Çünkü bu ifadenin oldukça genel bir yargı içerdiğini, İkinci Yeni şairlerinin tamamını işaret ettiğini ve bu sebeple kendi şiiri için bu değerlendirmelerin doğru yaklaşımlar olmadığını belirtir. Üstelik Cansever, söz konusu tarihe kadar (1975) İkinci Yeni şairleri olarak adlandırılan şairlerin geçirdiği başkalaşımları göz önünde tutmak gerektiğini vurgular. Bu yazı bağlamında Cansever, daha önce de ele aldığımızı "Soyut-Somut" adlı yazısını hatırlatır. Söz konusu yazıda (1962) Cansever, "şiirin bir somutlama işi olduğunu savunmuş" olduğunu dile getirir. O dönemde de (1975) aynı kanıda olduğunu belirten Cansever, "soyutlamanın insan zihninin en büyük aşaması olduğuna, şiirde de soyutlama yapmanın kaçınılmazlığına, sonuçta soyutun somutlanmasıyla gerçek şiire varılabileceğine inandığını" bir kez daha dile getirir (2012: 163). Günyol'un değerlendirmesini eksik olduğunu ve yanlış yargılar barındırdığını savunur.

Aynı yazı bağlamında "anlamsız şiir" ifadesinin de herhangi bir geçerliğinin olmadığına dikkat çeker. "Bana sorulursa, ben bugüne dek okuduğum şiirler arasında bir tek anlamsız şiire rastlayamadım." diyen Cansever, "anlamsız" ifadesinin, "anlaşılmayan" olarak kabul edildiğini varsayarak şu ifadeleri kullanır: "Şiirin de kendine özgü bir anlatım yolu olduğu, değişik bir mantıkla, şiir mantığıyla yazıldığı unutulup, çözümünü ya da açıklanmasını şiirin kendinden önce varsayanlar, elbette şiiri anlamsızlıkla suçlayacaklardır" (2012: 163). Dolayısıyla Cansever, şiirsel anlamın, şiire

özgü yapının bir sonucu ve ancak o özgül yapıyla birlikte ortaya konulabileceğini işaret etmiş olur.

"Kapalı şiir" bahsinde ise Cansever, bu durumun okurla ilgili bir sorun olduğunu belirtir. "Bana kalırsa, gerçek şiir yükünü, şiir değerlerini görmek becerisinden yoksunsak, en açık sandığımız şiirler bile yalnızca birer tuzaktır." diyen Cansever'e göre, anlamın ortaya konulabilmesi, şiirsel yükün belirlenebilmesi "okurun becerisine" bağlıdır. Şiirdeki amacın "en güç duygu ve düşünceleri elden geldiğince açık yazmak" olduğuna işaret eden Cansever, "toplumsal bilinci aşmış, ortaklaşa duygu ve düşüncelerin ötesine geçmiş şiirlerin, belli bir zaman için "kapalı şiir" olarak nitelendirilmesinin olağan" bir durum teşkil ettiğini savunur. Yani alışılmış değerler ve ölçütlerin ötesine geçen, bir bakıma kendi zamanın ilerisinde olan şiirlerin "anlamsızlıkla" suçlanmasının mümkün göründüğüne dikkat çeker. Çünkü ona göre, "nice şiirlerin zaman geçtikçe daha iyi anlaşılması, daha doğrusu kapalılıktan kurtulması da başka türlü açıklanamaz" (2012: 164). Bu noktada şiirsel anlamın, biraz da dönemsel algının bir ürünü olarak değerlendirildiğini, dönemin kabul gören bir anlam anlayışı oluşturduğunu sezdirmiş olur. Dolayısıyla bu durumda şiirsel anlam, şiirsel yapının dışındaki ölçütler doğrultusunda değerlendirildiğini de görmüş oluruz.

Cansever, 1954 yılında verdiği bir röportajda söz konusu dönemin şiirinde "ortaklaşa bazı anlam ve düşünüşler"in varlığına dikkat çeker. Bu ortaklaşa anlam ve düşünüşün de "çağın olaylarının sanatçılar üzerindeki zorunlu etkilerinden, bu olayların sonuçlarından" kaynaklanmış olabileceğini ileri sürer. Bu ortak anlam anlayışının dayandığı bazı temalara vurgu yapan Cansever, "yaşamaya verilen önem, doğruya, sadeliğe özenme, insanca davranışlar, uygarlık, barış, yurt sevgisi" gibi tema ve kavramların, dönemin şiirlerinin anlam anlayışını belirlediğini dile getirir. Dahası "köy davası, işsizlik, milletçe kalkınma" gibi toplumsal "davranışlar"ın aydınlarla birlikte sanatçıların da ilgi alanına girdiğini ve bu yolla "insanları insanlara anlatmak için en tesirli aracın şiir olduğu sonucunu çıkardığın" belirtir (2012: 178). Henüz İkinci Yeni şiirinin çıkışından önceki yıllarına denk düşen bu görüşlerden de anlaşılacağı gibi Cansever, şiiri bir toplumsal iletişin için dahi kullanılabileceğini ileri sürer. Bu iletişimin sağlanması için de şiirin belirli bir anlamsal iletiyi taşıması gerekir. Cansever, henüz İkinci Yeni şiirinin yaygınlık kazanmadığı dönemlerde anlam anlayışı

bakımından daha açıktır. Amaçlanan anlamın şiir yoluyla "en tesirli" şekilde aktarılabileceğini savunur.

1956 da Erdal Öz'le yaptığı bir konuşmada Edip Cansever, İkinci Yeninin ilk yıllarına dayanan ve bu anlayışı ortaya koyan bir görüşü savunur. Ona göre "şiir yapılır, yazılan şeyse yazıdır." Erdal Öz'ün de dikkat çektiği üzere Cansever, bir bakıma "şiiri somut bir şeymiş gibi ele aldığını" belirtir. Cansever, şiirde anlamın, toplumsal bir hizmet görmesi için soyutluktan kaçınılması gerektiğini savunur. Şiirin yapılan bir şey olması bu bakımından bir netliğe kavuşur. Aynı konuşmada Cansever, Cemal Süreya'nın, "Çağdaş şiir gelip kelimeye dayandı" sözünü ele alırken bu anlayışı bir bakıma doğru bulur. Ona göre "ozan, kelimelerin olanaklarını zorlamalı. Hatta yeni kelimeler yaratmalı"dır. Ancak Cansever, şairin bunu, "şiire yeni anlamlar, bilinmedik hazlar getirmek için" yapması gerektiğini belirtir. Buna rağmen Cansever, Cemal Süreya'nın sözünde yanlış bulduğu tarafı da eleştirir. Ona göre Cemal Süreya'nın yazısında, "şiirin folklordan aşılanmasına" eleştiri getirildiğini ve bu tutumda "korkulacak taraf"ın bu olmaması gerektiğini vurgular. Çünkü Cansever, "hâlk ağzını, hâlk deyimlerini yenileyerek de şiire yeni alanlar hazırlanabileceğini", "günün (1956) ozanlarının çoğunun bu anlayıştan kaçınmadıklarını" dile getirir.

Cansever'in, somut/soyut şiir gibi ayrımların önemli olmadığına vurgu yapsa da somut şiirden yana taraf olduğunu belirtmek gerekir. Soyut şiiri günün "özentisi" sayan Cansever'e göre "şiir yapmak, toplumla ilgiler kurmaktır en önce." Cansever için "usta ozan, işi ne yandan ele alırsa alsın sonuca varan adamdır." Bu bağlamda "soyut şiir yapıyorum diye bilinçaltı saçmalıklarını dökenleri de, salt dış gerçeklere bağlanıp sanattan yoksun mısralar dizenleri de anlamıyorum ben." diyen Cansever, şiirde anlamsızlığın olamayacağını ve toplumla bir ilgi kurabilmek için anlamı gerekli bulduğunu da ortaya koymuş olur. Erdal Öz'ün "Karanlık ya da aydınlık şiir diye bir ayırma yapılabilir mi?" sorusuna da olumsuz yanıt veren Cansever, "karanlık şiir"in var olacağına inanamadığını belirtir. "Aydınlık şiir" meselesinde de "iyi yapılmış her şiir aydınlıktır." görüşünü ortaya koyan Cansever'e göre "bir şiiri okuyup da onu karanlık bulanlar; o şiirin oldurduğu dünyaya kendilerini kapalı tutanlardır. İşi ozanın yönünden ele alırsak şiire getirdiği yenilikler, derinlikler bakımından kısa bir süre içinde yadırganabilir. Ama toplumun anlayışı geliştikçe o şiirler de bu gelişmeye paralel olarak er geç daha bir aydınlığa kavuşuverirler" (1956: 3). Böylelikle Cansever, şiirde anlamın,

toplumsal anlayışla ilişkili olduğunu ve bu anlayışın değişim ve dönüşümlerine göre şiirin anlaşılıp anlaşılmadığının tespit edildiğini savunur. Çünkü şiir, yenilik ve derinlik bakımından kendi döneminin ilerisindedir. Bu ilerde olma durumu, şiiri geçici bir süreliğine anlam sorunuyla karşı karşıya bırakır. Ancak değişen okur anlayışı, zamanla onu anlamlı hâle getirir.

1957'de *Pazar Postası*'nda yapılan bir soruşturmaya katılan Cansever, İkinci Yeni şiirine dair verdiği cevaplarda söz konusu oluşuma temkinli yaklaşarak kendini bu anlayışın içinde değerlendirmekten yana tavır almaz. Cansever, soruşturmanın *"İkinci Yeni diye adlandırabileceğimiz şiiri, toplum sorunları açısından değerlendirenler ona "faydasız şiir" diyorlar. Bu şiir sizce faydasız mıdır? Faydalı ise bunu nasıl açıklarsınız?"* şeklindeki ilk sorusuna, İkinci Yeni şiirinin Muzaffer Erdost'un ortaya koyduğu ilkeler doğrultusunda değerlendirilmesi durumunda söz konusu şiirin topluma bir fayda sağlayacağına inanmadığını belirtir. Burada önemli olan durum, İkinci Yeni şiirinin "fayda" bağlamında değerlendirilmesidir. Şiirdeki anlamın açıkça ortaya konulmasını reddeden, imgeyi öne çıkaran ve özellikle genel itibarıyla şiir estetiğini öne çıkaran bir şiir anlayışının bu bağlamda değerlendirilmesi yanlıştır. Çünkü böyle bir çaba, doğal olarak söz konusu şiirin anlamsız olarak nitelendirilmesine sebep olur. Doğrudan toplumsal bir iletinin, bir bildirinin peşinde olmayan İkinci Yeni şiirinin bu açıdan "bir şey anlatmayan", "anlamsız" "soyut" gibi yakıştırmalarla karşı karşıya kalmasına kaçınılmaz olmuştur.

Soruşturmanın ikinci sorusu ise İkinci Yeni şiirinin çıkış noktasını ele alır. *"Sizce bu şiir, a) Toplumsal bir kaygı ile mi?, b) Şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesi ile mi?, c) Şiirimizin getirdiği tabii bir evrimin sonu ile mi? ortaya çıkıyor."* sorularını Cansever, "Bu türlü şiirler, adı geçen üç şartın üçüyle de barışık olamazlar." şeklinde cevaplar. Çünkü Cansever'e göre söz konusu şiirler, "kişioğluyla bir ilgi kuramazlar." Buradaki "ilgi" bir bakıma anlam veya ileti şeklinde okunabilir. Cansever'in bu bağlamda Oktay Rifat ile Ece Ayhan'ı örnek göstermesi önemlidir. Bu iki şairin söz konusu dönemde yazdıklarını, insanla ilgisiz, bir bakıma anlamsız bulur. "Şimdilerde, ya O. Rifat gibi ortalığı şaşırtma amacını güdenler ya da E. Ayhan gibi şiirin ne olduğundan habersiz gençler tarafından yukarıdaki ilkelere uygun şiirler yazılabiliyor." diyen Cansever, Erdost'un belirlediği ilkeleri işaret ederek şiirdeki anlamı, insanla veya toplumla kurulan ilgiye bağlamış olur. Şiirde anlamın ötelenmesi,

tema, konu, düşünce gibi ögelerin dikkate alınmaması, Cansever açısından "ilgisiz" bir şiirin doğmasına sebep olur. Dolayısıyla şiirde bir anlamlılıktan söz edilemez.

Cansever, kendi bakış açısıyla İkinci Yeni şiirini değerlendirdiğinde söz konusu şiirin yine de Erdost'un adını andığı şairlerle kurulduğunu belirtir. Erdost'un belirlediği ilkelere rağmen bu şairleri "anlamsız şiirin çemberi içinde düşünmenin yanlış bir yol" olduğunu belirten Cansever'e göre, (Can Yücel'in de belirttiği gibi) "bu yeni silkiniş, tilcik-görüt-anlam üçlemini çözecek ozanlarla kendini bulacak"tır. Cansever, İkinci Yeni şiirini, "sözcük-imge-anlam" olarak belirlediği temel kavramlar çizgisinde kabul eder. Böyle bir şiir anlayışının içinde olduğunu da reddetmez. İkinci Yeni şiirinin "bu açıdan gözlemlenebilirse, onun bir evrim sonucu" ortaya çıktığını kabul etmek gerektiğini belirtir. Bu bağlamda Cansever, sözcüğe dayalı yeni bir imge anlayışının, beraberinde yeni bir anlam anlayışı ve yeni bir şiiri ortaya çıkardığını vurgulamış olur. Anlamsız veya bir şey anlatmayan şiir anlayışının dışında, "yeni" sözcüklerden ve bu sözcüklerin ortaya koyduğu yeni bir imgesellikten kaynaklanan yeni bir anlam alanından söz edilmesi gerekir. İşte bu noktada İkinci Yeni şiirinin temel izleği yakalanmış olur. Yeni anlam anlayışının bir "şiir evrimi" sonucunda ortaya çıktığını kabul etmek önem arz eder. Zira bu anlayış, şiirsel anlamın tarihsel gelişimini da ortaya koymuş olur.

İkinci Yeni şiirinin içeriğine yönelik sorulan *"Yazdığınız şiirlerin başıboş bir şiir olduğunu söyleyebilir misiniz? Başıboş bir şiir değilse tutumunuz nedir? Bu şiirle ne yapmak istiyorsunuz?"* şeklindeki sorular karşısında Cansever, "başıboş bir şiir" ifadesinin "yazılanların şiir olmadığı" demekle bir olduğunu kabul eder. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin içinde kendi şiirini de değerlendirirken bu ibareyi kabul etmez. "Tutum" ve "yapmak istedikleri" kısmına ise Cansever, "yapmak istediğim ne varsa şiirlerimdedir" yanıtını verir. Bu bağlamda "Beni inandıran şiirin, anlamı olan, kişinin şiir gereksinmesini karşılayabilen bir şiir olduğunu biliyorum." diyen Cansever, "yapmak istediği" veya yaptığı şiirin de tarifini vermiş olur. Burada "inandırmak", "anlamı olmak" ve "kişinin şiir gereksinimini karşılamak" ifadeleri Cansever'in şiiri açısından önem arz eder. Söz konusu bu unsurlar, yukarıda da dikkat çektiği "kelime-imge-anlam" üçlemi çerçevesinde okunmalıdır. Kelime seçiminin kavramsal olarak bir içeriğe dayanması ve bu içerikle oluşacak imgenin inandırıcılık sağlaması şiiri anlamlı kılacaktır. Dolayısıyla Cansever, şiirin anlamlı olmasını bu çerçevede sağlama yolunu

tutar. Çünkü bu noktada Salah Birsel'e atıfta bulunarak "anlaşılmayana özel bir saygı beslemediğini" belirtir. Dahası "kelimeciliği, "şiirin amacı bir şey söylemek değildir" fikrine karşıt olarak ele aldığını" vurgulayarak mutlaka şiirin bir ileti, bir bildiri taşıması gerektiğini işaret etmiş olur. Çünkü Cansever, şiire felsefe gibi, toplumbilim gibi politika gibi bir görev yükler ve şiirin çağın sorunlarını karşılamak için savaştığını, insan yaşantılarının hesabını verdiğini, kötü davranışları, insanı insanlığından eden inançları kovamaya uğraştığını belirtir. Bu bağlamda şiirlerinde yer alan kelimelerin de "hemen her yerde kullanılan kelimeler" olduğunu, "onları, hâlkların gelgeç bildiklerini işaretlemiş olmak için birleştirdiğini" işaret eder. Bu durumda şiirin "başıboş" ya da anlamsız olması mümkün görünmez.

Doğrudan şiirde anlam sorunuyla ilgili *"İkinci Yeni, bir şey söylemeyen, daha doğrusu anlamı rastlantısal olacak, yani anlamı mısra, şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire doğru gidiyor mu? Böyle bir şiire gidip gitmemesi bir yana, siz bu tutumu nasıl karşılıyorsunuz?"* şeklindeki sorulara verdiği cevapta Cansever, anlamın şair tarafından, dize veya şiir kurulurken oluşturulduğunu savunur. Anlamın rastlantısallığını kabul etmeyen Cansever, ayrıca kendi döneminin bu rastlantısallıktan kaçındığını belirtir. *"Anlamı mısra ve şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire, çalışma tarzına aklım yatmıyor. Hem de bir marifet değil bu. Divan edebiyatının mısracılığına dönmek bile değil. Şiirimiz böyle bir akımın içinde olmadığı gibi, o akıma cephe alıyor bana kalırsa."* (2012: 325) diyen Cansever'in, aslında şiirde anlam sorununa modern kuramsal bir çerçeveden baktığını söyleyemeyiz. Anlamın, metnin tamamlanmadan önce oluşturulabileceğini söylemek, en azından şairin kendi zihninde veya düşünsel evreninde tasarladığı anlamı olduğu gibi, birebir yazıya aktardığını söylemek mümkün değildir. Buradaki soruda rastlantısal ifadesinin Cansever'in ilişkilendirmek istediği mısracılıkla da bir ilişkisi yoktur. Şiirde rastlantısal anlamı tamamen devre dışı bırakmak, şiirin düzyazı mantığıyla hareket ettiğini kabul etmek gibi olur. Dolayısıyla şiirde anlamın şair tarafından belirli bir yönde oluşturulmasının bir noktaya kadar kabul edilebileceğini, ancak bunun mutlak bir anlam olarak değerlendirilemeyeceğini söylemek gerekir.

İkinci Yeni şiirinin şiir tarihinde yer edinip edinmeyeceğine dair sorulan bir soruya Cansever, yenilik kavramı çerçevesinde cevap verir. Türk edebiyatında şiir tarihine daha dar çerçevelerden bakıldığını belirten Cansever, Türk şiirinin "bugüne

gelinceye dek hep kaba yanları, dil değişimleri, kapsadığı fikirler bakımından" sürüp gittiğini ve bunun bir sonucu olarak bir "gelişmeyi değil, şiirin iyi anlaşılmadığını" aktarır. Çünkü Cansever'e göre "hâla belli fikirleri, belli inançları sıralamayan şiirler, o fikirleri savunanlar tarafından aforoz edilmektedir." Ancak Cansever, belli temaların işlenmemesi durumunda şiirin anlamsız olarak değerlendirildiğini ve bunun bir sorunsala dönüştüğünü belirtir. Ona göre "şiirimiz bazı yeni özlere varıyor. Biraz güç anlaşılması da bu yüzden"dir. Bu yeni özleri ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan yeni anlam evrenini, Cansever'e şiirin "evrim"i olarak kabul eder (2012: 325-326).

Edip Cansever, Asım Bezirci ile *Umutsuzlar Parkı* adlı eseri dolayısıyla yaptığı bir konuşmada da İkinci Yeni şiirinin bu yeni ve farklı özlerin varlığına dikkat çeker. Asım Bezirci'nin "Şiirimiz "İkinci Yeni"den sonra nereye varacak sizce? Anlama ve düz anlatıma mı dönecek yoksa?" sorusu üzerine Cansever, söz konusu "dönüş fikrine" katılmadığını belirtir. Ona göre "yazın alanında böyle bir hareket olmamıştır şimdiye dek." Bu bağlamda "yönü yöntemi ayrı şiirler yazılması gerektiğine inandığını" dile getiren Cansever, İkinci Yeni şiirinin "tek anlamı"nın "bir değil, birçok şiir ortamları kurmak" (2012: 191) olduğunu vurgular. Birçok şiir ortamının denenmesi, beraberinde yukarıda da işaret edilen "güç anlaşılma" sorunsalını getirir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin anlaşılması, bir bakıma bu şiir evriminin anlaşılmasıyla doğru orantılı gibi görünmektedir.

Fahir Aksoy'la 1960'ta yapmış olduğu bir görüşmede Cansever, söz konusu olan bu yenilik olgusunu bir kez daha ele alır. Aksoy'un, "Bugün "İkinci Yeni" akımı bir yenilik olmaktan çıkmış bulunuyor. Her ölçüye göre belli bir seviyenin örnekleri var. Sanatçılarımız yeniliksiz edemeyeceklerine göre şiirimizin gidişi sizce bundan sonra nereye doğrulacaktır?" şeklindeki sorusuna verdiğini cevapta, "şairlerin yeniliksiz edemeyeceğine", "durmadan yenilenmenin" önemine ve bu yeniliğin "okuyucunun boşaltmaya hazır olduğu geçici heyecanlardan yararlanmak ya da şiirin salt bir iki ögesini kullanarak şaşırtılar düzenlemek" şeklinde anlaşılmaması gerektiğine vurgu yapar. Cansever, bu yeniliğin çoğun zaman şairden habersiz, doğal bir süreç şeklinde gerçekleştiğine de değinir. İkinci Yeni meselesinde ise Cansever'e göre "bu deyimi ilk olarak ortaya atanlar, tutarsız bir anlayışı savunmak istemiş", kendilerini "sözcüklerin rastlantısallığına", "şiirin toplumsal bir görevi olmadığına" inandırmışlardır. Cansever, "bu yanlış görüş, bu yanlış tanıtma yüzünden" İkinci Yeni denen olguyu kimsenin

benimsemek istemediğini belirtir. Ancak Cansever'e göre "aynı düşünce önce yadırgan(mış), sonra da çürütül(müştür). Çünkü hem anlam, hem de toplumsal öz bakımından yüklü, olgun, yeni bir şiire varıl(mıştır)" (2012: 334). Bu bağlamda şairlerinin, bir bakıma "yeni şiir yazanların" hepsinin "anlamsızlıkla, saçmalıkla, dilin bilinen akışını bozmakla suçlandı"ğını belirten Cansever, bu eleştiriyi yapanların "dilin sadece bir sonuç olduğu"nu; "değişen koşulların, değişen düşüncelerin, değişen beğenilerin doğal bir sonucu" olduğunu unuttuklarını vurgular. Croce'nin "Örnek bir dil aramak, hareketin hareketsizliğini aramak demektir." sözünü aktaran Cansever, bu yeni anlayışta "istense de, istenmese de dilin bilinen akışının bozulacağını, şairin şiirlerini düşüncelerine, duygularına uygun bir dile yaslayacağını" vurgular. Bu durumda Cansever, İkinci Yeni şiirini ve dolayısıyla dil-anlam ilişkisini "yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki; hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar kazandıran bir davranış" olarak değerlendirir (2012: 335)

Fethi Naci ile yaptığı bir söyleşide, Fethi Naci'nin "ya da"nın sıklıkla Cansever tarafından sıklıkla kullanımı konusunda yönelttiği soruya Cansever, yeni şairin şiire bir bakıma yeni bir kavrayış, yeni bir anlam getirmesi bağlamında cevap verir. Ona göre "ya da"nın kullanımı şundan ileri gelmektedir: "Önceki şairlerin dünyaya bakışlarında bir kesinlik vardı; her şeyi çözmüş gibi bir hâl, bir konu alıp onu işliyorlardı. Bunu yaparken dünyayı yorumlayışlarında bir donma vardı, denebilir. Oysa ben sürekli olarak kavrama hâlinde sayıyorum kendimi. Onların öz birliğine karşı bütün içinde bir çeşit konular birliği... Şairin dünyasını çizmek için şiirine gereç olarak aldığı yaşantı ayrıntıları... Bunları şiir düzeni içinde sıralarken "ya da" kendiliğinden çıkıveriyor ortaya. Şiirin mısraları arasında kopukluk var gibi görünmesi de bu durumdan ileri geliyor" (2012: 206). Cansever'in bu tespiti, doğrudan şiirsel anlamın da alanına girmektedir. Söz konusu kesinlik şiire daha belirgin bir anlam alanı açmaktadır. Ancak "sürekli bir kavrama hâli" doğal olarak bir anlam sürecini de beraberinde getirir. Daha önceki şairlerin varmış oldukları "öz birliği", yeni şiirde dağılır ve bu dağılmaya bağlı olarak genişleyen şiirsel kavrama, şiirin anlama derinliğini de aynı doğrultuda değiştirir. Anlamın daha çok "yaşantının ayrıntılarında" gizlendiğini ve bu ayrıntıların sıralanışındaki varmış gibi görülen kopukluğun söz konusu şiirsel anlamın ortaya çıkarılmasını zorlaştırdığını söylemek mümkündür.

Aynı söyleşi de Fethi Naci'nin "Yenileşen şiirde soyutlamaya gidiş eğiliminin nedenleri nedir sence?" sorusuna karşılık Cansever, "Sözcüklerin, deyimlerin en soyutuna kadar gitmek bence şairin evreninin zenginliğini gösterir." şeklinde cevap verir. Çünkü ona göre "gerçeğin anlatımı, gerçeğe çok yanlılık kazandırılması için en doğal yol soyutlamadır." Bu durumu "bir uygarlık sonucu" olarak gören Cansever, "varlıklar yeni özellikler kazandıkça, soyut sözcüklerin de aynı oranda artacağını" vurgular. Ancak şairin işinin "soyutu somutlamak" (2012: 207-208) olduğunu; çünkü şiirde "olanakların daha çok soyutlamakla geldiğini", şiirin kendisine ise olanakları aşarak "somutlamakla" varıldığını belirtir (2012: 208). Bu bağlamda yeni şiirin anlam evreninin belirlenmesinde en önemli olgulardan biri, şiirin bir somutlama işi olduğunun kabul edilmesi olarak görülebilir. Çünkü yeni şiirin soyutlamaya varışı, söz konusu somutlaştırma eyleminin anlaşılmasına bağlıdır.

1962'de Cansever, Metin Eloğlu'na verdiği bir söyleşide şiir dili bağlamında söz konusu somutlama meselesine yeniden değinmiş olur. Eloğlu'nun "Şiir her şeyden önce bir dil işi, diyorsun. Oysa şiirde "konuşma dili", "Şiir dili" diye bir ayrım yapıyorlar. Buna karşı mısın?" sorusana karşılık Cansever, "ozanlar(ın), hâlkın konuştuğu dille, onun gelecekte konuşacağı dil arasında yapıcı bir iletken durumunda"; "yani hâlka, gene hâlkın kullandığı dilin tadını, gizlerini, inceliklerini ulaştırmakla görevli" olması gerektiğine vurgu yapar. Çünkü Cansever'e göre şiir dili, söz konusu bu iletkenlik ve görevdir. Bu bağlamda şiir dilinin, "şiirden şiire değil de, şiirden topluma akan, toplumla bağdaşan, akıcı, yayılgan bir varlık" olduğunu dile getiren Cansever, şairi, "dilin vardığı en son durağın temsilcisi" olarak görür. Şiir dilini, "yalnızca ozanların anlayabileceği, toplumdan bağımsız bir dil" olarak görmez. Ancak bazı şairlerin "dillerinin yeniliği, yoğunluğu bakımından, topluma, çağdaş kimi ozanlardan daha geç ulaşabildiğini" aktaran Cansever, bu durumun yukarıda belirttiği savları çürütemeyeceğini de vurgular (2012: 220). Böylece Cansever, Eloğlu'nun vurguladığı gibi "dil"i şiir için bir amaç değil, bir araç olarak görür. Çünkü Cansever, "düşüncenin, anlamın evrenselliğine" inanmaktadır. Bu durumda "dilin görevi bu düşünceyi, anlamı somutlamakla bitiyor" (2012. 220) sonucuna varan Eloğlu'nu olumlayan Cansever, yine "salt düşünceye dayalı şiirin de kuramsal kaldığını, giderek kurak bir ortam yarattığını" belirttir (2012: 222). Bu bağlamda kısa şiir-uzun şiir meselesine değinen Cansever, kısa şiirlerinde "daha bir kendiliğindenlik" olduğunu, "bir olay, bir görünüm,

bir imge"nin hareket noktasını oluşturduğunu ve daha sonra bir düşünce katına çıktığını belirtir. Ancak uzun şiirlerinde her şeyden önce bir "düşünce"nin varlığına işaret eden Cansever, bunun "apaçık bir ön-düşünce" olduğunu da aktarır. Şiiri yazarken "bu belirlenmiş düşünceyi hareket noktası olarak ele aldığını", sonra da "ona uygun düşecek, onu şiire kavuşturacak bazı objeler arayıp bulduğunu ve yaşadığını" dile getiren Cansever, yaşadığı bu "objeler"in, kendisini "ayrıntılarıyla etkilemeye başladıklarını" vurgular. Böylelikle yine kısa şiirlerinde olduğu gibi, dizelerin belirdiğini, yerlerini aldığını, düşüncenin sınırları içinde şiiri oluşturduklarını işaret eder (2012: 225). Cansever'in gerek kısa gerekse uzun şiirlerinde bir düşünce katına çıkma, şiirini anlamlı kılma çabasının sürekli ön planda olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle uzun şiirlerindeki ön-düşünceden hareket ederek şiirini oluşturması, öncelenmiş bir anlamın varlığını da işaret eder. Bu ön-estetik tavır, Cansever'in daha sona vardığı estetiğin kaçınılmaz bir çıkış noktasıdır.

Gavsi Ozansoy'un "Edebiyatımızda "Dün" mü kuvvetliydi, "Bugün" mü?" şeklindeki soruşturmasına verdiği yanıtlarda Cansever, böylesi bir sorunun "inandırıcı" bir cevabının olmayacağını belirtir. Cansever'e göre "Günümüz (1967) şiiri artık ne gelişmekte, ne de birtakım dönüşümlerle zaman zaman parlayıp sönmektedir. Gelişim derinlikte; "şiirin objesi salt şiirdir" anlayışı, "insanın öz varlığının şiirsel anlatımı" düşüncesiyle yer değiştirmiştir" (2012: 341). Bu değişimi Cansever'in şiirleri bağlamında değerlendirdiğimizde, şiirsel anlatımın nesnesinin yukarıda da belirttiğimiz gibi düşünsel bir ön-estetik olarak değerlendirmek gerekir. "İnsani özü" şiirsel bir bağlamda ortaya koymak, söz konusu düşüncenin şiirsel anlama dönüşmesini sağlar. Bu yönelimde anlam sorunun daha temel düzeyde kalmasını da sağlamaktadır. Bu yaklaşımın dilsel bir boyutta değerlendirilmesi Cansever'in bilinçli tavrını da ortaya koyar. Çünkü Cansever, "büyük çağrışımlar yüklenmiş kelimeler"in varlığına işaret eder ve "onları kullanmadan edilemeyeceğini" belirtir. "Bir sanatçı olarak, dili sezgiyle de kavramak, onun ruhbilimsel yapısını gözden uzak tutmamak, nasıl olursa olsun tutarlı, dengeli bir dil anlayışını sürdürmek" (2012: 342) gibi durumları "en doğru" yaklaşım olarak gören Cansever'in, bu öncelenmiş sözcükleri de belirli anlamları yakalamak ve onları ortaya koymak amacıyla kullandığını söylemek mümkündür. Çünkü Cansever için "insani özü", şiirsel anlama dönüştürecek olan şey, söz konusu çağrışımı olan bu sözcüklerdir, bu dil anlayışıdır. Bu bağlamda Cansever'e göre

“durmadan yenileşen bir dile ayak uydurmaya çalışmak da şairin görevi değil”dir. Cansever, şair sözcükleri “seçer, kullanır ve yaşatır” düşüncesini benimser. Dolayısıyla kendi şiirlerinin “güç anlaşıldığı” söylemini kabul etmeyen Cansever, “gerçekte güç anlaşılmayı gerektirecek duygu, düşünce ve imgeleri, bir de yalınlaştırma çabasıyla ikinci kez güçleştirmekten kaçındığını” (2012: 343) belirtir. Bu yaklaşımdan da anlaşılacağı gibi Cansever, öncelemiş olduğu “seçme” işinde anlam meselesini önemser ve güç anlaşılmaktan kaçınır.

Cansever, 1967’de katıldığı bir başka soruşturmada, *“Yazdığınız şiirin okurdan koptuğu, şiir okuru sayısını gitgide azalttığı, şiire ilgiyi gevşettiği ileri sürülüyor. Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?”* şeklindeki soruya cevap verirken “gerçek şiirin her dönemde çok az okuyucu bulabildiğini” belirtir. Okurla şairin arasındaki uzaklığın “öteden beri” var olduğuna dikkat çeken Cansever, asıl meselenin yukarıda da belirttiği gibi söz konusu dönemdeki şiirin “gelişen şiir” olmaktan çıkıp “değişme ve derinleşme” dönemine girmesi olduğunu işaret eder. Dolayısıyla artık her şairin “kendi serüvenini” anlattığını ve dolayısıyla her şairin “ruhsal ve düşünsel varlığını dışlaştırırken verdiği ürünlerin, kendi öz varlığıyla çelişmemesine dikkat ettiğini” vurgular. Bu bağlamda “yepyeni bir kuruluşun içinde, yepyeni ve sağlam örnekler verildiği de bir gerçek” diyen Cansever, kendi şiirlerinin “alışılmışın ötesinde olması, dolayısıyla okuyucudan kopmuş görünmesinin en önemli nedeni”nin bu durum olduğunu belirtir. Bu kopuş sebebiyle “daha uzun bir süre, okuyucu ile arasında gerçek bir diyalog”un kurulamayabileceğini dile getiren Cansever, “kendi adına” bu durumdan yakınmaz. “Mitimizi yoğunlaştırmak, etkinleştirmek, bugünün toplumsal bilincinin ötesini araştırıp somutlamak için böylesi bir yalnızlık gereklidir belki de.” (2012: 344) diyen Cansever, şiirle okur arasındaki bu kopuşun daha başka nedenlere de dayandığını işaret eder. “Edebiyat eğitiminin yetersizliği”, “dilin sürekli olarak politikaya alet edilmesi” gibi durumlardan, okur ile şair arasında bir “iletişim”in kurulamadığını belirtir (2012: 345).

Cansever, 1975’te yapılan bir soruşturmada, “Sizin kendi şiir serüveniniz ve şiirinizin genel nitelikleri bu çerçeve (gelişen eylemci şiir) içinde nasıl özetlenmelidir?” sorusuna verdiği yanıtta, kendi şiirinin genellikle “bir sergileme, bir saptama şiiri” olduğunu belirtir. Ancak bu “sergileme ve saptama”nın “belli bir dünya görüşünden yoksun, dural bir saptama ya da sergileme” olmadığını vurgular. Cansever’in şiirlerindeki bu saptama ve sergileme meselesi, “İçinde yaşadığımız düzenin

kokuşmuşluğunu, çürümüşlüğünü içermeyi amaçlamaktadır." Genellikle şiirlerinde böylesi bir amaca yönelen Cansever, örnek olarak "yabancılaşma" temasını ele alır ve *Çağrılmayan Yakup* kitabının "en görünür anlamı"nın bu olduğunu dile getirir. Bu bağlamda her zaman "şematik olandan kaçındığını" aktaran Cansever, daha çok "sorunsala" yöneldiğini işaret eder. "Şiirde duygunun, coşkunun payını eksiltmeden, şiirin en önemli besini olan düşünceye de öncelik tanıdığını", yani "şiirsel özgürlüğünü kısıtlamadan, düşünsel özgürlüğünü yaymaktan kaçınmadığını" vurgulayan Cansever, şiirlerinde "yalınlığa varmanın baş kaygılarımdan biri olduğunu" dile getirir. "Eskiden daha çok soru sorardım, şimdiyse yanıtlamaya daha bir önem verdiğimi sanıyorum." (2012: 352) diyen Cansever, gerek yalınlığa varmak gerekse söz konusu yanıtlama işine önem vermek bağlamında, şiirde anlamı, anlaşılmayı önceledeğini söylemek mümkündür. Ayrıca aynı soruşturmada yer alan "Şiirin işlevi ne olmalıdır? Şiir toplumsal sorunlar karşısında hangi görevle yüklüdür?" şeklindeki soruya verdiği yanıt da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Cansever'e göre "şiirin işlevi, öncelikle şiir yoluyla, insanlığı bir yüceltiye vardırmak olmalıdır." "Şair de bir insan olduğuna göre, toplumsal sorunlar karşısında elbette bir tavır takınacaktır. Bu tavırsa şiirlerinde şu ya da bu biçimde yansıyacaktır." (2012: 352) diyen Cansever, şiirin "tek boyutlu bir şey" olmadığını işaret eder. Şiirsellik işaret edilmiş olmasına rağmen söz konusu olan bu tavırda Cansever, "insanlığı yüceltiye vardırmak" ve "toplumsal sorunlar karşısında tavır almak" gibi yaklaşımlarla şiirinde bir düşünceyi, bir anlamı önceledeği belirtmek gerekir. Uzun şiir-kısa şiir meselesine verdiği yanıtlarda da bu öncelemeyi bir kez daha vurgulamış olur. Cansever için şiir, "bir anlatma yoludur." Kendisini uzun yazmaya iten şeyin "iletmek istediği öz" olduğunu belirten Cansever'in, "kısa şiir ile uzun şiir arasındaki ayırımın, hiçbir zaman şiirsel bir değer ayırımı olmadığını" (2012: 353) dile getirmesi, bu şiir öncesi öncelenen düşünce ve anlamın kesin bir biçimde tercih edildiğini ortaya koyar.

1978'de yapılan bir açık oturumda da bu durumu destekleyen, pekiştiren düşünceler ortaya koyar. Cansever'e göre "duyguyla düşünce şiirde iç içedir." Ancak bu "iç içe" söyleminde "birinden birine ağırlık vermenin olası" olduğunu ve genellikle uzun şiirlerinde, "düşüncenin payını biraz daha çoğalttığını" belirtir. Cansever, bu çoğaltmak eylemini, yukarıda da işaret ettiğimiz "bir şey anlatmak" ve bir "sorunsalı işlemek" bağlamında kullanır. Bu sorunsalı anlatmanın ancak "bir düşünce yükü, bir

düşünce temeli koymakla" sağlanabileceğini işaret eder. Çünkü "düşüncenin evrensel, duygunun kişisel" olduğuna inanan Cansever, düşüncenin, bu kişisel olanı daha "genişletici", daha "yığına iletici bir görev" de yüklendiğini belirtir. Yine de Cansever, düşüncenin şiire "kaskatı kavramlar hâlinde" değil, "imgeler hâlinde" gireceğini dile getirir. Dolayısıyla "hemen hemen temelinden imge demek olan şiir, düşünceyi de, duyguyu da eşdeğerde yansıtabilir içerik olarak." (2012: 237) diyen Cansever, şiirdeki anlamın düşünsel boyutuna verdiği önemi bir kez daha vurgulamış olur.

Aynı tarihte Füsun Akatlı ile yaptığı bir söyleşide de bu konuya değinen Cansever, Akatlı'nın "Uzun şiir nasıl soluklanır, nelerle bir sonuca ulaşması olanaklanır?" sorusuna aynı bağlamda değerlendirilebilecek yaklaşımlarda bulunur. Cansever için "uzun şiirlerde ayrıntılar çok önemlidir." "Ne var ki ayrıntılar bir başına kaldıkları zaman, ayrıntı olarak kaldıkları zaman, daha çok zanaata dönük olurlar. Bütünün parçaları olabildikleri oranda, bir bütün oluşturdukları zaman gerçek işlevlerini yapmış olurlar." diyen Cansever'e göre, "ayrıntıların tek tek çarpıcı olması sakıncalı" bir durumdur. Çünkü "bir bütüne yedirilmiş" olmaları gerekir (2012: 249). Aslında burada Cansever'in vurgulamak istediği şey, yukarıda da söz konusu olan "anlatmak", ayrıntıyı bir sorunsal olarak işlemek ve şiirsel bir bütüne kavuşturmaktır. Aynı söyleşide Cansever'in anlam anlayışını ortaya koyan Füsun Akatlı'nın "Şiirde yalınlıktan yanasın. Ne anlıyorsun yalınlıktan?" sorusuna verdiği yanıt, Cansever'in varmak istediği noktayı işaret eder. "Çok önem verdiğim, şiirde temele aldığım bir özelliktir yalınlık. Basitlik, bayağılık değil, "yalınlık" diye vurgulamak isterim." diyen Cansever, yalınlığı, "olgunluk yaşlarında varılabilen bir özellik, ustalığın doruğu" olarak görür (2012: 252).

Mustafa Öneş'le yaptığı söyleşide "öteden beri Eliot'ın "nesnel karşılık" kuramına çok önem verdiğini" belirten Cansever, söz konusu anlayışı, şiirde "duyguların, düşüncelerin, coşkuların vb. nesnel bir karşılığı olması" olarak değerlendirir. Cansever'in bu tavırla "şiirsel bir dekor hazırlanma" imkânına ulaştığını söyler. Söz konusu kurama dayanarak şiirlerinin "küçük insandan, küçük durumsal anlardan çok, insan dramını, yani bir çelişkileri, karşıtlıklar bütünlüğünü içermeye yönelik olduğundan, bu dekorun nesnelerinin de, insanlarının da daha bir hareket hâlinde göründüğünü" dile getiren Cansever, bir bakıma şiirlerindeki anlamın dayanak noktasını rastlantısallığa bırakmak istemez. Anlamın ortaya konulacağı bir dayanak noktası oluşturmak ister (1981: 6).

Aynı söyleşide Mustafa Öneş'in şiirdeki "zaman dışılık" vurgusuna cevap veren Cansever, söz konusu kavramdan çıkardığı anlamı "güncel olanı (bir olayı, bir durumu) soyutlayıp daha sonra somuta dönüştürerek bir genelliğe varmak, böylelikle onu zamanlara yaymak, hatta zaman ötelerine götürmek özlemi" ve bu özlemin "yaratının ilk koşulu" olarak değerlendirir. Ancak bunun başka şekilde de kavranabileceğini belirten Cansever, şiirde şairin "yaşadığı zaman diliminin ya da kesitinin bilinçle dışına çıkabileceğini" ifade eder. Söz konusu bilinçli eylem Cansever'e göre "geçmişe doğru da olabilir, geleceğe de." Böylesi bir durum da "şiirin zamansal boyutlarını dolaysız olarak genişletebilir." Dolayısıyla Cansever bu tavırla "yaşantıların üst üste biriktikçe, geçmişin aşındıkça, ölüm duygusunun daha bir yakından yaşandıkça, "zaman dışılık" özleminin anlamsızlığa karşı bir başkaldırış" olduğunu işaret eder (1981: 7). Bu açıdan bakıldığında Cansever, zamanın ötesinde bir kavrayışı, şiirin anlamsız kılınmasına, şiirin anlamının yitmesine karşı bir savunma gibi görür. Böylelikle zamana ve mekâna göre şiir, daha çok şiirsel bir bağlam ve kavrayış içinde bütünlüğünü korur. Böylelikle şiirdeki anlamı da rastlantısallığa bırakmayan Cansever, anlatmak istediği insanlık durumlarını da "dolaysız bir biçimde" genişletmiş olur.

Bu bağlama dikkat edildiğinde Erdoğan Albayrak'la yaptığı bir konuşmada Cansever, söz konusu durumu pekiştiren değerlendirmeler yapar. Albayrak'ın, şiirlerinde "nesneleri didik didik etme" çabasını sorması üzerine Cansever, "insanın içsel ve dışsal dramını yazmaya çalıştığını" dile getirir. Söz konusu dramı, "karmaşık bir dünya" olarak gören Cansever, bu dünyayı sergilerken, "hem insanın, hem de nesnelerin boyutlarını çoğaltmayı kaçınılmaz" bulur. Dolayısıyla bu eylemin içinde Cansever, nesneleri "bölüp parçalamakla, sonra da bütünlemekle, çok yanlı bir uzamsal konum elde ettiğini" ifade eder. "Nesneleri didik didik etmem, insanı didik didik etmemden kaynaklanıyor bir bakıma" diyen Cansever, her şiirinin "bir dekoru", yani bir "nesneler altyapısı" olduğunu vurgular. Nesneleri, "insanın doğal göstergesi" olarak değerlendiren Cansever, onları (nesneleri) bir yana bırakmanın, "insanı da, toplumu da soyut ve tamamlanmamış olarak bırakmak"la eş değer bulur (2012: 260). Bu bağlamda Cansever'in anlam anlayışının sınırlarını çizerken yukarıda da söz konusu olan nesnel bağlılaşımın esas alındığını söylemek mümkündür. Nesnelerin gerçeklik düzleminde yapılan bütün değişikler, boyut ve düzlem kaymaları, temelde insanı işaret eder. Bu durum daha somut bir durumu ortaya çıkarırken şiirsel anlamın belirginleşmesi

noktasında da yol gösterici olur. Nesneler insanla veya toplumla ilişki kurarken yeni bir gerçeklik ve anlamsal düzlem oluşturarak anlamın şiirselliğinin ön plana çıkmasını sağlar. Çünkü Cansever'in mutlak tavrı, bir şey anlatma çabasıdır.

Bu bağlamda değerlendirilebilecek Albayrak'ın "şiirde yaşamın yeniden üretimi" meselesi ve Cansever'in bu "yeniden-üretim" kavramına bakışını sorması üzerine Cansever, daha önce vurguladığı "şiir bir somutlamadır" sözü ile "yeniden-üretim" kavramının, "bir önsoyutlama, yeniden-üretimin başlangıcı sayılabilirse" bu iki yaklaşımın "bir bakıma" özdeşleştiğini dile getirir. Cansever'e göre, "şiir her şeyden önce soyutlamayla başlar. Hatta soyutlamanın doruğuna ulaşmak gerekir." Ancak şiirin bu hâlde bırakılamayacağını, "somutlanmamış hiçbir şiirin tüketime hazır olmadığını" işaret eder (2012: 262). Dolayısıyla somutlanan ve yeniden-üretilen şey, yeni bir gerçeklik düzlemi oluşturan şiirsel anlamdan başka bir şey değildir.

Cansever'in şiirlerinde anlatma unsurunun ağır bastığını ve buna bağlı olarak anlamın gerekli ve öncelenmiş olduğunu Sennur Sezer ile yaptığı konuşmada da görmek mümkündür. Sezer'in "*Bezik Oynayan Kadınlar* dizisinden üç şiirinde dikkati çekecek kadar çok tire ve parantez var. Bu işaretleri kullanmadaki amacın neydi?" şeklindeki sorusuna Cansever'in verdiği yanıttaki nedenlerin hepsinde bir anlatma ve anlamı öne çıkarma eğiliminin görüldüğünü söylemek gerekir. Cansever, "Tire" ve "parantez" kullanımının nedenlerini, "Bir durumun nesnel karşılığını güçlendirmek", "Anlamı genişletip zenginleştirmek", "Dize sayısını en aza indirmek", "Şiirin içeriğine uygun bir tempo ve deyiş elde etmek" (1982: 135) şeklinde sıralar. Bu nedenlere baktığımızda daha önce de vurguladığımız gibi nesnel bağlılaşık kurma eğiliminin altında anlamın rastlantısallığını ortadan kaldırmak yatmaktadır. Nesnel dayanaklarla güçlendirilen şiirin ortaya koyacağı gerçeklik düzlemi, şiiri anlamsız olmaktan veya anlam bulanıklığından kurtarır. Anlamın genişletilip zenginleştirilmesi, doğrudan anlamın önemsenmesi ile ilgili bir durumdur. Ancak daha dikkat çekici olan durum, "dize sayısını en aza indirmek" vurgusudur. Dize sayısını azaltmak, bir bakıma şiirden düzyazıya kaymaktır. Söz konusu noktalama işaretleri de düzyazının karakteristik işaretleridir ve gramer açısından da açıklama yapma, sözün anlamını genişletme, sözü daha da belirli hâle getirme amacını taşırlar. Özellikle parantez "cümledeki anlamı tamamlamak" ve "cümlenin dışında kalan ek bilgiler vermek" için sıkça kullanılmaktadır. Hem dize sayısını azalmak hem de düzyazıya ait temel noktalama

işaretlerini kullanmak, Cansever'in bir şey anlatma eğilimini bir tez daha ortaya koyar. Şiirin içeriğini önemseyerek ona uygun bir "tempo" ve "deyiş" yakalamak da anlama verilen değeri gösterir. Burada öncelenen şey, içeriktir. Çünkü ona (içeriğe) göre bir deyiş ve tempo yaratılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda Sezer'in "Şiirin içeriğine uygun bir tempo ve deyiş konusunu biraz açar mısınız?" sorusunu sorması üzerine de Cansever, içeriğe yüklediği önemi vurgulamış olur. Ona göre "her konunun, her temanın ve her durumun kendine özgü bir temposu vardır." Bu sebeple Cansever, "kimi yerde çok yavaş ve dengeli, kimi yerde ise dizelere bir hız vererek bu uyumu sağlamak istediğini" belirtir. Deyiş için de aynı şeyin söz konusu olduğunu işaret eden Cansever, "şiirde dizeler uzatılarak ya da gerekirse kısaltılarak, bazen de sayıları çoğaltılarak eklem yerleri kurulabileceğini" dile getirir (1982: 135). Bu da içeriğin belirleyiciliğini ortaya koyar.

Cansever'in bu tutumunun daha da belirgin hâle getirecek olan "Bence şiirin bir akıl şiiri. Bir şiirinde "akılla oynamanın" ipuçları var. Bir başka şiirinde ise ilk bakışta yadırgatıcı görülebilecek söz ve cümlelerin bir doğa olayı kadar anlaşılır bir gelişimin sonucu olduğu anımsatılıyor. Şiirini önce beyinle algılamamızı ister gibisin. Şiirde aklın ve duygunun yeri nedir sence? Nasıl bir dengelemeden yanasın?" sorusu bu bağlamda değerlendirilmelidir. "Düşünce ürünleri duygusallığa yer vermez." diyen Cansever, şiirin ise "sağduyuyu, bir ölçüde denetimi elden bırakmamak koşuluyla duygusal" olduğunu belirtir. Ancak ona göre "düşünce (yani aklın işlevi) eninde sonunda şiire dönüşmelidir." Dolayısıyla şair, bu aşamada "düşünmeyi düşünemez." Cansever, "şiirin de, öteki sanatların da beyinle algılandığını", ancak kendisinin üstünde durduğu şeyin, "beynin bir şiiri ilk okuyuşta özümler olması" (1982: 135) gerekliliğinin olduğunu işaret eder. Burada şiirin "ilk okuyuşta özümlenmesi", aklı ve dolayısıyla düşünceyi öne çıkarmaktadır.

Tahsin Yücel, Nuran Kutlu ve Adnan Benk'in Edip Cansever'le yaptıkları ortak bir söyleşide "Sona Kalsa" adlı şiirinden hareketle biçim-ses-anlam çerçevesinde bazı yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Söz konusu söyleşide Adnan Benk'e göre "bir şiir, şiirse, her şeyden önce biçimsel bir özelliğinden kendini ele verir. Anlatacağı, ileteceği ne varsa, biçimde görülür." Bu yaklaşıma dayanarak Cansever'in şiirine dair "birtakım denemeler" yaptıklarını belirten Benk, Cansever'in söz konusu şiirde "Bir, iki, üç, dört ve beş heceli sözcükler kullandığı", toplam "142 sözcükten 30 tanesinin tek heceli, en

çok olarak da 45 tane üç heceli sözcük"e yer verdiği sonucuna varır. Benk'e göre "bunların şiirin içindeki dağılımı gelişigüzel olamaz. Sözcükler de birer ögeyse, bunların dağılımında bir mantık arayabiliriz." Benk'e göre Cansever böylesi bir eylemle biçimlendirme yoluna gitmiştir. "Her biçimlendirme gibi, bu biçimlendirmeyi de görece ve saymaca" olarak kabul eden Benk, yine de bu tavrın, "şiirdeki gizli bir biçimi, dolayısıyla da anlam yapısını, daha bir açıklıkla sezmemizi sağlayabildiğini" belirtir (1982: 5).

Adnan Benk'in bu tespitlerini "şaşırtıcı" bulan Cansever, Benk'in bu yaklaşımlarıyla "sesi biçimleştirerek şiirdeki asıl biçimin üstüne bir örtü çektiğini" dile getirir. Ancak Cansever, kendi şiirlerinde "iç sese ve dış sese" önem vermek istemediğini belirtir. "Dış sesi", uyak ve ses benzerlikler; "iç sesi" de "bir dizeden öbür dizeye kıvrılırken, dizelerin birimindeki ve başlangıcındaki seslerin uyumu" olarak tanımlayan Cansever, "elimden gelse" uyak ve ses benzerliklerini, bütün "iç ses" ve "dış ses"leri şiirlerinden atacağını belirtir. Cansever, söz konusu sesler yerine "şiirde akustik" diye bir şey düşündüğünü ve bunun bir "ses dağılımı" olarak gördüğünü dile getirir. "Şiiri bir yapı, bir mimari olarak ele almak, seslerin dağılımını, tıpkı konser salonundaki gibi şiirsel yapıda dağıtmak ve ortaya çok değişik bir ses çıkarmak" istediğini belirten Cansever, söz konusu çabasını *Bezik Oynayan Kadınlar* adlı eserinde gerçekleştirdiğini aktarır. Şiirde "ses dağıtımı"nı, yani "akustik"i önemseyen Cansever'e göre "iyi bir dağılım, şiirin içeriğinden gelen biçimdedir, sestedir." Dolayısıyla "şiirde, şiirin tema'sında bir yavaşlık, bir sessizlik, varsa, ses dağılımı da yavaş olacaktır. Şiirde sert, çıkışlı, kavgalı, öfkeli birtakım durumlar varsa, bunun da sesi başka türlü olacak ve şiirsel yapıda dağılacaktır." Cansever, böylesi bir uygulamayı son eserlerinde ortaya koyma amacıyla "şiiri çoğu kez yazdıktan sonra düşündüğünü" dile getirir (1982: 5). Bu bağlamda şiirdeki anlamın da bu ses dağılımına göre bir yapıya sahip olası gerekir. Anlam ve ses, şiirin yapısını eşdeğer oranda ortaya çıkarır.

Şiirsel anlamın bu yapı doğrultusunda biçimlenmesi Cansever'in bilinçli olarak tercih ettiği bir durumdur. Zira Adnan Benk'in şiirin bölümleri arasındaki boşluklar ve bu bölümleri oluşturan dize sayılarında daralan orantısallık bağlamında sorduğu soruya yanıt veren Cansever, bölümler arasındaki söz konusu boşlukların kendisi için "çok önemli" olduğunu dile getirir. Şiirde bölümler arasındaki "aralık"ın, "bir anlatım sona ermesi" demek olduğunu belirten Cansever, bu anlatımın sona erdiği yerden tekrar

başlamasını "bazı alışkanlıklara" bağlar. Cansever, bir bölümün "iki ya da üç sözcüklü bir dizeyle bitmesi" durumda, "aralıktan sonra tek sözcüklü bir çıkış yapabileceğini" vurgular ve bu çıkışı "tek bir sözcük üstüne" kurabileceğini işaret eder (1982: 6). Yukarıda da belirtildiği gibi Cansever'deki anlatma isteği, şiirin yapısını da etkileyen ve bu yapıyı bir bakıma oluşturan bir durumdur.

Cansever'in "tek sözcüklü dize" vurgusu üzerine Adnan Benk'in "Biçimsel olarak hemen göze çarpan bu tek sözcüklü dizeler, onların düzeyinde şiirin ana temasını ortaya koymuyor mu?" şeklindeki sorusuna karşılık Cansever, tek heceliler sözcüklerden, özellikle "bir" sözcüğü üzerinde durarak değerlendirme yapar. Kendi şiirlerinde "bir" sözcüğünün çok geçtiğini aktaran Cansever, birçok sözcüğü soyutlamak istediğini, buna örnek olarak "şunun, onun bardağı" değil, " 'bir' bardak" vurgusunun önemli olduğunu, yani bir "belirsiz"lik hedeflediğini işaret eder. Bu belirsizlik içinde kullandığı sözcüğün "işlevinin çok yaygın olabileceğini" ve bu sebeple "bir" sözcüğünün şiirlerinde "çok" geçtiğini belirtir (1982: 7). Böylelikle Cansever, yakalamak istediği bu belirsizlik içinde anlamı da bir bakıma "belirsizleştirerek" daha yaygın ve geniş bir çerçevede ele alınmasını sağlar. Dize, birden fazla anlamsal dairenin içine girer. Çünkü Cansever'in örnek olarak verdiği "bir" sözcüğü, anlamı da soyutlamış, onu bir somutluktan, bir aitlikten uzaklaştırmış olur. Cansever'in bu yaklaşımını Adnan Benk de "bir"i kullanmanın nedenini "bağlandığı sözcüğü tek yönlülükten kurtarmak" şeklinde değerlendirir. Cansever'in böylesi bir soyutlamanın "şiirdeki geçerliliğinin daha önem kazandığını" belirtmesi üzerine Benk, Cansever'e söz konusu "geçerliliğin ölçüsü"nün "ne" olduğunu, bir sözcüğün "ne zaman geçerlilik" kazanacağını ve bu "geçerlilikten ne anladığını" sorar. Cansever de bu yaklaşımı "şiirsel yük bakımından, şiirsel değer bakımından" benimsediğini belirtir. Böylelikle "şiirsel değerlilik" dediği şeyin "çok yöne çekilebilmesini" sağlamış olur (1982: 7).

Cansever, söz konusu şiirsel değerliliğin, okur tarafından da desteklendiğini vurgular. Şiirin okunurken de değişikliğe uğrayabileceğini belirten Cansever, okurların nitelikleri arasındakiler farklılıkların da bu değerliliğe etki ettiğini ifade eder. Ancak Adnan Benk'in "Herhâlde sen şiirini kurarken de okundukça değişikliğe uğrasın diye kuruyorsun." yargısını kabul etmez. Çünkü Cansever, "şiirinin çok çeşitli anlamlara gelmesini istemez." "Neyi söylüyorsam tam yerini bulmasını isterim." diyen Cansever, "bu kadar salt şiirden yana olmadığını" belirtir (1982: 7). Ancak Cansever'in bu

yaklaşımıyla şiirin anlam alanını "tam" olarak belirlemek oldukça güçtür. Çünkü şairin "neyi söylediğini" "tam olarak" belirleyebilmek pek mümkün değildir.

Bu söyleşinin merkezinde yer alan "Sona Kalsa" şiirine dayanarak Adnan Benk'in şiirin kurgusunda keşfettiği "düzey değiştirme" olgusu önem arz eder. Benk, "şiirin kurgusunda günlük bir olaydan çıkıldığı hâlde birden düzey değiştirme"ye gidildiğini işaret eder. Söz konusu düzeyden sonra "tekrar günlük yaşantı"ya dönüldüğünü işaret eder. Şiirde "dışarıda gördüğü bir olayı, yarıda kesip birden eğretilemeye, düşünceye bir dönüş, ardından da gene günlük yaşantıya" yönelişe dikkat çeken Benk, bu boşlukların, şiirinin bütününü ele aldığımızda anlamlarının tamamlandığına vurgu yapar. Cansever ise, bu durum için bilinen günlük yaşam olgularının şiirde herhangi bir önem arz etmediğini, bu olguların yeni ve alışılmamış bir bağlantı kurması gerektiğini dile getirir (1982: 8). Bu bağlantıların alışılmışın dışında kurgulanması için de yukarıdaki sözü edilen düzey değiştirmelerinin yapılmasını gerekli kılmıştır sonucuna varılabilir.,

Söz konusu şiirde Cansever, dizeler arasındaki anlamsal geçişin birbirini destekleyen bağdaştırmalarla sağlanabileceğini söylemesi üzerine Tahsin Yücel, şiirin "Tam kalbimin üzerine bu akşam" dizesini ele alarak şiirin bu dizeyle bitip bitmeyeceğini sorar. Çünkü "Ölüm" dizesinden sonra başlayan bölümde "meyhane" kalmadığını, yani artık şiirde anlamsal olarak "bulunduğumuz uzamın hiçbir öneminin" kalmadığını, yukarıdaki bölümde de "ölüm"ün geçmesine bağlı olarak bundan sonraki bölümlere yer vermemenin gerekli olmadığını söyler. Yücel'in bu anlamsal yaklaşımına karşılık Cansever, bir "şiirin bitişinin yalnız anlamına bağlı" olmayacağını, "şiirin bir de ses olarak bitmesi, tamamlanması" gerektiğini belirtir. Şiirde bir "anlatılmaz"a işaret eden Cansever, şiirin bitişinin bu "anlatılmaz" olgusu çerçevesinde ele alınması gerektiğini dile getirir. "Şiirin bitişinin de bazı şeylere bağlı" olduğuna dikkat çeken Cansever, bazen anlamın tamamlansa bile şiirin bitmediğini, insanın yine de "bir ses koymak" istediğini vurgular. Bunun tam tersinin de mümkün olduğunu, söyleyen Cansever, burada ele alınan şiirin anlam bakımından incelendiğinde "asıl anlamın sona doğru bir yücelti kazandığını" vurgulayarak Yücel'in aksine bir kanaat getirmiş olur. Cansever'e göre söz konusu şiirdeki diğer unsurlar, şiirde "havayı hazırlar, dekoru hazırlar ve sonunda (şiiri) bir yere vardırır." Cansever, Tahsin Yücel'in anlamsal olarak gerekli görmediği son bölüm için, "eğer bu son bölümü yazmasaydım bu şiir bence pek

bir şey anlatmazdı." (1982: 11) ifadelerini kullanır. Nuran Kutlu da Tahsin Yücel'in üstünde durduğu "Tam kalbimin üzerine bu akşam" dizesi ile şiirin bitmesi durumunda katılmaz. Şiirin son dizesi "Tam nerede kalmışsam" ile birinci bölüm arasında bir ilişki kuran Kutlu, bu dizenin ilk bölümde yer alan "Yeni budanmış ağacın", "Olsa, başlangıçlar sona kalsa" dizelerini anlamsal olarak tamamladığına dikkat çeker. Dolaysıyla "anlamsal açıdan da bu son dizenin olmaması" durumunda şiirin "eksik kalacağını" vurgular (1982: 11). Bu noktada, "Hatta bu son dörtlük ve üçlük, şiiri kurtarıyor demiyorum ama şiirin içinde, şiiri yeniden başlatıyor. Çok gerekli." diyen Cansever, bu son iki bölümün yokluğu durumunda şiirin yazılmasını gerekli olup olmadığının sorgulanabileceğini dile getirir. Ancak bu bölümlerle şiirde "birdenbire bir kalkınma"nın gerçekleştiğini, "hem anlam bakımından, hem ses bakımından" şiiri tamamladıklarını belirtir ve bu şiirin yazılma gerekçesini söz konusu bölümlere bağlar (1982: 12).

3.2.2. Cansever'e Yaklaşımlar: Anlatmak'tan Doğan Anlam'a

Cansever, özellikle uzun şiirlerinde "öyküden çok bir "anlatma" söz konusu" olduğunu belirtir. "Ayrıca her şiir önünde sonunda (az ya da çok) bir "anlatma" değilse nedir?" (1985: 9) diyen Cansever, şiirlerindeki anlam ögesinin belirgin bir konumda olmasına işaret etmiş olur. Bir şeyi anlatmak, az ya da çok bir anlam taşımayı ve bu anlamın aktarılmasını gerektirir. Cansever'in bütün şiirlerinin hareket alanı, merkez noktası bu olgudur.

Cansever'de "anlatma" ögesine belki de ilk olarak değinen isim Orhan Veli olmuştur. Cansever'in ilk şiirlerindeki bu anlatma unsuruna değinen Orhan Veli, "Bazı genç şairler şiir yerine hikâye yazıyorlar." diyerek "bir şiirde birçok sanatlardan birçok unsurlar bulunabileceği gibi hikâye unsuru da bulunabileceğini", ancak ana unusun yine şiir olması gerektiğini vurgular. Söz konusu olan bu yaklaşımı, Cansever'in ilk eseri olan *İkindi Üstü* (1947) dolayısıyla ortaya koyan Orhan Veli, Cansever'in "hoşlandığı birtakım hayatların, birtakım olayların bulunabileceğini" belirterek ancak Cansever'in "bunları anlatmakla şiir söylenmiş olmayacağını, bunların şiirden ayrı şeyler olduklarını" düşünmesi gerektiğini dile getirir. "Çünkü nesirle anlatılması gereken hikâye, bu şiirleri çoğu zaman bir nesir parçası hâline getiriyor." diyen Orhan Veli,

Cansever'in söz konusu eserinden *"Hoyrat bir delikanlı sarışın bir kızı caddeye doğru çekiyordu."* şeklindeki dizeyi ele alır ve böyle bir mısraın olamayacağını, bunun "düpedüz şiire kıymak" olduğunu belirtir (2013: 174).

Cansever'in "Salıncak" şiirini ele alan Hüseyin Cöntürk, İkinci Yeni şiiri öncesine dair bazı değerlendirmelerde bulunur. Ona göre "Eskiden şiirler kendilerine yeterdi. Bir şiiri okuduğumuz zaman, onu beğenmesek de başladığını ve bittiğini görürdük." Ancak 1950'lilerden sonra "başka türlü şiirler yazıldığını" belirten Cöntürk'e göre, söz konusu olan bu yeni şiirlerin "başı sonu belli değil"dir. "İçinde birçok nesneler bulunuyor, bir nesne değil. Birçok canlar bulunuyor, tek can değil. Bunları birbirine yakıştıramıyor, bağlayamıyorsunuz." diyen Cöntürk, eski şiire "alışkın, üstelik sabırsız ve dikkatsiz" okurların, söz konusu çağın "çoğu iyi şiirini" okuyamayacağını vurgular. Çünkü bu yeni şiirlerin "süreksiz bir iç yaşayışları, çizgisi belirsiz bir gelişmeleri var. Sanki bütün şiirler başka şiirlerde başlıyor, başka şiirlerle devam ediyor, başka şiirlerde bitiyor." Böylesi bir durumda artık bu yeni şiirlerin çoğu kez, "kendilerine yetmediğini" işaret eder. Bu bağlamda Cöntürk, Cansever'i de genelde "bir şiiri kendine yetmeyen şairlerden" görür. "Salıncak" şiirinin de "kendi başına bir bütünlük göstermesine" rağmen "onu iyice anlamak, onun hakkını verebilmek için Cansever'in başka şiirlerini de bilmeye ihtiyaç hâsıl olduğunu" ve "bütün bu şiirlerin birbirine ışık düşürerek yeterli olduklarını" savunur (2006a: 392). Bu yeni şiir algısı, İkinci Yeni şiirinin şiirsel anlam anlayışına genellenebilecek bir algıdır. Şiirsel anlamın ortaya konulabilmesi, şiire bütüncül bir bakışı gerektirdiği gibi şairin şiirsel kavrayışının diğer şiirlerinde de tespit edilmiş olmasına bağlıdır. Öncelenmiş bir anlam veya tematik bir kavrayıştan çok, şiirin söz konusu bütünselliği içinde yeni bir olgu olarak ortaya çıkan anlamdan veya tematik kavrayıştan bahsedilebilir. İkinci Yeni şiiri bunu örneklemiştir.

Seyfi Karabaş, Cansever'in "Masa da Masaymış Ha" şiirini ele alırken "Bir yazınsal yapıtın iletisi ne olacaksa, bunu okuyucusuna sözcüklerle kendi bağlamı içinde yeni anlamlar yüklettirerek yaptığını" belirtir (1992: 38). Ancak kendi bağlamı içinde yeni anlamlar kazanan sözcüklerin, şiirin iletisini hedeflemiş olması her zaman geçerli bir durum değildir. Karabaş'ın buradaki yaklaşımının kaynağını, söz konusu şiir bağlamında ele aldığı bazı sözcüklerin sağlamış olduğu anlamda aramak gerekir. Ona göre "tek tek kimi şeylere değinmek için kullanılan 'bir' sözcüğünden özenle

kaçınıldığından, değinilen nesneler kendi sınıflarının birer sözcüsü oluyor." Buna örnek olarak "bir masa"dan değil, "masa"dan, "bir bakır kase"den değil, "bakır kase"den; "bir pencere"den değil, "pencere"den; "bir ışık"tan değil, "ışık"tan; "bir bisikletin sesi"nden değil, "bisiklet sesi"nden; "bir çıkrığın sesi"nden değil, "çıkrığın sesi"nden söz edildiğini belirtir. Cansever'in bu tavrını "tutarlı bir uygulama" olarak gören Karabaş, bunun "rastlantısal" olmaması gerektiğine vurgu yapar. Ona göre "bu sanatsal etkiyi" Cansever, "lirik şiirden özümsemiş"tir. Özellikle "bu uygulamanın en önemli örneği"ni "bir adam" yerine "adam"dan söz edilmesi" (1992: 44) olarak gören Karabaş, bu yaklaşımıyla aslında Cansever'in şiir anlayışıyla çelişir. Çünkü yukarıda belirtildiği gibi Cansever, özellikle "bir" sözcüğünün şiirlerinde çok geçtiğini, bilinçli olarak buna yer verdiğini ve bu sözcükle bir anlam "belirsizliği", çoğul bir okuma amaçladığını dile getirmiştir. Karabaş, Cansever'in "bir" sözcüğünden kaçınarak bir genellemeye, böylelikle bir belirsizliğe ulaşmak istediğini ifade ederken, Cansever, aksine bu belirsizliği "bir" sözcüğünü kullanarak elde ettiğini işaret eder.

R. Tomris'e göre Cansever'in "ayırıcı özellikleri", "kendi eliyle yerine yerleştirdiği doğanın çok sesli ve ancak akılla görülen, daha doğrusu diyalektik açıdan ve insan değerleri açısından bakılınca daha bir tadına varılan inceliklerini o dönemde (1960'lı yıllar) eşine az rastlanır bir ustalıkla ele almış" (1966: 48) olmasıdır.

Rauf Mutluay'a göre Cansever'in şiirleri, "ne tören meydanları, ne salon kalabalıkları için; ne ilk okuyuşta anlamak, ne hemen ısınıp ezberlemek için"dir. Edip Cansever'in şiirlerini, "çağımızın iyi örneklerinden" sayan Mutluay, bu şiirlerin hepsinde olduğu gibi, "yazılışına, yaratılışına harcanan emek oranında bir sanat çabasını da okuyandan istediğini" vurgular (1966: 53).

Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* adlı eserini ele alan Suut Kemal Yetkin, "şiirin kaynağı"nı, "bilinçaltının ilk çocukluk çağlarına kadar inen veriler"de bulur. Ancak Yetkin'e göre bu veriler, "bilinçte yankılanmalarını sağlayacak çağrışımlarla kaynaşmazsa, bilinçle bilinçaltı arasında bir denge kurulmazsa şiire varılamaz." Bu bağlamda şiire varmak için "yaşadığımız dünyadan kopmadan", bilinçaltına, "içimizde yaşayan o yitik sandığımız dünyaya" yönelmek gerektiğini belirten Yetkin, Edip Cansever'in söz konusu eserinin, "bütün şiirlerinde değilse bile, birçoğunda bu işi başarmış göründüğünü" dile getirir (1969: 36). Bilinçaltını, bilinçli bir eylemle şiire

dönüştürüldüğünü vurgulayan Yetkin'in bu yaklaşımını eleştiren Fikret Ferel, Yetkin'in, *Umutsuzlar Parkı*'nı göstererek "Bilinçaltı, yalnız çocukluk çağlarının iz bırakmadan geçip gitmiş sandığımız, ama gerçekte varlığımızdan ayrılmayan duygu-anıların değil, gelecek günler üzerine kurulan ama unutulup giden özlemleri de kendinde toplamaktadır. İşte bu duygu-anılarla özlemlerin kaybolmuş görünen dünyasında yaşamak imkânını bulanlar şiire varabiliyor." (Yetkin, 1969: 34) şeklindeki ifadelerine katılmaz. Çünkü Ferel'e göre "hiçbir insani değerin aklın dışında kalamayacağına, aklın çizgisi dışına çıkamayacağına göre, şiirin de aklın dışında yaratılmak istenmesi ya da yaratıldığının düşünülmesi imkânsızdır" (1969: 6). Aklın ölçütleri dışında yaratılan bir şeyin şiir sayılamayacağını vurgulayan Ferel, rastgele yazılan sayıklamaların şiir olmayacağını belirtir. Bu bağlamda Yetkin'in "Şiir, akıldan çok şey çekmiştir." Yargısının ise "baştan aşağı yanlış" olduğunu, "şiirin salt duyguya bağlansa bile, aklın bu durumda da kenara itilemeyeceğini" dile getirir. "Çünkü hiçbir zaman akılsız bir duygu dünyası ve zenginliği olamayacağı için, aklı bırakmış bir şiir de düşünülemez." diyen Ferel, asıl meselenin "bilinçaltına sığınmak değil, ancak bilinçaltından yararlanmak" olduğunu belirtir. Bu durumun da "akıldan, yani bilinçten kaçmak" olmadığını savunur. Ferel'e göre "Bilinçaltının varolabilmesi için önce ortada sağlama bir bilincin olması, yani aklın bulunması gerekir" (1969: 6).

Bu bağlamda "1953'den sonra Türkiye'de gelişen şiirin ortak ve belirgin niteliklerinden birinin "Kolay kolay anlaşılmamak" olduğunu" kabul eden Ferel, ancak bunun nedenini, Suut Kemal Yetkin'in savunduğu soyut olarak "Aklın baskısından kurtulmaya çalışmak"da değil, toplumsal sebeplerle imgeci kapalı şiire dönülmüş olmak"da aramak gerektiğini" işaret eder. Bu "kapalı, imgeci şiire dönülmüş" olmasının sebeplerinin başında "1950'den sonra Türkiye'nin bir "Kapitalizme yönelme" dönemine girmesini ve dolayısıyla bu dönemde daha çok belirmeye başlayan sınıf ayrılığı ve çatışması içinde çoğunluğu küçük burjuva olan şairlerin toplum dışına itilmiş ya da yabancılaşmış olmalarını" örnek gösterir (1969: 6). Farklı kültür ve yaşam şartlarının içinde yetişmiş şairlerin şiirleriyle getirmiş olduğu yeniliği, alışılmamış olanı, yeni bir anlam olgusunun oluşmasında kaynak olarak gösteren Ferel'in bu yaklaşımını Cemal Süreya'nın da şairlerin doğum yerlerini ve geldikleri yöreleri inceleyerek ortaya koyduğunu daha önce belirtmiştir.

Cansever'in mektuplarından hareketle eserlerindeki anlam sorununa kuramsal bir çerçeve çizmek isteyen Özdemir İnce'ye göre Cansever, "İçeriğin içerdiği biçimlerle şiirin semantik özel yapısı derinlemesine ve dikey olarak işliyor imgeleme, çağrışım ve imge kovanına çomağını sokuyor." "İçeriğin semantik yansımalarının, etkilerinin, şiirin yapılaşmasına" olanak tanıdığını, "evrenin yepyeni ve düşsel bir imgeye, tasarıma, düşgörüye" dönüştüğünü ve böylelikle "anlamın derinlere çekilmediğini, tersine derinlerden yüzeye doğru yükseldiğini" belirten İnce, bu durumu "olağanüstü bir şiirsel durum, süreç ya da edim" olarak görür. Mektuplardan alınmış birkaç cümlenin şiire dönüşebilmesini, "bu sözcüklerin ya da dilin çoğalmasından, kendilerini çoğaltıp bir şiirsel anlam kurabilmelerine" bağlayan İnce, bunun nedenini "metnin, cümlelerin, sözcüklerin bizi nesnelere gönderiyor, ama orada kalmıyor, tekrar kendilerine dönüyor" olmalarına bağlar. "Yazınsallığın, şiirselliğin", bu "kendilerine geri dönüşte" ortaya çıktığını belirten İnce, "anlamın metne dönüp orada kurulduğunu, orada çoğaldığını, nesnelerin üzerinde kalıp tekilleşmediğini" dile getirir. "Anlamın nesneye yani gösterilen'e yapışmasını, metnin, cümlenin, sözcüğün yazınsal olmadığının göstergesi" olarak sayan İnce, ancak "gösteren'in yani metnin gönderisinin gösterilen'e çarpıp geri dönmesi durumunda yazınsallığın başladığını" işaret eder. Bu olguyu "ayna"ya benzeten İnce, buna dayanarak "herhangi bir anlam'ın aşılmasının söz konusu bile olamayacağını, anlamın aşılmaz olduğunu, olsa olsa çoğullaşabileceğini, katmanlaşabileceğini, ama bağımsızlaşamayacağını, özerkleşemeyeceğini" vurgulamış olur. Dolayısıyla söz konusu olan "geri dönüş gerçekleşip yazınsallık oluşmaya başladığı zaman özerkleşen metnin kendisi" olacaktır; ancak "anlam dediğimiz şey metnin içinde, biçiminde ve yapısında" oluşacaktır. Bu bağlamda "metin, anlamın kafesidir, anlam metin kafesindeki kuştur." benzetmesini yapan İnce, "bir kuş kafesinde ne kadar özgürse, anlam da bir metinde o kadar özgürdür." sonucuna varır. Bu sebeple İnce'ye göre "bir yazınsal metnin temsil ettiği, ürettiği anlam dış dünyada değil kendisindedir" (1990: 28).

Bu kuramsal çerçeveden sonra Cansever'in ilk eserlerinden olan "Masa Da Masaymış Ha", "Dipsiz Testi", "Mesire Yerleri", ve "Şekerli Gerçek" şiirlerini ele alan İnce, bu dört şiirden "Masa Da Masaymış Ha" ve "Şekerli Gerçek" şiirlerinin "şiirsel sözdizim ve dilsel deformasyon olarak değil, ama semantik alan ve derinlikler bakımından" İkinci Yenici Edip Cansever'in ipuçlarını verdiklerini dile getirir. İnce'ye

göre Cansever, "Masa da Masaymış Ha" şiirinde "şiirin mantığını değiştirmiş, kendi şiirinden ve Türk şiirinin genel, egemen mantığından kopmuş"tur. İnce, bu şiirlerde "nesnenin şiire girişinde bir yenilik" olduğunu, "ham (brüt) sözcüklerin darasının çıkartılmadığını", yani "sözcüklerin şiirde henüz *gösteren* (signifiant) işlevi yüklenmediklerini", "bizzat *gösterilen* (signifie) olarak çalıştıklarını" belirtir. "Sözcük-gösteren değiller, sözcük-gösterilen" olduklarını, başka bir deyişle, "bu yepyeni kullanımda sözcüklerin birer *im* değil *nesne*" olarak yer aldıklarını işaret eden İnce, bu durumu "çok önemli bir özellik" olarak değerlendirir (1992: 30). Metin merkezli bir anlam anlayışını savunan Özdemir İnce, "anlam'ı yani gösterilen'i çağrışımlar yoluyla metnin dışında ve belli bir idea'ya göre (imgelerde değil de) hazır simgelerde aramanın, çağdaş şiirle çelişeceğini" savunur. Bu bağlamda Edip Cansever'in, "Masa da Masaymış Ha" şiirinden başlayarak *Yerçekimli Karanfil*'de çağdaş şiirin metne dönük metinde kapalı anlam alanına sıçramış" olduğunu belirtir (1992: 30). Dolayısıyla İnce, Cansever'in şiirsel anlamı, metnin yapısında, metine özgü olarak oluşturduğunu ve metnin dışında aranan bir anlamın şiirselliği ortaya koyamayacağını işaret etmiş olur.

Gerek Sezai Karakoç'un ("Bir Materyalist Şiir") gerekse Erdal Öz'ün ("Trenlere Çikolata Yediren Adam") henüz 1958 yılında Cansever'in şiirini "derinlemesine kavradıklarını" vurgulayan İnce, Erdal Öz'ün Cansever için, "Kelimeleri zorlamak, kelimeleri yeni biçimler içinde yan yana getirerek ya da *eksilterek* şimdiye kadar hem konuşma hem de yazı dilimizde olmayan yeni kavramlar, yeni anlamlar, yeni anlatı biçimleri yakalamak" şeklindeki sözlerini aktararak "yeni bir şiirin başladığını da muştulamış olduğunu" belirtir (1992: 30). Erdal Öz'ün yazısında Edip Cansever'in şiirinde "ayrıntı ve çağrışımın öneminin" vurgulanmış olmasına değinen İnce, söz konusu yıllarda "ayrıntı"nın "Türk şiiri için yeni bir olgu" olduğuna dikkat çeker. İnce'ye göre Cansever'in şiirinde "ayrıntı olgusu, iki türlü çalışır." Bunlardan birincisi "Nesnelerin, nesne gruplarının şiire brüt olarak girişi", diğeri ise "nesne gruplarının ve tek tek nesnelere ait özelliklerin ad, sıfat ve eylem olarak şiirsel yapıda yer alması"dır. İnce bu durumun "şiirimizde yeni bir zaman ve mekân ortamı hazırladığını" dile getirerek bu durumdan kaynaklı olarak "simgeleşmiş sözcüklerin ve kavramların asıllarına döndüklerini ve özgürleştiklerini" işaret eder (1992: 30).

Edip Cansever'in "daha çok şimdiki zaman'ın şairi" olduğunu düşünen İnce, Cansever'in "şair olarak, metinde şiirsel zaman ve mekânın dışında" olmadığını, "onlara

dışardan bakmadığını" da dile getirir. Şiirdeki "bu zaman ve mekânın içinde ve ortasında" yer alan Cansever, bu nedenle, "dilsel ve imgesel olarak dolaysızlığı, doğrudanlığı (*discourt direct*) seçmiştir." "Bütün bunlar Edip Cansever'in kendine özgü bir *güncel ve gündelik olan*'ın şairi olduğunu düşündürüyor." (1992: 34) diyen İnce, Cansever'in şiirsel anlamı metnin içinde kurguladığını, bu metnin dışında bir anlamsal zemine olanak tanımadığını ve anlamın ortaya konulabilmesi için "doğrudan ve dolaysız" olarak günceli esas aldığını işaret etmiş olur.

Edip Cansever'in anlam tartışmalarındaki yerini sorgulayan Fethi Demir, İkinci Yeni şiirini, "imgeye dayanan, anlamı sorunsallaştıran, dilsel ve biçimsel deneyselliklerden kaçınmayan, bireyselliği önceleyen avangart bir şiir" olarak tanımlar. İkinci Yeni şiirinin "Sürrealizm, varoluşçuluk, atonal müzik, soyut resim vb. modern sanat akımlarından beslendiğini" belirten Demir, bu şiire yöneltilen "en temel eleştiri konusu"nun "anlamı ikinci plana itmesi" olduğunu vurgular. Demir'e göre İkinci Yeni şairleri, "anlamdan çok imgeyi ve görüntüyü öncelemiş", "şiiri düzyazıdan uzaklaştırarak farklı bir boyuta taşımaya çalışmıştır." İkinci Yeni şiiri bu tavırla birlikte "günlük yaşamdan koptuğu gibi geleneksel şiir anlayışlarına hâkim olan somut ve toplumsal gerçekçi anlam dünyasından uzaklaşmıştır." Demir'e göre "bu durum İkinci Yeni'ye yöneltilen "anlamsız şiir" eleştirilerinin kaynağını oluşturur" (2012: 23). Anlamsız şiir tartışmalarını, sadece günlük yaşamdan uzak ve somut olandan anlamdan ayrılmakla sınırlı saymak İkinci Yeni şiirinin anlam sorunsalını eksik bırakır. Ancak Demir'in işaret ettiği durumda büyük bir gerçeklik payı da bulunmaktadır. Anlamsız şiir tartışmalarının temel kaynaklarından biri, İkinci Yeni şairlerinin "birey"i esas alması ve kendi yaşantılarını da bir birey olgusuyla şiire taşımış olmasında yatar.

Bu bağlamda Demir'in "İkinci Yeni şairleri ise genel itibariyle şiirlerine yönelik "anlamsız şiir" iddialarına pek eleştiri gözüyle bakmazlar. Zira birçoğuna göre zaten şiir anlamdan azade bir türdür." şeklindeki ifadeleri de tam anlamıyla geçerli bir çıkarsama değildir. Burada İlhan Berk'in "(ç)ünkü anlam kadar şiire düşman bir ilke yoktur." cümlesini örnek göstererek onun "şiirde anlamsızlığı açıkça savunduğunu" dile getirmiş olması, bütün İkinci Yeni şairlerine uygulanamaz. Hepsi için bir geçerlilik taşıyamaz. Ayrıca İkinci Yeni'nin "isim babası" olan Muzaffer Erdost'un da "İkinci Yeni'nin bir şey anlatma ve söyleme gibi bir derdi olmadığını, çünkü bu şiirin amacının bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurtarmak olduğunu vurgulamış" olmasını

aktaran Demir, daha sonraki süreçlerde İkinci Yeni şairi olarak bilinen şairlerin bu düşüncelere katılmadığını da gözden kaçırmış olur.

İkinci Yeni'ye yönelik "anlamsız şiir" eleştirilerinin bir diğerini ise "okura yüklenen ağır misyonun oluşturduğunu" belirten Demir, İkinci Yeni şairlerinin "tembel bir okur istemediklerini sık sık dile getirdiklerini", "okuru şiiri didiklemeye, şiir üzerine kafa yormaya zorladıklarını" hatırlatır. "Okuru şiire müdahil olmaya çağıran İkinci Yeni şairleri, çeşitli biçem oyunları ve kelime işçiliğiyle oluşturdukları şiirsel atmosferle anlamı daha da muğlaklaştırır." diyen Demir, bu şairlerin "kurallı cümle düzenini kırdıklarını", "dili günlük yaşamdaki kullanım biçiminden soyutlayarak, uzaklaştırarak şiiri güç anlaşılır bir hâle getirdiklerini" belirtir. Ona göre "özellikle kelime deformasyonları, duygu değişimleri gibi tekniklerle şiiri güç anlaşılır, hatta anlaşılmaz kılan İkinci Yeni şairleri, kurdukları bu kapalı devre yapıyla basitlik ve sadelik gibi eğitimleri aşar." Böylelikle Demir, bu "basit ve sade eğilimlerin dışına taşma durumu"nun, yani "hem modern, kentli, soyut bir şiir olma hem biçimsel ve dilsel anlamda birtakım alışılmadık teknikler deneme hem de anlamı tali planda bırakan ve okuru zorlayan sıkı bir şiir kurma" eğiliminin, "İkinci Yeni'ye yönelik "anlamsız şiir" tartışmalarını daha da alevlendirdiğini" iddia eder (2012: 23-24).

İkinci Yeni'yi bu genel ve toptancı bir yaklaşımla değerlendiren Demir, Cansever'i olumlayıcı bir tavırla ele alır. Bu yüzden Cansever'i İkinci Yeni şairleri arasında sayıp saymadığı belli değildir. Cansever'in "iyi şiirin anlamsız kalmayacağını ve zamanın ruhuna uygun olarak toplumsal, kültürel ve entelektüel atmosfer olgunlaştığı an çözüleceğini", "yeniliklerin ilk başta hemen anlaşılmadığını, yerleşik şiir anlayışı tarafından yadırgandığını" düşündüğünü belirten Demir, aynı şekilde Cansever'in "yüzyıllar boyu bir türlü anlaşılmayan şiirler olmadığına göre biz, birtakım şiirlere ısınıp yüz göz olabileceğiz demektir. İstesek de istemesek de onlar bizim yaşamımıza sokulacaktır." şeklindeki sözlerini aktarır (2012: 24). Cansever'in bu tavrı, Demir'in yukarıda dile getirdiği yargılarla açık bir şekilde çelişir. İlhan Berk'in yaklaşımının diğer şairler için genellenemeyeceğini de bir kez daha ortaya koyar.

Fethi Demir'e göre Cansever, şiirsel anlamın ortaya çıkarılmasında "asıl büyük sorumluluğu okuyucuya yükler." Demir, "Okurun şiir karşısında edilgen bir yaklaşımdan kaçınıp şiirle didişmesini" bekleyen Cansever'in, bu bakış açısıyla,

"okurun kanaatlerini edebî eserin içeriğine katan okur merkezli edebiyat kuramlarının Türkiye'deki ilk yansımaları olması açısından da önemli" olduğunu belirtir. Demir, bu yaklaşımına Cansever'in "kapalı okuyucu" teriminin altını çizmesini dayanak olarak göstererek, şairin "Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir." şeklindeki yaklaşımın "şiirde anlamının göreceliliğine dikkat çektiği gibi daha çok postmodern bir yaklaşım olan yazarın/şairin edebî eser üzerindeki otoritesini sorunsallaştırma eğilimi taşıdığını" ortaya koyduğunu belirtir. Demir'e göre bu anlayış, "şairin şiirin anlamı konusundaki egemenliğini tartışmaya açar" ve "şiir tahlillerinin ana sorusu olan "Şair ne anlatmak istiyor?" yerine "Şiirin sizdeki karşılığı nedir?" sorusunun ikame edilmesine kadar gider" (2012: 24). Demir'in bu yaklaşımları birden fazla sorunu beraberinde getirir. Birincisi okur merkezli kuramın ilk yansımaları Cansever'den önce de kendini göstermiştir. Okurun metni anlamlandırmadaki rolü her dönemde tartışılmıştır. Dahası "kapalı okuma", okur merkezli kuramların ele aldığı bir terim değildir. Yeni Eleştiri'nin (New Cristisizm) kullandığı bu terim, okurun aksine metni esas alır ve okurun metnin dışında herhangi bir olguya dayanarak metni anlamlandırmasına karşı çıkar. Ayrıca Cansever, "şiirime ne anlam verilirse anlamları odur." şeklinde görüş bildirmesine rağmen, anlatmayı, düşünceye dayanmayı esas alması ve bunu her seferinde yenilemesi dikkate alındığında, söz konusu olan bu yaklaşımın geçerliliği oldukça zayıflar. Bu bağlamda Cansever'in "Ben şiirimin çok çeşitli anlamlara gelmesini istemem. Neyi söylüyorsam tam yerini bulmasını isterim." (1982: 7) şeklindeki sözlerini de hatırlarsak Demir'in aksine okur merkezli bir yaklaşıma sıcak bakmadığını da görmüş oluruz. Ancak Demir söz konusu yaklaşımını şu ifadelerle sonuca bağlar: *"İkinci Yeni ile birlikte şiirin bir anlatı türü olarak tasarlamaması, imgeye dayalı soyut bir şiirin öncelenmesi, dil konusunda bireysel deneyselliklerden kaçınılmaması şiirde anlam arama işini bayağı zor bir uğraş hâline getirir. Cansever de şiirin anlamını arama işini okura bırakır, yani şairin şiir üzerindeki egemenliğini okurla paylaşmayı önerir ve bu bağlamda okuru bazı konularda uyarır. Anlamın peşine düşen okur, şairin anlatmak istediği özü kaçırmamalı, şiir birikimi yeterli olmalı, psikolojik açıdan şiire açık olmalıdır. Okur, tüm bu kriterlere dikkat ettiğinde şiirin anlamını kavrar. Nihayetinde Cansever'e göre yeryüzünde anlamsız kalmış tek şiir yoktur ve her şiir zamanı gelince mutlaka anlaşılacaktır. Eğer gerçekten anlaşılmamış, bir anlam içermeyen şiir varsa; bunlar kötü şiirlerdir ki şiir üstüne kafa yoran ve şiir zevki gelişmiş okurun da zaten böyle*

şiirle işi olmaz" (2012: 25). Demir'in bu yargıları oldukça genellemeci bir algının ürünüdür ve Cansever'in şiire bakış açısını temsil etmez. Cansever'in "şiirin anlamını arama işini okura bırakması" gibi bir durumun geçerliliği yoktur.

Dinçer Eşitgin de Cansever'i İkinci Yeni şiiri bağlamında ele alır ve "İkinci Yeni şiirinin genel karakteristiği olan dilin imkânlarını zorlama düşüncesinin Cansever'in şiiri için de belirleyici" olduğunu dile getirir. Eşitgin'e göre bu şiir, dilin imkânları zorlanırken doğal olarak "zaman zaman anlamsızlık ve tuhaflık tuzaklarına düşer." "Alışılmamış bağdaştırmaların günlük dilde de belli oranda var olduğunu ve herkesçe kullanılan bu söz gruplarının yadırganmadığını, hatta çoğu zaman farkına bile varılmadığını" belirten Eşitgin, "ancak anlam ile kullanılan kelime arasındaki uçurumun büyüdükçe ve bir de buna sözdizimi açısından da bir engel konunca artık o şiirdeki anlamı çözmenin hayli zorlaştığını" işaret eder. Bu bağlamda Eşitgin'e göre "Cansever'in de istediği gibi belli bir okuma kültürü, belli bir şiir bilgisi gerektiren ve günlük konuşma dilinde kullanılan kelime kadrosuyla ve sözdizimiyle çözmenin imkânsızlaştığı bir şiir ortaya çıkar." Bu tür mısralara ve hatta tümüyle böylesi mısralardan oluşan şiirlere Edip Cansever'in şiirlerinde "sıkça" rastlandığını dile getiren Eşitgin, (2005: 39) aslında şiiri meydana getiren ve şiirsel anlamın yapısını oluşturan bütün unsurları, anlamı engelleyen, şiiri anlaşılmaz kılan unsurlar gibi görür. Şiirin günlük dilsel kullanımların uzağında, yeni ve alışılmamış bir bağdaştırma yöntemleriyle, şiirin kendine özgü bir sözdizimiyle ortaya çıktığını ve bütün bunların da şiirsel anlamı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu durum, Eşitgin'in belirttiği gibi "anlamsızlık" ve "tuhaflık" olarak değerlendirilmemelidir.

"Göstergenin nedensizliği" ilkesine değinen Eşitgin, bir dil göstergesi olarak kelimelerin nedensiz olduklarını hatırlatır ve İkinci Yeni'nin "dil içindeki bu göstergeleri (kelimeleri/birimleri) uzlaşılmış anlamlarının dışına taşıyarak, onları hem anlam hem biçim hem de diziliş bakımından bozarak (deforme ederek), bu göstergeler arasında yeni ve yine bir nedensiz ilişkiler kurarak kendini bu birleşimlerden oluşacak yeni ve zengin çağrışımlara kaptırdığını" dile getirir. Şiirsel dili "dili bozma, deforme etme" olarak değerlendiren Eşitgin, "bu ilişkilerin sıfır noktasına çekildiğinde yani gösteren ile gösterilen arasında hiçbir ilişki kalmadığında dilin tamamen çözüme muhtaç şifre ve parolalar hâline geldiğini" işaret eder. Dolayısıyla ona göre "burada artık akıl da devreden çıkar, okuyucu ancak şahsi duygulanım, çağrışım, tahmin ve

sezgileriyle baş başa bırakılır. İkinci Yeni şiiri çoğu zaman belli kodlarla, belli şifreli kelimelerle hatta kendilerine mahsus yapma ve özel bir dille konuşur" (2005: 39). Bu durumda Eşitgin, diğer İkinci Yeni şairleri gibi Edip Cansever'in şiirini de "özde derinleşmekten çok "kelime dizilerini çarpıtma"nın peşinde, ilk okunuşta anlaşılamayan, hatta defalarca okunsa da tek bir anlamla sınırlandırılamayacak kadar zengin çağrışımlı, çoğu zaman da okuyucuyu belli bir şahsi donanım, birikim ve tecrübeyle metne katılmak zorunda bırakan metinler" olarak değerlendirir. Eşitgin'e göre "bu zorluk, okuyucu ile metin arasındaki uçurumu derinleştirmekte, uçurum derinleştikçe de metin, Asım Bezirci'nin ifadesiyle "soğuk"laşmakta, Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "tuhaf"laşmaktadır" (2005: 39). Buradan hareketle Eşitgin'in İkinci Yeni şiirinin getirdiği asıl şiir dilini, anlamın önünde bir engel olarak karşıladığını söylemek mümkündür. Cansever'in şiirlerinde bir "derinleşme" bulamayan Eşitgin, şairin bilinçli olarak kelime dizilerini çarpıttığını ve dilin alışılmış düzenini bozduğunu iddia eder. Ancak şiir, alışılmış kelime dizileri ve onların sağlamış olduğu bilinen anlamsal çerçeve ile yazılmaz.

3.3. Turgut Uyar: "Şiir İçi Gereklilik" ve Anlam

3.3.1. Turgut Uyar'ın "Korkulu Ustalık"ı: Anlamın Saydamlığı

Şiirde anlam tartışmalarına "Kapalı şiir, açık şiir" bağlamında yaklaşıldığını işaret eden Turgut Uyar, böylesi bir ayrımı "gereksiz" bulur. Açık şiir, kapalı şiir olgusuna "kendince" bir yaklaşım getiren Uyar, "açık şiiri", "Ne dediği anlaşılan, dili açık, kuruluşu düzgün, şairanelikten uzak, âşık olunca, âşık oldum; aç kalınca, acıktım diyen, girdisiz çıktısız, biraz aydınlık, yapısı bakımından aydınlık, biraz safça, erkekçe." şeklinde tanımlar. "Kapalı şiir"in ise biraz daha tanım gerektirdiğini belirten Uyar, kapalı şiir için "özünü kolay kolay vermeyen, kenardan dolaşan, çapraşık, dili düzenbaz bir şiir hemen hemen" şeklinde bir açıklama getirir. Şairin birtakım duygularının, düşüncelerinin olduğunu ve bunları söyleme gereksinimi duyduğunu dile getiren Uyar, şairin bunları doğrudan demediğini, "birtakım resimler çizdiğini, çoğu zaman şiirin bütününe giremeyen birtakım düşlenmeler sokuşturduğunu" ve bu durumda oluşan şiirin kapalı şiir olarak algılandığını belirtir (2012: 31-32).

Kapalı-açık şiir bağlamında anlam sorununun, "bir ifade meselesi" olduğunu işaret eden Uyar, bu sorunun şiirde var olan "duyguların, düşüncelerin" açıkça söylenip

söylenmemesine, dolaylı veya doğrudan gösterilmesine bağlı olarak ortaya çıktığını dile getirir. Uyar'a göre "Ne istediğinizi bildiğiniz zaman söylediklerinizi kolay anlaşılır, istediğinizi bilemiyorsanız sözleriniz bir bilmece havası taşır." "Söylemek istediğini bilmek" bağlamında açıklık-kapalılık olgusunu değerlendiren Uyar, kapalı olma bahsinde "insanoğlunun birtakım karanlık, aslına varamadığı şeyleri de duyabildiğini" ve bunları aktarmak istediğini belirtir. Ancak Uyar'a göre, açık şiir de kapalı şiir de yazan "şairin yaptığı her iki hâlde de aynı kapıya çıkar." Çünkü "söylenen sözlerin bir değeri varsa, uydurma değilse, anlaşılmasa bile o söz kendini sezdirir" (2012: 32). Kapalı denilen şiirlerin Türk şiirine "yeni özler" getirdiğini işaret eden Uyar, söz konusu özlerin doğrudan söylenmesinin "imkânsızlığı" dolayısıyla "genç şairlerin ister istemez kapanık şiire yöneldiğini" belirtir. Bazı özlerin doğrudan söylenememesi, şiirde bir anlam sorununa veya kapalı bir anlam anlayışına sebep olduğunu belirten Uyar, yine de "her yeni özün kendi biçimini beraberinde getirdiğini" vurgular. Uyar'a göre, "bir şiir varsa, kendi biçimi ile vardır. Açık yahut kapalı biçimi ile vardır." Dolayısıyla söz konusu şiiri, "açık veya kapalı diye düşünmenin, şiirin bazı gereklerini yadsımak olacağını" işaret eder (2012: 32).

Uyar, şiirde anlam sorununa okur açısından baktığında "çoğunluğun şairi olmanın ögelerinin kendiliğinden belirdiğini" söyler. "Topluluğun sevdiği nenleri, topluluğun sevdiği, anladığı biçimlerle söylemek" gibi bir yaklaşım, çoğunluğun şairi olmayı, anlaşılmayı sağlar. Çünkü Uyar'a göre "Hâlk hiçbir zaman ileri bir sanatı anlamayacaktır, sevmeyecektir. Buna gelişmesi, yaradılışı elverişli değildir." Bunun gerekçesini ise "Kalabalığın sanatı bilişi yüzyıllar önce kurulmuş, yerleşmiş, süregelmiş" olmasına bağlayan Uyar, kanıksanmış ve yerleşmiş bir beğeninin yerine yeni bir sanat anlayışını koymanın zorluğuna işaret eder. Böylesi bir okur kitlesinin şiirde anlam sorunu ile karşılaşma doğal olarak kendiliğinden ortaya çıkmaktadır (2012: 35).

Bu bağlamda eski şiir anlayışlarına değinen Uyar, kendilerinden önceki her şairlerin "karşı konulmaz bir iştahla, sömüre sömüre "küçük adam"ın günlük yaşamını, günlük gelip geçici izlenimlerini, duygulanmalarını yazdıklarını" belirtir. "Bu günlük duyguların başında, şehvet vardı, açlık vardı, yoksulluk vardı." diyen Uyar, bu ögelerin "en kaba, en yalınkat belirtilerle" şiirde yer aldığını işaret eder (2012: 41). Bu "küçük

adam"ın terkedilip yeni bir anlayışın benimsenmesi de yerleşik beğenilerin sarsılmasına sebep olur. Anlam sorunu bu süreçte daha da ciddi bir noktaya taşınır.

İkinci Yeni şiiri tartışmalarını başlatan Muzaffer Erdost'un "Bir Şey Söylemeyen Şiir" yazısı ile Türk şiirinde "yeni bir akımla karşı karşıya" gelindiğini söyleyen Uyar, söz konusu "akım"ın Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözü ve Ece Ayhan'ın şiirlerine dayanarak Erdost'un bu şiiri "savunmaya, yerleştirmeye" çalıştığını dile getirir. Muzaffer Erdost'un "anlamlarından soyulmuş kelimelerle yeni bileşimler kurmak", "konuşma dilinden ayrı yeni bir şiire varmak", "kelimeleri hiçbir şey söylemeyecek biçimde kurmakta, bir gereç gibi kullanmak", "böylece şiiri duygudan, düşünceden kurtarmak" gibi yaklaşımlar sergilediğini hatırlatan Uyar, Erdost'a bir dereceye kadar hak verir. Ancak "şiirin ille bir anlama bağlanmaması isteği" noktasında kendisinden ayrıldığını, böylesi bir görüşü savunamayacağını işaret eder (2012: 43-44). Uyar'a göre "şiirin ille bir anlama bağlı olmasının istenemeyeceği, yeni varılmış bir doğru değildir." Batı'da Dada, Sürrealizm, Letrizm gibi akımların bu anlayışla ilişkilendirilebileceğini, ancak bütün bu akımların, "tek başlarına birer değerler bütünü hâline gelemediklerini", "başka köklü akımları besleyerek işlevlerinin bittiğini" bildiren Uyar, böylesi bir örnek dururken Türk şiirinin buna yenilik olarak sarılmasının anlamsız olduğunu dile getirir. Bu bağlamda Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözündeki yaklaşımlarına karşı çıkan Uyar, "şiirin ille bir anlama bağlı kalmaması gerektiği" yaklaşımını, bir "ilke" hâline getirilemeyeceğini savunur. Çünkü ona göre "şiir, birtakım güzel, değişik, anlamsız görüntüler bulma sanatı değildir" (2012: 44). Uyar, bu yaklaşımına, "şiirin yapısı ve ögeleri bakımından, bir söz, dolayısıyla bir anlam sanatı olması bakımından bunlardan kolay kolay vazgeçemeyeceğini" gerekçe olarak gösterir. Resimde ve müzikte "çizgilerle, renklerle, seslerle soyut birtakım bileşimlere, biçimlere varılabileceğini", bunun "sonunda birtakım değer bölümleriyle, bir değerler bütününe, bir bütün değere varmak" olduğunu, fakat "sözle kurulabilecek bir biçimin, ancak bir anlam olabileceğini" işaret eder" (2012: 45).

Şiirin anlamdan soyutlanmasını kabul etmeyen Uyar, anlamın bir yana bırakılması durumunda kelimelerin böylece yan yana getirilmesinde güzellik ölçütünün, değer ölçüsünün ne olacağı konusunda bir netliğin olamayacağını dile getirir. Bu ölçüsünün ister istemez "musiki"yi akla getirdiğini ve bunun da "seslerin uyuşmasının verdiği düzen, denge" oluşturduğunu, ancak "şiirde musikinin yerinin, seslerin

uyuşmasında değil, mısralarda içten içe gelişen ölçüde, vurguda, düzende" olduğunu vurgulayan Uyar, "şiirin gayesi"nin de "musiki" olmadığını savunur (2012: 45). Bu durumda anlamın bir yana bırakılarak sadece seslere veya geometrik düzenlere göre şiir yazılamayacağını, anlamı şiirin en mutlak ögesi gibi gördüğünü bir kez daha ortaya koyar. Çünkü Uyar'a göre anlamı dışlayarak "böylece hiçbir şey söylememek kaygısında olan ozanın, yönetici bir duygudan, bir düşünceden yoksun bir ozanın, sonunda nasıl boşlukta kalacağını düşünmek güç olmuyor." Bu bağlamda Uyar, şiirde anlamı, "kelimeleri sağlam bir yapı olmak üzere birbirine bağlayacak tek öge" olarak görür. Bu ögenin, yani "anlamın yokluğu" durumunda, "ister istemez sanat eserini başarısızlığa, sanat eseri olmamaya götüren o kargaşaya, o düzensizliğe, o boşluğa sürükleneceğini" dile getirir (2012: 45). Buradan hareketle Turgut Uyar için, bir sanat eserinin başarısının, sanat eseri olma bütünlüğü ve düzeninin, bir anlama sahip olmasıyla yakından ilgili olduğunu ve neredeyse en önemli ölçüt kabul edildiğini söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiirinin yeni bir şiir dili kurması meselesinde ise Uyar, "bu dilin kurulmasının, rastgele uydurulmuş sözlerle değil, sağlam, kendine vergi bir dünyası olan bir ozanın, sanattan önce hayatı çözümleyebilmiş bir ozanın kelimelere kendi dünyasından katacağı anlam yükleriyle mümkün olabileceğini" dile getirir. İkinci Yeni şiiri için genellenen bu dilin "ortak bir dil olamayacağını", "her ozanın, kendi şiir dilini kendisini kuracağını" belirtir (2012: 45). Bu yaklaşımda olduğu gibi yeni bir şiir dilinin de ancak şairin kendine özgü dünyasından hareketle sözcüklere katacağı anlamla mümkün olabileceğini işaret eden Uyar'ın anlamdan soyutlanmış bir şiirin varlığını kabul etmez. Erdost'un anlamdan soyutlanmış bir şiir anlayışı olarak tanımladığı İkinci Yeni şiirini, "ozanı bir bakıma kolaya alıştırmak, her ozan, hatta her sanatçı için gerekli o zorlu iç macerasından kaçırmak, yaşamanın anlamını boşlamak demeye gelen verimsiz bir akım" olarak gören Uyar, söz konusu tarihlerde (1956) Türk şiirinin "kuvvetle beliren eğilim"inin, bu "akım" olmadığını da sözlerine ekler. Uyar'a göre o dönemin şairleri "tersine, kelimelere belki de her çağda olduğundan daha fazla birtakım yükler vermeye çalışmaktadır." Bu bağlamda Muzaffer Erdost'un "yanılgı" içinde olduğunu düşünür (2012: 45-46).

Uyar, Erdost'un söz konusu yazıda kendisi için "Turgut Uyar şiirlerinde bütüne gidiyor, ama toplumcu mudur?" sözlerine olumsuz yanıt verir ve "toplumcu" olmadığını

bildirir. Uyar'a göre bu konuda kavramlar "yanlış" kullanılmaktadır. Ayrıca "şiirde bütüne varmak isteğinin, düşüncesinin, gereksinmesinin yalnız toplumcu ozanlara vergi bir erdemmiş gibi gösterilmesi"ni de kabul etmez. Bu bağlamda "hiçbir zaman toplumcu olmak kaygısı çekmediğini", "hatta bir bakıma toplumcu olmaktan uzak durduğunu" en azından Türk şiirinde yanlış kavramlara ve anlayışlara dayandırılan "bir çeşit toplumculuktan" uzak durduğunu sözlerine ekler (2012: 46). Erdost'un yazısında çizmek istediği bütüncül anlayışa olumlu yaklaşmayan Uyar, "şimdiye dek hiçbir ortak anlayışa katılmadığını", ancak bazı şairlerin şiirleriyle, kendi şiirleri arasında "bazı ortak yönler bulunuyorsa, bunun sözleşilmiş olduğundan değil, belki karşılıklı etkinmelerden, belki rastlansallıktan" kaynaklandığını vurgular. (2012: 46).

Uyar'a göre "yeni şiir, güçlüğünden ötürü değil, yeniliğinden ötürü" anlam sorunu yaşamaktadır. Bu bağlamda yeni şiirin anlaşılması, anlaşılır olması yolunda şairlerin ve eleştirmecilerin bazı görevlerinin olduğu kanısına hak veren Uyar, ancak şairlerin "yeni şiirin anlaşılmasını sağlamak için, şiirlerini veya şiir anlayışını açıklamasını beklemenin, istemenin" doğru bir yaklaşım olmadığını işaret eder. Şairin, şiire veya şiirine dair yazmasının "ancak şiir yazdığı zamanda olduğu gibi, öznel bir zorunluluk, bir iç zorunluluğu duyduğunda" doğru bir yaklaşım olduğunu belirten Uyar, bu bakımdan şairi, şiirini açıklamaya zorunlu tutmanın "zararlı" bir eylem olduğunu dile getirir (2012: 71).

Bu bağlamda şiirin açıklanabilir olup olmadığı noktasına bir başka açıdan da değinen Uyar, şiirde öncelenmiş bir anlamın olamayacağını işaret eder. Çünkü ona göre "Bütün savların tersine, bir ozan da (bazı genel eğilimler, ilkeler dışında) çoğu zaman ne yazacağını bilmemektedir." Bu durumu, şairin "insan yaratılışına, özgürlüğüne, çağının zorlayacağı değişikliklere inanmasına" bağlayan Uyar, şairin "her zaman nasıl yazacağını bilmediğini, sonunda nasıl yazmış olduğunu gördüğünü" belirtir. Uyar'a göre böyle bir sonuçta, "şiirinin karşısında ozanın durumu, herhangi bir okuyucudan, herhangi bir eleştirmeciden pek farklı değildir." Çünkü şair de "çoğu zaman, herhangi bir okuyucu gibi, pek inandığı, ama ancak bazı yönlerini kavrayabildiği bir şiir karşısındadır. O da çoğu zaman, bazı "kurgu"ların, bazı "düzgü"lerin bazı "resim"lerin açıklamasını yapamaz, nedenlerine varamaz" (2012: 101). Dolayısıyla şiirin açıklanmasını, anlamının belirlenmesini şairden de beklemek doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilmez. Ancak burada Uyar'ın ortaya koyduğu bu yaklaşımdan şu önemli

sonuç çıkmaktadır: Şiirsel anlam, şiirsel metnin kendi dünyasına ait olur. Şair tarafından öncelenmiş olmaz. Bu açıdan bakıldığında şiir, yani metin tamamlanmadan şiirsel anlam üzerinde değerlendirme de yapılamaz. Çünkü şairin kurgulama süreci devam etmektedir, önceledeği bir durum yoktur. Eğer şiir bir anlam taşıyor ve bunu sezdiriyorsa, yine bu bütünlüğün yapısal olarak ortaya konulmuş olması gerekmektedir. Uyar, böylelikle metnin olabildiğince kendi dünyası içinde değerlendirilmesi yönünde bir tavır sergilemiş olur. Bu durum şiiri bütün sosyal ve tarihsel süreçten koparmak değildir. Ancak öncelik ve çıkış noktası da şiirin dışında değildir. Bu bağlamda şairin "şiiri açıklamasını beklemek, şiirin bilimsel bir kesinliğe, aşağı yukarı matematiksel bir kesinliğe ulaşmasını beklemekten farksız" gören Uyar, şairin "kendi şiirinde açıklayamadığı bu yönleri, onun enezli, zaaflı, bir esintiler, bir kararsızlıklar adamı olması"ndan kaynaklanmadığını, bunların "kişioğlunun açıklanamaz yönleri, nedensiz sezgileri" olduğunu işaret eder (2012: 101-102).

Şiirin kapalı olma sorununa eğilen Uyar'a göre, bazı gerekçeleri ortaya koymak adına genelde şairin kendisinden hareket ettiği görülmektedir. Ona göre şair "şiirlerinde, yanılmaya pay ayırabilmeli, yanılabilme yürekliliğini gösterebilmelidir." Çünkü yanılmaktan ürken, başarısızlıktan yılan yahut başarıya, bir çevrenin ölçüleriyle başarıya pek önem veren, dikensiz, gıcıksız şiirlerle çevresini genişletmeye bakan ozan, ister istemez, aslında belki de, kendisinde var olan birtakım şeyleri, şiirlerini güçlü şiirler yapacak şeyleri şiirlerine koymaktan geçecektir." "Bir çevrenin ölçütleriyle" şiir yazan böylesi şairlerin yazdıklarının "kendisinden olmayacağını" belirten Uyar, bu şairlerin "bir çeşit beğeninin, birtakım ölçülerin uygulanışından ötelere geçemeyeceğini" dile getirir. Ona göre "ozanları çoğu zaman ucuz şeyler yazmaya götüren bu korkudur, bu tutkudur, bu beğenilme, hoşa gitme tutkusudur" (2012: 80-81). Ancak iyi şairlerin ancak "yaşamasındaki gerçekleri yazabileceğini", bunun "her şeyden, sanattan bile önce, kişilikle, yaradılışla ilintili bir konu" olduğunu işaret eder. Söz konusu olan bu "karışık kişiliği", bu "özge yaradılışı", yani "yaşamasındaki birtakım gerçekleri/sorunları" olan bu şairlerin yazdıkları şiirlerin "kendiliğinden" sağlam bir yapıda olacağını savunur. Bu sağlamlığın, onların "içlerinde taşıdıkları kişilikten, tözden" kaynaklandığını belirten Uyar, bu şiirlerde "gerçek özdenliğin kendisini kolay kolay vermeyen bağın, utangaçlığın" bulunduğunu dile getirir. Bu şiirlerde, "başarısızlığa, yanılmaya en az başarıya verildiği kadar pay verildiğini",

şiirlerin "yerlerini kendileri yapmak dileğinde" olduklarını ve bu sebeple "şiirlerin bir yeri eksikmiş yahut fazlaymış yahut hepten saçmaymış" gibi bir durumun söz konusu olduğunu dile getiren Uyar, böylesi şiirlerin "ya sevilir, ya yadsınır" olduklarını işaret eder. Tam bu noktada Uyar, bu durumun şairlerin "kapanık, karanlık, anlaşılmaz olması ile doğruca bir ilintisi olmadığını" belirtir. Ancak "kapanık, karanlık, kolay anlaşılmaz olmak bu durumlardan ancak birisi olabilir olsa olsa." diyen Uyar, şiirde anlam sorunun, şairlerin kendilik, özdenlik anlayışından da kaynaklanabileceğini işaret etmiş olur (2012: 82). Çünkü bu özdenliği ve kendilik değerlerini yansıtan şair, belli bir çevrenin ve anlayışın şiirini yazmaz. Bu da alışılmışın dışında bir tavır olduğundan, şiir kimi okurlara kapalı ve karanlık ya da anlaşılmaz gelebilmektedir.

Bu bağlamda "hececiler ve sonrası"ında yazılagelen şiirin "her zaman bir konudan yola çıktığını" belirten Uyar, bu şairlerin "bütün düşündüklerinin, şiirlerinin bütün değerinin, bütün ana değerinin "şairane" durumlar yaratmak, "şairane" konular, davranışlar buluşlar icat etmek" olduğunu işaret eder. Söz konusu şairler için "önemli olanın şiirin kendisi değil, durumun, işlenimin, konunun "şaireneliği"" olduğunu aktatan Uyar, "şiirin amacının, hep bu bilindiğini" ve Türk şiirinin "uzun yıllar konuyu önemsemenin sıkıntısını, kısırlığını çektiğini" vurgular (2012: 88). Dolayısıyla bu "kısırlık" içinde yeni şiirinin konudan bağımsız olması, yeni özleri ele alması da anlaşılmaya engel olarak kabul edilebilir. Turgut Uyar'ın da işaret etmek istediği budur. Okurun, söz konusu şaireneliği bulamayıp, şairin kendi "yaşamasındaki gerçekler" ile karşılaşması, şiiri anlayıp kavramasına, en azından sezmesine engel olmuştur. Bu bağlamda Uyar, şiirin bir konu, bir olay olmaktan çok "sadece bir dil meselesi olduğu" olgusunun unutulmaması gerektiğini işaret eder. Ancak buna rağmen Uyar, söz konusu dönem için "şiirde, açık bir öz, konu, biçim, öykü, anlam kavramına varılamadığını" ve "özün, konunun, öykünün çok kez birbirine karıştırıldığını" belirtir (2012: 89).

Şiire konu, olay, öykü kavramları bağlamında yaklaşan Uyar'a göre "şiir, anlatılamaz", "anlatılmaya elverişli, anlatılabilen şiirin sağlamlığından, şiir oluşundan şüphe edilebilir." Yine de Uyar, "en soyut şiirin bile, anlatılabilir veya anlatılamaz bir öyküsü"nün varlığını kabul eder. Çünkü Uyar, "kelimelerin birer anlam taşıdıkça bundan kaçınmanın mümkün olmadığı"na inanır. Şiirde anlam unsuruna yine önemli bir yer ayıran Uyar'a göre, "Kelimelerin taşıdığı anlam yükleri ve bağıntıları hiç değilse çağrışımların zorladığı, bazı alışkanlıklarımızın uydurduğu bir öyküyü getireceklerdir."

Ancak burada önemli olanın şairin, "öyküye bağlı kalmaması, öyküye boyun eğmemesi" olduğunu belirten Uyar, yazılagelen şiirin "çoğu bir öykü, çoğu kez aralarında kolayca bir mantık bağı kurulabilen bir anılar yığıntısı hafifliğini taşıdığını" işaret eder. İkinci Yeni şiirinin ve bu bağlamda yazılan şiirin "her şeyden çok bu tahkiye anlayışına, bu tahkiye sağlamlığına, bu kötü geleneğe karşı" olduğunu ve yenilikçi şairlerin "şiiri anlama, öyküye, konuya bağlı olmaktan kurtarıp, dilin, özel bir dil ve mısra yapısının eline gücüne bırakmak çabasında" olduklarını savunur (2012: 89).

Şiirde öykü unsurunu değerlendiren Uyar, "şiirin yaşama ile olan bağının yitirilmemesi için şiirde bir "somutlama" yoluna gidilmesi gerektiğini işaret eder. Aslında şiirde nesnel bağlılaşıktan söz eden Uyar, bunu somutlama olarak ele alır ve şiirde "kişilerin "somutlanması", elle tutulur, inanılır hâle gelmesi"nin, "ancak bir olay dizisinde, bir "sergüzeşt"te, kısaca bir "öykü"de mümkün olabileceğini" dile getirir. Uyar'a göre "Hayatla bağını koparmamış her şiirin iyi kötü, gizli açık bir öyküsü vardır" (2012: 97-98). Nesnel bağlılaşımın bir bakıma öyküyle sağlandığını, en azından çıkış noktasının bir öykü olduğunu belirten Uyar, Türk edebiyatında "hemen bütün güzel şiirlerin bir öyküden, kimi zaman kısacık, anlık, kimi zaman büyük derin bir öyküden çıkıp geldiğini" işaret eder. Dolayısıyla daha önce şiirde öykü unsuruna karşı çıkan Uyar, bu anlayışından vazgeçer ve şiirde öyküye karşı çıkmasının "mümkün olmadığını" belirtir. Ancak savunduğu bu öykü unsurunun, "bütün ölçü ve değeriyle, öykü sanatı olarak anlaşılmaması" gerektiğini vurgulayan Uyar, söz konusu öykü ile "bir kişioğlunun öyküsü, anlık yahut uzun, bir tek durumunu veya türlü durumlarını anlatan bir öykü, bir 'baştangeçen', bir 'yazgı' demek istediğini" işaret eder. Ancak Uyar, yine de öykü unsuruna temkinli yaklaşarak "şiirde öykünün başlı başına bir değer hâline getirilmesine, şiirin bu öyküye araç edilmesine ve öykünün şiirde bir tahkiye sağlamlığına ulaşmasına karşı" olduğunu bir kez daha vurgular (2012: 98). Dolayısıyla daha önce İkinci Yeni şiiri ve onun dolayımında şiir yazan şairlerin "öyküye karşı durduklarını" söyleyen Uyar'ın işaret etmek istediği karşı duruş "bu tahkiye anlayışına karşı duruştur." Bu bağlamda yeni şairlerin de şiirlerinde öyküye yer verdiklerini, hepsinin "birinci tekil kişinin ağzından konuştuklarını", buna bağlı olarak "ben diye başlayan kişinin ister istemez bir öyküye gireceğini" dile getiren Uyar, "çağı ile bağını koparmak, hatta gevşetmek istemeyen şiirimizin, çağının ve bu çağ kişilerinin öyküsünü vermeye doğru gittiğini düşündüğünü" vurgular. Çünkü Uyar'a göre "Başka türlü

çağına uygun olması mümkün değil"dir (2012: 99). Bu bağlamda öykü unsuruna önem veren Uyar'ın, şiirin temel yapısında yer alması gerektiğini düşündüğü öykünün, şiirin anlam yapısında da belirleyici olacağını söylemek mümkündür. Şiirin kurgusal olarak gelişimini sağlayan bu öykü unsurunun, şiirde anlamın yapısını belirleyen sözcük seçimini, imgelerin düzenlenişini, şiirde nesnel bağlılaşımı sağlayacak unsurların yerleştirilmesini de bir bakıma etkileyeceğini belirtmek gerekir. Böylelikle anlam, öykü unsurunun gelişimine göre düzenlenmiş olur. Uyar'ın şiirde anlam bulanıklığını veya kapalılığını tercih etmeme sebeplerinden biri de bu öykü unsurunun varlığına önem vermesi ve şiirin bunsuz olamayacağını savunmasıdır.

Yeni Şiirler 1958 adlı kitaptaki şiirleri ele alan Uyar, söz konusu şiirlerin "hemen hiçbirinin, ilkin, bir gereğe bağlı" olmadığını dile getirir. "Estetik gereğe bile" bağlı olmayan "bu şiirlerin hiçbiri, belirli bir kişiliğin, hiçbir durumuna, hiçbir iç çekişmesine veya rahatlığına karşılık tutamayacağını" belirten Uyar, bu şiirlerin "hemen hiçbirinin, yaşadığımız dünyada bir bakıma, karşılıklarının olmadığını" işaret eder. Burada da nesnel bağlılaşım arayan Uyar, "salt şiire göre uydurulmuş belki "idealize" edilmiş bir dünyayı, gene bu kurguya uygun bir düzenle, dille söylediklerini" belirtir. Uyar'a göre "duygular, olaylar, kavramlar öyle seçkin, öyle arınmışlardır" ki "bu gerekten yoksun olan şiirler sonunda ister istemez, bir 'şiir içi gerekliliğinden' bir 'yapı', 'kuruluş', 'düzen' gerekliliğinden de yoksun kalmak zorunluluğundadır" (2012: 104). Dikkat edildiğinde Uyar, nesnel bağlılaşım terimini "şiir içi gerekliliği" ifadesiyle/terimiyle karşılar. Çünkü Uyar, "şiir içi gerekliliği"nden yoksun bir şiiri, özel bir dünya görüşüne ve hatta bir yaşama deneyine (hayat tecrübesine) bağlanamayan, dayanıksız, biraz "gayri ciddi", inandırma gücünden yoksun, adeta bir çocukça oyun, bir heves ürünü olmaktan öteye geçemeyen" bir şiir olarak tanımlamaktadır (2012: 105). Şiirin anlamlı olma veya en azından anlamsız olarak karşılanmaması için söz konusu "şiir içi gerekliliği"nin var olması gerekir. Şiirin bir "dayanak", bir "inandırma gücü" oluşturabilmesi, yani bir bakıma anlamlanabilmesi için bir bağlılaşıma, bir şiir içi gerekliliğine ihtiyacı vardır.

Turgut Uyar, aynı yazıda söz konusu dönem için (1958) geniş okur kitlesine yayılan şiirin, "ürkülecek bir duygu, duygulanma, hatta kelime ve "rythme" benzerliği içinde" olduğunu belirtir. Şairlerin "birtakım kişisel davranışlardan çekindiği"ni, "birtakım kelimelerden ürktüğü"nü, "adeta "anonyme" değerler ve duygular içinde

dolanmaktan, bir çeşit güven, bir çeşit rahatlık duyduğu"nu işaret eden Uyar, bazı şairlerin dışında bütün şairlerin "olaylar karşısında tutumlarının, duygulanmalarının birbirinin benzeri" olduğunu vurgular. Uyar'a göre "Birçok kişisel olması gereken duygular, hemen hemen şiire göre yeni ve ortak birer tanım, kimlik, kalıp kazanmışlardır. Aşk, kişiliksiz, orta malı bir duygudur, mutluluk her ozana göre bir çeşittir" (2012: 105). Buradan hareketle söz konusu dönemin şiirlerinde ortak bir şiirsel anlam yapısından da söz etmek mümkündür. Alışılmış algılar ve kavrayışlar çerçevesinde oluşturulan şiir, belli bir okur kitlesi yaratmıştır. Uyar'ın vurgulamış olduğu "kişilik" meselesi gerek şairler gerekse okurlar için yorumlandığında dönemin anlam anlayışının bir çerçevesi de çizilmiş olur. Çünkü Uyar'ın içinde bulunduğu ve İkinci Yeni şiiri olarak kabul edilen şiirin söz konusu yıllarda anlamsız, saçma, bir şey anlatmayan şiir olarak görülmesinin altında yatan gerçek, ortak bir duygu, algı ve kavrayış içinde olmayan şair ve okur kitlesinin varlığıdır. İkinci Yeni şiiri özellikle bu "ortak" anlayışın dışında kaldığından, diğer şairlere, okura, eleştirmene anlamsız gelmiştir. Böylelikle Uyar, söz konusu dönem için şiirin anlam sorunu ile ilgili iki önemli gerekçeye değinmiş olur.

Bir başka yazısında da "Şiir içi gerekliliği" kavramına işaret eden Uyar, bu kavramın şiirin değerlendirilmesinde "en az "biçim, öz" kavramları kadar payının olduğunu belirtir. Söz konusu kavram, Uyar'a göre "Şiiri, kuruluşu içinde kendine gerekmeyen sözlerden, mısralardan yapılan kurtarmayı önemsemektir." Uyar, şiir içi gerekliliği, "konusu, biçimi, anlamı ve öbür bütün ögeleriyle her şiirin, en vazgeçilmez bir oluşta, bir kez yazılması gerektiğini anlamak" olarak kabul eder ve bu kavramın, "bütün-bütünlük" kavramı içinde düşünülmekte olduğunu, ancak "şiir içi gerekliliği" kavramının, "bu bütün kavramına, daha geniş, daha aydınlık bir anlam, daha bir sorumluluk getirdiğini" dile getirir (2012: 110). Dolayısıyla şiirsel anlamın da belirlenebilmesi, bu kavramın şiirde gereğince yerini sağlamlaştırmasına bağlıdır.

Turgut Uyar, doğrudan şiirde anlam sorunun ele aldığı "Anlamak mı?" yazısında da şiirde yenileşme olgusuna değinir. Şiirde yeni bir bakış açısının geliştiğini ve buna bağlı olarak ortaya konulan şiirin "anlaşılamama" problemini ele alır. Yeni şiirleri anlamayan okurların "Kelimelerin durup dururken yerlerinden uğratılmasını, dile acayip bozuk bir düzen verilmesinin nedenlerini, bir bakıma isteyerek varılan bu anlamsızlık düşkünlüğünü anlamadıklarını" söylediklerini belirten Uyar, söz konusu

okurların/eleştirmenlerin anlam sorunuyla İkinci Yeni şiirini gerçek anlamda temsil eden şairlerin dışındaki şairlerde ve onların kötü örneklerinde karşı karşıya kaldıklarını işaret eder. "Anlamak" sözcüğünün sözlükteki karşılığını inceleyen Uyar, birden fazla tanımlamanın içinden genelde "şiiri anlamıyoruz diyenlerin çoğu"nun, "anlamak" sözcüğünün bu tanımlamalardan "en çok, "bir şeyin ne demek olduğunu kavramak" karşılığında kullandıklarını" dile getirir (2012: 131). Uyar'a göre şiirdeki "bu yeniliğin gereğine varmamış ozanların en anlamsız şiirlerinden örnekler gösteren" okurların şiirin ne demek istediğini anlayamadıklarını, şiiri kavrayamadıklarını dile getirir. Uyar, söz konusu olan bu şairlerin şiirlerinde "herhangi bir güzellik, herhangi bir gizli "iç düzeni"nden yoksun oldukları için anlaşılamadıklarını" vurgular. Ona göre, "içinde gizli de olsa bir güzellik, bir doğru taşıyan bir şiir, karanlık, kapalı yapısına rağmen, anlaşılır, sevilir, hiç değilse saygıyı çeker" (2012: 132). Uyar'ın şiirsel anlamı kavramak veya en azından sezebilmek için gerekli gördüğü bu "iç düzeni", daha önce de vurgulamış olduğu şiirin arındırılmış, bir "şiir içi gerekliliği" taşımış olma durumuyla ilişkilendirmek gerekir.

Bu bağlamda şiiri "anlamayanları, anlamakta güçlük çekenleri", "kınayamadığını" belirten Uyar, bu nokta şairin "çok özel, çok kişisel yaşamasına girmenin mümkün olmadığını" işaret eder. Üstelik yeni şairin "pek özel bir bakış'ının, bir düzeni"nin olmasının da anlam sorununu daha da güç duruma getirdiğini savunur. Uyar'a göre Türk edebiyatında "şiir, hiçbir çağda günümüzde (1958) olduğu kadar ozanına bağlı, ozanıyla açıklanabilir olmamıştır." Dolayısıyla okurların anlam sorunu ile karşılaşmasını daha önceki anlayış gereği "şiirde çoğu zaman ortaklaşa duyguları bulmaya alışmış" olmalarına bağlar (2012: 132). Buradan hareketle anlam, yeni şiirle birlikte ortaklaşa olmaktan çıkıp şaire özgü olmuştur. Daha doğru bir ifadeyle şairlerin bu özgül tutumları, şiirsel olan anlamın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anlamın kavranma zorluğunun, şiirin yazılmadan önce var olan, hazır anlam kalıplarının dışında, şiirin bizzat kendi varoluş sürecinde şairine bağlı olarak ortaya çıkmış olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Anlamın şaire bağlandığı bu noktada daha önce ele aldığımız Cemal Süreya'nın şairlerin formasyonlarının değişmesiyle ilgili yaptığı araştırmanın hatırlanması oldukça önem kazanır.

"Anlama"nın sonuç olarak "bir yaşama düzenine, bir alışkanlığa bağlı" bir olgu olduğunu belirten Uyar, "günlük yaşamamız içinde, değişmeyen, yerlerinde görmeye

alıştığımız, bundan rahatlık duyduğumuz eşya"nın, "bir resimde, yapı, biçim ve yer değiştirmesi" durumunda insanın "irkildiğini" ve "gizli bir korkuya kapıldığını" dile getirir. "Bu irkilmenin, bu korkunun ilk doğal sonucu"nun "savunma" olduğunu işaret eden Uyar, bu durumun şiir için de geçerli olduğunu ve okurların "anlamıyoruz" diyerek bir savunma mekanizması geliştirdiklerini vurgular. "Kelimelerin de yaşamamızda yerlerini almış" olduklarını, "onları yerlerinden uğramış görmenin bizi kuşkuya, tedirginliğe götürdüğünü" savunan Uyar, okurların "Hem alıştığımız, hem aradığımızı yerli yerinde bulduğumuz bir şiir varken, bir yenisini anlamak üzere birtakım çabalara girmeye, hiç değilse bir süre rahatsız olmaya ne lüzum var." (2012: 133) algısıyla hareket ettiklerini işaret eder. Bu bağlamda Uyar, anlam ögesinin şiirinde belirgin bir öge olamayacağını, şairin de en başından beri "ne yapmak istediğini anlamadığını" yeniden hatırlatır ve şairleri "birtakım yeniliklere iteleyen, birtakım başka düzenlere, değişmelere zorlayan durumun, sonunda bir şeyi anlamak, anlatmak" olmadığını vurgular. Bu durumun ancak "bir güzellik sezgisi" olabileceğini, bir şairin "yeni güzellikler sezinlediğinde" bunu şiirine taşıyacağını ve "gitgide ozanın, kendi yeniliğinin, kendi özel görüşünün, kendi değerlerinin kalıplarını kuracağını", okurun buna "şaşırsa da sonunda anlayacağını" işaret eder (2012: 134). Bu açıdan bakıldığında Uyar, anlam sorununu dönemsel bir algılama sorunu olarak görür ve geçici bir olgu olarak değerlendirir.

1958'de yaşanan anlam tartışmalarını ele almaya devam eden Uyar bir başka yazısında "Anlam Sancısı"nda ise anlam sorununa daha kavramsal bir açıdan bakar. Uzun süredir tartışılan anlam sorununun Türk edebiyatında "bir kavram karanlığı, anlaşmazlığı" yarattığını işaret eder. Anlam üstüne yapılan tartışmaların "açık, üstünde anlaşmaya varılmış, bir "anlam" kavramına varmadığını", birinin "anlamsız dediğine", diğerinin "yadsınmaz, vazgeçilmez bir anlam" yüklediğini dile getiren Uyar, "anlamın, şiire gerekli olup olmadığı sorununun ancak açık, tanımında anlaşılmış bir "anlam" kavramına varıldıktan sonra konuşulabileceğine, tartışılabileceğine, hatta belki de bir sonuca bağlanabileceğine inandığını" belirtir (2012: 163).

Bu bağlamda "şiiri nesre çevirmenin" şiirin anlamı olarak algılanıp algılanmadığı sorusunu soran Uyar, anlamın bu yönde anlaşılmış olması durumunda kendilerinin bu anlam anlayışından "şiiri kurtarma, şiir etme kaygısı içinde kaçındığını" vurgular. "Kişisel duyguların, duyarlığın, sağlam, şaşmaz bir nesir düzeni içinde ifade

edilmesi"nin, "Bir konuyu önce bilip düşünüp, sonradan mısraya dökmeye çalışma"nın anlam olamayacağını bildiren Uyar, bunun "anlamdan çok, hem daha çok, sağlam, sıkıcı, taşılması, dışına çıkılması mümkün olmayan bir mantık ve hikâye düzeni" olduğunu işaret eder. Bu "hikâye düzeni"ni şiir için "tehlike" olarak değerlendiren Uyar, bu anlayış içinde "şiiri bir yerden başlatıp, usa uygun bir düzen içinde belli bir yere, bir sonuca götürme kaygısı"ndan kaçındıklarını vurgular. Kendilerinden önceki şiirin "bu tahkiye sağlamlığından, tahkiye mantığından" kurtulmak gerekliliğini işaret eden Uyar, bu bağlamda "bir bakıma şairane anlamlar yanında çoğu ozanlarımızın, olanca güçleriyle, bir doğru ispatlama, bir fikir sahibi görünme çabasında" olduklarını belirtir. Bu hikmetli söz söyleme "tutku"sunun "anlamı büsbütün başka sınırlara geçirdiğini" dile getiren Uyar, bu anlayışın İkinci Yeni şiirine kadar devam ettiğini söyler. İkinci Yeni şiirine kadarki süreçte şiirdeki anlamın, "düzyazıda bulunması gereken, düzyazının temel, geçilmez ögelerinden biri olan, mantık ve inandırma düzenine olurluluk kaygısına, us düzenine sarıldıkça, boğucu olmaya başladığını" belirten Uyar, bu durumu şu örnekle somutlaştırır: "Aşk şiirlerinde; ozan önce âşık oluyordu, acı çekiyordu, seviyor seviliyordu; sevdiği, onu bırakıp gidince ya da ayrılık gelip çatınca, hüzünleniyordu, içleniyordu, ağlayıp içiyordu durmadan. Bu düzen kötü aşk şiirlerimiz değişmez; ozandan, bundan başka hiçbir insanca davranış beklemeye hakkınız yoktur sanki. Ozan ağlar, içer, ölür. Dövüşmez, mutluluğunu kurmaya, kurtarmaya çalışmaz." Uyar'a göre "edebiyatımızda bu grafiğin dışına çıkmış pek az şiir bulunur, belki de hiç bulunmaz." Uyar, bu durumun "bizim bin yıllık şiir geleneğimizin, güçsüz ozanlara baskısı" olduğunu iddia eder. Bu sebeple Türk şiir anlayışında "anlamın daraldığını" savunur (2012: 164-165). Şiirsel anlamın daralması, Uyar'ın işaret ettiği düzyazıdaki anlam mantığının aranmasıyla doğrudan ilişkilidir. Nesre, düzyazıya kurallı cümleler hâlinde çevrilemeyen veya çevrildiğinde doğrudan bir ileti taşımayan şiirlerin anlamsız olarak nitelenmesi, şiirsel anlam çerçevesinin de daraltılmış olması sonucunu ortaya çıkarır. Çünkü hazır anlayışlar içinde, düzyazı mantığında olduğu gibi "bir doğruyu ispatlama, bir fikir sahibi görünme çabası" şiirin niteliğini ve esasını devre dışı bırakır. Böylelikle şairin özgünlüğü, kendilik değerleri de ortadan kalkarak anonimleşen bir anlayışın içinde "anlamlı" görünür. Çünkü Uyar, bu eski anlam anlayışını sürdüren şairlerin "şiirleri bir genel anlamdan çok, bir geleneğe, bir ozanlık geleneğine, (yani) şairane bir konuya dayadığından, mısralar arasında da konu birliğini, düzeni bozabilecek hiçbir aykırı görüntüye, benzetiye, hiçbir kişilik belirtisine

yüz vermediklerini" işaret eder. Bu bağlamda "şiirini, konusunun çevresinde en iyi, en güzel, en yakışıklı bir biçimde dönendirmeye bakan" şair, ister istemez "anlamlı" olur ve yadırganmaz (2012: 165). Bu süreçte Haşim'i ayrı tutan Uyar, onun "unutulduğunu, iyi anlaşılamadığını" belirterek "bu anlayışta, bu çok çekingen, bu çok geleneğe bağlı anlayışta bu tahkiye ve mantık düzeninde" kimi başarılı şiirlerin de yazıldığını kabul eder. Uyar, bu saydığı nitelikleri "birer parça taşımalarına rağmen, "Fahriye Abla", "Anı", "Itri", "Yol Düşüncesi", "Erenköyde Bahar", "Viranbağı" gibi şiirlerin de nesre çevrilebileceğini, ancak bu şiirlerde olduğu gibi "şiirin, gerçeğinde, olmuşunda, başarılmışında, anlamı bile aşan bir şeylerin olduğunu" işaret eder (2012: 165).

Bunun yanı sıra, anlamı "yerinden ilk uğratan, anlam üstünde bizi kuşkuya ilk çağıran" şairin Haşim olduğunu dile getiren Uyar'a göre Haşim'i "şiirde anlam konusunda tereddüde, kuşkuya götüren" şeyin, "her nasılsa eline geçmiş olan ve Fransız symboliste'lerinin şiirlerini toplayan bir "anthologie" olmadığını, onun Servet-i Fünun şiirinden, bu şiirin "anlam" anlayışından, şiire çok aykırı "anlam" anlayışından kaçması" olduğunu işaret eder (2012: 165). Dolayısıyla Haşim'i anlamsız olarak görmeyen Uyar, tersine Haşim'i "şiirimizde anlama ilk gerçek, sarsılmaz yerini veren" şair olarak kabul eder. İkinci Yeni şiirinin "anladığı anlama, rahatça yaklaştığını", Haşim'in "şiirde anlamın, kelime ilişkilerinden, görüntü tazeliği ve kişiliğinden, böylece sağlam kurulmuş bir biçimden arta kalan "hava" olduğunu bildiğini" (2012: 166) işaret eder. Böylelikle Uyar'ın şiirsel anlamı, şiirdeki kelimelerin birbiriyle ilişkilerinden, imgelerin özgünlüğünden, şairinin kişiliğini yansıtmasından ve bu özelliklere bağlı olarak oluşturulan biçimin ortaya çıkardığı sezgisel bir olgu olarak tanımladığını da görmek mümkündür.

Şiirsel anlamın bu gelişim çizgisinden İkinci Yeni şiiri dolayımına gelen Uyar, 1958'te yaşanan anlam tartışmaları çerçevesinde "anlamamakla, anlaşılmamakla, anlamsız olmayı" bir tutmaz. Söz konusu tartışmalarda bazı şairlerin "yazdıklarını kendilerinin bile anlamadıkları" yönündeki eleştirilere katılmayan Uyar, bu durumun, bu şairlerin "hepten anlamsız olduklarını göstermeyeceğini" işaret eder. Uyar'a göre "bir bakıma yazıldıktan, yayınlandıktan sonra, bir şiir artık ozanın malı olmaktan çıkmıştır." "Ortak bir mal" konumuna düşen şiir anlamsal olarak da şairin dışında değerlendirilme imkânına kavuşur. Böylelikle "anlamı önemsememe"nin başka, "anlamsız olma"nın başka şeyler olduğunu düşünen Uyar'a göre, "çoğu zaman en ilkel,

şiiri, şiir sorunlarını hiç düşünmeyen, hatta böyle bir sorunun varlığından haberi olmayan ozanlarda bile anlamı önemsememek yetisi vardır." Bu yetinin "bir güzellik sezgisi, bir şiir sezgisi" olduğunu işaret eden Uyar, aynı yetinin "ozana güzelliğine inandığı, anlamsız sözler söylettiğini" vurgular (2012: 166).

Anlamlılık-anlamsızlık bağlamında Hâlk şiirinden seçtiği bazı örnekler ile İkinci Yeni dolayımında yazılan şiirleri karşılaştıran Uyar, bu örneklerdeki "anlamsızlık" ile İkinci Yeni şiiri dolayımında yazılan, savunulan anlamsızlığın ayrı şeyler olarak görülebileceğini, "birinde (Hâlk şiirinde) olması mümkün olmayan birtakım durumlarla, görüntülerle ozan bizi anlatmak istediği bildiriye, dünyasına çağırmaya çabaladığını", "öbüründe (İkinci Yeni şiir algısı) ise, olmazlıktan, bildiklerimize doğa yasalarına uymazlıktan dile yapılan zorlamadan, açıkça şiir olarak değil, Türkçeyi konuşan kişi olarak, dil olarak anlamadığımız şeyler var" olduğunu işaret eder. Ancak bu iki durumun, yani anlamsızlığa verdiği örneklerle (İkinci Yeni şiir algısı), Hâlk şiiri örnekleri arasındaki durumun arasında, "araç ayırımından başka ayırım yok"tur. "Birinde (Hâlk şiiri), gerçekler, bildiklerimiz zorlanmaktadır, birinde (İkinci Yeni şiirinde) dil." Dolayısıyla "her iki durumda da ozanın gayesi, kaygısı, hiçbir zaman "anlamsızlık" değildir" diyen Uyar'a göre "her iki durumda da ozan, okuyana kendini iletmeye savaşmaktadır, buna çabalamaktadır." Bu bağlamda Özdemir İnce'den seçtiği *"Körebe çocuklu boş dünyayı bir de konsolları üzerinde / Bir de ismi muharrem müneccimbaşı girer rebiülevvellere"* şeklindeki dizelerle şairin, "artık yaşamımızdan çıkmış o kelimelerle, konsol, muharrem, rebiülevvel kelimeleriyle, (okuru) henüz kendisinin de açıklayamadığı, belki kuvvetle güzelliğini, çekiciliğini; hatta çağımıza uygunluğunu sezinlediği bir dünyaya, bir duyarlanmaya, bir duygulanmaya; kısacası, bir anlam'a çağırmadığını" söylemenin mümkün olmadığına işaret eder (2012: 167).

Bütün bu yaklaşımlar çerçevesinde Uyar, "anlamdan, o korkunç tahkiye edasını, o mantık düzeni anlaşılıyorsa" kendisinin bu anlayışı, bu anlam anlayışını reddettiğini işaret eder. Kendisinin "Ozana bütün duyarlığını söyleyebilme, her türlü söz ilişkilerini, görünümlerini, daha doğrusu 'yaşayan kişilik'ini şiirine koyma olanaklarını veren özgürlükten yana" olduğunu, bu anlayış içerisinde şairin "bilgisiyle, ekiniyle geliştirdiği o şaşmaz sezgisiyle, her türlü mantık düzeninin, anlam sınırının; hatta biçimin bile dışına çıkabileceğini" belirtir. Böylelikle "ozana, şiirine kendi yaşamasını,

kendi kişiliğini, (yani) kendi anlamını getiren, tanıyan özgürlükten yana" olan Uyar, "anlamsızlıktan yana" olmadığını, "anlamsız olunamayacağını" işaret eder (2012: 168).

Turgut Uyar'ın yukarıda ele aldığımız "Anlamak mı?" yazısındaki görüşlerini ele alarak şairi anlam konusunda eleştiren Nermin Menemencioğlu, Uyar'ın yenilik vurgusuna değinir ve "şairlerin, her devirde, mevcut kelime kalıplarına isyan ederek kendilerine mahsus bir düzenle, duygularını, isteklerini sevgi ve nefretlerini bildirmek istediklerini", "bu düzenin de hiçbir devirde umumun alıştığı, tanıdığı bir düzen" olmadığını, "daima ondan öte, ondan yeni, ondan zor bir düzen" olduğunu işaret eder. Ancak Uyar'ın gerek söz konusu olan yazısı gerekse yukarıda ele aldığımız "Anlam Sancısı" başlığını taşıyan yukarıdaki görüşleri esas alındığında Menemencioğlu'nun Uyar'ı yeterince anlamadığını gösterir. Menemencioğlu, Uyar'ın "anlamın öyle pek gerekli" olmadığını savunduğunu dile getirir. Ayrıca Uyar'ın "git gide ozan, kendi yeniliğinin, kendi görüşünün, kendi değerlerinin kalıplarını kurar ve sonunda anlaşılıverir." şeklindeki sözlerini ele alarak "işin sonunda anlamak yani "şairin duygularını, isteklerini sezebilmek" gerektiğini işaret eder. "Bu gerçek hiçbir devirde şairi mevcut kalıplara esir etmemiştir." diyen Menemencioğlu, aslında Uyar'dan farklı bir şey söylememiştir. Uyar, asıl çıkış noktasının her daim "anlama" olgusuna dayandığını, önemli olanın bunu "sezebilmek" olduğunu her iki yazısında da dile getirmiştir. Menemencioğlu, "şairin canı isterse, kelimeleri, deyimleri, kuralları, uyakları, ses uyumunu alt üst edebileceğini" belirterek önemli olanın "sonunda anlaşılıvermek" olduğunu işaret eder (1958: 18). Uyar'ın söz konusu olan yazıda buna ters düşebilecek herhangi bir yaklaşımı söz konusu değildir. Uyar, gerçek şiirin her koşulda "anlaşılabileceğini, en azından sezilebileceğini" yazısının sonunda da dile getirmiştir. Bu bağlamda Menemencioğlu, her ne kadar Uyar'ı bu konuda eleştirmeye kalkışmışsa da kendi kendini çürütecek yaklaşımlarda bulunmuştur. Çünkü söz konusu yazısında Menemencioğlu, "Bugün Türkiye'de anlamsız şiir yazanlar belki vardır. Gelmiş geçmiş cereyanlar peşinden koşmak bizde hiç görülmemiş bir şey değil. Fakat Bay Uyar ile Bay Berk her ne kadar anlamın önemini küçümsüyor gibi görünseler, yazılarında (şiirlerinde olduğu gibi) belli ediyorlar ki amaçları her yerde günümüzün şairleri amacına yakın; anlamın sınırlarını genişletmek, kendi duygularına, isteklerine ulaşabilmemiz için bize yeni anlam imkânları vermek." (1958: 19) şeklinde görüş bildirir. Oysa Uyar, yazısında anlamı küçümsememiş, aksine bütün şiirlerinin çıkış

noktasını anlama dayandırdığını söylemiştir. Özellikle şiirin belirli bir hikâye unsuru taşıması gerektiği noktasını ele alırken şiirin anlamdan ayrı düşünülemeyeceğini defalarca belirtmiştir.

Menemencioğlu'nun söz konusu yazısına cevap veren Uyar, yazarın kendisi için "şiirde anlamı pek önemsemediği, anlamın şiirde bir güzellik ögesi olduğuna inanmadığı" yargısına değinerek Menemencioğlu'nun "bir bakıma doğru" söylediğini belirten Uyar "şiirde, güzellik adına, anlamı pek önemsemediğini, şiirin anlamsız da güzel olabileceğine inandığını, ancak anlamsız şiire güvenmediğini, anlamsız şiiri savunmadığını" işaret eder. Yukarıda belirttiğimiz gibi Menemencioğlu'nun kendisinin de yazısının bazı yerlerinde ifade ettiği gibi "şiirlerinin de, şiir üzerine yazdıklarının da anlamsızlıktan yana olmadığını" dile getiren Uyar bu bağlamda "kendi şiirini de, iyi bellediği şiiri de her zaman anlama bağladığını", "bu anlamın da gerekli şiir yeteneği olmayan kişiler için, bir yerlerde, anlamsızlık katında gözükebileceğini" vurgular (1958: 17).

Yazısında "anlam"ın değil, "anlama"nın pek gerekli olmadığını dile getiren şairi yanlış kavrayan Menemencioğlu'na karşı, "şiirin sağlamlığına, güzelliğine, gerçekliğine ölçü tutulan "anlama"nın yanlışlığını, yavanlığını savunmaya devam eden Uyar, "şiirde anlamı, ilkin ve her zaman, şiire çıkış noktası, gerekçe olarak baştacı ettiğini" bir kez daha vurgular. Çünkü bunun aksi bir durumun, "kendisine, şiirin varoluşuna (existence), mevcudiyetine aykırı geleceğini", "üstelik kelimelerin, birer ufak anlam yükü, anlam değeri taşıdıkça, anlamsız şiirler yazılabileceğine inanmadığını" belirtir. Uyar'a göre "Başarılı kurulmuş bir biçim bile, tek başına bir anlam, ozanının bütün "anlamsız olma" kaygısına rağmen bir anlam"dır. "Bugün (1958) anlamsız şiiri savunanlar, acaba en güzel şiirlerinin, en azından sağlam kurulmuşlukları yüzünden bir anlama, daha yatkın deyimiyle bir "hava"ya bağlanmaları yüzünden güzel olduklarını fark etmiyorlar mı?" sorusunu soran Uyar, "ozanın bütün anlamsız olma gayretine rağmen" okurun, "okuduğu şiirde, nasıl olursa olsun bir anlam vehmettiğini" işaret eder. Dahası "okuyucunun bir şiiri saçma bulmasının bile, sonunda bir anlama bağlama işlemi" olduğunu, "saçmanın da anlam kategorilerinden biri" sayıldığını dile getiren Uyar, şiirin anlam unsurunda ayrı düşünülemeyeceğini vurgulamış olur (1958: 17). Yukarıda da değindiğimiz gibi Menemencioğlu'nun yazısının sonunda, kendisi için "amacının anlam'ın sınırlarını genişletmek olabileceğini" söylediğini işaret eden Uyar,

"dışarıdan böyle sayılabilen çabanın, aslında her kişilikli ozan için çok kişisel bir çaba olduğunu" belirtir. Asıl önemli olanın "anlamın sınırlarını genişletmek değil, şiire kendi anlamını getirmek" olduğunu vurgulayan Uyar, Menemencioğlu'nun kaynak edindiği yazısında da bu görüşü savunduğunu hatırlatır. "İlkin anlamsız görünen şiirlerin sonunda birtakım kalıplara, bir değerlere alışmak yolu ile anlaşılabileceğini, hatta sevilebileceğini", "bu yüzden bir yeni şiiri "anlamadık" diye horlamanın, geri çevirmenin doğru olmayacağını, her iyi ozanın, kişileri bazı yeni anlamlara götürdüğünü" söylediğini bir kez daha vurgular ve anlamsızlığı savunmadığını, "adını bile anmadığını" işaret eder (1958: 18).

Muzaffer Hacıhasanoğlu'nun İkinci Yeni şiirini eleştirerek eski şiirdeki "muammaya" benzeterek şiir dilinin anlaşılmazlığına dikkat çekmesi ve İkinci Yeni şiiri için "Güzellik mi? Yok. Fikir mi? Yok. Ne var öyleyse? Yenilik… Sadece yenilik için yazı yazmayı aklı almıyor insanın." şeklindeki değerlendirmesi üzerine Uyar'a göre, Hacıhasanoğlu "dikkatli bir şiir okuyucusu olsaydı hemen her şiirde, ozanın kişiliğinden, kişisel yaşamasından gelen bir "muamma"; daha doğrusu bir "anlam güçlüğü" bulunduğunu bilirdi." Şiirdeki "anlam güçlüğü"nü yukarıda belirtildiği gibi şairin kişiliğinden kaynaklandığını söyleyen Uyar, "ozanın kendine özgü izlenimlerinin, duygulanmalarının, şiirlerinde ister istemez "karanlık" yerler bırakacağını" dile getirir. Bu anlam güçlüğünün, "her kişinin olayları, gerçeği kavrayış ve yorumlayış ayrımına dayandığını" işaret eden Uyar, iddia edildiği gibi İkinci Yeni şiirinin dili bozmak gibi bir uğraşının olmadığını, daha çok anlamı zorlamış olduğunu vurgular (2012: 192).

Hacıhasanoğlu'nun "şiiri alışılmış bir takım değerler içinde dönenerek" algıladığını, bu sebeple yenilikteki anlamı kavrayamadığını işaret eden Uyar, Türk şiirinde "hiçbir yenilik'in, gerekçesi ile birlikte gelmediğini", söz konusu yeniliğin "her şeyden önce bizim kültür yapımıza, kültür geleneğimize bağlı bir şey" olduğunu, Haşim'in "Mukaddimesi"nin de Garip'in de bir gerekçe değil bir açıklama" niteliğini taşıdığını işaret eder. "Yeniliği tutturanın da hiçbir zaman gerekçeleri olmamıştır. Şiirlerin kendisi olmuştur." diyen Uyar, (2012: 193) hiçbir iyi şairin sırf yenilik adına şiir yazmayacağını belirtmiş olur.

Bu eleştirilere cevap veren Hacıhasanoğlu, Turgut Uyar'ın şairin kişiliğinden kaynaklı "karanlık olma" durumundan "şairlerin şiirlerinde okuyucuya anlam payı

bıraktıklarını" çıkarsamıştır. Ancak Uyar, Hacıhasanoğlu'nun bu durumu "şairin bilerek başvurduğu bir oyun, bir yol, okuyucuyu hesaba katarak giriştiği bir deneme olarak kabul ettiğini" işaret ederek yazarın bu noktada "yanıldığını" belirtir. Uyar'a göre "Hiçbir ozanın şiir yazarken okuyucuya anlam payı bırakmak diye bir kaygısı yoktur." Şiirin anlam yapısının oluşmasında okurun devre dışı kaldığını işaret eden Uyar, "şiirini yazarken ozanı yedenin, okuyucunun o şiir için düşünecekleri, o şiirden duyacakları değil, ozanın kendi istekleri, yaradılışı, bilgisi, beğenisi" olduğunu belirtir. Bu bağlamda "şiirlerinde karanlık yerler kalıyorsa, şiiri karanlıksa, bu başka türlüsünü yazamadığı için" bu "karanlık durumun" ortaya çıktığını, bunun bilinçli bir eylem veya oyun olmadığını bir kez daha vurgulamış olur. "Bir şiirde çeşitli okuyucuların anladıkları veya anlamadıkları yerlerin ayrı ayrı oluşunun da bizi böyle düşünmeye götürdüğünü" dile getiren Uyar, "iyi bir ozan için okuyucunun, şiirin yazılışında hiçbir şekilde hesaba katılmayan bir öge" olduğunu ve M. Hacıhasanoğlu gibi düşünmenin, "ozanı, kötü tefrika romanları yazan bir yazar gibi düşünmekle bir" sayılacağını belirtir. Dolayısıyla Uyar'a göre "Şiirlerindeki karanlık hesaplı değil, kendiliğindendir" (2012: 210-211).

İkinci Yeni şiirini, "İkinci Yeniler ve Üvercinka" adlı yazısıyla ele alan Muzaffer Uyguner'in "İkinci Yeni üzerine, iyi niyetle eğilmiş olmasına rağmen, bu akımı pekiyi anlamamışa benzediğini" belirten Uyar, Uyguner'in "Sözcüklerin çağrışımı ile bir dünya kurmak, gerçek dünyadan uzaklaşmak bu şiirin ilkeleri arasındadır." şeklindeki ifadelerine katılmaz. Uyar'a göre "Bu dünyadan uzaklaşmak, başka iklimlere gitmek çabası yeni değildir." Ancak söz konusu dönemdeki şairlerin (1958) daha çok "psikolojik iklime" çağırdıklarını işaret eder (2012: 213-214). Uyguner'in "bu şiiri" gerçek dünyadan uzaklaşır sanmakla yanıldığını belirten Uyar, tersine "bu şiir"in "gerçek dünyaya varabilmek için yeni bazı imkânlar denediğini" vurgular. Dahası Uyguner'in "bu şiir" için çağrışım ögesini öne çıkarmasına değinen Uyar, İkinci Yeni şiirinin sadece "sözcüklerin çağrışımına" da dayanmadığını sözlerine ekler. "Psikolojik etmen olarak çağrışımın büyük yerini yadsımak istemediğini" dile getiren Uyar, ancak söz konusu şiirde "bütün yapılanları çağrışıma bağlama"nın, "bu şiiri biraz da "otomatik düşünmekle bir" sayılacağını ve bu algının yanlış olduğunu işaret eder. Ayrıca okuru "psikolojik iklime" ilk çağıranların İkinci Yeni şairleri olmadığını dile getiren Uyar, bu şiirin "sadece, bir yeni, bir taze anlam peşinde" olduğunu vurgular. İkinci Yeni şiirinin kimi özellikleri üzerinde duran Uyguner'in, söz

konusu şiirin "en belirgin özelliği"ni "deformasyon" olarak göstermesini kabul etmeyen Uyar, "yerleşen bu yanlış kanının, birçok genç ozanları da yanlış yollara götürdüğünü" belirtir. Uyguner'in, yazısında "anlamı çıkarmak için bir kuvvet harcamak" gerektiği vurgusuna ve "Anlam yok dense de gene var." şeklindeki yargısına katılan Uyar, İkinci Yeni şiirinin "güç bir anlamının, güç varılır bir anlamının" olduğunu ve aslında bakıldığında "her ozanın, eski yeni her ozanın anlamına varmanın o kadar kolay" bir iş olmadığını kabul eder (2012: 214).

1959 yılının şiirlerini değerlendiren Uyar, "İkinci Yeni"nin "büyük iddiası kelimeye, şiirde bugüne kadar alışılana, olagelene, pek aykırı, pek ileri görünen bir önem vermenin, bir yer vermenin", Türk şiirini "bir çeşit kolaylığa, bir çeşit tasannu'a, bir "inşad" şiirine götürdüğünü" dile getirir. Burada Uyar'ın işaret ettiği "İkinci Yeni"; bugün İkinci Yeni şairi olarak bilinen şairlerin dışındakileri işaret etmektedir. Yenilenen şiirin yanlış anlaşıldığını ve bu yanlışlık içinde yazılan şiirin, asıl amacından çok farklı yönlere kaydığını dile getirir. Söz konusu dönemde bu yanlış algı içinde "Mısraları ve şiiri, mümkün olduğu kadar etkili, inandırıcı, hatta çarpıcı kılmak uğruna kelimeye bu kadar yüklenme"nin, Türk şiiri için bir "tehlikeli alâka" sayılabileceğini işaret eder. Sözcüğe bu kadar yüklenmenin sonuçta "şiirin olması gerektiğinden daha çok, bir oyun durumuna düşmesine" sebep olacağını bildirir. Uyar'a göre "Kelimelerle kazanılan bu hava, bu etki, insani öz'ü sürüp çıkarabilir şiirden." Bu bağlamda söz konusu dönemde (1959) bazı şairlerin "birim olarak kelimeye, bir yaşantıya bağlı olmayan görüntülere fazlaca yaslanmalarından ötürü, şiirlerini korkulu bir oyun durumuna, bir büyük boşluğun kıyısına getirdiklerini yahut getirmek üzere olduklarını" vurgular. "Şiiri besleyen, zorunlu kılan o vazgeçilmez "ilk gereklilik", yerini bir oyun gereksinmesine, kelimeye, mısraya bırakınca şiirler en azından bir tekdüzeliğe varmaktadırlar." (2012: 315-316) diyen Uyar, aslında şiirin nesnel bağlılaşımdan uzaklaştığını, dayanaksız kurgusal bir niteliğe dönüştüğünü belirtir. Bu nesnel bağlılaşımı, şiirin çıkış noktası olarak gördüğü şeyi, "ilk gereklilik" olarak kavramlaştıran Uyar, kelimeye dayanan, bir oyun algısına dönüşen şiirin gereklilikten yoksun, dayanaksız bir şiir hâline geleceğini belirtir. Böylesi bir şiirin de anlamlı olma durumunun tehlikeye düşeceğini, dahası İkinci Yeni şiirinin anlamsızlıkla suçlanan kısmının böylesi şiirler olduğunu söylemek mümkündür.

Uyar'a göre "Kelimeye bu kadar güvenmek, bağlanmak, ister istemez "görüntü yapma" gayreti, özentisi, hatta hastalığı olarak sonuçlanmaktadır." "Görüntü yapma" kavramını, imge olarak karşıladığımızda İkinci Yeni şiirinin getirilen ve anlamsız olarak nitelendirilen imge yığınının Uyar tarafından da işaret edilmesi önem arz eder. Uyar, bazı şairlerin şiirlerini, "şiirlerinin öz'üne bağlı olmayan, şiirin aslında gerektirmediği bir görüntüler yığını" olarak görür. Bu öze bağlı olmayan, şiirin aslında gerektirmediği imge, ister istemez şiirsel anlama bağlanamamaktadır. Uyar'a göre böylesi bir "Görüntü, şiiri kurmada bir araç, şiiri "organique" yapı sağlamlığına götürecek bir anlatım düzeni olarak değil, daha çok bir amaç hâline gelmek üzeredir." Servet-i Fünun şiirinin de "bu sebeple, çıkışındaki gücü ve haysiyeti yitirmiş, gününe ve şiir geleneğimize pek de uymayan ters bir yönde gelişmiş, bir oyun durumuna düşmüş" olduğunu işaret ederek şiirdeki anlam sorununun kaynaklandığı temel sebeplerden birini ortaya koymuş olur (2012: 316). Şiiri bir kelime oyununa dönüştüren bu algı, şiiri nesnel bağlılaşımı olmayan bir imge yığınıyla karşı karşıya bırakmıştır. Dikkat edildiğinde yukarıda da belirtildiği gibi İkinci Yeni şiirindeki anlam tartışmalarının bu bağlamda yoğunlaştığını söylemek mümkündür.

Bu olumsuz tabloya rağmen Uyar, Türk şiirinin "asıl büyük yöneliminin insani özlere doğru" olduğunu belirtir. 1959 yılında basılan "İkinci Yeni içinde yahut dışında, hemen bütün başarılı kitapların, bu çabanın, bu kaygının izlerini taşıdığını" dile getiren Uyar, artık Türk şiirinin "insan'ı, insanın mutluluğunu, sadece bir ekonomik ve toplumsal koşullar "determinisme" saymadığını", "toplum-birey çatışmasının büyük yerini gene korumakta ise de, meseleye bir "statistique" meselesi diye bakılmadığını", "yaşantının büyük ölçüde şiire karışmasından ötürü her tek insanın, bir "bütün" olarak değer bulduğunu" işaret eder. Bu insani özle birlikte şiirin özgünlüğünün artığını, şiirsel anlamın şairin ve okurun kişiliğinin, yaşantısının çerçevesinde oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Uyar da 1960'la beraber "geçen yıllarda şiirimizi bir hayli oyalamış bulunan "anlamsızlık" sorununun, verilen örneklere bakarak "anlam" yararına çözülmüş, şimdilik bir sonuca bağlanmış" olduğunu belirtir (2012: 316).

1961 yılında kaleme aldığı bir yazıda Uyar, İkinci Yeni bağlamında ele alınan yeni şiirin, siyasi baskılardan kurtulma, siyasi otoritenin istediği bir şiiri yazmakla suçlanmasının zamanla çürüdüğünü, bir geçerliliğinin kalmadığını vurgular. "Devrimle birlikte yazınımıza geliveren geniş özgürlük havası, bazı yazarlarımızı yanılttı." diyen

Uyar, "İkinci Yeni'nin düşürülen idarenin baskısından sinmiş, bu baskıdan yılıp kapalılığa, soyuta yönelmiş bir şiir olduğunu düşünerek" hareket edenlerin yanıldığını işaret eder. Söz konusu "siyasal, toplumsal, tutumbilimsel baskının ozanın yaşamasını etkilemesi bakımından şiire de geçişmesinin, şiiri de etkilemesinin düşünülebileceğini" ancak bütün bunların "şiiri doğrudan doğruya etkilediği, kapalılığa, soyuta götürdüğü" düşüncesinin "yanlış bir düşünce" olduğunun bu süreçte daha iyi anlaşıldığını belirtir. "Şiir bir yerde kendi kurallarına, kendi "biologique" kurallarına uygun olarak değişiyor yahut gelişiyordu." diyen Uyar, "Birtakım toplumsal olayların bu gelişmeyi hızlandırması, ağırlaştırması, hatta buna yön vermesinin bile düşünülebileceğini" ancak şiirdeki doğal "gelişmenin, değişmenin kaçınılmaz zorunluğunu önleyemeyeceğini" vurgulamış olur. Dolayısıyla "27 Mayıs olayının da sonunda şiirimizin gidişini değiştirememiş, sadece bir théme olarak girebilmiş" olduğuna dikkat çeken Uyar, "27 Mayıs'tan sonra yazılan ve devrim şiirleri dışında kalan bütün şiirlerin, şiirimizin doğal gelişmesine uygun" olduğunu ve böylelikle "şiirimizi Orhan Veli'den İkinci Yeni'ye getiren" şeyin "siyasal baskı" olmadığını bir kez daha vurgulamış olur (2012: 322). Şiirin anlamsızlıkla suçlanmasına sebep olan "siyasi baskıdan kaçma olgusunun" da geçerliliğini yitirmesi, aslında İkinci Yeni şiiriyle gelişen anlam anlayışının yeterince nesnel ölçütlerde değerlendirilmediğini bir kez daha ortaya koyar.

İkinci Yeni şiirin henüz ilk yıllarında, yukarıda da ele aldığımız, 1957'de şairlerle yapılan bir soruşturmada Turgut Uyar da katılmıştır. *"Sizce bu şiir (İkinci Yeni şiiri) a- Toplumsal bir kaygıyla mı? b- Şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesiyle mi? c- Şiirimizin geçirdiği tabii bir evrimin sonucu mu ortaya çıkıyor? Her üç hâlde de şiirin kelimeye dayanmasını ne dereceye kadar iyi karşılıyorsunuz?"* şeklindeki soruya yanıt veren Uyar, "şiirin, toplumsal kaygılarla, zorlarla değişmesi, yenilenmesinin, toplumsal şartların da değişmesine, yenilenmesine bağlı" olduğunu, ancak Türk toplumunda uzun zamandır şiiri bu şekilde etkileyecek değişikliklerin yaşanmadığını işaret eder. Ayrıca "okur-yazar, şiirin doğruca kendisiyle, kaderiyle ilgili bir toplumun, bıkma, kanıksama sonucundaki baskısını"nın da esas alınması durumunda bile böyle bir değişikliğin yaşanamayacağını ileri sürer. Böylelikle toplumsal kaygının şiiri değiştiremediği, dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin de bu kaygıdan kaynaklanmadığını düşünen Uyar, İkinci Yeni şiirinin doğuşu için "bunalımla evrimi birlikte düşünme"nin doğru bir yaklaşım olduğunu dile getirir. İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışını "yenilik"

bağlamında ele alan Uyar, "evrim" ile "bunalım"ı söz konusu yenilik paralelinde değerlendirir. Bu noktada "Alışılmış şiirin hazırladığı ortamda, söylenecek yeni şeyler bulmak, söylenecek bu yeni şeyler için yeni biçimler aramak, önce bir bunalım görüntüsü verirse de, hatta düpedüz bir bunalım ise de, bu yeniliğin, ögeleri belirdikçe bir evrim olduğu anlaşılır." diyen Uyar, bu çerçevede şiirin kelimeye dayanmasını "iyi karşıladığını" belirtir. Şiirin kelimeye dayanması gerektiğini işaret eden Uyar, bu durumun "kelimeye yeniden yeni yüklenmiş bir yük, bir iş" olmadığını, ancak "kelimeyi anlayışımızın sık sık değiştiğini", kelimeye dayanma meselesinin, "kelimenin macerasını, söz olarak, anlam olarak değerini bilmekte, alabileceği, taşıyabileceği yükleri ölçmekte" olduğunu vurgular (2012: 435).

Aynı soruşturmada *"İkinci Yeni, bir şey söylemeyen, daha doğrusu anlamı rastlantısal olacak, yani anlamı mısra, şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire doğru gidiyor mu? Böyle bir şiire gidip gitmemesi bir yana, siz bu tutumu nasıl karşılıyorsunuz?"* şeklindeki soruda geçen savlara katılmadığını, "tam tersi bir kanıda" olduğunu belirten Uyar, Türk şiirin "doğal evrimi olamayacağını" dile getirerek şiirdeki düşünce unsurunu ele alır. Türk şiirinin İkinci Yeni ile birlikte geçirdiği "dil" değişimine kadar aslında "pek" bir şey söylemediğini, düşünce yüklü olma sebebiyle "bunalım" yaşayamayacağını dile getirir. Bu bağlamda "Bir şeyler söylemenin tadına, gereğine yeni yeni varıldı şiirimizde." diyen Uyar, Batı şiirini "düşüncenin, duygunun her çeşidiyle haşır neşir olduğunu", "söylemedikleri nenin kalmadığını" ve buna bağlı olarak "bir kanıksama, hatta bir yozlaşmanın bile başlamış" olduğunu işaret eder. Batı şiirinin "bir şey söylememeyi yeğleyebileceğini", ancak "düşüncenin, büyük anlamın değerinin yitmeyeceğinden" dolayı kendisinin "bir şey söylemeyen" böylesi bir şiirin gereğini duymadığını ve bu şiire inanmadığını, en azından kendisine göre bir şiir olmadığını işaret eder. Uyar'a göre "anlamdan kaçmak mümkün olamaz." Şairin "bildiğimiz kelimeleri" kullanmasından dolayı, "ne kadar çabalarsa çabalasın, bize bir şeyler anlatmaktan, hatırlatmaktan, hiç değilse çağrışımımızdan kurtulamayacağını" vurgulayan Uyar, şiirin anlamsız olma gibi bir durumunun olamayacağını işaret eder (2012: 436). Başka bir soruşturmaya cevap veren Uyar, "İkinci Yenici'lerin tek ve en esaslı benzerliklerinin, birleştikleri tek noktanın, yeni bir şiir gereksinmesiyle şiire haysiyetini, gücünü kazandırmak, onu tazelemek" olduğunu işaret ederek söz konusu yeniliğe bir kez daha işaret etmiş olur. Ona göre "Eski şiirin ustaları bir çeşit tekrara

düşmüşlerdi. Onların getirdiği ve kabul ettirdiği kalıplar şaşılacak bir kolaylık ve bollukla şiir piyasasını tutmuştu." Bu durumu değiştiren İkinci Yeni şiiriyle birlikte "şiir, edebiyatımızda belki de ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünülmeye başlanmıştır." Uyar, İkinci Yeni şiirinin karşılaştığı anlamsızlık, bir şey söylememe gibi eleştirilerin aksine, söz konusu dönemin şiirine dikkatle bakıldığında "baskın değerin, ögenin dil değil, us olduğunun görüleceğini" ve asıl şiirsel anlamla dolu bir şiir yazıldığının farkına varılacağını belirtir (2012:440-441). Turgut Uyar'ın da İkinci Yeni şairi olarak kabul ettiğimiz asıl şairler gibi anlama sırt çevirmediğini görmek mümkündür.

Turgut Uyar, İkinci Yeni şiirinin getirdiği bu yeniliğin karşısında bazı kavramların işaret ettiği içeriğe de yeni anlamlar yükler. O günkü şiirde (1969), yani yeni şiirde "soyut"un (soyutlamanın değil) karşılığının "somut" (somutlama değil) olmadığını işaret eden Uyar, "somut şiir"in karşılığının, kendisine göre yanlış bir tanımlama olmasına rağmen, "gerçekçi şiir" olarak kullanıldığını belirtir. Söz konusu bu yanlış karşılaştırmanın, "şiirsel kavramların tartışılmasından değil, bir şiir politikasına öncelik tanınmasından doğduğunu" ifade eden Uyar, şiirin, "tepeden tırnağa bir soyutlama işlemi" olduğunu vurgular. Uyar'a göre "soyutlama, bir tümevarım, en azından bir genelleme, bir durumun, bir olayın, bir geleneğin en belirgin özelliğini, o ülke insanının anlayabileceği bir kesinlikle belirleme demektir. Tek tek her insanda varolanı, en beşeri yanlarıyla ortaklaşa kılmaktır." Soyutlamayı, "zekânın, usun en yetkin çalışması" olarak niteleyen Uyar, bu sebeple "gerçekçilik" ile "soyutlama"yı ayrı tutmanın yanlış olduğunu işaret eder. Uyar, "herhangi bir durumun, soyutlama yoluyla (belki de sadece o yolla) gerçeklik kazanabileceğini" belirtir ve böylelikle şiirde asıl olan "somutluk"a ulaşmış olunacağını dile getirir. "Soyutlamayı kıvıramayan, varlığı gerçekliğinden sıyırır." (2012: 497) diyen Uyar, bu yaklaşımıyla İkinci Yeni şiirinin vardığı yeni bir gerçekliğe ve dolayısıyla anlama işaret etmiş olur. Soyutlama yoluyla yeni bir gerçeklik düzlemi ve anlam kazanan varlık, böylece somutlanmış olur. Bu somutluk, aslında şiirsel anlamın vardığı noktadır. Soyutlama-yeni gerçeklik-somutlama üçgeni içinde bir bakıma imgeye ulaşmış olur. İmgenin, şiirin hâlka ulaşmasında, yani anlaşılmasında bir engel yaratmadığını düşünen Uyar, bu bağlamda Rauf Mutluay'ın "*Öz değerinden ve ulaşabileceği ses imkânlarından uzaklaşmadan bugünkü (1970) şiirin biraz daha hâlka açılmasının mümkün olabileceğine inanmaz mısınız? Çağın*

bunu zorunlu saydığını kabul eder misiniz? İmge özgünlüğü (imajlar orijinalliği) bu bakımdan şiiri kapayan bir öge değil mi?" şeklindeki sorusuna karşılık "şiire düşen görevin, hâlkın değerlerini diri tutmak, yeni değerleri geleneğe katmak" olduğunu dile getirir. Dolayısıyla da "imgenin özgünlüğünü bu bakımdan şiiri kapayan bir öge" olmadığını, aksine "yenilik ve kişilik olma adına kötüye kullanılmazsa imgenin, insanın içinde bulunduğu ya da yeni karşılaştığı bir durumu açıklamakta tek öge" olduğunu vurgular. Bu bakımdan Uyar'a göre "imge, yaşanılan bir durumun bir çeşit genellemeyle ortaklaşa hâle getirilmesidir. Sabırlı bir gözlemin bir saptama için iyi niyetle kullanılmasıdır" (2012: 506). "Bir çeşit genellemeyle ortaklaşa hâle gelen" durum, olay veya olgular, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi bir soyutlama-yeni gerçeklik-somutlama üçgeni içinde imgeye dönüşür. Bu imge, şiirin anlam yapısını kapalı hâle getirmez, aksine insana yeni özler ve anlamlar kazandırır.

İmge ve anlam bağlamında değerlendirilebilecek Fatih Özgüven'in *"Turgut Uyar, şiiriniz giderek imge'den kavrama, betimleyici olandan açımlayıcı olana doğru ilerleyen bir çizgi izliyor. Şiirsel retorik gündelik konuşma diliyle akrabalık kuruyor neredeyse. Ne dersiniz?"* sorusuna, Uyar, "Şiirimin hammaddesi imgedir." şeklinde cevap verir. Ancak bu durumun, "şiirde kavramların varolmayacağı anlamına gelmeyeceğini" belirten Uyar, bu sebeple "kendi başına kavramsal diye bir şiir anlayışı saptanamayacağını" işaret eder. Uyar'a göre "kavram ancak bir imge içinde yerini alınca işlevini bulur ve şiir "anlatı" olmaktan kurtulur" (2012: 508). Böylelikle kavramı içinde barındıran imge de anlamın kendisi olur. Anlam da şiire özgü yeni bir gerçeklik alanı oluşturur. Bu bağlamda Uyar'ın şiirinin "lirik biriminin resimsel bir yığmadan çok zihni bir açımlamalar dizisi olarak geliştiğini" belirten ve bu durumun "şairanelikten uzak durmak isteği ile ilgili" olup olmadığını soran Özgüven'e, "şaireneliğin kendiliğinden gelişen" bir şey olduğunu söyleyen Uyar, bu noktada asıl meselenin "şaireneliği çağdaş tutabilmek" olduğunu işaret eder. Dolayısıyla "şairanelik" terimi yerine "şiirsellik"in daha doğru bir terim olabileceğini işaret eden Uyar, bu bağlamda "İkinci Yeni şiirinin de insanın trajiğini vermeye çalışırken ister istemez bir şiirselliğe ya da şaireneliğe düştüğünü" dile getirir. Uyar'a göre "Her kuşak şaireneliği yerer ve kendisi bir şairanelik kurar." Bu duruma, kendi kuşağının şaireneliğe karşı olduğu için şairane olmadığını savunduğunu, oysa şaireneliğe düştüğünü ve onun şaireneliğinin de "imgeye çok fazla yaslanmak olduğunu" örnek olarak gösterir (2012: 509). Uyar'ın bu

yaklaşımlarından bir bakıma İkinci Yeni şiirinin getirdiği yeni anlam anlayışının "şaireneliğin çağdaş tutulabilmesi" ile ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Şaireneliği çağdaş tutarak şiiri alışılmış düzleminden ve kullandığı kalıplardan ayıran İkinci Yeni, imgeye fazlaca yönelmesinden dolayı kendi kalıplarını kurma yanlışına düşmüştür. İmgenin fazlaca yer alması da bir bakıma anlamsız, bir şey söylemeyen şiir eleştirilerinin yoğunlaşmasına sebep olur. Ancak bu durum bazı şairler için dışarlandığında şaireneliğin çağdaş tutulması yoluyla yeni özlere ve anlamlara ulaşıldığını söylemek gerekir.

Uyar'ın kavramsala yönelme olarak değerlendirilen yaklaşımı, aslında söz konusu olan bu imgenin şaireneliğe düşme durumundan uzaklaşmak şeklinde değerlendirilmelidir. İmgenin şiirde fazlaca yer almasından dolayı, artık (1973) "yalın olmaya çalıştığını" (1973) belirten Uyar, ancak "yalın olmanın imge kurmamak demek" olmadığını vurgular. Bu bağlamda "mümkün olduğu kadar çok somut imgeler bulmaya çalıştığını" da dile getiren Uyar, şiirlerindeki "soru-cevap ilişkisinin de farkına varılmadan geliştirilmiş bir teknik", "şiire somutluk kazandırma kaygısı" olabileceğini işaret eder (2012: 508). Böylelikle Fatih Özgüven'in "kavramsal" olarak gördüğünü, Uyar, "somut imge" olarak karşılar. Uyar'ın şiirindeki anlam da bu terimler üzerine kuruludur. Şiirsel anlam, imgenin içinde somutlaşan kavram çerçevesinde ortaya çıkar. Uyar, böylelikle şiirini bir "anlatı" ögesi olmaktan kurtarır. Ancak 1985'lere gelindiğinde Uyar, imgenin içindeki kavramları, daha fazla öne çıkarma girişiminde bulunur. Anlamın gittikçe kavramsal bir çerçeve kazandığını söylemek mümkündür. Uyar, Enver Ercan'a verdiği bir röportajda "İmgenin şiirin vazgeçilmez bir ögesi olduğuna inandığını", ancak "eskisi kadar önemli bulmadığını" belirtir. Buna bağlı olarak Uyar, "yerli yerinde kullanmak koşulu ile kavramların kendisine daha çekici geldiğini" belirterek bu yolla "bir yalınlığa varmak istediğini" de dile getirir. Ancak yine de Uyar, ana çizgisinden uzaklaşmaz ve "bu yalınlığın şiirsellikten uzak düşmemesine de özen gösterdiğini" işaret eder (2012: 564). Denilebilir ki Uyar, şiirselliği çağdaş tutmaktan vazgeçmeden imgeden kavramsala doğru bir anlam anlayışı geliştirmiştir.

Uyar'ın bu "çağdaş" olma vurgusunu sözcüklere yüklediği anlam değerlerinde de görmek mümkündür. Bu bağlamda "Şiiri eskiten, kendi yapısındaki ögelerdir. Yahut şiirin bazı gerekleridir." diyen Uyar, şiirin, "günlük olmak zorunda"

olduğunu belirtir (2012: 261). Şiirin kendi yapısındaki ögeleri çağın gereklerine uygun oluşturmak gerekliliğini işaret eden Uyar, "kişiliksiz bir çağın şiirinin de ister istemez kişiliksiz olmak zorunda" kalacağını dile getirir. "Yenilenmiş bir çağın şiirinin, kelimelerini" fazlaca "eski" bulan Uyar, çağın getirdiği hiçbir ögeyi şiire sokamamış olmanın yanlışlığı üzerinde durur. "Hâla uçağı, hâlâ "Penicilin"i, hâla 70 katlı evleri, hâla hesap makinelerini, asfaltları, otoları şiire rahatça yerleştiremedik. Bunları kelime olarak düşünce/duygu hayatımıza getirdikleri değişmelerle hâla şiire getiremedik." diyen Uyar, yaşanılan gerçekliğin şiire aktarılamadığını işaret eder. Alışılmış bir duygulanma, bir şairanelikle şiirin yazılmaya devam ettiğini dile getiren Uyar, bu durumun "bir şiir meselesi değil, yaşama meselesi" olduğunu belirtir. Bu durumu kendi açısından değerlendiren Uyar, kendisinin "hiçbir zaman şiiri hayattan ayrı düşünmediğini", "hayatında olmayan meselenin, şiirinde de olamayacağını" vurgular (2012: 264). Dolayısıyla şiirde gelenekle de fazla bağ kurmak istemeyen Uyar, "şiirde geleneğin sadece bir birikim olarak gerektiğine inandığını" belirtir. Ona göre "bir şair için dili, dilde yaşanmış hayatı kavramak" gereklidir. Bu noktada "gelenekten yararlanılamayacağını" vurgulayan Uyar, "arkaik sözcüklerle çağdaş bir duyarlığa varılacağına" inanamaz. Çünkü Uyar, "sözcüklerin kullanıldıkları çağın duyarlığını, yankılarını taşıdıklarını" belirtir (1982: 116).

Tomris Uyar'la yaptığı bir söyleşide de şairanelik meselesinde "şiirde şairaneye hep karşı olduğunu" belirten Uyar, ancak yukarıda da belirtildiği gibi "bir dönemin şairanesi"ne karşı çıktığını hatırlatır. Çünkü "hayattan yola çıkan, değişen dünyayla bütünleşen şiirin, her dönemde kendi şairanesini yaratığına" inanan Uyar, bunu "kaçınılmaz bir olgu" olarak görür. "Şairanelik'in, sadece sözcüklerde, imgelerde" olmadığını, "biraz da takınılan tavırda" olduğunu, bu duruma "hece'nin şairane'sinin, gurbet'te, hasret'te, aşk kırgınlıkları'nda, Garip'in şairane'sinin ise kentli "Küçük adam"ın, "bulduğu ile yetinirliği"nde, bir bakıma "vurdumduymazlığı"nda" yer bulduğunu örnek olarak gösterir. Uyar'a göre "şiirsellik, ortak bir nitelik durumuna geldiği zaman, bir terimleşme hâline geldiğinde, şairane oluverir." Böylece "her ozan kendi şairane'sini bulduğunda, var ettiğinde ise şiirsellik'in sürdüğünü" işaret eder. Uyar, bu şiirselliğin aslında sözcüklerle, sözcükleri ele alışla ya da sözdizimiyle ilgili bir durum olduğunu dile getirir. Kendisinin "sözcükler konusunda çok özenli olmadığının sanılabileceğini", ancak kendisine göre "şiirin istediği, sezdiği sözcüğü

kullandığını" ve "günlük konuşma diline ters düşmemek, konuşma dilindeki en geçerli, en çok kullanılan tavrı bulmak" bağlamında "sözdiziminde özel bir dikkati" olduğunu vurgular. Bu durumu "dilin şiirselliği" olarak ele alan Uyar, bu tavırda "yadırganmayı istememek" gibi bir yaklaşımın da etkili olduğunu düşünür (1981: 7). Dolayısıyla Uyar'ın anlam unsurunu önemsememek gibi bir yaklaşımının olduğunu söylemek doğru bir değerlendirme olmaz. Anlam sorunu gibi görülen şiirselliğin de her dönemin oluşturduğu "şairanelik" bağlamında değerlendirilmesi durumunda böylesi bir sorunun da olamayacağını işaret etmiş olur. Çünkü her şiiri, oluşturduğu tema, imge ve dil bağlamında ele almak, anlamın tespiti için bunları birer unsur olarak kabul etmek gerekir.

3.3.2. Turgut Uyar'ın Anlam Anlayışına Yaklaşımlar

İkinci Yeni şiiri bağlamında değerlendirilen Uyar'ın şiirlerinde anlam sorununa veya anlamsızlığa düşme gibi durumun genelde olmadığını belirten yaklaşımlar çoğunluktadır. Anlamı önemseyen, şiirde bir öykü unsurunun bulunması gerektiğine inanan, sözcüklerin, sözdiziminin konuşma dilinden uzaklaşmamasına dikkat eden ve çağa uygun bir anlayışı benimseyen Uyar, bu yönde bir anlam dairesi oluşturmuştur. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı ele alan Konur, İkinci Yeni şiiri ile birlikte "şiirde aranan niteliklerin eskiden arananlardan çok ayrı" olduğunu belirtir. Bu bağlamda "Turgut Uyar'da bulduğu biçim değişikliklerinin, ara sıra düzyazıya açılışların, kelimelerin dilbilgisi bakımından da anlam bakımından da alışılmamış örgüler içinde birleştirilişinin, şiirin yapısına yeni boyutlar katma çabasında olduğu görülen sayfa altı eklemlerinin" okuru şaşırtmadığını işaret eder. "Eski şiirimizde bilinen bir kelime dünyası; alışılmış örgüler, şiir konusu diye bellene gelmiş özler vardı." diyen Konur, "Cumhuriyet sonrası şiir gelişmemizde bu çemberlerin kırıldığını" vurgular. Bu süreçte "şiirin, dilin bütün söz yeterliklerini kullanmaya başladığını", "şiirin özünün insanı yönleri ile kavramaya çalıştığını", fakat "yüzeyde kalmaktan kurtulamadığını" savunur. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın "böyle bir düzlem üstünde belirmiş bir tartışma çığırı içinde ortaya çıktığını" işaret eden Konur, Turgut Uyar'ın "şiirinin özünü kendinden öncekilere oranla "insan"ın daha derin kesimlerinden çekip çıkarmaya çalıştığını" dile getirir. Bu bağlamda Uyar'ın "gücünü kelimeden değil, örgüden aldığını", "sözdizimini birçok yerde yıkmaya çalışırmış gibi görünmesinin" bu durumdan kaynaklandığını dile getirir. Dolayısıyla Konur'a göre "*Dünyanın En Güzel*

Arabistanı'nın gerçek önemi özünde"dir. Çünkü söz konusu eserde "yersiz uzatmalar, tekrarlamalar dışında" eserin söz konusu dönem için (1959) "çok aranılan ölçüde bir anlam bütünlüğü taşıdığını" ve "Uyar'ın şiirinin "anlamsız şiir" akımından bütün bütüne uzak" olduğunu belirtir. "Kitabın bütünü boyunca bir takım temler yeniden yeniden ele alınıyor, genişliğine ve derinliğine olarak işleniyor." diyen Konur, Uyar'ın İkinci Yeni şiiri olarak tartışılan ve anlamsız, bir şey anlatmayan şiir anlayışının dışında yer aldığını vurgular (1959: 4).

Turgut Uyar'ın şiir anlayışını değerlendiren Cansever, Uyar'ın anlamdan yana tavır aldığına değinir. Cansever'e göre "Turgut Uyar şiirinin ana damarı" anlamdan yanadır. Çünkü Cansever, Uyar'ın şiirinin özelliklerinden birinin (belki de en önemlisinin) "anlaşılması güç olanı, kolay anlaşılana yakınlaştırması" olduğunu işaret eder. Bu bağlamda Uyar için, "dize bireşimlerindeki anlam katmanlarını öylesine üst üste getirir ki, bu yarı saydam dizilişi bir bir soyarak çekirdeğe ulaşmakta hiçbir güçlükle karşılaşmayız." diyen Cansever, Uyar'ın şiirlerinden "en diplere inemeyen okurların bile rahatlıkla tat alabileceklerini" belirtir. Ayrıca Uyar'ın şiirine "simgelerin, alegorilerin de sokulamayacağını" dile getiren Cansever, şairin "imgelerinin özgün, yerinde ve dinlendirici" olduğunu vurgular (2012: 172-173). Anlamın katmanlar hâlinde şiirde yer alması ve bu katmanların çözüldükçe şiirin asıl anlamına ulaşılmasını, bu "saydam diziliş" aracılığıyla yapar. Saydamlık, güç anlaşılır olanı, kolay anlaşılana yaklaştırırken Uyar'ın şiirinden her okurun farklı "tat"lar almasını da dilsel tutumuna bağlamak gerekmektedir. Çünkü imgelerin "yerinde ve dinlendirici" olarak tanımlanması, Uyar'ın şiir dilinin açıklığına, netliğine, bir bakıma saydamlığına bağlanabilir. Dolayısıyla Cansever'in de vurguladığı gibi Uyar, anlaşılmaktan yanadır ve şiirsel tutumu da sürekli bu yönde olmuştur.

Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar'ın şiirini değerlendirirken Cansever'in aksine bir izlenim edindiğini ortaya koyar. "Reel yaşamında hem mutlu hem mutsuz ögeler var. Hayal evreninde ise yalnız mutlu ögeler var. Hayal evreni ile reel dünyayı bütünsü birbirinden ayırmak mümkün değil. Bazı ögeler her iki evrenin malı olarak karşımıza çıkıyor. Bazı semboller hem o hem de bu dünyadaki ögeleri temsil etmek üzere kullanılıyor. Bu yüzden de şairin bize getirdiği dünyanın reel mi yoksa hayalsal mı olduğu zaman zaman anlaşılmıyor." (2006a: 236) şeklinde genel bir yaklaşım ortaya koyan Cöntürk, Uyar'ın "bazı şiirlerini" ele aldığını, bu şiirlerde "A, B, C, D… gibi

dünya üstüne dünya geldiğini", ancak "A'dan sonra niçin B dünyasının geldiğini anlayamadığını, sezemediğini" belirtir. "A'dan sonra C'yi getirseydi şiirin pek değişmeyeceğini görüyorum." diyen Cöntürk, söz konusu "dünyalarının arka arkaya sıralanışındaki hikmeti, mantığı çözemediğini" işaret eder. Buna bağlı olarak Uyar'ı ""şiirsel mantığı" zayıf bir şair" olarak değerlendiren Cöntürk, Uyar'ın "mısra şairi olmayışını, şairin kendisi için bir güç saydığını", ancak söz konusu "bu iç mantık eksikliğini" de şair için "bir zayıflık" olarak görür. Çünkü Cöntürk'e göre "teker teker şiirsel olmayan mısralar ancak bir iç mantıkla şiirsel olma yeteneğini kazanabilir." Bu bağlamda şairin "yaşantılarının bol ve karmaşık oluşu"nun "Uyar'a çok şey kazandırdığını" ancak "bu yaşantıların birbirine yakışır şekilde sıralanmaması"nın, "çokluk üst üste 'yığılmaları'"nın şaire "çok şey kaybettirdiğini" işaret eder (2006a: 242). Ancak yine de Cöntürk, bu durumun genel bir anlam sorununa sebep olmadığını işaret eder. Bazı şiirlerinde ortaya çıkan bu durumun, şairin kullandığı birçok anlatım tekniğiyle hafiflediğini belirtir.

Turgut Uyar'ın şiirde anlam sorunuyla karşılaşmadığını dile getiren bir başka isim de Füsun Akatlı'dır. Bu bağlamda "Turgut Uyar, hiçbir zaman "kapalı şiir" yazmamıştır. Anlamı kendi karnında tutmayan; bir yolla –şiirine göre- okurun karnına, kalbine, beynine gömen bir şair olmuştur." (1994: 14) diyen Akatlı, Uyar'ın şiirlerinin "yalınlık" barındırdığını, ancak bu yalın şiirlerin "kaba ve ham" olmadığını işaret eder. Uyar ve şiirini "şikâyeti de coşkusu kadar gizli bir şairdir; en açık ve duru bir şiirin, kapanık ve vakur şairidir." şeklinde tanımlayan Akatlı, okurun bu şiiri anlaması için "emekle ve saygıyla okuması" gerektiğini, şiirin böylece kendisini fazlasıyla vereceğini belirtir (1994: 15).

Uyar'ın eserlerinden hareketle şiirsel anlam evrenini ortaya koymaya çalışan Özdemir İnce, "Dünyanın En Güzel Arabistanı", Akçaburgazlı Yekta'lı şiirler ve ("Bir Kantar Memuru İçin") "İncil" gibi şiirlerin "bir yandan Türk şiirinin izleksel ve içeriksel özgürlüğünü, kurtuluşunu ve devrimini simgelerken, öte yandan biçimsel ve dilsel devrimini muştuladıklarını" dile getirir. Turgut Uyar'ın "bu eserlerle birlikte, ama "Geyikli Gece"den sonra Türk şiirinin en büyük dilsel serüvenlerinden birine başladığını", ancak bu dilsel deneyin "İkinci Yeni şiirinin ilk yıllarında (Özdemir İnce kendisini de dâhil ederek) bazı genç şairlerin uyguladıkları gibi, dilsel deformasyona dayanmadığını" belirten İnce Uyar'ın bu uygulamasıyla "şiirin sözdiziminin

(sentaksının), dilin sözdizimiyle birlikte, şiirden düzyazıya doğru kaydığını" işaret eder. İnce'ye göre "bu kaymanın açısı genişledikçe şiirin semantiği de genişler." Ancak bu genişlemenin belirli bir çizgiselliği koruyarak "kesinlikle düzyazıya koşut bir çizgiselliğe varmadığını" belirten İnce, Uyar'da "dilsel ve anlamsal (semantik alan) imgenin, dil düzyazıya yaklaşırken yaralanmadığını, tam tersine, büyüyüp derinleştiğini ve genişlediğini" vurgular. İnce, bu durumu "şiirin başlıca oluşturucularından olan semantik alanda gerçekleştirilmiş büyük bir devrim" olarak niteler. Bu bağlamda şiiri "bütün anlam katmanları ve yönleriyle bir tür vision" olarak gören İnce, şairi de "hiç kuşkusuz bir "visionnare"" olarak kabul eder. Bu noktada "visionun visionunu amaçlama"nın, "şairi yalnızca aynanın önünde bırakacağı" uyarısını yapan İnce, Turgut Uyar'ı "şiirsel kalıt ve bu kalıtın temel direklerinden biri" olarak görür ve onun "aynanın arkasında" yer aldığını belirtir (1990: 40-41). İnce'nin bu değerlendirmelerinden hareketle de Uyar'ın şiirini oluştururken anlamsal alanı esas aldığını, söz konusu genişlemelerin bu alanı düzyazıya yaklaştırsa da sağlamış olduğu derinlikten dolayı şiirsel alanda kaldığını ve Uyar'ın bu anlamsal derinlikle bir "vizyoner" olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla Uyar'ın, anlamın belirginliğine karşın, şiirsel olanı elden bırakmadığını da dile getirmek mümkündür.

"Göge Bakma Durağı" şiiri bağlamında Turgut Uyar'ın şiirlerindeki anlam evrenine eğilen Bâki Asiltürk de şairin bir anlam veya anlaşılma sorunu yaşamadığını işaret eder. "Turgut Uyar şiirinde anlam doluluğu ile ritim çoğu zaman birlikte yürür." diyen Asiltürk, Uyar'ın "iyi şiirin ne olduğunu bildiğini", "ne yalnızca anlamda ne de yalnızca ritimde kaldığını" işaret eder. Asiltürk, "yaratılan ritmin anlamla bütünlük içinde olması"nın, Uyar'ın "şiirinde asıl estetik yüksekliği getirdiğini" belirtir (2001: 25).

"Göge Bakma Durağı"na, "kullanılan bir malzeme olarak *dil* açısından bakıldığında" dikkati ilk çeken şeyin "yinelemeler" olduğunu belirten Asiltürk, bu yenilemelerin "sözlerin şiirde bir ritim yaratma amacıyla" kullanıldığını işaret eder ve buna örnek olarak "Göge bakalım..." cümlesini verir. Söz konusu yenilemenin şiirde en çok tekrarlanan söz olduğunu dile getiren Asiltürk, yaratılan bu yoğunlukla "hem sessel bir bütünlüğün sağlandığını, hem de verilmek istenen anlama ulaşmada ipucu olduğunu" vurgular. Bu yenilemeye daha çok anlamsal bir görev yükleyen Asiltürk, bu cümlenin şiirin yalnızca ilk bölümünün sonunda kendi başına tekrarlandığını işaret

ederek öteki dizelerde ise başka söz gruplarıyla birlikte tekrarlanmasına dikkat çeker. Şiirde geçen "İkimiz birden sevinebiliriz göge bakalım... Falanca durağa şimdi geliriz göge bakalım... Beni bırak göge bakalım... Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göge bakalım... Durma göge bakalım..." dizelerinin yanı sıra, *"Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda"* dizesinde, *"Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi"* dizesinde, *"Sayısız penceren vardı bir bir kapattım / Bana dönesin diye bir kapattım"* dizelerinde ve şiirin sonunda şairin adeta sıkıcı yaşamdan uzaklaşıp gidebileceği yerde bir sığınak, dayanak ararcasına söylediği *"Durma kendini hatırlat"* sözlerinde bunun örneklerinin görüldüğünü" söyleyen Asiltürk, şairin bu yinelemeleri kullanmaktaki amacının "dizenin vermek istediği anlama göre değiştiğini" ileri sürer. Bu bağlamda "Kimi zaman seste kimi zaman da anlamda rol üstlenir bu dil birimleri; daha çok da anlamda..." (2001: 25) diyen Asiltürk, şiirin kurgusunda Uyar'ın daha çok anlamı esas aldığını, anlamlı olmaya özen gösterdiğini, aktarmak istediği bir anlamın var olduğunu ortaya koymuş olur.

Ayrıca söz konusu tekrarların belirgin iki amacının var olduğunu da dile getiren Asiltürk, "şiir-öznesi olarak şairin bu tekrarları yapmaktaki amacı"nın, "seslendiği kişiye belli bir eylemi sık sık hatırlatmak ve bu yolla onu adeta istenen eyleme mecbur etmek" olduğunu ileri sürer. Asiltürk, "şiiri yazan kişi olarak şairin amacının ise şiirde bir anlam yoğunluğu ve ses doluluğu sağlamak" olduğunu ve bu bağlamda okurun şiiri okurken, "ana yapının çeşitli duraklarında yani sözleri sık sık tekrarladığında ister istemez bir ses örgüsünün oluştuğunu duyumsamak" durumunda kaldığını belirtir. Asiltürk, şiirin ikinci bölümde "uyku" sözcüğünün türevlerinin sıklıkla yinelenmesini de benzeri bir amaca yönelik olarak değerlendirir (2001: 25).

Uyar'ın bu tavrı ile birlikte bilinçli olarak şiirin bir anlamsal çerçevesini oluşturmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Buna bağlı olarak "şiirde kullanılan karşıt kavramların, anlamsal açıdan iki dünya arasında bir zıtlık yaratırken, yinelemelerin de şiirde ritmin sağlanmasında önemli ögeler olarak dikkati çektiğini" dile getiren Asiltürk, bu şiirde "sözcüklerin dilbilgisi değerlerinin oluşturduğu ritmin yanı sıra yalnızca bazı ses tekrarlarına da değinmek gerektiğini" savunur. Bu bağlamda "Turgut Uyar'ın doğrudan doğruya bu ses tekrarlarını gözettiğini düşünmenin yanlış olabileceğini" ancak *"Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından / Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından"* dizelerindeki "Ş" sesini; *"Sularım ısınsın diye*

bakıyorum ısınıyor / Seni aldım bu sunturlu yere getirdim" dizelerinde "S" sesini; *"Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda"* dizesinde de "Ş" ve "S" seslerini duymamanın olası olmadığını" dile getirir. Dahası "bu dizelerden bir kısmının birbiri ardınca söylendiğine dikkat çeken Asiltürk, bu dizelerde "yaratılan sese daha ciddi biçimde kulak vermek gerektiğini" ileri sürer (2001: 26). Asiltürk'ün bu yaklaşımlarıyla birlikte Uyar'ın bu şiirin özelinde ses unsurunu aynı zamanda anlamsal bir alanın oluşmasında, anlamsal bir etkinin yaratılmasında kullandığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Sesin, anlamın ortaya çıkmasında bir unsur olarak kullanıldığını gösteren bu örnek de Uyar'ın anlamlı olmaya ne kadar özen gösterdiğini bir kez daha ortaya koyar.

Roni Margulies, Turgut Uyar'ın şiirindeki değişimleri sosyolojik bir açıdan değerlendirir. Turgut Uyar'ın 1960 öncesinden başlayarak yaklaşık 10-15 yıl boyunca İkinci Yeni'nin "önde gelen şairlerinden biriyken", 1974'te *Toplandılar* adlı eserini "nasıl" yazmış olabileceğini irdeler. 1970'lerde İkinci Yeni'nin "bir akım olarak tükenmiş", ancak "birçok şairin aynı hat üzerinde devam ettiğini" belirtmesine karşın Uyar'ın şiirinin ise (Edip Cansever'inki gibi) "değişmiş" olduğunu işaret eder. Margulies'e göre "bu değişikliğin nedenini şiirin tarihinde değil, Türkiye'nin tarihinde aramak gerek"ir (1995: 31). Çünkü Margulies 1970'lı yılların Türkiye'sinde İkinci Yeni şiirinin ilk yıllarında sürdürdüğü anlayışla "iyi" şiir yazılamayacağını ileri sürer. Bu tarihle birlikte "İkinci Yeni'nin iyi şairlerinin bir yerden sonra artık Merih'te yaşarmış gibi, dünyada olup bitenin dışındaymışlar gibi şiir yazmayı bıraktıklarını" aktaran Margulies, artık şiire "yaşantı gelip kendini dayattığını" dile getirir. Ona göre Turgut Uyar, "yaşantıyı" dikkate alır, "bir yandan yaşantının içindedir, bir yandan da yaşantı, şiirlerine yansır." Bu bağlamda Turgut Uyar'ı değerlendiren Margulies, "İkinci Yeni'nin tükenmesini, şiirin içsel bir olgusuna değil, yükselen sınıf mücadelesine" bağlar (1995: 32). Uyar, sosyolojik düzlemde yansıttığı temaların anlamsal olarak da bir sorun teşkil etmemesine olanak tanır. Bu yönde yapılan bir değerlendirmenin bazı eksik yanları vardır. Uyar, Margulies'in işaret ettiği yıllardan önce de yaşantıyı esas almıştır. Dikkat edildiğinde Turgut Uyar'ın "dünyada olup bitenin dışında" bir şiir yazdığını hiçbir dönemde diyemeyiz. Birey, yaşantı, kaba olmayan bir toplumsal bakış ve bunların çerçevesinde anlamlı olma eğilimi, Turgut Uyar'ın şiir çizgisinin her aşamasında görülür.

Genel yaklaşımın dışında Uyar'ı değerlendiren bir diğer isim de İsmail Ragıp Geçmen'dir. Ona göre "Turgut Uyar şiirini çözümlemenin iki büyük zorluğu var"dır. Bunlardan birincisi, "oldukça karmaşık gördüğü ve bu karmaşıklığı yaşadığı hayatı olduğu gibi şiire geçirmesinin yarattığı yer yer neredeyse anlaşılmaz bir şiir olması"; ikincisi ise, " "ortalama bir şair" olmadığı için, gerekli formülleri bulmanın zorluğu"dur. Bu bağlamda şairin şiirlerine yaklaşan Geçmen, "*Arz-ı Hâl*'le başlayıp "Dün Yok Mu"ya dek süren bu şiir serüveninin değişik kaynaklardan beslenmesinin, Uyar şiirini durağan olmayan, belli klişeleri bulunamayan bir şiir yaptığını dile getirir. Geçmen'e göre Turgut Uyar'da "geleneksel şiir türleriyle, Türk toplumsal ve siyasal yaşamıyla yakından ilintili, dünyanın değişimine koşut bir şiir yapılanması vardır." Geçmen Turgut Uyar'ın, "diğer İkinci Yeni şairleri gibi dönem dönem anlamsızlıkla suçlanmış" olmasını, bu "şiir yapılanması"na bağlar. Ancak Geçmen, bu anlamsızlık suçlamasına karşın, anlamın, "Uyar şiirinin omurgası" olduğunu işaret eder. Bu bağlamda "Özü boş ya da dikkate değer hiçbir anlamı olmayan bir sanat eserinin yaşayabilmesi ya anlamı görünenin altına saklaması ya belgesel niteliği olması ya da yeni biçimsel olanaklar getirmesinden ileri geldiğini" belirten Geçmen, Uyar'ın şiirini, "öz ve biçimin iç içe geçerek yer değiştirdiği, yoğun, canlı, devingen ve bu nedenle sürekli yeni anlamlar üretilebilen bir şiir" olarak değerlendirir. Söz konusu şiirin "sürekli yeni anlamlar" üretmesinin nedenini, " "anlamın" üç ayrı katmanda yer alması"na bağlayan Geçmen, bu nedenleri şu şekilde sıralar: "Birincisi; sözcük, dize ya da dizelerin gerçek, bilinen sözcüksel anlam katmanı. İkincisi: bu gerçek anlamdan yola çıkarak öznel yaşantılar uyandıran, yaşatan anlam katmanı ve üçüncüsü de okurda çağrışıma açık, gizemli, düşsel ve sezgisel anlam katmanı." Bu yaklaşımlara bağlı olarak birinci katmana "basit gerçek", ikinci katmana, "anlamlı gerçek" ve üçüncü katmana da "anlamsız gerçek" adını verir (1994: 39).

Birinci anlam katmanı olarak ele aldığı "basit gerçek"i, "sözcüklerin toplumsal iletişimde bildirişim olarak kullanılan anlamı" şeklinde tanımlayan Geçmen, bu katmanda "en açık, yalın ve bilinebilir olarak anlamın aktarıldığı"nı belirtir. Bu katman "duyularımızla algılayabildiğimiz, yaşamda rastlanan ve sözün temel, sınırlı anlamlarının olduğu dolaysız anlatım yolu" ile verilir. "Ek tasarımlara yer vermeyen, dilin alışılmış birleştirmelerine yakın, somut ve kesin bilgi aktarım yoludur. (…) Bu katmanda anlatım açık ve direkttir. Ussal, gerçekçi yaklaşım yoluyla kavranır." diyen

Geçmen, Uyar şiirinde, bu anlam katmanın "ender görülmekle birlikte, ikinci anlam katmanına geçiş için oldukça başarılı kullanılmış" olduğunu belirtir (1994: 39). Bu katmanın şiirsellikte doğrudan etkili olmadığını söylemek mümkündür ve şiirsel anlam yapısında bir etkinliğe sahip değildir. Çünkü "tasarımlara yer vermeyen", "alışılmış bağdaştırmalar" yoluyla "somut ve kesin bilgi aktarımı" yapan, "ussal ve gerçekçi yaklaşımlarla kavranan" bir şiir dilinden bahsedilemez. Zira sadece Uyar'da değil, genel itibarıyla şiirin gerçek yapısını kavrayan hiçbir şairde bu anlam katmanının yer alması beklenemez. Dolayısıyla böylesi bir anlam katmanın, şiirsel anlamı belirlemede bir katman olarak ele alınması bir şey ifade etmez. Bu bağlamda Geçmen'nin örneğinde de bu durumu görmüş oluruz. Uyar'ın *"Herkesin gözü benim sevdiğimde oysa benim / sevdiğimin ayrılığı yok", "Eve geliyorum seni buluyorum bir seviniyorum / bir kızıyorum."* şeklindeki bu dizelerini örnek verir ve buradaki anlamın "ikinci anlam katmanından ayrı düşünüldüğünde, hiçbir şekilde şiir sayılamayacağını, çünkü tek bir temel anlama bağlı sözcüklerle kurulan yapının şiir olmadığını" belirtir (1994: 39). Bu gerekçe de göstermektedir ki bu katman, şiirsel anlam katmanı olarak değerlendirilemez.

İkinci anlam katmanını "Anlamlı Gerçek" olarak tanımlayan Geçmen'e göre "sözü şiir yapan asıl katman bu katmandır." Şiirin "okunur ya da dinlenirken, sözcüklerin temel anlamlarının çoğu kez çok şey ifade etmeyeceğini" belirten Geçmen, "sözü şiirleştirenin, sözcüğün temel anlamına ya da çokça bu anlamın dışında getirilen ek tasarım ve duygular"ın olduğunu dile getirir. Bu ek tasarım ve duyguların "daha az kesin ve belirli, daha dolaylı, çok yönlü ve/ama daha etkili bağdaştırma ve birleştirmelere yol açtığını" işaret eden Göçmen'e göre bu katman, "sezgiye, duyuma, duyguya yöneliktir, soyutlamaya yer verir, ussal ve kavramsaldır" (1994: 40). Ancak Geçmen'in bu yaklaşımlarında bazı çelişkiler yer almaktadır. Şiirsellik dilde ek tasarım ve duygu olarak çıkmaz, şiirselliği sağlayan bu tasarım ve duyguların şiirsel bir tasarım, bağdaştırım veya birleşim olarak çıkmasıdır. Söz konusu bu tasarım, bağdaştırım veya birleşim tamamen günlük dilden ayrı bir dilden ortaya çıkmaz, ancak bunlar "ek" şeklinde değil, yeniden kurularak, doğrudan bir şiirsel kavrayış içinde var olurlar. Ayrıca birinci anlam katmanının "ussal ve gerçekçi yaklaşımlarla kavranabileceğini" belirten Geçmen, bu ikinci anlam katmanını da "ussal ve kavramsal" olarak tanımlar. "sezgiye, duyuma, duyguya" yönelik ve soyutlamaya yer veren bir katmanın, "ussal ve

kavramsal" olması doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü anlam, ussal ve kavramsal olduğunda tasarımlardan yani bir nevi imgesellikten uzaklaşır, mantık ilkelerine, açıklığa, neden sonuç ilişkisine yaklaşır. Bu durumda Uyar'ın, bu anlam katmanında "değişmece (mecaz), benzetme (teşbih), eğretileme (istiare) gibi söz sanatlarını da kullanarak yarattığı imgelerle, şiirin asıl konusunu ve izleğini verdiğini" söylemesi, yukarıdaki yaklaşımıyla bir bakıma ters düşer. "Olanın ve/veya sorunun sanatsal anlatımı yansıtılır. Bireysel yaşantılar, görülen düşler, sığınılan adalar, kuşatılma, kaçış, arayış hep bu katmanda yer alır." (1994: 40) diyen Geçmen'in bu katman için "ussal ve kavramsal" bir nitelik belirlememesi gerekir.

Bu anlam katmanını da kendi içinde birkaç alt başlığa ayran Geçmen, söz konusu katmanı "şair" ve "okur" açısından gruplandırır. Söz konu sınıflandırma şöyledir: "A) Ozana göre: a) Serim ve Sergileyim, b) Arayış, Kaçış vb. düzlemler. B) Okura göre a) Yan anlamlar (Ussal Ek Tasarımlar), b) Öznel Yaşantılar (Duygusal Değerler)." Uyar'ın şiirinde, "anlamı taşıyan en önemli anlam katmanının bu katman" olduğunu belirten Geçmen, buna gerekçe olarak "hemen bütün dizelerin, yan anlamlar ve duygusal değerleriyle ortada" olmasını gösterir. Bu bağlamda "Uyar'ın asıl yaşadığı ve yaşattığı "şiiri" bu katmandadır." diyen Geçmen "şiirinin ipuçlarını verdiği ve özelden genele açımladığı, anlamı bazen gizleyerek, bazen de açık olarak ilettiği bu katman"ı, "aynı zamanda şairin de anlam katlarının var olduğu katman" olarak görür (1994: 40).

Üçüncü anlam katmanını da "Anlamsız Gerçek" olarak isimlendiren Geçmen'e göre, bu anlam katmanındaki dünya "Uyar'ın da anlayamadığı bir dünyadır. Anlaşılmaz, garip ve ürkütücü. Olan bitende mantık yoktur ya da formel mantık geçerli değildir." Geçmen, bu nedenle, bu anlam katmanında "okurun yardıma çağrıldığını" ya da "her şeyin okura bırakıldığını" belirtir. Bu "anlaşılmaz dünya"nın "simgesel göstergelerle verildiğini" ve "özgür çağrışıma bırakıldığını" işaret eden Geçmen "duygusal, sezgisel ve çağrışımsal bu yolla, olmayan bir anlam (ya da aranan bir anlam) sergilendiğini ve paylaşıldığını" belirtir. Geçmen'e göre Uyar da bu anlamı "çözememiştir" ve "çözümsüzlüğüne de inandığından, okuru sadece paylaşmaya çağırır." Bu nedenle de söz konusu anlam katmanını "olabildiğince öznel ve simgesel" bulan Geçmen, "her şeyin rastlantıya ve özgür çağrışıma bağlı" olduğunu vurgular. Bu bağlamda "Sanki okur için bir serbest oyun alanı yaratılmış, sınırlı/zorlu ama zevkli bir

uğraş sağlanmaya çalışılmıştır. Soyutlama son kertededir, anlam içgüdüsel, sezgisel algıya ve/veya bilinçaltına bağlanmıştır. Söz, kavram-dışıdır. Simgesel sözler birçok kez tekrarlanır. Doğaüstü, garip ve ürkütücü bir evren yansıtılır bu anlam katmanında." (1994: 40) diyen Geçmen söz konusu görüşlerine bazı örnekler verir. *"Ben adını demesem de anlıyorsun 300.000 / üçyüzbin cümbür cemaat aşka abanıyoruz."* dizelerini ele alan Geçmen, buradaki "300.000" ifadesini "simge" olarak kabul eder. Ona göre bu "simge", "çağrışıma bırakılmış, okurun anlam üretmesi, araması istenmiştir." Ayrıca "bu simgenin açık, tahmin edilebilecek hiçbir açıklaması yoktur; soyut, mantık ve kavram-dışıdır. "300.000", sevgiliye verilen bir ad da olabilir, yaşanılan kentin karmaşıklığı da." (1994: 41) diyen Geçmen, söz konusu anlamı da çözümsüz bulur. Bir bakıma örnek olarak gösterdiği dizlerin, "şiirle arasında doğrudan ya da dolaylı bir mantık bağı kurulamayan bu sözlerin", "ilgi kurularak bir anlam üretilmesi" için Uyar tarafından okura bırakıldığını işaret eder (1994: 41).

Turgut Uyar şiirindeki bu anlam katmanlarının "içi çe geçmiş ve birbirlerini etkiler, değiştirir bir doğrultuda" olduğunu dile getiren Geçmen, bu duruma Uyar'ın *"Tükenmiş tahtlara denizleri üfleyen ipekten aşk / ölüm kandan inci"* dizelerinden sonra *"Yıldızım benim, kaybolmuş gecelerimi / sizin usta elleriniz buluyor."* dizelerini getirerek "üçüncü anlam katmanından ikinci ve birinci anlam katmanına geçiş yapmakta" olduğunu örnek olarak gösterir. Bu bağlamda Uyar'ın şiirini, "anlamı baz alan, hatta tüm şiir yapısının odak noktasına anlamı oturtan eklemli ve çoğalabilen bir şiir" olarak değerlendiren Geçmen, "temasıyla çok iyi kurgulanmış bu şiirin, Türk yazın tarihinin mihenk taşlarından biri olmaya çoktan hak kazandığını" ve "anlamsızlıkla suçlanmasının yanlışlığını" vurgular (1994: 41). Geçmen'in Turgut Uyar'ın şiirlerinde belirlemiş olduğu bu anlam katmanlarına bakıldığında "basit gerçek" olarak tanımladığı birinci katman, dilbilimsel bir ifadeyle metnin/şiirin yüzey yapısıdır, yani yatay okuma'ya dayanır. Bu yapı sözcüklerin sadece yan yana getirilmesinden kaynaklı bir anlam alanına işaret eder ki bu da yazarın "basit gerçek" dediği şeye tekabül eder. Şiirsellikle ya da şiirsel yapıyla doğrudan ilgisi yoktur. Ancak diğer anlam katmanları olarak gösterdiği "anlamlı gerçek" ile "anlamsız gerçek" katmanları yine aynı yaklaşımla dikey yapıya, yani derin okuma'ya dayanır ve asıl şiirsel anlam alanı burada oluşur. Aslında yazarın iki farklı katman olarak gösterdiği bu katmanlar, tek bir şiirsel anlam katmanına işaret eder. Yani ikinci ve üçüncü anlam katmanları "şiirsel gerçekliği

işaret eden anlam katmanı" olarak ele alınmalıdır. Çünkü her ikisinde de anlamın veya anlam kapalılığının nerede başlayıp nerede bittiği tam olarak ortaya konulmaz. Her ikisinde de sezgisel, çağrısımsal, duyusal bir tasarım/imge söz konusudur. Her ne kadar Geçmen birini (ikinci katmanı) ussal-kavramsal, diğerini (üçüncü katmanı) us ve kavram-dışı gösterse da her ikisi de kavram-dışı ve genellikle mantık çerçevesindeki bir ussal kavrayıştan uzaktırlar. Sezgiyi de soyutlamayı da ve daha başka ögeleri de bu iki katmanda ortak tutan Geçmen, bu iki katmanı birbirinden tam olarak ayıramaz. Üstelikle bu kadar ortak ögeyi barındıran katmanların birinin "anlamlı" birinin "anlamsız" bir gerçeğe işaret etmesi de düşündürücüdür. Bu bağlamda da "anlamsız gerçek" teriminin de tam olarak neye işaret ettiğini kestirmek güçtür. Şiirde yer alan imgelerin, çağrışım ögelerinin ve buna bağlı diğer birleşimlerin tam olarak anlamlandırılamaması veya bu noktada okurun yorumuna bırakılması bir "anlamsız gerçek" oluşturmaz; olsa olsa bir "şiirsel gerçeklik" oluşturur. Bu şiirsel gerçeklik de şiire özgü bir anlamsal yapı oluşturur. Bu noktada da Turgut Uyar'ın anlama önem verdiğini ve böylesi bir anlamı şiirde gerekli gördüğünü, bu sebeple de Geçmen'in belirttiği gibi bu bağlamda anlamsızlıkla yargılanamayacağını söylemek mümkündür.

Uyar'ın *Divan* adlı eserini "gelenek" bağlamında ele alan Kemal Bek, söz konusu eserin Divan şiiriyle olan ilişkisini anlam açısından da irdeler. "Divan şiirinin temel anlatım biçimi olan bu uygulayımın, Divan şairine hem enikonu bir anlatım kısıtlılığı getirmekte, hem de bu kısıtlılığın içinde onu, kendisine *şiirsel yaşam* alanı aramak zorunda bırakarak şairane dil oyunlarından oluşan bir şiir yapısı kurmaya yönlendirmekte" olduğunu belirten Bek, "bu dil oyunlarının, okurun, şairin neyi ve nasıl söylediğini algılaması açısından da kısıtlılık ve kapalılık yarattığı" gerçeğine işaret eder. Ancak bu noktada, Divan şiirinin seslendiği okurun, "bu şiirin doğasını (Osmanlıca'yı, mazmunları, söz sanatlarını, vb.) bildiğinden", "Divan şiirinin kapalılığının, aslında açık anlatımlı bir kapalılık" olduğunu belirten Bek, "bu şiirin anahtarlarını bilen bir okur için apaçık bir şiir" niteliğini taşıdığını dile getirir. Yani Bek'e göre "Divan şiirinin kapalılığı, anahtarı olan bir kapalılıktır." Ancak Turgut Uyar bağlamında ele aldığı "İkinci Yeni'nin kapalılığının anahtarının ise çoğu zaman şairinin beyninde ve imgeleminde bile olmayabileceğini", "bu nedenle de Divan şiirinin açıklanabilir, İkinci Yeni şiirinin ise, ancak yorumlanabilir" olduğunu sözlerine ekler (1997: 45).

Bu bağlamda "SÂDÂBÂD'a Kaside" adlı şiiri ele alan Kemal Bek, bu şiirden ele aldığı "*Sahici mi elinde tuttuğun kartal kanadı / sen tuttun acıdan benim ellerim kanadı"* şeklindeki beyti yorumlama yoluna gider. Burada "*cinas*tan da (kanat ve kanamak) yararlanıp "sevme"nin ne mene bir şey olduğunu duyurmaktadır sevgilisine (dolayısıyla bize de). Şiirin bu bölümü, *kanamak* redifinin de çağrıştırdığı gibi, aşk'la kanamak arasındaki olumsuz ilişkiden söz etmektedir: Aşkın olumsuzlayan bir etkisi vardır şair üzerinde." şeklinde yorum getiren Bek, "şairin bu olumsuz etkileri sayıp dökmesi nedeniyle, bu ikinci bölümün, konu olarak Divan şiirinin kasidesinden çok gazeline uyduğunu söylemenin yerinde olacağını", çünkü "Divan şairinin "hem ağlarım hem severim" söyleminin, kesinlikle bu şiirde yer almadığını" belirtir. Uyar'ın buradaki söyleminin, "yalnızca saptama ile sınırlı" olduğunu işaret eden Bek, bu olumsuzlamaya örnek olarak gösterdiği ve "kanadı" redifinin "birbirine bağladığı, ilk bakışta birbiriyle ilgisiz gibi görünen bütün bu imgelerin, aralarındaki *anlam boşlukları* nedeniyle bağlantının ilk bakışta kavranamadığını", ancak bütüncül bir kavrayışla şiire bakıldığında "şiirin beyitleri arasındaki ilişkinin açıklığa kavuştuğunu" sözlerine ekler. Divan şiirinde anlam bütünlüğünün olmadığını hatırlatan Bek, "şair duygularını iki dize içinde vermek durumunda olduğunu, yani bir bakıma şiirin bütünselliğini parçaladığını ve ilk bakışta birbiriyle anlam ilgisi yokmuş gibi görünen beyitlere indirgediğini işaret eder. Uyar'ın ise "bu anlam ilgisini daha da parçalamış ve sözcüklere indirgediğini", "şiirin anlamının, daha doğrusu iletmek istediği karamsar duygunun (okur olarak yoruma gitmesek bile) zihnimizde bütünleştiğini" belirtir (1997: 46).

Bu bağlamda Bek'e göre Turgut Uyar "SÂDÂBÂD'a Kaside" şiirinde, anlatım bakımından Divan şiirinin uygulayımını kullanmış, *aynı ana düşünceyi, farklı imgelerle* işlemiştir." "Okurun bu şiiri algılaması içinse, ne açıklamaya ne de yorumlamaya gerek vardır." diyen Bek, dolayısıyla Turgut Uyar'ın, bu şiirinde "öteki şiirlerinde de olduğu gibi, ne *dil biçimbozmasına* (deformasyonuna), ne *sözcüklere rastgele anlam yüklemeye,* ne de *anlam biçimbozmasına* gitmiş" olduğunu işaret eder. Ancak bu bağlamda "bahara saat kurmak", "terin kanaması", "yüreklerin taşıdığı dağ serinliği" gibi, Divan şairinin amaçladığı "bikr-i mazmun"ları çağrıştıran özgün imgeler kullanmış" olduğunu da sözlerine ekler (1997: 46). Söz konusu bu özgün imgelerin de bir anlam bulanıklığına veya bir anlam sorununa sebep olmayacağını söylemek gerekir. Kemal Bek'in divan şiiri bağlamındaki bu yaklaşımlarında da Uyar'ın anlama ve

anlaşılmaya dikkat ettiğini, herhangi bir anlam sorununa sebep olmak istemediğini görmek mümkündür.

Bu bağlamda değerlendirmeler yapan Önder Otçu da aynı kanıyı ortaya koyar. Turgut Uyar'ı okurken, Uyar'ın "hiç, "acaba şu sözcüğü hangi anlamda kullanmış?" demediğini" dile getiren Otçu, bu noktada "Turgut Uyar'ın yalnızlık gücünün, dilinin seçik oluşu ve çabasızca yazılmış gibi duruşunda" olduğunu işaret eder. Otçu, bu konuda yukarıda da ele aldığımız Edip Cansever'in Uyar için söylediği "*Anlaşılması güç olanı, kolay anlaşılana yakınlaştırması, şiirindeki özelliklerden biridir sadece. Dize bireşimlerindeki anlam katmanlarını öylesine üst üste getirir ki, bu yarı saydam dizilişi soyarak çekirdeğe ulaşmakta hiçbir güçlükle karşılaşmayız."* şeklindeki sözleri aktararak Cansever'in, "Uyar'ın dize bireşimlerindeki anlam katmanlarını üst üste getirdiği saptamasında haklı" olduğunu belirtir. Ancak burada "hiçbir güçlükle hiç karşılaşılmamasına" rağmen "güçlük" vurgusunun yapılmasının nedeninin, "tam da o *"yarı saydam dizilişi soyarak çekirdeğe ulaşma"*da, hatta dizilişin *"yarı saydam"*lığında" aramak gerektiğini belirtir. Otçu, Turgut Uyar'ın "kendisini ve şiirinin "çekirdeği"ni, açık ve belirgin bir dille, ama o dili ustalıkla katmanlaştırarak, bir anlam katmerinin ardına gizlediğini" işaret eder. Yani Otçu'ya göre "dilin katmanlaşmasını Turgut Uyar *kendi yalnızlığını korumak için* bile isteye tasarlar." "Tasarlamak" sözcüğü üzerinde bu konuyu ele almaya devam eden Otçu, Uyar'ın "kendini "Ben Akçaburgazlı Yekta'yım" diye tanıtan bir anlatıcı yaratması"nın, "sorunun Cansever'in söylediği kadar "kolayca" olmadığını göstermeye yeteceğini" işaret eder. Bu açıdan bakıldığında söz konusu anlama ulaşmanın da zorlaştığını, "yaşamla ve diğerleriyle arasında koyduğu bu dil katmanlaşmasını "yatarak", Turgut Uyar'a, o kusursuz çekirdeğin şairine ulaşmanın olanaksız" hâle geldiğini belirten Otçu, Uyar'ın şiirine "katmanların dizilişini birer birer soyarak ulaşmak" gerektiğini, bunun da "biraz Akçaburgazlı Yekta olmayı, "düşmeyi bilme"yi zorunlu kıldığını vurgular. Çünkü Otçu'ya göre "o çekirdek, her yakınlaşanın soyabileceği türden değildir, sonsuza yönelimlidir" (1997: 73).

Uyar'ın söz konusu dil ve anlam anlayışına farklı bir açıdan bakan Otçu, sözünü ettiği "çekirdeğin oluşumunda", şairin "ömrünün en az 15 yılını asker olarak yaşamış olması"nın önemli bir payı olduğunu işaret eder. Ona göre "askeri dil, *"yetkenin dili"*ne en iyi örnektir, bulanıklıktan arındırılmış ve iletinin en kısa zamanda kusursuzca aktarılacağı biçimdedir." Bu bağlamda Turgut Uyar'ın "yalnızlığını", "dilinde ve Dil'de

"bireyle toplumun karşılaşması, iki ayrı us türünün karşılaşması" şeklinde özetleyen Otçu, "yetkenin dilini "içerden" tanıyan" şairin, "1958'de ordudan ayrılarak kendi dilini 1959'da *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile ortaya koyduğunu" işaret eder. Böylelikle Uyar'ın "dili'nin, artık Dil'i bilen bir dil", "kendi durduğu yerden yetkenin dilini ve dilin yetkesini seçebilen bir dil" olduğunu vurgulayan Otçu, Turgut Uyar'ın "uzak duruşu"nun, "askerlikten sivilliğe geçiş sürecinde yaşadığı bir benzemezlik arayışı dönemiyle değil, aslında bunun tam tersiyle ve tam tersini yapışıyla ilgili" olduğunu dile getirir. Çünkü ona göre "Turgut Uyar 1959'da zaten benzersizdir, benzerlerinin bilmediği, ama pek yakında onları çok fena etkileyecek bir şeyin içinden gelmekte, onu tanımakta ve dilinin (dolayısıyla usunun) nasıl işlediğini anlamaktadır." "Ordudan ayrılışı da, yetkenin diline eşit uzaklıkta kalmayı seçmekle ilişkili gibidir." diyen Otçu, bu bağlamdaki değerlendirmelerini şöyle sürdürür: "Hem askerlere, hem de (Edip Cansever dışındaki) şairlere uzakta. Bu incelikli uzak duruş sayesindedir ki, diğerlerinden farklı olarak, yetkenin, darbenin ve paniğin toplumsal yaşamda yarattığı anlam buharlaşmasına, eksen bulanıklığına, görü kırılmalarına kapılmaz, olanı biteni kendi gözleriyle, net olarak gördüğü için karanlıktan korkmaz, çözülme sürecine falan girmez" (1997: 74). Otçu'nun bu yaklaşımı Uyar'ın gerek şiirsel dil gerekse anlam anlayışı bakımından diğer İkinci Yeni şairlerine uzakta duruşunun nedenini ortaya koyar. Bu sosyolojik bakışın, şiirsel bir algıyı ve kavrayışı oluşturduğunu, yani şiirsel dilin ve bu dile bağlı olarak anlamın ortaya çıktığını belirtmek gerekir.

Uyar'ın şiirine dil bağlamında yaklaşan bir diğer isim de Orhan Koçak'tır. Hulki Aktunç'un, "Uyar'ın belli sözcüklere hep sadık kaldığı" şeklindeki düşüncesini aktararak "böyle sözcüklerin, yerleştikleri şiirde her zaman belirleyici bir işlevi"nin var olduğunu belirtir. Uyar'ın şiirindeki bu sözcüklerin "şiirin öteki ögelerinin toplanmasını, ritmin, tonun, imge düzeninin örgütlenmesini sağladıklarını", ancak bu "anahtar terimlerin" görevinin "tek bir şiirle de sınırlı kalmadığını" işaret eder. Söz konusu sözcüklerin "çoğu kez, bir mıknatıs gibi kendilerine çektikleri başka sözcüklerle birlikte, o şiirin ötesine kaydığını", böylelikle de bir "Turgut Uyar Şiirinden" söz edilmesini mümkün kılan genel bir alegorik değer kazandıklarını" dile getiren Koçak, bu sözcüklerin "hiçbir zaman tam öğrenemeyeceğimiz bir yıkımın izi, bazen de bir patlamanın, bir şenliğin habercisi" olduklarını vurgular. Bu "genellik"in, "bir zaaf olarak görülebileceğine" dikkat çeken Koçak, "Uyar'ın bazı şiirlerinin, söylemek için

hazırlandıklarının ancak bir bölümünü söyleyebildiği, "icra edebildiği" izlenimini bıraktığını", "yüklü sözcük'ün, bütün vaatlerini yerine getirememiş gibi" bir durumun ortaya çıktığını işaret eder. Ancak Koçak'a göre, "Turgut Uyar'ın şiirine o benzersiz duruşunu veren, belli bir şiirin görünür gramerinden artakalan o uğultuyu, o telaffuz edilemeyecek sesi sürdüren de yine aynı sözcüktür." Bu sözcük "vaadini gerçekleştiremese de, şiiri bir vaat, bir işaret hâline getirir." Bu bağlamda "alegorik bir işlev üstlenen bu yüklü sözcüklerden biri"nin de "çılgın" sözcüğü olduğunu belirten Koçak, bu sözcüğün "Uyar'ın şiirsel cihazı"na *Tütünler Islak*'ta katıldığını ve "Dün Yok Mu?"nun sonuna kadar orada kaldığını belirtir (1989: 75). Dolayısıyla "vaadini gerçekleştiremeyen" bu sözcüklerin anlam noktasında bir sorun teşkil etmesi imkân dâhilindedir. Ancak Koçak'ın dikkat çektiği "şiiri bir vaat" olarak sunması, şiirsel anlamın kendine özgü yapısının bir işaretidir. Uyar'ın bazen tam olarak anlaşılmayan, ancak sezilebilen, varlığı duyumsanabilen bir anlamlılığa dikkat çekmiş olduğunu bu noktada hatırlamak, Koçak'ın yaklaşımını tamamlar niteliktedir.

Koçak, bu bağlamda Uyar'ın şiiri üzerinde değerlendirmelerini sürdürürken "Bazilika" şiirini ele alır ve şiirsel dilin anlamsal boyutunu inceleme yoluna gider. Söz konusu şiiri, "Turgut Uyar'ın en "sağlam" şiirlerinde biri" olarak görmeyen Koçak, bu şiirin "sözcüklerin daha çok yan-anlamlarına, kültürel ya da duyusal çağrışımlarına yaslandığını", ve "şiirin "öyküsünün" mantıksal ilerlemesini ya da sözcüklerin düz-anlamları arasındaki bağıntıyı ihmal ettiğini" işaret eder. Çünkü Koçak'a göre "Uyar'ın en iyi şiirlerinde, düz-anlamla yan-anlam arasında daha sağlam bir ilişki vardır." Bu sağlam ilişkinin, "bu iki düzenin (yan-anlam / düz-anlam) birbirini iptal etmemesinden, tersine zenginleştirmesinden" kaynaklandığını belirten Koçak, böylelikle "şiirlerinin düz-anlamlarının, hiçbir şiir-sevmezin eline koz vermeyecek kadar mantıklı" olduğunu, "en dar kafalı bir okurun", "burada şunu demek istiyor" diyemese bile, "burada şunu diyor" demek zorunda kalacağını" vurgular. Çünkü ona göre şiirdeki "örgü, basit olmasa bile sağlamdır." Yani "yan-anlamların, çağrışımların, bu mantıksal örgüyü ortadan kaldırmayacağını, belki örgüyü karmaşıklaştırabileceğini, çelmeleyebileceğini, ironik bir tersyüz oluş sağlayabileceğini, ama varlığını yine ona borçlu kalacağını" dile getirir. Bu bağlamda Koçak, "Bazilika" şiirinin "bugün yazılmakta olan şiirlerin büyük çoğunluğu gibi, sadece ya da daha çok yan-anlamlarla gelişen bir şiir" olduğunu vurgular. Koçak'a göre "böyle şiirlerde, yorum şiirin kendi içinden değil, dışardan gelir,

yorumcu tarafından şiire "empoze edilir" ve "düz-anlamla yan-anlam arasındaki bağıntı zayıf olduğu, zorunlu olmadığı için, ya da yan-anlamlar tarafından yorumlanacak bir düz-anlam olmadığı için, bütün bu yorumlar da aynı ölçüde haklı ve haksız olur." Yine de "Bazilika"da yorum çabasını kışkırtan bir yoğunluk var." (1989: 92-93) diyen Koçak, söz konusu şiir için daha çok okurun anlamlama sürecine doğrudan etkisini işaret eder. Anlamlamanın/yorumun okur tarafından şiire "empoze edilmesi" veya yan-anlamlarla örgülü olup düz-anlamın olmaması, şiirin nesnel bağlılaşım unsurunun da yokluğuna/zayıflığına işaret eder. Anlamlamanın/yorumun "haklı ya da haksız" oluşu, bu nesnel korelasyonun kurulamamasına bağlanabilir. Çünkü şiirselliği ortaya çıkaran yan anlam, düz-anlamın yokluğundan kaynaklı olarak kendisini denetleyemez, kendi varlığını bir başka nesne üzerinde ilişkilendiremez. Bu da okura "serbest" yorum yapma olanağı yaratmış olur. Böylesi bir durumun herhangi bir anlam sorunu yaratmamış olması da Koçak'ın işaret ettiği gibi şiirin "sağlam örgüsü"ne bağlanabilir.

Söz konusu şiiri anlamsal olarak incelemeye başlayan Koçak, "şiirin, bir açılma dizesiyle başladığını", "şiirin öznesinin, dünyaya doğru, herkese doğru açılacak gibi" olduğunu; ancak ikinci dizenin ("ödden kısaltıldı"), "bu açılmayı hemen boğduğunu" belirtir. "Öd"ü, "acı bir su, korkunun suyu" olarak tanımlayan Koçak, şiirdeki "öznenin selamının, ödden kısaltılmış" olduğunu, bu "kısaltma"nın, burada "çift-anlamlı bir değer kazandığını" vurgular. "Selam, hem ödün kısaltılması, kesilmesi, durdurulmasıdır, hem de ödden kısaltılmıştır, öd suyunun özeti ya da temsilcisidir, ödden bir selamdır." diyen Koçak, bu durumda "şiirin, ilk dizedeki açılımını büsbütün yok etmeyen, ama belirli aralıklarla boğan, sert, kekre imgelerle geliştiğini" işaret eder. "Son iki dizeye gelene kadar, her kıtanın "kısaltma" sözcüğünü içeren son dizesinin, şiirin kendi etine sapladığı bir bıçak gibi çalıştığını" belirten Koçak, "kısaltma"nın, "bir şiddet edimi", "sözcüğün ilk çağrıştırdıklarının, giyotin, sünnet, iğdiş edilme gibi koparma eylemleri" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "ilk iki dizedeki boğulma ya da tıkanma duygusunun etkisinin, şiirin sonuna kadar sürdüğünü" söyleyen Koçak, "seçilen ses tonunun, yani lirizme hiç yaslanmayan, sertlikten kaçınmayan ve biraz da suçlayıcı bir tını içeren sesin, bu etkiyi desteklediğini işaret eder. Şiirin anlamsal evrenini bu "kısaltma" kavramı üzerine kuran Koçak, bu anlamsal kavrayış doğrultusunda şiiri şu şekilde yorumlamaya devam eder: "Öznenin dünyaya selâmı, hep negatif olgulardan "kısaltılmıştır." Son iki dizede dirim'e ulaşan selam, hep bu

eziyet imgelerinden beslenmiştir. Sonunda, şiirdeki sert, suçlayıcı tonun dirimin kendisine yönelmiş olduğu bile söylenebilir: Dirimin kendisinin fark etmediği, hiçbir zaman fark edemeyeceği "dirimsizlik" anlamı şiirin öznesi ona hatırlatmaktadır. Çünkü dirimin her adımında elde bir ölüyle kalmak, kalakalmak da mümkündür. O zaman son iki dizeye ironik, hatta açıkça alaycı bir anlam da verilebilir: Ey dirim efendi! Kendinin neler pahasına gerçekleştiğinin farkında mısın, ha! Ama olsun, yine de tek tanrı sensin!" (1989: 93). Bu bağlamda düşünüldüğünde Koçak'ın da belirttiği gibi okur, şiiri anlamlama yoluna giderken çoğu noktada kendinden hareket etme durumuna düşer. Bu kısaltmalara verilen anlamlarla, şiiri ve dolayısıyla anlamı tamamlamak, kesinliğe ulaştırmak okura düşer. Ancak kısaltılan kavramların veya ifadelerin neye işaret ettiği, anlamı belirmek noktasında önem arz edeceğinden, anlamın bu kısaltmalarla hem zor hem de kolay oluşturulabileceği algısı doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Necmiye Alpay, bu yaklaşımlarının bazı noktalarına katılmaz. Orhan Koçak'ın, "kısaltma" sözcüğünün çağrıştırdıkları olarak, "giyotin, sünnet, iğdiş edilme gibi koparma eylemleri"ni saymasına karşın Alpay, kendisindeki çağrışımların ise bunlar olmadığını belirtir. "Kısaltma" denince aklına "ilk elde, dolaysız olarak, özetleme"nin geldiğini belirten Alpay, "ikinci planda, giysilerimizin ya da saçımızın kısaltılması", "üçüncüsünün ise de, özellikle şiirdeki ceset, ölü ve dirim sözcükleri dolayımıyla, belki yaşamın kısalığı" olduğunu işaret eder. Ancak bütün bu anlamlara rağmen "bu şiir bağlamında birinci çağrışımdan bir türlü ayıramayarak" bu anlamları düşündüğünü belirtir (1997: 37).

Alpay, burada bir noktaya dikkat çeker. "Bazilika"da "kısaltma" sözcüğünün, Türkçede pek rastlanmayan bir biçimde, "(-den)" ekiyle kullanılarak yadırgatıcı kılındığını" belirtir. "Yaygın kullanımda, bir şeyden kısaltılmaz, bir şey kısaltılır." diyen Alpay, " '-den' ekinin kullanıldığı, hem sessel hem de anlamsal çağrısı açısından en yakın fiilin, kısmak" olduğunu işaret eder. Alpay'a göre "Bazilika"da, "özetlemek anlamındaki kısaltmanın yanı sıra "kısmak" eylemenin de duyumsamamız istenmiştir." "Varlıkları özetlemek, soyutlamaktır; bir yönüyle somuttan kısmaktır." diyen Alpay, "Bazilika" şiirinin, "insanların, uçsuz bucaksız ve karmaşık bir zaman ve mekân içindeki kısacık ömürlerinin onları nasıl kısaltıcılığa, özetçiliğe, soyutçuluğa götürdüğünü duyumsattığını, düşündürdüğünü" belirtmek ister. Bu noktada *"Elinde bir ölümle dolaşır durur / Bir bedenle değiştirilen bir ölümle*" dizelerini örnek göstererek

"uçlarına vardırılıp mutlaklaşmış bir soyutçuluğun nasıl anlam yoksulluğuna vardığını" göstermek ister (1997: 37).

Orhan Koçak'taki "psikanalitik esintili çağrışımların, zorlama gibi geldiğini" belirten Alpay, "kısaltmak" denince "giyotine, sünnete, iğdiş edilmeye ulaşmanın zor" olduğunu vurgular. Bu bağlamda "Bazilika"nın giriş dizeleri için de farklı çağrışımlar düşündüğünü dile getiren Alpay, *"herkese yeni bir selam / ödden kısaltıldı"* dizesinde, Orhan Koçak'ın, "öd" sözcüğünü, sözlükteki ilk anlamıyla aldığını hatırlatır. Ancak Alpay, kendisinin "öd"ü, "kısaltılmış"ın yanında görünce, önce sözlükteki ikinci anlamını, "ödağacını" düşündüğünü belirtir. Daha sonra zihninde birinci anlamın uyandığı "öd"ü önemli bulsa da "kısaltmak" fiilini esas alarak "su ile ağaç arasında kısaltılabilirlik açısından çok hızlı bir seçiş yapıp kararlaştırmış" olduğunu ve buradaki "öd"ün düzanlamının "ödağacı" şeklinde alınması gerektiğini vurgular. "Böylece, yan anlamla birlikte (korku) dizenin alt üst ediciliği azalmak yerine artıyor." diyen Alpay, "şiirin daha çok sözcüklerin yan-anlamlarına yaslandığı saptamasına pek katılmadığını" belirtir. Ancak burada Alpay'ın, "belirginleştirmek istediği asıl nokta, kısaltmanın soyutçuluğu vurgulaması"dır (1997: 38).

3.4. İlhan Berk: Şiirde Anlam Sorunun "Uç Beyi"

3.4.1. Anlamsızlığın Anlamı

İlhan Berk, okurların/eleştirmenlerin günün şiirinin (1962) "kapalı, anlamsız, bireyci, saçma olduğundan, bu yüzden de azınlığa seslenmesinden" yakındığına dikkat çeker. Bu yakınmanın yalnız Türkiye'de değil, Batı'da da söz konusu olduğuna değinen Berk, "şiirin şimdiye değin geçirdiği serüveni öne sürerek de çağın şiirinin böyle azınlıkla yetinmesinin kendi amacına aykırı olduğunun bile ileri sürülmesine" işaret eder. Günün şiirin (1962) "azınlığa seslendiği gerçeğini" kabul eden şair, bu gerçeğin de bütün dünya edebiyatları için geçerli olduğunu savunur. Ancak Berk'e göre aslında bir şairin, "azınlığı seçmesi ya da şiiri azınlık için yazması diye bir önyargısı da yok"tur. Böyle bir yargıya "çoğunluğun şiire ilgisiz kalması sonucunda varıldığını" dile getiren Berk, şairin de bu duruma doğrudan bir etkisinin olmadığını belirtir. Bu bağlamda "Azınlığı yaratan, aslında, yine büyük çoğunluğun kendisidir." diyen Berk, bunun

sebebini "büyük çoğunluğun", "şiirin gelişimi içinde, kendi gerekli gelişimini yapmaması"na bağlar ve buna bağlı olarak da okur kitlesinin (büyük çoğunluğun), "yeni şiirin kendiliğinden dışına atılmış" olduğunu dile getirir (1962: 6). Şiirin kendi gelişim çizgisini takip edemeyen bu gelişimin içinde kendine yer bulamayan okur, yeniliğin farkına varamayarak şiiri anlama ve anlamlama konusunda eksik kalmıştır. Bu eksiklik, şiiri anlamsız olarak görmesine ve bu bağlamda değerlendirmesine sebep olur. Ancak Berk'e göre yine "anlamsızlık, saçmalık, bireycilik, kapalılık gibi sözcüklerin bu çağın sözcükleri olduğu artık herkesçe bilinen gerçeklerdir." Yüzyılın bütün "büyük sanatçıları"nda (Kalfa, Faulimer, Beckett, Ionesco, Camus, Artaud, Rimabaud, Lautreamont) bu durumun belirgin bir biçimde göründüğünü işaret eden Berk, onların yapıtlarında görülen "anlamsızlığın/saçmanın" "XIX. yüzyılın bu dayanılmazlığı" olduğunu işaret eder. Çünkü bu sanatçıların "karşı duruşu"nu, "bu çağın anlamsızlığına, karanlığına" karşı bir "başkaldırı" olarak gören Berk, bu sebeple, bu kavramlar (anlamsızlık, saçmalık, kapalılık) "yalnız şiirin özleri olmakla" kalmadığını, "bu çağın da özleri, sorunu olduğunu" belirtir. Bu bağlamda "Her çağın kendisine özgü özleri kendi biçimlerini ister." diyen Berk, "yeni özlerin, yeni biçimler istediğini" işaret eder. Dolayısıyla "özlerin böylesine değişik olduğu yeniçağların, yeni özlerini, biçimlerini beraberinde getirirken, eski çağlarla öyle büyük benzerlikleri olmadığı için yadırgatıcı ve yeni olduğuna" dikkat çeken Berk, "eski sanat yapıtlarının düzenin alışmış" olan çoğunluğun/okurların, bu yeni sanatı "yadırgayacaklarını" belirtir. Berk, bu çoğunluğun şiir gelişiminde "bir yana atılmadığını", aslında eskiden beri alıştığı düzenin içinde söz konusu yenilikten "kaçanın çoğunluk" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda Berk, "çoğunluğu yeni şiirin dışında bırakan, çoğunluğun şiirle birlikte gelişmemesi" sonucuna varır. Bu yüzden de şairlerle çoğunluğun arasında "bir boşluk'un her zaman var olduğuna" işaret eden Berk, "çoğunluğun şiir karşısındaki ilk tepkisinin, şiiri hemen anlayıvermek istemesi", yani "kolay, ilk anda anlaşılıveren şiiri sevmesi" sebebiyle bu boşluğun derinleştiğini de ortaya koymuş olur. Okurun/çoğunluğun bu beklentisinin "gerçekten büyük denilen şairlerde" gerçeklemediğini, çünkü şiirin "güç bir iş" olduğunu belirten Berk, bir bakıma şiirin anlamsızla suçlanmasının altında yatan gerçekliği işaret etmiş olur (1962: 6-7). Şiirin gelişim çizgisini takip edemeyen okur, çağın gereklerini ve gerçeklerini tespit edememiş, şiirin çağa özgü olarak getirmiş olduğu yeniliği kavrayamamıştır. Çağın getirmiş olduğu devinimin, bireyi "anlamsızlığı, saçmaya, kapalılığa" yöneltmesi, aynı zamanda bireyin bu durumlarını

şiire yansıtmasına sebep olur. Bu da böylesi kavramların şiirde birer öz olarak yer almasına yol açar. Bu durumun farkına varmayan okur kitlesi, şiiri taşıdığı özler bakımından da anlamsız ve saçma olarak karşılaşmıştır. Dolayısıyla anlamsızlığın, şiirin kuramsal olarak dönüşümünün takip edilmemesi, bunun dışında kalınması ile birlikte çağın kendi ruhuna özgü bir biçimde şiire taşıdığı özlerin de farkına varılamaması dolayısıyla ortaya çıktığını işaret etmiş olur.

Yani Berk, kısaca "çoğunluğun, şiiri (1962) kapalı, anlamsız, saçma buluşunu, şiirin gelişiminin dışında kalmasıyla" açıklar. Berk, "şiirin gelimin çizgisini" şöyle açıklar: *"Şiir değişmiştir. Şiirdeki büyük değişikliğin daha çak romantisme'le başladığı bilinen bir gerçektir. Çağımızın şiirinin değişikliği ise, XIX. yüzyılın sonunda romantisme'e karşı çıkmakla olmuştur. Bu değişimdeki en büyük çizgi Rimbaud'nun çizgisidir. Hemen hemen ilkin Rimbaud, bu dünyada yaşamadığımızı söylemiştir. Böylece de kurulu düzene başkaldırmıştır. Rimbaud'nun ayaklanmasında yaşamayı değiştirme başta gelir. Rimbaud bunu, şiiriyle de, yaşamasıyla da yapmıştır. Şiirde başkaldırma onunla başlamıştır demek yanlış olmaz"* (1962: 8). Şiirin gelişim çizgisini bu şekilde özetleyen Berk, yine de şiirde asıl değişikliğin, "şiirin dilinde yapılan değişiklik" olduğunu belirtir. Ona göre "romantisme'le başlayan dile karşı geliş, bu yüzyılın başında bir ayaklanma biçiminde gelişmiştir." Dolayısıyla 19. yüzyıla kadar "kullanılagelen ortak dil yıkılmış, bu ayaklanış yeni bir dil bilgisi koymuştur." Yüzyılın bütün "büyük sanatçıları"nda (Mallarme, Hopkins, Jaymes Joyce, Rimbaud) bu "yeni dil bilgisinin" göründüğüne dikkat çeken Berk, söz konusu olan yeni dilbilgisi'nin ise, "bütün bütün bireysel olduğundan, bir kurala bağlanamama" gibi bir özelliğinin varlığına işaret eder. Yani artık günümüzde "her şairin bir dili vardır." Bu, bireye özgü dilin de (çağın dili) "bir kurala bağlanacağını" ancak, "o güne değin bu dilin, şiirin gelişim çizgisindeki yerini, özellikle de yadırgatıcı yerini sürdüreceğini" dile getirir (1962: 9). Burada da Berk, şiirde anlam sorununun kaynaklandığı sebeplerin birini daha ortaya koymuş olur. Bireye özgü dil, şiirin anlamlama sorunun zorlaştırdığını, bu anlamlama sürecini gerçekleştirmeyen okrun da şiiri anlamsızlıkla suçladığını söylemek mümkündür.

"Şiirin değişmesinde ya da gelişiminde olan bu yenilik", Berk'e göre bir "anlam değişikliğine" gelip dayanır. Berk, bu bağlamda "anlam değişikliğini, şiirin gelişmesinde en önemli bir ilke" olarak düşünür. Çünkü bu ilkenin (anlam

değişikliğinin), "günümüz şiirini zorlaştıran, çoğunluğun onu yadırgamasına, anlamasına engel olan biricik ilke" olduğunu ve buna bağlı olarak "şiirin bütün gelişiminin, sonunda, anlam sorununa gelip durduğunu" işaret eder. Ancak Berk, çağın gereklerine bakarak "anlam"ın, yalnızca şiirin değil, günümüz sanatının da bir sorunu olduğunu kabul eder. "Şiirin gelişimi sonucu ortaya çıkan bu anlam değişikliğini" İlhan Berk, "anlamsızlığın anlamı" olarak adlandırır. Dolayısıyla "anlamsızlığın anlamı dediği bu şiir"in, aslında yeni bir şey olmadığını, bunun üç yönde tanımlanabileceğini belirten Berk, bu üç yönü, "Yöntemli delilik ya da Mantıksızlığın mantığı", "Kapalı Şiir" ve "Hiçten doğan şiir" başlıkları altında toplar (1962: 9-10).

"Yöntemli deliliği / Mantıksızlığın mantığını", Hamlet'ten, Yunus Emre'den, hâlk türkülerinden, bilmecelerden, tekerlemelerden ve özellikle Karagöz metinlerinden hareketle açıklamaya çalışan Berk, bu metinlerde ortaya çıkan anlamsızlığın, "yöntemli bir deliliğe" dayandığını, bu anlamsızlığın veya mantıksızlığın "bir yöntem" içinde geliştiğini, böylece "yeni bir mantık düzeni"ne vardığını dile getirir. Bu yöntemin en önemli yönünün "karşıtlık" (contradiction) eylemi olduğunu belirten Berk, bunun bir çeşit "yanlışlığın felsefesi" olarak tanımlanabileceğini vurgular (1962: 10-11). Bu "yanlışlık felsefesinin", çağın bir gereği veya çağın getirdiği bir sorun olarak gören Berk, böylesi bir durumda ortaya çıkan anlamsızlığın, bilinçli bir eylem olduğunu, isteyerek yapıldığını işaret etmiş olur.

"Şiirin kapalılığı"ndan gelen anlamsızlığı ise Mallerme, Valery, Hopkins, T.S. Eliot ve yirminci yüzyılın birçok şairinde görüldüğünü belirtir. Böylesi şiirlerin "anahtarı kaybolmuş" şiir olarak algılandığını ve bu "anahtarın yokluğunda" şiirin "hemen hemen anlaşılamayacağını" dile getiren Berk, söz konusu şiirlerin "bir şifre gibi kurulduğunu", özellikle "simgelerle geliştiğini" işaret eder. Bu simgelerin "neyi amaçladığı bilinmedikçe ya da bu yolla bir çözüme gidilmedikçe" anlaşılamayacağını vurgulayan Berk, bu şiirlerdeki anlamın "alışılmış anlam" olmadığını, "yeni bir anlam" olduğunu, sözcüklerin zorlanarak "bilinen anlamlarının dışında birinci, ikinci, üçüncü anlamlarına ulaşan" bir yapıda geliştiğini dile getirir. Bu şiirin, nesneyi "betim" yoluyla değil, "uyarma" yoluyla anlattığı için "göstermeye karşı duyurmayı" koyduğunu ve buna bağlı olarak anlaşılmasının zorlaştığını vurgular. Kapalı şiirin yukarıda da belirtildiği gibi "yeni bir dil bilgisi" getirmiş olması, söz konusu zorluğu daha da arttırır. Bu şiirde "Sentaks"ın "büyük güçlük" doğurduğunu da belirten Berk, burada da

anlamdan çok "musiki"nin öne çıktığını vurgulamak ister. Ayrıca kapalı şiirden kaynaklanan anlamsızlığın sebeplerinden birini de bu şiirin daha çok "ayrıntıların dışında " kurulmuş olmasında bulan Berk, "anlama götürecek ayrıntıların dışında" kurulan şiirin "yeni ve kapalı bir özü" seçmiş olduğunu vurgular. Bu seçim şiiri güçleştiren bir seçimdir. Çünkü buna bağlı olarak yukarıda vurgulanan ses ögesi, eksilti (ellipsis), ses yenilemeleri (aliterasyon) gibi uygulamalarla anlamı ötelediğinden şiir daha da karanlıklaşır. Bu bağlamda kapalı şiirlerin anlamsızlığını "konu seçimi"ne de dayandıran Berk, şairlerin "kişisel nedenlerle" konularını bilerek kapalı bir biçimde sunduklarını ve bu konuları belli bir öyküye ve zamana oturtmadıklarını vurgular (1962: 11-13).

Anlamsızlığın üçüncü yönünü "hiçten doğan şiir"de bulan Berk, "günümüz şiirinin en çok bu alanda geliştiğini" düşünür. Özellikle kendisini bu alana "daha yakın bulduğu için böyle düşündüğünü" belirten Berk, bu yönde tavır takınan şairlerin (Antonin Artaud, e.e. cummings, Henri Micahux, Saint-John Perse) "hiç'i konu olarak aldıklarını" vurgular. Bu şairlerin konudan kaçtıklarını işaret eden Berk, "bir büyük boşluğu, hiç'i çizdiklerini", onlar için "sözlük[6]'ün hiçbir şey anlatmadığını, hiç bir şeyi göstermeyeceğini", "sözlük'ün onlar için bir nesneyi gösteren, betimleyen bir araç olmadığını", bu sebeple de "sözlük'ün hiçbir değer birliği (*equivalence*), uygunluk (*correspondance*), simge, im (*signe*) sağlamayacağını" dile getirir. Bu bağlamda sözcük "Hatta anlatmak imkânsızlığını bile sağlamaz." diyen Berk "Hiçbir şey değildir sözcük. HİÇ." sonucuna varır (1962: 13).

Daha önce Mallerme'nin konuyu şiirden silmesine değinen Berk, bu bağlamda ele aldığı Michaux'nun "belirsiz konu çizmek", "usun dışına çıkmak" eylemini esas aldığını belirtir. Söz konusu şairin konuyu belirsizleştirdiğini, bu sebeple "anlatılamaz, yorumlanamaz" olduğunu dile getirir. Üstelik bunun "sözcüklerin somut niteliklerinden, anlamlarından sıyrılmadan" yapıldığını, "soyut bir söyleyişin amaçlanmadığını", "düz, arı, hatta açık bir ortam" gerçekleştirildiğini işaret eder. Bu

[6] Dergide yer alan bu yazıda her ne kadar "sözlük" kelimesi geçiyor olsa da bu görüşlerin belirtildiği paragrafın sonunda "sözcük" kelimesinin vurgulanmış olması, bir baskı hatasını akla getirmektedir. Dolayısıyla bağlamsal olarak düşünüldüğünde de "sözlük" kelimesi, "sözcük" şeklinde okunmalıdır.

durumu "yokluğun çizilmesi" olarak gören Berk, "anlamsızlığın anlamı"nın bir bakıma böylesi bir evrende oluştuğunu vurgular (1962: 14).

Michaux'nun "sözcüklerin salt anlamıyla geliştirdiği, daha çok da değişikliğin konuda belirdiği bu yöntemin hemen hemen tersi bir yolda, e. e. cummings ile Rene Char'ın göründüğünü" belirten İlhan Berk, "ikisinin de şiirini sözcüklerin anlamlarından çok çağrışımların, simgelerin kurduğunu" işaret eder. Onların şiirinde "sözcüklerin anlamlarının dışında bir güzellik bulunduğunu", şiirlerin "bir anlam başıboşluğunu amaçladığını"; bunun da "seçtikleri simgelerle imgelerin karşıtlığından, dengesizliğinden, şaşırtıcılığından, daha da önemlisi, rastlansallığından geldiğini" vurgular. Bu noktada "rastlantısallık"a değinen Berk, böylesi şiirlerde "rastlansallık"ın, "büyük bir egemenlik sağladığına" dikkat çeker. Rastlantısallıkta "usla mantığın eğilişlerinin", devredışı kalışlarının göründüğünü belirten Berk, bu yolla "bilinen anlamların dışına çıkma, karşıt anlamlar sonucu yeni anlama varma yoluna sapıldığını" da dile getirir. Bu durumun şiirde "yeni bir gerçeğe yönelme olduğunu" ve bunun da daha çok bir "imge yolunu" açtığını, "imgelerin karşıtlığından, şaşırtıcılığından, rastlansallığından yararlanmayı" sağladığını savunur (1962: 14).

"Hiçliği" esas alan şairlerin "bir bakıma, gerçeküstücülerin daha çok imge düzenine yakın bir yöntemleri" olduğunu dile getiren Berk, bu anlayışta olan şairlerin "nesneleri tek tek aldıklarını", "imgeleri karşıt ortamlara oturttuklarını", böylelikle "beklenmedik bir anlam düzeni ortaya çıkardıklarını" işaret eder. Bu şairlerden özellikle e. e. Cummings'in "özdenliğinin daha çok dili kullanışından geldiğini", "sözlükler yarattığını, sözcükleri istediği gibi böldüğünü, sözcüklerin harflerini birbirine karıştırdığını, isimden, bağıttan (*conjonction*) fiil, fiilden isim, takıdan zarf yaptığını" vurgular. Bu uygulamaların "geliştiği düzende şiirin bir bilmeceye döndüğünü" işaret eden Berk, böylece "hiçten doğan şiirin, anlaşılmazlığının, güçlüğünün, önce konudan, yani konunun yokluğundan, sonra da dil'den geldiğinin" rahatça anlaşılabileceğini vurgular. Yani şiirin "dilden gelen yeni bir dilbilgisini gerektirmesi"nin, çoğunlukla "soyut bir alanda gelişmesiyle ilgili" olduğunu, bu yüzden "bu şiirin de çoğunluk için anlamsız bir şiir olup çıktığını" ortaya koymuş olur (1962: 15).

Bu bağlamda İlhan Berk'in işaret ettiği bütün bu sanatçıların uygulamalarını ve bu uygulamalarından doğan anlamsızlığı, kendine bir yol olarak seçtiğini rahatlıkla

söylemek mümkündür. Zaten İlhan Berk de bunu kabul eder ve kendisini daha çok "hiçten doğan şiir"de tanımlar. *Çivi Yazısı* adlı eserini "en çokta hiçten doğan şiir"de bulduğunu; *Otağ*'ın konusunun "Hiç" olduğunu, bu şiirin bir konusu varsa, ancak "olamazlığın konusu" olabileceğini, anlaşılmamasının sebebinin bundan kaynaklandığını; *Mısırkalyoniğne*'de ise konusuzluğun "daha da belirginleştiğini", bu eseri, "konusuzluğun, hiç'in şiiri" olarak kabul ettiğini, "dile, bir dile yaslanarak yazıldığını", "anlamlıysa, rastlansal bir anlamlılık" taşıdığını dile getirir. Dolayısıyla Berk, amacının yukarıdaki şairlerde görüldüğü gibi "anlamı yoketmek biçiminde özetlenebileceğini" belirtir. "Anlamı yoketmek" için "çağrışımı öne aldığını", "özellikle de karşıt çağrışımları" esas alarak "bir anlamın, bir anlamı yoketmesinin doğuşunu" hazırladığını vurgulayan Berk, bütün bu durumlara rağmen şiirinin "yine de anlamsız" olmadığını işaret eder. Buradaki "anlamı yoketme"nin, "bir şiirde anlama yaslanmamak" şeklinde okunması gerektiğini, ayrıca "anlama yaslanmama"nın da bir şiiri anlamsız yapmayacağını dile getirir. Berk'e göre "birbirleriyle hiç bir anlam birliği olmayan sözcüklerin, imgelerin, çoğu da simgelerin, yan yana gelmesi her zaman anlamsız bir alanı çizmez, göstermez." Berk, şiirde "anlam"ın, "güzelliğin yaratılmasından başka bir şey olmadığını" vurgular. Bu bağlamda "bir şiir güzelse, anlamlıdır." diyen Berk, "güzelliğin yaratılmasının ise her zaman anlam birliğinde, düzeninde" olmadığını, kendi bakış açısına göre de "güzellik'in, çoğunlukla bir çeşit düzensizliğin düzeni" olduğunu dile getirir. Şiiri "düzensizliğin düzeni"nde gören İlhan Berk, çoğunluğun/okurların "bu anlam düzensizliğinin güzelliğine ya da anlamsızlığın anlamına varmadıkça" kendi şiirlerinin bu çoğunluğa/okurlara "kapalı kalacağını", ama bu durumun "hiçbir zaman çoğunluğa karşı olduğu" şeklinde bir sonuca götürmeyeceğini işaret eder (1962: 15- 16).

Böylelikle bir kez daha anlamsız şiirden yana olmadığını, şiirde üstlendiği anlam anlayışının anlamsızlıkla bir tutulmayacağını vurgulayan İlhan Berk, şiirin anlam sorununu çağa özgü bir nitelik olarak görür. Söz konusu dönemde (1962) "zamanın sesiyle şiirin sesi'nin birbirinden ayrılmaz olduğunu" dile getiren Berk, "mantıksızlığın mantığı şiir" ile "kapalı şiir"in, o dönem için şiirin "özünü, biçimini, kısaca yöntemini çağıyla birlikte getirdiğini" ve bu şiirin tematik olarak ele aldığı "yalnızlık"ın, "bunalım"ın, "günün yalnızlığı, bunalımı" olduğunu işaret eder. Dolayısıyla "o gün çoğunluğa/okura saçma, anlamsız, karanlık" gelen şiirin "yaşanılan hayattan başka bir

yerden gelmediğini" dile getirir. Bu gerekçeye dayanarak İlhan Berk, "en çok" bu durumdan dolayı "o günün şiirinin anlamsız, saçma" olmadığını savunur. Çünkü "Anlamsız, saçma olanı göstermek, anlamsızlık, saçmalık demek değildir." diyen Berk, bu durumun "bir gerçeği göstermek" olduğunu da vurgular. Üstelik şiirin "bireyci"liğini, "bireyin yitikliğinin, ezikliğinin, yıkıklığının sonucu" olarak gördüğünü belirtir (1962: 16). Bu bağlamda Berk, anlam sorununu, çağın bir sorunu olarak görür ve kendi şiirinin anlamsız/saçma olduğunu kabul etmez.

Bu yaklaşımlarla birlikte Türk şiirinin o günkü durumuna bakan İlhan Berk, birkaç şair dışında (Cahit Külebi, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret, Salah Birsel) İkinci Yeni ya da "anlamsız şiir" denilen şiirin, "Türk şiirinin içinde bir çizgi" olduğunu dile getirir. Bu şiirin gelenekle ilişkisini sorgulayan Berk, söz konusu şiirin "vezin, dil, konu birliği bir yana, kendisinden önceki şiirden ayrı" olduğunu, "geçmişle de bağdaşmadığını" işaret eder. İkinci Yeni şiirinin bu niteliğiyle "ayrı bir çizgi olarak uzadığını" belirten İlhan Berk, bu "ayrı"lığı belirli açılardan ele alır. Özellikle anlam açısından farkını belirginleştiren bu şiirin, ilk ayrılığı "şiirle düzyazı çizgisinde görülür." Yani bu şiir, "düzyazıda söylenilebilecek olanı şiirde söylememe yoluna gitmiştir." Böylece anlam yüklü olan düzyazının, dışında bir içerik geliştirmek ve bu içeriği sadece şiire özgü yöntemlerle sunmak amacını taşımıştır. İkinci ayrılığın ise dil"de gerçekleştiğini belirten İlhan Berk, İkinci Yeni şiirinin "dilde yaptığı değişikliğin kendisinden önceki hiçbir çizgiye bağlanamayacağını" işaret eder. Bu bağlamda "İkinci Yeni-Anlamsız şiir, şiir dilinin nereye değin gidebileceğini göstermiştir." diyen İlhan Berk, bu dilden kaynaklı olarak ortaya çıkan anlam anlayışının da dilsel olarak uç noktalara götürüldüğünü dile getirir. Üçüncü ayrılığı da doğrudan "anlam"da bulan İlhan Berk, daha önce de vurgulandığı gibi, söz konusu şiirin "Hiç"i konu olarak aldığını vurgular. Söylem olarak düzyazıdan ayrılan şiirin, şiir dilini uç noktalara taşıması ve bu bağlamda "belirsiz" bir tematik tutum takınması doğrudan bir anlaşılma sorununu doğurur. İlhan Berk'in aslında bu şiirde varmak istediği son nokta da bu "hiçliği" gösteren anlamın kendisidir. Sıralamış olduğu bu farklılıklar dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin, "Türk şiiri çizgisi içinde düşünülemeyeceğini" ve "kendisinden önceki şiir gibi Batı şiiri etkisinde" geliştiğini dile getirir. Aynı bağlam içerisinde İlhan Berk "Cumhuriyet şiirinin, çağını yansıtamadığı, geçmişle de bir bağ kuramadığı için bir yapı koyamadığını" vurgular (1964: 21). İlhan Berk'e göre "Tanzimat'la başlayan, bugüne

değin de süren şiirin bütünüyle özgün bir şiir olmayışı, Batı şiirinin çok etkisinde kalmasının sonucudur." Dolayısıyla "Batı şiirinin yapısını alarak yapılan uygulamalar", "Türk şiirinin kendi gerçekleriyle uzlaşmadığı için bir yapı kurmasına" engel olmuştur. Böylece "Türk şiirini kendi çizgileri, kendi geleneği için kurmak ortadan kalkmıştır." diyen İlhan Berk, modern şiirin, eski şiir geleneğiyle bir bağ kuramadığını vurgular (1964: 23). Çünkü geleneğin "her şeyden önce Türk düşüncesi, duyuşu, daha çok da "tarih duygusu" demek olduğunu", "daha önemlisinin de gelenek demenin eski kalıplara, eski ozanlara, eski anlayışlara dönüp onlar gibi yazmak demek olmadığını" savunur (1964: 25). Bu bağlam söz konusu şiirin anlamsal olarak da eski anlayışla, eski şiir kavrayışıyla bağ kurması ve okur tarafından yadırganmadan anlaşılası zorlaşmıştır. Bu durumun şiirin yapısal olarak kurulamamış olmasından kaynaklandığını işaret eden İlhan Berk, bu bağlamda "mısra ve beyit yapısından sonra Türk şiirinin yapısında en gelişmiş, yetkin yapının gazel'de bulunduğunu" belirtir. Gazel'in "sağlam" yapısına vurgu yapan İlhan Berk, bu yapıda "ilk beytin büyük bir önem" taşıdığını, çünkü "bu beytin şiirin konusunu çizdiğini" işaret eder. Şairin "söylemek istediği şeyi bu ilk beyitte söylemek zorunda" olduğunu da vurgulayan Berk, "şiirin bütünü içinde bu durumun artık değişmeyeceğini" ve "son beyte gelinceye değin her beyitte daha bir açılacağını, tamamlanacağını, son beyitte de kesinlikle kapanacağını" dile getirir. Berk, bu yapısal gelişmeye anlamsal açıdan da bakar ve "ilk beyitteki anlamın gelişmesini, öbür beyitlerin çoğu zaman bir değiştirme biçiminde yansıtacaklarını" belirtir. Berk'e göre "Gerek konunun dağılmaksızın gelişmesi, gerekse gazelin yapısının soyutluğu, özellikle de imgesel yapısı bir şey söylemekten çok duyurmaya önem vermesi, dolayısıyla hep aynı imgenin yöresinde dönüyormuş izlenimini verse de aslında, içten içe imgenin açılmasına yönelmiştir. Şiirin bitişini gösteren son beyit aynı çizgi içinde yani soyut devinim içinde kapanacaktır" (1965: 31). Denilebilir ki "gazelin imgesel yapısının bir şey söylemekten çok duyurmaya önem vermesi", İlhan Berk'in kendi şiir anlayışının bir izdüşümüdür. Özellikle "gazelin soyut devinim içinde kapanması", Berk'in vurguladığı şiirsel anlamın belirsizliğine, kapalılığına denktir. Soyut devinim, imgesel yapı ile birlikte bir "bitmemişlik" hissi vererek şiirin "süreksizliğine", "tekrarlanmasına" olanak tanır. Bu da anlamın, tıpkı İlhan Berk'in istediği ölçütlerde "tüketilememesine" imkân sağlar. Böylelikle şiirsel anlam, bu devinim içinde "çoğalır" ve her okunuşta yenilenir.

Şiirin yapısını ele almaya devam eden İlhan Berk, şiirin yapısını, "somutlaşmış bir yaşama biçimi" olarak tanımlar. Bu yapının "her şeyden önce, dilde belirdiğini" işaret eden Berk, bu bağlamda "şiirin, dilin bir yaratış biçimi" olduğunu da vurgular. Şiiri "bir dil bulma, kurma, yaratma işi" olarak gören Berk, bu durumun da "bir özgünlük, kişisellik sorunu" olduğunu belirtir. "Bir imge adamı olan şairin kişiselliğinin, getirdiği yeniliklerin, doğruların, erdemlerin, güzelliklerden önce, şiirin en küçük birimi olan dizenin kuruluşundaki dile yansıdığını, giderek de şiirin bütününe uzandığını" dile getiren Berk, bu sebeple "bir şiirin yapısı'nın, kişisel dili demek" olduğunu vurgular. Ona göre "bütün yaratı sanatları içinde şiir, dilin gücünün en çok doruklaştığı, en uç alanlara uzandığı bir sanattır." Bu bağlamda şairin işe "herkesin konuştuğu, yazdığı, kullandığı dili, kendi sözlüğünün bir parçası yapmakla başladığını", bunun da "dili bir çeşit dışlaştırmak", "kendi alanına çekmek, kendi alanının bir üyesi yapmak" olduğunu belirten İlhan Berk, böylece şairin kendini "sözcüğün bilinen anlamlarını yeniden kurcalayarak, sözcüğe yeniden anlamlar vererek, onu yeni boyutlara doğru götürmeğe zorladığını" dile getirir. Bu durumda şairin "dile kendince sahip çıkacağını, kendinin yapacağını" işaret eden Berk, bir kez daha şiirsel anlamın, şiirin kendine özgü yapısından kaynaklandığını ve şiire özgü bir niteliğe sahip olduğunu vurgulamış olur. Anlam, dilin şair tarafından şiirsel bir yapıya kavuşturularak "kişisel"leştirilmesidir (1975: 17).

3.4.2. Dil, Gerçeklik ve Anlam: Belirsizlik

İlhan Berk, başlarda şiirde "öz" meselesine önem verir. Hatta başlangıçta "şiir, biçimden çok özdür" diyerek bu konudaki yaklaşımlarını açar. Berk, "öz"ün "konu" olarak kabul edilmesi durumunda yukarıdaki düşüncesinden vazgeçerek bunun önemli olmadığını işaret eder. Çünkü sıradan bir konunun şiire güzellik getirmeyeceğini belirtir. Ancak "özden, çağımızın kimi ögelerini, ilkelerini, sorunlarını, erdemlerini ya da pisliklerini anlamamız" hâlinde o zaman "özün öneminin küçümsenemeyeceğini" dile getirir. Ancak yine de asıl şiirin bu olmadığını, yani şiirin güzelliğinin "öz"den gelemeyeceğini savunur. Berk'e göre şiiri oluşturan şey yalnızca "biçimi, dili, edası, öteki yönleri değil", bunların "hepsinin oluşu"dur. Dolayısıyla "şiir ne biçim, ne öz işi"dir (1956: 3).

Bu bağlamda şiirde biçim- içerik unsurlarının vurgulanmasını kabul etmeyen Berk, söz konusu kavramların iki ayrı düşünceye göndermeye yaptığını ve bu unsurların ayrıymış gibi düşünülmesine sebep olduğunu belirtir. Söz konusu ayırımın yapılması hâlinde "biçim" yerine "yapı" kavramının kullanılmasını daha doğru bir yaklaşım olduğunu işaret eden Berk,*"içerik'in yapıda gerçeklik kazandığını"* vurgular. Bu sebeple "biçim'in yapı" olduğunu dile getirir. Ayrıca Berk'e göre "içeriğin bir kimlik kazanması için yapıya gereksinimi vardır." Dolayısıyla "şiirin her şeyden önce, yapısıyla tanınabileceğini" belirten Berk, "her şiirin bir tek yapısının var olduğunu" vurgular. Söz konusu yapının "tek" ve "yinelenemez" olduğunu savunan Berk, "bu yapının kapalı bir kutu izlenimi vermiş olmasına karşın, o denli de devingen, saydam" olduğunu ve "içeriğin bütün isterlerini karşıladığını" ifade eder (2001: 43). Şiirin yapısında bunu açıkça görüldüğünü belirten Berk, böylece anlamın da bir yapının sonucunda görünür kılındığını, anlamın söz konusu yapı içerisinde şekillendiğini işaret etmiş olur.

1957'de Erdal Öz'le yaptığı bir söyleşide İlhan Berk, bu tarihlerde "şiirin kelimelere olan düşkünlüğü"nün, daha önceki dönemlerdeki kelime düşkünlüğüne benzemediğini işaret eder. Berk, söz konusu duruma kendi açısından bakarken kelimelere "daha çok, daha başka anlamlar vermekle ilgili" olduğunu belirtir. Yani bu kelime düşkünlüğünün "anlamla ilgili" olduğunu ve bu anlamın "belirli yerler dışındaki anlamla" ilişkili olduğunu vurgular. "Belirli yerler dışındaki anlam" sözüyle ise "kelimeyi sarsmayı" (1957: 1) kasteden Berk, bu bağlamda Erdal Öz'ün *"Kelimenin, konuşma dilimizdeki yerini, konumunu değiştirmeyi bozmayı mı demek istiyorsunuz?"* şeklindeki sorusuna da "Şiirin konuşma diliyle ilgisi hiç ama hiç yoktur." biçimde cevap verir. Kelimenin alışılmış yapısını sarsmayı hedefleyen Berk, şiiri konuşma diliyle bağdaştırmayarak sözcükler üzerinde yaptığı çalışmalarla şiire özgü, yeni bir anlamın peşinde olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Bu noktada Erdal Öz'ün *"Şiirlerinizde bir anlam yaratmaya çalışır mısınız?"* sorusu önem kazanır. Berk, buradaki "anlam" vurgusuna temkinli yaklaşır ve "anlam'ın, daha çok düzyazıya ait" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "Batıda anlamın şiirle olan bağının çoktan kopmuş" olduğunu işaret eden Berk, kendilerine kadar gelen şiirin "hep anlam olarak anlaşıldığını", okurun "yıllarca şiirin bu türlüsünü, usa bağlı olanını sevdiğini", şiirin "sadece bu olduğunu sandığını" belirtir. Böylesi bir anlamın düzyazıya özge bir şey

olduğunu hatırlatan Berk, günün (1957) şiirinin bu anlayışın dışındaki yapısını, dilbilgisi kurallarına karşıt bir alanda kurmak" istediğini ve artık kuralların yetmediğini vurgular. Şiiri dilinin eksikliğine değinen Berk, kendi adına bu karşıtlığı, "dilin yıkıcı bir yönü değil, yapıcı bir yönü" olarak düşündüğünü ifade eder. Kendisinin bu noktada "yeni şiiri kurmayı, bu dili kurmayla" mümkün olabileceğini, "dil'in yapısını, birtakım yeni güzellikleri, hatta kavramları, görüntüleri getirerek kazanabileceğini" savunur. Yeni şiirin "dil kurallarına karşıt gibi görünen" özelliğinin bu durum olduğunu belirten Berk, aslında anlamsızlıkla suçlanan şiirin "kurulmak istenen bu yeni dilden başka bir şey" olmadığını işaret eder (1957: 5). Bu bağlamda Berk'in kelimeleri yerinden uğratarak, sarsarak ulaşmak istediği bu yeni dil, beraberinde yeni bir anlam ve bu anlama bağlı olarak yeni bir şiirsel derinlik getirir.

Şiirde "sözcük her şeydir" diyen Berk, Mallarme'yi örnek göstererek onun şiirlerinin zor anlaşılmasının anlam sorununu gündemde tuttuğunu işaret etmiştir. Berk, anlam sorununun temelinde "sözcüklerin" yattığını kabul eder. Şiirde anlam sorununun temelinde sözcüklerin yananlamlarının olduğunu belirten Berk, söz konusu yananlamların saptanınca "biraz olsun" sorunun çözülebileceğini, ancak sorunun yananlamlarla da bitmediğini dile getirir. Şiirde zorluk, sözcüklerin kazandığı yeni anlamlar doğrultusunda yaşanır. Berk'e göre "şairler dünyayı değiştirmeyi, hiç değilse görüneni, bilineni değiştirmeyi sözcüklerle, sözcüklere verdikleri yeni anlamlarla yaparlar" (2001: 19). Bu da şiirde okurun yeni anlamları, yeni bağdaştırmaları bilmesi, onları çözümlemeyebilmesi doğrultusunda sorun giderilebilir. Berk'in amacı burada da bilinenin ötesinde bir yere varmaktır. Burada anlam, belirsiz ve kapalı olur.

İlhan Berk, şiirde anlam sorununun temel olarak sözcüklerden kaynaklandığını, bir bakıma sözcüklere bağlı olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "tekanlamlı sözcüklerin esini yoktur." diyen Berk, bu sözcüklerin "durağan" ve "devimsiz" olduklarını işaret eder. Anlam açısından da belirgin oluşlarına dikkat çekerek onların "açıklamak, göstermek, anlatmak istediklerine" vurgu yapar. Bu sebeple taşıdıkları "anlamı da etkisiz hâle getirdiklerini", anlam "dondurduklarını" savunur ve somut düzlemde kalarak "yalnızca görüneni gördüklerini" belirtir. Bu tür sözcüklere olumlu yaklaşmayan Berk, belirsizliğin, kapalılığın ve çok katmanlı oluşun peşinde koştuğunu, bu bağlamda "kulağını en uzak anlama verdiğini" dile getirmiş olur (2001: 50).

Michel Foucault'nun "dilin yorum gücünün şiire Mallarme ile girdiğini" işaret etmesini hatırlatan Berk, "öyküye, olaya, anlatıya, kısaca söze dayalı şiirin", "dile, dilin yorum gücüne eğilmediğini", "onu yalnız tüketim aracı olarak gördüğünü" ve bunun genelde "romantik" sanatçılar tarafından yapıldığını vurgular. Bu durumda da "dil'in hızla tek anlamın alanına sürülerek varlıksızlaştırıldığını" belirten İlhan Berk, "dilin bir varlık sorunu hâline gelmesinin simgecilerle olduğunu" işaret eder. Dolayısıyla simgecilere kadar şiir dili, "tek anlamla yetinilirken", onlarla birlikte "çokanlamlılık'ın, şiirin yalnız varlık biçimi olarak kalmadığını, aynı zamanda şiiri düzyazıdan ayıran ilkelerden biri olduğunu" da savunur. Böyle bir durumda şiir dili, "yorum gücü" kazanarak "yeni boyutlar, yeni anlamlar kazanarak modern şiiri hazırlamıştır." İlhan Berk'e göre şiirin anlamsal boyutunun ortaya çıkmasını sağlayacak olan, yani "şiirin atardamarı olan aşılamanın (telkin)", şiir için "her şey demek olduğunun da böylece anlaşılmış" olduğunu ve Türk şiirindeki böylesi bir değişimin "Ahmet Haşim tarafından gerçekleştirildiğini dile getirir (2001: 38). Şiire özgü anlamın yapısal olarak da ortaya çıkabilmesi, öykülemeden, söze dayalı anlatıdan ziyade, simgesel veya imgesel boyutlarda bir dilin ve bu dile bağlı gelişecek yorumun varlığına bağlıdır.

Şiiri düzyazıdan ayırmak isteyen Berk, bu konuda oldukça uç noktalara gider. "Düzyazıda anlamı olan her köğü çiziyorum." diyen Berk şiiri ancak bu şekilde tanımlayabileceğini belirtir. Bu noktada anlamı da düzyazının sınırlarında bırakan Berk, "gerçekten hiçbir ilkenin, anlamca şiiri düzyazıya yaklaştıramayacağını" savunur. Çünkü ona göre "anlam düzyazıya özgüdür." Düzyazının amacının "düşün" olduğunu, bu sebeple de "anlam üzerine kurulduğunu," "anlam'ın da bir bakıma düşünün ta kendisi" kabul edilebileceğini işaret eder. "Düzyazının yapısı: özne, eylem, yüklem. Bu düzen salt düşünü daha bir doğru, daha bir düzgün anlatma adınadır." diyen Berk, "şiirin ise böyle ne bir yapımının ne de bir düşün amacının var olduğunu" dile getirir. Ayrıca "anlama, düz yazıdan anladığımız anlama hiç mi hiç bağlı" olmadığını savunur. Aslında Berk'e göre "anlam, şiirin öteki ilkeleri gibi bir ilkedir, onlardan ne fazla ne eksik"tir. Bu sebeple "düzyazıda anlamı olan her köğü çizdiğini" açıklar (1958a: 1). Bu bağlamda düşünü ve "düzgün anlatımı" şiirde kabul etmeyen Berk, anlamın yapısal olarak belirginleşmesini de kabul etmez. Dilin, şiire özgülüğünü burada anmak gerekir. Kurallı cümle yapılarıyla ve bunların taşıdığı anlamla şiir yazılamayacağını işaret

etmesi, Berk'in kuralları zorlayan ve yeni yapılar öneren bir şiir dilinden yana olduğunu söylemek gerekir.

"Sürgitlik'in, kesintisizlik'in düzyazıya özgü" olduğunu, düzyazıdaki düşünün, bir şey anlatma düzenin sürekliliğinin şiirle bağdaşmayacağını ifade etmesi önemlidir. İlhan Berk'in, şiirin bu unsurlardan ayıklanmasını, şiirde bir "sessizlik" olarak değerlendirdiğini söylemek mümkündür. "Sessizliği", "sözün ertelenmesinin ta kendisi" olarak kabul eden İlhan Berk, böylece düzyazıya ait olan sözün de şiirde bir anlam olarak belirginleşmesinin önüne geçmiş olduğunu belirtmiş olur. Ona göre "şiir ile düzyazıyı ayıran da budur." Çünkü Berk, "sözün ertelenmesinden kopardıklarımızın şiir" olduğunu işaret eder (2001: 22).

Şiirde anlam sorununu gerçeklik boyutunda ele alan Berk, şiirde kullanılan söz sanatlarını da bu açıdan değerlendirir. Özellikle "benzetme"nin, "şairlerin elinde her seferinde yeni bir boyut, yeni bir anlam kazandığının" belirten Berk, benzetmenin, "giderek gerçeği de aşarak, gerçeğin kendisinden daha bir gerçek olabileceğini" vurgular. Çünkü Berk'e göre "şairler, bütün söz sanatlarını gerçeğe yeni bir gözle bakmak, yeni biçimlere sokmak, üretmek; yeniden yapmak için kullanırlar" (2001: 30). Bu yaklaşımı imge bağlamında da değerlendiren Berk, imgeyi, anlamsal açıdan yeni bir gerçeklik ve buna bağlı olarak yeni bir anlam olarak kabul eder.

"Şiirde gerçek'in, gerçeği aştığında gerçek" olduğunu ileri süren Berk, şiirin "tansıkta", "olağanüstünde" olduğunu belirtir. Bu yüzden şiir, "olabilir olanın" yerine "bilinmeyeni bulup ortaya çıkarma" yoluna gitmelidir. Berk'e göre "bir şiire böyle bakılmadıkça ondan bir şey anlaşılmaz" (2001: 11). Gerçekte olanı değil, olabilir olanı anlatan şiirin taşıdığı anlam da bu doğrultuda olur. Bu tür şiirler, temel anlam ve nesnel bir gerçekliğin ötesinde, şairine özgül bir biçimde ortaya çıkan ve daha önce nesnel gerçeklik boyutunda temsil edilmemiş bir anlamı taşırlar. Çünkü Berk, "şairlerin, dünyanın yeni sözlüğünü yazmak için her seferinde görev üstlendiklerini" ve "yazmak istenilen şeyle araya başka hiç mi hiç bir şey sokmamak, yalnız onunla olmak, onu görmek, onu yaşamak; ondan ayrı düşmemek için" "şiiri çırılçıplak karşılamaları" gerektiğini işaret eder. Bunun da ancak "tansıkla buluşmakla" mümkün olabileceğini dile getirir (2001: 14). Berk'in işaret ettiği gerçeklik düzlemi, şiire özgüdür ve yenidir.

İlhan Berk, bazı şiirlerin "yüksek ses şiiri" olduğunu ve "yüksek sesle okunduğunu" belirtir. Kendisinin bu durumdan yana olmadığını, bu durumun kendisine "aykırı" geldiğini vurgulayan İlhan Berk, bunun gerekçesini söz konusu şiirlerin özellikle "söze dayanmış" olmasına bağlar. Bu bağlamda "söz'ün, imgeleme kapalı" olduğunu, "benzetmelerle yetindiğini" vurgulayan Berk, dolayısıyla "anlam'ın da tek boyutlu" bir özelliğe büründüğünü işaret eder. Anlamı bir "imgeler yumağı" olarak gören İlhan Berk, söze dayalı şiirlerin "işlevsel" olduğunu, "pratiğe (eylem, uygulama) dayandığını" ve aynı doğrultuda "yapısının da buna elverişli" bir nitelik taşıdığını vurgular (1988c: 9). Anlamı "imgeler yumağı" olarak gören İlhan Berk, söz konusu "imgeler yumağı"nın derinlerine inildiğinde "şiirde anlam'ın anlıksal imge" olduğunu, ancak bu tanımlamaya rağmen anlamın tam olarak bu şekilde tanımlanamayacağını da vurgular. Çünkü İlhan Berk'e göre "sözcük nesneyi iletmez, nesnenin imgesini iletir." Ancak yine de sözcüğün, nesnenin imgesini de "bir ölçüde" iletebileceğini belirten İlhan Berk, şiirdeki "imge"nin, şiirin "anlam"ı olmadığını dile getirir. İmgenin anlam olmadığını işaret eden Berk, bu noktada şiirde "imgenin yalnız adının var olduğunu", kendisinin olmadığını, bir anlıksal varoluşla sezilebileceğini belirtir (1990: 5).

Şiirdeki anlam sorununa "belirsizlik" bağlamında bakan İlhan Berk, "imgenin gücü"nün de imgenin "belirsizliğinde" olduğunu işaret eder. İmgenin "belirsizliği kışkırtarak, çoğaltarak bir başka belirsiz belirlik önermesi" ile "güç" kazanacağını vurgulayan Berk, bu durumun şiirde "her seferinde de yineleneceğini" dile getirir. Böylelikle imge her defasında "kendi söylemini sürekli silmek, farklılıkları yakalamak" (2001: 16) yolu ile belirsizliği ve dolayısıyla çokanlamlılığı yakalar. İmgenin şiirde gerçek anlamda yaşayabilir olmasını bu koşula bağlayan Berk, aslında bir bakıma imgeden kaynaklı anlamın zorluğunu, bir kat daha arttırmış olur. Belirsizlikten gücünü alan imge, anlamsal olarak belirlenebilme ölçütlerini de güç hâle getirmiş olur. Ancak Berk'in ulaşmak istediği anlam, bu belirsizlik içinde netleşmeyen ve sınırları çizilemeyen anlamdır.

Bu bağlamda "dizem"i, bir "gizil güç" ve "şiirin varoluş ilkelerinden biri" olarak gören İlhan Berk, şiirdeki devinimin dizem aracılığıyla gerçekleştiğini vurgular. Bu devinim sayesinde de "imgelemi" harekete geçirerek "bilinmez bir yolculuğa çıkardığını", böylelikle "şiirin yapısının haberciliğini yaptığını" savunur. "Şiirin yoğunluk, derinlik kazanmasının, dizemin "vuruş hızına bağlı" olarak bir biçim

kazandığını" vurgulayan Berk, dizemi canlı bir varlık gibi görür. Anlamın da böylesi bir derinliğin, yoğunluğun sonucu olarak ortaya çıkmasını, anlamın bir yapı sorunu olduğunu bir kez daha işaret etmiş olur. Bu canlı varlık, şiirin içinde devinimi sağlarken "sözü sıfıra indirir." Şiirde "söz"ü olumsuzlayan Berk, bu bağlamda dizemi, "bir şiirin yapısını kurmak için ayaklarını sürüyen, görünmeyen, kavranmayan "sözsüz" ses" olarak kabul eder. Bu "sözsüz ses"in, "sözcüklerle buluşmasında onları yerinden oynatarak, durmadan da bombardımana tutarak" sözcüklerin "durulması, bir uyuma ulaşması, bir anlam kazanması" için bu sözcüklerin dizem içinde "gidip gelmesinin kesilmeyeceğini" işaret eder. İlhan Berk, şiirin "bu açıklanmayan sözsüz sesi"n bütün bu uğraşlardan sonra "duyulabileceğini" belirtir (2001: 51). Devinimi sağlayan "sözsüz ses" bir bakıma sözcükleri yerlerinden oynatarak onların alışılmış düzenlerini bozar. Alışılmış düzenleri bozulan bu sözcükler durmadan yeni bağdaştırmalar ve imgelem içine girerek yeni bir uyuma ve bu uyumla birlikte yeni bir düzene girer. Bu düzen içinde sözcüklerin kazandığı anlamın da bu devinimin içinde şiirsel bir yapıda oluşması söz konusu olur. Bu dizemin ve devinimin yapısından haberdar olmayan veya onu çözemeyen okur için şiirin anlam sorunu yaşaması olasıdır. İlhan Berk bir kez daha bu belirsizlikten yana olduğunu işaret etmiş olur.

Ayrıca anlamın yapısal olarak da bazı unsurlara bağlı olduğunu işaret eden Berk, "uyak" meselesini bu bağlamda değerlendirir. Ona göre "uyak bir sözcüğü kilitler, dondurur bırakır." Kapanan, kilitlenen sözcüğe bağlı olarak "anlamın da boğulduğunu" dile getiren Berk, uyağın bir bakıma çokanlamlılığa, anlamın katmanlaşmasına olanak tanımadığını işaret eder. Şiirdeki "devinimi" engelleyen uyak'ın, "kendisine karşı gelen her şeye ayak direteceğini", bir bakıma "noktanın yaptığını" tekrarladığını, şiiri "kapattığını" ve "dizemin yolunu tıkadığını" (2001: 33) belirten Berk, anlamın da netleşmesine, tekleşmesine sebep olduğunu işaret etmiş olur. Çünkü Berk'in istediği anlam, katmanlıdır ve belirgin değildir. Uyağın bu kapalılığa olanak vermediğini düşünür. Uyakla biçimlenen bir şiirin, gerçek şiir yapısıyla bağdaşmayacağını düşünür.

Şiir diline vurgu yapan İlhan Berk, "şiiri bir dil sorunsalı" olarak görür. Şiirin "dili bulma" olduğunu da vurgulayan Berk, "dili bulma"nın da "yine dille gide gele, yıkana, yoğrula olacağını" belirtir. Bu sebeple "bir şiirin koyduğu değişik çizgilerin özle biçimden çok yine "şiir dili" denilen, her şairin dilinde kendini belli edeceğini" işaret eder. *"Başlangıçta bu dilin girip çıkmadığı çukur, oyuk, yol, tepe yok gibidir. Yöresini*

araştırma, toprağını bulma çabasının ta kendisidir bu. Giderek, kendi seçmesini yapar dil. Ayrıkotlarını temizler, girip çıktığı çıkmaz sokakları bırakır, kokladığı, kazdığı suyollarını bir kıyıya iter, sonunda deltasına yerleşir, sınırını ezer, otağını kurar." (1988b: 6) diyen İlhan Berk, bir şairin "şiir çizgisinin değişikliği denilen şeyin", bu "dil" olduğunu vurgular. Bu bağlamda İlhan Berk, kendi şiirinin "ana çizgisinin", "dilde, dili kullanışında aranması" gerektiğini vurgular. Buna bağlı olarak kendi şiirinde "özün baştan beri pek değiştiği kanısında" olmadığını, şiirinin "öz gibi, biçim değişikliklerine de uğramamış" olduğunu işaret eder. "Değişik gibi görünen biçimlerin, özlerin dilden, dilin kullanış biçiminden geldiğini" belirten İlhan Berk, kendisini "bir dil simyacısı" olarak görür ve "tek gereci"nin dil olduğunu, "her yerde onu aradığını" söyler (1981: 9). İlhan Berk şiirinin anlam sorunu bağlamında fazlaca ele alınmış olması, dilde yapmış olduğu değişliklerden kaynaklanmaktadır. Anlamın belirleyicisi olarak dil ögesi, şairin kendi özgül kullanımları ve yaklaşımları doğrultusunda alışılmış olanın ötesine geçerek "değişik" bir görümün kazanır. Değişik olarak algılanan bu kullanımlar, İlhan Berk şiirinin ve dolayısıyla anlam anlayışının "ana çizgisini" oluşturur. İlhan Berk'in şiirinde anlam, bir dil sorunsalıdır.

İlhan Berk, her eserinde "yıkımın eşiğine" geldiğini ve her şeyin yeniden başladığını dile getirir. Çünkü İlhan Berk'e göre "her kitap şairin cesedidir." Şiirini her defasında yeniden kuran İlhan Berk, bu eserlerdeki anlamı da yeniden kurar. İlhan Berk, bu şiiri ve dolayısıyla anlamı kurarken sayısız yöntemlerden, kavramlardan ve uygulamalardan yararlanır. Bu yöntem, kavram ve uygulamalar anlamın ne ölçülerde zor kurulduğunu gösterir. Bu bağlamda İlhan Berk'in, "*yeni yapılar*, *yeni söyleyişler*; *yeni anlamalar, yeni sözcükler, çağrışımlar, çıkmalar, yeni dize yapıları, göndermeler, iç konuşmalar, ayraçlar, bilinçaltını açmalar, usla dalga geçmeler, yeni sesler, ihmaller, imgeyi tersine çevirmeler, eğretilemeler, şaşırtmalar, simgeler, varolmayan duygulara tanıklıklar, her şeye yeniden ad koymalar, dilin üstüne yürümeler, anlam ve sözcük deformasyonları, yeni kaftanlar biçme, yeni uyumlar, uyumsuzluklar, istencin üstünü çizmeler, sıfır konular"* doğrultusunda oluşturduğu bir şiirin anlam alanının kolayca belirlenebilmesi pek mümkün görünmez. Ayrıca bu bağlamda bütün bu unsurların, "bir süre sonra kemikleşip, bir işe yaramaz olduğunu" vurgulayan İlhan Berk, şairin "yıkımın eşiğine gelip durduğunu", "bütün direnme, bütün çabalar"ın, "yinelemelerden, çoğaltmalardan öteye gitmediğini" işaret eder (1988b: 6). Bu her

defasında kurulan şiir, İlhan Berk'in şiirle olan uğraşını bir kez daha ortaya koyar. Çünkü yeni yapılar, yeni söyleyişler, yeni anlamlar arayan İlhan Berk, çağrışımların sınırsızlığı içinde bilinçaltını sonuna kadar kullanarak, iç konuşmalar eşliğinde ayraçlar açarak bu konuşmaları derinleştirir. Derinleşen bu iç konuşmalar, bir noktadan sonra usla gizliden gizliye dalga geçer, bilinçli ihmallerle yeni anlam olanaklarına ulaşır. İmge ise bu noktada ortaya çıkarak nesneyi tersinler. İmge "görülenin gerçeğini yaratırken", eğretileme de "imgenin tersine yaratılana, düşünceden kaynaklanana, soyutlamaya" ulaşır. Bu noktada şiir, her şeye yeni bir ad takarken, yeniden bağdaştırarak var ederken anlam ve sözcük deformasyonlarına, yeni biçimler içinde kendi mantığına göre bir takım uyumlar veya uyumsuzluklar bulur. Bütün bunların birleşiminde şiir, anlatmaktan öte ortaya koyduğu şeyi sezdirmek adına konuyu sıfırlar, sözü ortadan kaldırır. İlhan Berk'e göre şiirin anlamı bu noktada oluşmuş olur. Bütün bu oluşum, her şiirde yeniden biçimlenir.

İlhan Berk, "anlam sorunu'nu, daha çok da belirsizlik, kapalılık (hermetisme) sorunu'nu, çağdaş sanatın sorunsalı" olarak görür. Bu noktada "kapalılığın bütün sakıncalarına karşın", söz konusu kapalılığın sağlamış olduğu "anlam zenginliğinin, genişliğinin de bir yana atılamayacağını" işaret eder. Çünkü şiirde "*açıklığın*" birçok şey "yitirdiğini" belirten Berk, şiirin bu açıklığın karşısında çokanlamlı yapısının bu kapalılık sayesinde oluştuğunu vurgular. Bu bağlamda "*çokanlamlı* yapıtların, çoğunlukla ilk ağızda hemen anlaşılmayan yapıtlar" olduğunu dile getiren Berk, "şiirin, şairinin de dışında anlamlara uzanabileceğini" belirtir (1988b: 6).

İlhan Berk, şiiri bir "bilinmezlik" olgusu içinde ele alır ve bu çerçevede değerlendirir. Özellikle şiirin eleştiri boyutunda ve eleştirmen bağlamında bu olgusallık içinde ele alınması gerektiğine inanır. Çünkü ona göre "nereden bakılırsa bakılsın, şiirin gerisinde gizli bir tarih bıraktığı gerçeği" yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu bağlamda şiirin "adlandırmaktan da kaçtığını" belirten İlhan Berk, adlandırmanın yerine "kapalılık, belirsizlik koyduğunu" dile getirir. Şiirdeki anlam zorluğunu da bu adlandırmadaki belirlilik yerine, "öncelikle" şiirin kapalılığı, belirsizliği seçmesinde bulan İlhan Berk, "şiirin künhüne varmanın zorluğuna" işaret eder. Şiirin aslına, özüne varmanın güçlüğüne işaret eden İlhan Berk'in, aynı zamanda bu durumu "şiiri şiir yapan nedenlerin usa vurmayla açıklanamayacağına" bağladığını görmek mümkündür. Çünkü ona göre "iyi bir şiirde usun payı yok gibidir. En aza indirgenmiştir." Dolayısıyla "şiirin

oluşumu da bilinmez, yaratıcısına bile kapalıdır." Bu durumun "şiirin doğası gereği" ortaya çıktığını işaret eden Berk, "şiirin bu serüvenini tek başına yaşadığını, kimseyi karıştırmadığını, şairin de onu sonradan gördüğünü" belirtir (2004: 5).

Ayrıca bu durumlara bağlı olarak "şiirin oluşumunun düz bir çizgi koymadığını", "boyuna değiştiği için de izlenemeyeceğini" vurgulayan İlhan Berk, şiirin belirlenemezliğini, anlam zorluğunu da bu duruma bağlamış olur. Şiirin oluşumunun "ilerledikçe türlü kılıklara girip çıktığını" dile getiren İlhan Berk, şiirin oluşumunun tamamlanmaya yakın sürecinde bile "yaratıcısını işine karıştırmamaya çalıştığını" vurgular. Bir bütüne vardığında yaratıcısına bile kapalı bir duruma gelen şiirin anlamsal olarak da "kesinlenemeyeceğini", çünkü "noktayı şairin değil, şiirin kendisinin koyacağını" işaret eden Berk, bu durumu "şiirin kendi iç serüveni" olarak görür ve "şiirin kendisinin bile bunu bilemeyeceğini" belirtir (2004: 5). Bu belirsizlik içinde şiirin anlamsal olarak sınırlarının çizilmesi de mümkün görünmez. Çünkü Berk, şiirin "yazıldıktan sonra da değişimini sürdürdüğünü", böylelikle "yeni anlamlara, duyarlıklara, yıkımlara uğradığını" dile getirir (2004: 5-6).

Şiirde anlam sorununun öznel "beğeni" çerçevesinde çözülemeyeceğini, bir şairi anlamak için "beğeni"nin yetmeyeceğini işaret eden İlhan Berk, bu bağlamda eleştirmenlerin kendi şiir anlayışına, kendisinin işaret ettiği açılardan da bakmaları gerektiğini vurgular. "Şiirin kalıcı durumu bilinmezliktir." diyen İlhan Berk, bir eleştirmenin bu "belinmezlik"i kuşanmadan şiire yaklaşmaması gerektiğini de dile getirir. Çünkü ona göre "sözcük ta baştan bilinmezi yüklenerek yürür." Bunun gerekçesini de "şiirin asıl sözcüklerle söylenmez olanı söyleme" amacında olmasına bağlar. "Sözcüklerin anlamı bilmediğini" belirten İlhan Berk, sözcüklerin "bilinmezi, duyulmazı asıl da sezgiyi yüklendiklerini" işaret eder. Bu bağlamda sezgiyi "baş tacı" eden sözcükler, bu özellikleriyle imgeyi şiirde "her şey" konumuna getirirler. Bu açıdan bakıldığında "şiirin yapısı gereği anlam kendiliğinden var" olduğunu, dolayısıyla da "iyi bir şiirin anlamı aramaya gerek duymadığını" savunur (2004: 6).

Şiire çokanlamlılık açısından bakan İlhan Berk, bu bağlamda "bir şiirde, her sözcük'ün sıradağlar gibi birçok anlamı birden yüklendiğini", dolayısıyla "şiir sözcüklerle yazılır" yaklaşımının bu anlam anlayışıyla açıklanabileceğini belirtir (1980: 1). Çünkü şairin "doğal dilin yanında ikinci bir dille konuştuğunu", söz konusu olan bu

ikinci dilin "bulunmadıkça şiirin de olmayacağını" işaret eden Berk, "şiir de ses denilen unsurun, ilk dizeyle bulunan yapı" olduğunu belirtir. "Şiire baştan sona egemen olan"ın bu yapının önemine vurgu yapan Berk, bunu dilsel bir mesele olduğunu vurgulayarak "şiir, dilin belini getirmektir" yaklaşımıyla anlama bakış açısını da ortaya koyar (1980:1). Anlam, şiirde yeni bir dilin yapısal sonucudur.

İlhan Berk, 1988'de Bedirhan Toprak'ın sorularını yanıtlarken anlam konusundaki tutumunu pekiştirir. Toprak'ın *"Sizin zaman zaman "anlamı yadsıyan bir şair" olduğunuz iddia edildi, hâlâ da var bu düşüncede olanlar. Öte yandan şiir için "anlamın ta kendisidir o" diyen de sizsiniz. Hem sizin bu söz konusu tartışmalı yanınız, hem de ülkemizdeki şiir okuma-anlamadaki yetersizlik bakımlarından şiir ve anlam üzerinde duralım biraz?"* şeklindeki yaklaşımlarına karşılık Berk, kendisine göre bir şiirin "iyi" olması durumunda o şiirin "anlamlı" olduğunu söyler. Kendisinin "sözsel anlama" taraf olmadığını, "sözsel anlamın daha çok benzetmelerle yürüdüğünü", ve "sözsel anlamda şiirin tek-anlam üzerine kurulduğunu" belirten İlhan Berk, bu durumun aksine "çok-anlama yatkın bir adam" olduğunu dile getirir. "Tek-anlam"ı "sıkıcı" bulan İlhan Berk, "bir şiirin birçok kere okunmasının herhâlde bir şiirden beklenen bir şey" olduğunu, "oysa tek-anlama yaslanan (söze yaslanan) bir şiire ikinci defa dönmenin anlamsız" olduğunu işaret eder. Çünkü tek-anlama dayanan şiirin "eni boyu bellidir." "Kapalılıktan yana" olduğunu belirten İlhan Berk, "açıklıkta" şiir adına "bir kazanç görmediğini" vurgular. "Açıklıkta pek çok şey yitebilir." diyen İlhan Berk, bu noktada "bir şairin şiiri her zaman anlaşılır diye bir şeyin olmadığını", çünkü "şiirin kendi anlamını, şairinin dışında da sürdürebileceğini" savunur. Bu durumda "anlamın çeşitli yönlerinin varlığına" işaret eden Berk, anlamın bir "durumu, kapsamı" olduğunu belirtir (1988a: 26).

Bu bağlamda Türk okurunun "anlamı ilk anda veren şiire açık" olduğunu vurgulayan İlhan Berk, kendi şiirinin "çok-anlama yakınlığı" dolayısıyla "anlamı ilk anda veren, vermek isteyen bir şair" olmadığını işaret eder. Kendi şiirini, "imgelere, eğretilemelere ve başka söz sanatlarına bağlı bir şiir, sözden kaçan bir şiir" olarak niteleyen İlhan Berk, bu şiirin kendine "anlamı dolaylı olarak, çağrışımlar, kokular, renklerle vermeyi amaç edindiğini" vurgular. Bu amacın esasını da "herkesin bildiğini bir daha söylüyor olmamak"a dayandıran İlhan Berk, kendisinin "şiir tarihinin bir dil tarihi olduğu kadar aynı zamanda bir teknik tarihi de olduğunu düşündüğünü", bu

tekniğin de "ancak dolaylı yollardan geçerek kurulacağını" vurgular (1988a: 26). Şiirsel anlamın, dolaylı yollarla kurulan bir tekniğin sonucunda ortaya çıkabileceğini işaret eden Berk, anlamı yapısal bir sorun olarak görmeyi sürdürür. Bu bağlamda şiirsel anlam, şiiri bir araya getiren sözcüklerin ortaya koyacağı anlamdan çok, bu sözcüklerin birleştirilme, bir araya getirilme tekniklerinden, bunların birlikteliğinde ortaya çıkan farklı anlatım sanatlarından kaynaklandığını vurgulamış olur. Bu durumda şiirsel anlam, teknik bir mesele hâline dönüşmüş olur. İlhan Berk bunu büyük bir oranda "yapı" unsuruyla karşılar.

Aynı söyleşide "büyük okur çoğunluğunun her zaman kapalı şairlere açık olmaması"nı, "söze, açık söze yatkın olmalarından" kaynaklandığını da işaret eden İlhan Berk, bu durumun ortaya çıkmasında Nâzım Hikmet'in "büyük etkisi"nin olduğunu belirtir. Birçok şairin Nâzım Hikmet'in etkisiyle onun yolundan yürüdüğünü ve Nâzım'ı izleyen bu şairlerin "onun kitlelerde yarattığı büyük etkiye kapıldıklarını", "o etkiyi sağlayabilmek adına, onun söyleyişini seçtiklerini" belirten İlhan Berk, böylelikle bu şairlerin, "Türk okuruna da aydınına da başka bir şiirin de olabileceği gerçeğini çoğu kez düşündürtmediğini" dile getirir. Bu bağlamda "toplumcu dediğimiz şiirin ancak söze dayanacağı gibi bir yanlış bakışın da hâkim" olduğunu işaret eden Berk, artık "bir şiirin kapalılığı veya zor anlaşılırlığı, o şiirin toplumculuğunu gölgeleyen ögeler" olmadığını herkesin bildiğini vurgular (1988a: 26-27).

Bedirhan Toprak, söz konusu söyleşide *Mısırkalyoniğne* adlı eserin başında yer alan, İlhan Berk'in Wang Bi'den aldığı "Anlamın anlaşılması imgelerin kıyılması koşuluna bağlı, imgelerin anlaşılması da sözcüklerin kıyılması koşuluna…" şeklindeki ifadelere dayanarak İlhan Berk şiirinin diline, "kıyılan sözcüklerden (dilden) de yeniden şiirinin anlamına" yönelir. Toprak'a göre "Somut ve dolaysız bir söyleyişte ilerleyen İlhan Berk şiiri giderek soyuta ve çağrışımlara, uzak anlamlara, oradan da alt ve üst anlamlara yönetip o tür bir dili sürerken, daha sonraki aşamalarda dolaylı, hatta bağımsız bir anlama (ve kuşkusuz bağımsız bir dile) varıyor; öyle ki kimi örneklerin, dili, aynı zamanda anlamı ve genel olarak da şiiri aradığı, araştırdığı, dahası böylesi bir araştırmaya adandığı iddia edilebilir." Bu yaklaşımlar doğrultusunda ise İlhan Berk, daha önce de vurguladığı gibi, şiiri "dilin belini getirmektir" şeklinde tanımladığını hatırlatır. Kendisi için şiirin, bu dili, "elinde tuttuğu bardak gibi, içtiği su gibi tanımlama isteğiyle başladığını" belirten İlhan Berk, bu açıdan bakıldığında *Mısırkalyoniğne*'nin

"bir dil çalışması, hatta denemesi, bir araştırması" olduğunu vurgular. Yani söz konusu eserin "şiirde dilin öneminin belirtilmesi" yönünde okunabileceğini ve bunun "kuramsal bir dizge" olarak verilmemiş olmasına rağmen "bu dürtüyü görmenin gerçekten mümkün" olduğunu dile getirir. *Mısırkalyoniğne*'de "dilin doğrudan ses, koku, çağrışım, özellikle uyumsuzluk (buna anlamsızlık da diyebiliriz), imge, eğretileme konularını ve sanatın öteki ilkelerini deşmek, şiiri bir diller, üst diller grubu içinde ortaya koymak deneyine giriştiğini" işaret eder. Ancak bütün bu unsurlardan bahsetmek için şiirin tamamlanmış olması gerektiğine dikkat çeken İlhan Berk, şiirin yazılma sürecinde "bunların hiçbirini kestiremediğini" belirtir. Bu bağlamda "zaten şairin yazarken sözcükleri görmeyeceğini", ancak "yazdıktan sonra görebileceğini" vurgulayan Berk, böylelikle *Mısırkalyoniğne*'nin "konusunun sonunda dil hâline geldiğini" söyler. Bu eserin "dilin duruk, boşluk, derin, uzanım, kısalım, enlem, boylam... durumlarında bir gezinme" ve "dilin bütün bu alanlarındaki bir savaş" olduğunu vurgulayan İlhan Berk, bu noktada "en önemli" şeyin "dili bir lastik gibi uzatmak, kısaltmak sonra da fırlatmak serüveni" olduğunu da işaret etmiiş olur. Bu serüvenin eserin yayınlandığı dönemde eleştirmenler tarafından "dili bozmak" şeklinde karşılandığını hatırlatan Berk, kendi şiirinin anlam yapısının bu serüven doğrultusunda okunması gerektiğini de dile getirmiş olur (1988a: 28).

Müjde Bilir, İlhan Berk ile yaptığı bir söyleşide şairin "anlam'ı anlamsız'lığın içinden, anlamsız'ı da anlamlı'nın içinden geçirerek var ettiğini, –bir başka deyişle– anlam ile anlamsız'a bu iç içe dünyadan geçerek vardığını" dile getirir. Bilir'in bu tespitlerine karşılık olarak İlhan Berk, "şiirin resullerin sözleri gibi çok anlama gelmesini", "tek bir anlama gelip oturmamasını istediğini" belirtir. Şiir için "tek anlam'ı, ölüm" olarak nitelendiren Berk, şiirin "katlanmasını", "çok anlamlılığa kapı açmasını istediğini" ve bu anlamı şiirlerinde amaçladığını vurgular. Dolayısıyla "anlamsız hiçbir şey yoktur" diyen Berk, bu görüşünü sürekli yinelediğini, ancak varmak istediği anlamın, anlama varmak için izlediği yolun, söz konusu olan bu çokanlamlı niteliği olduğunu belirtir. Buna "sezdirme, hissettirme, dokundurma" yollarıyla ulaşılabileceğini işaret eden Berk, anlama alışılmış yolların dışında varılması gerektiğini savunur. Bu bağlamda "Trak diye vuran bir anlam beni hiç ilgilendirmiyor." diyen Berk, anlama "çok zorluklarla gidilmesi" gerektiğini vurgular. Ancak anlama "tam erişir gibi olduğumuz yerde de şiirin bitmesi" gerektiğini de vurgulayan Berk,

poetikasının ana merkezini oluşturan "belirsizlik"in burada da vurgusunu yapmış olur. Şiirde "bir yarım kalmışlık" duygusunu arayan Berk, kendisini "tamamlanmış şiirin ilgilendirmediğini" dile getirir. Şiirde "bir yerden açıklıklar, boşluklar isteyen" Berk, bu açıklık ve boşluğun, şiirde "her zaman yapmak istediği şeylerden birisi olduğunu" vurgular. Bu bağlamda "özellikle de şiirde merkez konusu'nun, yani öznenin merkezde olması konusunun da kendisini çok rahatsız ettiğini" işaret eden Berk, söz konusu "merkez'in, şiirin bütün yapısının üzerine yüklendiği zaman, şiirin bir tadı kalmadığını" belirtir (2003a: 32-33). Bu "merkezsizlik", şiirde aranılan anlamsal belirsizliğin de bir sonucudur. İlhan Berk, şiirde belirgin bir ögenin, açık ve doğrudan ulaşılabilecek bir unsurun, özellikle anlamın varlığına karşı çıkar.

Aynı söyleşide Bilir'in İlhan Berk'e *"Poetikanızı inceleyen kimi çevreler de genel bir tanımlamayla şöyle diyor: "İlhan Berk'in poetikası ile şiiri birbirine ters düşüyor. Anlam'a karşı olduğunu söylemesine rağmen neredeyse tüm şiirlerinde bir mantık, anlam... hatta bazı şiirlerinde, öykülemeye karşı olduğunu belirtmesine rağmen bir öykü bulunuyor." Bu saptamalar, anlam ile anlamsız arasındaki gidip gelmelerinizin farkına varılmadan yapılmış olduğu anlamına gelebilir mi?"* şeklinde soruya karşılık ise İlhan Berk, "Türk şiirinin anlamdan boğulmuş durumda" olduğunu belirtir. Bu bağlamda "Türk şiirinde hep böyle hitabet"in varlığına dikkat çeken İlhan Berk, genelde Türk şiirinin "düz yazının olanaklarıyla yazılan, yetinilen bir şiir" olduğunu belirtir. Bu şiirin "dışarısını aramayan, kendi içine kapanmış, orada kalmış bir şiir" olduğunu da belirten İlhan Berk, şairlerin "düzyazıda söyleyeceklerini şiirde söyleyerek onu şiir olarak kabul ettiklerini" dile getirir. Bunun sonucu olarak "okurun da bununla yetindiğini" işaret eder. Ancak İlhan Berk'e göre bir okur "tıkandığı zaman", "yani bir yere gelip de anladım dediği zaman, onun şiir olmadığını anlaması gerekir." Belirsizlikten yana olan Berk, "şiirin okuru bir yere götürmemesi gerektiğini, bir yere gidiyormuş gibi izlenimler vermesi, sezdirmesi gerektiğini" savunur. Bu bağlamda şiir "Büyük bir boşluk bırakmalı ve okur, o boşluğu kavramaya çalışmalıdır." diyen Berk, kendi amacının ve anlam üzerine yapmak istediklerinin, "sözü en aza indirmek, sıfıra indirmek" çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. İlhan Berk bunu "söz-yitimi" kavramıyla karşılar. "Şiirde sözün silinmesi" olan "söz-yitimi" için de "yeni bir dilin bulunması gerektiğini" işaret eder (2003a: 33). İlhan Berk,

kendince anlam konusunda bu dili bulduğunu, sözün yitimini sağlayarak şiirde boşluklar, açıklıklar yaratarak varmak istediği anlama vardığını söylemek ister.

Artık şiir için "çok güzel bir çağda (2003) yaşadığımızı" belirten İlhan Berk, artık "bu çağda şiirin oldukça yerine oturduğunu" dile getirir. Çünkü "daha önceki çağlardaki şiiri düşündüğümüz zaman, hep bir hikâye anlatma çabasının olduğunu ve anlamın birinci plana geçtiğini", "anlamın birinci plana geçtiği zaman dağılamadığını, çok anlama yürünemediğini" ancak bu çağın "artık çok anlam çağı, çok parçalanmış anlam çağı" olduğunu savunur. Şiirin "resullerin sözleri gibi bir yorumu gerektirdiğini", "mutlaka bir yorum verebilmesi gerektiğini", çağın da öyle bir çağ olduğunu dile getiren Berk bu durumu "çok önemli" görür (2003a: 35). İlhan Berk, Türk şiirinin "söze çok bağlı bir şiir" olduğunu belirtir. Bu sebeple ona göre Türk şiiri "anlamla maluldür." Bu bağlamda Mallerme'nin, "Anlam şiirin dörtte üçünü yok eder." sözünü aktaran Berk, "anlayıverdiğimiz şiirde bir şeyin kalmadığını, dörtte üçünün gittiğini" belirtir (2003b: 13).

Şiir dilini, felsefe diliyle karşılaştıran İlhan Berk, bu karşılaştırmayı "bir şey anlatma" ve dolayısıyla "anlama" bağlamında yapar. Ona göre "felsefe diliyle şiir dili ayrı ayrı şey"lerdir ve "hiçbir akrabalığı da yoktur." Genel bağlamda "dil'in bir şey anlatmak için" varolduğunu, felsefe dilinin de "bir şey anlatmak" için kullanıldığını belirten İlhan Berk, aslında "bütün dillerin de bir şey anlatmak için" varolduklarını, bunun da sözcüklerden kaynaklandığını, çünkü "dünyanın varlığının sözcüklerin varlığı ile varolduğunu", "sözcük yoksa varlığın da olamayacağını" işaret eder. Ancak bu noktada şiir dilini ayrı tutan İlhan Berk'e göre "sanıldığı gibi şiir dili bir şey anlatma dili değildir." Aksine şiirin "anlatılamayanı anlatmak" olduğunu vurgulayan Berk, "şiir dilinin anlatır gibi görünürken bir şey anlatmadığını" savunur. "İyi bir şiirin" bu yönde bir özellik gösterdiğini işaret eden Berk, şiirin "anlattığından değil anlatamadığından anlaşılacağını" belirtir. "Bütün büyük dediğimiz şiirler bir şey anlatmaya kalkmaz: Duyururlar, hissettirirler yalnız. Anlatır gibi yaparken, imlerler, bırakırlar." diyen Berk, şiirin kendine özgü dilinden kaynaklı olarak anlamın açıkça, "hikmetli" bir içeriğe sahip olmayacağını ve bunu yansıtmanın da şiirin görevi sayılamayacağını dile getirir. Bu bağlamda İlhan Berk, "felsefenin sözcüklerle yazıldığını", ancak "şiirin imgelerle" ortaya konulduğunu belirtir. Ona göre "imge şairlerin evidir" (2007b: 124-125). İmgesel dil, bu bağlamda ister istemez sözcüğün açık olan göndergesel anlamını örter, kapatır.

Şiirin doğrudan bir şey anlatmaması veya bir şey anlatmayı esas almaması, bu imgesel tavırdan kaynaklanır. İmgesellik, anlatma ögesini ortadan kaldırdığından İlhan Berk'in işaret ettiği "duyurma", "hissettirme" durumları ortaya çıkar. Şiirsel anlam, bu imgesellik bağlamında duyuma, hisse bağlı olarak okurun durumuna göre ortaya çıkar.

3.4.3. Anlamın Poetiği: Dize, Yapı, Anlam

İlhan Berk, kendi poetikasını yazan ender şairlerden birisidir. "Dize", "Yapı" ve "Anlam" üzerine kurulu olan bu poetikada Berk, asıl ağırlığı şiirde anlam sorunu meselesine ayırır. Çıkış nokrasını dize olarak seçen Berk, dizeye fazlasıyla önem verir. Şiirde dizeleri, "bir duvarın taşları"na benzeten Berk, dizenin, şiirde kendi yapısını koruduğunu işaret eder. Dizenin, "şiirin gövdesini kurmaya engel olmadığını" belirten Berk, "şiirin yapısının dizeyi ne türlü kullanırsa kullansın, iyi bir şiirde dizenin ağırlığını koyacağını" dile getirir. "Dizenin asıl önemini, şiiri başlatan öge olmasında" bulan Berk, bu durumun şiir için "her şey" olduğunu dile getirir. Bu tür dizelerin "nerdeyse şiirin gövdesini ortaya koyduğunu" işaret eden Berk, söz konusu dizelerin "şiirden beklediğimiz her şeyi, en başta da şiirin yapısını, içeriğini, biçimini, dahası sesini, daha nice şeyi önümüze döküverdiğini" vurgular (2007a: 33).

Dizenin "serüvenine" değinen Berk, "şiirin yapısıyla birlikte dizenin asıl yıkımı"nın gerçeküstücülerle yaşandığını işaret eder. Böylelikle dizenin "her alanda eski kabuğunu kırarak yeni bir kimliğe kavuştuğunu", "özgürleştiğini", ve "çeşitlendiğini" belirten İlhan Berk, modern şiirde Mallerme ile birlikte ise "başına buyruk kesildiğini" vurgular. Dizenin Mallerme'yle birlikte, "Şiirin dışına taştı, şiirle ilişkisini uzaktan sürdürdü." diyen Berk, dizenin "Apollinaire'de tam bir baş dönmesi yaşadığını", "her dizede diyeceğini deyip yerini kendinden sonrakine bırakarak çekildiğini" işaret eder. Dahası "e. e. Cummings'te sözcüklere değin indiğini", "sözcükleri böldüğünü", "parçaladığını", aynı zamanda "anlamı da dağıttığını, parçaladığını" savunan İlhan Berk, bu bağlamda dize için "çağrışım"ın yettiğini belirtir. Ayrıca dizenin bu parçalanma sürecine Benjamin Peret'i de katan Berk, Mayakovski ile birlikte "paramparça" olduğunu, "tek sözcüğe indirgendiğini", "boylu boyunca şiire yayıldığını" dile getirir (2007a: 36- 37).

Bunun yanı sıra "dizenin yapısındaki yenilik"in asıl olarak "dizemde kendini gösterdiğini" savunan Berk, her dizenin "belirli bir tarihi durumda, "dilin dizeminden

gelen veya başka dizemleştirme sistemlerinden uyarlanan ölçüler"den ve "her bir şairin dizemi"nden kaynaklanan yenilikler barındırdığını işaret eden Berk, bunun sebebini "dizemin, dizenin yapısının dışında olmamasına" bağlar. "Dahası dizeyi, dizemin çizdiğini biliyoruz." (2007a: 37) diyen Berk, böylece bir dizedeki vurgunun, uzunluk-kısalığın veya ses özelliklerinin, belirli bir düzen biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğunun, ritmin, ahengin dizenin yapısını oluşturduğunu, anlamını ortaya çıkardığını işaret eder. Böylece farklı dizemlere işaret eden Berk, bu dizemlerden kaynaklı olarak oluşacak dize biçimlerinin de kendine göre bir yapı ve anlam barındıracağını da ortaya koymuş olur. Dizemleştirme biçimlerine bağlı olarak da anlamın anlaşılması veya varlığına işaret edilmesi mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda, şiirde anlamın ses ögesine göre belirlenebileceğini söylemek mümkündür.

Türk şiirinde dizenin "serüvenine" değinen Berk, "dize asıl yapısını Yahya Kemal'le kazandığını", "ama gizliden gizliye beyitle ilgisini sürdürdüğü"nü, Ahmet Haşim'le birlikte ise "dizenin şiirin gövdesi boyunca dağılışı"nın gerçekleştiğini işaret eder. Berk'e göre "Haşim dizeyi yayarken dizenin özgürlüğünü de dize kalarak korumasını bildiğini" belirten Berk, bu özelliği modern şiirin asıl özelliği olarak görür. Ancak dizenin "asıl büyük parçalanışını, bin parçaya bölünüşü"nün Nâzım Hikmet'le gerçekleştiğini dile getiren Berk, "Nâzım'ın dizeyi bir sözcük gibi şiirin her yerine dağıtıp bıraktığını" vurgular. "Birinci Yeni şairlerinin başlangıçta dize sorunu olmamıştır." diyen Berk, söz konusu şairlerin "dizenin ölümüne ses çıkarmadıklarını" da söyler. Birinci Yeni şairlerinin "şiirin yapısından çok, şiirin işleviyle ilgilendiklerini" dile getiren Berk, onların kendilerinden önce gelen şairlerin dize anlayışlarına "rağbet" etmediklerini, daha çok Nâzım Hikmet'in "serbest şiir anlayışını şiirin yapısında sürdürmeyi yeğlediklerini" belirtir (2007a: 38-39).

Dizenin bu durumda "hem ölümü, hem de sürgünlüğü" yaşadığını dile getiren Berk, İkinci Yeni'nin "tam bu noktada dizenin seyrini değiştirdiğini", "ona yeni bir kaftan biçtiğini" savunur. Berk'e göre dize, "İkinci Yeni'yle hem yeniden doğuşu hem de asıl yapısal değişimi yaşayacaktır." Söz konusu olan bu değişimin "hem şiirin gövdesindeki dolaşımında, hem de dizenin özgürlüğünde" yaşandığını işaret eden Berk, bu bağlamda "dize'nin, şiirin yapısını değiştirirken içrek (hermesci) içeriği de şiir boyunca yaydığını, bakışımsızlığı (dissymetrie), *düzensizliğin düzeni'*ni de elden bırakmadığını" belirtir. Berk'e göre dize "asıl başkaldırıyı da İkinci Yeni şiirine kadar

dizenin yapısına ters düşen, dizenin değişim kaldıracı olan ses kakışmasında, anlam aykırılığında, çelişkide, çelişmeler düzleminde yapmıştır." Dize, bu değişim sürecinde "hem özne, hem yüklem boyuna yer değiştirerek, kakışarak, kapışarak sürekli devinimi egemen kılmıştır." İkinci Yeni'nin, "şiirin yapısında özellikle de dizede yaptığı bu ayaklanış"ı, "en önemli yaratıcı öge" olarak gören İlhan Berk, bu bağlamda "her dizede şiiri yeniden başlatmak; tek dizeyi iki üç dizeye bindirerek, anlamı dağıtmak; alışılmış sesi, yapıyı, dizemi bozmak." (2007a: 39) gibi özelliklerin yeni şiirin anlamında, anlam anlayışında belirleyici olduğunu işaret eder. İlhan Berk, dizenin uğradığı bu değişimlerin paralelinde esas olarak anlamın dağıldığını, bir anlam sorunu yaşanıyorsa, kaynağının aslında bu değişimden kaynaklandığını vurgulamak ister. Dize, şiirin yapısında bir satır, yatay ve yüzeysel bir öge olmaktan çıkmış, şiirin geneline, tamamına, bütününe yayılmış, dikey ve derin bir yapısal özellik kazanmıştır. Böylelikle dize, beraberinde yeni bir anlam anlayışı da getirmiş, şiirde anlamı bütüne yaymış, dikey ve derin bir anlam yapısı sağlamıştır. İkinci Yeni şiirinin bu anlayışı benimsemiş veya bu durumu sağlamış bir şairler topluluğu olduğunu düşünürsek, okurun bu yeni anlayış karşısında bir anlam sorunu yaşadığını söylemek mümkündür. Parçalanan anlam, yeni bir dil dizemine, bu dizemin sağladığı yeni olanaklar ve her şairin özgün dizemine göre bir yapısal özelliğe bürünmüş, böylece de idealize edilmiş, alışılmış anlam yapısının dışında bir anlayışla karşılaşan okura bir anlam sorunu yaratmıştır. Cansever'in "dize işlevini yitirdi" yaklaşımını bu açıdan okumak, temelde aynı sonuçlara götürür. Çünkü dize, anlamsal açıdan da İkinci Yeni şiirine kadarki işlevinin dışında, İlhan Berk'in işaret ettiği yeni bir işlevi üstlenmiştir.

İlhan Berk'in, poetik savunusunun ikinci basamağı, "şiirin yapısı"dır. Yapı unsurunu da anlam sorunu açısından ele alan Berk, "bazı şiirler ta baştan belirsizliği (*ambiguite*) merkez edindiklerini", okura "oradan baktıklarını" savunur. Bu tür şiirler, "yapıları gereği açıklık yerine kapalılığı seçmişlerdir." "Açık anlama karşı silahlanmış; belirsizliğin, bilinmezin alanını parsellemiş gibi" görünen bu şiirlerin "ne türlü üstlerine gidilirse gidilsin" "yazgıları gereği" hiçbir açık vermeyeceklerini işaret eder. "Kapalı bir kutu, bir *puzzle* olarak kalırlar." diyen İlhan Berk, asıl meseleyi "şiirin yapısının bu durumu ta baştan kuşanmış" olmasında bulur. Çünkü ona göre şiir "böyle doğmuştur" (2007a: 45).

Bu tür şiirlerdeki anlam sorununun, "şiirin kapalı yapısından geldiğini" belirten İlhan Berk, yapıyı bir "şiirin her şeyi" olarak görür. Çünkü ona göre "bir şiirden anladığımız, duyduğumuz şey yapının dışında değildir." "Biçim, içerik, anlam" gibi unsurların yapının dışında olmadığını, "şiirin öteki ilkeleri, ögeleri gibi" biçimin de, içeriğin de, anlamın da yapının birimleri olduğuna işaret eden Berk, "içerik'in, gerçekliğini yapıda kazandığını" dile getirir. Bu sebeple "şiirin yapısına da canlı bir varlık gibi bakmaya başladığını" belirten Berk, böylelikle "şiirin nesnesini (konusunu) gördüğünü, ona dokunur gibi olduğunu" ancak kendisini "etkileyeni ele vermediğini" işaret eder. Şiirin sağladığı "etkinin gerekçesinin bir türlü belirmediğini" vurgulayan Berk, bu noktada "anlama, doğrudan anlama yüklendiğini" dile getirir. Bu bağlamda "anlamını anlamadığı hâlde şiirin etkisini sürdürdüğüne" dikkat çeken Berk, bu etkinin ne olabileceğine dair araştırmalara giriştiğini belirtir. Bu noktada şiiri "deştiğini" söyleyen Berk, ancak şiirdeki "anlamın bir türlü bir seziden, bir duyudan öteye gitmediğini" vurgular (2007a: 46). Şiirde anlamı, şiirin sağladığı, ortaya çıkardığı sezgide, sezdirdiği şeyde bulan Berk, bu sezginin şiirin yapısının bir sonucu olarak da ortaya çıktığını işaret etmiş olur. Şiirden bir anlam bekleniyorsa, bir anlam aranıyorsa, bu anlamın şiirin yapısının sezdiği şey olması gerekliliğine inanan Berk, şiirde anlamın, bu sezgiden öteye gidemeyeceğini vurgulamış olur.

Bu bağlamda Berk, şiirde geçen herhangi bir olayla, durumla karşı karşıya kalan okurun, bu olayı veya durumu araştırıp öğrenilebileceğini, ancak şiirin yaptığı etkinin bu olay veya durumdan kaynaklanmadığını belirtir. "Her şeyden önce şiirin kendisi"nin bu yapısal olarak bu duruma karşı olduğunu işaret eden Berk, şiirdeki "soruların tükenmezliği"nin, "belirsizlik"in, "dolaylı anlatım, imleme, anıştırma"nın, hem şiir için hem de okur için yeterli olması gerekliliğine inanır. Gerçek şiir etkisi yaratanın, okuru etkileyenin, şiirde "açık olmayan anlam" olduğunu dile getiren Berk, "hep kapalı olarak süren, ama aynı zamanda da yoruma, anıştırmaya da açık olarak kalan" anlamın, şiir için asıl öge olduğunu vurgulamış olur (2007a: 51). Berk bu yaklaşımlarından da anlaşılacağı gibi, aslında şiirde anlama karşı değildir. Anlamsızlığı da savunmaz. Ancak şiirde açıkça yer alan, zahmetsiz, kendiliğinden var olabilecek anlama karşıdır. Berk, şiirde anlamın, yapıdan kaynaklı ve o yapıya bağlı olarak ortaya çıkmasını, bu yapının içinde bir gizeme sahip olmasını ve buna bağlı olarak sezgisel

açıdan yorumlanabilir olmasını istemektedir. Bu da sezgisel bir duyuşla kavranabilen anlamın "etkisel" bir olgu olduğunu ortaya koyar.

Dizenin İkinci Yeni şiirine kadarki serüvenini ele alan Berk, bu şiirle birlikte dizenin yeni bir şiirsel yapı içine girdiğini ve bu yapıya özgü bir anlam ortaya çıkardığını işaret eden Berk, poetikasının üçüncü aşamasını doğrudan şiirde anlam sorununa ayırır. Bu aşamaya "*Şiir Bir Şey Anlatmaz. Anlaşılmak İçin de Değildir."* şeklinde bir manifest sözle başlayan Berk, şiirin açıkça bir şey anlatmasına, bu anlattığı şeyin anlaşılmak amacıyla söylenmiş olmasına karşı çıkar. Bunun gerekçelerini sıralayan İlhan Berk'e göre "bir şiiri anladığımızı söylemek çok su götürür" bir durumdur. Bunun "yalnız büyük bir şiir için değil, orta hâlli bir şiir için bile söylemenin zor olduğunu" işaret eden Berk, "iyi bir şiirin anlamla yola çıkmaya her zaman engel" olduğunu da dile getirir. "Her şeyden önce bir şiirden düzyazıdan anladığımız anlamda bir anlam beklemek, ona öyle yaklaşmak şiirin doğasına aykırıdır." diyen Berk, "iyi bir şiirin bir şey anlatmayacağını", "ona uzaktan yakından yanaşmayacağını", aksine "arkasını döneceğini" vurgular. Şiirin asıl "çabasının, savaşımının, anlatılmaz olanla" olduğunu işaret eden Berk, bütün odak noktasının söz konusu olan bu "anlatılmaz olan" şeyde toplandığını savunur. Böylesi şiirlerde "anlama sarılmanın işe yaramayacağını" dile getiren Berk, bu noktada "usun da yararının" olamayacağına dikkat çeker. Çünkü Berk'e göre "usla yaklaşmak şiiri bütün bütün çıkmaza sokar; us, bir şiiri anlamaya yetmez." Akıl unsurunun şiir için uygun olmadığını ileri süren Berk, aklın şiire ters düşme gerekçelerini şu şekilde sırılar: *"Kendi dışında hiçbir şey görmez us. Burnunun dikine gider. Her yerde de kendi ayak izlerini arar. Bütün dizginlerini tutmak ister şiirin. Bunun için rotasını ta baştan çizecek, gideceği yeri de gene ta baştan görecek, bilecektir. Her şeyi denetim altında tutmak için gelmiş gibidir dünyaya. İlle de bilmek, anlamak ister. Bilmekten, anlamaktan başka bir çıkar yol yok gibidir. Bu da doğaldır: Anlatılmazın, söylenmezin, bilinmezin yeri yoktur onun dilinde."* Bu bağlamda Oktay Rifat'ın "Akılla yazılan şiir en kötüdür bence." sözünü aktaran Berk, aklın mantık ilkeleri doğrultusunda hareket ettiğini de işaret eder ve aklın "bilen olmaktan öteye geçmediğini" vurgular. Ancak buradaki yaklaşımların, "şair usunu kullanmaz" anlamına gelmediğini, şairin aklını "bir başka biçimde kullandığını" ileri sürer. Arthur Rimbaud'nun *"Kutsal buldum usumun düzensizliğini!"* şeklindeki sözünü de dayanak noktası olarak gösteren Berk, şairin ancak böylesi bir ustan yana olabileceğini savunur.

Şairin "hiçbir zaman usun tutsağı" olamayacağını, bu bağlamda anlama da tutsak kalamayacağını işaret eder. Bu noktada "şiirde anlam diretici, tekelci, bağlayıcı olmadığı ölçüde anlamdır." diyen İlhan Berk'in şiirde nasıl bir anlamdan yana olduğu ortaya çıkar. "*Kapalılık, karanlıklık*, özellikle de *belirsizlik"*in, "bütün büyük şiirlerde derinlemesine görüldüğünü, bunun şiir için adeta bir yazgı" olduğunu belirterek, "kapalılığın, karanlılığın, belirsizliğin" "anlamsızlık" olmadığını, "bir şiirin birçok anlama gelmesinin de belirsizlik, karanlıklık, anlamsızlık"la eşdeğer görülmemesi gerektiğini ileri sürer. Çünkü ona göre (Paul Valery'nin sözüyle) *"Bir metnin gerçek anlamı yoktur."* (2007a: 55-56). Bu noktada Berk'in şiirde anlamsızlığı savunmadığını da söylemek mümkündür. Kapalı, belirsiz bir anlama sahip şiirlerin, anlamdan yoksun olduğunu söylemenin yanlışlığına değinen Berk, aynı zamanda şiirin bu yapısal özelliklerinden kaynaklı olarak birçok anlamı işaret etmesinin de bir belirsizlik veya anlamsızlık olarak kabul edilmesinin yanlışlığı üzerinde durur. Berk'in asıl vurgusu, düzyazıdan beklenen anlamın, şiirde aranmamasıdır. Aklın, mantığın denetiminde, metinlerin dışında da bulunabilecek bir anlamın, şiirin yapısına uygun düşmediğini, böylesi bir anlamın şiirsel bir anlam olmadığını vurgulayan Berk, sadece şiirin yapısından kaynaklanan ve kendine özgü olan, sezgisel olarak ortaya konulabilecek anlamın peşindedir. Çünkü Berk, "bir şiirin kendi gerçeğinden başka bir gerçeği olmadığını, çoğun da bunun gerçekten daha da gerçek olduğunu söyler" (2007a: 56). Şiirin kendi gerçeği, kendi şiirsel anlamını oluşturduğu gibi söz konusu olan bu gerçeklik, yazınsal bir gerçekliği ve sadece o yazınsallığın oluştuğu metne özgü bir anlamı ortaya çıkarır. Bu anlamın şiirin dışında başka bir yerde olması, bulunması, kavranması olası değildir. Anlam, yazınsal gerçekliğin ortaya çıktığı metne aittir.

İlhan Berk, bir şiirdeki "karanlık"ın, "kapalılık"ın ve "belirsizlik"in nedensiz olmadığını, "bir nedenin sonucu" olduğunu işaret eder. Dolayısıyla bu tür şiirler, anlamsız değildir, onların "bir anlamı vardır." Söz konusu nedenlerden dolayı anlamlarını kapatmıştır, karanlık ve belirsizdirler. İlhan Berk'e göre "bütün büyük şiirlerin karanlığı, kapalılığı, belirsizliği buradan gelir." Çünkü "iyi bir şiir, direticiliğe, buyrukçuluğa, tek anlama her zaman kapalıdır." Ayrıca Haşim'in sözlerine benzer bir biçimde "iyi bir şiirin, bir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açık" olduğunu belirtir. Şiirdeki anlamın çok boyutluluğuna işaret eden Berk, bu bağlamda "*çokanlamlılık'*ı her iyi şiirin kodu" olarak kabul eder. Şiirin gerçek anlamda kendini

çokanlamlılık noktasında gösterdiğini dile getiren Berk, şiirin "çok sesli, çok renkli" oluşunun "tüketime, harcanmaya" olanak tanımadığını, "kendini kapadığını" vurgular. Böylesi şiirlerin anlamsızlıkla değerlendirilemeyeceğini ve Berk'in anlamsızlığı savunmadığını, bu şiirlerdeki kapalı anlamın sezilebilir bir yapıya sahip olduğunu dile getirmesinden çıkarmak mümkündür. Bu kapalı şiirlerde "anlam'ın yalnız sezilir, ancak duyulur" olduğunu işaret eder. Çokanlamlı bir yapıya sahip olan şiir "bir kez değil birçok kez okumaya açıktır." Bu şiirlerde anlam, açıkça görünmez. Bu görünmez anlam, "görünenin gizlediği bir görünmeyendir" (2007a: 56). Gizli kalmayı tercih eden bu anlam, nesnenin arkasından, yeni boyutlarla görünür kılınabilir. O hâlde Berk'in işaret ettiği anlamın kaynağı nesnel gerçekliktir. Ancak şiirden beklenen ve şiirin yapısal olarak ortaya çıkardığı anlam, bu nesnel gerçekliğin ötesinde, yeni bir gerçeklik alanı oluşturan ve yeni bir görüntüde karşımıza çıkan anlamdır. Nesnel bağlılaşımın bir bakıma vurgusu yapılmış olur. Söz konusu nesnel bağlılaşım ilkesinin diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi İlhan Berk için de önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

Bu bağlamda nesnel bağlılaşım ilkesinin de çokanlamlılıkla desteklenir. Çünkü Berk'e göre "nesneye gerçeklik duygusunu veren, nesneyi daha gerçek kılan *çokanlamlılık*'tır." "Bütün büyük şiirlerde anlamın böyle bir yol izlediğini" belirten Berk, bu tür şiirlerin "ne söylediğine, ne dediğine bakmaktan, anlamaktan çok, nasıl *söylediğinin* vurgusunu yaptığını" dile getirir. Ancak Berk, burada "nasıl söylediğinin" vurgusunu yapsa da asıl ortaya koymak istediği şey, şiirin "bütün çekişmesinin *anlatılmaz*'la" olmasıdır. İlhan Berk, anlatılmaz olanı, bir anlam yoğunluğu, bir derinlik olarak görür. Anlatılmaz olan, "bu anlam yoğunluğunun, dinamiğinin sonucu, şiirin koyduğu dikey bir çizgi"dir. Bu dikey çizgi, "anlatmaz, duyurur." Berk'e göre "şiirde anlam dediğimiz de bu duyduğumuzdur." Bu "giz"li, ama duyulur olanın, "anlam" olduğunu işaret eden Berk, ayrıca "söze, anlatıya dayanan şiirin, hep yatay bir çizgi izlediğini" belirtir. Bu yatay çizgiye, "anlam dağılarak, yayılarak işlevini sürdürür" (2007a: 57). Bu bağlamda daha önce de belirttiğimiz gibi şiirsel anlam dikey bir yapıda, derin bir okumanın sonucunda ortaya koyulur. Dikey yapının gittikçe derinleşen ve döngüsel olarak katlanan ve aynı zamanda açımlanabilen çağrışım olanakları, şiirin anlamını da derin ve döngüsel olarak sürekli bir biçimde metnin içinde tutar. Yatay ve yüzeysel bir biçimde gelişen anlamın, çağrışımsal olanakları da kısıtlı olabileceğinden, anlam, yüzeysel olarak nesrin sağlamış olduğu yayılma durumunu ortaya çıkarır.

Anlam, şiiri şiir yapan bütün ögelerin dışında, görünen, bilinen kısıtlı bir çerçevede kalır. Bu bağlamda Berk'in işaret ettiği derinlik ve dikeylik, bir şiirden beklenen asıl anlamı ortaya çıkarır. Berk'e göre "dikey anlamla yatay anlamın hedefleri farklıdır." "Birinde derinlik, yoğunluk söz konusuyken, öbüründe yayılma amaçlanır." diyen Berk, "kapalılık'ın yoğunluğu, derinliği gerektirirken, yaygınlık'ın açıklığı öne sürdüğünü" işaret eder (2007a: 57). Bu sebeple kapalılık, yoğunluk ve derinlik içeren şiirlerin, anlamsızlıkla suçlanması, şiirsel ve anlamsal yapının doğru okunmasının bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda Ahmet Haşim'i anan İlhan Berk, Haşim dışında "Türk şiirinde anlam sorunu üstünde pek düşünülmediğini" işaret eder. Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirine değinen Berk, bu şiirin "gerçekten de bir şey anlatmadığını", ama "gene de her şey anlatılmış gibi" olduğunu belirterek, şiirden bir şey anlatmasını bekleyenlerin, bu şiiri anlamsızlıkla suçlamasının doğal bir durum olduğunu söyler. Çünkü Berk'e göre bu şiirin "konusu Akşam'dır", "anlatılan odur", ama dolaylı bir biçimde anlatılmıştır." Bu dolaylı anlatım aracılığıyla "şiirin anlamından, kendisinden çok, sesi'nin (ki ses de bir tür anlamdır, bu şiirde de başı tutar), müziği'nin, temposu'nun, ritmi'nin egemen olduğunu" işaret eder. Dolayısıyla "derinden derine bütün şiir boyunca yürüyen"in bu "ses"in, bu "tempo"nun şiir tarafından her şekilde "vurgulandığını, ama görünmez, duyulur" olduğunu dile getirir. Ayrıca Berk'e göre bu şiir, "Bir nesneyi imlemekten, göstermekten çok, saçtığı etkiyi öne alıp, onu duyurur" (2007a: 59). Haşim'le kendisi arasında bir bağ kuran İlhan Berk, bu açıdan bakıldığında "anlamın asıl İkinci Yeni şiirinin bir sorunu olduğunu" ortaya koyar. İlhan Berk, "neredeyse poetikasını anlam sorunu üzerine kuran İkinci Yeni şiirinin kapalı bir şiir olmasının da anlam konusunu boyuna gündeme getirdiğini" vurgular. İlhan Berk'e göre anlam sorununun bu denli tartışılması "doğal karşılanmalı"dır. Berk, bu anlam sorununun, "söz konusu yeni bir şiirin varlığının sorunudur." Bu yüzden İkinci Yeni şiirinin, "Ahmet Haşim şiiriyle bir akrabalık şiiri" olduğunu işaret eden Berk, İkinci Yeni şairlerinin arasında anlam sorununun kendisi tarafından "boyuna işlendiğini, giderek kendi poetikasının belkemiği" hâline geldiğini vurgular. Berk, "anlam üzerinde bu denli durmanın da, kendisine anlamsızlık yaftasının yapışmasının" etkili olduğunu belirtir (2007a: 60). O hâlde Berk'in anlamsızlığı, bir "yafta" olarak görmesi de kendisinin anlamsızlığı savunmadığını, böyle bir şiirden yana olmadığını da bir kez

daha ortaya koyar. Haşim'in anlam konusundaki görüşlerini "her yana açılan bir kapı", "anlam ötelerine, öte-anlama bir çağrı" olarak değerlendiren Berk, ayrıca "hiçbir şiire anlamsız diye bakılamayacağını" dile getirir. Bu noktada "anlamsızın da bir anlamı"nın varlığına işaret eden Berk, bu sorunun okurun bakış açısına bağlı bir durum olduğunu da vurgular. "Gerektiğinde değil anlamsızlığa, saçmaya da uzanmalıdır." diyen Berk, "saçma"yı da anlamsızlık olarak görmez, "ikinci anlam" olarak değerlendirir (2007a: 60).

Anlam konusunda ikinci manifest sözünü "*Anlam Her Şey Değildir."* şeklinde kuran İlhan Berk, kendi şiir yaklaşımında "anlam'ın her şey olmadığını" söylemek ister. Anlamın, "şiirin nice ilkesi gibi –ne eksik ne fazla– onlardan biri" olduğunu işaret eden Berk, bir şiire, "ne anlatıyor?" diye bir soruyla yaklaşılamayacağını, aksine bir "esinleme, aşılama (telkin), sezgi, duygu yoluyla da eğilmenin" mümkün olabileceğini vurgular. Berk, "esin, telkin, sezgi veya duygu yoluyla" gelen anlamın, şiirin "yeni boyutları üzerinde durma olanağını yarattığını", okuru "tüketmemeye, harcatmamaya ittiğini", onu "yaratının (metnin/şiirin) içine soktuğunu", yani okurdan "bir beklentisinin olduğunu anlattığını" işaret eder. Bu bağlamda Berk, "anlamı her anlamda bir çağrı yapmak" olarak görür. Buna bağlı olarak da "şiirin anlamını açık havaya çıkartmaya çağırmak, her okunuşunda da yorumun düşünsel, imgesel katlarını üstlenmesini sağlamak" mümkün olabilmektedir. Şiirin "tükenmez"liğini, şiirde "açık anlamların" olmamasına bağlayan Berk, "aslında anlamın doğası gereği söyleyeceğini söyleyip hemen kapanmak istediğini" belirtir. Yani Berk'e göre anlam "belirsizlikten korkar. Yitip gideceğini sanır." Ancak daha önce de vurguladığımız gibi "belirsizlik'in, anlam yoksunluğu" olmadığını vurgulayan Berk, bunun "tam tersine "çokanlamlılık", "sınırsızlık" olduğunu işaret eder. "Belirsizlik"te "sözcüklerin yerlerinden oynadıklarını" dile getiren Berk, bu durumda sözcüklerin şiire girişine kadarki sınırlarının, alışılmış yapılarının dışına çıktıklarını, yeni bir alana, "yaratı alanlarına" girdiklerini ve artık "bir başlarına" kaldıklarını, içinde bulundukları yapının ilk ve yeni unsurları olarak doğduklarını işaret etmiş olur. Bu yüzden, söz konusu olan sözcükler, "Bütün alanları altüst etmek, orada tebdil gezmek, özgür olmak isterler. Tek anlamdan sıkılırlar. Onun ötesine çıkmak isterler. Bilinmemezliği düşlerler. Onu merak ederler" (2007a: 60-61). Böylesi özelliklere bürünen sözcükler, üstlendikleri anlamlarla ilk defa ortaya çıkacaklarından ve henüz alışılmamış bir biçimde, bir yapıda

ilk defa bir araya geldiklerinde, okur adına bir anlam sorunu teşkil etmeleri olasıdır. Ancak Berk'in de işaret ettiği şey, bu sorunu anlamsızlıkla bir tutulmamasıdır. Esin, sezgi veya telkinin, okur adına bir anlam, bir duyumsama yaratacağını dile getirir. Şiir için de bunun yeteri olduğunu düşünür. İlhan Berk, bütün bu yaklaşımların sonucunda anlam konusundaki poetik duruşunu şu sözlerle ortaya koyar: "Şiir bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur, anlamsızdır demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir" (2007a: 61). Bu da bir kez daha gösteriyor ki İlhan Berk, anlamsızlığı değil, anlamın açık bir şekilde, şiirin kendisi dışında var olabilecek bir nitelikte olmamasını savunur. Şiirin kendi yapısının gereği, okur tarafından sezinlenebilecek, duyumsanabilecek bir çokanlamlılıktan yanadır.

İlhan Berk poetikasını belirlerken "dil'in, anlatma aracı" olmasına karşın "tersini de içerebildiğini" dile getirir. "Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabileceğini" vurgulayan İlhan Berk, dilin, "anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürdüğünü" işaret eder. Bu durumun, yani dilin, anlamı esas almamasının "şiirde daha da belirgin" olduğunu belirten İlhan Berk, dilin şiirde "özneyi dışladığını, edimini başına buyruk sürdürdüğünü" dile getirir. Şiirde dilin niteliğini, *"Susabilir, susmayı yeğleyebilir. Sessizlikle ilerleyebilir. Sözsüz sese de bürünebilir. Konuşmaz. Sözün üstünü çize çize yürüyebilir. Seçebilir bunu. Dahası, kimi durumlarda salt ses olarak da varolabilir. Yetinir onunla. Yetinir çünkü kimi yerde ses öznenin yerini alır, onu yüklenebilir. Bu kendi olma erkini, uzamda, zamanda da gerçekleştirebilir."* (1993a: 25) sözleriyle ortaya koyan İlhan Berk, bu noktadaki asıl vurgusunu şiirin anlatma unsuru olmadığı ve buna bağlı olarak anlamı zorunlu olarak esas almadığı noktasında toplar. Dilin "susması", sessizlikle yetinmesi", "konuşmaması", "sözün üstünü çizmesi" gibi hususlar şiirin bir şey anlatma vasıtası olarak kullanılmayacağını işaret etmek amacıyla vurgulanır. Böyle bir durumda şiirin anlamı öne çıkarması da olası değildir. İlhan Berk, şiiri daha çok bir "dil" olayı olarak görmekten yanadır.

Şiirin bir "biçim"i olduğuna işaret eden Berk, bu biçimi bir bakıma "biçimsizlik" olarak görür ve "bu biçimsizlik'in, biçimsel bir biçimsizlik" şeklinde algılanması gerektiğini dile getirir. Bu açıdan bakıldığında bu biçimin "görsel bir yapı içerdiğini", ancak "şiirin yeniliğinin bu görsellikte olmadığını", asıl yeniliğin "çok daha derinlerde, boşluklarda" olduğunu belirtir. Bu sebeple şiirdeki anlamın, dil'in "alttan

alta yazdığı, daha çok da sezdirdiği, duyurduğu bir üstanlamdır" olduğunu vurgular (1993a: 32).

Bu bağlam içerisinde "şiirin ta baştan öyküyü dışlaya dışlaya geldiği için de anlamlar arasında gidip gelmekten çekinmediğini" işaret eden Berk, "şiirin her şeyden önemli olan çokanlamlılık" özelliğine vurgu yapar. Öyküyü dışlayan ve anlamlar arası gidip gelen "çokanlamlı" şiirin "her yere çekilen bir şiir" olduğunu, bu sebeple de "şiirin istenilen yerinden de okunabileceğini", çünkü böylesi şiirlerin "her türlü yoruma da açık" olduğunu, "herkesin istediği gibi de anlayabileceğini, bir yere takılıp kalmayacağını", yani "açık bir yapıt" niteliğinde olduğunu dile getirir (1993a: 33).

Şiirsel anlamı bir "dil" olayı olarak gören İlhan Berk'in söz konusu görüşlerinden hareketle kendi itirazlarını ortaya koyan Özdemir İnce, İlhan Berk'in, "DİL'i kendi özel mülkü sandığını", ancak bunun aksine "dilin kamunun malı" olduğunu ve "mülkiyet anlamında özelleştirilemeyeceğini" savunur. Buna rağmen "dilin hiç kuşkusuz kullanım hakkı bağlamında özelleştirilebileceğini" kabul eden Özdemir İnce, bu durumun da yazınbilimde "BİÇEM" olarak karşılandığını işaret eder. Buna bağlı olarak "dil gibi biçem'in de bir anlamlı bütünü, anlam üreten bir yapıyı amaçladığını" vurgulayan Özdemir İnce, "dili bu amaçla kullanmayan kişinin, dil üzerindeki kullanma hakkını yitirdiğini" belirtir (1993c: 34). Özdemir İnce bu bağlamda İlhan Berk'i eleştirirken aslında bir çelişkiye düşer. Kendi çelişkisini kendi işaret eden Özdemir İnce'nin, bir şairin "kamunun malı olan dil"le şiir yazmayacağını bilmesi gerekir. Bu noktada İnce'nin belirttiğinin aksine şair, "dili kendi mülkü" olarak almalı ve İnce'nin işaret ettiği gibi bir biçem kurmalıdır. Bu, şairin özgünlüğünün, şiirin gerçek kimliğinin oluşmasını sağlar. Ancak bu biçemin anlamlı olmak gibi bir amacının savunusu yapılırken söz konusu anlamın da kamunun malı olacak bir nitelikte olamayacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. "Anlamlı bütünü, anlam üreten yapıyı amaçlayan" biçeme, bu özelliği yüklerken, söz konusu anlamın da bu kamu malı olan dilin ürettiği bir anlam olarak bakılamaz. İlhan Berk'in dili kendi mülkü sayarken kendine özgü oluşturduğu biçemin anlamlı bir bütün veya anlam üreten bir yapı olmadığını söylemek de yanlış bir yaklaşım olur. Çünkü şiirsel bir metnin dilinden, kamunun ortak dili beklenemeyeceği gibi, metnin ürettiği anlamın da bu kamusal dilin bildirişim niteliğinde kalan bir anlam olmayacağını kabul etmek gerekir.

İlhan Berk'in "Dil, anlatma aracı olduğu değin tersini de içerir.' yaklaşımını da eleştiren Özdemir İnce, burada Berk'in "dil, anlatma aracı olmayabilir" demek istediğini, bunun yanında da "kendi dışında hiçbir şey anlatmayabileceğini" işaret ettiğini belirtir. Berk'i haklı bulan Özdemir İnce, "dilin üstdilsel işlevini kullanan dilbilgisi ve dilbilim kitaplarının" bu açıdan "bunun en somut kanıtı" olduğunu hatırlatır. Ancak İnce'ye göre "İlhan Berk bunu demek istememiştir." İlhan Berk'in daha çok "dil, hiçbir şey anlatmadığı zaman kendisini anlatır" demek istediğini, ancak bu durumda "hiçbir şey anlatmayan dil'in, dil olmayacağı için kendini de anlatamayacağını" işaret eden Özdemir İnce, aynı bağlam içerisinde İlhan Berk'in "dil, anlamın olmadığı yerde işlevini sürdürür" yaklaşımını da doğru bulmaz. Çünkü İnce'ye göre "anlamın olmadığı yerde CÜMLE, cümlenin örgütlenmesinin olmadığı yerde de DİL yoktur" (1993a: 35). Bu bağlamda Noam Chomsky'nin "*dil, bir cümleler topluluğudur*" görüşünü aktaran İnce'nin şiirsel dili ele almaktan çok dilin genel özelliklerinden, dilin temel iletişim özelliğinden sürekli olarak hareket ettiğini ve bu düzlemde İlhan Berk'i eleştirdiğini görmek mümkündür. Şiirin cümlelerle yazılmadığını, en azından böyle bir temel zorunluluğun olmadığını göz önünde tutarsak, cümlelerin örgütlenmeden kurulan birçok şiirin şiir olarak sayılmaması gerekir. Başka bir açıdan bakıldığında anlam içermeyen, ancak dilbilgisel örgütlenmeyi sağlayan sayısız cümle yazılabileceğini de söylemek gerekir. Anlamın olmadığı yerde cümle yoktur gibi bir söylemin içinde şiir dili ve şiirsel anlam değerlendirilmeye tabi tutulamaz. Dil bir cümleler topluluğu olarak kabul edilebilir, ancak şiir, bir cümleler topluluğu değildir, hatta dizeler topluluğu bile sayılamaz.

Ancak Özdemir İnce'ye göre İlhan Berk, "şiirine gizem kaftanı giydirmek isterken, şiirin bir kuralsızlık toplamı olduğu izlenimi uyandırmış; buna inanan okurlar ve genç şairler çıkmıştır." Dahası Berk'in "ellili, altmışlı yıllarda yazdığı yazılarla İkinci Yeni'nin yozlaşmasına katkıda bulunduğunu", "yazınsal sözcük, terim ve kavramları yanlış kullandığını" (1993c: 42) işaret eden Özdemir İnce, bu bağlamda aynı yıllarda kendisinin yazdığı ve bu yozlaşmanın içinde sayılabilecek şiirlerini gözden kaçırır. İkinci Yeniyi ilk yıllarda yanlış anlayan ve bu yönde "anlamsız" şiirler yazan Özdemir İnce, İlhan Berk'i öznel bir bakış açısı içerisinde değerlendirir. Üstelik ona göre İlhan Berk, söz konusu her şeyi "yanlış anlamış ve anlatmıştır." Çünkü İlhan Berk "şiirine gizem kaftanı giydirmek" amacıyla, "gündelik dili sözdizimsel zorlamalara

başvurmadan, bütün doğallığıyla kullanarak büyük şiiri bulan gelenekçi bir şairi (T.S Eliot), sözcükleri tombala torbasından çekercesine kullanan bir Dada şairini (Tristan Tzara), anlatılarında sürekli bir iç monolog oluşturan, Hiçlik'i yazınsal ve yaşamsal sorunsalı olarak algılayan bir yazarı (Samuel Beckett), yaşamanın olanaksızlığını yapıtının temel izleği olarak kullanan ve yazma eylemini gerçekliği gösterme eylemine dönüştüren yaralı bir yazarı (Antonin Artaud) ve James Joyce'u kendi şiirini haklı göstermek için bozuk para gibi harcamaktadır." İnce, ayrıca İlhan Berk'in "bu yazarların yapıtlarının biricik konusunun Dil olduğu gibi çok yanlış ve gerçekdışı savlar ileri sürerek" hareket ettiğini savunur (1993c: 42).

İlhan Berk'in poetikasına yönelik görüş bildiren Şavkar Altınel ise İlhan Berk'in şiirleri ile poetikasının örtüşmediğini işaret eder. Söz konusu örtüşmeyi anlam sorunu açısından ele alan Altınel, İlhan Berk'in bilinenin aksine "anlamsız" şiirler yazmadığını, ayrıca savunduğu ilkelerin aksine şiirler yazdığını vurgular. Anlam/anlamsızlık sorununa modernizm açısından bakan Altınel, bu bakış açısını eski şiir anlayışıyla ilişkilendirir. Ona göre "divan şiirinden gelen ulusal şiir zevkimiz bütünlüğü ve yapısı olan bir şiire değil, içinde parlak söyleyişlerin yanıp söndüğü, retoriğe dayalı bir şiire yönelik"tir. Ayrıca bu bağlamda "modernizmin parçalanmışlık, kapalılık ve dili zorlama gibi hemen göze çarpan özelliklerinin bize doğal ve tanıdık gelmesinin", "kinaye, tecahül-i ârif ve hüsn-i tâlil gibi bütün o dolaylı anlatım yöntemlerinden bize kalan mirasın, dolaylılığın ve kapalılığın şiirin vazgeçilmez ögeleri olduğu inancı"ndan kaynaklandığını işaret eder (2002: 38). Böylelikle İlhan Berk'in alışılmış bir kapalılık üzerine şiirlerini kurduğunu savunur.

İlhan Berk'in "yinelenip duran bir avuç boş kırıntı" olan "poetikası ile yapıtı arasında gerçek bir ilişkinin olmadığını" belirten Altınel, Berk'in şiirlerinin önemli bir bölümünün, özellikle "İkinci Yeni öncesi döneminde yazdığı "açık" şiirlerden değil, kapalı şiire ve "imge"ye yöneldikten sonra yazdıklarının önemli bir bölümünün hiç de anlaşılmazlığın ve anlamsızlığın kapılarını zorlamadığını" işaret eder. Berk'te "temelde geleneksel ölçülere uyan bir dizi aşk ve doğa şiirinin, şehir hayatına ilişkin betimlemeler içeren kimi şiirlerin ve tarihten (Eski Çağ'dan, Osmanlı tarihinden, Pera'nın Levanten tarihinden vb.) alınmış portrelerin" olduğuna vurgu yapan Altınel, buna bağlı olarak "neredeyse her durumda da bu şiirlerin ardında bir mantık, anlam ve hatta Berk'in öykülemeye karşı olduğunu ileri sürmesine karşın, "Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını

Görmeye Gitmek" gibi bazı şiirlerde düpedüz bir "öykü"nün durduğunu" dile getirir. Ancak söz konusu öykünün "şiirin temellerinde şuraya buraya serpiştirdiği "imge"lerle gizlendiğini" belirten Altınel, "Berk'in anlamsızlığa daha fazla yaklaşan birtakım şiirlerinin de olduğunu" kabul eder. Ancak Altınel'e bu noktada bile "Berk "anlamsızlık" yarışında genç seksenler şairlerinin ardında kaldığını" savunur. Dolayısıyla "Berk'in şiirinin, poetikasının gerisinde ve kendi içinde zaten "boş" olan bu poetikanın yaşayan bir şiirle desteklenmemesinin onu daha da boş kıldığını" işaret eder (2002: 38). Bu bağlamda İlhan Berk'in şiirlerinde, eski şiir anlayışıyla kurulan ilişkiler ile birlikte mantık, anlam ve öykü barındırması dolayısıyla İlhan Berk'in işaret ettiği poetik savunuya ulaşamadığını, bu durumda da anlamsız bir şiir yazmadığını dile getirmiş olur. Ona göre İlhan Berk, "bildiğimiz bir şiiri" yazmıştır.

3.4.4. Kendi Eserlerine Yaklaşımları: "Anlamsızlık"ın Anlam Sorunu

İlhan Berk, *Galile Denizi*'ni ele aldığı bir yazısında şiirde anlam ögesinin "zorunlu" bir öge olmadığını vurgular. Anlamın şiiri "duymamıza, onu büyütmemize, küçültmemize, kısacası şiirin içine girmemize bir faydasının olamayacağını bildiren Berk, buna bağlı olarak "şiirde anlamı, anlama yoluna gitmenin, şiiri bu yolla çıkacak anlama göre değerlendirmenin, okuru büsbütün yanlış yollara götüreceğini" savunur. Berk'e göre okurun "anlamı değil, şiiri araması gerekmektedir." Çünkü "anlamsız bir şiirin de heyecan uyandırabileceğini" işaret eden Berk, *Galile Denizi*'ndeki birçok şiirleri "anlamadığımız hâlde" gene bu şiirlerden "heyecan duyabileceğimizi" dile getirir. Bu durumun "gerçekte şiirin amacının güzellik yaratmak" olmasından kaynaklandığını belirten Berk, şiirin bu amaç dışında "hemen hemen bir amacının olmadığını" işaret eder. Bu sebeple şiirin "büyük sözlerden, konulardan doğmayacağını", "şiirin konusunun bir hiç" olduğunu, "bir hiçten doğduğunu" dile getirir. Bu duruma *Galile Denizi*'nde yer alan "virgül", "f", ve "Galile Denizi" adlı şiirleri örnek veren Berk, bu şiirlerin "bir konuları bile olmadığını" söyler. Söz konusu şiirlere "bir konuya, bir düşün'e hatta anlama karşı gelerek başladığını" ifade eden Berk, anlamın şiirde asıl öge olmadığını işaret etmiş olur (1958b: 5).

Aynı bağlam içerisinde değerlendirilebilecek olan Veysel Arseven'le yaptığı söyleşide, Arseven'in *"Sizce anlam şiire özgü bir şey değil midir?"* sorusuna karşılık

olarak olumsuz yanıt veren Berk, "anlamın yerinin sadece düzyazı" olduğunu belirtir. Dolayısıyla okurların "*Galile Denizi*'nden bir şey anlamadıkları" yönündeki eleştirilerine karşılık Berk, "şiirin bir şey anlatmadığını", "bir şey anlamak isteyenlerin düzyazı okumaları" gerektiğini söyler. Buna bağlı olarak Berk, Arseven'in şiir için *"Yani bir güzellik mi duyurur diyorsunuz?"* soruna da olumlu yanıt verir. Güzellik esas olduğundan şiir için "anlamak" unsurundan söz edilmeyeceğini, çünkü "güzellik'in bir şey anlatmadığını" vurgular. Bu bağlamda "şiir sözcüklerle yazıldığını, sözcüklerin ise bir anlamının olduğunu ve buna bağlı olarak ister istemez anlam yükleneceklerini" hatırlatan Berk, bu yaklaşımların "doğru" olduğunu, ancak kendisinin "sözcükleri yan yana yazarken anlamı değil, güzelliğin peşi sıra gittiğini, onu bulmaya çalıştığını, kendisini ilgilendirenin anlam değil, güzellik olduğunu" vurgular (1958c: 5).

Mısırkalyoniğne'de konunun "sıfıra indirildiğini" söyleyen İlhan Berk, buna bağlı olarak da anlamın da bu "sıfır noktasına" indirildiğini belirtir. Ancak yine de söz konusu şiirlere "anlamsız denemeyeceğini" vurgulayan İlhan Berk, "şiirin de, düzyazının da sıfır noktasının anlatının üstünü çizmek eylemi" olduğunu işaret eder. "Bir şiirin derinliğine" de bu noktadan varılacağına inanan İlhan Berk, bir şairin "sıfırdan kalkarak, sıfırı yazması"nın önemine vurgu yapar (1992a: 4). Bu bağlamda "bilinen şeylerin esini yoktur." diyen İlhan Berk, "sıfıra" inen şiirin de alışılmış olandan, bilinenden hareket etmeyeceğini işaret etmiş olur. Sıfıra inen, konu ile bilinmezi kaynak alan şiirde "sözcüklerin düşünceye bir yararı olmayacağını" dile getirir. Söz konusu sözcüklerin sadece "şiire yarayacaklarını" belirten Berk, "şiirlerden sözcüklerin çıkarıp bir kâğıda yazılması durumunda, onlarla bir düşünce üretilmediğinin görüleceğini" vurgular. Bu sebeple İlhan Berk'e göre "şairler sözcüğü görür, o güzel işlerine oradan başlarlar." Dolayısıyla "düşünce üreten her türlü tümce şiir dışıdır." Bu bağlamda İlhan Berk, "şair sözcüğü görür" yaklaşımının, "imgeyi görür" demek olduğunu ve "şairde sözcük'ün idea" olarak ele alınması gerektiğini işaret eder (1992a: 4). Bunun sonucu olarak İlhan Berk, "söze dayalı şiir'den yana değildir. Çünkü ona göre "söze dayalı şiir, gerçek anlamı vermez; derine inemez." Bu açıdan bakıldığında söze dayalı şiirin, şiirsel anlamı verme noktasında "hep bir şeyi eksik bıraktığını" ve "suskunluğun dilini bilmediğini", bu sessizlik alanından "seslenemediğini" vurgular. Şiirin, anlatmaktan çok "sessizliği" esas alması gerektiğini de vurgulayan İlhan Berk,

söz konusu sessizliğin "sözün üstünü çizdiğini" ve bu açıdan şiirin açık, bildirisi belirgin bir nitelikten uzaklaştığını da işaret etmiş olur (1992b: 6).

"Sesin, / beyaz / gömleğim / nerde." dizelerini ele alan İlhan Berk, bu "dörtlük"ün kendisinde "uzun süre anlamını değiştire değiştire" yaşadığını belirtir. Şiirlerin "zamanla" anlam değişimine uğradıklarını dile getiren Berk, bu anlam değişiminin "şiirlerin doğası gereği" olduğunu işaret eder. Bu anlam değişimini, *"Bir yıl boyunca bendeki ilk anlamını korudu. Belirli, açık bir anlam değildi bu; ama karanlık da olsa bir anlamdır gene de. İkinci yıl bendeki anlamını yitirdi, hiç düşünmediğim yerlere kaydı. Enikonu da belirsizleşti, sise büründü. Gizlendi. Üçüncü yıl boyunca bütün anlamlarını yitirdi yalnızca bir şeyler duyurur, sezdirir gibi oldu, kaldı. Bugün hâlâ anlamdan anlama gidip gelmesine karşın, karanlıklığını koruyor."* şeklinde tarif eden İlhan Berk, söz konusu şiirin "seçtiği gerçeğin bu olduğunu" belirtir ve "şiirlerin kendince bir anlam üretme hakları" olduğu gerçeğine bağlı olarak "sezilebilen bu karanlığı" şiirin anlamı kabul eder (2001: 21). Yani Berk, şiirin somut biçimde bir anlam taşımasından çok, şiirde anlamın istenilen şiirsel yapıya ulaşması için "açık anlamlarını yitirmesi, belirsizleşmesi, gizlenip karanlıklaşması" gerekir. Şiirin geçirdiği bu anlam sürecini, şiirin seçtiği yol olarak gören Berk, şiirin bu gerçeğe bağlı olarak kendince bir anlam üretebileceğini işaret eder. Üretilen bu anlam, sezilebilir bir anlamdır.

İlhan Berk, 1983'te Tuncer Uçarol ile yaptığı bir söyleşide eserlerindeki anlam anlayışının gelişim ve değişimi üzerine bazı saptamalar yapar. Uçarol, çıkış noktasını *Deniz Eskisi-Şiirin Gizli Tarihi* adlı eserinden alarak *Kül* ile *İstanbul Kitabı* eserlerini de dâhil ederek söz konusu eserlerin öncekilere göre "artık anlam yönünden açık" olduğunu, "okuma uğraşı verenler için, daha da açık, üstelik yalın" bir nitelik taşıdığını tespit eder. Bu bağlamda Tuncer Uçarol, *"İlhan Berk şiiri, imgesinin tam tersine, şiir geldi anlama mı dayandı yeniden?* Yoksa zaten böyle bir sorun yok muydu?" şeklinde bir soru ile İlhan Berk'in açıklık, yalınlık ve anlam kavramlarına değinmesini ister. İlhan Berk ise söz konusu bu son üç eserde (*Deniz Eskisi*, *Kül* ve *İstanbul Kitabı*) "açıklık"ın "ne ölçüde" olduğunu bilemediğini, çünkü bu eserleri "kapalı bulan pek çoklarıyla karşılaştığını" belirtir. Ancak yine bu eserler bağlamında Uçarol'un vurguladığı "yalınlık sorunu"na katılan İlhan Berk, bu yalınlığa varmanın dille gerçekleşen uğraşlardan sonra mümkün olduğunu dile getirir. İlhan Berk, yukarıda

da vurgulanan "dille yıkanmak" meselesine değinir. *"Benim hastalık kertesine varan bir yönüm vardır ki, o da dille yıkanmak, onunla gidip gelmektir. Böyle dillerle yıkana yıkana dilin alanında çukurlar kurmuşumdur. Bunlara batıp çıkma beni ürkütmemiştir. Çıkmazlıklarımdan da korkmamışımdır."* diyen İlhan Berk, bu uğraşların sonunda "dilin yalınlıklar, karanlıklar sergilediğini" işaret eder. Söz konusu eserlerdeki yalınlığın ağır basmasını bu duruma dayandıran İlhan Berk, buna rağmen "yalınlıktan her zaman korku da duyduğunu", bu sebeple de "karanlığı yanında taşımayı bütün bütün atmak istemediğini" belirtir. Bu bağlamda anlam sorununa da değinen İlhan Berk, kendisinin "asıl savaşının anlam üzerine toplandığını" vurgular. "Anlamı şiire pek yatkın bulamayan" İlhan Berk, "kimi kitaplarında onu düşman bile bilmiş" olduğunu işaret eder. "Anlam, sanki benim üvey evladımdır." diyen İlhan Berk, bütün bunlara rağmen "sonuçta bir şiir şiirse, anlamlıdır" sonucuna varır ve şiirin anlamdan tam olarak soyutlanamayacağını vurgular. Bu noktada *Galile Denizi*, *Çivi Yazısı*, *Otağ*, *Mısırkalyoniğne* adlı eserleri, "anlamı en çok sorun yaptığı" eserler olarak niteleyen İlhan Berk, burada söz konusu olan bu üç eserde ise (*Deniz Eskisi*, *Kül* ve *İstanbul Kitabı*), "anlamın açık" olmasını, kendisinin "nesne ile ilişkilerinin sonucu"na bağlar. Yani İlhan Berk, bu eserlerde "özdeksel bakışa yaslanışı yüzünden" söz konusu eserlerde anlam daha açıktır. Bu özdekçi yöntemin *Kül*'de başladığını belirten İlhan Berk, kendisini *Deniz Eskisi*'nde de "yer yer bırakmadığını" ve bu bağlamda "yeniden anlama dönüşünün" bu yöntem doğrultusunda açıklanabileceğini işaret eder. Ancak bu durumun sürekliliğinin mümkün olmadığını vurgulayan İlhan Berk, "kişinin, her zaman nesnedeki gizleri göremeyeceğini", "gizleyebileceğini", "anlatımlarını her zaman açık anlamlarıyla vermeyeceğini" dile getirir. Bu noktada "dil, öznesine en yakın yöntemini bulmak zorunda" olduğunu işaret eder (1983: 130-131).

Buna istinaden Tuncer Uçarol, İlhan Berk'e *"Yenilikler için mi yeni şiir aramak? Yoksa bir boşluk varsa onu tamamlamak için mi yeni şiir aramak?"* şeklinde bir soru sorar. Buna karşılık İlhan berk, "şairin, sözcükleri, yaşamının çeşitli evrelerinde çeşitli anlamlarda gördüğünü" ve "sözcüğün şairin kanseri" olması durumunda, bunun "sözcüklerin tek anlama gelip dayanmamasından" kaynaklandığını belirtir. "Nesnelerle uğraşma"nın, kendisine "sözcüklerin nesnel anlamları üzerinde durmayı öğrettiğini" dile getiren İlhan Berk, bu uğraş sonucunda sözcüklerin "ilk kök anlamlarını gördüğünü", oysa kendisinin, "sözcüklerin çocukluk, gençlik, yaşlılık anlamları

olduğuna da inandığını" vurgular. Ancak "şairin yaşamının, sözcüklerin bu anlamlarına her zaman açık olmayabileceğini" de belirten İlhan Berk, şairin "yaşamın kimi evrelerinde açık, kimi evrelerinde kapalı" olduğunu işaret eder. Bu bağlamda kendisinin "aslında hep yaban dille yazmak istediğini", ancak burada da şiirin, "buyruğunu sürdürmek isterse, ona katılacağını" dile getirir (1983: 131). İlhan Berk'in ısrarla anlamsızlığı savunma veya anlamsız olma gibi bir durumu yoktur. Şiiri kuran dilin seyrine göre oluşan bir anlam anlayışını, bu noktada öne çıkarır.

Deniz Eskisi etrafında devam eden söz konusu söyleşide Tuncer Uçarol, bu eserde yer alan "düzyazısal şiirler"e vurgu yaparak İlhan Berk'in "düzyazısal şiir"e nasıl yaklaştığını sorar. Bu bağlamda da "her şiirin yeni biçemler kurduğunu", "yeni anlatıların ancak dilin yeni biçemlerinden çıktığını" belirten İlhan Berk, kendisinin "hep üç dört elle yazmak yöntemini uyguladığını" dile getirir. "Biçemleri eskittikçe, yeni biçemlere dönmek bir görevmiş gibi görünür bana." diyen İlhan Berk, *Deniz Eskisi* eserine de bu açıdan bakıldığında, bu durumun görüleceğini belirtir. Bu bağlamda "ölçülü uyaklı şiirler de çok yazdığını", "birçok kalıplar denediğini", bütün bunları da "hep yeni biçemler elde etmek için" yaptığını vurgulayan İlhan Berk, "biçem'in, her şiirin kendi getirdiği yaşam" olduğunu işaret eder. Söz konusu biçemin "bir başka şiirde sürmesinin, biçeme ters düşeceğini" ve bu anlayışa bağlı olarak "düzyazı şiirlere" yöneldiğini açıklar (1983: 131-132). Böylelikle biçemle birlikte anlamın da her şiirde kendine özgü bir yaşam alanı sağladığını ve bu alanda var olduğunu söylemek mümkündür. Anlam, kurulduğu biçimin içinde bir nitelik kazanır ve bu biçime göre ortaya konulur.

Bu bağlamda "üç dört elle yazmak" tanımına açıklık getiren İlhan Berk, bu yazma yönteminin, "üç dört biçemle yazmak" demek olduğunu söyler. *Deniz Eskisi* eserinde yer alan "Littera Amor"larda kullanılan biçem ile "Arşipel" bölümündeki şiirlerin "birbirlerine karşıt biçemler" olduğunu dile getiren İlhan Berk, aynı eserdeki "Gül Tansığı" bölümündeki şiirlerin de bu ikisine "karşı" olduğunu vurgular. Dolayısıyla "yakından bakılmadıkça", "Gül Tansığı" bölümündeki şiirlerin "karşıtlığının anlaşılmayabileceğini" işaret eden İlhan Berk, "bu bölümdeki şiirlerin kapalı bir dille yazılmış olmasının, bir başka biçemi, yani "anlam sorunsalı"nı gündeme getirmek" amacını taşıdığını vurgular. Bu noktada söz konusu "şiirlerin anlamlarının kendisi için de kapalı" olduğunu belirten İlhan Berk, bu şiirlerde "açık bir anlamı

göremediğini" işaret eder. Bu şiirlerde "kapalılık'ın bir anlam" olduğunu dile getiren İlhan Berk, bu durumun "bir biçem yorumunu" ortaya koyduğunu belirtir. Aynı doğrultuda "Ölüler Kitabı"ndaki şiirlerin de kendisinin "şimdiye değin kullanmadığı yeni bir biçem"in ürünleri olduğunu işaret eden Berk, anlam sorunsalının, bir biçem sorunsalı olduğunu da bir kez daha vurgulamış olur (1983: 132). Her yeni biçem, yeni bir anlam anlayışıdır. İlhan Berk'in şiirlerindeki anlam sorunsalının, Berk'in kullandığı farklı biçemlerden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

İlhan Berk'in bu yaklaşımlarını eleştiren Özdemir İnce, "bir açıklama yapılmadığı için İlhan Berk'in dille nasıl yıkandığının bilinmediğini" dile getirir. Özdemir İnce'ye göre "sonuçta bir şiir şiirse, anlamlıdır." diyen İlhan Berk'in "yüksek anlam bilincine erişmiş" olduğunu, ancak aynı zamanda "anlam" için, "Kimi kitaplarımda onu düşman bile bilmişimdir. Anlam, sanki benim üvey evladımdır." şeklinde yaklaşımlar ortaya koymuş olmasını "köklü bir çelişki" olarak değerlendirir. Bu çelişkinin giderilememesinden dolayı İlhan Berk'in açıklamalarının "karanlıkta kaldığını" belirten İnce'ye göre "İlhan Berk, anlamı şiire yatkın bulmamakta, ama bunun nedenini de bilmemektedir." Özdemir İnce, İlhan Berk'in "yaptığının anlamını bilmeden, şiir sanatında var olan, ta romantik şiirsel dil anlayışını getirenlerden yapısalcılara, göstergebilimcilere kadar herkesin kabul ettiği iki şiirsel düzlemden (sessel, anlamsal) birini hemen hemen yadsıyarak çok köktenci, çok devrimci bir davranış sergilediğini" işaret eder. Söz konusu şiirsel düzlemlerden anlamsal olanı yadsıyan İlhan Berk'in "kendisine bu konuda da bir açıklama sorulmadığı için, anlama yaptığı *üvey evlat muamelesi*nin nedeninin anlaşılamadığını" dile getiren Özdemir İnce, İlhan Berk'in bu konudaki yaklaşımlarını doğru bulmaz (1983b: 94).

Aynı bağlam içerisinde "dil'le yıkanmak" eylemine değinen İnce, İlhan Berk'in çelişkisine açıklık getirmeye çalışır. İnce, İlhan Berk'in bu kavramla, "çok gerçekçi bir yaklaşım ve bakış açısı dile getirdiğini" işaret eder. İnce'ye göre, şair "dil'le yıkanırken düşünce, toplum ve gerçeklikle yıkanmış olur." Aynı zamanda bu yaklaşımıyla "dilin bildirişim yeteneğinden yararlanarak öteki insanla, toplumla iletişim kurma istemini vurgular." Bu açıdan bakıldığında İlhan Berk'in "bir ozan olarak ne yaptığını çok iyi bildiğini, yaptığı işin de bilincinde" olduğunu belirten İnce, asıl sorunu İlhan Berk'in anlam anlayışında görür (1983b: 95). Çünkü İnce'ye göre "dil'le yıkandığını ileri süren birinin, dilin bir anlam aktarıcısı, az sayıda ögeyle çok sayıda

anlam ileticisi olduğundan, anlamı "düşman" bilmemesi, onu "üvey evlat" saymaması gerekir." Bu noktada İlhan Berk'in, "sonuçta şiir şiirse, anlamlıdır" demesinin "tabandaki çelişkiyi yok edemeyeceğini" dile getiren İnce, bu cümlenin "dilin anlam yüklü gücü karşısında boyun eğmenin bir itirafı olabileceğini" işaret eder (1983b: 96). Dolayısıyla anlamı, "bir dilsel birimin ilettiği ya da uyandırdığı kavram, tasarım ve düşünce" olarak tanımlayan İnce, "hem dille yıkanmak, hem de onun en önemli işlevi olan anlamı "düşman bilmek" arasındaki büyük çelişkiyi bir "şair sözü" olsa bile açıklamanın olanaksız göründüğünü" vurgular (1983b: 97). Ancak İlhan Berk'in dilin anlam aktarıcısı olduğunu veya şiirde anlam düzleminin varlığını reddeden veya bu durumların aksini ileri süren bir görüşü yoktur. İlhan Berk, dilin anlam aktarıcısı olmadığını savunmaz. Bu yönde görüş bildirmez. Aynı zamanda şiirsel düzlemde anlamın olmayacağını da savunmaz. "Dille yıkanmak" meselesini de tam bu noktada ele almak gerekir. İlhan Berk'in "dille yıkanırken", dilde "çukurlar kurmak" söylemini, dilin mevcut olan bildirişim, iletişim unsurunun şiirde yer almaması veya kendi şiir anlayışının buna uygun olmaması noktasında yorumlamak gerekir. "Dille yıkanırken", İlhan Berk'in "kurduğu çukurlar" bir bakıma anlamı ötelemektir. İnce'nin çelişki olarak gördüğü şey, İlhan Berk'in bilinçli bir tavrıdır. İlhan Berk, dilin anlam düzlemini reddetmez, ancak bu düzlemi kendi şiirlerine uygun görmez. Ayrıca İlhan Berk'in bu durum için "kimi kitaplarımda" demiş olması, anlamı bütün bütünüyle yadsımadığını da gösterir. İnce'nin dil'i "bir anlam aktarıcısı, az sayıda ögeyle çok sayıda anlam ileticisi" olarak görmesi, şiirsel dilin de bu yönde bir anlam aktarıcısı, az sayıdaki ögeyle, çok sayıda bir anlam ileticisi olmasını gerektirmez. Üstelik bu durum şiirsel dilin zorunlu bir özelliği de değildir. İnce'nin belirttiği gibi İlhan Berk'in dille yıkanırken "düşünce ve toplumla" yıkanması da şiir için zorunlu bir eylem değildir. İlhan Berk'in dille yıkanışı, dili bir söz topluluğundan, bir iletişim unsurundan, yüklü düşünce katmanlarından ayıklamak, onu şiir adına yalınlaştırmak, daha saf hâle getirmek şeklinde anlaşılmalıdır. Bu bağlamdan bakınca İlhan Berk'in anlamı ötelemesinin gerekçesi açıklanabilir. Çünkü İlhan Berk, dille yıkanırken aslında bir bakıma dili, düzyazının ağırlığından, ona ait olan anlamdan, yükten ayırır.

Özdemir İnce söz konusu yaklaşımlarını şiir dili bağlamda sürdürür. İnce, "özel bir şiir dili bulunmadığını ileri sürenler"in çıkabileceğini; ancak kendisinin "özel bir şiir dili bulunduğunu ve bu dilin hem sessel (*phonique*), hem de anlamsal

(*semantique*) düzeyde ortaya çıktığına inandığını" belirtir (1983b: 97). Bu inanca sahip olan Özdemir İnce'nin, İlhan Berk'in "dille yıkana yıkana" bu özel dile ulaşabileceğini kabul etmemesi, asıl olarak İnce adına bir çelişkidir. İlhan Berk, anlamla bir savaş içine girmiş olması, onun şiirlerinin kendine özgü bir anlam alanı oluşturmuş olmasına bir engel değildir. Bu bağlamda özel bir şiir dili olduğuna inanan Özdemir İnce'nin, İlhan Berk'in de kendine özgü anlam ve ses anlayışıyla, özel bir şiir dili oluşturduğunu kabul etmesi gerekir.

Özdemir İnce bu noktada İlhan Berk adına peşin hükümlüdür ve bu konuda ısrarını sürdürür. İnce, bazı kavramlara açıklık getirerek İlhan Berk'in çelişkisini detaylandırma yoluna gider. "Düzyazının kavramlarla yazıldığını ve genellikle tek anlamlı olduğunu, yananlamlar ve çağrışımlar olasılığının çok düşük olduğunu" belirtir. Yine de "bir yazınsal düzyazı metninin de yananlamlar ve çağrışımlar içerebileceğini de kabul etmek zorunluluğuna" işaret eder. Şiirin ise, "imge ister kurallı, ister kuralsız üretilmiş olsun, ister klasik özellikler (eğretileme vb.), ister daha çağdaş özellikler (çağrışım, vb.) taşısın, imgelerle yazıldığını" ve "imgenin en belirgin özelliğinin çağrışımlara yol açmasından, anlamı çoğaltmasından kaynaklandığını" vurgular. Dolayısıyla "şiirsel" olana, bu özelliği verenin "yananlam" olduğunu dile getirir. Yananlamı, "bir sözcüğün sürekli anlamsal ögelerine ya da düzanlamında kullanım sırasında katılan ve bildirenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere, vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, çağrışımsal değer" olarak gören İnce, bu özelliğin "başta bilimsel yazılar olmak üzere düzyazının egemen ve baskın özelliği" olmadığını, "doğal dilin genel olarak, bir yananlam dizgesi oluşturmadığını" savunur (1983b: 98). Aynı bağlamda "saçma"yı da tanımlayan Özdemir İnce, saçmanın "ne düzanlam, ne de yananlam dizgelerinin içinde yeri" olduğunu ve dolayısıyla "saçmanın, şiirsel ses ögelerine sahip olsa bile anlamsal ögelerden yoksun" olduğunu işaret eder. Bu nedenle, İnce'ye göre "saçma" "bir bildirişim yükünden yoksun bulunduğu için iletişim aracı olmak özelliğinden de yoksundur." Bu özelliğinden dolayı da "saçma", "düşünce, toplum ve gerçeklik'le çelişir." Bu açıdan bakıldığında "saçma, sessel niteliği olsa bile anlamsal niteliği bulunmadığı, bunun sonucu olarak da dilin iki özelliğinden biri olan anlamı (ister düzanlam, ister yananlam) içermediği için dilsel değildir, dilsel olamaz. Dilsel olmadığı için sanatsal, sanatsal olamadığı için de şiirsel olamaz" (1983b: 98).

Bütün bu açıklamalardan sonra "anlama karşı çıkarak dille yıkanma'nın, anlamsız, dolayısıyla da şiirsiz seslerle, daha açıkçası *saçma* ile yıkanmak anlamına geldiğini" belirten İnce, "Anlam, sanki benim üvey evladımdır. Ama şunu da söyleyeyim; sonuçta şiir şiirse, anlamlıdır." diyen İlhan Berk'in, "şiir konusunda, bir kuruntuyu, bir yanılgı uçurumunu imgeleyebildiğini ve şiir sanatıyla ciddi bir ilişkisinin olmadığını" işaret eder. Çünkü İnce'ye göre bunun birkaç gerekçesi vardır. Birincisi, "anlam, sesle birlikte şiirin belirleyici niteliklerinden biridir." İkincisi ise, "Şiirde anlam, bir düşünsel eşgüdüm, örgütlenme, bağlantı, bağdaşıklık sorunudur; metin şiir biçiminde ve imgelerle yazılmış olsa bile, anlam kendiliğinden oluşmaz, anlamın oluşması için yukarıdaki niteliklerin bir örgensel birliği gerekir." Sonuncusu ise "saçma, şiirin özelliklerinden değildir" (1983b: 99). Özdemir İnce bu gerekçelerle İlhan Berk'in şiirinin saçmaya karşılık geldiğini ortaya koymak ister. İnce'ye göre İlhan Berk'in şiiri, saçma'ya denk düşer. Özdemir İnce, bu yaklaşımlarını aşağıdaki gibi tablolaştırır (1983b: 99):

TÜR	ŞİİRSEL NİTELİK	
	Sessel	Anlamsal
Düzyazı Şiir (Poéme en prose)	-(Eksi)	+(Artı)
Ölçülü-Uyaklı Düzyazı	+(Artı)	-(Eksi)
Şiir	+(Artı)	+(Artı)
Düzyazı	-(Eksi)	-(Eksi)

Bu tabloya göre İnce, şiirin "hem sessel, hem de anlamsal bakımdan şiirsellik niteliklerine sahip" olduğunu, düzyazının ise "bu iki nitelikten de yoksun" göründüğünü belirtir. Ölçülü-uyaklı düzyazı'nın da "sessel niteliklere sahip olmasına karşın, yananlam dizgesinde değil de düzanlam dizgesinde yer aldığı için şiir sayılmasının

olanaksız" olduğunu dile getirir. Düzyazı şiir'in de "özel bir konuma" sahip olduğunu ve "şiirin sessel niteliğiyle ilgilenmeyen bu şiire "anlamsal şiir" adının verilebileceğini" vurgular. Dolayısıyla "şiirin sessel kaynaklarından yararlanmadan, çok güç bir iş de olsa, bir tür anlamsal şiir yazmak olası" olduğunu işaret eden İnce, "sadece ses'ten yararlanıp, anlamı boşlayarak ancak saçma ve manzume yazılabileceğini" belirtir. Bu sebeple "İlhan Berk'in, başta *Mısırkalyoniğne* olmak üzere, "anlamı en çok sorun" yaptığı bazı kitaplarında saçma'yı yazmak zorunda kaldığını", ancak "ozanlık yaşamının herhangi bir döneminde manzume yazdığını ileri sürmenin kimsenin haddi olmadığını" dile getirir. Yine Özdemir İnce, Berk'in "anlamı küçümseyip dil'i kendisine başlıca amaç seçmesinin, başına epeyce çorap ördüğünü" bir kez daha vurgular (1983b: 99-100). Bu tablodan da anlaşıldığı gibi düzyazının taşıdığı anlam'ın, şiirsel niteliğin ortaya koyduğu anlam'la aynı değildir. Bu tablodan düzyazının eksi(-) olarak gösterilmesi, düzyazının anlamdan soyutlanmış olduğunu göstermez. Onun şiirle aynı anlamsal nitelikliğe sahip olmadığını işaret eder. Tam da bu noktada İlhan Berk'in şiirine yatkın bulmadığı, "düşman" bellediği veya "üvey evlat" olarak gördüğün anlamın, düzyazısal nitelikteki anlam olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Şiirsel nitelikteki anlam, İlhan Berk'in de ulaşmak istediği anlamsal düzlemdir. Bu bağlamda Özdemir İnce'nin, İlhan Berk'i saçma'ya denk olarak göstermesi nesnel bir yaklaşımın ürünüdür değildir. Ayrıca İnce'nin "anlam kendiliğinden oluşmaz" şeklindeki yaklaşımı şiirselliğe özgü bir yaklaşım değildir. Anlamın metnin dışında oluşabileceği, şair tarafından önceden belirlenebileceği veya istenilen doğrultuda biçimlenebileceği algısının ortaya çıkmasına sebebiyet verecek olan bu yaklaşımla şiirsel anlamı yakalamanın bir özelliği de kalmaz. O hâlde anlam metinden önce de vardır, hazırdır. Bu bağlamda İnce'nin işaret ettiği yananlam da doğrudan devre dışı kalmış olur. Şiir bu açıdan İnce'nin şiirsel nitelik olarak görmediği düzyazının anlamsal alanına dönüşür. İnce'nin bu yaklaşımıyla çelişkiye düştüğünü söylemek mümkündür.

Aynı tartışmaya İlhan Berk'le söz konusu söyleşiyi gerçekleştiren Tuncer Uçarol da katılır ve Özdemir İnce'nin görüşlerini eleştirir. Uçarol da İnce'nin aksine İlhan Berk'in anlamı yadsımadığını işaret eder. Bu bağlamda "anlamı şiirde yadsımak ayrıdır, anlamı şiire yatkın bulmamak ayrıdır" diyen Uçarol, İlhan Berk'in "Ben anlamı şiire pek yatkın bulamam" sözünün de ayrı bir noktada olduğunu belirtir. "Anlam sanki benim üvey evladımdır." sözünün de aynı doğrultuda ele alınması gerektiğini dile

getiren Uçarol, Özdemir İnce'nin de ilk şiirlerinde "anlama üvey evlat muamelesi" yaptığını söyler. İnce'nin "İlm-i Nücum" adlı şiirinden aldığı "*körebe çocuklu boş dünyayı bir de konsolları üzerinde / bir de ismi muharrem müneccimbaşı girer rebiülevvellere / iyi ya neresini taşlamalı bu suların başka çok suları / oysadır çok dökmemişler gök sevisini mezopotamyada*" şeklindeki dizelerle, İnce'nin anlama "üvey evlat muamelesi" yaptığını, hatta bunun "anlama düşmanlık bile" sayılabileceğini işaret eder. Bu nokta Özdemir İnce'nin artık bu tarzda şiirler yazmadığını hatırlatan Uçarol, İnce'nin "bu tür şiirlerden vazgeçtiğine göre, bu anlayışının nedenini o zaman bilip bilmediğini" sorar. Dolayısıyla "bu gibi dizelerin anlamını ve şiirdeki yerini, Berk'e sormasına ne gerek var?" diyen Uçarol, Berk'in de "bugün (1984) anlamlı şiirler yazdığını", "geçmişi karıştırmanın yersiz" olduğunu vurgular (1984: 13).

Söz konusu söyleşide İlhan Berk'in anlamsızlığı savunmadığını hatırlatan Uçarol, İlhan Berk'in "anlam" karşıtından, "anlamsız"ı anlamadığını, bunun yerine "çok güç anlaşılabilen anlam"ı işaret ettiğini dile getirir (1984: 13). Buna bağlı olarak İlhan Berk'in söyleşide "anlamı hiç yadsımadığını, ama onun derinlerde yatanını, onun güç anlaşılanını sevip şiire yatkın bulduğunu" belirtir. Bu duruma "şiirde anlama üvey evlat muamelesi yapmak" da denilebileceğini söyler. Bu noktada Özdemir İnce'nin yaklaşımlarındaki mantıkla hareket edildiğinde, "şiiri düzyazıdan ayıran başat belirleyicilik"in "düzanlam değil de yananlam zenginliği" olarak gösterilmesi durumunda "İlhan Berk'in bunu sonuna değin denemekle, anlama üvey evlat muamelesi değil, tersine öz evlat muamelesi yaptığının" görüleceğini işaret eder. Çünkü Uçarol'a göre İlhan Berk, yananlam için, "olmadık uçlarda bile çalışmakta, yaban anlamları bile araştırmaktadır." Bu bağlamda İlhan Berk'in, "Özdemir İnce (Jean Cohen) esas aldığı formülün doruk noktasında görünen şiirin ardında" olduğunu, bu durumda da "asıl şiir"in de Berk'in şiiri olduğunu savunur (1984: 14). Bu noktada doğru bir tespitte bulunan Uçarol, İlhan Berk'in yananlam unsuruna fazlasıyla yer verdiğini ve bunu örneklemek için uç noktalara kadar gittiğini vurgulamış olmasını, yukarıda da belirttiğimiz gibi İlhan Berk'in düzyazısal anlamdan uzaklaşmak ve şiirsel nitelikteki anlamı yakalamak için bir yöntem olarak kullandığını söylemek mümkündür.

Özdemir İnce'nin şiir-düzyazı ayrımını ele alan Uçarol, bu formüle göre İlhan Berk şiirinin "düzanlam ya da buna yakın olan açık anlamla hiç ilgilenmeyen bir şiir", aksine "kesinlikle (yoğunlukla) yananlamlarla ilgilenen bir şiir" olduğunu işaret eder.

Hatta İlhan Berk şiirinin "bazen yakın yananlamlarla değil, ozanın bile anlamlaştıramadığı, ama sezerek yakaladığı ve öylece yansıttığı uzak yananlamlarla da ilgilenen bir şiir" olduğunu vurgular. Bu bağlamda şiirin "sezgi ile de yakalanabileceğini" işaret eden Uçarol, Özdemir İnce'nin "anlam kendiliğinden oluşmaz" yaklaşımının yanlışlığına değinir. Bu sözün "anlam dışarda da oluşur ve yakalanabilir" şeklinde de karşılanabileceğini dile getiren Uçarol, İnce'nin formülündeki sakıncalara vurgu yapar. İnce'nin "Hiç kuşkusuz şiir felsefe değildir." anlayışına da değinen Uçarol, İnce'nin "anlamı kaçınılmaz" olarak da göstermesi sebebiyle "şiirin de felsefe yapabileceğini ya da bildiğimiz gibi sık sık kendini felsefe içinde bulabileceğini" dile getirir. Bu noktada "yananlamlar, gizlianlamlar yönünden önemli şiir tatlarının da görülebileceğini" vurgular (1984: 14).

İnce'nin formülünün aksine "düzyazısal şiir yazmaya yıllardır meraklı" olan İlhan Berk'te, "sessel şiirsel nitelik"in "birçok kez azaldığını", "ozanlık deneyiminin tüm gücünü o uzak "yananlamsal şiirsel nitelik" ile ortaya sürdüğünü" belirten Uçarol, İlhan Berk'in "uzak (birazcık da gizli) anlamlarla boğuşan" bir şair olduğunu işaret eder. Bu noktada İlhan Berk'i, "kendi başına akınlar da yapan şiirimizin uç beyi" olarak gören Uçarol, Berk'in "Ayhan Ece, Cansever Edip, Uyar Turgut, Karakoç Sezai, Süreya Cemal, Haşim Ahmet gibi, güç şiire, ses'e, sezgiye, duygunun içlerine, yaban konulara, yaban dile meraklı bir serdengeçti" olduğunu da vurgular (1984: 14).

Bu bağlamda şiirde mutlak bir formülün olup olmayacağını sorgulayan Uçarol, "şiirde sonuç olarak ve daha çok anlamdan yana olması gerektiği görüşünü savunmakla birlikte, anlam ve konuyu boşlayıp bize gene iyi şiirler veren ozanları, örneğin birçok şiiriyle Cemal Süreya'yı yadsıyamayacağımızı" işaret eder. Bu tür şiirlerin "hiç olmazsa ozan-okuyucular ve şiir aydınları için, şiir türünün geliştirilmesi için" işlenmesi gerektiğini, "onların yetkin tatlarının görmezlikten gelinemeyeceğini" vurgular. Uçarol'a göre, "en önemlisi; bu şiirleri yazanlar bile ne derlerse desinler ve anlamı isterlerse küçümsesinler, anlamın gücü, çeliği, parıltısı, etkinliği, yararı, güzelliği; şiir laboratuvarında (şiirin mutfağında) bilerek ya da bilmeden anlamsız ve güç anlamlar üzerinde de çalışan bu bilgin ozanlardan da yayılmaktadır." Uçarol, "özellikle İlhan Berk gibi şiir ustalarını, açık anlama çağırma tutkusundan da vazgeçmesi" gerektiği işaret eder (1984: 18).

Tuncer Uçarol'un bu yaklaşımlarına bir başka yazıyla yanıt veren Özdemir İnce, Uçarol'un İlhan Berk ve anlam bağlamındaki yaklaşımlarına fazlaca değinmez. Tartışmayı Jean Cohen'in tablosundaki kimi kavramlar üzerinden sürdüren İnce, söz konusu kavramları tanımlayarak Uçarol'un bu tablodan kuşku duymasını eleştirir. Söz konusu tabloyu mutlak bir kesinlik olarak gören İnce, "dilin kendine özgü (spécifique) bir iletişim görevi yüklenmiş kendine özgü bir biçimi olduğunu ve bu özgüllüğün yapısal düzeyde oluştuğunu ve bu özgüllüğün dilsel dizgenin ögeleri arasındaki özel ilişkiden kaynaklandığını, bu ilişkinin sessel ve anlamsal düzeylerde gerçekleştiğini" belirtir. Bütün bu durumları bilenlerin "Jean Cohen'in tablosu karşısında kuşku duymalarının, dünyanın yuvarlaklığından kuşku duymaya benzediğini" vurgulayan İnce, nedense meseleyi sürekli genel olarak "dil" ve "dilsel iletişim" bağlamında ele alır (1984: 11). Şiirsel dile de dilin bütün görevlerini, tanımlarını ve özelliklerini de yükleyen İnce, şiirsel niteliğin bu ölçütlerde oluşabileceğini de işaret etmiş olur. Bu açıdan bakıldığında tabloda yer alan bütün türlerin dilsel bir etkinlikle yapıldığı hatırlanırsa, İnce'nin bu türleri tanımlarken sıraladığı ayırt edici özelliklerin de ortadan kalması gerekir. Söz konusu türlerin tamamında dil esas olduğundan iletişimsel bir boyut mutlaka yer alır. Şiiri de bu açıdan ele alırsak, diğer türlerden farklı nitelikleri aramanın bir mantığı olmaz.

Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum eserini anlam açısından değerlendirdiği bir söyleşisinde İlhan Berk, sadece söz konusu eserde değil, *Galata* ve *Pera* adlı eserlerinde de "düzyazıdan anlaşılan anlamla, şiirden anlaşılan anlamı kalın çizgilerle gösterdiğini", birbirinden ayırdığını işaret eder. Bu sebeple *Pera* ile *Galata* eserlerinin kendi dönemlerinde çok sonra da "anlaşılmadığını" belirten İlhan Berk, okurun henüz "bir kitaba nasıl bakılacağını öğrenmiş sayılamayacağını" dile getirir. Söz konusu iki eserin de "usun üstü çizile çizile yazıldığını" işaret eden Berk, *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* eserinde ise "us'un dünyasında bozguna uğratıldığını" vurgular. Bu eserde "anlam adına, daha çok, hep yananlamların egemen olduğunu" söyleyen İlhan Berk, aynı zamanda "anlaşılan, anlatılan her şeyin de üstü çizile çizile kurulduğunu" belirtir. Bu bağlamda "Anladığımda değil, bir şeyler duyduğumda, ancak o zaman, şiir olduğuna inandım. Şiir diye baktım." diyen İlhan Berk, anlamdan çok duyuma önem verdiğini, şiirin hissedilebilir, sezilebilir olduğunu işaret etmiş olur (1994: 14).

Bu yaklaşımlarından hareketle aynı söyleşide Suna Akın, İlhan Berk'e "O zaman *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum*'un anlamla, anlamın boyutlarıyla, dahası saçma (absurd) ile ilgisi nedir?" şeklinde bir soru yöneltir. Berk, bu soruya karşılık olarak, söz konusu eserin "asıl anlamla boğuşma" şeklinde okunması gerektiğini söyler. "Daha çok yananlamla" uğraştığını belirten İlhan Berk'e göre "Şiir, anlamın bütün boyutları, bütün girdi çıktılarıyla özellikle de uçlarıyla gidip gelme sanatıdır." "Anlam, en çok kendisinden çok şey beklenmesine karşı." diyen Berk, "şiirin öbür ilkeleri gibi anlamın -ne eksik, ne fazla- bir ilkesi olduğunu, başkaca bir işlevi olmadığı"nı vurgular. Anlamın "düşünmekten tiksindiği"ni dile getiren Berk, bu bağlamda "hiçbir şeyin anlamsız olmayacağı, saçmanın, anlamsızın da bir anlamı olacağını" da sözlerine ekler (1994: 14).

İlhan Berk, Semih Kaplanoğlu ile yaptığı bir söyleşi de *Avluya Düşen Gölge* adlı eserini kendi açısından değerlendirir. İlhan Berk'e göre "şiirle buluşmak tansıkla buluşmaktır." Söz konusu olan bu tavrın, "şiirle ayrı düşmemek için gerekli" olduğunu savunan Berk, "her büyük şiir"in tansıkla ilgi kurmayı "doğrudan" istediğini belirtir. Bu ilişki esas olarak anlamın mahiyetini de açığa çıkarır. Sözcüğün bu mucizeye ulaşması, "şiirin tek anlama karşı" durması gerektiğini vurgular. Çünkü İlhan Berk'e göre "tek anlamlı sözcüklerin esini yoktur. Olduğu yerden bir adım ileri gitmek istemez. Durağandır, devimsizdir." Bu tür sözcüklerin "anlamı da karartacağını" belirten İlhan Berk, bu durumun sonucu olarak şiirin "bütün büyük şiirlerin dinamosu" olan "yoruma da kapalı" olacağını dile getirir. Berk, *Avluya Düşen Gölge* adlı eserinin de "her şeyden önce" tansıkla buluşmayı ve yoruma açık olmayı istediğini belirtir (1997: 28).

Bu bağlamda Semih Kaplanoğlu, *Avluya Düşen Gölge* adlı eseri, İlhan Berk'in bir önceki eseri olan "*Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* ile başlayan dönüşün bir devamı olarak" gördüğünü iletir. Kaplanoğlu'na göre "anlamdan, şiiri us'dan koparmakla başlayan süreç, bu eserde sözcüklerden de arınmaya yönelmiş"tir. "Duyumların çırılçıplak dünyası, yeryüzünün akkor hâline değiyor. Varlık yokluğa, yokluk varlığa dönüşüyor." diyen Kaplanoğlu, İlhan Berk'e, *"Sizi yeryüzüyle böyle perdesiz, böyle aracısız bırakan hâl, neyin hâli? Ne değişti?"* şeklinde bir soru yöneltir. İlhan Berk ise bu durumun kendi "şiir dili anlayışıyla, sözcük anlayışıyla" bağlantılı olduğunu belirtir. Aynı bağlam içerisinde "anlam" meselesine de değinen İlhan Berk, *Avluya Düşen Gölge* eserinin, *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* ile

karşılaştırıldığında *Avluya Düşen Gölge*'de "daha çok çıplak bir anlamın başı çektiğini" işaret eder. Dolayısıyla bu eserdeki anlamın, "varlığının neredeyse kuşkulu" olduğunu, "usla da kopuk bir şekilde yürüdüğünü", bunun sonucunda da "parçalana parçalana ilerlediğini" dile getirir. *Avluya Düşen Gölge*'yi "parçalanmış bir şiirin serüveni" olarak gören İlhan Berk, söz konusu eserin "kendisine hiç gereksinim duymadığını" belirtir (1997: 28).

İlhan Berk'in bu yaklaşımlarına istinaden Kaplanoğlu Berk'e "*Şiirlerde sözcükler dağılmış birbirisiz de olabilir gibiler... Her şeyi içeren, kimsenin bilmediği, sizin fark ettiğiniz ama tanımlayamadığınız bir kült sözcük mü var yoksa, onun mu peşindesiniz?*" şeklindeki sorusunu sorar. Buna karşılık "parçalanmış, kopmuş, dağılmış sözcüklerin birlikteliği gibi, ayrılığının da şiirin yapısının sonucu" olduğunu belirten İlhan Berk, bu durumun şiirin "içeriği gereği, deyişin, edanın değil, biçemin istediği bir zorunluk"tan kaynaklandığını işaret eder. İlhan Berk'e göre "bir şairin değişimi çoğunlukla biçemin sonucudur." Şair için değişimin ancak bu şekilde gerçekleşebileceğini dile getiren Berk, şiiri düzyazıdan ayıranın bu özellik olduğunu, çünkü "düzyazının biçeme bağlılık" gerektirdiğini vurgular. Bu noktada "şairin biçeminin olmadığını", *Avluya Düşen Gölge'*deki bu parçalanışa da bu açıdan bakılması gerektiğini dile getirir. Bu bağlamda "Ben sürekli biçemi yıkarım, değişmeden." diyen İlhan Berk, kendisinin "sürekli değiştiği" şeklindeki eleştirileri reddeder. Çünkü Berk'e göre "Bir şair, dünyayı boyuna yorumlayabilir, bir yorumdan bir yoruma geçebilir, bir düşünce değişikliğine de uğrayabilir. Ama şiirini nerdeyse değiştiremez." Dolayısıyla *Avluya Düşen Gölge*'nin "uğradığı değişiklik bu yüzden biçimseldir." Bu biçimsellikte "dağılan, parçalanan yapıda bir de ses, özellikle de "ton" sorunu var"dır. "Parçalanma"nın da "daha çok bu ton yüzünden" gerçekleştiğini de vurgulayan İlhan Berk, bu bağlamda "Kült" sözcüğünün böyle bir anlam içerdiğini dile getirir (1997: 28).

Söz konusu eserde İlhan Berk'in anlam anlayışına, sözcük kullanımı doğrultusunda bir yön çizmeye çalışan Kaplanoğlu, Borges'in, *Atlas* kitabında, "çölden bir avuç kum aldığını, sonra o kumu çöle geri vererek dünyayı değiştirdiğini söylediğini" hatırlatır. Bunun da "yorumlamaktan caymak, nesnelerle yeryüzünün arasından çekilmek" olduğunu dile getiren Kaplanoğlu bu bağlamda İlhan Berk'e "Siz de belki/acaba, sözcükleri aradan kaldırmanın peşine mi düştünüz?" şeklinde bir soru sorar. Bu soruya karşılık İlhan Berk, "sözcükleri aradan kaldırmaktan çok" kendisinin

"sözü sınıra indirmek" ve "oradan yazmak" istediğini belirtir. Sözcüklerin anlam açısından "yüzyıllardır ağzına değin dolu" olduklarını ve onları bu bağlamda "boşaltmak istediğini" vurgulayan İlhan Berk, "sözcüklerin bu kadim doluluğunun sıkıcı" ve "nerdeyse de anlamsız" olduğunu işaret eder. Söz konusu sözcüklerin bu "dolu" hâliyle "dünyaya bir şey kazandırdığını söylemenin zor" olduğunu belirten İlhan Berk, bu sözcüklerin "yeni anlamlar yaratamadığını", "söz'ün hep ağır bastığını" vurgular. Bu durumdan kurtulmak bağlamında "sözcükleri aradan kaldırmanın bir yararı olabileceğini bilsem, silerim sözcükleri" diyen İlhan Berk, "anlamın sıkıcı, bön" olduğunu, "onun üzerine yürünmesi, onun ölümünün hazırlanması" gerektiğini savunur. Anlamın, "duyumlarla yer değiştirmesi" gerektiğine işaret eden Berk, bu nokrada açıkça seçilebilen ve ortaya konulabilen anlamdan çok, duyumsanabilen, sezilebilen bir anlamdan yana tavrının pekiştirmiş olur (1997: 29).

İlhan Berk ile bir söyleşide Deniz Durukan "şairin derdinin her şeyi yok ederek kendi anlamını kurmak" olduğunu belirterek İlhan Berk'in şiirlerinde bunu "çok net bir şekilde ortaya koyduğunu" ve özellikle *Kuşların Doğum Gününde Olacağım* adlı eseriyle "bozguncu tarafının daha da ön plana çıktığını", bu eserde "parçaladığını, yıktığını, kestiğini, yapıştırdığını" dile getirir. Aynı eserin "Eski Bir Araba Gibi Yürüdüm Geceyi" adlı dördüncü bölümünde *cut up* yöntemini kullanarak şairin "okumakla bir tür hesaplaşma işine girdiğini" ve burada "bildik anlamlara karşı bir meydan okumanın varlığını" işaret ederek İlhan Berk'in bu tespitlere nasıl yaklaştığını sorar. İlhan Berk de bu tespitlere paralel olarak "Benim derdim anlamladır, anlamsa miadım doldurdu." şeklinde bir görüş ortaya koyar. Bu bağlamda "anlamı bozmak isteyen" Berk, aslında "bir anlam aradığını", ancak çabasını "anlama çokanlamla saldırmak" olduğunu dile getirir. Söz konusu olan "dizeleri, sözcükleri parçalamanın" bu durumdan kaynakladığını Belirten Berk, "çokanlam ilişkisini bir bozgunluk" olarak görür. Yani ona göre çokanlamlılık "yer, yön bozmak"tır (2005: 45). "Yeri ve yönü" bozulan şiirin anlam yapısı da okur için yeni bir niteliğe bürünür. Anlamın zorluğu veya ilk bakışta kavranamaması bu durumun bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

3.4.5. İlhan Berk'in Anlam Anlayışına Yaklaşımlar

Galile Denizi'ni merkeze alarak, İkinci Yeni şiirini değerlendiren Sezai Karakoç, bu şir anlayışında İlhan Berk'e ayrı bir önem verir. İkinci Yeni şiirine "Yeni

Gerçekçi Şiir" diyen Sezai Karakoç, Orhan Veli şiirinin Türk şiirinin "gerçekçi (realist) akımı" olduğunu, İkinci Yeni şiirini de "yeni gerçekçi (neorealist) akım" olarak nitelendirir. İkinci Yeni şiirini, "bir "salt yaşama" şiiri" olarak gören Karakoç, bu "salt yaşama"nın, "apriori bir tekvin teorisi ve ona dayalı bir hükümler mecellesi olmayan, postulasız bir yaşama" olduğunu belirtir. Söz konusu olan bu şiiri, "realist, pragmatik, plüralist" bir şiir olarak nitelendiren Karakoç, "evrende insan" sözünün bu şiiri özetlediğini dile getirir. İkinci Yeni şiirini tanımlamaya devam eden Karakoç, bu "akım"ın, "insanın insanlar arasındaki yeriyle birlik, kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçidi" olduğunu da sözlerine ekler. "Arayan, fakat bulmaya niyeti olmayan" bu şiirin, söz konusu olan bu özelliğini de doğrudan anlam anlayışıyla bağlamak mümkündür. Arayan, ancak bulmak için çabalamayan bu şiirin "yer yer akıl dışına kaçtığını, düşlerde gezindiğini", "bazı bazı düşüncenin sansüründen de kurtulduğunu" işaret eden Karakoç, İkinci Yeni şiirini bu bağlamda anlamı, doğrudan anlaşılmayı hedeflemediğini de ortaya koymuş olur. Bu noktada İkinci Yeni şiirinin "bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiri" olduğunu söyleyen Karakoç, bu şiirde "yaşama"nın "ilk prensip" olduğunu da vurgular. Karakoç'a göre İkinci Yeni şiiri, "Yaşamayı yaşama açıklar. Yaşama kendi kendine yeter. Akıl ve düşünce onu içermez. Belki ona dâhil, ona aittir" (1986: 30-31). Dolayısıyla bu nitelikleriyle İkinci Yeni anlamı sorunsal hâle getirir. Ancak "anlamsızlık" bağlamı da yoktur.

Tam bu noktada Karakoç, "düşüncenin, tarihi bir perspektif" olduğunu, bu sebeple de "şiirin temelinin ne düşünce, ne anlam"a indirgenebileceğini dile getirir. Ancak bu durumda şiirin temelinin "anlamsızlık" olarak da kabul edilemeyeceğini işaret eden Karakoç, İkinci Yeni şairlerinin, "anlam'ın varlığını şiirin cevheri kabul etmeyen", dahası "bir şart bir tarz sayan, onun yanına "akt"ı da ekleyen şairler" olduğunu vurgular. Dolayısıyla bu şiirin, "metafizik ve mistik dünyanın kürevi çeperine bir kaç noktada dokunduğunu" da işaret eden Karakoç, böylelikle İkinci Yeni şiirin anlamı şart koşmadığını, ancak üstlendiği şiir tarzıyla anlamı sorunsal hâle getirdiğini ve bu durumun da anlamsızlık olarak görülmeyeceğini belirtmiş olur (1986: 32).

Bu "yeni akım"ın, "dünya gerçekleri içinde kalacağını, dünya nimetlerine övgü ve imreniş ya da nefret ve kaçış, bütün işinin bu olacağını, bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacağını", şairin, "cemiyette sıkıştıkça kadına sığınacağını", "kadının, bu şiirde, putperest bedevinin

hurmadan putu" olacağını belirten Karakoç, böylelikle İkinci Yeni şiirinin bir bakıma tematiğini de çizmiş olur. Ancak yine "bu şairlerin her birinin ayrı belki, birlikte yaşamak hikâyesinde bir çözümleri olacağını" da aktaran Karakoç, "kendilerinden önceki, "katışıksız toplumcu"ların, İkinci Yeni şairlerini "tatlısu toplumculuğuyla, samimi olmamakla suçlayacaklarını" işaret eder (1986: 32).

Bütün bu huşular göz önünde tutulduğunda İlhan Berk'in, "kim ne derse desin, bu yeni akımın önderi" olduğunu vurgulayan Karakoç, Berk'in bu hareket içinde "en soyutçusu, en dilcisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşcüsü, en yabancısı, en yerlisi, kısaca bu şiirde, "en" kelimesini kullanmak gereken her durumda, İlhan Berk'in akla geldiğini" işaret eder (1986: 32). Bu bağlamda İlhan Berk'in, "bu şiire bir parça da Sait Faik'i uygulayarak, şiiri Sait Faik'e ayarlayarak vardığını" dile getiren Karakoç, bu şiir anlayışı içinde "bir dünya görüşünün borazancılığını yapmamış, belki onu çok uzaktan hatırlatan, bir karınca platformunda insana ve tabiatla ilişkilerine bakmış" olduğunu vurgular. Berk için, "O uzak karınca plâtformunun talimi dışında, yaşama kendisi için çok önemli olan insanın tabiatla olan yeni alışkanlıklarına ışık tutmak hakkını, kelimeleri yeniden tarif etmekte, yani dilde, şiirinin konuşmasının değişmesinde değerlemeye, başarmaya, gerçekleştirmeye çalışıyor." diyen Karakoç, bu sebeple "İlhan Berk'in şiirinde, dilin en alışılmadık yanlarının tadıyla çizilen, değiştirilip değiştirilip çizilen, prova edilen, çeşitli planları denenen bir hayat, bir "hakikat" konu" olduğuna işaret eder (198..: 33). Dolayısıyla Karakoç'un, İlhan Berk şiirinde dil'e işaret etmesi, bu dil'in "en alışılmadık yanlarına" vurgu yapması, Berk'in anlam sorunsalını, bir dil sorunsalı şiir dilinin bir sorunsalı olarak görmesini de işaret eder. Şiir dilene ulaşmak için, İlhan Berk'in yapmış olduğu bu "provalar", onun anlamsızlıkla veya en azından anlaşılmamakla suçlanmasına sebep olmuştur.

Bu bağlamda "Orhan Veli akımında düz anlatışın var olduğunu" hatırlatan Karakoç, İkinci Yeni şiirinde "düz anlatımdan ileri bir alan geldiğini" de vurgular. İlhan Berk'in, "yaşamayı, salt yaşamayı anlattığı için, daha çok (hareket)e ve (fiil)e önem verdiğini" dile getiren Karakoç, Berk'in şiirlerinin "adeta (fiil-şiir)ler" olduğunu belirtir. Ona göre "olay, hikâye, fiil ortaya konur. Anlatım önemli olur; en önemli kelime fiildir. Kelimeler ve mısra, fiilin fonksiyonu olur." Böylelikle "insanın yanı sıra tabiatın da çıktığını" belirten Karakoç, bu durumda şiirde "insan"ın ve "yaşama"nın yakalandığını dile getirir. Dolayısıyla "İlhan Berk'in "yaşama"yı anlattığı için, şiirinin de bir "hikâye

etme" olduğunu" vurgulayan Karakoç, İlhan Berk'in bu bağlamda diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrıldığını savunur (1986: 35). Ancak İlhan Berk'in İkinci Yeni şiirini örneklediği ilk aşamalarda bu yaklaşımın doğru olduğunu kabul etsek bile daha sonraki aşamalarda Berk'in "hikâye etme" unsurundan uzaklaştığını, şiirde konuyu sıfırlama yoluna gittiğini ve bunun uğraşını verdiğini söylemek mümkündür.

İlhan Berk'i yukarıda ele almış olduğumuz görüşleri üzerinden eleştiren Melih Cevdet, Berk'in "akım" terimini "karıştırdığını" vurgular. Berk'in "yazılagelen bir şiirin bırakılması, başka türlü yazılması" şeklinde tanımladığı akım, Anday'a göre yanlış bir tanımlamadır. Çünkü "kendinden öncekiler gibi yazmamanın, başka türlü yazmanın, aşağı yukarı, her ozanın isteği" olduğunu belirten Anday, yine de "bunu başaran her ozanın bir akım doğuramayacağını" savunur. Bu bağlamda "yeni bir akımın, ille "yeni kuşakların bir başka türlü yazması" diye tanımlanması da doğru bulmayan Anday, İlhan Berk, "İkinci Yenilerin kuşağından" olmadığını, ama gene de "yeni bir akımın güdücülerinden olduğunu" dile getirir (1984: 140).

İlhan Berk'in, Paul Valery için söylediklerine de değinen Anday, İlhan Berk'in "düzyazının görebileceği işler" sözünü "dizelere uyguladığı için yanıldığını" işaret eder. Valery'nin, "dizeler için değil, bütün bir şiir için, bir şiirin mantığı, kuruluşu için bir ölçü verdiğini" vurgulayan Anday, "bütün dizeleri düzyazıya benzeyen, ama dizeleri arasındaki ilişkinin başkalığı, mantığı, kuruluşu ile düzyazıdan ayrılan, başka bir deyişle, düzyazıya çevrildiğinde, anlamını da, güzelliğini de yitiren şiirlerin, Valery'nin anlayışına aykırı saymanın doğru olmadığını" belirtir. Bu bakımdan İlhan Berk'in, "önceki şiiri" "yeniden gözden geçirmesi gerektiğini" işaret eder (1984: 144).

Bu bağlamda İlhan Berk'in "düzyazıdan kaçma" vurgusunun kaynağına eğilen Anday, bu durumu, yani "genel olarak İkinci Yeni diye anılan şairlerin çoğunun, dizede düzyazıya benzerlikten titizlikle kaçınmalarını", "şiirin dizelerden değil, görütlerden (imgelerden) kurulması sonucunu doğurmasına" bağlar. Böylece de "sürekli dizelerin uyumu yerine, bir süreksiz görütler (imgeler) bütünü ortaya çıktığını" işaret eden Anday, ancak "önceki şiir"in "dizelerde konuşma dilini kullanırken, bütünde düzyazıdan ayrıldığını" vurgular. Buna örnek olarak Orhan Veli'nin, *"İşim gücüm budur benim / Gökyüzünü boyarım her zaman / Hepiniz uykudayken / Uyanır bakarsınız ki mavi"* dizelerini ele alan Anday, bu şiirde, "dizelerin konuşma diline uygun

olmasından ötürü, bütünü de düzyazı saymamız gerekmediği gibi, tersine, burada görütlerin, şiir için vazgeçilmez olan dize birliğinden yararlanarak, onun üstünde, sürekli, bütüne yaygın bir güç kazandığını, böylece de düzyazıdan apayrı, düzyazı ile anlatıldığında saçma karşılanacak bir bütün, doğa yanında bir doğa ortaya çıktığını" savunur. Bu bakımdan İlhan Berk'in "karşılaştırmaları ile ilkelerinin birbirini tutmadığını", "üstelik onun şiirden beklediği işi, "önceki şiir"in daha başarı ile gördüğünün anlaşıldığını" vurgular (1984: 144).

İlhan Berk, "İkinci Yeni'nin, kendinden önceki şiirden büyük ayrılığı, anlam anlayışındadır" görüşünü de ele alan Anday, Berk'in İkinci Yeni şiirinin "anlam"ı, "anlamı, hemen hemen düzyazıya özgü bilmek" şeklinde değerlendirdiğini söylemesini de eleştirir. Bu bağlamda İlhan Berk'in İkinci Yeni şiirinin, "anlamsız" olarak kabul edilemeyeceğini söyleyerek sadece "anlamı, şiirin birçok ilkelerinden biri bilmek, şiirin bir ona bağlı olduğunu, onsuz olmayacağını söylememek" şeklinde değerlendirmiş olmasını da yanlış bir değerlendirme olarak görür. Çünkü "önceki şiir"in, "anlamı, şiirin tek ilkesi", "şiiri yalnız anlama bağlı" olarak görmediğini, aksine "önceki şiir"in, "anlamı süsten püsten temizlemeye çalıştığını, allanmış pullanmış anlamın şiir sayıldığı günlerde, bu bakımdan, bir çeşit şiirin özüne yönelme çabası" içinde olduğunu, "yalın anlamla da şiire gidilebileceğini gösterdiğini" vurgular. Bu durumun "şiirin, anlamdan başka bir şey olduğunu gösterdiğini", dolayısıyla İlhan Berk'in önceki şiir hakkındaki görüşlerinin eksik olduğunu işaret eder. Bu bakımdan İlhan Berk'in "anlam üzerine söylediklerinin tutarlı olmadığını", onlarda da "çelişmeler" barındırdığını dile getiren Anday, Berk'in "anlamı şiirin birçok ilkelerinden biri" saydıktan sonra "anlamın soyut olması gerekliliğine" işaret ettiğini ve en son olarak da "soyut anlamın kapalılık olduğunu" dile getirdiğini belirtir. Anlam üzerine söylenen bu sözleri "karışık" bulan Anday, Berk'in anlam konusunda tutarlı bir tutum içinde olmadığını savunur. (1984: 145).

İlhan Berk'in "anlamın ya bilerek karıştırılmasını, örtülmesini istediğini", "ya da şiirin tamamı ile rastlantıya bırakılması gerektiğini savunduğunu" işaret eden Anday, İlhan Berk'in ikinci yolu seçtiğini işaret eder. Bunun gerekçesini İlhan Berk'in *Çivi Yazısı* kitabından birkaç dize alarak "şu köğüklerin (dizelerin) anlamını anladığımı söyleyemem doğrusu" demiş olmasına bağlayan Anday, bu tutmla İlhan Berk'in anlamı şiirin bütünüyle rastlantısallığa bıraktığını belirtmiş olur. Ayrıca Anday'a göre "soyut

dil ardında koşmakla, rastlantıya bırakılmış dize kavramı arasında da bağlantı kurmak güç"tür. Bu noktada Anday, Berk'in savunduğunun aksine, "doğanın us yolu ile değil, kendiliğinden değişmesinin istenmesinin, sonuç olarak da şiirin soyuta değil, somuta yönelmesi anlamına geldiğini", çünkü "soyutlamanın, eşyanın us yolundan yeni bir düzene, görece olarak usdışı denebilecek bir düzene sokulması" olduğunu vurgular. Soyutluk bağlamında İlhan Berk'in "Soyut bir dildir İkinci Yeni'nin amacı: Konuşma dilinin tam karşıtı" şeklindeki sözlerini ele alan Anday, bu iki tümcenin birbiriyle bağdaşmadığını, bu iki düşüncenin birbiriyle ilgili olmadığını aktarır. Çünkü "konuşma dili'nin de soyut" olabileceğini işaret eden Anday, "dille uğraşan bir sanatçının, kolay kolay böyle bir düşünceyi ileri süremeyeceğini" dile getirir (1984: 146).

Sonuç olarak İlhan Berk'in "tutarlı bir kuram koymak istediğini, fakat bunu yaparken Batılı büyük ozanlardan, düşünürlerden gelişigüzel, hemen her ozanın beğenebileceği sözler aldığını", "bunları uysa da, uymasa da bir araya koyduğunu", "böylece de içinden çıkılmaz bir laf yığını ortaya getirdiğini" belirten Anday, İlhan Berk'in "dedikleri ile yaptıklarının (şiirlerinin) birbirini tutmadığını" işaret eder (1984: 148).

Yazısının bir yerinde İlhan Berk'i varoluşçulukla ilişkilendiren Anday'a bu bağlamda cevap veren Demir Özlü, "İlhan Berk'in şiirlerinin varoluşçulukla hiçbir ilintisi olmadığı gibi, anlamsızlıkla da bir ilintisinin" olmadığını dile getirir. Berk'in, "sözcükleri günlük dildeki sözdizimine aykırı olarak, aralarında bir şiirsel bağlantı kurmaksızın, yan yana getirdiğinde anlamsız şiire vardığını sandığını" işaret eden Özlü, bu davranışın açık bir şekilde "anlamsız şiirle bir ilintisinin olmadığı gibi, varoluşçulukla da bir ilintisi olmadığını" vurgular (1962: 18). Çünkü Özlü'ye göre "Varoluşçuluğun (existentialisme) anlamsızla (non-sens) ilgisi" yoktur. Bu bağlamda "Varoluşçu öğretinin usdışıcılıkla (irrationalisme) bir ilintisi" olduğunu, ancak "usdışı" olanla "anlamsızı" ayırmak gerektiğini belirtir. "Anlamsızda hiç bir anlam aranmaz, ama usdışı olanda gene de sezgisel bir anlam artığı vardır." diyen Demir Özlü, "ussal bilginin varoluş üzerine sınırlı bir kavrayış getirdiğini, varoluşu kavramakta yetersiz" olduğunu işaret eder. Dolayısıyla "varoluşu daha iyi kavramak için bazen ussallığın dışına çıkmak, usdışına başvurmak gerekliliğini" işaret eden Özlü, bu durumun şiir bağlamında "aykırı düşünceler (paradoxe), imler (signe), şiirsel anlatımlar" getirdiğini, ancak "bütün bu aykırı düşüncelerin, imlerin, şiirsel anlatımların varoluşa değgin

sezgisel bir artık taşıdıklarını" vurgular. Bu noktada "İlhan Berk'te sözcüklerin birer im düzeyine de erişemediklerini" dile getiren Özlü, İlhan Berk'in anlam sorunsalında yanıldığını vurgular (1962: 19).

İlhan Berk'in anlam sorunsalına yaklaşımlarını ele alan Ertuğrul Oğuz Fırat da İlhan Berk'in kimi çelişkilerine değinir. İlhan Berk'in *Yeni Ufuklar* dergisinin 105-106. sayısında "Soyut" başlıklı bir yazısında "soyut" kavramını "Hiçbir şeyi usa getirmeyen, hiçbir anıya yer vermeyen bir çabadır." şeklinde tanımladıktan sonra bazı şairlerin soyuta ne yolda ulaştıklarını anlatmaya çalışarak "kısacası Eliot'da, Saint-John Perse'de bir başka yoldan sözü, az da olsa atıp duyurmayı başa alırlar" dediğini belirten Fırat, Berk'in yazısının sonlarında da "Aslında bütün sanat anlayışlarının vardığı yer aynıdır: Yaşamaya bir anlam vermek" olduğunu belirttiğini işaret eder (1962c: 18-19). Bu üç cümleden ilkinin, son ikisiyle "anlam ve mantık yönünden çelişik olduğuna" dikkat çeken Fırat, "ne ölçüde kendimizi zorlarsak zorlayalım "hiçbir şeyi usa getirmeyen, hiçbir anıya yer vermeyen" bir çaba, bir tutuma varmanın olumsuz" olduğunu dile getirir. Bu tutumun "insan kafasının yapısı, işleyişi yönünden", "düşüncenin oluşum ve yöntemi bakımından" "olumsuz" olduğunun altını çizen Fırat, "hiçbir şeyin usa gelmezliğinin, ancak çağrışımın yokluğunda olumlu" olabileceğini işaret eder. Ancak "çağrışım'ın, düşüncenin yapısı içinde, onsuz olamayacak bir öge" olduğunu da hatırlatan Fırat, "insan düşüncesinin en soyut kuramlara ulaşmakta bile çağrışımla bağlı" olduğunu vurgular. "En soyut kavramlarda bile, daha somut, daha öncel birtakım düşünlerin yer aldığını bilmek mantığın kaçınılmaz ve gerekli yönüdür." diyen Fırat, "saçma ile ussal olanı ayıracak bu düzenin kendisinden başka da bir ölçünün" olmadığını işaret eder (1962c: 19).

İlhan Berk'in soyut kavramını tanımladığı ilk cümlesini bu şekilde açımlayan Fırat, İlhan Berk'in "bu ilk sözüyle çelişik olmakla beraber, ikinci tümcesinde daha açık ve olumlu bir yargıya ulaşmış göründüğünü" dile getirir. Çünkü Fırat'a göre "hangi yöntemlerde olsun şiirde amaç elbette ki duyurmaktır." Zorluğun bu noktada ortaya çıktığın işaret eden Fırat, söz konusu zorluğun "şairin duyduğunu en iyi nasıl duyurabileceğinin kesin bir yolu, belli bir kuramı bulunmamasından" kaynaklandığını belirtir. "Her şairin duyurma uğruna bir soyutlama ve o ölçüde de duyumlarda bir genelleştirmeye uluşmak çabası içinde" olduğunu belirten Fırat, ancak İlhan Berk'in bu durum için "yöntem olarak az da olsa sözü atmak" yaklaşımının yanlışlığını işaret eder.

Fırat'a göre "şairin sözden başka başvuracağı yoktur ki sözleri atabilsin." Şiirde "atılan değil, seçilen sözlerden söz edilebileceğini" dile getiren Fırat, dahası "duyurmanın dolamsız, erikli olabilmesi için ayrıntılardan kaçınmak, öncel çağrışımlarım silinerek sözün kestirmeden birden söylenilmiş olmasından söz edilebileceğini" belirtir. "Şiirin yorumlanabilmek sınırsızlığı, bilgi yöntemi yalnız dış gerçeklere dayandığını" dolayısıyla şiirin "ussal bir tutumla yeterince kavranılamaz oluşunun" da bu durumdan kaynaklandığını dile getirir (1962c: 19).

Soyut sanatın, "çağrışımları en çoğa ulaştırmak isteğinden hız aldığını" işaret eden Fırat, "bu tür eserlerin değerlendirilmesinde sağlamlıkla tutunulabilecek birkaç kuraldan birisinin bulunmuş" olacağını dile getirir. Arif Damar'ın bunu "ırak çağrışım" deyimiyle karşıladığını hatırlatan Fırat, bu bağlamda "ıraklık ya da yakınlık'ın, kişiye ve zaman göre çok değişebilir olduğu için, deyimin konuyu bütünüyle kapsayacak ve aydınlatacak nitelikte bulunmadığını" vurgular (1962c: 19). Ayrıca bazı çağrışımların kullanım sıklığı nedeniyle "ıraklığını yitirmiş olabileceğini" belirten Fırat, bazı çağrışımların artık "tekerleme hâline getirildiğini" ve bunlardaki çağrışım ögesinin ortadan kalktığını vurgular. Dolayısıyla "en ırak çağrışımların bile, yinelendikçe (tekrarlandıkça) yazıya geçmemiş (fakat geçmişle bağ olması yönünden varlığı olumsanır, şairin kişiliğinin anlaşılmasından doğma) önceki çağrışımların bilindikçe bu ıraklık'ın gitgide azaldığını" işaret eder. Bu açıdan bakıldığında "soyut şiirin yapısı yalnızca ırak çağrışıma dayandırılamayacağını" ve bu durumda "onun değerliliğine bir yargı yapılamayacağını" dile getirir. Sonuç olarak Fırat'a göre "İster Berk'in dediği "Soyut Şiir", ister Eliot'un dediği "Güç Şiir", ister Valery'nin belirttiği "sonsuz yorumlanabilir şiir" olsun bugünün (1962) şiiri de çağrışımları bırakmış değildir." Bu bağlamda "ırak veya yakın olan bu çağrışımın en belirli yönünün (kuramsal olarak) sınırsız konu çağrışımına dayanır bulunması" olduğunun altını çizen Fırat, "çağrışım usun bir gereği" olarak görür. "Anılar, çağrışımın dış yapısı, bir tür görünüşüdür." diyen Fırat, soyut'un "bunların bulunmazlığında değil, konu yönünden en çok çağrışıma ulaşan etkime yeteneğinde araması gerektiğinin" altını çizer. Soyut'un "her şeyi usa getirebilen –daha doğrusu birçok şeyi- fakat yine de yalnız kendisi kalan bir deyim araştırması" olduğunu belirten Fırat, bu açıdan bakıldığında "İlhan Berk'in örnek aldığı şairlerin eserleri üzerinde daha yakından durulduğunda, bunlardaki güçlük'ün, zor anlaşılır olmanın, önceden kararlaştırılmış bir zor anlaşılma isteğinin yerine

getirilmesinden doğmadığının, (bunun yapmacık olabileceğinin), başka türlü anlatmanın olumlu bulunmamasından, (çünkü aksinin saçma olabileceğinin) ve çağrışımların basit, hemen usa gelebilir, her basamağı açık bir düzende olmamasından ileri geldiğinin" anlaşılabileceğini işaret eder. Bu sebeple "çağrışım düzeninin bu karmaşıklığının, dış bir etki veya isterden dolayı değil, ancak şairin duyarlık ve kişiliği yönünden ayrımlaşma gösterdiğini" belirten Fırat, anlam sorunsalı karşısında "direnilmesi gerçekten gerekli olan noktanın", "bir şiirin anlaşılmasının güçlüğünün, onun anlamsız bulunduğunun kanıtı yapılamayacağı" noktasıdır. Hatta ona göre, "şair hiç anlaşılmamak ereğini taşıyan, bunu bir üstünlük belirtisi sayan budalanın birisi olsa bile" şiirde anlamın varlığının yadsınamayacağını işaret eder (1962c: 20).

İlhan Berk'in şiirlerini genel bir çerçeveden inceleyen R. Tomris, Berk'in şiirlerindeki "öykü" unsuruna değinir. "Eski şiir geleneğine göre, uzun şiirlerin bir öyküsü olması" gerekliliğini hatırlatan R. Tomris, her şiirde "tahkiye" ögesinden söz edilebileceğini, ancak "bu ögenin uzun şiirde ayrı bir önem kazandığını, şiirde daha sağlam, köklü, belirgin bir tutarlılık sağladığını" vurgular. Bu durumun Türkçenin "bir özelliğinden ileri geldiğini" işaret eden R. Tomris, Türkçenin "durmadan yenilenen, ayıklanan, değişik tatlar yüklenen bir dil olduğundan, kelimelerin kendi başlarına, sıralanmış ya da çağrışım nitelikleriyle, alışılmadık bir çeşit öykü yaratmaya yetmediklerini" belirtir. Bu bağlamda sözcüklerin "desteklenmeleri gerektiğini" işaret eden R. Tomris, bunun yanında "şiirde öykü bulunmasının yıllardır doğal karşılanması sebebiyle, kelime düşünmek ve sıralamakla öykü yaratma olanağına bir gereksinme duyulmamış" olduğunu dile getirir. Bu çerçevede Berk'in şiirlerini ele alan R. Tomris, İlhan Berk'in, "Sebenli Hâlil", "Kör Hâlit'in Bulutu", "Yukarı Fırat", "Karanlıkova" gibi uzun şiirlerinde "hem dil tadını hesaba katan, hem öykü ögesini üstelemeden kabul ettiren bir çıkış yapmış" olduğunu vurgular. Aynı bağlamda *İstanbul* kitabındaki "Bir Hâlk Ayaklanmasının Notları" adlı şiirini de "başka yan ögeler besleyerek genişlettiğini" belirtir (1967: 51).

Galile Denizi'nde "güzel şiirler" olduğunu işaret eden R. Tomris, aynı zamanda söz konusu eserde "dildeki tadın zorlanmaya başlandığını" dile getirir. Bu eserde "harflere düşkünlük'ün, kelimelere aşırı bir tutku'nun" varlığına dikkat çeken R. Tomris, Berk'in "yer yer Fransız şairlerini hatırlatan, yer yer *İstanbul* kitabında başlayan gündelik hayatı, İkinci Yeni şiirin verileriyle zenginleştiren bir şiir" yazdığını vurgular. Ancak

“yenilik kavgasının, gerek biçimde gerek özde yeni olma, hatta öncü olma isteğinin, şairi zorlamalara, yapay kuruluşlara götürdüğünü” de belirtir. Böylelikle bu durumun İlhan Berk’i, “şiirin dışına çıkmak isterken ara sıra uzaklarına düşürdüğünü” işaret eder. Ayrıca R. Tomris’e göre *Çivi Yazısı*, adlı eseri “*Galile Denizi*'nin kusurlarını abartan bir kitap” olduğunu da dile getirir (1967: 53).

Mısırkalyoniğne’de “düz yazılarına mahkûm bir İlhan Berk”in olduğunu vurgulayan R. Tomris, şairin burada “iyice Batı’ya dönük” olduğunu, ancak oradan “biçimler dışında bir şey almadığını” işaret eder. Bu eserde “bir tavır benimsemek gereği duyduğunu” belirten R: Tomris, İlhan Berk’in “şiirin yetmediği yerde değil, durduğu yerde başlayan bir anlamsızlığa kaydığını” da savunur. Bu noktada İlhan Berk’in “kanıyla canıyla değil bilgisiyle yazdığını” dile getiren R. Tomris, böylece İlhan Berk’in bilinçli bir şekilde anlamsızlığa kaydığını vurgulamış olur (1967: 54).

İlhan Berk’in eserlerini anlam açısından değerlendiren Ahmet Köksal da Berk’in İkinci Yeni şiiriyle birlikte edindiği şiir anlayışında, İkinci Yeni şiirinden sonraki aşamalarda yaptığı değişiklikleri işaret eder. Köksal’a göre “bir yandan İkinci Yeni ilkelerinin saptanmasına girişirken bir yandan da bu anlayışla şiirine değişik bir yön veren İlhan Berk”, *Çivi Yazısı* (1960), ve *Mısırkalyoniğne* (1962) adlı kitaplarında “anlamı şiirden çok düzyazıya vergi” sayarak şiiri anlamla giderek toplum, insan ve doğayla ilişkisiz bir uğraş olarak kabullenmiştir.” Ancak Berk’in “buna rağmen anlamdan gene de büsbütün kopamayan, sözcüklerin rastlansal çağrışımına dayanan, tarihsel, soyut görüntüler kurma oyunu olan ve de bir yalnızlığı (bireyciliği), büyüten bir şiire yönelmiş” olduğunu işaret eden Köksal, *Âşıkane* adlı eserinde bu durumu derinleştirdiğini vurgular. Bu eserde Köksal’a göre, “İkinci Yeni’den sonra Berk’in şiiri anlamdan büsbütün kopmamakla birlikte, artık toplum sorunlarıyla ilgisini yitirmiş, şiirin kendi dünyasında kendini değiştiren, uzun yıllar onu dert edinmeden gelen, dilin tadına, olanaklarına yaslanma ve değişik etkilerle incelen bir beğeninin pekleştirdiği dizelerle kendi yalnızlık ve sözcükler dünyasında şiir kozasını örtmektedir” (1967: 58). Bu noktada İlhan Berk’in, şiiri daha çok bir dil meselesi hâline dönüştürdüğünü, konuyu/temayı sıfırlama yolunu tuttuğunu söylemek mümkündür. Ancak bu durumun da anlamdan tamamen kopmak, anlamsızlıkla eşdeğer olan bir tutum saymak hatalı bir yaklaşım olur. Berk, bu eserle birlikte dil’i şiirin merkezine alan bir tavrı benimser.

Seyit Nezir de İlhan Berk'in *Günaydın Yeryüzü* adlı eserini merkeze alarak şairin genel anlam anlayışı üzerinde durur. İlhan Berk'in söz konusu eserden önce kaleme aldığı "*İstanbul Kitabı*'nda "İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul'dasın" şeklindeki ilk dizesiyle geleneksel sesin çağdaş duyarlıkla kesişmesinin haberini verdiğini" belirten Nezir, bu dizenin "ilk okunduğunda taptaze, şaşırtıcı bir imge ve çağrışım yumağının hiç de yabancı gelmeyen bir anlatımla sergilendiğini" dile getirir. Nezir'e göre, "tüm yeniliğine karşın bu söyleyişte okura yakın olan, yadırganmayan ve dizgiler ilerledikçe daha bir benimsenen yalınlık vardır." Bu yalınlık'ın "güncel olandaki yalınlık" olduğunu işaret eden Nezir, dahası bu durumu "hayatın karmaşasını gerekli hiçbir ayrıntıyı atlamadan dile getirmenin sağladığı, eksiksiz, bütünlüklü kavrayış çabasının getirdiği bir yalınlık" olarak kabul eder (1983: 117).

Bunu "şairin bütün bir üslup dünyasının ayırt edici özelliği" kabul eden Nezir, "İkinci Yeni deneyinden geçmiş, bu deney sırasında anlam yönünden en zapt olması güç biçim oyunlarıyla uğraşmış bir şair için bu yargıda bulunmanın çok şaşırtıcı gelebileceğini, ancak şaşırtıcı olanın İlhan Berk'in şiiri" olduğunu işaret eder. İlk baskısını 1949'da yapan *İstanbul* adlı eserin, 1980'de *İstanbul Kitabı* adıyla ikinci kez yayımlandığında söz konusu eserdeki dizelerin "bugün söylenmişçesine bir tazeliğinin bulunmasının, en başta dil olarak -İlhan Berk'in şiirde en çok emek verdiği bu olay açısından- gerçekten şaşırtıcı" olduğunu savunur (1983: 117).

İlhan Berk'in "bu söyleyişte yeni bir duyarlık ve kabına sığmayan bir dil" oluşturduğunu belirten Nezir, "Garip şiiri ve 40 Kuşağı gerçekçilerinin, yerleşmiş söyleyiş özelliklerine, deyimlere, yerel sözcüklere yeni anlamlar, yeni tatlar getirmekle yetinmiş" olduklarını işaret eder. Ancak İlhan Berk'te, "Türkçenin yeni olanaklara doğru zorlanışının görüldüğünü" dile getirir. "Başlangıçta bu zorlayışın, dilin sindirebildiği bir esneme düzeyinde" olduğunu vurgulayan Nezir, ancak Berk'in İkinci Yeni şiiriyle birlikte 50'lerin sonlarına doğru bu zorlamayı kopma noktasına vardırdığını ve şiirini, kendi kendine, ortak dilden sürgün ettiğini" belirtir. Yine Seyit Nezir, Berk'in şiirinin, İkinci Yeni şiirinden önce de "içinde yer aldığı kuşağın genel eğilimlerinden ayrılan bir duyarlık taşıdığını", bununla beraber "böyle bir duyarlığın kendi dilini de getirmekle yazgılı olduğunun bilincinde" olduğunu vurgular. Bu nedenle Nezir'e göre, "Berk'in amacı, yalnızca sözcükleri yerlerinden oynatmak, bir bütün olarak dili, sözdizimi ve yapısıyla Türkçeyi esnetmektir." Böylelikle Berk'in şiirinde

"dil de yeni durumlara, olanaklara doğru ilerlemiş" olur (1983: 118). Dolayısıyla İkinci Yeni şiirine dâhil olmadan yazdığı *Günaydın Yeryüzü* (1952) ve *Türkiye Şarkısı* (1953) adlı eserlerde "şairin sözcükleri ve kimi söyleyişleri dildeki yerinden ederek, onları anlam ve yapıca yeni ama henüz yeterince belirli ve açık olmayan bir kimlikle "şiirin gizli tarihi"ne geçirdiğini" işaret eder. İlhan Berk'in daha sonraki süreçlerde sürekli olarak vurgu yaptığı "belirsizlik"in, "biçim ve içerik yönünden şiirine salgın gibi yayılmada" olduğunu belirten Nezir, söz konusu eserlerdeki bu durumun ortaya çıkmasında "50'li yıllarda yaşanan savrulmaların da payının olduğunu" vurgular. Bu bağlamda "şairin, gerçekliği dile getirebilmek için zorlu bir özveride bulunması gerektiğine" vurgu yapan Nezir, bu zorlukta "şairin, büyük bir olasılıkla tek başına, yalnız adam" olduğunu işaret eder (1983: 118).

İkinci Yeni ile birlikte İlhan Berk'in "belirsizlik" bağlamında tamamen uç noktalara ulaştığını işaret eden Seyit Nezir, şairin daha sonraki eserlerinden biri olan *Deniz Eskisi*'nde (1982) "artık süzülmüş ve evrensel olana daha bir yayılmış olduğunu" belirtir. Ancak söz konusu tarihlerde (1980'li yıllar) İlhan Berk'in "bulunduğu noktaya, dönüp dolaşıp içerikle daha yetkin ve bilinçli bir düzeyde buluşmaya getiren yönelimlerin kaynağının *Günaydın Yeryüzü*" adlı eserinde olduğunu bir kez daha vurgular. Seyit Nezir'e göre "şair, bu kitaptaki (*Günaydın Yeryüzü*) temaları ve dil anlayışını farklı biçimlerde de olsa koruduğunu, dil arayışları ve biçimi deneyleri geride bıraktığında varmış olduğu içerik-biçim uygunluğu ile göstermiştir." Bu durumun, "ne olursa olsun, kıyıları nerde biterse bitsin, gerçekçiliğe dönüş" ve "son hesaplaşmada gerçekçiliğin de başarısı" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "Gelenek ve yeniliğin birliğinin, sürekliliğinin gerçekçilikte mümkünleştiğini ve şiirin ayakları üzerinde duruşunun aynı zamanda biçimdeki yetkinlikle sağlandığını kanıtlar." diyen Seyit Nezir, İlhan Berk'in şiir anlayışının aynı çizgede, ancak gelişerek devam ettiği işaret etmiş olur (1983: 121).

İlhan Berk'in şiirinde "şeyler'in öne çıktığını" vurgulayan Mustafa Durak, yine de "Berk için şiirin kendisinin de ayrı bir nesne" olduğunu belirtir. Bu sebeple "şiir nesnesi, yazılmış bir şiirin tarihi vardır" diyen Durak, Berk için "şiirin oluşmuş biçimiyle ayrı bir gerçeklik" niteliğinde olduğunu işaret eder. Bu bağlamda Berk'in, "şiiri yonttuğunu, kurduğunu, yeniden yarattığını" vurgulayan Durak, söz konusu şiirin artık "yeni bir biçim" hâline geldiğini dile getirir (2002: 19). Dolayısıyla Berk için şiir,

dilsel bir uğraştır ve anlam bu uğraşın içinde ayrı bir gerçeklik alanı oluşturacak yapıda ortaya çıkar. Anlamın böylelikle şiirsel bir biçimi, bir yapısı söz konusu olur. Anlamın ortaya konulması da bu biçimin, bu yapının çözümüyle mümkün olur.

İlhan Berk'in dil anlayışına vurgu yapan Mustafa Şerif Onaran da "değişen şiir dilinin, alışılmış kurgu düzenini de değiştireceğini", bu sebeple "İlhan Berk gibi, dilin olanaklarını çoğaltan, nesnelerdeki ruh yeteneğini anlamaya çalışan bir şair için, dilin içinden geçip yeni bir kurguya yürümek gerektiğini" işaret eder. Böyle bir kurguda "küçük bir ayrıntının, belki bir dipnotun şiirsel bir önem kazanacağını" vurgulayan Onaran, İlhan Berk'in ilk dönem şiirlerinde, "toplumcu duyarlığın şiirine özenmiş" olduğunu belirtir. Ancak yine de söz konusu olan bu şiirlerin "savsöz anlayışıyla yazılmamış" olduklarını dile getirir. Bu şiirleri "anlatımcı şiirden kurtulamadığı bir evrenin ürünü sayması gerektiğine dikkat çeken Onaran, yine "İlhan Berk'in ilk dönem şiirlerinde bile alışılmış bir anlatımcılık"ın olmadığını savunur. Onaran'a göre Berk, "bilinçli olmasa da anlamla yola çıkılmayacağını sezen bir şairdir." Berk'in, "şiirin, bir şey anlatmanın aracı" olmadığını" ve "gerçek şiiri belirsizlikte aramak gerektiğini", "belirsizlik'in büyük şiirin yazgısı olduğunu" bildiğini işaret eder. Bu bağlamda İlhan Berk'in "alışılmış bir yola baş koymayı sevmediğini" belirten Onaran, şiiri "belirsizliğe götüren yeni yollar aradığını" dile getiriri. "Bu belirsizliğe yolculuğun kılavuzu sözcüklerdir." diyen Onaran, Berk'in şiirindeki "sözcüklerin okuru öylesine ele geçirir ki onlardan kurtulmanın olanaksız" olduğunu vurgular. Sonuç olarak Onaran'a, "İlhan Berk'i anlamak sezgi işidir" (2008: 24-26). Bu bağlamda Seyit Nezir'in vurguladığı durum burada da söz konusu olur. İlhan Berk, bütün şiir anlayışında belirlemiş olduğu genel çizgiyi değiştirmez; derinleştirir veya farklı olanaklarla zenginleştirir. Berk için şiir, anlamdan çok bir dil olayıdır.

İlhan Berk'i aynı bağlam içerisinde ele alan Kemal Özmen, "Türk şiirinde Garip hareketi ile başlayan sınırlı değişimin, aralarında İlhan Berk'in de bulunduğu İkinci Yeni ile Türk şiirinde karşıt kutupta, kökenleri Batı şiirine dayanan yeni bir poetikanın itici gücü olduğunu" vurgular. İlhan Berk'in, 1958'de yayımladığı *Galile Denizi*'inden başlayarak, *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Âşıkane* (1968), *Şenlikname* (1972), *Taşbaskısı* (1975), *Atlas* (1976) ve *Kül* (1978) adlı kitaplarında, "modern Batı şiirinde gözlemlenen yenilikleri izleyen ve tümüyle dilsel yaratıya dayalı bir özgürlük alanı oluşturduğunu" işaret eden Özmen, dahası, İlhan

Berk'in "toplumcu, devrimci şairlere oranla şiirde "devrim" yarattığını düşündüğünü, çünkü şiirde devrimin, doğrudan "dil, yapı, anlayış değişmesi"yle şiirin kendisinde yapılan bir devrim" olduğuna inandığını dile getirir. İlhan Berk'in, "bu yolla, özellikle söz konusu kitaplarında, yer yer gerçek isimlere, yer adlarına, olay ve olgulara rastlansa da klasik bağlam kurgusunu parçaladığını" belirten Özmen, "çeşitli tablolar, kolajlar ve şaşırtıcı nesne, olgu yaklaştırmaları, uzak çağrışımlar, alışılmamış kullanımlar, dilsel sapmalar, uzamsal ve zamansal içiçelik ve karıştırmalar, üst üste bindirilmiş yapılar, dünyayı parçalı algılamalar, iç içe geçmiş "correspondance"lar, düşselle gerçekliğin karıştırılması gibi tümüyle usdışı, soyutlamacı bir dilsel kurgu üzerinden anlamın/sözün önüne set çektiğini" vurgular. Ancak anlama/söze set çekilen bu noktada dikkat edilmesi gereken şeyin, "İlhan Berk'in tümüyle anlamı dışladığı değil, daha çok tek anlamlılığa karşı çıktığı" noktasıdır. Özmen'e göre "bağlamdan, anlatıdan bağımsızlaşan şiir, böylece kendi kendine nefes almaya, kendi adına ve kendisi için var olmaya başlar." Bu durumun da "temelde gerçeklik alımlamasını kökünden değiştirerek, onu bir anlamda "gerçeküstücü" gelenekle kaynaştırdığını" işaret eden Özmen, Berk'in, "dili zorlayarak, kimi zaman bozarak, sözdizimini ters yüz ederek kendi söyleyişiyle bir tür "dil çılgınlığı"yla yeni bir "anlam" yaratma çabası içine girdiğini" vurgular. Bu sebeple, İlhan Berk şiirinde "Aristocu anlamda "mimesis"ten ya da klasik bir "temsiliyet"ten söz etmenin zorluğuna" dikkat çeken Özmen, bu bağlamda "doğanın taklidinin ya da temsilinin değil, tüm doğal göndergeleri içinde şairin dilsel kurgusunun öne çıktığını" belirtmiş olur (2008: 49).

Bu dilsel kurgu içinde İlhan Berk'in, "Fransız şiirinden gelen etkilerin, esintilerin ne olursa olsun, tarihi, coğrafyayı, geçmişteki olguları, nesneleri; tarih, çevre, toplum, gelenekler, yaşamlar, yüzler olarak iç içe geçmiş karmaşık ögelerin oluşturduğu bir uzam-zaman karışımı olan kentleri, yaşayan gerçeklikleri içinde değil, "şiire malzeme" olabilecek, "bir şiir ucu" yaratabilecek, kısacası bir "şiir nesnesi"ne, bir "metin"e dönüşebilecek ögeler olarak ele aldığını" belirten Özmen, böylece, "doğal bağlamlarından kopartılmış, doğal söylemlerine yabancılaştırılmış olan bu gerçeklikler'in, onun dilinde "yeni gerçeklikler"ini yaşamaya koyulduklarını" işaret eder. İlhan Berk'in poetikasının "en özgün yanı"nın bu durum olduğuna dikkat çeken Özmen, aslında bir bakıma İlhan Berk'teki anlam sorunun da bu kurgudan, poetikanın bu yanından kaynaklandığını da işaret etmiş olur (2008: 50). İlhan Berk, şiirine taşıdığı

bütün unsurları kendi doğal gerçekliğinden koparark, onları kendi gerçekliklerinden soyutlayarak şiire taşır. Dolayısıyla zaman ve mekân soyutlanan unsurların genel geçer anlamlarla kavranması, güncel bağlam içinde ele alınması zorlaşır. İlhan Berk, şiiri bir dil olayı olarak görür ve bütün eylemlerini bu yönde anlamlı kılmaya çalışır.

İkinci Yeni şiirini diğer şairlerine karşılık, anlam anlayışında İlhan Berk'in "radikal biçimde kopuşu savunduğunu" işaret eden Hayri K. Yetik, İlhan Berk'in, "düşünceyi buyruk" olarak kabul ettiğini belirtir. "Buyruk'un da bir mantığı dayattığını" söyleyen Yetik, bu dayatmanın "anlam" olduğunu, "anlam'ın mantığın bağlamında bir değer taşıdığını, bir işlevsellik edimi" olduğunu dile getirir. Ancak "yadsınmanın yadsınması olan söz ve şiir"in, "düzeyde devrim yarattığını" vurgulayan Yetik, şiirin bu alana ilişkin barındırdığı "spesifik kavramların, sofistike terimlerin, ortalama okurun, hatta eleştirmenin bile anlamakta güçlük çekeceği düzeyde felsefi göndermeler içerdiğini" savunur. Bu bağlamda "usa aykırı olan şiirin verili olana, sunulu olana meydan okumasının, epistemik aksiyolojik düzeyde" gerçekleştiğini vurgulayan Yetik, "verili olanı, buyurgan düşünceyi anlam açıklığıyla, öyküyle, örnekle, deneyimle açıklayan, anlatan şiire göre, usu ve mantığı yadsıyan şiirin saçmalık olacağını" işaret eder. Bu noktada İlhan Berk'in verili olanın dışında yazdığı şiirlere "şathiye-yi sofiyane" denildiğini belirten Yetik, söz konusu olan bu şiirlerdeki "saçmalığın" "tümüyle anlamsız" olmadığını, buna "verili mantığa göre yanlış anlam" denilebileceğini işaret eder (2009: 56). Ancak Berk'in şiirlerini bu bağlamda "saçma olan"la bağdıştırarak şiire anlam çerçevesi çizmeye çalışan Yetik'in, İlhan Berk'in kurduğu şiirsel mantıkta saçma'yı araması yanlış bir tutumdur. Çünkü gerekçe olarak gösterdiği "verili mantık"a göre "yanlış anlam" yine hiçbir şey ifade etmez. Yani Yetik'in belirtiğinin aksine "anlamsız" olarak karşılanır ve bu da saçmaya denk düşer. İlhan Berk'in verili mantığın dışına çıktığını kabul etmekle birlikte, "usu ve mantığı yadsıyan" bir şiirin saçmalığı anlattığını, şiirsel bir bağlamda kabul etmek mümkün görünmez. Şiir, kendi usunu ve mantığını, şiirsel dil bağlamında yeni bir gerçeklikle bağdaştırır. Çünkü verili mantığı reddeden bir şairi, verili mantığın anlam anlayışına göre değerlendirmek tamamen yanlış bir eylemdir. Aksi bir durumda İlhan Berk'in şiirlerini "yanlış anlam" üzerine kurduğu kabul edilir ki bu da yanlış bir değerlendirme olur.

İlhan Berk'i bir "derleyip toplama denemesi" ortaya koyan Eser Gürson, şairin şiir anlayışını üç ayrı döneme ayırır. Birinci dönemde İlhan Berk'in şiirinde "yer yer rastlanılan toplumsal temalara bakılarak insanı doğal çevresi içine oturtan nesnel gerçekçi bir şair ya da değerleri toplumsal ülkü düzeyinde kavrıyor diye tarihsel maddeciliğin yolunu açan toplumcu gerçekçi bir şair saymanın yanıltıcı olduğunu" belirten Gürson, Berk'in ilk dönemine "en yakın düşen kimlik"in "stoacı şair" kimliği olduğunu dile getirir (2007: 32).

İlhan Berk'in şiirinin ilk döneminin "stoa felsefesine ve stoacı yaşama uygunluk gösterdiğini" işaret eden Gürson, "doğaya uygun davranmanın usa uygun davranmak ve dolayısıyla insanın kendine uygunluğu demek olan stoacı düşünce"nin bu yönüyle Berk'in "bu dönem şiirinin özünü oluşturduğunu" vurgular. Dolayısıyla "doğa yasalarına boyun eğmek, ama insandan gelen kötülüklere karşı çıkma"nın, "şairin bu dönem şiirlerinin hemen hepsinde görülen ortak özellik" olduğunu savunan Gürson, İlhan Berk'in bu bağlamda şiirinin özünü anlamlı bir niteliğe, belli bir tematik değerlere dayandırdığını da işaret etmiş olur (2007: 34).

Buna bağlı olarak İlhan Berk'in "stoacı dünya görüşünde, toplumcu düşüncenin belli bir ağırlıkta yer tuttuğunu", çünkü "toplumculuk'un, stoacı aktörede son amaç olarak zaten var" olduğunu ve dolayısıyla "bireylerin doğaya uygunlukla varacakları sonucun barış, kardeşlik, özgürlük ve eşitlikten başka bir şey olmadığını" vurgular. "Bireysel erdemden çıkış yaparak toplumcu sonuca (toplumsal erdem) varan stoacılık"ın, Berk'in şiirinde "Rönesans'tan bu yana gelişen ütopik toplumcu temalarla da kaynaşarak daha bir varlıklılık kazandığını" da işaret eden Gürson, "İkinci Dünya Savaşı yıllarında ülkemizde özellikle aydınlar arasında yaygın bir düşünce olarak gelişen toplumculuğun, yalnız 1940 toplumsal şiir kuşağını yönlendirmekle kalmayıp, Birinci Yeni şairlerini de etkilediğini" ve bu dönemde yetişen Berk'in de "toplumculuğun belli başlı temalarından etkilenmesinin doğal" olduğunu belirtir (2007: 47). Ancak Berk'in "toplumculuğunun, "diyalektik ve tarihsel maddecilikten kaynaklanmadığını" hatırlatan Gürson, "varlığı zıtlık kabul eden; evrensel oluşumu karşıtların birliği ve çatışması yasasıyla açıklayan; doğa ve toplumu nicesel değişmelerin nitesel değişmelere dönüştüğü bir süreç olarak gören bilimsel toplumculuk'un, materyalist bir felsefenin ürünü" olduğunu belirtir. Buna karşın "doğa tanrıcı bilgi kuramıyla insanı ve toplumu özgür ve adil bir düzene yönelten stoacılık"ın

ise "somut spiritüalist bir düşüncenin ürünü" olduğunu dile getirir. "Bu nedenle stoacılığın zaten bilimsel toplumcu düşünceyle kaynaşması olası değildir." diyen Gürson, "Berk'te görülen insancı (hümanist) ve doğayı vatan kabul eden evrendeşçi (kozmopolit) yönsemelerin stoacılığın önde gelen niteliklerinden olmakla birlikte, düşünsel toplumculuğun verilerinden de bolca yararlanılmış temalar olarak karşımıza çıktığını" işaret eder (2007: 47-48). Şiirinin tematiğine, özüne böylesi değerleri yükleyen Berk'in söz konusu olan bu ilk döneminde herhangi bir anlam sorunuyla karşılaşma olası görünmez.

İlhan Berk'in ikinci dönemini için, İkinci Yeni şiiriyle başlayan süreci işaret eden Gürson, *Galile Denizi, Çivi Yazısı, Otağ, Misırkalyoniğne, Âşıkane* adlı yapıtlarını içeren bu ikinci şiir döneminde İlhan Berk'in "bir alaşım şairi olarak karşımıza çıktığını" dile getirir. Söz konusu "allaşım"ı "gece ve gündüz vakitlerinin iç içe alındığı, sıçramalarla birinden öbürüne geçildiği, gece ve gündüz duyarlıklarının karmaşık bir yapı oluşturduğu bir alaşım" olarak niteleyen Gürson, İlhan Berk şiirinin bu dönemde anlamsal olarak belirsizliğe yöneldiğini de vurgulamış olur. İlhan Berk'in "Türk şiirindeki ussal anlam düzenini değiştiren, imge ve çağrışım örgüleriyle yeni bir anlam düzeni getirmeyi amaçlayan İkinci Yeni şiiri"ne *Galile Denizi*'yle katıldığını hatırlatan Gürson, *Galile Denizi*'nde Berk'in "eski yalın söyleyişiyle imgesel söyleyişi iç içe götürdüğünü" vurgular. Gürson'a göre Berk'in "eski sentaksı değişmemiş, şiirine yeni imgeler girmeye başlamıştır." Dolayısıyla "yalın söyleyiş ile imgesel söyleyiş iç içe, şiirin bütününü klasik anlam akışının dışına götürür." Bu bağlamda "Anı" ve özellikle "Galata Kulesi" bölümlerindeki şiirlerin "yeni bir anlam akışı kazandığını" işaret eden Gürson, Berk'in "şiirini değiştirebilmek için, tarihe, insanlara ve doğaya yöneldiğini", "yaşamın içinden çağrışımlar çıkardığını" vurgular. Böylelikle şiirlerinin, "şiirin yüzeyselliğini bir ölçüde azaltan bir yoğunluk kazandığını" dile getirir. Ayrıca Gürson'a göre "şiir, duygusallık ve trajik ögenin artması ile birlikte şiir sentaksına doğru çekilir." Bu bağlamda Berk'in de "en trajik eseri olan, vecde ve bilinçaltına yönelik eseri *Galile Denizi'*nde bile şiir sentaksının pek oluşmadığını" belirten Gürson, bu durumun "Berk'in şairlik yeteneğiyle ya da kuruluğa, trajik olana, vecd hâline olan korkusu ile açıklanabileceğini" savunur. "Rondo ve sonnetlerde dizeler kesilip eşitlendikçe şiir sentaksı daha çok görülür." diyen Gürson, Berk'in bu ikinci döneminde anlamı sorunsal hâle getirdiğini, sentaksa bağlı olarak da şiirselliğin öne çıkarılarak anlamın geriye

itildiğini, şiirlerin yoğunluk kazanarak imgesele ve çağrışıma dayandığını işaret etmiş olur (2007: 50).

Berk'in son dönemini "ikinci dönemden sonra" olarak tanımlayan Gürson, Berk'in "şiirinin orta döneminden sonra, yani *Şenlikname* ile başlayarak "görüm, duyum ve izlenim" eğilimini kuramsal bir temele oturtmaya çalıştığı"nı dile getirir. Gürson'a göre "bu kuramsal temelin esin kaynağı Husserl'in görüngübilim felsefesidir." Görüngübilimi, "bilincin bir nesneye, bir konuya yönelmesini zorunlu sayan, bu yönelimin ortadan kalkması sonucunda, bilinç ediminin kendisini ortadan kaldırması anlamına geleceğini ileri süren bir yöntem" olarak tanımlayan Gürson, bu tanımdan "bilinç olayının özünün yönelimde" olduğu sonucunu çıkarır. Görüngübilimin, "ruhsal olayın her zaman bir şey üzerine bilinç" oluşu ilkesinin, Berk'i "*Şenlikname*'den başlayarak, "görüngübilimsel şiir" denilebilecek bir tekniğe yönelttiğini vurgular. Buna bağlı olarak "görüngübilimin soyut kavramlara yer vermez niteliğinin, onu düşsel gece görüntülerinden kurtarıp doğanın soyut görümleriyle baş başa bıraktığını; deneyciliğe, doğa bilimlerine ve akıl doğrularına yer vermez niteliğinin ise, onun izlenimci kişiliğinin daha bir düzlüğe çıkmasını sağladığını" işaret eder. Görüngübilimin, "Berk'in özellikle ilk döneminde görülen betimsel ve izlenimsel kısırlığa varsıllık kazandırdığını, şaire doğayı ve nesneyi ayrıntılama ve çeşitleme olanağı verdiğini" de belirten Gürson, böylelikle şairin "görüngübilim yöntemiyle, doğayı kısır bir döngü içinde yineler duruma düşmekten kurtulduğunu" dile getirir (2007: 55).

İlhan Berk'in anlam anlayışına bu açıdan bakıldığında sorunsalın açıklığa kavuşmasının mümkün olduğunu işaret eden Gürson, şairin işinin "kendi insani değerlerini doğrudan doğruya ortaya koymak ya da soyut kavramlarla kendine yönelmek" olmadığını, aksine onun işinin "doğaya, nesnelere, insanlara yönelerek betimsel bir gözlemcilik ve gözlemden hareket ederek izlenimlere varmak" olduğunu dile getirir. Bu noktada Berk'in "bu izlenimler içinde bulup anlaşılabileceğini" vurgulayan Gürson, "imgelerle, çağrışımlarla geliştirdiği izlenimci gözlemcilik'in, şairi dolaylı olarak vereceğini", onu açıklığa kavuşturacağını işaret eder (2007: 56).

Bu bağlamda Gürson'a göre "yaşamın gerçekleri, şiirsel gerçeklikle iç içe geçtiği için, Berk'in yaşamı izlenimci bir yaşamdır." Dolayısıyla "şiirsel yaşamının izlenimci bir yaşam olması" sebebiyle İlhan Berk'in "şiirlerinde yer yer toplumsal

temalara eğilmesine karşın, bu izlenimci şiir yaşamın, onu bireysel bir evren kurmaya götürdüğünü" belirtir. "Metafizikçi fiziği imgelem dünyasında izlenimci bir yöntemle kendine dönüştürdüğünü" dile getiren Gürson, "fiziğin imgeyle zorlanması"nın, "çağrısının örgüsü içine çekilmesi"nin, bunun sonucunda "nesnelerin kendi gerçekliklerini aşarak yeni görüntüler kazanması"nın, Berk'in izlenimciliğini oluşturduğunu belirtir (2007: 56).

"Bilincin bir konuya, bir nesneye yönelmesini zorunlu sayan, bu nesneye, bu konuya yönelimin ortadan kalkması sonucunda, bilinç ediminin kendisini ortadan kaldırması anlamına geleceğini ileri süren fenomenolojiye göre, bilinç olayının özü yönelimdedir." görüşünü aktaran Gürson, bu anlayışa bağlı olarak Berk'in, "fenomenolojinin yönteminin birinci ilkesinden devinerek her şiirde bir konu, bir nesne belirlediğini ve o konuya, o nesneye yöneldiğini" savunur. Berk'in "bilincin nesneye yönelimi sonucu şiirini ürettiğini", ve "fenomenolojideki "ruhsal olayın her zaman bir şey üzerine bilinç" oluşu ilkesinin de, Berk'e öznellik kapısını açtığını" vurgular. Böylelikle "fenomenle bilinç düzeyinde karşı karşıya gelen Berk'in, şiirsel mantık düzeyine bir sıçrama ile fenomenolojik şiir duyarlığı denilebilecek öznelliği kazandığını" vurgulayan Gürson, Berk'in söz konusu anlamsızlık olarak görülen şiir anlayışının kaynağını da göstermiş olur (2007: 57).

3.5. Ece Ayhan'ın "Sıkı Şiir"i: "Yeni Anlamın Yeni Anlamlılığı"

3.5.1. Anlamın Rastlantısallığı

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiiri üzerine yapılan ilk soruşturmaya verdiği yanıtlarla şiir anlayışının genel çizgisini ortay koyar. İkinci Yeni şiirine yöneltilen eleştirilerin odağında olan Ece Ayhan şiiri, yazılagelen şiirin dışında olması bakımından "anlamsız şiir" olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu soruşturmanın *""İkinci Yeni" diye adlandırabileceğimiz şiiri, toplumsal sorunlar açısından değerlendirenler ona "faydasız şiir" diyorlar. Bu şiir sizce faydasız mıdır? Faydalı ise bunu nasıl açıklarsınız?"* şeklindeki soruya, şiirde ortaya çıkan anlam sorununa dayanarak şiirin faydalı olup olmadığının tespitinin yapılamayacağını dile getirir. 1957'de "şiire toplumsal açıdan bakarak "faydasız şiir" diyenlerin, tutumbilimi yalnız okullardan

ibaret sanıp, bunların toplum yaşantısı içindeki yankısını "sınıf kavgası" şeklinde görüp ve mutlaka bu okullardan (ister kapitalizm, ister anti-kapitalizm) birinin savunulması gerektiğine inanan "yoğun cahil" kişiler" olduğunu işaret eder. İkinci Yeni şiirine "faydasız şiir" bağlamında bakılmasını kabul etmeyen Ece Ayhan, bu noktada "bir şiirin 'doğrudan' hâlka hitap etmemesinin, 'doğrudan' hâlkı gıdıklamamasının, kullandığı kendine özgü yöntemler yüzünden kolay kolay anlaşılamamasının, kendini kolay kolay vermemesinin, işe toplumsal açıdan bakanların bile 'faydasız şiir' yargısına varabilmesi için bir ölçü olamayacağını" işaret eder. Bu bağlamda "Şiir elbette toplumun birtakım verileriyle kurulur. Ama toplumun dahi insancıl bir yönü olduğu hiçbir zaman unutulmamalıdır." (1993: 12) diyen Ece Ayhan, doğrudan anlaşılmayan, anlamını kolayca ortaya koymayan bir şiirin faydasız ve anlamsız olarak nitelenmesinin yanlışlığını vurgulamış olur.

Buna bağlı olarak aynı soruşturmada İkinci Yeni şiirinin *"a) Toplumsal bir kaygı ile mi? b) Şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesi ile mi? c) Şiirimizin geçirdiği tabii bir evrim sonu mu ortaya çıkıyor? Her üç hâlde de şiirin kelimeye dayanmasını ne dereceye kadar iyi karşılıyorsunuz?"* şeklindeki sorulara verdiği yanıtta Ece Ayhan, söz konusu seçeneklerin hepsinin de İkinci yeni şiirinin ortaya çıkmasında etkili olduğunu vurgular. Soruda dile getirilen nedenlerin "üçünde de bir gerçeklik payı" olduğunu işaret eden Ece Ayhan'a göre İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasındaki asıl neden, "şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesi ile oluşmuş" olmasıdır. Çıkış noktasının buradan kaynaklandığını belirten Ece Ayhan, şiirin sözcüğe dayanması meselesinin, şiir sözcüklerle "kurulur" şeklinde "yalınç bir anlamda" kullanılması durumunda bunun doğru bir yaklaşım olduğunu kabul eder. Ancak " "salt" tilcik (sözcük) olanakları bakımından bir anlam veriliyorsa", bunun doğru bir yaklaşım olmadığını vurgular. Çünkü Ece Ayhan'a göre "Tilcik "salt" görütü yakalamak için bir araçtır demek de şiiri, bugünkü şiiri anlamamak, kendisini, tilciğin "değerini" bilmemektir" (1993: 13). Dolayısıyla sözcüğün, şiirin kuruluşunda sadece bir araç olarak veya "imge" yakalamak amacıyla kullanılması, şiirin anlaşılmasında ve sözcüğün şiirsel değerinin göz ardı edilmesinde temel problem teşkil eder. Yeni şiir, sözcüğün olanaklarından yararlanılarak "kurulan" bir şiirdir. Bu bağlamda şiir bir "dil sorunu" çerçevesinde ele alınır (Kul, 2007: 95).

İkinci Yeni şiirinin sözcüğe verdiği değer bağlamında yeni bir şiirsel dil kurulurken söz konusu olan bu dilin, anlamsızlıkla ve bir şey anlatmamayla eşdeğer tutulması ve *"Yazdığınız şiirlerin başıboş bir şiir olduğunu söyleyebilir misiniz? Başıboş bir şiir değilse tutumunuz nedir? Bu şiirle ne yapmak istiyorsunuz?"* şeklinde bir soru sorulması karşısında Ece Ayhan, bu değerlendirmelerin yanlışlığına vurgu yapar. Bu bağlamda "çocukların şiirleri bir yana, hiçbir şiir başıboş değildir." diyen Ece Ayhan, kendi şiir tutumunu ise "İkinci Cephe'yi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığı için dili aşmak, tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek" şeklinde özetler (1993: 13). Bu şiir tutumuyla şiirin alışılmış anlam bağlamından, aklın ve mantığın ilkelerinden kurtulmuş bir anlamdan, dile dayalı bir sınırlılıktan kurtularak dilin imkânlarını zorlamak ve sözcüğe yeni anlam olanakları tanımak ve böylece şiirsel anlam derinliğine, sadece şiire özgü bir anlam yapısına ulaşmak ister. Böylesi bir anlam anlayışının rastlantısal yapısının yanında şiirsel mantığını ortaya çıkardığı sezgisel bir anlam boyutu da söz konusu olur. Dolayısıyla böyle şiir ve buna bağlı olarak anlam anlayışı, "yeni şiir"in genel niteliğini ortaya koyar. Bu bağlamda *"İkinci Yeni, bir şey söylemeyen, daha doğrusu anlamı rastlansal olacak, yani anlamı mısra, şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire doğru gidiyor mu? Böyle bir şiire gidip gitmemesi bir yana, siz bu tutumu nasıl karşılıyorsunuz?"* şeklindeki soruya Ece Ayhan aynı doğrultuda cevap verir. İkinci Yeni şiiriyle birlikte "anlamı mısra, şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire doğru gidildiğini" belirten Ece Ayhan, söz konusu olan rastlantısal anlamın, "yeni bir yöntem sorunu" olduğunu işaret eder (1993: 13). Bu yaklaşımıyla Ece Ayhan, aslında daha önce vurgulamış olduğu "sözcüğün önemini" yeniden öne çıkarır. Çünkü anlamın rastlantısallığı, şiiri kuran sözcüklerin yeni bir bağlam ve anlayış içinde bir araya gelmesinin, yeni bir anlam alanı oluşturduklarını, şiiri kurarken kendilerini de yeniden, yeni özlerle kurduklarını işaret etmiş olur. Rastlantısallık, şiirsel anlamın, yeni bir derinlik boyutuyla ortaya çıktığını ve şairin dışında da şiirin kendi yapısına bağlı olarak bir şiirsel anlam oluşturduğunu göstermesi bağlamında önem kazanır.

Söz konusu anlamın, bu niteliğiyle yeni şiirin bir özelliği olduğunu işaret eden Ece Ayhan, *"Bu şiir başlangıçtan sonsuza giden şiire etkiyecek, faydasız olacak mıdır?*

Bu akım silinse bile onun üzerine kurulacak şiir daha sağlam, daha denenmiş bir şiir olabilir mi?" soruya, bu yenilik doğrultusunda cevap verir. "Bu şiir'in, kendinden sonra gelecek şiire bir şeyler bırakacağını" belirten Ece Ayhan, ancak "yeni şiirin kendinden önce gelen şiirin bir devamı" olmadığını dile getirir. Bu bağlamda "Yeni şiir yeniden kurulur. Yeni yeniyle kurulur." diyen Ece Ayhan, bu sebeple "yeni özün yeni biçim getirmesinin zorunlu" olduğunu da işaret eder. Bu bağlamda "yeni öz yeni biçimi getiremiyorsa", o özün ya "yeni olmadığını" ya da "yapıtın daha bitmemiş" olduğunu vurgulayan Ece Ayhan, söz konusu olan özün "yeni biçimi ortaya çıkarıncaya dek şiirin bitmeyeceğini" dile getirir (1993: 13).

Fahir Aksoy'un 1960'ta Yeditepe dergisinde hazırladığı soruşturmada ise Ece Ayhan'a yönelttiği *"'İkinci Yeni' diyorlar, bu konuda ne düşünüyorsunuz?"* şeklindeki soruya Ece Ayhan, böylesi bir adlandırmanın geçerlilik kazanmış olmasına rağmen "doğru" bir adlandırma olmadığı cevabını verir. İkinci Yeni şiirinin "bir çeşit tanımlanamazlıkla eş anlamlı oluşunun" aynı zamanda "bir akım kimliğinden uzaklığının" kabul edilmesi gerektiğini vurgulayan Ece Ayhan, bu şiir anlayışı içerisinde adları sayılan şairlerin "kişiliklerinin, özelliklerinin birer birer saptanmasının daha yerinde, doğru ve anlamlı" olacağını belirtir (2001: 80). Dolayısıyla Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirine genel ve toptancı bir bakışın, bir değerlendirmenin doğru sonuçlar doğurmayacağını da vurgulamış olur. Bu açıdan bakıldığında kendi döneminde bizzat şairleri tarafından farklı bağlamlarda değerlendirilen İkinci Yeni şiirine anlamsız, bir şey anlatmayan şiir veya saçma şiir yakıştırmalarının da genel geçer olması beklenemez.

Aynı soruşturmada Fahir Aksoy'un, *"Bugün İkinci Yeni akımı bir yenilik olmaktan çıkmış bulunuyor. Her ölçüye göre belli bir seviyenin örnekleri var. Sanatçılarımız yeniliksiz edemeyeceklerine göre şiirimizin gidişi sizce bundan sonra nereye doğrulacaktır?"* sorusuna ise Ece Ayhan, bu durumun "kestirilemeyeceği" yönünde cevap verir. Bu bağlamda "şiir'in yöntemler, etki araçları konusunda öteki sanatların görev ve olanaklarından yararlanmasındaki artışları göz önünde tutulsa bile, gitgide bir bağımsızlığa yöneleceğinden başka bir şeyin pek kestirilemeyeceğini" işaret eden Ece Ayhan, "şiir'i, belirli ortamları, belirli koşulları biçimlendirir gibisinden sanıların bizi çıkmaz sokağa götüreceğini" vurgular. Dolayısıyla "daha ilk örneklerini vermiş bulunan İkinci Yeni dalgasının bir yenilik olmaktan çıktığı düşüncesini de kuşkuyla karşılayan" Ece Ayhan, "bir yenilik'in üç-dört yılın işi" olmadığını, "sonraki

yapıtların beklenmesi" gerektiğini dile getirir (2001: 80). Ece Ayhan bu yaklaşımı anlam sorunsalı açısından ele alındığında, anlamın da belirli şartlar ve koşullar altında biçimlendirilemeyeceğini söylemek mümkündür. Böyle bir değerlendirme, şiirde anlam sorunsalını da bir "çıkmaza" götürür. Belirlenen şartlar, koşullar veya başka etkenler altında şiiri anlamlama, şiirden beklenen anlamın tekliğini işaret eder ki bu da şiirsel kavrayışa uygun bir yaklaşım olarak kabul edilemez. Yenilik vurgusunun da bu bağlamda değerlendirilmesi gerekir. Yeni bir şiir anlayışının, belirli şartlar ve koşullar altında ele alınması, yenilik olgusuna da bir bakıma ters düşer. Yeni olan şiir, her seferinde kendi şartlarını da beraberinde getirir. İkinci Yeni şiirinin getirmiş olduğu anlam anlayışının da bu bağlamda değerlendirilmesi anlam-anlamsızlık noktasında daha olumlu sonuçlar doğurur.

Bu noktada Fahir Aksoy'un *"Edebiyatımızda eleştirmenler neden etkin olamıyorlar, açıklar mısın?"* sorusu daha da anlamlı hâle gelir. Çünkü Ece Ayhan da bu soruyu söz konusu yenilik bağlamında değerlendirir. Yeni olanın anlaşılmasının ve bu bağlamda değerlendirilmesinin "zorluğuna" dikkat çeker. Eleştirmenlerin "etkin" olamamasının "çokluk, kendilerince denenmemiş bir dış ölçüyü benimsemeye yanaşmak istememelerine" bağlayan Ece Ayhan, ayrıca Türk şiirinde "hiçbir eleştirmenin 'status quo'yu aşkın anlatımlar taşıyan bir yeni açıyı, bir yeni perspektifi zamanında haber vermediğini, kavramadığını, ona yandaş olmadığını" işaret eder (2001: 81). Bu bağlamda eleştirmenlerin yeni şiirin anlam sorunsalını kavramalarının ve bu yönde bir eleştiri getirmelerinin beklenemeyeceğini kabul eden Ece Ayhan, şiirin bu sebeple anlamsız olarak karşılanmasının da doğal olduğunu vurgulamış olur.

Ece Ayhan, Orhan Kâhyaoğlu ile yaptığı bir söyleşide hem kendi şiir anlayışı hem de İkinci Yeni şiiri için önemli değerlendirmeler yapar. Kâhyaoğlu, *"Türk şiirinde, benzeri olmayan bir şiir dilinin kurucusu olduğunuzdan söz ediliyor. Bu ilk yapıtlar İkinci Yeni akımı içinde ifadelendirildiği için, sizden bu akımın çıkışı hakkındaki görüşlerinizi sormak istiyorum. Sizin şiirinizin, bu akım içindeki ayırıcı özelliği nedir?"* şeklindeki soruyla Ece Ayhan'ın dil kavrayışına ve İkinci Yeni şiiri içindeki "farklı" konumuna işaret etmiş olur. Söz konusu soruya karşılık Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirini "Sıkı şiir" kavramıyla karşılayarak "Türkçenin bu 'kötülük toplumu'nda, aşağı yukarı 40 insan-yılına yakın bir zamandır 'Sıkı Şiir'le, 'Bakışımsızlık'la (*Alymetrie*), 'Kakışma'yla (*Dissonance*) ve benzerleriyle" hareket ettiğini ve bu anlayış

doğrultusunda şiir yazdığını belirtir. Bu bağlamda "1955-56 şiir olayına, istenirse, 'rastlantısal sıçrama' da denilebileceğini işaret eden Ece Ayhan, "mutation" kavramını da ele alarak söz konusu yeni şiir anlayışının bir "değişiklik", bir "dönüşüm" bağlamında ele alınmaması gerektiğini vurgular. Çünkü Ece Ayhan bu şiir olayını "yeni" olarak değerlendirir ve değişimin yerine "rastlantısal sıçrama" olduğunu kabul eder (1993: 133). Bu "rastlantısal sıçrama"nın beraberinde bir anlam sorunsalını getirdiğini de kabul etmek gerekir. Rastlantısallık anlama, alışılmışın dışında ve çağrışıma dayalı olan bir yapısallık kazandırır. "Sıçrama" da aynı doğrultuda alışılagelmiş anlam anlayışının ötesine geçme, onunla olan bağlantının kopuk bir şekilde devam etmesine işaret eder. Sıçrama, anlamın gelişim çizgisinin "kopuk" bir düzlemde devam etmesine vesile olur. Bu iki durumda da anlamın bir sorunsal hâline gelmesi doğal bir sonuçtur. İkinci Yeni şiirinin alışılmışın dışında ve çoğu noktada anlamsızlıkla suçlanmasının ardında, Ece Ayhan'ın işaret ettiği bu gerçeğin payı vardır.

Bu bağlamda İkinci Yeni şiirine "Sıkı Şiir" diyen Ece Ayhan, söz konusu şiirin Sezai Karakoç ile Cemal Süreya'dan oluşabileceğini dile getirir. Turgut Uyar ile Edip Cansever'in "ara kuşaktan" olduklarını ve "tam anlamıyla da arada kaldıklarını" belirtir. "Her ikisinin de bir yarılarının bir bakıma hep Garip'te kaldığını" (1993: 134) işaret eder. Ece Ayhan'ın bu yaklaşımından hareketle, söz konusu iki şairin de anlam anlayışı bakımından diğer İkinci Yeni şairlerine göre daha genel çizgiye yakın olduklarını söylemek mümkündür. Ece Ayhan'ın işaret ettiği rastlantısal anlamın bu iki şairde diğerlerine göre daha sınırlı kalmasını da bu açıdan değerlendirmek gerekir. Kendisini ise "ben baştan beri "atonal"im. Haklılığın inadını da taşırım." (1993: 135) diye tanımlayan Ece Ayhan, "atonalliğe" bağlı olan bir anlam anlayışı ortaya koyar. Bu bağlamda "Gerçeküstücülük"ün de "atonalliğin bir türevi" olduğunu kabul eden Ece Ayhan, bu durumun tam tersinin, yani gerçeküstücülüğün, "atonalliğin şiirdeki ve resimdeki karşılığı" olabileceğini de işaret eder. Atonalliğin, "bestede ton ve makam temeline bağlı kalınmaması" tanımından hareketle bu kavramın rastlantısallıkla doğrudan ilişkili olduğunu da söylemek mümkündür. Atonallikte çağrışımın da sağlayacağı itici güçle rastlantısal olana ulaşmak, bir bakıma Ece Ayhan'ın şiirlerindeki anlam anlayışının da özetidir. Bu noktada Ece Ayhan'ın "'atonallik'le vurgulamak istediğinin, aslında sanatın özünde bulunduğuna inandığı "aykırılık" olduğunu" işaret eden Erdoğan Kul, Ece Ayhan'ın, "atonal müziğe ilişkin bir terim olan

‘kakışım/kakışma (dissonance)’yı da İkinci Yeni şiirinden söz ederken kullandığını” belirtir. Çünkü Kul’a göre Ece Ayhan, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern gibi atonal müzik bestecilerinin İkinci Yeni şairlerini “çok etkilediği görüşündedir.” Kul, Ece Ayhan’ın “bu noktadan hareketle, İkinci Yeni şiirinin gereğince anlaşılıp değerlendirilememesini de bizdeki aydınların ‘uyumsuz notaların birleşiminden hoşlanmaması’ ve atonal müziği bilmemesiyle bağlantılı gördüğünü” işaret eder (2007: 145-146). Dolayısıyla rastlantısallığa ve çağrışıma dayanan şiirsel anlamın “bilinememesi”, şiirsel anlamın da sorunsal hâle gelmesine sebep olmuştur.

Çok Eski Adıyladır adlı eserini, “gerçekten de benim 40’a yakın insan yılını bulan yazı-yaşamımda varabileceğim en yetkin ve en sıkı bir kitabımdır ve tabii en karamsar da!” sözleriyle tanımlayan Ece Ayhan, söz konusu eserin “aynı zamanda en karanlık” eseri olduğunu belirtir. Bu eserin “alt adı”nın, “meclislikler” olduğunu işaret eden Ece Ayhan, “meclislik”i, “bir minyatürde figürlerin istifi” şeklinde tanımlar. Bu eserin de ilk kitabı *Kınar Hanımın Denizleri* (1959) gibi “pek okunmadığını” belirten Ece Ayhan, bu şiirlerdeki anlam zorluğunu da bir bakıma işaret etmiş olur (1993: 137). Çünkü genel anlayış içerisinde “‘atonallik’, ‘kakışma’ (*dissonance*), ‘bakışımsızlık’ (*asymetrie* ya da *dissymetrie*)” gibi anlayışların oluşturduğu şiirlerin “her zaman zor algılanabilir diye avunup durulduğunu” dile getiren Ece Ayhan, kendi yazdıklarının “bin yıllık algı ortalamasının çok altında da olabileceğini, hepten başarısız da” kabul edilebileceğini söyler. Ancak “yeni bir sözdizimi ve yeni bir dilbilgisinin” kolaylıkla ve sıradan bir anlayışla “batırıldığını”, “batırılıyor oluşunu” sorgular. Bu bağlamda söz konusu anlayışa “Kimsenin aklına nedense benim yüzmeyi derin yerde öğrendiğim ve çırılçıplak yüzdüğümüz gelmiyor!” (1993: 138) sözleriyle karşı gelen Ece Ayhan, kendi şiirinin, yeni bir sözdizimi ve yeni bir dilgilgisi getirdiğini ve bu bağlamda bir anlamsal yapı oluşturduğunu vurgular. Bu anlamın yüzey yapıda değil, derin yapıda aranması gerektiğini işaret ederek şiirsel anlamın yatay bir okumayla derin dikey bir okuma sonucu ortaya çıkacağını belirtir. Bu bağlamda Ece Ayhan’a göre “Türkçe, bin yıldan beri üstelik her türlü Şiir’e de bütün arka ve ön kapılarını (hatta mahşerde bile ve kesenkes) sımsıkı kapatmış bir otobüs” gibidir (1993: 138).

Ece Ayhan kendi şiir anlayışını ortaya koyarken asıl amacının “aslında başka bir şey” olduğunu vurgular. Bütün dünya şiirinde, “koşuk, ses, hece, kafiye olayları”nın varolduğunu, ancak kendisinde olmadığını dile getiren Ece Ayhan, bu “başkalığı”

şiirlerinin "sayısal" olmasına bağlar. Bu "sayısal"lığın yanında şiirlerinin "ağır" olduğunu da söyleyen Ece Ayhan, anlamın bir bakıma sorunsal oluşunu bu gerekçelere dayandırmış olur (1993: 142). Ece Ayhan, şiirlerinde "kurmaya çalıştığı dil'e, gerçekliği kurcalamak isteyen Gerçekötesi bir dil" denilebileceğini işaret eder (2001: 33). Gerçekötesi bir dil'in anlam alanı da gerçekötesi bir yapıya denk düşer. Bu noktada Ece Ayhan'ın diğer İkinci Yeni şairlerinin de kurmaya çalıştığı yeni bir gerçeklik düzlemine ulaşmak istediğini söylemek mümkündür. Ece Ayhan'da nesnel bağlılaşımın biraz daha az olduğunu da belirtmek gerekir. Dolayısıyla anlamın da "zorluk" derecesi kendiliğinden artar.

Fikret Ferel, Ece Ayhan'ın gerçeküstücü olarak gösterilmesine katılmaz. Ona göre Ece Ayhan'ın şiiri, "bir gerçeküstücü şiirden çok, İlhan Berk'in şiirine yakın, bağımsız mısralara, garip imajlara, sözcük-cümle-takı bozmalarına dayalı, bilinçaltındaki karışık, kapalı, yasak ve özlem dolu çocukluk duyguları ile beslenen bir şiirdir." Bu açıdan bakıldığında onun şiirinde "bir ruh otomatizmi yoktur" ve "aklın hiç bir denetimi olmadan her türlü estetik ve ahlâk kaygısı dışında, düşüncenin yazılışı değildir" (1969: 9).

İkinci Yeni şiirinin gerçeküstücü yanına değinen Mehmet H. Doğan, bu etkinin "yalnızca şiir diliyle, 'imge' ile sınırlı kaldığını" belirtir. Bu bağlamda "gerçeküstücülerin anarşizme varan başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı"nın, "bir tek" Ece Ayhan dışında, İkinci Yeni şiirinde "hiç olmayan şeyler" olduğunu dile getirir (1995: 16). Ece Ayhan bu yönüyle de İkinci Yeni şiirinin ortaya koyduğu anlam anlayışından öteye gider. Onun şiirinde anlamın tamamen uç noktalarda ve dikey bir biçimde gelişmesi, okur ile arasında sorunsal yaratmasına sebep olmuştur. Tam bir gerçeküstücü tavır takınmamış olsa da Ece Ayhan, yeni bir gerçeklik yaratarak, belki de bir üstgerçeklik oluşturarak bilinçaltını tersyüz ederek okurdan o derindeki ve dikey olan anlamı üst'e çıkarmasını bekler.

Akımlar bağlamında Ece Ayhan şiirine yöneltilen bir başka yaklaşım da varoluşçuluktur. Daha önce de vurgulandığı gibi Melih Cevdet, İlhan Berk'i ele aldığı bir yazısında (Anday, 1984) İkinci Yeni şiirine ve Ece Ayhan'a da dair görüş bildirir ve Ece Ayhan'ın varoluşçulukla ilintisinin olduğunu ileri sürer. Bu görüşe karşı çıkan Demir Özlü, İkinci Yeni şiirinin, "gerçeklerimizi yorumlama acısından, varoluşçulukla

bir ilintisi olmadığını" dile getirir. Ece Ayhan'ı "İkinci Yeni şiirin ilk gerçek ozanı" sayan Demir Özlü, Ece Ayhan şiirinin kaynaklarının da varoluşçulukta aranmayacağını işaret eder. Çünkü Ece Ayhan "ezginin, resmin yaratma yollarından yararlanarak kendi özgün şiirine varmıştır." Bu bağlamda "sözcükleri çoğunca, örneğin lekeci ressamın boyaları kullanışı gibi kullanmıştır." Ancak Demir Özlü, Ece Ayhan şiirinin "salt bununla kalmadığını, bu yöntemden ayrılmamakla birlikte ölçülü bir özdevimsel yazışla bilinç-altını da kullandığını" belirtir. Ece Ayhan, bu bilinçaltını "yapay bir yitik zemine kaydırır." Ayrıca Melih Cevdet'in aksine Demir Özlü, Ece Ayhan'ın "şiirlerindeki bazı imlerin (*signe*) de varoluşçuluğa götürülemeyeceğini" savunur. Ona göre Ece Ayhan'ın imleri, "bir anlam-yükü taşıması gereken varoluşçu imler değildir." Çünkü "bu imlerin kaynağı varoluşçu felsefede değil, salt şiirdedir; bunlar salt şiirsel olan imlerdir, bir düşünceye, bir anlama götürmezler." Dolayısıyla Ece Ayhan'ın özgünlüğünün burada aranması ve "bu yüzden onun şiirinin anlamdan en çok kopmuş şiir" olarak değerlendirilmesi gerektiğini işaret eder (1962: 18). Buradan hareketle Ece Ayhan şiirini en temel özelliğinin "anlamdan kopuş" olduğunu söylemek mümkündür. Onun şiirindeki sözcükler, doğrudan bir anlam yükü taşımak amacıyla kurgulanmaz. Bir anlam yüküyle imgesel hâle gelmez. Sözcükler, imgesel niteliğe kavuştuktan sonra, kendi özgül yapıları içerisinde bir anlam alanı oluşturur. Dikey bir yapıda oluşan bu anlam, şiirsel anlamdır ve şiirin dışında doğrudan bir anlamı göstermez.

Ece Ayhan, İlhan Usmanbaş'la atonal müzik üzerine yaptığı bir söyleşide "İkinci Yeni şiir akımının, yani 'Sivil Şiir' akımı"nın, 1956-58 yılları arasında "rastlansallık" anlayışına yer verdiğini işaret eder. Yani bu şiir anlayışının "rastlansal bir sıçrama"ya dayandığını belirten Ece Ayhan, "mutasyon" olarak değerlendirdiği bu "sıçrama"nın "değişim" şeklinde, dar bir çerçevede ele alınmasının yanlışlığını işaret eder. İlhan Usmanbaş da Ece Ayhan'ın bu yaklaşımlarından hareketle "rastlantısallık"ın yöntemiyle, "yani yazılan bazı şeylerin gerçekleştirilmesinde şarkıcının yaratıcı gücünü kullanarak 'rol' (hem de 'pay') aldığını" belirtir. Bu yöntemin "müzikte" var olduğunu dile getiren Usmanbaş, bunun "katı bir noktalama geçmişimize belki de bir tepki olarak" ortaya çıktığını işaret eder. Dolayısıyla Usmanbaş, İkinci Yeni şiirinin söz konusu tarihlerde (1956-58) "bütün dünya bestecilerinde de böyle bir eğilimin varlığına" işaret eder (1993: 262). Ece Ayhan da Cemal Süreya ile yaptığı bir söyleşide, dolaylı olarak bu durumu destekler. "Türkiye'de şiirlerin sessiz çekildiğini, ses'in

şiirlere sonradan (masada) eklendiğini" belirtir (1993: 167). Bu durumunda sesin sonradan yerleştirilmesine bağlı olarak da şiirdeki anlamın bu sese uygun bir şekilde oluşturma yoluna gidildiğini söylemek mümkündür.

Ece Ayhan, anlamı da etkileyen bu sıçramanın, okur/eleştirmen bağlamında da bir sorunsal hâline geldiğini işaret eder. Çünkü ona göre "yöntemli düşünmeye, araştırmaya, çeyrek gelişmeye, '*değişinim*'e ('mutasyon'a), şiirde logaritmaya, 'düşünce'de kakışmaya, yeni sözdizimine ve giderek yeni mantığa" kapalı olan söz konusu kitle şiiri anlamsız ve saçma olarak görür. Ece Ayhan böylesi bir anlayışı savunanların, "rastlantılarla yeni ölçütler ve çağdaşlık"ın aranamayacağına inandıklarını belirtir (1993: 19). Bu bağlamda Gülin Tokat'ın, "Seyirci, okuyucu için ne diyeceksiniz?" sorusunu yanıtlayan Ece Ayhan, okurun içinde bulunduğu "rahatlığa" karşı çıkar. Okurun bir "kaykılma" içinde şiire yöneldiğini işaret eden Ece Ayhan, "Sıkı Şiir'in, kendini hemen ele vermeyeceğini", okurun "biraz düşünmesi, biraz soru sorması" gerektiğine vurgu yapar. Yani okur sarsılmaz bir güven içinde şiire yönelmemeli, şiirden ve dolayısıyla anlamdan "kuşkulanmalıdır" (2001: 30). Bu bağlamda "Biz leş kargası okur istemiyoruz!" diyen Ece Ayhan, "okurun, genellikle sanatçıya kendini sanatçı öldükten sonra verdiğini" işaret eder (2001: 78). Ece Ayhan'ın okura karşı oluşunun ardında İkinci Yeni şiiriyle oluşan yeni şiir algısının bir bakıma kavranamamasıdır. İkinci Yeni şiiriyle birlikte "şiirin kapılarını ardına dek açtıklarını, bu şiire, yeni anlamın yeni anlamlılığının bilinerek girilebileceğini" işaret eden Ece Ayhan, İkinci Yeni şiiri dilini "gizli bir dil" olmadığını, "ağızlar, kuşdili, argo ya da bir jargon" ise "hiç" olmadığını belirtir. "Gerçekleri dille sınırlandıramadığını" vurgulayan Ece Ayhan, "arada patlamalar" olduğunu, dolayısıyla bunları "anlamayacak, bilgilerini de edinemeyecek sonra da kasılacaklar için" şiir yazmadığını söyler. Bu sebeple "okurun sarsılması, şımartılmaması" gerektiğini belirterek "okurun dokunulmaz bir varlık" olmadığına dikkat çeker.

Ece Ayhan 1982'de İzzet Yaşar ile yaptığı bir söyleşide anlam sorunun açıklık-kapalılık bağlamında yaklaşır. Ece Ayhan'ı " 'kapalı' bir şair" olarak gören İzzet yaşar, şiirde 'açıklık', 'anlaşılırlık' meselesine değinir. Ece Ayhan, bu bağlamda "Açık Şair" diye bir şeyin olmadığını dile getirir. Anlamın, İkinci Yeni şiiriyle sorunsal hâle gelmesini, bir "algı" meselesine bağlar. Çünkü Ece Ayhan'a göre İkinci Yeni şiiri ortaya çıktığında "geçerlilikteki 'algı ortalaması'nın dışında ya da altında kalınmıştır."

Dolayısıyla anlamın sorunsalllığı okurun bakış açısıyla da ilgilidir. “Şiirin siyanür serüvenine balkondaki şezlongdan şöyle bir göz atanlar, bu yeşil camlı şiire bir acele 'kapalı şiir' demiş olabilirler.” diyen Ece Ayhan, şiirin zorlu, oldukça zahmetli ve gereğinden fazla bir çabanın ürünü olduğunu ve böylesi bir yapının rahatlıkla, ilk anda kavranabilmesinin mümkün olmadığını işaret eder. Bu rahatlık içinde şiiri kavrayamama, anlamlayamama sonucunda, şiiri anlamsız bulmanın ya da kapalı diyerek onu ötelemenin yanlışlığını vurgulayarak hem kendi şiirinin hem de İkinci Yeni şiirinin “uzak çağrışımları yakınlara getirilmeye çalıştığını” dile getirir (1982: 5). Uzak çağrışımların farkında olmayan veya bu çağrışımları şiirin bir gereği olarak görmeyen okur, söz konusu şiiri kapalı bularak bir anlam sorunsalı yaratmış olur.

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirine genel geçer bakışların, değerlendirmelerin dışında kalmak ister. Bu konuda “Ben toplu fotoğraf çektirmek istemiyordum. (…) Anlaşmazlığın çekirdeği bu “şiir”in nitelendirilmesi idi. Ben bugün de şiirime ve onun uzantıları olan konuşmalarıma dokundurtmam, yazılamayan “gizli virgül”lere bile.” (1982: 5) diyen Ece Ayhan, şiirin anlam yapısını da bu bağlamda kurar. İkinci Yeni şairlerinin anlam anlayışıyla birçok noktadan ayrılan Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirinin getirmiş olduğu anlam anlayışını da daha uç noktalara taşımıştır. Daha önce de belirtildiği gibi “gerçekötesi” bir kavrayışın, söz konusu olan bu anlam yapısında etkili olduğunu söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışını, “İkinci Yeni 1950’lerden sonra, Türkçede, taşradan gelmiş ve çok genç parasız yatılıların oluşturdukları hiç beklenmedik, garip bir biçimde de özgün, çağdaş, çağcıl ve önemli bir şiir ve bir düşünce ‘sıçrama’sıdır; yani 13/15 bir akımı. Çok özgül bir anlamda da belki de bir Mülkiye hareketi, hiç değilse ilginç bir Ankara şiir olayı.” (1989: 143) sözleriyle açıklayan Ece Ayhan, bu şiir hareketini oluşturan şairlerin sosyolojik açıdan farklılığına da dikkat çekmesi, bu sosyolojik yapının yeni bir anlam dünyasıyla şiire yöneldiğini de gösterir. Bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni şiirinin özgüllüğü, varolan düşünce sisteminin dışında oluşu ve bir sıçrama olarak görülüşü, bu şairlerin kendilerinden önceki şairlerden sosyolojik yapılarının farklı oluşuna da bağlanabilir. Bu durumu daha önce Cemal Süreya da şairlerin doğum yerlerini inceleyen bir çalışmasında ortaya koymuştur.

“Bakışımsızlık”, “Kakışım”, “Atonallik” “Logaritma” gibi kavramların kendisinin “anlatışları” kabul edilerek bir yana bırakılsa bile, İkinci Yeni şiirinin “1955-56’larda, bildiğimiz balıkçı İsâ’nın, -hem erkek olarak, hem de masallarda, gerçeküstücülükte ve gerçeküstücü masallarda olduğu gibi- ilk kez yurttaş düz Meryem’i doğurduğunu” “ayağa kalkarak”, (1989: 143) söyleyen Ece Ayhan, bu şiirle birlikte doğrudan algı ortalamasının üzerine çıkıldığını, bir düşünsel sıçramayla yeni bir algının oluşturulduğunu, bu algıya bağlı olarak başka bir gerçeklik alanına girildiğini ortaya koymuş olur. Bu durumdan hareketle doğal olarak alışılmışın dışında bir anlam alanına, şiire özgü bir anlamsal yapıya ulaşıldığını, şiirin yatay ve yüzeysel değil, dikey ve derin bir anlamsallığa dayandırıldığını işaret eder.

Bu bağlamda Ece Ayhan söz konusu yılları (1955-56) “sivil çıkış” yılları olarak değerlendirir ve o dönemde şairin “yakın çevresindeki eskimiş şairlerin ve yazın eleştirmenlerinin algılarının ve ufuklarının, -‘yürüyen’ bir bando mızıka gibi şaşırtıcı bir biçimde gelişen tarihe, tarihçelere ve hızla değişen gerçekliklere, hatta elle tutulurcasına somut olgu ve belgelere sırtlarını dönerek-, gerçekten de çok dar ve çok ilkel” olduğunu dile getirir. Ayrıca söz konusu şairlerin ve eleştirmenlerin “büyük bir bölüğünün kuru bilgi düzeyinde de müzikle (yani aşk’la) ve müzik bilimiyle, -hele atonallikle hiç-, bir ilişiğinin olmadığını” işaret eder (1989: 143). Dolayısıyla “gelişen tarihe, tarihçelere ve hızla değişen gerçekliklere, hatta elle tutulurcasına somut olgu ve belgelere sırtlarını” dönen bu anlayışın, İkinci Yeni şiirinin bu unsurlara dayanarak oluşturduğu şiirsel anlamı ortaya çıkarmaları da beklenemez. Özellikle Ece Ayhan’ın, kendi şiiri için temel ilke olarak kabul ettiği “atonallik”i bilmeyen bir okur kitlesinin, şairini şiirlerini kavraması, onların anlamsal derinliğini sezebilmesi de oldukça zorlaşır. Ece Ayhan’ın özellikle bu bağlamda söz konusu yıllarda yeni bir anlam yapısı oluşturduğunu söylemek mümkündür.

“Yeni” olan bu anlam yapısını “Biz, İkinci Yeni şairleri olarak, yeni bir dilbilgisi ve yeni bir sözdizimiyle, yeni bir istifle de kuşanmıştık.” sözleriyle temellendiren Ece Ayhan, şiirselliğin ve buna bağlı olarak şiirsel anlamın sözdizimine bağlı olduğunu bir bakıma işaret eder. Yerleşik algıların tersine sözdiziminin sadece şiirselliği ortaya çıkardığını değil, aynı zamanda şiirsellikle birlikle şiirsel anlamın bu sözdizimine bağlı olarak oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Ece Ayhan, bu yeni kavrayışla birlikte oluşan şiirsel anlamın, mevcut olan bu eski anlayışların dışında ve onlara karşı gelerek

geliştirildiğini açıkça ortaya koyar. Söz konusu yıllardaki bu karşı çıkışı şu sözlerle özetler: *"Prof. Suut Kemal Yetkin'lere (yani Prof. İhsan Doğramacı'lara); Yaşar Nabi Nayır'lara (yani Prof. Orhan Aldıkaçtı'lara); Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolculara, bir tekkenin postnişini gibi 'Prens Sabahattin' Eyüboğlu'lara, yani altı oklu devlet memurlarına; Oktay Rifat'lara, Melih Cevdet'lere, yani oksuz belediye memurlarına; Osmanlıyla iki kaşık gibi iç içe ve arka arkaya duran işbu cümhuriyet'e; Baylan'cı statükoculara, arabeskçilere, Orhan Gencebay'lara, Attilâ İlhan'lara, İrfan takma'sına sığınan Tataratitiri'lere, vb.ne kesinkes ve açıkça karşıydık"* (1989: 143).

Bütün bu hususlara rağmen Ece Ayhan daha önce de belirtildiği gibi bir gurubun içine dâhil edilmeyi pek kabul etmez. Bu bağlamda "İkinci Yeni akımı ya da serüveninin başlangıçtaki ilk anlamıyla Sezai Karakoç ile Cemal Süreya"dan oluştuğunu kabul eder. İkinci Yeni şiiriyle "kendisinin doğrudan bir ilişiğinin" olmadığını işaret eden Ece Ayhan, kendisinin "şiirlerden değil de düzyazılardan (tarih ve müzikten) gelmiş olmakla ve kendisini kesin şairden saymamakla da İkinci Yeni şiirinden olmayabileceğini" belirtir (1989: 143).

Bu bağlamda İkinci Yeni şairlerinin birbirinden "düşünce bakımından da farklı" olduklarını belirten Ece Ayhan, hepsinin "yalnızca şair" olduğunu işaret eder. İkinci Yeni şiirinde düşünsel bağlamda "ağırlık" olduğunu vurgulayan Ece Ayhan, bu şiirlerin, "tarihi de kurcaladığını" ve buna bağlı olarak İkinci Yeni şiirinin "sevilmeyişinin" bu durumdan ileri geldiğini belirtir. Söz konusu dönemde "özgünlüğün, amuda kalkmak sanıldığını", ancak "olduğu gibi, alçakgönüllü davranmanın asıl özgünlük" olduğunu vurgulayan Ece Ayhan, bu bağlamda İkinci Yeni şairlerinin "yükselmek için, sevilmek için çaba göstermediklerini", "kendilerinin öyle bir dertleri olmadığını dile getirir. Buna karşın "Şiirleri, görüşleri, düşünceleri dolaşıma atmak önemli." (2001: 40) diyen Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirini, dolayısıyla kendi şiirinin bir "dolaşım" sağladığını ve buna bağlı olarak anlam sorunu yaşadığını işaret eder. Okur, daha önceki şiir anlayışlarından dolayı söz konusu dolaşıma alışkın değildir. Durağan yapıyı kıran İkinci Yeni şiiri, anlaşılma sorunuyla karşı karşıya kalmıştır.

Yeni bir yapıyla ortaya çıkan İkinci Yeni şiirine bu bağlamda "logaritmalı şiir" diyen Ece Ayhan, logaritmanın, "cetvel olmadan çözülemeyeceğini" hatırlatır. İkinci Yeni şiirinin "genel dili, grameri, sentaksı değiştirdiğini" vurgulayan Ece Ayhan, aynı

doğrultuda "kavramları, benzetmeleri değiştirdiklerini" de işaret eder. Ona göre "bugün bile Türkçenin grameri yoktur, dil oluşum hâlindedir." Buna dayanarak "şiirin de, insanın da oluşum hâlinde olduğunun dikkate alınmadığını" belirten Ece Ayhan, bu dönüşümün içinde anlam sorunun ortaya çıkışını, bir bakıma "oluşum hâlinde olmaya ve bunu kavramamaya" bağlar (2001: 40).

3.5.2. "Uzlaşmacı Olmayan Dil"in Beklentidışı Anlamı

Edip Cansever'e göre "Ayhan şiirinin kilit noktası dildir." Ece Ayhan şiirindeki anlam yapısını çözebilmenin ancak bu kilidi açmakla mümkün olabileceğini işaret eder. Dolayısıyla "bu dil engelini aşmadan, satırların plastik oluşumunu değerlendirmeden, şairin özel terminolojisini kavrayıp ona bilincimizde bir dirim kazandırmadan hiçbir sonuca varılamayacağını" vurgulayan Cansever, bu durumun bağlı olarak Ece Ayhan şiirinin "kaypak bir bilim" olduğunu dile getirir. Bu "kaypak"lığı Ece Ayhan'ın "kullandığı kelimelerin kimi zaman da bunun tersine, kelimenin yükleminin bir santim ötedeki hayatla bağdaşamamasına" bağlar. Bu "değişken durum"un, okuru, "Ecegiller'in şiirini anlamak için başvuracağımız sözlük, onun başka şiirleridir." yargısına götürebileceğini belirtir (1967: 4).

Edip Cansever, Ece Ayhan şiirindeki anlam sorununu, "dil-anlam diyalektiği" bağlamında değerlendirir. Bu diyalektiği, "harflerin, kelimelerin, sözdilimlerinin hareketiyle sorguya çekilen bir hareket" olarak tanımlayan Cansever, söz konusu olan bu dil-anlam diyalektiğinin "sezilememesi" durumunda Ece Ayhan şiirinin "adeta bir pina gibi kapandığını" dile getirir. Ece Ayhan şiirinin sadece dışsal ve yüzeysel bir yapıda değerlendirilmesinin "aldatıcı" olduğunu, asıl "büyüleyici parlaklığın içerde", derin yapıda ortaya çıktığını işaret eder. Çünkü Cansever'e göre Ece Ayhan şiirinde "imgeyi, betimleme tutkusunu, amaç çizgisini içe ulaştıran, içle kaynaştıran öge sadece dil değil, dilin hareketi, plastik bükülgenliğidir (*souplesse*)" (1967: 4). Ece Ayhan'ın şiirlerindeki anlam, dilin esnekliği doğrultusunda ele alınması, şiirsel ögelerin birbiriyle geçişkenliğinin çözülmesi noktasında kavranabilir. Dil, burada şiirde kazandığı yapı doğrultusunda bir anlama ulaşır. Dil, şiirsel yapıyı oluştururken yapı da bu dilden hareketle yeni bir anlam alanını oluşturur.

Bu bağlamda Ece Ayhan'ın şiirinin "dışa çevrik bir şiir" olmadığını belirten Cansever, bu şiirin "kendi özel evrenin içten içe konuşturulması" olduğunu vurgular. İçten içe gelişen bu konuşmanın "dış dünya aracılığıyla yitip gitmesinin önlendiğini" dile getiren Cansever, aksine bu konuşmayı "dış dünya"nın, "giderek nesneleşmesini bile sağladığını" işaret eder. Dış dünyayla somutlaşan bu içsel konuşmanın sonucunda "betimlemenin ön plana geçerken, sinema ögelerinin de işe karışmaya başladığını", buna bağlı olarak da "çoğu kez görüntülerin kopuk kopuk ve dağınık" olduğunu, ancak "bu dağınıklığın şiirin bünyesiyle çatışmadığını" dile getirir" (1967: 5). Dışa dönük olmayan Ece Ayhan şiiri, şairinin özel evreninde gerçekleşen bu içsel konuşma ile birlikte, anlamsal olarak da kendini dışa kapatmış olur. Dış dünya ile bağlantı kurulması durumunda bile bilinçaltından gelen birçok imgenin birbiriyle kopuk ve dağınık görülmesi de bu anlam sorunsalını derinleştirir. Ancak şiirle birlikte yeni bir gerçeklik düzlemine girilmesi ve şiirsel yapı içinde bir dil mantığının oluşması, bu dağınıklığı şiirle uyumlu hâle getirir. Bu durumu, Cansever'in işaret ettiği dilin esnekliği, bükülgenliği ortaya çıkarır.

Cansever, şiirin dışa dönük olmasını engelleyen, bir bakıma anlamın derin bir yapı içinde birbirini açımlayarak oluşmasının, Ece Ayhan şiirinde "mecazların, benzetilerin çok önemli bir yer tutmasına" ve buna bağlı olarak "düz ve yalın söze pek rastlanmamasından" kaynaklandığını işaret eder. Bunun sebebini de Ece Ayhan'ın "şiirle anlatılmaz, verilir" ilkesine "bağlılık"ından kaynaklandığını düşünen Cansever'e göre, bu bağlamda şairin "kullandığı benzetilerin ilginç yanı, 'gibi'lerin benzetisi olmaması, dünyanın eşyalarının yan yana, art arda, üst üste bulundurulmasıdır" (1967: 5). Bu özgün mecaz ve benzetilerin, şairin özel evrenin daha baskın olmasından kaynaklı olarak anlam sorunun derinleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Edip Cansever de şairin imge/simge kavrayışının farklılığına işaret eder ve bu durumun anlamı daha da kapalı hâle getirdiğini vurgular. Bu bağlamda "Ece Ayhan'ın simgeler dünyası, çağdaşı şairlerin simge dünyasıyla pekişmek, böylece işlevini daha iyi yapmak hakkından yoksundur." diyen Cansever'in, bu "yoksunluğu" anlamsal açıdan ele aldığını belirtmek gerekir. İşlevini gereğince yapamayan bu simgeler, anlamsal açıdan boşlukta kalır. Çünkü Cansever, "simgelerin hem bilinçle, hem de içtenlikle kullanılmasını bile şiirimiz için çok yeni" görür ve bu sebeple "Ece Ayhan'daki saplantıları, simgelere kenetlenmiş saplantıları anlamamızın biraz yorucu"

olduğunu belirtir (1967: 6). Dolayısıyla "Ecegiller'in şiirini anlamak için başvuracağımız sözlük, onun başka şiirleridir." görüşünü yenileyen Cansever, bu durumun gerekçesini, "bu çok kendine özgü dünyaya girebilmek için elimizde başkaca bir araç olmamasına" bağlar. Ece Ayhan'ın herhangi bir şiirini, bir kez okumanın, onun dünyasına katılmak için yeterli olmadığını, çünkü Ece Ayhan'ın "başkalarının şairi" değil, "yalnız kendisi için yazan ve yazdıklarının misyonerliğini yüklenmeyen" bir şair olduğunu işaret eder (1967: 6). Bu açıdan bakıldığında da başkasının şairi olmayan Ece Ayhan'ın "başkası" tarafından kolayca anlaşılması, kavranması pek mümkün görülmez.

Ece Ayhan'ın şiir dilinden kaynaklanan anlam sorunsalına "egemenlik" kavramı bağlamında yaklaşan Hüseyin Cöntürk, şiirin anlam alanının bu kavrama göre belirlenebileceği üzerinde durur. "Edebiyat yapıtlarında malzeme (araç) dildir, kelimelerdir." noktasından hareket eden Cöntürk, "kelimelerin, toplum bireylerinin ortak malı" olduğunu işaret eder. Yapıtın da "bu kelimelerle yapıldığından onda (dünkü ve bugünkü) toplumun egemenliğinin varlığına" dikkat çeker. Ancak bu noktada Cöntürk, "toplumun diline özel bir kişilik katamayan, öz katamayan, onu özel bir şekilde kullanamayan yazar'ın, sanatçı sayılamayacağından", eserde toplum egemenliğinin yanı sıra "sanatçının da egemenliğinin işe karıştığını" belirtir. Bu bağlamda "Ece Ayhan tipi şiirde" egemenliğin "kimde" olduğunu belirlemenin, söz konusu şiiri anlamak açısından önemli olduğunu vurgulayan Cöntürk, bu tip şiirin, "anlamı rastlantıya bıraktığından, toplumcu maksatlara pek yaramayacağını, egemenliğin olsa olsa sanat kaygısında olacağını" işaret eder. Dahası Cöntürk, böylesi bir şiirin, "kelimeleri toplum dili ve dünlerden beri gelen şiir dilinden çok farklı bir düzen (ya da düzensizlik) içinde kullandığı"ndan ve "bir nevi aşırı *'anti-phony'* şiir olduğu"ndan, anı zamanda "toplumun egemenliğini kaldırdığını yahut sıfıra yaklaştırdığını" vurgular (2006a: 168). Egemenlik durumuna göre belirlenen şiirsel anlam, bu bağlamda egemenliği kuran anlayışın dil tutumuna göre yapısal bir özellik kazanır. Toplumun ve varolan şiir görüşlerindeki dil kavrayışının dışına çıkan Ece Ayhan şiiri de anlamı, kendi egemenliğinin kurduğu dilsel tutumda okurla buluşturur. Yapısal düzlemde kendilik değerlerine bağlı olan bu anlam, belirlenen düzenlerin dışında, rastlantısal olarak *beklentidışılık* özelliğine bürünür. Ece Ayhan şiirinde anlam, *beklentidışılık* bağlamında oluşur ve kendi egemenliğini rast gele değil, rastlantısal olarak derin yapıya bağlı dikey bir okuma sonucunda ortaya çıkar. Toplum dilinin ve

alışılmış şiir dilinin beklentilerini karşılamayan bu şiir, aynı zamanda anlamsal olarak da bu beklentileri karşılayamaz. Cöntürk'ün vurguladığı "*anti-phony*" kavramı da bu noktada değerlendirilmelidir. Ece Ayhan şiirindeki anlam, tekyönlü bir işlevi üstlenmez. Okur beklediği anlamı şiirden alamaz. Okurun da karşılık vererek bu anlamın oluşmasını, şiirle okurun karşılıklı olarak birbirini okuması gerekliliğine dayanır. Cöntürk, "Ortaya koyduğu yapıttan çıkacak anlamı rastlantıya bıraktığına göre, kendisi ile okuyucu arasındaki bağlantıyı rastlantıya bırakıyor demektir." (2006a: 169) yaklaşımı, bu durumla doğrudan ilgilidir. Okurun beklentisi bir bakıma boşa çıkar. Anlam, *beklentidışı*dır.

Cöntürk, "sanatçının yapıtındaki maksadın dışında olmak üzere yapıta başkaca anlam verilmesini de olağan şey" olarak karşılar. Yapıta başkaca anlam verme durumunun özellikle "çağımız 'sembolcü'lerince neredeyse şart bile koşulduğunu" da vurgular. Buna bağlı olarak "Yazar ile okuyucu arasındaki anlayış bağlantısı, en çok, bir nükteyi söyleyenle onu anlayan arasındaki bağlantıya benzetilebilir." diyen Cöntürk, bu bağlantının, "anlaşılan şeyin söylenmek istenilen şeyle aynı oluşuna ya da hiç değilse seviyece ondan pek aşağı olmamasına dayandığını" belirtir. Cöntürk'e göre "İster bilinçli ister bilinçsiz bir maksat ürünü olsun, sanatçının ortaya koyduğu yapıtın anlaşılıp beğenilmesi daha çok bu maksadın okuyanca bulunması ya da ona temellik eden kişisel ve toplumsal durumların anlaşılması, kavranılması ile mümkün olur." Burada Yeni Eleştiri (New Criticism) kuramından hareket eden Cöntürk, "yazarın maksadı" kavramına değinerek bu maksadın, "yazar ile okur arasındaki bağlantıyı kuran ana faktör" olduğunu ve "yazar ile okur arasındaki egemenliğin belki de onun sayesinde kurulduğunu" işaret eder. Şiirdeki "ton'un bile "maksadın emrinde imiş gibi ele alınabileceğini" belirtir (2006a: 169).

Bu yaklaşımlar doğrultusunda "Ece Ayhan tipi şiirin, yazar ile okuyucu arasındaki bağlantıyı raslantıya bırakması, onu sallantıda bırakması yahut en çoğundan pamuk ipliğine bağlanması demek" olduğunu dile getiren Cöntürk, bu durumun "egemenliğin, hemen hemen bütünü ile kelimeye geçmesi" anlamına geldiğini vurgular. Çünkü "bu tip şiirde okuyucuya düşen egemenlik ile yazara düşen egemenliğin miktarı düşük olduğu gibi bunların bir uyumlu bütün kurmaları rastlantı ile olacağından bu türlü yapıtlar da rastlantı ile sanat yapıtı olabilir" (2006a: 169). Dolayısıyla Ece Ayhan'ın bir şair olarak niyeti, okur ile arasında doğrudan bir bağlantı kurma eğiliminde değildir.

Kendi niyeti ile okuru da yönlendirmek istemeyen Ece Ayhan, şiirindeki anlam alanını da rastlantıya bırakmış olur. Bu durumda gerek şair olarak Ece Ayhan, gerekse anlamı kavraması beklenen okur, şiir üzerindeki egemenliğini yitirir. Anlam, rastlantısal olarak ve beklentidışı bir biçimde kelimelerin göndergelerine bağlı olarak dikey bir yapıda kavranır. Böylece egemenlik, kelimelerde yani şiirin bütününde olur. Aslında bu noktada Cemal Süreya'nın işaret ettiği "çağdaş şiirin kelimeye dayanması" olgusu, Cöntürk'ün "kelimenin egemenliği" olgusuyla beraber okunabilir.

Ece Ayhan'ın, şiirlerinde "zengin malzeme" kullandığını belirten Doğan Hızlan, "edebiyatın varlığının" Ece Ayhan'ı "doyurmadığını", bu yüzden "sanatın diğer kolları"nın da "onun açlığının giderilmesinde, ham maddesinin kullanılmasında yararlanacağı kaynaklar" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "türlerin karışımının en başarılı örneklerinin Ece Ayhan'ın şiirlerinde bulunduğunu" işaret eder (1968: 50). Ancak bu zengin malzemenin, bir söz yığını şeklinde gerçekleşmediğine de bir anlamda vurgu yapan Hızlan, Ece Ayhan'ın, şiirlerinde "çok şey söylemediğini", "sözcüklerden ekonominin başlıca dileği" olduğunu belirtir. Bu noktada Hızlan, şairin ilk eseri *Kınar Hanımın Denizleri*'nin "sözcük yığını yerine kavramlaşmış sözcükler kullanılan bir şiir kitabı" olduğunu dile getirir. Okuru, kendi şiir bilgisiyle şiirle baş başa bırakan Ece Ayhan, Hızlan'a göre "okuru yarı yolda bırakır" ve okur, söz konusu bilgisine göre şiiri anlamlamak için kendisine bir yol seçmek zorunda kalır. Ece Ayhan şiirinin zorluğuna işaret eden Hızlan, bu şiirin "gelişkin bir şiir", "bir kültür şiiri" ve "incelik, gelişkinlik, güçlük, emekle, çabayla anlaşılırlık" gibi özelliklerin onun şirinin "ayrılmaz ögeleri" olduğunu belirtir. Bu özellikleri, "onun şiirini yücelten beraberinde de orta okuyucu kütlesini ondan uzaklaştıran" özellikler olarak gören Hızlan, Ece Ayhan şiirinin anlam alanının bu hususlar doğrultusunda belirlenebileceğini de vurgulamış olur. Ece Ayhan'ın "ilk kitabından bu yana şiirleri için söylenen 'görüntü' deyimine" katılan Hızlan, bu yargının ayrıntılarına inilmediğini ve şairin ne tür bir görüntü kurduğunun belirlenemediğini dile getirir. Ona göre Ece Ayhan'ın şiirindeki "görüntüler bir sessiz filim tekniği taşırlar." Bu görüntüler/imgelerin, "her şey anlatılmadan anlaşılacakmış gibi bir sessiz film tekniği taşıdıklarını" da vurgulayan Hızlan, okurda "anlatılmadan anlaşılacakmış gibi bir duygu uyandırdıklarını", hatta Ece Ayhan'ın "bundan gizli bir tat aldığını" belirtir. Bu sebeple alışılagelmiş şiir tekniklerindeki yardımcı ögelere (ses, müzik) alışmış olanların Ece Ayhan'ın "sessiz şiirlerini anlamakta zorluk

çekeceklerine" işaret eder (1968: 50-51). Çünkü Ece Ayhan'ın *"Anlatmak diye bir şey yoktur burada"* dizesini örnek gösteren Hızlan, onun şiirini "gerçekten de anlatmayan bir şiir" olduğunu savunur. Anlatmamaya bağlı olarak belirsiz kalan anlam, görüntülere dayalı bir gösterme durumunda yapılaşır. Ece Ayhan'ın "ortaya görüntüyü atan, bu görüntüyü netliğe kavuşturmadan da çekip giden, ortadan kaybolan" bir şair olduğunu dile getiren Hızlan, bu duruma bağlı olarak "bir tablonun, resmin önünde onun size anlatılmasını istemenin, ressamı ve eleştirmeni buna zorlamanın ne oranda olumluysa, Ece Ayhan'ın şiirlerini de bu yönteme yanaştırmanın o oranda olumlu" olduğunu vurgular (1968: 51). Ece Ayhan'ın oluşturduğu imgeleri bir netliğe kavuşturmadan bırakması, onun şiirlerindeki rastlantısallığı, beklentidışılığı işaret eder. Anlatma ögesini sıfırlayan Ece Ayhan, doğrudan bir anlam aktarmak yerine, imgelerin sağlamış olduğu rastlantısal anlamın okurla karşı karşıya gelerek biçim kazanmasını ister. Bu yönde "sessiz" kalan şiir, okurla karşı karşıya gelerek okurun, bu sessizliği sese dönüştürmesini, yani anlamasını bekler.

Ece Ayhan şiirine "bir tür kafa şiiri" diyen Hızlan, ancak bu şiirin "duyguyu da küçümsemeyen" bir şiir olduğunu belirtir. Bu sebeple "ortamda tekdüze bir şiirin varlığını savunanların, Ece Ayhan'ın şiiriyle şiirimizin zengin ve değişik olanaklar kazanmasını olumlu karşılamamalarını" sorgulayan Hızlan, Ece Ayhan'ın "birçok sözcüğü, giderek kavramları değişik biçimde aklın buyruğunda kullandığını" ve bu tavrın bile "tek başına onun getirdiklerini" kanıtladığını vurgular. Buna örnek olarak Ece Ayhan'ın kullandığı "ay" kavramının kendisinden öncekilerle karşılaştırıldığında, "ondan öncekilerin ay'ı duygusal kullanışına tanıklık edildiğini" belirtir (1968: 51). Sözcükleri yeni anlam daireleri içinde kullanan ve onları bilinen göndergelerinin dışına taşıyan Ece Ayhan'ın şiirlerindeki anlamı ortaya koymak için şaire özgü bir kavrayışın sağlanması gerekir. Aklın buyruğunda oluşan bu şiir, salt düşünsel boyutlarda bir anlamı imlemez. Aksine kavramların netliğe kavuşmuş düşünsel ve mantıksal boyutlarını yeni bir yapıya, yeni bir akıl ve mantık düzlemine taşır. Anlam, bu düzlemin alışılmamış, beklentidışı oluşundan zorlaşır ve okurun da düşünsel bir çaba içine girmesini bekler. Bu çaba, çoğu noktada anlamın rastlansıllığına denk düşer.

"Görüntünün ilk malzemesini eş ve yakın anlamlı sözcükler" olarak gören Hızlan, Ece Ayhan'ın onları farklı bir "istife" sokarak böylesi "birbirine yakın nüanslı renklerin bile şaşırtıcılığını kaybetmediğini" işaret eder. Ece Ayhan'ın kullandığı

sözcüklerin "birbirine yakın deyimler" olduğunu bildiren Hızlan, bu deyimlerin "şaşırtıcı"lığını yitirmediğini ve şairin "ustalığı"nın buradan geldiğini dile getirir. Bu bağlamda "Atonal kantolar" deyimini ele alan Hızlan, "ilk okuyuşta şaşırtıcı gelen" bu deyimin "araştırdıkça bilinçle, akılla kurulmuş şiirsel bir görüntü" olarak değerlendirir. Çünkü bu deyimi oluşturan sözcüklerin ikisinin de müziğe ait kavramlar olduğunu hatırlatır. Ece Ayhan'ın bu kullanımda "klişeciliğe karşı takındığı karşıt tavrın anlaşılabileceğini" belirten Hızlan, şairin okurda "sözcükleri, başıboş bıraktığı izlenimi uyandırdığını", ancak "aslında onu şiirinin gizli prangalarıyla tutsak ettiğini" işaret eder. Bunun yanı sıra Hızlan, Ece Ayhan'ın, okurun "şiir yorumunun yönetimini elden bırakmak istemediğini" de vurgular. Çünkü Ece Ayhan, "alışılagelmişin, gündeliğin, klişeleşmişin karşısındadır." Bu sebeple onun şiirlerinde "sözlükteki anlamıyla bir sözcüğe zor rastlanır", sözcük "yalnız başına bile kalsa sıfatlarla kaydırılmıştır" (1968: 53). Daha önce de vurgulandığı gibi Ece Ayhan, alışılmışın dışında, gündeliğin ve klişenin karşısında yer alarak temel anlam düzeyinin ötesinde bir anlam alanı oluşturur. Temel anlam düzeyinde kalarak şiirlerinin derin yapısını anlamanın zorluğu, sözcükleri beklentidışı bir anlayışla birleştirmiş olmasıdır. Beklentilerin dışında yapılaşan bu sözcükler, tekanlam anlayışıyla kendilerini ortaya koymazlar. Diğer sözcüklerle kurmuş oldukları birliktelik, onları kendi alanlarından uzaklaştırarak başka bir anlam dairesine kaydırır. Ece Ayhan'ın rastlantısallık vurgusu da bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Hızlan'a göre, Ece Ayhan'ın şiirini anlamanın bir başka yolu da şiirlerinde geçen kişilerin ele alınmasıdır. Ece Ayhan'ın şiirini, "akılla kurulan, bilinçle bezenen düşsel şiir" olarak değerlendiren Hızlan, bu şiirlerde "geçen kişileri ele alarak yapılacak bir çalışma"nın onun "sanatına ışık tutabileceğini" belirtir. Bu bağlamda *Kınar Hanım*, *Eftalya*, *Fikret Muallâ*, *Saffet Nezihi*, *Davut* gibi isimleri örnek gösteren Hızlan, "bunların ortamını ve okurda çağrıştırdıkları da düşünüldüğünde", bu isimlerden hareketle bir anlama çabasına girilmesinin "ilginç" sonuçlar ortaya çıkarabileceğini işaret eder. Ayrıca bu kişilerden sonra "yer adları"nın da ayrı inceleme gerektirdiğini vurgulayan Hızlan, dikkat edildiğinde söz konusu bu yer adlarının, "tümünün terkedilmiş kentler, bırakılmış çorak topraklar" olduğunun görüleceğini dile getirir. Bu noktada Ece Ayhan'ın "bu kişileri, bu kentleri, bu ortamı, Lut kavmini" seçmesinin özel bir nedene dayandığını belirten Hızlan, bunların, şairin "söylemek istediğini en iyi yansıtan ham madde"ler olduğunu vurgular. Hızlan, dahası bunları "tarih boyunca çok

zaman tedirginliğin, ister büyük görkemlerden olsun ister büyük yıkıntılardan olsun, fark etmeyen tedirginliğin en güzel ürünleri ve simgeleri" olarak değerlendirir (1968: 53). Ece Ayhan şiirindeki anlamın, bu, kişi ve yer adlarının imlediği/simgeleştirdiği şeylerin tespiti doğrultusunda belirlenebileceğini de söylemek mümkündür. Çünkü Ece Ayhan, kişi ve yer isimleri aracılığıyla örttüğü, kapattığı veya kendi bağlamından çıkarttığı anlamı, Hızlan'ın da belirttiği gibi akılla, bilinçle düzenlenen bir düşselliğe kavuşturur. Düşsele ulaşan anlam, bu akıl ve bilinç vasıtasıyla da çözüme muhtaç kalır. Bu bağlamda Ece Ayhan şiirindeki anlam, okurun çabasını da gerektirir.

Ece Ayhan şiirindeki anlam sorununun, İkinci Yeni şiiriyle başlayan, "dilde deformasyon"dan da kaynaklandığını işaret eden Hızlan, bu durumun Ece Ayhan'da "öze, içeriğe inmiş, şiirini biraz daha kapalı, biraz daha güç anlaşılır kılarken şiirini salt yapaylıktan kurtarmış" olduğunu belirtir. Bu bağlamda ece Ayhan için "Dille oynamaktan çok hoşlanır, onu yoğurur durur. Bazen bu oyun hoşnutluğun çekimine kendini bırakır şiiri bile unuttuğu olur, biçim denemeleriyle yetinir ve gerçeklikten kuşkuya düşer." diyen Hızlan, buna bağlı olarak gerçek'in, "tek yanlı olmadığından, bunun yorumunun da çok yanlığının olağan sayalması" gerektiğini işaret eder. Ece Ayhan'ın, gerçeği şiire özgü bir biçimde ele alıp onu şiire doğrudan sokmadığını dile getiren Hızlan, gerçeğin "sivriliklerini törpülediğini", "kendi şiir tornasından geçirdiğini", gerçekliğin "düşsel bir hava kazanması" durumda onu şiiire getirdiğini belirtir. Çünkü Hızlan'a göre "Şiirdeki netlik -yazılışındaki ve yorumlanışındaki- onu tedirgin eder. Ekranla çalışan bir fotoğrafçı gibidir, beyaz objektifin çiğliği ve sertliği örtülmelidir." Ece Ayhan'daki bu tedirginlik, onu örtme işlemine götürür. Dolayısıyla bu "sisleme, görüntüleri örtme" özelliğinin, şairin "özgün yanı" olduğunu belirtir (1968: 53). Ece Ayhan'daki bu özgün yan, şiirin doğrudan anlam sorunuyla ilgilidir. Çünkü bu sisleme, örtme, anlam alanının belirlenebilmesini zorlaştırır. Gerçek, bir başka boyutta, şiirsel olana özgü ve şairin kişisel kavrayışının bir ürünü olarak anlam değeri kazanır.

Bakışsız Bir Kedi Kara eseriyle Ece Ayhan'ın "alışagelen, ilk kitabında bulunan şiir kurallarından adamakıllı uzaklaştığını" belirten Hızlan, bu eserler birlikte şairin "anlatacaklarını dökeceği kalıbı bu biçimde bulduğunu" işaret eder. Bu yeni biçimin, "şiirden başka düzyazının olanaklarından da yararlandığını" vurgulayan Hızlan, Ece Ayhan gibi bir şairin, "şiirin dar kalıplarının sınırlarına çabucak dayanmasının olağan" olduğunu ve Ece Ayhan'ın bu durumu "akılla çözdüğünü" dile getirir. "Çok daha geniş

olan düzyazıya dayanan" şairin, bu geniş olanaklardan hareketle şiirin anlamsal düzlemini de yayarak okur adına zor bir süreç başlatmış olur (1968: 53).

Ece Ayhan şiirinin ayırt edici yanını "cinsel temaları işleyişinde" bulan Hızlan, bu bağlamda şairin "kullandığı imajların, simgelerin şiirimize yeni bir yan ve zenginlik getirdiğini" ve "bu anlatımın, imaj ve simgelerin normal anlayışın ötesinde, üstünde" olduğunu işaret eder (1968: 54). Normal anlayışın ötesinde, üstünde olan Ece Ayhan şiiri, anlam açısından da bu "normal" bağlamın ötesinde ve üstünde yapılaşır. Belli bir anlayışta olan okur, beklentilerini karşılayacak bir şiirle karşı karşıya değildir. Anlamın zorluğu veya okur için anlamsızlığın ortaya çıkışı bu noktada değerlendirilebilir.

Kubilay Ünsal, Ece Ayhan şiirinin temel sorunsalının "tarihe girmek, tarih olmak ya da özel bir tarih olarak şiir" olabilmek üzerine kurulduğunu işaret eder. Yani Ece Ayhan'ın asıl vurgusunun "marjinaller", "tarihte ve bu günde yapılmakta, sürmekte olan tarihte marjinaller" olduğunu dile getirir. Bu bağlamda Ece Ayhan "şiirinin dili, kolaya kaçarak jargona yaslanmaz hiçbir zaman" (1990a: 17). Yani Ece Ayhan, sorunsal hâline dönüştürdüğü "marjinaller"in dilinden konuşmaz. Şiir dili, şairine özgü olarak oluşur. Hiçbir şey, alışılmışın, geçerli olanın dilinden verilmez. Ece Ayhan'ın "popülizmden de popüler olmaktan kaçtığı gibi kaçtığını", buna karşılık onun şiirinde "sadece insan ediminin, tarih içinde ve tarih oluşturan toplum içinde alabileceği, alabildiği durum ve devinimler saptandığını" dile getirir. Ece Ayhan, okura "negatif bir fotoğraf sunar." Ancak Ünsal'a göre okur, "bu resimlerin 'rötuşlu ve net' olmasını tercih eder." Ece Ayhan'ın "işin zoruna kaçtığını" belirten Ünsal, bunun sebebini Althusser'in "Tahmin edilememek insanın temel niteliğidir." şeklindeki sözleriyle açıklar (1990a: 18). Dolayısıyla tam da bu noktada "Ece Ayhan şiiri, saptamanın şiiri olmaktadır." Ece Ayhan'ın anlam anlayışını da bu "saptama" doğrultusunda belirlenir. Çünkü "an'a, tarihin merceğinde enstantane" olan bu şiirin sunduğu "fotoğraf flûdur" ve onda "rötuş yoktur." Bu şiir "her şeyi imgeler aracılığıyla aktarır." Bu durumda Ece Ayhan'ın şiirinde "imge aslında anlam"dır, "anlam taşıyıcısı"dır; "şiirin birimi"dir. Ancak imge "yalnızca araç değil, onun bir başına da değeri var"dır. Böylelikle "karaşınların jargonu"nun yerine, "Ece Ayhan şiiri denilen dil"/imge de burada doğar. Bu dil/imge yapısıyla oluşan şiirin daha önce de vurgulandığı gibi "şiirin siyanür serüvenine balkondaki şezlonglarından şöyle bir göz alanların, bu 'yeşil camlı şiir'e bir acele 'kapalı şiir' demiş olabileceklerini" işaret eden Ünsal, bu sebeple "çıkışından bu

yana Ece Ayhan'ın ve şiirinin, eleştirmenlerce bir 'aykırı dal' olarak görüldüğünü, gösterildiğini" belirtir. Çünkü "algı ortalaması"nın sınırlandırılmış olması, "bu şiirin değerlendirilmesinde mihenk taşını karartmıştır" (1990a: 18).

Ece Ayhan'ın ilk kitabı olan *Kınar Hanımın Denizleri*'nden bu yana, "kapalı şiir diye diye atlanmış, kara tarih olarak niteliği ise hiç göz önüne alınmamış" olduğunu hatırlatan Ünsal, Ece Ayhan şiirinin ve dolayısıyla şiirdeki anlamın kavranabilmesinin bazı temel sorunsallara dayandığını belirtir. Ona göre "temel sorunsalın tarihe tersinden doğru bakış olması gibi şiirin kuruluşunda verili dilin kullanılmayışı da, toplumda insan ilişkilerinin görüldüğü, gösterildiği gibi olmadığı düşüncesinden kaynaklanır." Bu bağlamda özellikle "tarihe tersinden doğru bakış", Ece Ayhan şiirinin derin anlam yapısını oluşturur. Bu tersinden, ama doğru olan bakışı kavramayan okur, anlamsal derinliğe ulaşmadığı gibi verili dilin kullanılmayışıyla birlikle şiirde gittikçe dilsel/imgesel olarak da derinleşen bu tematiği de kavrayamaz. Çünkü Ece Ayhan şiirinde "imge aynı zamanda anlamdır." Ece Ayhan imgelerini de "ağırlıklı olarak cinsellikten ve tarih içindeki cinsellikten süzüldüğünü" bildiren Ünsal, bu imgelerin "anıştırmalar ve çift-anlamlılıkla, çok-anlamlılıkla sürekli karşımıza çıktığını" dile getirir. Bu noktada oldukça önem kazanan "bilinç-altı", anlama sürecinin genel çizgisini belirler. Ünsal'ın da işaret ettiği gibi Ece Ayhan, anı ve konuşmalarında birçok kez Freud'a "saygılı göndermelerde" bulunduğuna tanık olmak mümkündür. Ona göre Ece Ayhan bu bağlamda "Felsefi bakışını eytişimsel özdekçiliğin belirlediğini özellikle vurgularken, insan üzerine de onun bilincini ve bilinçaltını göz önüne alarak düşünmeye dikkat eder." Dolayısıyla anlamın kendisi olan imgeler "tarihten derlenip, bilinç-altının dehlizlerinden süzülerek özel bir tarih olan şiire aktarılırken, 'yeşil camlı şiir' düş gibi kurulur" (1990a: 18). Ece Ayhan şiirindeki anlam sorunsalının temeli, söz konusu imgelerin kavranamaması veya anlamlama süreci içinde imgelerin nesnel bağlılaşımlarının kurulamamasıdır.

Bu bağlamda Ünsal, Ece Ayhan'ın şiirlerinde "düş kurduğunu", bir bakıma bu düşü "inşa ettiğini" dile getirir. "Atonal gelişen bu devingen düş"ün, "ütopyalara da prim vermeyerek 'negatif gerçekler'in 'sivil şiir'i olduğunu" işaret eder. Okur, söz konusu negatif gerçekleri netleştirme yolunda başarılı olursa şiirdeki anlamı kavrayabilmektedir. Çünkü "Ece Ayhan şiirini kurarken, bu şiirin devingen olabilmesi için okuru göz önüne almadan yazmayı savunagelmiştir." Böylesi bir şiirle karşılaşınca,

"göz önüne alınmayan rahatına düşkün okur, kaygıya kapılacaktır" (1990a: 19). Eğer okur, "şiirin köşebaşlarına dikilen yol göstericilerin, bu şiire sürekli kırmızı ışık yakmalarına" aldırmaz ve "algı ortalaması sorunu"nu aşarsa, yaygın hâle gelen anlayışın ötesine geçerek Ece Ayhan şiirlerindeki anlam yapısını kavrayabilir.

Anlam olarak gördüğü bu imgelerin niteliğine eğilen Ünsal, "imgeleri Ece Ayhan şiirinin yüreği" olarak kabul eder. "Dizelerin devrik cümlelerle kurulduğunu, sözcüklerin aktarılmak istenen düşünceye ve/veya anlama göre harf değiştirilerek, harf sıralamaları değiştirilerek, birbirlerine eklenerek bozulduğunu ve çağrışım zincirini kuracak anıştırmaların ögesi olduğunu" belirten Ünsal, tüm bunların "büyük bir hinlikle şiirin oltasındaki tüyler gibi boşlukta sallanıyor hissi verdiğini" vurgular. "İmgeler bu oltanın iğnesidir." diyen Ünsal, "iğneye takılmadan önce tüylerin göründüğünü" dile getirir. Bu açıdan okurun Ece Ayhan şiirindeki imgeleri, dolayısıyla anlamı yakalamadan evvel, şiirin yüzeysel yapısında var olan unsurları gördüğünü ve daha derin yapıda var olana ulaşamadığını söylemek mümkündür. İmge, yani anlam, bu görünenin altındadır, daha derinindedir. Çünkü Ece Ayhan şiirinde "anlaşılırlığın kolaylığı yoktur." Ünsal'a göre "ya başka sulara kaçıp, bu denize dökülen ırmağa sırt çevireceğiz, ya da iğneye takılacağız." İmgeye takılmak, okur için bir zorluğu, bir sertliği işaret eder. Ancak anlam, imgenin kendisidir ve imgeyle karşılaşarak onu kavramak, şiirin anlaşılmasını daha da kolaylaştırır. Bu noktada "imgeler çok tanıdık gelebilir." Böylesi bir sonuç için okurun zekâsına ihtiyaç vardır (1990b: 49).

Ece Ayhan şiirini iki döneme ayırarak inceleyen Vedat Binatlı, birinci dönemi "*Uzlaşmacı Olmayan Dil – Ben'in Yitimi"* şeklinde tanımlar. İlk dönem şiirlerinin oluşturduğu bu dönemde Ece Ayhan, "uzlaşmacı olmayan bir dil" kullanır. Bu dil'e de "kendisini iletişimsizliğe mahkûm eden değerlerin diliyle düşünen insanların yılgısı anlatılarak" varıldığını ve bu insanların "ya çocukturlar ya da çocukluğuna sığınmış erginler" olduğunu belirten Binatlı, söz konusu bireylerin "baskıcı dilin mantığını ölümcül bir kesinlikle içselleştirmiş" olduklarını da vurgular. Bu "dilin mantığı"nın, "çocukların acı çekmelerinde, sevgisizliği yaşamalarında bir suçlunun varlığına işaret ettiğini" dile getiren Binatlı, böylesi bir dilin tematiğinde de "açıklayamadığı bir horlanmayla karşı karşıya kalan çocuk'un, kötülüğün kendisinden kaynaklandığına inandığını; kendisini yok etmeye, kendisini nesneleştiren şiddetin öznesiyle özdeşleşmeye çalıştığını" belirtir. Dolayısıyla "Ben'in uzlaşmacı dilin terimleriyle

ancak negatif bir kimlik kazanabildiği böylesi yaşantıların, Ece Ayhan'ın şiirinde uzlaşmacı olmayan bir masal diliyle verildiğini" dile getiren Binatlı, bu anlayışta "sözdizimine saldırıldığını, kıssadan hisse çıkaran dil mantığının yıkıldığını, sözcükler birbirlerinin ses ve anlam değerlerini değiştirdikleri öbeklere sokularak çağrışımsal ve hiyerarşik değerlerinden arındırıldığını" işaret eder (1993a: 40). Bu bağlamda "Tilki basmış bir kadındır görgü tanığı" dizesini ele alan Binatlı, bu dizede "kümes için kullanılması beklenen bir belirtecin, bir kadını betimlemekte kullanıldığını" ve bu kullanımın "nesne-özne, canlı-cansız ayrımlarının artık geçerliliğini yitirdiği bir dünyaya girişi gösterdiğini" belirtir. Binatlı'ya göre bu kullanımla "belirtecin eşleştirilmesi beklenen sözcükle birlikte çağrıştırabileceği ses değerinin de böylece sıfırlanır." Buna bağlı olarak ilk dönem şiirlerindeki "uzlaşmacı dilin temsil ettiği dünya", "anlamsızlaştıran, eylemsizleştiren, iletişimi olanaksız kılan bir şiddetin tanımladığı bir dünya"dır. Bu noktada "Ben'in yitimi sözcüklerin içinin boşalmasına yol açar ve "dilin mantığı içinde kendisini tanımlayamayan çocuk, ait olmadığı bir dünyanın dilini hırsızlama kullanır" (1993a: 40). İçi boşalan sözcüklerin ve kendisini ait olmadığı bir dilin mantığı içinde bulan özne, uzlaşmacı dili kullanan okurlar tarafından anlaşılması da güçleşir.

Bu bağlamda "çığlık"ı, "ben-yitiminin dili" olarak gören Binatlı, bir bakıma Ece Ayhan şiirindeki ses'in kurulu düzene ait olmadığını, "şarkı" gibi "yeryüzünün övgüsü" niteliğini taşımadığını işaret eder. Ece Ayhan şiirindeki ses, "bir insan yaratısı" özelliğini göstermez. Şiirde ses insan yaratısından soyutlanarak "sıfırlanır." Bu bağlamda "Negatif kimliğin geliştirdiği masal dilinin, ilk dönem şiirlerinde ses değerinin sıfırlandığı dizelerde verilme nedeni, öyküsü anlatılan kişilerin alternatif bir dil oluşturamayışlarında aranabilir." diyen Binatlı, buna bağlı olarak "kendi dilini geliştiremeyen marjinalin uzlaşmacı olmayan masal dilindeki ifadesi kriptik" olduğunu belirtir. Bu noktada Ece Ayhan şiirindeki "atonallik"in, "hep bir ağızdan söylenmeye elverişli olmamakla birlikte, uzlaşmacı dilin kalıplarıyla da söylenemediğini" hatırlatan Binatlı, bu şiirin "uzlaşmacı dilin kalıplarıyla" tam olarak kavranamayacağını dile getirir (1993b: 30).

Ece Ayhan'ın ilk dönem şiirlerindeki "ben'in yitimi", "ironik" yaklaşımla bir derinlik kazanır. Edebiyatta ironinin "olabildiğince az şey söyleyip çok şey anlatmak ya da apaçık anlamı vermekten kaçınma tekniği olarak tanımlandığını" işaret eden Binatlı,

“ironik şiirin, bir yandan dünyanın anlamsızlığına işaret ederken bir yandan da şiirde iletilen anlamsızlık duygusunu paylaşacak ortak değerlere sahip bir biz’in varlığını öngördüğünü” vurgular. Böylece “ironik şiirde, ‘biz’ yalnızca anlamsızın sınırlarını belirlemede kullanılan negatif bir kavrama dönüşür.” Negatif bir kavrama dönüşen “biz’in temsil ettiği bu toplumsal kimlik”in, “hiçbir davanın peşinde olmadığını, ‘ben’in kendisinin bile anlamsızlaştığı, geri çekildiği bir dünyada işlevsiz ve savunmasız kaldığını” (1993c: 50-5151) vurgulayan Binatlı, Ece Ayhan şiirinin anlam katmanlarının zorluğuna dikkat çeker. Şiir anlamsal olarak toplum içindeki beklentiler ve alışkanlıklar dışında kendine bir yok çizer.

İkinci dönem şiiri ise şairin, “alternatif bir kent kavramını” geliştirildiğini dile getiren Binatlı, Ece Ayhan’ın “yazı-şiirler”inde “aykırı öge” olarak görülen unsurların “edilgen” olduğunu, ancak ikinci dönem şiirinde bu aykırı ögenin “etkinleştiğini ve kalıcı olduğunu” vurgular. Bu bağlamda “Başkaldırının Ses Değeri” adlı “yazı-şiirde başat ögenin sessizlik” olduğunu, ancak “değişimin işaretlerinin dili zorladığını” belirtir (1993d: 87). Bu değişimle gelişen dil, anlam alanı olarak da beklentidışı bir niteliğe daha da fazla bürünmüş olur. Bu noktada şiirin öznesi olan çocukları tanımlayan “zaman aralığı’nın kurgusal” olduğunu ve buna bağlı olarak kullanılan “sözcüğün anlamlarının da kurgusal” nitelik taşıdığını dile getiren Binatlı, “çocukların özlemlerinin olanaksızlığının, gerçek dışılığının altını çizen şairin, masalsı bir bağlam yarattığını” işaret eder. Burada dil kullanımına vurgu yapan Binatlı, Ece Ayhan’ın masal dilinin zamanı olan geçmiş zaman yerine gelecek zamanla anlatıyor oluşunu, “uzlaşmacı dilin bu tiplere yüklediği, onları tehdit olmaktan çıkaran, evcilleştiren güçlü çağrışım değerlerini ikincil konuma ittiğini” belirtir. Böylece “tipler, şiirin yüklediği çağrışımlarla zenginleşmiş yeni anlam öbekleri oluşturur” (1993d: 89). Dil değişimleriyle gelişen ve yeni bir gerçeklik boyutu oluşturan bu “masalsılık, kahramanların okurun özdeşlik kuramayacağı egzotik tipler oluşu ile daha da pekişir.” Şiirdeki öznelerle özdeşlik kuramayan okur, “uzlaşmacı dilin kalıplarını yıkan masal dili ile çocukları ancak bir acıma-nefret nesnesi olarak görür” ve bu dil, okura “parçalanmış çocuk yüzlerini şaşırtıcı perspektiflerden inatla gösterir” (1993d: 90). İkinci dönem şiirinin ilk dönem şiirinden “ses değerinin yüksek oluşu ve toplumsal bir kimlik geliştirmiş olması bakımından farklılık gösterdiğini” (1993d: 92) vurgulayan Binatlı, Ece Ayhan şiirlerindeki anlam sorunsalının çoğunlukla kullandığı dilden

kaynaklandığını göstermiş olur. Şairin uzlaşmacı olmayan dil'i, okurun doğrudan bir özdeşlik kurmasını engeller. Okurun alışık olduğu, bir bakıma uzlaşma içinde kullandığı dili Ece Ayhan'ın şiirlerinde bulamayışı, kurulu düzene ait ögeleri göremeyişi onu bir anlam sorununa götürür. Ancak bu durum, okurun kavrayışı noktasında bir çözüme gider. Okur, şairin uzlaşmacı olmayan dilinin kavram haritasını belirleyerek şiirdeki öznenin de verildiği tematiği kavraması dâhilinde anlam sorunsalını bir noktaya kadar çözülmüş olur. Bir noktaya kadar çözülür, çünkü Ece Ayhan şiirinde rastlantısal anlamı her zaman hesaba katarak beklentilerin dışında bir tavır sergilemek gerekir.

Metin Güven, Ece Ayhan şiirinde "sözcüğün, görüntüyü yakalamak için bir araç" olmadığını, tam tersine, "görüntülerin ve imgelerin kendilerine uygun düşen sözcükleri dilin olanakları içinde bula bula şiirin içine yerleştiklerini" belirtir. Buna bağlı olarak "kurgu yani şiirin baştan tasarlanan yapısı; dili, anlamı ve anlatımı tek başına verir." Bu kurgu, bu tasarlanan yapı, Ece Ayhan'ın şiiri "aslında bir us şiiri" yapar. Özellikle bu us, kurgunun içinde "şairin anlattığı kişilerle ilgili bir durum"un sonucudur. Ece Ayhan'ın şiirinde toplum (hâlk), "insandan çok nesneye benzeyen, nesneye dönüşmüş bir hâlk"tır. Ece Ayhan şiiri bu özelliğiyle "bir belirtiden diğerine koşturan 'us', yani sessiz ve yoğun bir şiir"dir. Yukarda da değinildiği gibi Ece Ayhan şiir dili, bir masalsı özellik taşır. Metin Güven, Ece Ayhan şiirinin bu yönünü, "sanki şiir yazmaz da büyüklere masal anlatır" şeklinde yorumlar. Ona göre Ece Ayhan'ın "kullandığı tarihsel zemin ve coğrafi atmosfer ve buralarda yakaladığı görüntüler, insanı sonu hiçbir zaman belli olmayacak bir masalın gizemine sürükler." Bu durumda, "yaşayan bütün insani değerlerin yerini artık 'çocuklara benzeyen acı' ve mutsuzluk alır." Bu tematikte "imge parçalanır" ve "zıtlıklar şiire egemen olur." Böylelikle şiire "yeni bireşimler, yeni alaşımlar gerekir." İşte Ece Ayhan da bu yeni bireşimleri, yeni alaşımları "bulur ve okura anlatır." Bu sebeple "Ece Ayhan şiirinin yaşanılan somut gerçekle pek de ilgisi olduğunu söylenemez" (2002: 27). Ece Ayhan'ı hem şair olarak hem de şiir ve anlam anlayışı olarak farlı yapan, onu özgün kılan yön, bu tematiğe uygun olarak geliştirdiği yeni bağdaştırmalardır. Şiir dilindeki ve bu şiir dilinin ortaya koyduğu imge yapısının parçalanmışlığında, sapmalarında anlam, okur için bir sorunsal hâline gelir. Söz konusu yeniliğin, somut düzlemde ele alınamayışı, somut gerçeklikle bağdaşmaması, onun anlamsal olarak beklentileri de karşılayamamasına sebep olur. Bu

sebeple Ece Ayhan şiirinde gerçeklik ve bu gerçekliğin sağladığı anlam, ancak bağlılaşım veya bir tersinleme yoluyla kavranabilir.

Ece Ayhan şiirin "tarihsellik" bağlamında ele alan Yavuz Özdem, Ece Ayhan şiirinde bir "hiçleme" olgusunun yer aldığını işaret eder. Bu bağlamda "bir şiir cümlesinde yer alan çekimli fillerin, farklı kiplerde kullanımından doğan anlamın, zaman kayması ile 'geçmiş an' ile 'şimdiki an'ı birlikte yaşatma, duyumsatma özelliğinde" olduğunu belirtir. Yani Ece Ayhan "bilinçli olarak", "filleri mastar hâlleriyle kullanıp, bitmiş dönemleri, tarihe karışmış kişileri, isimleri, ulusları; kullanılmayan (dolayısıyla da tanınmayan) araç gereçleri, yapıntısal ve aykırı mekânları, bitkileri, kuşları… herhangi bir zaman boyutuna koymadığı için bütün bunlara zamansızlık kazandırır." Bir bakıma "hiçleme" yoluyla sağlanan "zamansızlık", beraberinde bir belirsizlik de getireceğinden anlam da okur için bir netlik kazanmaz. Zamanı bir bütün içinde, geçmiş ve şimdinin birleşimi şeklinde kavrayamayan okur, Ece Ayhan'ın şiirini de anlamsal olarak kavramada güçlük geçer. Çünkü Ece Ayhan'ın "ayrı köklerden doğan bütün görüntüleri, belirtileri, imge ve eğretilemeleri bir bağlama yöneliktir." Yavuz Özdem'e göre Ece Ayhan'ın "nesnel karşılıkla kastettiğinin de 'bağlam'"dır. Dolayısıyla "bir duygunun, bir düşüncenin karşılığı bağlamdır ve Ece Ayhan, şiirini bir bağlam içinde oluşturur ve gerçekleştirir." Özdem, "farklı köklerden doğan onca şeyi, bir bütüne götürmenin başka da bir yolu olmadığını" belirtir. Özdem, bu yaklaşımından hareketle, "dilimizin en kapalı, en güç anlaşılan şiirini önemsemenin, benimsemenin ve de içselleştirmenin altında yatanlardan birinin, Ece Ayhan'ın bağlama sadık kalışı" olduğunu işaret eder. Ece Ayhan'In şiirlerindeki "'yapı' kurulduğu için, zaman zaman bağlamdan kopmalar" yaşandığını, "bu kopuşların, o güne dek şiire giremeyen pek çok olgu, kavram ve söylemi şiire taşıdığı için şairi ayrıca özgül kıldığını" dile getirir. Bu özgün yapı "onun şiirine bir 'çok katmanlılık' kazandırır" (2004: 19). Ancak Ece Ayhan'ın şiiri, doğrudan bağlam ele alınsa bile bir nesnel "karşılık" içinde değerlendirilemez. Ece Ayhan şiiri, somut ve alışılmış olan bütün bağlamlardan kopuktur. Bu yüzden kendi bağlamını kuran, yaratan Ece Ayhan şiiri, bağlam içinde ele alınarak bir "bağlılaşım" kurulabilir, ancak bu da nesnel bir gerçeğin kendisi değildir.

Ece Ayhan şiirinin bir bakıma doğrudan bir bağlam içinde ele alınamayışı, şiiri kuran sözcüklerin kendi alışılmış yapılarının veya bilinen çağrışım yüklerinin dışında

kullanılmasından da kaynaklanır. Bu noktada Metin Kaygalak, Ece Ayhan'ın "birçok kelimeyi bilerek kaybolmuş, ölü bir tarihten, yabancı bir dilden şiirine sokarken, şiirini böylesi bir dış-bilgi üzerinden geçerek elde ettiği yeni buralılığı, bir köksüzlük üzerinden, sözcüklerini bir atasızlığa, babasızlığa sürükleyerek yeni şiir olanağı elde ettiğini" işaret eder. Ece Ayhan'ın elde ettiği bu "yeni buralılık", kendi bağlamını yaratır. Özellikle, daha önce de vurgulandığı gibi Ece Ayhan'ın "*Sözcüklerim atalarını da taşısın istemiyorum. Bir köşeye sıkışsın, ama bütün bir çirkin toplumun hiçbir kirini taşısın istemiyorum kısacası."* şeklindeki yaklaşımında yer alan "sözcüklerin atasızlığı" vurgusu, şairin aslında doğrudan anlam anlayışını da ortaya koyar. Sözleri, var olan bütün yüklerinden, bütün bağlamlarından ayıran Ece Ayhan, "bir köksüzlük" üzerinde şiirini ve anlam alanını kurar. Bu sebeple Kaygalak, Ece Ayhan'ın, "bu kelimelere ulaşmak ve anlamlandırmak" için "okuru daha baştan bir 'anlamsızlıkla' baş başa bırakır." Ona göre "tam da bu durum Ece Ayhan'ı anlamlandırma olanaksızlığı elde edilerek okunmasına sebep olmaktadır." Sözcüklerin bu yolla seçimi, kurgulanışı, "başka bir anlam üretmek için" Ece Ayhan'a ait olurlar. Bu yolla Ece Ayhan'ın "kullandığı kelimelerin, bir başka şair tarafından kullanılamaz hâle dönüştüğünü" belirten Kaygalak, bu duruma "bir kendine has'lık üretme poetiği" denebileceğini vurgular. Üstelik Ece Ayhan'ın sözcüklere "bilerek tarihsel bir anlam uydurduğunu" da işaret eden Kaygalak, buna bağlı olarak sonraları "tarihsellik içeren bazı kelimelerin farklı bir anlam aralığından, ayrıksı, özerk bir alana kaydıklarını" belirtir. "Onun tarihsel bir süreksizlik olarak karşımıza çıkardığı özneleri, müstakil bir varoluş koyan, iktidarsız bir iktidar alanı oluşturan öznelerdi." (2010: 151) diyen Kaygalak, Ece Ayhan'ın şiirlerindeki anlamın kavranmasının zorluğunu bir kez daha ortaya koymuş olur. Çünkü sözcüklerin, tamamen yeni bir anlam alanı içinde kurgulanmış, verili olan genel geçer dilin dışında kavranmış ve tersinden okunan bir tarihselliği tematik hâle dönüştürmüş olması, okurun bu şiire ait olan anlamsal yapıyı ortaya çıkarmasını zorlu ve güç hâle getirir.

Ece Ayhan'ın kelime kurgusundan kaynaklanan bu anlam sorunsalını işaret etmek için Kaygalak, şairin kelimelerini şu şekilde sıfatlandırır: "Bir perdelilik hâli kazandırır tüm bu bilinmezden çıkan, bir geçmişten ama bize ait olmayan bir geçmişten; sanki bir tarihten değil de sadece bizde 'hatıra olamamış' bir geçmişten, gaipli bir yerden gelen kelimeler." Bu kelimelerin "birçoğunun ölü" olduğunu da dile getiren

Kaygalak, aynı zamanda şiirdeki "kişilerin bu dünyaya ait kişiler, mekânların da bu dünyaya ait mekânlar gibi" olmadığını vurgular. Bütün bunların "sanki bir kereliğine yazılacak ve unutulacak özneler ve yerler" gibi olduklarının, "başkası tarafından kullanılması imkânsız, lanetli kelimeler" niteliğini taşıdıklarını savunur. Buradan hareketle asıl önemli olan Kaygalak'ın bu kurgunun "kendini yeniden üreten ve bitiren bağlam" olduğunu söylemesidir. Ece Ayhan şiirinde bağlam fikri sorunlu bir alanı işaret eder. Tüm bu unsurların "şiirleşmediklerini", "konuşulurken bilinç akışıyla ortaya çıkmış sayıklamalar" şeklinde olduklarını, "sırf Ece Ayhan söylesin diye dile gelmiş bir geçmiş duygusu, okurun bir hayranlık ve susku ile okumasıyla elde edebileceği bir bilgi-imge bağlamı" niteliğini taşıdıklarını vurgular. Ece Ayhan "okurun kendi şiiri karşısında serbest bir bağlamla ona yaklaşmasını engeller" (2010: 151). Okur, Ece Ayhan'ın kendine özgü ve ancak şiirin kurgusu dâhilinde açımlanabilecek bir imgesel yapı oluşturduğu için, anlama sürecini de bu yapının içinde kalarak başlatabilir. Aksi takdirde okur, varolan şiir bilgisiyle, sözcük bağlamlarının yükü ve çağrışımlarıyla bu şiiri anlamlayamaz.

Erdoğan Alkan da Demir Özlü'nün değindiği bilinçaltı unsurunu daha geniş bir çerçeveden ele alarak Ece Ayhan şiirine psikanalitik bir açıdan yaklaşır. Ece Ayhan şiirinin dikkat çekici yönünün "şiirlerinin içeriğiyle değil, sözdizimindeki değişiklikler" olduğunu belirten Alkan, söz konusu değişikliklere örnekler verir. "Kılıç" şiirindeki "Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya mutsuzluğun" dizesinin okura "garip gelen" bir sözdizimiyle oluşturulduğunu, sözcüklerin "yerli yerine oturtarak" yeniden kurulması durumunda "Ey mutsuzluğun ahtapotları, kıyıya atılmışlar" şeklinde anlaşılır hâle geleceğini vurgular. Dahası Alkan, Ece Ayhan'ın okurun dikkatinin "tamlamalardaki sözcüklerin, harflerin yerini değiştirerek" de çektiğini dile getirir ve bunları örnekler. Kapalı Çarşı'nın "Çapalı Karşı"; Kaşları rastıklı'nın "Rastıkları kaşlı"; Parmaklarında altın yüzükler'in "Yüzüklerinde altın parmaklar"; Kara kedi'nin "kedi kara"; gelişigüzel'in "güzeligeliş" olduğunu vurgular. Ece Ayhan'ın kimi zaman "sözcüklerdeki harflerin yerini değiştirdiğini, harf kaynaşmalarından yararlanarak 'cehennet', 'aparthan' gibi sözcükler yarattığını" işaret eder. Ece Ayhan'ın şiir dilinde yapmış olduğu bu sapmalara ve bu sapmaların ortaya çıkardığı sözdiziminin işaret ettiği anlam sorununa/anlamsızlığa "Freudien bir yorumla" yaklaşmanın mümkün olup olmadığını sorgular. Freud'a ve birçok psikanaliste göre "bilincin bilinçaltına uykuda

bile uyguladığı yasaklama, sansür nedeniyle rüyaların anlamsız ve kopuk kopuk" ve "bir anlam verilmeyen sahnelerle dolu" olduğunu, bu sebeple "bilincin baskısı altındaki bilinçaltının, rüyalarda gerçeği gerçek hâliyle değil, simgeler hâlinde, dağınık, anlamsız ve kopuk kopuk sunduğunu" hatırlatan Alkan, Ece Ayhan'ın "yapmak istediği"nin bu olup olmadığını sorar. Bu yöntemden "en çok" gerçeküstücülerin yararlandığını da işaret eden Alkan, ancak Ece Ayhan'ın "Ben gerçeküstücü olmadım hiç" dediğini de hatırlatır (2002: 50). Ece Ayhan şiirinde rüya atmosferinin hâkim olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Çünkü onun şiirlerinde bilinçaltının tam bir yansıması olarak değerlendirilemez. Daha çok bilincin egemen olduğu Ece Ayhan şiirinde de rüyalardaki dağınıklık söz konusu değildir. Onun şiirlerindeki "anlamsızlık", bir anlamın tersyüz edilmiş hâlidir. Kopukluk da bu şiirin beklentidışı'na, rastlantıya bırakılmış bir anlamın öncelenmesinden kaynaklıdır. Dahası bu kopukluk, büyük oranda Ece Ayhan sözdiziminin bir sonucudur. Böylesi bir sözdizimi de bir bilinçlilik hâlini gerektirir.

Ece Ayhan'ın anlam sorunsalıyla karşılaşmasının sebeplerine işaret eden Alkan, bu sorunsalının "yenilik" bağlamında değerlendirilebileceğini de işaret eder. Söz konusu yeniliği Ece Ayhan'ın şiirlerinde kullandığı sözcüklerde arayan Alkan, bu sözcüklerin bir listesini çıkarır: banka, borsa, kambiyo, estamp, tirşe, okarina, icra iflas, atonal, art tatum, zanzalak ağacı, zincifre, fonoğraf, enflasyon, zenne, tasviri efkâr, aşkı memnu, cihannüma, tutumbilimsel, tutak, dimi yelek, simruğ kuşu, ipeka, epitafio, istanbulin, hult ağacı, vardapet, panola, kokoniça, karabitsi, rübap, pençik, porne, selluka, karaşın, karakoncolos, kokot, anzarot, fakfon, arkegon, kokona, eprimek, kostak, dragoman, kotak vb. Alkan, bu sözcüklerin bazılarının "arkaik, eskil", bazıları "bilimsel", bazıları "Rumca" ya da başka "yabancı dillerden", bazıları "argo", bazıları "pornografik", bazıları "öztürkçe", bazıları "yerel", bazıları "şairin uydurması" olduğunu, ancak "hepsinin de Türk şiirine daha önce hiç girmemiş ya da çok az girmiş ender sözcükler" niteliğini taşıdığını vurgular (2002: 51). Daha önce de vurgulandığı gibi Ece Ayhan şiirinin anlam sorunsalı, bu sözcüklerin varlığından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu sözcüklerin Ece Ayhan özgün bir sözdizimiyle bağdaştırılması ve kendi gerçekliğini oluşturma, bu anlam sorunsalını daha da derinleştirir. Okurun daha önce tanık olmadığı/çok az olduğu bu sözcükleri, temel anlam düzeyinde anlamlandırması bir yana, şairine özgü bir kurguyla yeni bir yapı içinde kullanılmasından doğan anlam alanını ortaya koyması güçleşir. Bu arkaik, bilimsel, yabancı dil, argo, yerel veya şairin

uydurması gibi çeşitli yapılardan kurgulanan bu sözcüklerin bilinçli bir şekilde dizimi ile Ece Ayhan, anlamı sıradan veya hazırlıksız okur için büyük bir oranda imkânsız kılar. Ece Ayhan'ın şiirini anlamak için okur, bilinçli ve şiir tarihini izlemiş olmadır.

Bu bağlamda Ece Ayhan'ın bu sözcük kavrayışını irdeleyen Alkan, şairin "kendi şiir dilini kurarken çok çeşitli kaynakları araştırmak zorunda kalmış" olduğunu belirtir. Yararlandığı kaynakların genişliğinden edindiği bilginin/kültürün şiirlere sözcük dağarcığı olarak yansıması, Ece Ayhan'ı bu noktada farklı kılar. Alkan da Ece Ayhan'ın şiirlerinin "yalnız sözcükler yönünden değil, dilbilgisi yönünden de farklı özellikler taşıdığını" vurgular. Ona göre "Ece Ayhan'ın şiir dilindeki ustalığının kaynağında şairin geniş sözcük kültürü ve gramer bilgisi vardır." Dolayısıyla Ece Ayhan'ın "Türk şiirine getirdiği yenilik de sözcüklerinin değişikliği ve enderliğinden, dizelerin dilbilgisel (grammatical) yapısının, dilbilgisel kurgusunun farklılığından doğar." Bu noktada "içerik"in ise pek farklılık göstermediğini belirten Alkan, "şairler yüzyıllardır aynı şeyleri söylediklerini", "edebiyat tarihinde ise aynı şeyleri daha iyi ve daha değişik söyleyenlerin kaldığını" işaret eder (2002: 51). Şiirselliğin sözdizimine bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Doğrudan anlamla ilgili olmasa da bir bakıma şiirsel anlamın da belirleyicisi yine sözdizimidir. Anlam anlayışının da Ece Ayhan şiirinde beklentidışı olmasının da kaynağı bu sözdizimidir. Bu sözdiziminin ortaya çıkardığı yeni dilbilgisi de okuru, cümle yapılarının (bir bakıma dizelerin) kavraması açısından zorlar. Aslında anlam sorunsalının dilbilgisel açıdan da derinleşmesi, Alkan'ın belirtiğinin aksine bir bakıma içeriğe de bağlıdır. Ece Ayhan'ın şiirlerinin içeriği alışılagelmiş şiirin içeriğinden farklıdır. Farklı olmasının yanında, bu farklılığı da daha yeni ve daha değişik söyler. Yeni içerik, yeni bir dilbilgisi ve yeni sözcüklerle birleşerek okurun alışık olmadığı bir sözdizimiyle kurgulanır ve şiirleştirilir. Anlam, bu şiirleştirmenin kendine özgü olarak ortaya çıkardığıdır.

Ece Ayhan şiirine "hermetik" açıdan da değinen Alkan, hermetik'in "sıkı, anlaşılmaz ve kapalı" anlamlarına geldiğini, bu tanımlamalardan "anlaşılmaz"ı dışta tutarak Ece Ayhan'ın şiirine "hermetik şiir", "kapalı şiir" denilebileceğini işaret eder. Ece Ayhan'ın da "sıkı şiir" deyimini kullandığını hatırlatan Alkan, "anlamsız şiir" olmayacağını dile getirir. Ona göre "hiçbir gerçek şair, anlaşılmasın diye şiir yazmaz, yayınlamaz, yayımlatmaz." Ancak "bazı şair olmayanlar da anlamsızlık perdesi arkasına

gizlenebildiklerini" de kabul eden Alkan, "Ece Ayhan öyküntücülerinin ve hayranlarının bazılarının bu türden" olduğunu vurgular (2002: 51).

"Sıkı Şiir" serüvenin İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışından beri devam ettiğini işaret eden Ece Ayhan'ın bu tutumuyla "Sıkı Şiir" geleneğinin içinde "metaforun yerini iyi bilen ve şiirlerinde kullanan bir şair olarak karşımıza çıktığını" belirten Soner Demirbaş, şairin "kullandığı metaforların ve şiirinin imge yapısı-dizgesinin onun anlaşılmaz olduğu şeklinde yorumlanmasına neden olduğunu, ancak Ece Ayhan'ın şiirin şiirde kalmayıp insanın, yaşamın ve tarihin değişik dönemlerine ve hâllerine gönderme yaptığının bilinciyle hem şiir, hem de düzyazılar" kaleme aldığını dile getirir. Buna örnek olarak *"Silgiler, silerken, silinirler de!"* cümlesini ele alan Demirbaş burada bir "silgi" metaforuna işaret ederek bu metaforun "çok uzun anlamları olan bir kurgu" olduğunu belirtir. Demirbaş'a göre Ece Ayhan'ın "şiirlerinin ve cümlelerinin çok katmanlı ve çok anlamlılığa açılmasında ve her okurda-okumada yeni anlamlar yüklenmesinde kullanılan metaforun sayısız katkısı vardır." Demirbaş, bu durumun Ece Ayhan'ın "Özellikle de Logaritmalı Şiirde, düşünce çarpanlarla birlikte oluşur; kurulur ve ilerler." şeklindeki yaklaşımından kaynaklandığını işaret eder (2009: 36).

Ece Ayhan şiirinde "gizlenme, gizlileşme eğilimine" değinen Orhan Koçak, bu eğilimin "bağlamdan ve tarihten kaçma çabasıyla belirdiğini", ancak bu eğilimin de "bir bağlamı olduğunu, 'bizim' tarihimizde, Ece Ayhan'ın atalarının tarihsel bağlamında daha eski örneklerinin bulunduğunu" dile getirir. Buradan hareketle "müphem, belirsiz, karanlık, gizli" gibi sözcüklerin, "her türlü bağlamdan, ama çoğu zaman da sadece 'bizim' olandan, kendi bağlamımızdan uzaklaşma isteğinin işareti veya örtmecesi olduklarını" belirtir. Bu isteği, "çok yerli bir istek" olarak niteleyen Koçak, söz konusu isteğin "yerel bağlamın kendi içindeki bir yarılmanın, modern dönemin başında bu bağlamın bir eksiklik alarak kuruluşunun ifadesi" olduğunu da sözlerine ekler. Dolayısıyla Ece Ayhan şiirindeki "bağlantı noktalarının 'loşluğu'nun da bu huzursuzlukla ve yerelden kaçma isteğiyle ilişkisinden" kaynaklandığını vurgular (1997: 78-79). Şiirdeki bağlantı noktalarının belirsizliği, karanlık veya gizli oluşu, Ece Ayhan'ın "yerli" olandan kaçması, bilenen ve beklenti içinde olunan tarihin tersinden okunması noktasından değerlendirildiğinde, anlam sorunsalı, bu tutumun ortaya çıkardığı boşlukların derinliğine bağlı olarak belirginleşir. Bu kaçış aynı zamanda anlamdan ve herkesçe anlamlı olandan kaçmaktır. Okur, bilinene değil, şairin bilme ve

bu bilgiyi sunma şekline göre anlamlama yoluna gider. Ece Ayhan bu yönüyle yeni bir şiirsel bağlam oluşturur.

Edip Cansever'in yukarda da değinildiği gibi "Ece Ayhan şiirinin kilit noktasının dilde" bulunduğunu işaret etmesine değinen Koçak, bu genel geçer yargının aslında bütün şiirler için geçerli olduğunu, çünkü her şiirin, "öncelikle kendi sözcüklerinde, kendi sözdiziminde, kendi durak ve sessizliklerinde yer aldığını" belirtir. Ayrıca "her şiirin, bazı duygu ve düşünceleri dile getirdiğini", "bunların dile gelmesini sağlayan, dilin o şiirde maruz kaldığı özel tasarruf olduğunu" ve bu noktada her şiirin, "başka şiirlerle aynı ölçüde özel" nitelikte kabul edildiğini dile getirir. Bu bağlamda Cansever'in Ece Ayhan şiiri için, "O yıllarda birçok insan bu şiiri benim gibi okudu: Anlamayıp seviyor, anlama gereği duymadan yakalanıyorlardı." şeklindeki değerlendirmesini "haklı" bulan Koçak, Ece Ayhan'ın şiirinde "dil'in bir maddesellik veya geçirmezlik kazandığını" vurgular. Ancak bu duruma Cansever gibi "kilit noktası" değil, "*kilitlenme* noktası" diyen Koçak, "okurun, şiirin anlamından önce diline çarptığını ve oraya mıhlanıp" kaldığını dile getirir. Bu "kilitlenme noktası"ndan hareketle, Ece Ayhan'ın şiirindeki "ses'in, daha uzaktan ve daha yakından geldiğini, çok daha zorlayıcı ve zorunlu" bir niteliğe sahip olduğunu belirtir. Ece Ayhan şiirindeki bu dili, "özeller arasında daha özel kılan" özelliklere işaret eden Koçak, bu dildeki asıl farklılığın "Nedensizlik içinde nedenlilik, anlamsızlığı kendine âlet eden anlamlılık"tan kaynaklandığını vurgular. Ece Ayhan şiirinde bu durumun daha önce "hiç bu kadar çıplak ve dolaysızca ortaya çıkmadığını" işaret eden Koçak, Ece Ayhan'daki anlam sorunsalının, tartışılagelen anlam sorunundan daha derin bir nitelikte olduğunu göstermiş olur (1997: 81).

Bu bağlamda Enis Batur'un "örtünmek, gizlenmek" gibi kavramlar öne sürdüğünü hatırlatan Koçak, Ece Ayhan şiirindeki ses'in, "bir perdenin ardından gelir gibi, yan odadan, giremediğimiz odadan" geldiğini, "sesin işitildiğini", bunun "bir sesleniş", "bir konuşma", "bir ileti" olduğunu işaret eder. Ancak "seslenişin ne dilsel ne de konumsal bağlamı bellidir." Dolayışla Koçak "bu söze anlam verecek daha geniş kodun, çerçevenin, 'lisan'ın bilinmediğini", böylesi bir şiire, Ece Ayhan'ın sözleriyle, "bir filmin yarısında girer gibi girildiğini" vurgular (1997: 81). Bu sebeple Ece Ayhan şiirinin "dile kilitlenmiş, dilde tutuklanmış" bir şiir olduğunu kabul eden Koçak'a göre, bu durum "Mallarme'den sonra Fransız şiirinde belirgin eğilimlerden biri olan dilin o

kendi üzerine dönüşünden de farklı bir durumdur." Burada şiirin anlam açısından doğrudan bir gönderge taşımamasından, yani "şiirin göndergeselliğini yitirmesinden daha önemli" olanın, "şairin dile maruz kalışı" olduğunu belirten Koçak, bunun "bazı sözlerin, sözel jestlerin, seslenişlerin, işitildikleri anda şairi teslim almış" olmasından kaynaklandığını da işaret eder. Teslim alınan şair, "bu sözlerin anlamına, göndergelerine değil, sırf söylenmiş olmalarından gelen işitsel niteliklerine kilitlenmiş gibidir; bir yere kıpırdayamaz." Koçak'a göre "Ece Ayhan'ın şiirindeki bu vurgulu işitsellik, 1970'ten sonra yazdığı şiirlerde, daha çok kamusal alanın içinden gelen ünlemler olarak belirir (1997: 83).

Ece Ayhan şiirini, Türk şiirinde "Yeni" kavramı dolayımında derin bir bağlamda ele aldığını belirten Orhan Kâhyaoğlu, Türk şiirinin "ilk" yenisi olan "Garip şiirinin yeni olma ölçüsünü, en başta o güne kadar yazılan, biraz da süslenerek yazılan bir şiir geleneğine tepkiyi içermesi" şeklinde değerlendirir. Bu sebeple Garip şiiri "şaireneliğe karşı çıkılıp, gündelik dilin şiire taşınması ve bu tavrın hızla yaygınlaşması"nı esas alır. İkinci Yeni şiirini de "aynı mantık içinde düşünmekte yarar olduğunu" ifade eden Kâhyaoğlu, "Garip şiirinin, nasıl şaireneliğe bir tepkiyi simgeliyorsa, İkinci Yeni şiirinin de Garip şiirinin açık, anlaşılır ve nüktedan yanına bir tepkinin sonucu" ortaya çıktığını savunur. Ancak İkinci Yeni şairlerinin, Garip şairlerinin aksine, "dil sorununu yavaş da olsa eşelemeye başladıklarını" dile getirir. Kâhyaoğlu'na göre İkinci Yeni şairleri, "bunu yaparken, kendiliğinden, çoğu kez 'kapalı' ve 'anlamsız' bir şiir yazdıklarını" işaret eder. Bazı şairlerin bununla da yetinmeyerek "sınırsız soyutlamalara gittiğini", "anlamsızlık'ın 'saçma' olanla örtüştüğünü" savunur. Bu durumda "hızla yazılan ve çoğaltılan bir şiir ortaya çıktığını" vurgulayan Kâhyaoğlu, İkinci Yeni şiirinin, "Garip şiirinden ayrıldığı en önemli noktalardan birini deneysel olması"nda bulur. Bu deneylerin "çoğu kez karşılığını ve şiir gücünü oluşturamadığını", ancak "tek tek bazı şairlerin bu kaostan sıyrılıp, kendi şiir damarlarını oluşturduklarını" belirtir (1997: 98-99). Bu kaostan sıyrılamayan şairlerin şiirleri veya söz konusu deneylerin gittikçe çoğalarak karşılığını bulamaması, şiir gücünü, şiirsel çağrışımlarını oluşturamaması sebebiyle anlam sorunuyla karşı karşıya kaldığını belirtmek gerekir. Bu durumda her ne kadar İkinci Yeni şairlerinin anlamsız, bir noktada da saçma şiire vardıklarını işaret etse de Kahyaoğlu'nun bu vurgusunun "kaostan sıyrılamayan" şairler için geçerli olduğunu belirtmek gerekir.

İkinci Yeni şiirinin bu "karakteristik yanlarını" bağlamında Ece Ayhan şiirine değinen Kahyaoğlu, şairin bu dönemde yayınladığı *Kınar Hanımın Denizleri*'nde "şiir-içi akışta ciddi farklılıklar -belki de şiirsel handikaplar- olduğunu" söyler. Kahyaoğlu da diğer eleştirmenler gibi Ece Ayhan'ın, "en başta dil sorununu şaşmaz ve birincil bir sorun olarak ele aldığını" belirtir. Şiirlerindeki "duyarlılığın, bilgiyle yakından ilintili" olduğunu işaret eden Kahyaoğlu, bu "bilgi"nin yanında, şairin "sezgilerinin de onu 'uzlaşıcı olmayan' bir dili kurma çabasına ittiğini" belirtir. Ancak şairin bu durumu, *Kınar Hanımın Denizleri*'nde "tam anlamıyla gerçekleştirmediğini" söyleyen Kâhyaoğlu, yine de bu eserle Ece Ayhan'ın "kökü sezgiye dayanan bir şiiri bilgiyle yoğurduğu için, hiçbir şair ve şiirde olmayan bir dil problematiğinin kapısını zorlamaya başlamış olduğunu" dile getirir. Yani Ece Ayhan "o dönemin şiirindeki yeni evrilmeye kendini fazla kaptırmamış; tamamen kendisinin olan bir kurguyu, bir deneyi şiirlerinde uygulamaya çalışmıştır." Bu bağlamda "ilk defa, Türk şiirinde 'uzlaşmacı olmayan' bir dili kurma fikri-duygusu Ece Ayhan'ın şiirlerinde gözükmeye başlamıştır." Dolayısıyla Kahyaoğlu'na göre *Kınar Hanımın Denizleri*'nde "o günün şiir algısı ve ortalamasının çok ötesinde şiirler yer almaktadır" (1997: 100). Buradan hareketle Ece Ayhan şiirindeki "bilgi"nin ve bu bilgiye bağlı olarak gelişen "sezgi"nin ortaya çıkardığı "uzlaşmacı olmayan dil", daha önce de belirtildiği gibi anlam sorunsalının derinleştirir. En azından dönemin anlam anlayışından farklıdır ve "algı ortalamasının" ötesindedir. İlk bakışta İkinci Yeni şiiriyle beraber gelen "kapalı", "anlamsız" şiir nitelendirmelerinin Ece Ayhan şiiri için de genellendiğini söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiirine "yakıştırılan", Kâhyaoğlu'na göre "biraz da gerçeklik payı olan" "kapalılık"ın, ilk okuyuşta Ece Ayhan'ın bu dönem şiirlerinde (*Kınar Hanım Denizleri*'nde) de var olduğu algısı yanlıştır. Çünkü "çoğu yanıyla *Kınar Hanımın Denizleri*'ndeki şiirler, görmeyi başardığınızda tüm netliğiyle açılıp, karşınıza tüm çıplaklığıyla çıkar." Bu bağlamda Ece Ayhan'ın, "kendinin olan dili kurarken, özel sözcüklere başvurmaya daha ilk şiirlerinde başladığını", "dil yapısının bozulmasında, seçtiği ve anlamsal çağrışımı çok zengin olan bu sözcüklerin kullanımının özel bir yeri olduğunu" belirtir. Bunların yanı sıra Ece Ayhan şiirinin "bir başka özelliği ise, şiir yapısının bir uzantısı olarak, o güne kadar, ilk defa şiir okurunu ciddi bir bilgilenmeye yöneltmesidir." Bu duruma bağlı olarak "okur, sadece şiiri okuyup haz almaz, keyif duymaz. Ya da yalnızca duygu yüküne göre değerlendirilmez. Okurun artık şiir adına

özel bir çabaya yönelmesi lazımdır." Bu çabayı göstermeyen okur için şiir, pek bir anlam ifade etmez. Ece Ayhan şiirinde okur, alışmış olduğunun tersine "bu şiirde, sesi çok az bulabilir", "yapının bozulduğunu" görür. "Sözcüklerin özel seçilmiş" olduklarını, bu sözcüklerle oluşturulan, "karmaşık görünen dize yapısının aslında son derece sıkı bir örgüyle kurulduğuna" tanıklık edildiğini belirten Kâhyaoğlu, "şiirde, bu yolla, Türkiye'de ilk kez dilsel ve bilgisel bir devrimin yollarının bu kitapla açılmaya başlandığını" savunur (1997: 101).

Ahmet Oktay, Ece Ayhan şiirinin, kendine özgü dil/anlam yapısı bağlamında "siyasal amaçları bulunsa bile", "kendisinden kalkınılarak yorumsamacı bir *şiir kuramı* oluşturulmasına olanak verecek *içrekçi* ögeler barındırdığını" işaret eder. Özellikle "Yort Savul", "Mor Külhani", "Meçhul Öğrenci Anıtı", "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler", "Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur", "Yalınayak Şiirdir" gibi şiirlerin "imgelemsel, eğretilemesel ve sözdizimsel ögeleri açısından demistifiye edici bir işlev yüklendiğini" belirtir (1997: 79). Ahmet Oktay burada, *demistifiye edici* kavramını/terimini *mystify* kavramının karşılığında kullandığını söylemek mümkündür. Ece Ayhan, bu şiirlerin anlaşılmasını güçleştirmek, esrarlı bir nitelikte göstermek yerine, söz konusu şiirleri *demystify* ederek onları gizemli noktalardan arındırmak ister. Bu durumdan hareketle Ece Ayhan'ın bilinci bir eylemsellik içinde şiirlerini oluşturduğunu da söyleyebilir. Sadece söz konusu şiirler için değil, diğer şiirlerinde de gizemli olmayı tercih etmez. Ancak burada söz konusu olan gizemli olmamak, şiirin bütün olarak açık, belirgin bir anlam taşıdığı şeklinde ele alınmamalıdır. Kendine özgü sözcük kullanımıyla özgün bir dil yaratan Ece Ayhan, bu dili oluşturan kilitlerin çözümü için şiirlerinde var olan içrekçi/batınî ögelerin yorumlanması gerekir.

3.6. Sezai Karakoç: Şair'in Anlam Üzerindeki "Mutlak" Belirleyiciliği

3.6.1. Şair'in "Anlam" Oluşu

Karakoç, "soyutlama"yı sanatın temel ilklerinden biri sayar. Somutlamayı, "Sanatın, bir yandan (biçim)e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesi" (1988: 9) olarak tanımlayan Karakoç, soyutlamanın "doğanın kemiğini, iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkânlarını kurcalamak, yeni eserin üzerine

oturacağı şematizmi yakalamak çabası" olduğunu belirtir (1988: 10). Bu çabanın amacı, "doğayı, gerçeği, öldürmek değil, ona özgürlükten bir alan açıp orada yeni bir hayatla diriltmektir." Bu sebeple "soyutlama, burada, zorunlu bir geçiş, bir değişim, bir başkalaşım, bir metamorfoz sürecidir" (1988: 12). Şiir için dış dünya, zorunlu bir değişim, bir başkalaşım geçirmelidir. Çünkü hiçbir nesle gerçeklik olduğu gibi şiire aktarılamaz. Karakoç'un işaret ettiği, "doğayı, gerçeği öldürmek değil, onu yeni bir hayatla diriltmek" yaklaşımı da bir bağlamda nesnel bağlılaşım alanı oluşturmaktır. Doğadan alınan ve güncel gerçekliğin alanından şiire sokulan nesne, durum veya olgular, şiirde yeni bir hayatla, yeni bir gerçeklikle var olur. Bu yeni gerçekliğin, somut düzlem üzerinden soyutlama aracılığıyla şiire sokulması, aslında sonuçta yeni bir somutluk alanı oluşturur. Soyutlanan gerçeklik, yeni bir gerçeklik alanı ile yeniden, şiire özgü bir somutluk alanı kazanır. Anlam da tam bu noktada yeni bir düzlemde oluşur. Şiirde anlam, bu yeni alanda yeniden diriltilen gerçekliğin kazandığı anlamdır. Dolayısıyla şiirde anlam, somut gerçeklik üzerinden değil, onun şiirde sağladığı nesnel bağlılaşım üzerinden şiire özgü bir yapıda biçim kazanır. Bu, temel anlamın metamorfoz süreciyle şiirsel anlama, yani yatay çizgisellikten, dikey çizgiselliğe dönüşümüdür. Böylesi bir anlamdan oluşmayan şiiri yok sayan Karakoç'a göre, "dış dünyayı olduğu gibi almak", "sanatın sıfır olduğu nokta" ile eşdeğerdir. Yazılanın gerçek anlamda şiirsel bir yapıda olması, dış dünyanın başkalaşıma uğramasıyla mümkündür. Çünkü "sanat eserinin üzerine kurulduğu vaka ve vakaların tepeden tırnağa, içten ve dıştan, kökten ve yüzden, eşyaya ve kanunlarına aykırı düşmesi" gerekmektedir" (1988: 27). Yani bir bakıma şiir, bütün ögeleriyle kendini yeniden kurmalıdır ve kurduğu bu yapı sadece kendisine ait olmalıdır. Anlam da bu ögelerin başında gelmektedir. Anlam, şiirde yeniden kurulur ve sadece söz konusu şiir için geçerli olur.

Bu bağlamda, şiirde anlamı kuracak, nesneyi başkalaşıma uğratarak yeni bir gerçeklikte onu diriltecek olan da şairdir. Burada "şairin ahlakı" önemlidir. Çünkü Karakoç, "şairi anlamanın, şiiri anlamaktan biraz daha zor" olduğunu işaret eder. Şiirde anlam'ın sorunsal bir boyuta vardırılmasından yana olmayan Karakoç, "şiirin, şiire yaslanarak, otobiyografiler ve biyografilerden destek alarak, anlaşılma şansının arttırılacağını" savunur. Sonuç itibarıyla anlamın şiirde sorunsal bir düzeye ulaşmanın aksine, "şiir, topluma sesleniş olarak, gizli kapaklı, dolaylı dolaysız anlaşılmayı

amaçlamıştır.” Anlaşılmayı amaçlayan şiir, her koşulda okur için bir şeyler ifade etme niteliğini taşıyacağından Karakoç’a göre sorunsal bir derinlik söz konusu olmaz. Ancak şairi, şiirden ayrıymış gibi düşünen Karakoç, “şaire dayanmak şöyle dursun, adeta biri öbürünü daha karanlıklaştırma yarışına girmek gibi çetrefilliğin peşinde” olduğunu işaret eder. Şairin “kendi hayatını da olanca gücüyle en anlaşılmaz kılmak için çaba sarf etmekten geri durmayacağını” belirten Karakoç’a göre, bu çaba şairce “kendini daha anlaşılır kılmak için”dir. Buna karşın böylesi “her yeni çabanın şairi daha anlaşılmaz kılacağını” dile getiren Karakoç, şairin “çoğu kez bunun farkında olmadığını” vurgular. Toplumun, şairi “bu konuda aldırışsız sandığını”, ancak şairin “bundan ötürü belki de bir cehennem azabını yaşadığını” işaret eder (1988: 48). Şair ile şiiri birbirinden ayıran Karakoç, şairin anlaşılıp anlaşılmama durumunu, şiirin anlam sorunundan da ayrı düşünür. Ancak burada bir başka sorunsal yatmaktadır. Şiirin anlaşılıp şairin anlaşılmaması bir noktada sorunsal yaratmaktadır. Şiiri anlaşılamayan şairin her türlü açıdan anlaşılamaması beklenebilir. Ancak şiiri anlaşılan bir şairi anlamamak, neye karşılık gelmektedir? Şairi anlamamak, onun okura yansıyan eylemselliğini anlamamak demektir. Söz konusu eylemsellik, şiirin kendisi olduğundan buradaki anlaşılmama problemi şiiri anlamamak olur. Ancak buradaki kasıt, şairin bir “insan” olarak anlaşılmaması ise zaten her okurun şairi tanıması, kişiliğini belirlemesi veya bunlara benzer değerlendirmeler yapması beklenemez.

Şairle şiir arasında kurduğu ilişkide Karakoç, bazı noktalarda çelişir. Çünkü şairin, eseri üzerinde sınırsız bir hâkimiyet kurduğunu işaret eder. Bu egemenlik bağlamında şairin, şiirden ayrı düşünülmesi de beklenemez. Şairi “eserinin yapısını kurarken mimar”; “tasvirleri ve portreleriyle ressam”; “natürmortlarıyla ressam”; “dildeki çizgileri, damarları ve kelimelerin renklerini kullanırken ressam”; “doğadaki ve dildeki, söz ve kelimelerdeki musikilerden özel sesler yakalar ve onlardan öz sesler üretirken musiki adamı, bestekâr” ve “yaşarken veli, kahraman, önder, bilgin ya da sıradan adam”; “zanaatçı ve sanatçı” olarak kabul eden Karakoç, onun “her şeyden ve hepsinden önce şair ve hep şair ve en sonda da şair” olduğunu belirtir. Şairi “kelimedeki hayatı bulan” olarak gören Karakoç, bu bulgunun yukarıda da iletildiği gibi “hayattan ve tabiattan daha güçlü bir hayat” olduğunu belirtir. “O, hep bu hayatı ortaya koydukça yaşanan hayat ona karşı çıkacak, karşılıklı direniş, çekiş ve gerilimden, şairin trajedisi doğacaktır.” (1988: 61) diyen Karakoç, bir bakıma şairin alışılmış olanın dışında,

günlük yaşamın yeniden kurgulandığı ve özgünlük kazandırıldığı bir yapıda şiirini oluşturduğunu işaret etmiş olur. Bu durumda şairin bir anlam belirleyicisi olarak şiirden ayrı düşünülmesi zorlaşmaktadır.

Şair sadece güncel olanın doğrultusunda hareket etmez. Karakoç, şairin "çağa karşı direnmesi" gerektiğini vurgular. Ona göre şair, "asla çağdaş değildir." Çünkü "hep çağdan ileridedir." Çağın ilerinde olan şairin bu durumda bir anlam sorunu ile karşılaşması da ihtimaller dâhilinde olur. Ancak Karakoç bunu işaret etmez. Şairin bu bağlamda "çoğunlukla 'görsel' ve 'görüntüsel' şiire karşı" olduğunu, çünkü şiirin, aslında "anti-vizüel" (görsel olmayan, *nonvisual*) bir yapıya sahip olduğunu dile getiren Karakoç, bu sebeple şairin, "kendisini çağın bu isterlerine uydurmaması" gerektiğine vurgu yapar. Ancak " 'görsel' ve 'görüntüsel' olanın şaire uyabileceğini, ona ayak uydurabileceğini" kabul eder. Çünkü Karakoç'a göre, "şiir, görüntü gösterilerinin bir unsuru yapılmamalı"dır. Bu durumda "bütün görüntülü ve görsel zenginlikler, şiirin çevresinde dizilmek üzere, kendilerini sunabilirler" (1988: 64). Böylelikle şairin çağın genel geçer durumlarından, görselliğinden, görüntüsünden ayrılarak çağın ötesine geçebileceğini, çağını aşabileceğini işaret etmiş olur. Bir bakıma Karakoç, şairin anlamsal olarak da okurun çağa uygun beklentisini de karşılamak istemez. Okurun, genel geçerin içinde edinmiş olduğu beklentileri karşılamayarak yeni bir anlam, yeni bir "görüntü" yakalayan şair, şiirinin olduğunu kendisinin de "yenidendoğuşu"nu hazırlamış olur.

Karakoç, İkinci Yeni şiirine kadarki süreci değerlendirirken "şiirdeki iç sebeplenişleri" 1950'li yıllara gelinceye kadar genel mantık kurallarının yürüttüğünü" belirtir. Söz konusu genel mantık kurallarına uymayan istisnanın "kafiye ve ölçü" olduğunu işaret eden Karakoç, kafiye ve ölçünün sağladığı imkânlardan hareketle "kelime"nin, "birtakım tarih toplum şartlarıyla, genel mantığı bir miktar kırdığını" ve şiirin bu genel geçer mantık kurallarının dışına çıkabildiğini söyler. Şiirin mantık dışına çıkabilmesinde "ölçünün sağladığı müziğin de payının" olduğunu dile getiren Karakoç, şiirde geçerli olan mantığın oluşmasında mazmunların etkili olduğunu işaret eder. Mazmunların, "kelimelerin kendilerine özgü alanlarda tekel kurmaları sonucu" oluştuğunu belirten Karakoç, böylesi bir evrende "şiirin mantığının genel mantık" olduğunu vurgular. Ancak o günün şiirinin (1950'li yıllar) "her şeyin temelinden şüphe ederek, dış şartları, şiirin tekniğini ve biçimini yapmaya yeter olmaktan çıkardığına"

dikkat çeken Karakoç, bu bağlamda "şiirde devrimin, kafiyeye nasip olmadığını" da dile getirir. Çünkü Karakoç, "şiiri, dıştan gelen baskıdan değil, içten büyüten bir cevherden beklemek gerektiğine" vurgu yapar (1988: 72).

Şairin, "düşünceyi ya olağan dışı bir zekâyla donatarak ya aptallaştırarak kullandığını" ifade eden Karakoç, buradaki asıl meselenin "anlam"da olduğunu belirtir. Ona göre anlam, "yeni şiirde kendi öz fonksiyonunu yitirmiştir. Bir uyurgezerdir. Hâfızasını kaybetmiştir." Yeni şiirin en dikkat çeken yönünün anlam sorunsalında belirginleştiğini işaret eden Karakoç, anlamın düzyazı mantığıyla belirlenemeyeceğini vurgular. "Şiir mantığının, düz yazı mantığı ile başladığını", ancak şiirin "onunla yetinmediğini", düzyazı mantığındaki anlamı, "kendi yapısının gereği işlerle yüklediğini" dile getiren Karakoç, "yeni şiirin, yer yer anlamsızlığı denediğini", "yer yer anlam boşlukları bırakabildiğini", "anlam tatilleri yapabildiğini", ama "büsbütün anlamsız şiirlerin düşünülemeyeceğini" savunur. Şiirin anlamsız olmayacağını, "şiir mantığının ne kadar değişik olursa olsun, genel mantıktan çıkmasına" bağlar. Yeni şiirdeki anlam sorunsalının ortaya çıkmasını, okurun anlamlama sürecinde zorlanmasını, yeni şiirin, "klâsik şiirden farklı, fon olarak düşüncenin yanı sıra, şuuraltını, davranışları, benliğin en geniş anlamıyla vaziyet alışını da seçmiş olmasına" bağlayan Karakoç, yine de "yeni şiirin oluşunda zekânın payının, eski şiire göre kat kat aşkın olduğunu" vurgular. Bunun yanı sıra "günün şiirinde (1950'li yıllar) zekânın hüküm payının, şiiri daha çok bağladığını" belirtir. Yeni şiirin temel karakteristiğinin anlam sorunsalı çerçevesinde ele alınması gerektiğini işaret eden Karakoç, bu sorunsalı eski şiir-yeni şiir karşıtlığında değerlendirir. Yeni şiirin çıkışının, "klasik şiirdeki gibi yalnız zekâdan ötürü" olmadığını, "klasik şiirin, düşünceyle başlayıp kafiye ve ölçü ile dinlendirildiğini" belirten Karakoç, buna karşın yeni şiirin, "en az düşünceyle başladığını, bütün oluş jestinin harekete geçtiğini, ancak zekâ ile dinlendirildiğini" vurgular. Karakoç, burada "düşünce"yi, "genel mantığa göre düzenlenen ilk kütle" olarak ele alır. Bu sebeple "yeni şiirin, yeni bir mantığı denediğini", bu mantığın "Freud, Bergson, W. James'in doğuşunu hazırladıkları mantık" olduğunu, dolayısıyla okurun "Aristo ve Kant'ın (mantık) ve (akıl)ı yerine, insanı soyut değil, somut olarak anlayan yeni mantık"la karşı karşıya kaldığını işaret eder (1988: 73). Bu durumda anlam, alışılmış şiir mantığının değişmesiyle sorunsal hâline gelir. Şiir, bir bütün olarak tümel olarak anlamlıdır. Bu anlamın okur tarafından ortaya konulması için, okurun

bilinçli bir eylemsellik içinde şiire yaklaşması gerekir. Çünkü anlamı, şiirde yapısal bir bütüne kavuşturan unsur, zekâdır. Kavrayışın da değişmesi, şairi yeni bir gerçeklik kurmaya götürür. Bu yeni gerçeklik boyutunda şiir, nesneyi yerinden uğratır. Böylelikle yeni şiirde düşünce, sadece ilk çıkış noktasını oluşturur.

Karakoç'a göre yeni şiirin, bu yeni mantığı, "kelimede genel mantığı aşan güçler bulur." Çünkü şair "kişilerini, duygu dayanağını, evrenini bu yeni mantık alanında aramakla çağına uygun işlemini yapar." Şair yeni şiirde kendi evrenini kurarken alışılmış şiir mantığı düzleminden uzaklaşırken kendi kişiliğinin, özgünlüğünün verilerinden yararlanır. Böylelikle şiirde "biçimlerini kurarken, saçmalama da dâhil, bütün anlam çeşitlerini, anlam dışı ve ötelerini alt yapı olarak kullanır." Söz konusu "altyapı" şiirde dikey bir düzlem yaratırken okurun anlam çabasını da zorlaştırır. Bu noktada Karakoç'a göre "eski şiirle yeni şiiri ayıran" durum, şairlerin "mantık karşısındaki durumları"dır. Dolayısıyla "yeni şair, mantık karşısında daha açık ve daha aktiftir." Şiirin mantığını değiştiren şair, "giderek bir özel mantık doğurur." Karakoç, bunu "şiir mantığı" ifadeleriyle karşılar. Bu yeni mantığın "genel eğilimi"nin "yenilenmek" olduğunu işaret eden Karakoç, yenilenmenin sürekliliğine dikkat çeker. Buna dayanarak "eski şair olgun bir insan, yeni şair bir çocuk görünümünde" diyen Karakoç, çocuk görünümünde olan şairin "idraklerinin taze ve hür" olduğuna işaret eder. Yeni şairin "çocukça vehimleri var. Korkmaz ve utanmaz! Topluma aykırı şeyler de söyler. Çelişikliğe bile düştüğü olur." Ancak yeni şair, "yeni insanın iç oluşunu, bu çelişik yapının gerisinde, iyi niyet, bulmakta güçlük çekmez." "Olgunluk" bekleyen okur, bu durumda anlamsal beklentilerini de karşılayamaz. Vehimleri, topluma aykırılığı, çelişkileri anlamsızlık olarak değerlendirir ya da onlara bir anlam veremez. Çünkü Karakoç, anlamın da yeniliğine dikkat çekmek ister. Yeni şiirde okurun alıştığı mantığın dışında yeni bir anlam vardır. "Yeni şiir, eskimo şiirlerine benzeyecek, zenci türkülerini andıracak, papiruslara yazılan şiirleri hatırlatacaktır. Benzeyecek, andıracak ve hatırlatacaktır" (1988: 74). Benzeyen, andıran ve hatırlatan şiir, bir netlik, bir belirlilik ve sınırları çizilmiş bir kısıtlılık vermez. Aksine belirsizlik üzerine kurulan yeni şiir, yoruma özgürlük tanır, sınırları parçalar, kendi mantığını kendi kurar. Kelimenin gücüne inanır ve bu güçteki aşırılığın farkına varır. İkinci Yeni şiirindeki farklı anlam anlayışları veya anlamsızlık olarak nitelendirilen özellikler, bu durumun bir sonucu olarak da ele alınabilir.

Anlam sorunsalını mantık bağlamında değerlendirmeye devam eden Karakoç, söz konusu yıllarda da "mantığın klasik anlamda kullanımı içinde olan şiirin tükenmediğini" belirtir. Diğer taraftan bakıldığında "geçmiş zaman şiirinin de, günümüzün tersine, iç planda, hep şiire özgü bir mantığı kullanmış" olduğunu vurgulayan Karakoç, bu bağlamda "dilin, mantık sınırlarını aşan tarihi-sosyolojik bir gerçeklik" niteliğini taşıdığını işaret eder. Dolayısıyla şairlerin "görünüşte mantığın şiirini geliştirmiş gibi" izlenim bıraktıklarını, ancak "gerçekte, şiirin iç plânında, esere poetik mantığın egemen" olduğunu belirtir. Karakoç'a göre "şiiri düz yazıdan ayıran da budur." Bu durumun bir sonucu olarak "klâsik şiirle yeni şiir, dış görünüşleriyle, mantık açısından birbirinin karşısında imiş gibi durmalarına rağmen, gerçekte, şiirin ilk bilinen parçalarından bugünkü şiire kadar, içte ve derinde hep aynı lirik ve poetik mantık yürümüş ve gelmiştir." Buradan hareketle Karakoç, "şiirin kapalı ya da açık görünümünün, bu saptamayı yıkacak güçte" olmadığını, birçok "büyük" şairde de "aynı kapalılıktan izler" var olduğunu, "en açık görünen şiirlerin de kapalı ve karanlık olabileceğini" vurgular (1988: 75-76).

Şiirin mantığı noktasında imgelem meselesine de değinene Karakoç, imgenin "bütünüyle şiire egemen" olmamasını gerektiğini vurgular. Çünkü böylesi bir durumda söz konusu şiirin "uzun ömürlü olamayacağını" belirten Karakoç, imgeyi "ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gerekli" görür. Bütün edebi sanatların da "şiirde bu konum ve görevi" üstlenmesi gerektiğine işaret eden Karakoç, imgelemin "şiirinin mantığı hâline gelmesi durumunda, o şiirin, derinliğini yitireceğini ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemeyeceğini" dile getirir (1988: 76). Bu duruda anlamsız olarak değerlendirilen şiirlerin, imgeleme açısından aşırıya kaçtığını söylemek mümkündür. Göndergesel olarak bir karşılığı bulunmayan imgelerin de şiirin tamamına yayılması, şiiri bir anlamsal derinlikten de yoksun bırakır. İmgenin, şiir adına bir yönlendirici unsur olması gerekmektedir. Karakoç'un işaret ettiği "akış"ı, "gelişim"i veya "açılım"ı sağlayacak şekilde imgenin, şiirin yapısına uygun olarak verilmesi ve anlamın da bu yapısal örgüye bağlantılı olarak şiirin bütününe yayılması, derinliğe ulaşması gerekmektedir. Böylelikle şiirde anlam, kendi mantığı içinde şiire özgü bir yapıya sahip olur.

Şiire yapısal bir açıdan da bakan Karakoç, bu bağlamda "şiirin biriminin şiir" olduğunu vurgular. Şiiri "biçim (şekil) ve öz (muhteva)" şeklinde ayırmanın "sadece

poetikada olabileceğini" belirten Karakoç, "biçim ve özü şiirden ayrı ayrı çekip çıkarmanın mümkün olmadığını" dile getirir. Çünkü Karakoç'a göre "kendine mahsus bir özü olmayan şiirin biçimi de yok demektir." Bu durumun dışında "var gibi görülen ses ve geometrinin, sadece boş bir kalıptan başka bir şey olamayacağını" aktaran Karakoç, "klasik şiirle modern şiiri ayıranın, ilk bakışta göründüğü gibi, sadece birinin (klasik şiirin), formu olan şiir, öbürününse (modern şiir) şekilsiz (amorf) şiir olması değildir." Bunun yanında asıl ayırım noktası, "birinde (klasik şiir), ortak biçiminin görünür planda, farklılıkların daha iç planda olması, öbüründeyse (modern şiir), tersine, farklılıkların görünür planda, ortak yanlarınsa iç, görünmez planda bulunmasıdır" (1988: 79). Modern şiirde anlam sorunsalının kaynaklandığı noktalardan birisi de bu farklılıktır. Modern şiirde somut olarak şeklin serbestliğinin ön planda olması, okuru görünür olanın ötesine yönlendirmeyi amaçlamaktadır. İçte, görünmez planda yoğunlaşan şair, anlamı da bu iç oluşta, görünmez planda oluşturur. Modern şair, şekilden çok, şeklin içine yerleştirdiği derin yapının olanaklarını kullanır. Bu durumda eski şiire alışmış bir okurun, derinliği, görünmez planı kavramadığı zaman, bir anlam sorunsalıyla karşılaşması mümkün olabilmektedir.

Şiirin bu "iç mantığı", birincil olarak sözcüklerin kullanımıyla da yakından ilgilidir. "Bir şiirin içindeki kelimelerin, artık, bildiğimiz, mücerret, kelimeler değil, 'şiirin kelimeleri'" olduğunu belirten Karakoç, sözcüklerin "şiirin içinde yeni bir varlığın şartlarıyla var olduklarını" dile getirir. Çünkü "şiirin iç mantığı onları farklı bir açıdan tuttuğu ışıkla aydınlatır " ve bu aydınlatmadan kaynaklı olarak sözcükler, şiirin iç mantığında "bütün aleladeliklerini yitirirler" (1988: 79). Şiirin iç mantığına göre de anlam kazanan sözcükler, şiire özgü bir anlam oluşturur. Karakoç, söz konusu sözcüklerin "artık lûgat kelimeleri değil şiir kelimeleri, hatta falan veya filan şairin kelimeleri" olduklarını vurgular." Şairin sözcüklerle sağladığı bu özgüllük şiirde anlamın da farklı bir yapıda oluşmasını sağlar. Bu nokrada "Şair, kafasına üşüşen kelimeleri çarmıha gere gere ve kendisi de o kelimelerle birlikte çarmıha gerile gerile, doğum acıları içinde kıvrana kıvrana, şiirini biçimlendirir." diyen Karakoç, bu süreçten sonraki ânın, "şiirin, ebedi biçimini bulduğu ân" olduğunu, "oluşun bittiğini", "metamorfozun tamamlandığını" vurgular (1988: 80). Başkalaşımın tamamlanması, şiirin iç mantığına göre dizilen sözcüklerin, tarihsel olarak taşıdıkları anlamları, göndergeleri bir kenara bırakarak şairin kendilerine kazandırdıkları özgünlüğe ve

kişiliğe göre yeni anlamlarla okur karşına çıkmasıdır. Sözcükler, tekil olarak üstlendikleri bütün özelliklerin ötesinde yeni bir yapının, yeni bir anlayışın ürünü olarak anlamlanırlar. Şiirin biçimi, beraberinde bu iç mantığı oluşturur.

Karakoç'un şiir anlayışı göz önüne alındığında genel itibarıyla poetikasını şair merkezli kurduğunu görmek mümkündür. Şair, şiirde temel belirleyici ögedir, merkezdedir. Yukarıda da değinildiği gibi şiirin "iç mantığı"nı kuran da, okurun belirli bir yönde anlam çıkarmasını sağlayan da şairdir. Karakoç'un, şaire yüklediği bu görev doğrultusunda, "şairin genel çizgilerini", "pergünt üçgeni" dediği ilkelerle açıklamaya çalışır. Bu bağlamda Karakoç'un "*Şair, kendi kendisi olmalı*" şeklinde açıkladığı birinci ilke, şairin "kendi öz olgusunu" bulması ve bu kendilik özelliğine göre şiirini oluşturmasını işaret eder. Şair, öncelikle nesnenin yapısında, içeriğinde, kısacası özünde bir değişikliğe gitmelidir. Karakoç burada şairin kendini bulma sürecinin "biricik yolu"nu, şairin nesneyi değiştirdiği gibi kendisini de "değişmek, başkalaşmak" zorunluluğunda bulur. Çünkü ona göre "şairin durması, şiirin erken bunamasıyla birdir." Karakoç, "kendi kendisi olma ilkesi"nin, "gelişmeye aykırı" olmadığını, "şairin kendi kendisi olabilmesi için, evrimin, kendinden ve çevresinden sapma ve kopmanın, gerginleşmenin ucuna kadar gitmesinin şart" olduğunu belirtir (1988: 81). Karakoç'un bu temel ilkesinde şair, başkalaşma yoluna giderek özgünlüğe ulaşmalıdır. Şair bu kişiliğe ulaşırken nesnenin doğasını da kendi kişiliğine göre yeniden biçimlendirir, ona yeni bir şema kazandırır. Bu bağlamda şiirsel anlam da şairin bu etkinliği dolayımında bir nitelik kazanır. Nesnenin doğasını değiştiren şair, kendisini de durmadan yenileyerek, başkalaştırarak alışılmış anlam kalıplarını kırar, onların ötesine geçer. Okur, şairin bu değişimleri doğrultusunda şiire anlamsal bir çerçeve çizer. Şairdeki bu değişimleri kavrayamayan okur için şiir, anlam açısından bir sorunsal doğurabilir.

Karakoç'un ikinci ilkesi, "*Şair, kendine yetmeli*" ilkesidir. Karakoç, şairin bu "yeterlilik ilkesi" ile şairin "realiteyle ilgisini" işaret eder. Buna bağlı olarak söz konusu ilke, şiirin ortaya çıkışının, gelişiminin, yapılaşmasının, dolayısıyla bütün özelliklerinin, "şairin kendi varlığından alması anlamına gelir." Bir bakıma birinci ilkeye bağlı olan bu ilke, şairin kendini bulmasıyla doğru orantılıdır. Kendi kişiliğini bulan, kendi kişiliği doğrultusunda özgünleşen şair, şiirini de bu özgünlük dolayımında kendinden çıkarak oluşturur. Oluşan şiirde de yine kendisine ulaşır. Karakoç, bu durumun şairin "fildişi kule"ye sığınması olarak değil, tam tersine, şair için "evrenin bir fildişi kule olduğunu",

buna bağlı olarak da "şairin evrene bir, disiplin getirebilmesi" gerektiğini işaret eder. Ancak eşya, yukarıda da belirtildiği gibi olduğundan başka, şairin ona uğrattığı değişimlerle şiire girmedir (1988: 82). Bu ilkenin de birinci ilke ile çok benzer bir kurguda olduğunu söylemek mümkündür. Eşyaya yüklenilen anlam, şairin sağladığı başkalaşımla doğrudan ilgidir. Kendinden hareket eden şair, bu bağlamda yine kendine ulaşır. Bu da kendini bulan, kendi özgünlüğünü sağlayan şairin eylemidir.

Şiirin oluşumunun üçüncü ve son ilkesi de yine şaire bağlıdır. "*Şair, kendinden memnun olmalı*" şeklinde açıklanan ilkenin temel noktası, "sevinç"tir. Bunun "yaşama sevinci" olarak da dile getirildiğini söyleyen Karakoç, kendisinin bu ilkeyi, "yaşatma sevinci" olarak gördüğünü belirtir. Bu bağlamda "acıyı yadsımadığını", "çilenin, her sanat adamı için varoluş şartı" olduğunu vurgular. Ancak sanatın, "acıyı aşmakla başladığını" belirten Karakoç, burada kastettiği sevincin, "nefsden, bedenden gelen hazlar değil, ruhun ışımasından doğan aydınlık" olduğunu söyler. Dolayısıyla bu sevinç, "hakikati bulmaktan ve ona ermekten doğan sevinç"tir (1988: 84). Bu memnunluk ilkesinde şair, eseri üzerinde mutlak bir biçimlendirici güce sahiptir. Çünkü şair, bu ilke ile, daha önceki ilkelerin ikisinde olduğu gibi, şiirini oluştururken tek denetleyici unsur olarak kendisini esas alır. Bu denetleyici ve belirleyici unsur, yani şair, şiirin yüzey ve derin yapısında da hâkim bir konumda olur. Çünkü Karakoç, bu ilke bağlamında "Şair, eserini sevmeli. Onu okşamalı, ama yaramazlıklarına da göz yummamalı. Beğenmediği davranışlarını gücendirmeden ona anlatmalı, onu kendini düzeltmeğe kandırmalı ve bunu da inandırmalı ona. 'Beni andırıyor, ah, beni o' demeli." (1988: 83) şeklinde görüş bildirir. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi, şair şiirinde rastlantısallığa izin vermez. Şiirin "yaramazlıklarına" olanak tanımaz. Şiir, şairin bu mutlak belirleyiciliğinde yapılaşır ve "anlam"ını açık bir şekilde ortaya koyar.

Şairin belirleyiciliğini, anlam meselesinde de geçerli sayan Karakoç, böylesi bir yaklaşımı, şairin "öz"ü seçme eylemine bağlar. Şiirin özünü, "şiirin evrenle sınırlanmasından doğan bir varlık duygusu, bir seçilme bilinci, bir farklılık algısı" olarak gören Karakoç, şiirin özünü varoluş bağlamında bir "varlık" olduğunu belirtir. Çünkü Karakoç, şiirin biçiminin sadece "geometrik", yani şekilsel bir ölçüyle değerlendirilemeyeceğini işaret eder. Karakoç, şiirin "biçim"inin, Varoluşcuların işaret ettiği "varlık" kavramıyla açıklanabileceğini, böylelikle Varoluşçulukta olduğu gibi "varlık"ın "öz"den önce geldiğini anlatmak ister. Bu görüşü sanata, şiire uyarlayan

Karakoç, bir "varlık" olan şiirin, kendi "araç ve malzemesinden önce olduğunu", yani "öz"den önce varolduğunu, dolayısıyla şiirin, "düşüncenin aleti olmadığını" ortaya koyar. Öz, şiirde birçok kere "düşüncenin aleti" durumuna düşürüldüğünde, şiirsel anlam şiirin bütünsel olarak ortaya çıkmasından önce biçimlenmiş olur. Bu da şiirsel anlamın doğasına aykırıdır. Dolayısıyla şiirsel anlam, tıpkı bir varoluş gibi, ancak şiirin varoluşuyla açıklanabilir. Böylelikle, öz bu varlığın içinde varolmuş olur ve varlık-öz, bir bütün hâlinde biçimlenir. Karakoç'a göre de "şiirde biçim ve öz, 'şiir varlığı'nın, evrendeki materyal ve geometri ile şartlanmasının sonucudur." Bu durumda şiirdeki "öz", "düşünce ve ülküye indirgenemez" ve "biçim", geometrik bir unsur olarak anlaşılamaz (1988: 86). Ancak Karakoç, varlık-öz bütünselliğinde, şairin evrene yaklaşımının ve seçiminin her koşulda geçerli olduğunu da belirtir. "Şiir, birden varolur", ancak bu varoluşun nasıl gerçekleştiği "bilinmez." Karakoç, şairin "bir takım duygu ve düşünceleri çarmıha gerdiğini", ancak bu gerişten sonra şiirin "bilinmez, belirlenemez" bir şekilde doğup, aydınlandığını işaret eder (1988: 91). Şiirin anlamı da bu belirlenemezlik içinde şiirle birlikte varolur. Şiirin ve şiirsel anlamın bu varoluşla, şiirin kendi derin yapısına yönelerek ortaya konulabileceğini söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiirine kadarki süreci değerlendiren Sezai Karakoç, ilk olarak Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Kutsi Tecer'i ele alarak onların şiirlerini, "şairane, soyut, insani konuların şiiri" olarak değerlendirir. "Yalnızlık, ölüm, zaman" temaların ele alındığını hatırlatan Karakoç, bu tür temaların insanın "dışında bağımsız varlığı olan" temalar olarak değerlendirir. Söz konusu tematiği "doğaüstü, ama insanla yakından ilgili, adeta insandan önce gelen" bir tematik olduğunu, dolayısıyla bu tür şiirlerde "anlatımın, anlatılandan ayrılmadığını, şairin anlatırken, anlattığından dışarı çıkmadığını, kendine inmediğini, kendini ustalıkla görüş alanından çektiğini" dile getirir. Bu bağlamda "İnsan ve yaşama, şiirin insan ve yaşamasından farklıydı." diyen Karakoç, bir bakıma insanın gerçek yaşamdan soyutlandığını işaret eder. Şairlerin böylesi bir şiir anlayışına sahip olmalarının altında "şairin, öbür kişilerden farklı, üstün bir kişi" olduğu algısı yatmaktadır. Çünkü bu şairler, "günlük yaşamaların üstünde, yüce duygu ve düşünceler onu ilgilenmişlerdir." Şiir oluşturulurken söz konusu şairler, "ölüm, aşk vs. olağanlıklarını terk etmiş, şehvet bile, uğranılan bir kader hâli" olarak ele alınmıştır (1986: 24-25). Karakoç bu yaklaşımlarından hareketle Cumhuriyet döneminin ilk yıllarındaki şiir anlayışında denetlenmiş bir anlam anlayışı, sınırları çizilmiş bir

şiirsel anlam evreni bulunmaktadır. Şairler, şiirlerini okuru esas alarak oluşturulmuş, bir idealar toplamından ibaret olan bir anlamsal alan tasarlamışlardır. Şairler, kendi kişiliklerini, kendilik değerlerini şiirlerine taşımamışlardır. Bu da aslında yaşantının bir bakıma silinmesine ve özgünlüğün de ortadan kaldırılmasına denktir. Çünkü şairler ortaklaşa bir algının içinde hareket etme durumundan kurtulamamışlardır. Anlam, bu denetimin içinde denenmiş bir sözcük kadrosunun oluşturduğu, alışılmış bir tematiğin kurguladığı ve şiirin oluşma sürecinden önce var olan bir öge durumundadır.

Söz konusu değerlendirmeyi sürdüren Karakoç, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ahmet Muhip Dıranas'ın yukarıdakilerden farklı olarak bu "'yüce yaşamalar şiiri'ni yaşamaya indirmek için çalıştıklarını" belirtir. Bu şairlerin ayrıntılara daha çok indiklerini, yüceltilmiş tematiğin azalarak "insanının belirmeğe yüz tuttuğunu" işaret eden Karakoç, yaşantının şiirde daha fazla öp plana çıkarıldığını dile getirir. Ayrıca burada dikkat çeken nokta, artık "şair, alelade kişiye yaklaşmasıdır." Böylelikle şiire, "şairin toplumda bocalayan bir kişi olduğu inancı yerleşmiştir." Ancak bütün bunlara rağmen söz konusu şairlerin yine de öncekilere bağlayan bazı noktaların olduğuna da dikkat çeken Karakoç, şiirin yine "yüce, saf insanın şiiri" şeklinde kavranmaya devam edildiğini belirtir. Hatta bu noktada şiirin, bir "çocukluk sanatı" hâline getirildiğine vurgu yapar. Bu sefer de "çocukluk anıları, çocuk evreni, çocuksu yaşama" şiirin özünü, yani bir bakıma tematiğini oluşturur. Karakoç'a göre önceki şairler, "şiiri soyut olarak insanın eşyayla kurduğu ilgiyi esrarlı bir ayna arasından yansıtırken" yeni şairler de "daha çok, çocuğun dünyaya bakışını, korkusunu, kaçışını aramışlardır." Bu şairler arasındaki farkı "genellik farkı" olarak değerlendiren Karakoç, doğal olarak sonra gelen şairlerin, öncekilere göre, "ayrıntıya" gittiklerini belirtir. Ancak Karakoç önemli noktayı bir tespit ederek her iki şair grubunda da asıl önemli olanın "insanın 'mutlak'la karşılaşması" olduğunu işaret eder (1986: 25). Anlam da bu mutlaklığın belirlediği, sınırlarını çizdiği bir anlamdır. Şiirden önce varlığını koruyan bir tematiğin işaret ettiği anlam, birçok noktada mutlak olanı da işaret eder. İnsan gerçeği de bu mutlaklığın anlamsal çerçevesinde şiire girer.

Bu süreçte Garip şiiri kuşağını da ele alan Karakoç, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in şiirinin, önceki şiire göre "dar ve özel anlamında gerçekçi bir şiir" olduğunu işaret eder. Çünkü bu şiir "yaşamak için gerekli yaşamayı, ekmeği kazanmak cinsinden bir yaşamayı, toplumdaki yanından ve düz olarak anlatmıştır." Böylelikle

"şiir 'fevkalade'nin yaratılışı değil, 'alelade'nin anlatılışı" hâline gelmiştir. Bu şiiri "savaş gibi bir güçlü şok" olarak değerlendiren Karakoç, artık "şaireliğin alay konusu olduğunu, kelimelerin şiirde ve düz yazıda farklı kullanılışta olmadığını", vurgular. Dolayısıyla önceki şairler, bu şiir karşısında "büyük sarsıntı geçirmişlerdir" (1986: 26). Böylelikle anlam, daha önce evrensel boyutlarda geçerliği olan, şiirin oluşmasından önce her şekilde varolan, insanı soyut bir düzlemde ele alan bir anlam olmaktan çıkmıştır. İdealize edilmiş veya soyut bir değer olmaktan çıkarak yaşantının gerçek düzlemine inmiştir. İnsan gerçeği günlük yaşamın içinde ele alınmış, sadece soyut değerlerle değil, insanın somut bir biçimde varolma uğraşının çerçevesinde değerlendirilmiştir. Anlam, yeni bir gerçeklik ve bu gerçekliğin yeni bir biçimde şiire soktuğu yeni sözcüklerle kurulmuştur. Tematiğin belirlediği sezgisel evrenselliğin yerine, temel düzlemde bir anlam kavrayışı geliştirilmiştir. Bu "gerçekçi" şiir, anlamsal olarak nesneyle bir bağlılaşım kurmuştur.

Bu noktada Karakoç, Orhan Veli şiirinin yarattığı "şok"u, bir başka "şok"un savdığını hatırlatır. Söz konusu karşı şokun Attilâ İlhan olduğunu belirten Karakoç, Orhan Veli kuşağının "yüzeyde kalışına, toplumculuğuna ve fikirciliğine karşılık, Attilâ İlhan'ın duygulu, marazi denecek kadar duygulu, trajik bir yaşayışı ortaya koyduğunu, onların toplumculuklarına karşılık, bireyci bir şiir kurduğunu, hak, eşitlik gibi iddiaları cinsinden bir doktrin şiirini gerçekleştirmeyi hep ileri sürmesine rağmen, mizacı gereği, bir kaçışı, büyük şehirden kaçışı, uzak ülkeler özlemini, aşkla melankoliyi çizdiğini" dile getirir (1986: 27). Bu şiirle de Attilâ İlhan'ın yeni bir şiir kavrayışı, yeni bir anlam anlayışı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Ancak asıl önemli değişimin kendi kuşağı ile gerçekleştiğini işaret eden Karakoç, bu bağlamda Cemal Süreya'nın *"Laleliden dünyaya doğru giden bir tramvaydayız."* dizesinin "yeni şiiri" özetleyen bir dize olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla bu yolculuğun, artık "klasik şairin yolculuğuna benzemediğini" belirtir. Karakoç'a göre "Klasik şair, 'azgın bir davet'le 'nerdeyse toprağın sonu'na gider. 'Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek' şartıyla." Söz konusu şairin bu tavrı soyut bir zemini, aşkın bir değeri işaret eder. Anlam da ona göre belirlenir. Sezgisel ve gizemli oluşu bu duruma bağlıdır. Yine Karakoç'a göre, Orhan Veli kuşağındaki insan, "Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci'ye gider." Bu da somut ve gerçekli bir anlam anlayışını beraberinde getirir. Gizemi, sırları olmayan,

soyuta kaçmayan bir anlam anlayışı ile şair, okuru şaşırtma, beklentilerini karşılamama durumuna düşmez. Sıradan ve beklenilen bir anlamı ortaya koymaya çalışır. Ancak Orhan Veli kuşağını "gerçekçi" olan anlayışına karşılık kendi kuşağını, yani İkinci Yeni şiir anlayışını "Yeni gerçekçi akım" olarak değerlendiren Karakoç, bu kuşağı bir bakıma "neo-realist akım" olarak değerlendirir. Böylelikle bu şiirdeki insan "Laleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider." Şiirin çıkış noktası gerçeklik düzlemidir, ancak şiirin ulaştığı anlamsal alan yeni bir gerçeklik boyutuna ulaşır ve bu gerçeklik düzlemindeki anlam, sadece şiire özgüdür, şiirin oluşumuyla birlikte varolmuştur. Şair bu şiirde doğrudan "neyi" anlattığını, Karakoç'un deyimiyle "Neyin haberi"ni verdiğini bilmez. Çünkü bu şiir Orhan Veli'nin şiirindeki gündelik sıradanlığı değil, "yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamaya çalışır." Yaşamı ve yaşamayı anlamaya çalışan bu şiire göre "her şey insanla başlar ve biter." Dolayısıyla "Mutlak yoktur." Özellikle bu yeni şiirde, "Yeni şair"in "ancak, varlık üzerinde konuştuğunu" belirtir. Böylelikle yeni şair "pragmatik" bir tavır takınır ve "tezlerden ve soyut kavramlardan çekinir." Bu sebeple, "hep 'meselesiz', 'formalist', 'öz düşmanı' ithamlarına uğrama tehlikesiyle karşı karşıya" kalmıştır (1986: 28). Karakoç'un bu tespitleri önemlidir. Çünkü Yeni şiirin pragmatik oluşu, tezlerden, soyut kavramlardan bahsetmemesi, onun anlamsızlıkla suçlanmasına neden olmuştur. İkinci Yeni şiirine yöneltilen bütün anlamsızlık suçlamalarının merkezinde özellikle bir teze dayanmamış olmasıdır. Dikkat edildiğinde önceki şiir, pragmatik olmaktan çok sezgici ve daha manevi bir alana seslenmiştir. Temanın evrenselliğine, genel geçerliliğine ve şiirden önce varolan bir özün esas alınmasına dayanır. Genelde soyuttur ve güncel yaşamla sınanmamıştır. İzlekleri belli olan temel kavramlarla gelişir. Yeni şiirin daha çok yaşantıdan hareket etmesi ve şairine bağlı olarak özgül bir izlek geliştirmesi beraberinde anlamsal bir sorun getirmiştir. Daha doğru bir ifadeyle bu durum, eski şiir anlayışı için bir sorun teşkil etmiştir. Özellikle Yeni şiirin mutlaklıkla özdeşmemesi, mutlak olana ulaşmaya çalışmaması, anlam anlayışında da belirgindir. Mutlak bir anlamdan kaçınmış, özellikle çok anlamlı bir yapıyı kurmaya çalışmıştır. Belirli olmaktan çok belirsizliğe, denetlenmiş ve deneyimlenmiş bir olmaktan çok rastlantışallığa, *beklentidışılığa* yönelmiştir. Bu anlam anlayışı, okur için de bir sorunsal hâline gelmiş, beklentisini karşılayamamıştır.

Söz konusu şiirin yeni bir anlam anlayışı getirdiğini, eski şiirin kavrayışına benzemediğini, beklentilerinin tam tersini işaret ettiğini, genel geçer olan bütün anlamların tersinlendiğini ortaya koyan Karakoç, İkinci Yeni şiirinin "yeni" ve "gerçekçi" oluşunu şu önemli tespitlerle vurgulamıştır: *"Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. İsa ve İncil varsa bu şiirde, mistik ya dini bir şiir sanmayın. Tam anlamıyla laik bir şiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetim ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet. Alelade kadınlar konuşur, ama mutluluğu. Bir kantar memurunun sıkıntısı, varoluş sıkıntısı konu olur. Sevişme vardır aşk yerine daha çok. Tanrıyı, aşkı, ölümü anlamaz bu şairler; toplumu, kadını, varlığı anlarlar. En pragmatik ispat, dokundurmaktır. Bu şairler insanı şiire dokundurur. Turgut Uyar'da şiir bir ağaç gibi büyür, gelişir, bir orman gibi uğuldar. Tüyleri tenimize değdirir Turgut Uyar. Cemal Süreya resimler çizer. Heykel figürleriyle işler. Bir şarkıcı, bir dans şairidir. Yeni şair, hep somutun somutuna, plastiğe gider. Bir kavanoz, bir ayışığı evreni kurar, Turgut Uyar. Cemal Süreya, bir behavior şiirini yürütür. İlhan Berk, tarih öncesinden, egzotik ve hayali bir ülkeden, bazı, toplumdan renkli evrenler getirir. Ece Ayhan –ki yeni şiirin Necatigil'idir– insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır"* (1986: 28-29). Bu tespitlerden de anlaşıldığı gibi yeni şiir, şairin yeni bir duyarlıkla şiirini oluşturmasından ortaya çıkar. Dünyayı ve insanı kendince kavrayan şair, kendisinden önce biçimlendirilmiş hiçbir olay, olgu, durum ve nesneye göre hareket etmez. Olayları kendi kavrayışıyla yeniden kurgular, nesnenin şeklini değiştirerek ona yeni bir biçim verir. Kelimelerin ortak kullanım alanından kaçar ve sözcükleri bu yeni duyarlılık içinde yeniden anlamlandırır. Kendi duyarlılığı içinde yeni bir sözcük dağarcığı, yeni bir dil geliştirir. Kendinden hareket eden şair, böylelikle insandan uzaklaşmaz. Onu soyut bir zemin üzerinden ele almaz. Mutlak hareket noktası insanın bu somut gerçekliğidir. Şiir buradan "yeni bir gerçekliğe" ulaşır. Bu sebeple "İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya şiirinin, insana yakından bakan, evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan, insanın değişmez yanlarıyla otobiyografyasını, duyarlığını ve sansüalitesini yapan, öbür şiirlerden ayrı bir yaşama rönesansı, yeni gerçekçilik şiiri olduğu, bunun, savaş sonrası umutlu, realist ve canlı insanına uygun düştüğü anlaşılır" (1986: 29). Bu durumda nesnel bir bağlılaşım kuran şiir de anlamsal olarak da gizemci, sezgisel olmaktan çıkar. İnsanın yaşantılarını ortaya koyan ve bu yaşantının şiirsel bir derin yapıda özgün hâle gelmesini sağlayan, ancak kendisiyle açıklanabilen bir anlam anlayışı geliştirmiştir. Bu şiirin başlangıçta,

“bir köprü şiiri, bir arayış şiiri” olduğu için, “birçok kötü örnekler” verdiğini hatırlatan Karakoç, bu geçişte “anlam ve biçim safsataları örneklerine bol bol rastlandığını”, ama bu şiir anlayışının esas kurucuları olan şairlerin, şiirlerine “bir nekahat döneminin bütün duyarlığını yüklemesini bildiklerini”, özellikle “şiirden kovulan kelimenin haysiyeti, imaj gibi kaçınılmaz sanat yönlerini tekrar geri getirmeğe çalıştıklarını” vurgular (1986: 38). Bu bağlamda söz konusu şiiri anlamsızlıkla suçlamak veya bu yönde sınırlı tutmak, şiir tarihi için eksik bir değerlendirme olur. Kelimeye ve imgeye dayanan bu şiir, sanatın temel ögesi olan estetik tavrı yeni bir gerçeklik boyutunda ortaya çıkarmışlardır.

Bütün bu hususlar göz önüne alındığında Karakoç’un sanat tutumu, çıkış noktası olarak bu anlayışı işaret eder. Daha sonraki dönemlerde her şair ortak özelliklerden kendi özgün kavrayışlarına yönelir. Karakoç, kendi sanat tutumunun, “genel dünya görüşünün bir bölümünden başka bir şey olmadığını” işaret eder. Kendi dünya görüşünü, “bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklediğini” belirten Karakoç, kendi şiirini, “aşk, hürriyet, yaşam ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış ‘MUTLAK’ı zaptetmek” şeklinde tanımlar. “Mutlak” olanı yakalamaya çalışan Karakoç bu yönde anlamın da rastlantısallığını bir şekilde ortadan kaldırmış olur. Anlamı zorlaştıran, onu belirsizliğe iten uygulamalardan kaçınır. Nitekim Karakoç, özellikle bu yönüyle İkinci Yeni şiir anlayışından ayrılır. Anlamı, bir noktada “mutlak”laştıran Karakoç, “başlangıçta sanat planında görünüşte çok yakın bir noktadan çıktığı arkadaşlarından şiirinin uzaklaştığını” belirtir. İkinci Yeni şairleriyle “ses ve biçim, motifler ve imajlar” noktasında, “başlangıçta çok yakın olduğunu” işaret eden Karakoç, söz konusu şairlerden “gittikçe”, “o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluşu idrak farkı yüzünden ayrıldığını” vurgular. Bu ayrılığın “kişilik farkı”ndan kaynaklandığını da belirten Karakoç, bir bakıma “baştan beri olan bu farklılığın, gittikçe daha çok belirdiğini” söyler (1986: 36). Karakoç, anlam sorunsalı bağlamında diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır ve anlamın okur açısından bir sorun teşkil etmesini önler. Şiirlerinde oluşturmak istediği “mutlaklık”, okurun belli kavram ve sözcükleri anlamlaması sonucunda, herhangi bir anlam belirsizliğine sebebiyet vermeden ortaya çıkabilmektedir. Çünkü Karakoç, rahatlıkla görülebilecek şekilde romantizmin esas ilkelerinden hareket etmektedir. Temel çıkış noktasını, bütün poetikasında şaire yüklemektedir. Şair, şiir üzerinde “mutlak” bir hâkimiyete sahiptir. Her şeyi belirler, şiirin içeriğini ve anlamsal çerçevesini şekillendirir. Şiirin okur

açısından başka yönlere çekilmesini önler. Şiirin "yaramazlıklarına" izin vermez. Bütün bu hususlar romantik anlayışın bir ürünüdür. Dolayısıyla anlamın da şairin bu "egemenliği" doğrultusunda oluştuğunu ve sorunsal bir zemin teşkil etmediğini söylemek mümkündür.

3.6.2. Anlam'ın "Mutlak" Oluşu

Sezai Karakoç'u metafizik açısından değerlendiren Eser Gürson metafizikçi şairler için "genel olarak" iki yol olduğunu belirtir. Birinci yolu "*Mutlak peşindeki serüven"* olarak adlandıran Gürson, bir bakıma Karakoç'un yukarıda söz ettiği sanat tutumunun merkezini işaret etmiş olur. "MUTLAK'ı zaptetmek" isteyen Karakoç, Gürson'un işaret ettiği serüveni bütün sanat yaşamı boyunca sürdürür. Bu serüveni "Fizik ötesinde bir anlama, bir seçikliğe varma çabası ve şairin doğrudan doğruya bu serüveni şiirde yansıtması" olarak tanımlayan Gürson, bu bağlamda "evreni zihni bir seçiklik içinde yorumlayamayan, düşünsel bir metafizik dizgeye varamayan şairin, iç dünya karmaşasını ham olarak yaşamak zorunda" kaldığını belirtir. Ancak bu "ham ve karmaşık iç yaşantının, şiire doğrudan doğruya yansımak eğiliminde" olduğunu da aktaran Gürson, bu durumda "düşünce, duyarlık ve yaşantının şiir dizgesi içinde erimemesi" sebebiyle "söz konusu edilen her bir özelliğin, kendi içinde bir tutarlığa ve arınmaya varabilmesi de mümkün olmadığını" vurgular. Bu gerekçeye dayanarak "bu çeşit metafizikçi şiiri yazmak çok zordur" diyen Gürson, bunun "şiirin bir zorunluğu olan seçme ve ayıklama işlemi"nin, "daha işin başında, yani iç dünya karmaşası içinde tutuklanmış" olmasından da kaynaklandığını ileri sürer (2001: 67). Şair, şiir öncesindeki mutlak"lık içinde seçme işlemini şiirsel bir duyarlılıkla değil, kendi iç dünyasının önceledikleriyle gerçekleştirir. Böylelikle şiir öncesinden varolan ham duygu, düşünce veya kavramlar, şiirsel bir anlam yapısına ulaşmaz; derinleşmeden kendi anlamlarını, göndergelerini işaret ederler. Sezai Karakoç'un da birçok noktada şiir öncesi düşünsel evreninin şiirde kendini koruduğunu görmek mümkündür. Mutlak'ın peşinde koşan Karakoç, bu mutlaklığa ait olan düşünce ve kavramları kendi anlamsal döngüleriyle şiire sokar.

İkinci yolu da "*Bilimsel terimle, 'ontolojik' bağıntı*" şeklinde açıklayan Gürson, burada "varlığın ana cevherini belirleyen şairin serüveni"nden söz eder. Şair, "evrenin ana cevherinin ne olduğunu, metafizikçi iç dünya karmaşası içinde bir seçmeyle

belirleyerek düşünce, duygu ve yaşantılarını, bu seçme ile bağımlar." Böylelikle "düşünce, duygu ve yaşantılar, belirlenen ana cevherin birer parçası olur." Gürson, bu bağlamda şair için "evreni anlamlandıran, ben'i evren içinde saptayan, sebep-sonuç bağıntılarını temelleyen tek bir değişmez olgu"nun, "tek bir gerçek"in varolduğunu işaret eder. Gürson'a göre şair, "bu gerçeği, gerçeğin istemiyle simgeleyen bir ayna durumundadır." Dolayısıyla Gürson, ana cevheri esas alan böylesi bir şiirde "nesneler bu cevherle anlamlandırıldığı için, iç tutarlığın kolayca sağlanabileceğini" belirtir. Böylelikle "düşünce, duygu ve yaşantıların kendi içlerindeki tutarlıkları, şiirin özüne açıkça yansır" (2001: 67). Anlam da bu açıklık bağlamında ortaya çıkar. Şairin şiirin özünü oluştururken merkeze koyduğu bütün değerler, temel bir gerçeği işaret eder. Gerçekliğin şair bağlamında değişmesi, mutlak olanı işaret etmesi de bu özlerin birer ana cevher olarak değerlendirilmesine bağlıdır. Şiirin ontolojik anlamda varolma savaşı, bu cevherleri birleştirmesi, onları şiire yerleştirmesi dolayımında gerçekleşir. Karakoç'ın mutlak'ı zaptetme tutumu, bu anlamsal netliği, belirliliği de ortaya çıkarır.

Karakoç'un uzun şiirlerine dikkat çeken Hüseyin Cöntürk, bu şiirlerin "dağınık" olduklarını belirtir. Bu bağlamda "Dağınıklık"ın, Karakoç'un "uzun olsun kısa olsun birçok şiirlerinin ortak bir özelliği" olduğunu vurgulayan Cöntürk'e göre şairin "şiirinin anlaşılamadığı için" "dağınık" görüldüğünü dile getirir. "Sesler" şiirini ele alan Cöntürk, bu durumun aksine şiirin "bir derli topluluk duygusu" verdiğini söyler. Şiirin "*Çocukların ayağını boyayan kadınları / Geçtim bir bir durup bakarak yüzlerine / Altından saçlarına / Bir deniz günle karışık değiştiriyordu renklerini*", "*Kırmızı beyaz kırmızı beyaz dama / Açık deniz kenarında / Fareden ve çiçekten yapılmış bir çatı*" şeklindeki dizilerini alıntılayan Cöntürk, bunların "yer yer kapalı mısralar" olduğunu işaret eder. Şiirin geneline bakıldığında bu kapalılığın mevcut olduğunu vurgulayan Cöntürk, özellikle "Fare ve çiçekten yapılmış bir çatı" dizesinin anlam açısından bir zorluğu işaret ettiğini belirtir. Bu dizeye bakılarak şiirde bir "sembolizm" vurgusunun düşünülebileceğini söyleyen Cöntürk, bu özelliğin Karakoç'un başka şiirlerinde de rastlanan bir özellik olduğuna dikkat çeker. "Fare"nin veya "çiçek" neyi sembolize ettiğinin sorgulanması hâlinde bunun karşılığını vermenin "pek kolay olmadığını" işaret eder. Çünkü ona göre Karakoç'ta "çoğu semboller okuyucuya kendilerini vermeyen soydandır" (2006b: 366). Aynı bağlamda "Tut" şiirinin de ele alan Cöntürk, şiirdeki "Tut elimden düşen tüyleri toplayalım" dizesinde yer alan "tüy" sözcünün bir sembol

olduğunu kabul eder. Ancak bu sembolün anlamsal olarak neyi işaret ettiğini, "şiirlerin önünde ya da arkasında açıklanmayan bir sembol" olduğunu dile getirir. Ancak Cöntürk, Karakoç'un şiirinin birbirlerini açıklayabildiklerini, böylelikle birbirleriyle desteklenerek "asıl anlam"ın kavranabildiğini vurgular (2006b: 367). Cöntürk'ün işaret ettiği asıl anlam, evrenin ana cevheri olarak görülen ve Karakoç'un "mutlak" olarak adlandırdığı anlamdır. Karakoç'un, şiirlerinde sembolik olarak kullandığı bütün sözcüklerin veya kavramların kendi dünya görüşünün bir parçası olarak şiire girdiğini söylemek mümkündür. Bu semboller anlamlanırken bu dünya görüşünden hareket etme zorunluğunu doğurur.

Bütün bu hususlara rağmen Sezai Karakoç'ta doğrudan ideolojinin belirlediği, salt olarak onun işaret ettiği şiirsel bir tutum yoktur. Ahmet Oktay da bu yönde bir genel çizgi çizer. İkinci Yeni şiiri dolayımında yaşanan anlam tartışmalarında "asıl sorunun", "şiirden siyasetin arındırılması değil *alt-katmana* çekilmesidir." Bu çekilme dolayısıyla tartışma "daha çok semantik ve sentaks düzeylerinde verilmiştir." Bu şiir anlayışında "*anlamsızlık* boyutunun gereğinden fazla vurgulanmasının, özellikle toplumcu gerçekçi sanatçılar ve eleştirmeciler arasında tedirginlik yarattığını" işaret eden Oktay, bu durumda tartışmaların "saldırı/savunma/saldırı biçiminde" yürütüldüğünü, bu yüzden de "şiirlerin içerik çözümlemesinin yapılamadığından siyasal ögelerin belirdiği düzeylerin de eleştirel biçimde kavranamadığını" dile getirir. Bu tartışmaların sürdüğü dönemde Karakoç'un, İkinci Yeni şiirinin "politik/ideolojik yönsemelerinden uzak durmaya özen gösterdiğini, yeni poetikanın açıklanmasına ilişkin yazılarında *çok farklı* bir dil kullandığını" belirten Ahmet Oktay, söz konusu yazılarda "dile içkinleşmiş olan metafizik/mistik boyutun apaçık fark edilebileceğini" vurgular (1993: 31).

Karakoç'un şiirinin anlamsal derin yapısının bu metafizik/mistik boyuttan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Oktay, bu şiirsel yapının "içerdiği tüm uhrevi boyuta rağmen somuta sımsıkı bağlı" olduğunu belirtir. Dahası "bu boyut seçilen sözcüklerin çağrışımlarıyla olduğu kadar yapılan kültürel göndermelerle de görünür kılınmıştır." Sözcüklerin çağrışımlarıyla görünür kılınan bu yapı, içerdiği kültürel göndermelerle "somut olgulara, olaylara" bağlanmıştır. Bu bağlamda Karakoç'un şiirlerinde "anlatısal özellikler taşıyan kimi bölümlerde söz konusu edilen insanlar, ilişkiler ve mekânlar hemen hemen hep gündelik yaşamdan devşirilmiştir" (1993: 34). Karakoç'un bu dikkati, bir noktada İkinci Yeni şiirindeki anlam sorunsalının ve

tartışmalarının dışında kalmasını sağlamıştır. Sözcük çağrışımlarının altbilincin veya serbest bir zihnin eylemselliğinin işaret ettiğini değil, kültürün, gündeliğin kodlarına yönelmeleri, anlam sorununu Karakoç için bir noktaya kadar ötelemiş olur. Okur, bu kültürel kodlar çerçevesinde mistik olana da bir anlam yükler.

Bu yönden bakıldığında Ahmet Oktay da Karakoç'un anlam sorunsalı yaşadığını kabul etmez. Anlamsal belirsizliğini veya anlamın şiirsel yapı içinde rastlantısal olarak ortaya çıkmasını bir noktada reddeden Karakoç, şiirsel anlam konusunda daha açık bir tutum takınır. Bu bağlamda "biçim ile içeriğin nasıl ayrıştırılabileceğini" bilmediğini dile getiren Oktay, asıl önemli olanın "ifade ediş ile ifade edemeyiş" olduğunun altını çizer. Dolayısıyla "sözcüklerin anlamının kullanıldıkları genel bağlam içinde kesinlik kazandığını" vurgulayan Oktay, bir sözcüğün her şair için "farklı olgusal/kavramsal göndermeleri, çağrışımları, yananlamları olan bir sözcük" olduğunu kabul eder. Böylelikle "gerek maddi gerekse manevi açılımları bakımından çelişen anlamlamaların da yapılabileceğini" belirtir. Ancak Karakoç'un bu anlamsal "çelişki"yi öncelemediğini işaret eden Oktay, Karakoç'un şiirinin "bu çifte anlamayı, bu olanaklılığı reddetmek istediğini" işaret eder. "Gündelik olana açık yapısıyla bu şiir"in yine de "paradoksal bir söyleyişle hem dünyadan-kopuş hem dünyaya-dönüş vaadi" olduğunu vurgular. Karakoç'un bu bağlamda "bir şaşırtmaca oyunu"nun içinde oluşun farkına vardığını belirten Oktay, asıl sorunun "anlatmak ve anlatmanın yöntemini bulmak" olduğunu da altını çizer (1993: 35).

Yukarıda da belirtildiği gibi "MUTLAK" olanı zapt etme çabası bağlamında Karakoç, "yazının, dolayısıyla metnin bir *kudsiyet* içerdiğini varsayar." Bu noktada Ahmet Oktay, aslında "her türünden hurufilik'in de batinilik'in de asıl olarak sünni-sufi bir kimlik altında yazan Karakoç'a ters düştüğünü", ancak "metne gündelik yaşamın içinde dolayımlanan içrek bir anlam yüklediğinden ötürü Karakoç'un bir tür batiniliğe yakın düştüğünü" belirtir. Bu soyut, gizli ve özel anlam, Karakoç'un metin aracılığıyla elde ettiği bir anlam değildir. Metinden önce vardır. Zira Ahmet Oktay da bunu vurgular. Oktay'a göre Karakoç'ta "modernist yazın bir ölçüde olumsuzlanır." Çünkü Karakoç, "metni 'kendisi için metin' olarak görmez." Bu yüzden "kitabın göndermesi kendine değildir", yani anlam, şiirsel yapının bir sonucu değil, daha önce var olan ve şiir biçiminde söylenmiş bir anlamdır. Burada *Leylâ ile Mecnun* eserinin "Parantez" adlı bölümünü örnek gösteren Ahmet Oktay, bu bölümün "doğrudan bu soruna ayrılmış"

olduğunu belirtir. Karakoç'un, "Kitap'ın 'başladığında yazılma sebebinin oluşmuş olması' gerektiğine işaret ettiğini hatırlatan Oktay, şairin söz konusu sebebin "*söz* hâlinde değil *anlam* hâlinde oluştuğunu" öne sürdüğünü belirtir (1993: 35). Dolayısıyla, şiirin yazılmadan önce, şiirin yazılmasına sebep olan şeyin, hazır bir anlam olduğu daha da netlik kazanmış olur. Karakoç, kutsiyet atfettiği veya mutlaklık için uygun gördüğü bir anlamı, şiir kodları içine yerleştirerek okura sunar. Bu noktada anlamın rastlantısallığa bırakılması, belirsiz bir nitelik taşıması da beklenemez.

Ahmet Oktay da "yazmaya ve Kitap'a böylesine bir işlev yüklemesi"nin, Karakoç'un şiirini "büyük ölçüde zaafa uğrattığını" belirtir. Çünkü bu işlev, şiiri asıl ortaya çıkaran "dil kaygısını azalttığı gibi yapı sorunlarını görmezden gelmesine de yol açar." Buna örnek olarak Karakoç'ta "dize kaygısı"nın olmadığını işaret eden Oktay, şairin sürekli "sonul anlam"ı göz önünde bulundurduğundan, "dil'in daha çok vahiy biçemine büründüğünü" ve bu durumun şiirde "bir tür içerden infilak" yarattığını işaret eder. Ancak Ahmet Oktay, Sezai Karakoç'un mutlak bir anlamı esas alsa da metnin yorumundan kaçamayacağını işaret eder. Ona göre "Tanrı sözünü yazmayı öngören ve asıl Kitap'ın (Kur'an) bir cüzü olmayı isteyen Karakoç'un kitabı, şair, metni yorumcu tarafından yorumlanamayacak biçimde tek anlama indirgemeyi amaçlasa bile, son kertede yorumun nesnesi olarak kalmaya tutsak görünüyor." Bu bağlamda Karakoç, söz konusu "tek anlamı" işaret etse de metin çok anlamlı yapıya "bütün kusurlarına rağmen" yönelir. Edebi metnin doğasında var olan bu özellik doğrultusunda Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi "kitapları yaşıyor kılan, öngörülmüş anlamları değil, çoğaltılabilir yorumlarıdır" (1993: 36). İkinci Yeni şiirinin çıkışında var olan, bu şiirin birçok özelliğini şiirine taşıyan Karakoç'un da "MUTLAK" olanı, "tek anlam"ı hedeflemesine rağmen, şiirlerindeki anlam, yorumun bir sonucu olmaktan kurtulamaz. Ancak bu anlam, bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaz. Şiir, şairin beklediği anlamın dışında da bir anlama, bir anlamsal çerçeveye sokulur.

Karakoç'un şiirin anlamsal evrenine değinen İlhan Kutluer de şairin anlamsal evrenin çoğulgan bir yapıya sahip olduğunu işaret eder. Bu bağlamda şairin "iç ve dış evrene" sahip olduğunu vurgulayan Kutluer, şairin "iç ve dış evrenindeki çevrimsel oluşlarla olan temasının dinamik ve entegre bir devreler bütünü oluşturduğunu" dile getirir. Bu bütünün, "şairin şiir evreni" olduğunu ve "kendiliğinden" oluştuğunu belirtir. Buna bağlı olarak da söz konusu evrenin "kendini açığa vurması da doğal olarak

kendiliğinden olur." İç ve dış evren, birbirine temas ederek birbirinin yerini aldığını işaret eden Kutluer, bu "karşılıklılık'ın şiirde esas" olduğunu savunur. Dolayısıyla Kutluer'e göre "şair iç ve dış âlemin birbirinden kopmaz tanrısal bir gerçeklik olduğunu bedihi olarak bilir." Bu durumda "şiirle irfanın bir ölçüde kesiştiği noktaya, hikmetin ortaya çıktığı nokta"ya varılır. Şiirin çıkış noktasını bir bakıma bu duruma bağlayan Kutluer, şairin "başkalarını evreninden haberdar etmek durumunda kalınca artık onu dolayımdan geçirmek zorunda kaldığını ve devreye onun diğer fakültelerinin de girdiğini" belirtir. Çünkü ona göre "inşa başlamıştır." Dolayısıyla "bellek, imgelem ve sezgi şairin tüm algı birikimine biçim vermek üzere" harekete geçmiştir. Bu noktada "kelimeler artık imgelerin emrine verilmiştir ve artık onların sözlüklerdeki anlamlarının ötesinde bir yere" ulaştırılmıştır. Sözcükler, "başka bir semantik alanda hepsi yerlerini şairin yerleştirdiği biçimde almışlardır." Bu konumlarıyla "kelimeler edilgin"dir. Bu edilgin durumlarıyla "etkin bir imgesel devre oluşturmak üzere var olurlar." Bu hususta sözcükler "İçerdikleri anlamı ancak şiirin imgesel entegrasyonunun kavrandığı oranda açığa çıkarırlar." diyen Kutluer, böylelikle şiirin "kendini açıkladığını" belirtir (1981: 5).

Karakoç'un şiirlerindeki anlamsal yapının da bu paralellikte olduğunu vurgulayan Kutluer, Karakoç'un şiirlerinde "biçim yönünden fark edilen bir özellik"in var olduğunu işaret eder. Söz konusu özelliği, "şiirler boyunca oluşan imgeleri oluşturan sözcüklerin, şiirin kendine özgü semantik alanı içinde yeni boyutlar kazanarak yerini alması" olarak tanımlayan Kutluer, bu özellik dâhilinde "aynalar içbükey de dışbükey de olsalar ışık'ın hep aynı odaktan yandığını, imgenin odağının hep aynı kaldığını" savunur. Bunu "Yağmur" sözcüğüyle örnekleyen Kutluer, bu sözcükle "oluşturulan imgelerin çok farklı şiirlere bile serpiştirilmiş olsa da, yüklemleri çok farklı da olsa, 'YAĞMUR' dendiğinde şairin zihninde oluşan şeyin ayrı semantik alanlarda aynı işlevi gördüğünü" söyler. Bu durumun, "imgeler arasında korelasyonu sağladığını" vurgulayan Kutluer, "korelasyonun da şiiri üst üste yığılmış ve birbirinden habersiz imgeler bütünü olmaktan koruduğunu" belirtir. Böylelikle şiirlerde "her imge birbiriyle komşu ve ilişki içinde" olur (1981: 10). Aslında Kutluer'in işaret ettiği bu durum sadece Karakoç'un şiirlerindeki semantik alanla ilgili değildir. Genel olarak bütün şairlerde görülen bir özelliktir. Şairlerin genel şiir anlayışları içerisinde imgesel bir bütünlük vardır ve bu imgeler çoğu noktada ortak bir işlevselliği işaret eder. Sözcükler de genel

olarak kendilerinde varolan, hazır anlamları, şiirde yerini yenilerine bırakır. Sözcüklerin yeni anlam boyutları kazanması, şiirin doğal bir varoluş özelliğidir. Bu bağlamda şiirsel/imgesel düzlemde, şairin belirleyiciliğini kabul eden Karakoç gibi bir şairde, bu korelasyonun olması doğal bir durumdur. Şair, mutlak anlam belirleyici olduğundan imgelerin de birbirinden haberli olması, birbirlerini desteklemesi, anlamsal olarak açımlaması, bir ilişkiye dayanması da olası bir durumdur. Sonuç olarak Karakoç'un bu bağlamda da değerlendirilmesine bağlı olarak bir anlam sorunsalı yaşadığı söylenemez. Bu ilişki dâhilinde sözcükler, imgeler, şiirsel yapı, anlamı netliğe kavuşturacak bir bütünselliği işaret eder.

3.7. İkinci Yeni – Eleştirmenler ve Anlam Tartışmaları

3.7.1. Muzaffer İlhan Erdost: "Değişen Toplum ve İnsan"ın Şiiri

3.7.1.1. İlk Yazılar-Tartışmalar

İkinci Yeni şiirinin "adlandırmasını", "isim babalığını" yapan Muzaffer (İlhan) Erdost, bu özelliğinin yanı sıra İkinci Yeni dolayımında gerçekleşen anlam tartışmalarını da başlatan isim olur. Ağustos 1956'ta *Son Havadis* dergisinde yayınladığı "İkinci Yeni" başlıklı yazısı ile bu şiir anlayışının hem ismini koymuş hem de anlam/anlamsızlık tartışmalarını başlatmıştır. Aslında bu yazıdan önce de Muzaffer Erdost'un anlam bağlamında düşünsel olarak paralel görüşlere sahip olduğunu görmek mümkündür. Ocak 1955'te, *Evrim* dergisinde yayınladığı "Şiir" başlıklı yazıda da şiirin mutlak ölçüsünün anlam olmadığını belirtir. Özellikle şairlerin yeni bir anlayışı ve bu anlayışa bağlı olarak yeni değerleri ortaya koyan bir şiir geliştirmeleri gerektiğine işaret eder. Bu bağlamda şairin "kalıcı değerler kurmakla değil, yeni değerler getirmekle ödevli" olduğunu belirten Erdost, bir noktada şairin "kendi kendini eskittiğini" dile getirir. Bu eskitmenin devamlı hâle gelmemesi adına şairin yeni değerleri, yeni kuruluşları, yeni yapıları geliştirmesi gerekir. Sözcüklerin tek tek, bağımsız olarak şiir adına bir değerinin olmadığını işaret eden Erdost, "şairin güzelliği"nin, "dilciklerin dizilişinde kuruluşunda" olduğunu, ancak "bu bağlanışın, kuruluşun kavradığı yükler"in varolduğunu dile getirir. Şiirin açıklamasının yapılması hâlinde veya "dilciklerin kuruluşunu, anlamı bozmadan yıkılması" durumunda "şiir yükünün uçup gittiğini"

belirtir. Sözcüklerin şiir bağlamındaki kuruluşunun bozulmasıyla geriye "şiirden hiçbir şey kalmaz." Çünkü Erdost'a göre "söylenen söz aynıdır", ancak "bize duyurdukları aynı şeyler değildir." Dolayısıyla şiirde anlam, sözcüklerin beraberinde getirdikleri varolan anlamla değil, şiirin yapısındaki kuruluşla, dizilişle ortaya çıkan, şiire özgü olan anlamdır. Şiirin duyurduğu anlam, bu söz konusu sözcüklerin "bağlanarak kazandıkları yüklerdir." Çünkü sözcükleri ayrı ayrı hiçbir değeri yoktur, "bütün değerleri kuruluşlarındadır" (2015: 18).

Sözlerle yaratılan güzelliğinin net, belirli, genel geçer bir açıklamasının olmadığını belirten Erdost, güzelliğin, dolayısıyla da anlamın o şiir için yeni bir olgu olduğunu işaret eder. Çünkü "Söylenen sözlerle yaratılacak güzellikte, söylenen sözün kavradığı anlamı düşünmek zorundayız." diyen Erdost, bu güzelliğin "her çağın anlayışına göre değişen, bozulan bir şey" olduğunu vurgular (2015: 19). Bu bağlamda anlam, şiir için değişken ve çağa göre gelişken bir unsurdur.

Muzaffer (İlhan) Erdost, aslında anlamı yok saymaz. Şiirin bir yapısının olduğunu, bu yapı bağlamında sözcüklerle kurulmuş bir düzen geliştirdiğini söylese de sözcüklerin "salt çıkarttıkları seslerle şiiri kuramayacaklarını" belirtir. Sözcüklerin "kurdukları mısraların bir yükü, bir kavramı" olduğunu belirten Erdost, "şiirin başıboş bırakılamayacağını" dile getirir. Bu yükleri, "şiirin en büyük ögelerinden biri" sayan Erdost, sözcüklerin "dizilişi, onların çıkarttıkları ses güzelliği"nin, "bu yükü değerlendirmek için bir araçtan ileriye gidemeyeceğini" vurgular (2015: 19). Bu açıdan bakıldığında Erdost, şiirin söz konusu yapısı bağlamında sözcüklerin kurdukları bağlarla yeni bir anlama, yeni bir yüke sahip olduklarını ve asıl önemsenmesi gerekenin de bu durum olduğunu ortaya koymuş olur.

Erdost'un henüz İkinci Yeni tartışmaları yaşanmadan ortaya koyduğu bu düşünceleri sonraki yıllarda daha da temellendirerek İkinci Yeni şiirine yeni bir kapı açmış olur. Asıl tartışmaları yaratan Son Havadis'teki "İkinci Yeni" yazısında İkinci Yeni şiirini kastederek bu yıllarda (1956) "kolay şiirden zor şiire doğru bir geçiş" yaşandığını vurgular. Bu geçişin kendisini iki yönde belli ettiğini tespit eden Erdost, bunların "mısra yapısında", ve "şiiri düşünüşte" yaşandığını vurgular. İkinci Yeni şiirinin ortaya koyduğu "yeni" şiir dilinde, dolayısıyla da "mısra kuruluşunda", "dış bakışta eskiye dönüş gibi bir şey sezildiğini" belirtir. İkinci Yeni şiirinin "mısra yapısını

kolay deyişten kurtarmak, ona yeni bir hava vermek" istediğini tespit eden Erdost, bu durumun "geriye bir dönüş değil, bir ileriye atılış" olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Çünkü bu eylemin "bilinçli, istemli bir arama"ya dayandığını işaret eder. "Aruzun zoruyla değişen mısra dizisini", "bozulmak" olarak değerlendiren Erdost, İkinci Yeni şiirinde ise değişen mısra yapısının, "yeni bir şiir dili kurma çabasından, yeni bir şiire geçişin beldeklerinden (emarelerinden) başka bir şey" olmadığını dile getirir. Bu Yeni bir dil kurma çabasının Turgut Uyar'da, İlhan Berk'te, Cemal Süreya'da, Ece Ayhan'da, Tevfik Akdağ'da, Yılmaz Gruda'da var olduğunu belirtir (2015: 27). Dolayısıyla Erdost, öncelikli olarak İkinci Yeni şiirinin yeni bir şiir dili kurma çabasında olduğunu işaret eder. Bu durum çağdaş şiir adına gerçekleşmesi gereken bir durumdur. İkinci Yeni bir reddi değil, yenileşmeyi ve çağa uygun davranabilmeyi tercih etmiştir. Bu yeni şiir dilini anlamsızlık bağlamında değerlendirmek yanlış olur. Erdost'un anlamsızlığı savunduğu çıkarımı da nesnel bir yaklaşım sayılamaz. Çünkü Erdost, özellikle söz konusu dönemde yazılan şiirin yeni bir çaba olduğunu, bu bağlamda daha önce de belirtildiği gibi yeni bir değer, yeni bir yük getirme peşinde olduğunu işaret etmiş olur.

İkinci Yeni şiiriyle birlikte gerçekleşen ikinci değişmenin ise "şiiri düşünüşte" olduğunu vurgulayan Erdost, İkinci Yeni şairlerinin "şiiri artık başka çeşit düşündüklerini" belirtir. Bu düşünüşün Cahit Sıtkı'da, Orhan Veli'de, Külebi'de ve bu bağlamda değerlendirilebilecek bütün şairlerde "daha çok doğayı olduğu gibi anlatmak özelliği"nin var olduğunu, "doğada var olanı, kişioğlunun yaşantılarını anlattıklarını" işaret eden Erdost, ancak "yeni şiirin düşünüşünün bundan giderek ayrıldığını" belirtir. Yeni şiirin "birinci devresi"nde, yani Garip şiirinde "evren gerçeğine bağlı kalındığını" hatırlatan Erdost, bu şiirin çoğunlukla da "bu evren gerçekliğine yanaşmaya yöneldiğini" savunur. Ancak yeni şiirin "ikinci devresi"nde, yani İkinci Yeni şiiri olarak kabul edilen devrede bu evren gerçekliğinden ayrılmaya başlandığını belirtir. İkinci Yeni şairlerinin, "sözle ortaya yeni gerçekler koyduğunu", "yeni düşüncelerle, yeni sözlerle, yeni bir evren" kurduklarını vurgulan Erdost, bu bağlamda "ancak düşüncemizde kurulacak yeni bir düzen getirdiklerini" tespit eder. Söz konusu şairlerin "çok sözlerinde doğasal bir gerçekliğin" olmadığını da hatırlatan Erdost, söz konusu çağın şiirin "daha çok buna doğru gittiğini", yani doğasal bir gerçekliğe yönelmediğini vurgular (2015: 27). Erdost'un bu ikinci tespiti oldukça önemlidir. İkinci Yeni şiirinin

asıl yeniliği, farklı oluşu da bu, "şiiri düşünüş" bağlamın değerlendirilmelidir. Bu "yeni düşünüş", şiire yeni bir anlam alanı, yeni bir anlam evreni de getirmiştir. Şiiri düşünüşte öncekilerden farklı davranan Erdost'un da işaret ettiği gibi "ancak düşünsel bağlamda kurulabilecek yeni bir evren" ortaya koymuşlardır. Bu düşünsel evren, bireyin kendini ortaya koyması, bireyin kendini şiirde gerçekleştirmesidir. Doğanın ve doğasal gerçekliğin belirlediği bir insan gerçekliğinden değil, doğrudan insanın kendi zihinsel sürecinde kendini var etmesidir. Bu durum çağın gereklerinden birisidir. Birey, kendini sadece doğanın bir parçası, doğaya bağlı bir varlık olarak değil, ontolojik anlamda bir sorunsalın, bir varolma savaşımının içinde bulur. İkinci Yeni şiiri, doğanın anlamından çok, bireyin kendine ait olan anlamını ortaya koyar. Bireye özgü anlam, birçok noktada şiirin anlamı olmuştur. Bireyin varoluşsal anlamını şiire taşıyan bu yeni şiir, genellenmiş, genel geçerlik kazanmış bir anlamı doğal olarak savunmaz, ortaya da koymaz. Çünkü düşünüş, bireyin kendisine özgü bir şeydir ve hiçbir birey kendi düşünüş tarzını bir başka bireyde aynı şekilde bulamaz. İşte ikinci Yeni, genele seslenmeyi bırakarak bir bağlamda düşünüş tarzını genelden özele, bireye indirirken şiirsel anlamı da kökünden değiştirmiş olur. Rahatlıkla söylenebilir ki Erdost, bu yeni şiirde gerçekleşen iki farklı değişimi ortaya koyarken, anlamsızlığı savunmamıştır.

Muzaffer Erdost dolayımında gerçekleşen anlam tartışmalarında bir diğer önemli tespit, "bir şey söylemeyen şiir" vurgusudur. "Bir şey söylememek" ibaresinin Orhan Duru'ya ait olduğunu açıklayan Erdost, Duru'nun, Ece Ayhan'ın Pazar Postası dergisine gönderdiği "Fayton" adlı şiiri üzerine bu ifadeyi kullandığını belirtir. Böylesi bir ibareye karşı çıkan Erdost, bu yaklaşımı, çağın gereklerine göre biçimlenen bir şiir hareketini anlamamakla eşdeğer bulur. Yukarıda değinilen iki temel değişim doğrultusunda "yeni şiirin doğrudan doğruya kelimeler arasındaki olanakları deneyerek, yeni bileşkelere, yeni güzelliklere vardığını" vurgular. Sözcükler arasında sağlanan yeni birleşimler, böylelikle "yeni şiire, aynı zamanda şiir diline atılmış ilk adım" olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla Erdost, bir şey söylememek yerine, bu şiirin, "bir şey söylerse, söylediği raslansaldır" görüşünü daha doğru bir yaklaşım olarak görür. Çünkü Erdost, doğru bir yaklaşımla şairin, "bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmeyeceğini" dile getirir. Aksine şair, "sözcükleri alır, onlardan mısrasını kurar." Bu kuruluşun "sonunda şiir gene bir şey söyler." Bu bağlamda şiirin bir şey söylememe, yani hiçbir anlama denk düşmeyecek şekilde kurulmasının mümkün

olmadığını işaret eden Erdost, buna gerekçe olarak şairin kullandığı sözcüklerin "uydurma ya da yabancı kelimeler" olmadığını vurgular. Şairin kendi dilinin sözcükleri olduğunu ve bu sözcüklerin okurda belirli yükler uyandıracağını ifade eder. Şiirinde kullanılan her sözcüğün okurda mutlaka bir çağrışım alanı oluşturacağından okur, bu çağrışımdan kendisini kurtaramaz. Asıl mesele bu sözcüklerin "birleşmelerinden de bir şey doğacak" olmasıdır. Bu birleşimlerle söz konusu dizeler de "bir şey söyleyecektir." Ancak Erdost, bu "söylenen" şeyin, "mısra kurulduktan sonra, kendiliğinden ortaya çıkacağını" vurgular (2015: 30). Dolayısıyla Erdost, İkinci Yeni şiirinin anlam anlayışı, anlam kavrayışı veya kendi şiirlerinde varolan anlamın özelliğini ortaya koymuş olur. Bütün İkinci Yeni şairleri, anlamın şiir kurulmadan önce değil, şiir bir bütüne ulaştıktan sonra ortaya çıktığını işaret etmişlerdir. Sözcüklerin bir şiir bütünlüğü içinde ve sadece o şiirin yapısına ait olan yeni bir anlam kazandıklarını vurgulamışlardır. İşte o anlam, şiirin söylediği şeydir ve o şiire özgüdür. Şiirin söylediği, ortaya koyduğu anlam, genel geçer doğruların çerçevesinde değil, şairin kendi düşünüş tarzının bir sonucu olarak birleştirdiği sözcüklerden oluşur. Dolayısıyla yine vurgulamak gerekirse Erdost, bu bağlamda da İkinci Yeni şiirinin anlamsız bir şiir olduğunu, anlamsızlığı savunduğunu dile getirmemiştir.

Bu çerçeveden bakıldığında Erdost, çağın gereği olarak bu şiirin amacının da "bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmak" olduğunu vurgular. Şiirin kendisini kuran İkinci Yeni şairleri de böylelikle "şiir dilini, konuşma dilinden, yazı dilinden ayırmış" olurlar. Bu noktada Erdost, şiirin edebiyattan ayrılarak doğrudan sanatın kendisi saymak meselesine eğilir. Şiir, bu anlayışı doğrultusunda kurulmaya çalışılan "şiir diliyle", "giderek öyküden, romandan, denemeden ayrılacaktır." Bağımsızlaşan şiir "doğrudan doğruya kelimelerle yapılan, kurulan bir nitelik kazanarak sanatın bir kolu olacak"tır (2015: 30). Böylelikle şair doğrudan doğruya şiir kurmaya çalışarak bir şey söylemenin peşine düşmeyecektir. Bireyi esas alarak bireyin kendisinden hareket edecektir.

Bu bağlamda Erdost, İkinci Yeni şiirinin temel niteliğini ortaya koyan bir yaklaşımla bu şiirin, "bırakılmış kişioğlunun şiiri" olmadığını vurgular. Aynı zamanda İkinci Yeni şiirinin Fazıl Hüsnü'nün şiirlerine yaklaştırılma çabasına da karşı çıkarak, İkinci Yeni şiirinin, Fazıl Hüsnü'nün şiirlerinin bir "benzeri" olmadığını da vurgular. Ona göre "Fazıl Hüsnü'nün şiirleri karanlıktır, bir şey anlaşılmaz. Oysa İkinci Yeni bir

şey anlatmaz, bir şey söylemez." Dahası, "Fazıl Hüsnü'nün şiir adına giriştiği bir savaşı"nın olmadığını vurgulayan Erdost, İkinci Yeni şairlerinin, "şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içinde" olduklarını savunur. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri "kendisini bırakmış kişioğlunun şiiri değildir. Savaşı, savaşması vardır (2015: 31-32). Henüz 1956 yılında Erdost'un, *Pazar Postası*'nda ortaya koyduğu bu görüşler, gerek İkinci Yeni şiiri için gerekse de çağdaş şiir için önemli tespitlerdir. Bir şey söylememenin öncelenmesi, anlamsızlık olarak değerlendirilemez. Bu, ancak anlamın birinci öge, en temel öge olarak görülmemesidir. Anlamın ötelenmesi, anlamın şiirin sadece kendi yapısına, okurun rastlantısal olarak kavraması veya sezinlemesidir. Bir şey söylememek, şiiri bir düşüncenin, şiir öncesi varolan, bilinen bir şeyin emrine vermemektir. Bir bakıma alışılmış beklentileri karşılamamaktır.

3.7.1.2. "İkinci Yeni"nin Tanımı, Çıkışı, Yeri ve Okuru

Erdost, İkinci Yeni şiirini tanımlarken asıl çıkış noktası olarak anlam sorunsalını işaret eder. Anlam'ın varolan mantığının, şiirsel mantığa evrilerek anlamda alışılagelen dengenin bozulması ve yeni bir farkındalıkla ortaya koyulması, İkinci Yeni şiirinin çıkışıyla tanımlanabilir. Erdost, bu duruma evrilmeyi şiirde varolan "söz ile sözcük arasındaki sıkı bağ"a göre konumlandırır. Sözcüklerin anlamının önceden okur tarafından bilindiğini ve okurun bu sözcükleri önceden bildikleri anlamlarla algıladığını işaret eden Erdost, bu karşın "sözün anlamının farklı" olduğuna dikkat çeker. Söz'ün anlamsal olarak önceden bilinen "bir nesneyi, bir kavramı değil, bir edimi, bir düşünceyi kavradığını" belirten Erdost, bu durumda söz'ün anlamının onu oluşturan sözcüklerin önceden bilenen anlamlarından farklı bir anlama işaret ettiğini söylemek mümkündür. Çünkü Erdost, "günlük dilde, alışılagelen mantıkta, sözcük'ün, sözün bir aracı" olduğunu kabul eder. Sözcük'ün bir araç olması, "sözcük'ün, söze yargılı, sözün tutsağı gibi" bir sonucu ortaya çıkarır. İşte bu noktada sözcükler, önceden bilinen anlamlarının dışında "yeni bir güç kazanırlar". Kazanılan bu yeni anlama bağlı olarak "sözün çağrışım gücü, düş ve düşündürme gücü artar." Dolayısıyla böylesi yeni anlamlar, çağrışım gücüne, düş ve düşündürme gücüne "söz ile sözcük arasındaki alışılagelen denge korunarak" ulaşılamaz. Bu durum bu dengeye bağlı kalarak gerçekleştirilemez. Buna bağlı olarak Erdost, "Şiir, bir şeyin şiir olarak anlatımından, kendinde şiir olmaya evrimleştikçe, söz ile sözcük arasındaki geleneksel denge de bozulmaya başlar." görüşünü ortaya atar. İşte tam bu noktada, Erdost'a göre İkinci Yeni

şiirinin oluşmaya başladığı dönem, "bu dengenin bozulmaya başladığı dönemle örtüşür" (2015: 33). Bu geleneksel denge bozularak yeni anlamsal alanı açılmış olur. İkinci Yeni şiiri bu bağlamda en ayırt edici yönünü de ortaya çıkarır. Anlam, bu geleneksel dengenin dışındadır ver sözcüğün önceden bildirilen anlamını aşarak yeni anlamlara, bireyin kendine yazgılı dünyasının anlamına yönelir. Böylece sözcük, sözün esiri olmaktan kurtulur. Sözcük bağımsızlaşır ve kendi anlamını, söz konusu şiir içinde yeni bir anlamla farklılaştırır.

Söz ile sözcük arasındaki denge korunduğu müddetçe anlam bir bağlamda yalın ve yüzeysel kalır. Yüzey yapının sınırları içinde kalır, yatay bir okuma içinde varolan anlam alanından uzaklaşamaz. Bu sebeple Erdost, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı dönemde "artık kişinin kendini açıklamak istediği zaman, eski ve o denli yalın açıklama biçimlerinin yeterli olmadığını kavradığını" işaret eder. Bu durumun farkında olan birey, "yeni anlatım biçimleri aradığı gibi, varolan anlatım biçimlerini de kendi içlerinde geliştirmeye yönelir." "Şiir ile kendini açıklayan" birey, "artık yeni kendini, eski şiirin biçimiyle anlatamaz, açıklayamaz olur." Yeni anlamların gelişmesinde, ortaya çıkmasında "bu gelişen öz"ün etkili olduğunu işaret eden Erdost, böylelikle bu yeni öz'ün, "şiirde yeni bir biçim aradığını" vurgular. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirine denk düşen bu yıllarda, "şiirde, bu biçim arayışı, dış-biçim arayışından iç-biçim arayışına yönelmiş ve sözcük ile söz arasındaki denge zorlanmıştır." İkinci Yeni şiiri, bu bağlam içinde değerlendirildiğinde daha önce de işaret edildiği gibi "sözcük ve söz arasındaki (alışılagelmiş) dengenin, sözcük çıkarına bozulması olarak ortaya çıkmıştır" (2015: 34). Bu noktada sözcük lehine sonuçlanan şiirsel gelişimde anlam, sözcüğün kullanımına, diğer sözcüklerle bağdaştırılmasına ve özellikle şairin düşünüşüne göre beklentinin, alışılagelmişin dışına çıkmış ve sadece yazılan şiire özgülenmiştir. Cemal Süreya'nın "çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" yaklaşımı, bu noktada oldukça önemli bir tespittir.

Söz konusu dengenin bozulmasında ve böylesi bir şiirin ortaya çıkmasında etkili olan, rol oynayan gereksinmelere bakıldığında ise Erdost, "değişen toplumla birlikte, değişen insanı kucaklama"nın da doğal olarak "yazın için her zaman gündemde olduğunu" işaret etmiştir. İkinci şiir anlayışının farklı bir ortam yaratmasında Erdost, İkinci Yeni şiirinin "değişen toplumun sorunlarıyla değil, değişen şiirin sorunlarıyla ilgilenmiş" olmasını temel sebep olarak gösterir. Erdost'a göre İkinci Yeni şiiri ile

birlikte şiir, "sezilebilir ölçüde, doğanın, insanın, olayların şiir olarak anlatımından şiirde kendisini üretmeye geçer." Böylece "bir şeyin şiiri olmaktan, kendinde şiire doğru bir evrimleşme"ye doğru yönelir. Bu evrimleşme şiirin "kendinde şiire doğru yeni bir kol oluşturma"na olanak tanır (2015: 35). Aslında şiir, bu evrimleşme veya şiirin içinde yeni bir şiir kolu oluşturma uğraşı ile temelde anlamı değiştirmektedir. Anlam, şiirin kendi sorunsalı olarak ortaya çıkmaktadır. Şiirsel anlam veya şiirsel yapının oluşturduğu ve özgülleştirdiği bir anlama doğru gidilmiştir. Okur, bu özgül anlama, şiirin poetik olarak bir sorunsalı olan anlama henüz hazır değildir ve bunun sonucu olarak İkinci Yeni şiirine bağlı olarak anlam/anlamsızlık tartışmaları fazlasıyla yaşanmıştır.

Bu evrimleşme sürecinde dizeye de değinen Erdost, Türk şiirinde dizenin, "genelde geleneksel şiirde, özerk bir birim" olarak yerleştiğini hatırlatır. Bu bağlamda "özerk birimler/dizeler'in birbirlerine ses benzerliği ya da anlam yakınlığıyla ulanarak şiiri bütünlediğine" dikkat çeken Erdost, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmaya başladığı dönemde ise dizenin, "özerkliğini önemli ölçüde yitirmeye başladığını" ve bununla birlikte, şiirin, "belirli bir konuya sınırlı" olduğunu dile getirir. Bu konunun, "bir olay, bir yer, bir tarih" olabileceğini belirten Erdost, bu sınırlılığın "açık ve örtük, uzak ve yakın nedenlerinden yalıtılmış, kendini olurlayan nedenlerden yalıtılmış, görüngüsel yönüyle bir olay, bir yer, bir tarih" olduğunu işaret eder. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri, "dikeyine bir derinleşme ve geleceğe ulanma kadar, zamanın, şeylerin, etkenlerin, ilgilerin özgürce birbirine geçişi, birbirine geçişen şeylerin bir tüm olarak şiire gelivermesi"ni sağlamıştır. Bu da "şiirin organik bütünleşmesine doğru evrimleşme"yi gündeme getirmiştir. Böylelikle "şiirin 'ses'e dayalı gücüne bağlı olarak yüklendiği işlevler azalırken, şiir, yer yer ağızsal sesini yutmaya ya da bu sesi, yeni biçim içerisinde eritmeye başlamıştır (2015: 35-36). Erdost'un İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışını bu gibi sebeplere bağlarken şiirin kendi sorunlarına eğilmesini özellikle işaret eder. Çünkü ona göre İkinci Yeni şiiri, "şiirin kendine yönelik bu tür arayışlar ortamında uç vermiştir." Erdost, İkinci Yeni şairlerinin bu arayışları esnasında yaşanan "ilk coşkunun", "bazı yanılgıların nedeni olabileceği"ni de gözden kaçırmamak gerektiğini vurgular. Özellikle "şiirde içeriğin yadsınır ölçüde boşlanması"nın, bu yanılgıların başında geldiğini belirtir. Erdost, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkış döneminde içeriği yadsımasının altında bazı yanılgıları işaret ederken o dönemim "ağır baskı"sı altında şairlerin "güncel olayları, ideolojik anlamda şiire dönüştürebilecek

genellemeden uzak" olduklarını kabul eder. Ona göre "genelleme yapamamak demek, güncel olayların şiir dilinde anlatımını bulamamak demektir." Bu durumda da İkinci Yeni şairleri "güncel olayları, ancak güncel görüngüleriyle ele almak, onların temeldeki değişmeyi yansıtan özünü kavrayamamak" sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Erdost, İkinci Yeni şiirinin, "güncel olanı genelleştirme ve bunu şiirin öznesine dönüştürme yeteneği edinememiş bir ortamda doğduğunu" işaret eder (2015: 36). Bu durumda "güncel olayları genelleyemediği" için İkinci Yeni şairleri özü yadsımış gibi görünmüşlerdir. Bu durum da İkinci Yeni şiirinin bir şey anlatmayan, bir şey söylemeyen, anlamsız, saçma gibi eleştirilerle karşı karşıya kalmasına sebep olmuştur. Özellikle toplumcu gerçekçi şiiri savunana şair ve eleştirmeler tarafından İkinci Yeni şiirinde bulunamayan bu güncel olaylar, İkinci Yeni şairlerinin özden yoksun, anlamsız şiirler yazdığı yargısını güçlendirmiştir. Ancak bu durum İkinci Yeni şiirinden çok dönemsel bir özellik olarak algılanmalıdır. Söz konusu dönemde bu güncel genellemeyi sağlayan bir şiire denk düşmek pek mümkün değildir.

İkinci Yeni şiirinin, ortaya çıkışında, "söz ile sözcük arasındaki dengenin, sözcük lehine bozulmasıyla kendini duyurduğunu" unutmamak gerekir. Söz konusu dönemden bugüne kadar "şiir bir deneyimden geçmiş" ve İkinci Yeni şiiri, "bir akım olarak değil, bir iç-biçim arayışı olarak işlevini tamamlamıştır." Bu bağlamda günümüze "İkinci Yeni yönteminin şu ya da bu ölçüde birçok ozanın şiirine girdiği söylenebilir." Ancak Erdost'a göre bugünkü şiirde, İkinci Yeni şiiri, "çağdaş bir öze, çağdaş bir bilince sahip olarak" devam etmektedir. Bugünkü şiirin en toplumsal özleri bile "dün anlamsız dediğimiz anlatım yöntemiyle" de sunulabilmektedir. Bu durum, İkinci Yeni şiirinin çıkışındaki anlam tartışmalarının genel itibarıyla toplumcu özleri barındırmaması veya bu yönde bir şiirsel özden bahsetmemesi bağlamında toplandığı hatırlanırsa, anlam yaklaşımlarında önemli bir gelişmenin sağlandığını gösterir. Çünkü Erdost, "karmaşık ve tarihsel derinliği olan güncel bir olay"ın, "yalın ve sade bir olay gibi, yalın ve sade anlatım biçimleriyle verilmediği için, anlamın ortadan kalkmadığını" işaret eder. Böylece "özünde karmaşık ve güncel olan ve tarihsel derinliği olan, anlam'ın, "karmaşık ve biçimsel derinliği olan yeni anlatım biçimiyle, ilk bakışta daha güç, ama anlatım yönünden daha zengin, duyarlık yönünden daha etkin bir teknikle sunulabildiğini" dile getirir. Böylesi bir anlam, aslında şiirden beklenen anlamdır. Şiir, derin yapının bir ürünü olarak söz konusu şiire özgü bir duyarlılık ve anlatım biçimiyle

daha geniş bir anlamlama olanağı içerisinde değerlendirilir. Bu açıdan bakıldığında Erdost, İkinci Yeni şiirinin, "anlamsızlığı ilke olarak savunmadı"ğını, "şiirin anlamsız olarak suçlanmasına karşı çıktı"ğını, "şiirin anlamsız da olabileceğini vurgulayarak, ona tam bir serbestlik tanıdı"ğını hatırlatır. Ona göre İkinci Yeni şiirindeki anlamın, "şiirin yeni biçiminden dolayı anlaşılmamış olması da bir gerçekti"r. Çünkü "yeni biçime yabancı olan için, bu şiirde anlam bulmak olanaksızdı"r. İkinci Yeni şiirinin başlangıcındaki, "şiirin söz yapısındaki altüst oluş"un, "genelde anlamsız olarak algılandı"ğını ve şiirin anlamsızlıkla yargılandığını işaret eden Erdost, şiirdeki anlamın "doğanın ve toplumsal pratiğin bize görgül olarak dayattığı mantığın değil, ozanın ürettiği şiirin kendinde yaratılan mantığın" bir ürünü olması dolayısıyla, onu "ilk algılayana anlamsız gelmesinin kaçınılmaz" olduğunu vurgular. Ancak "bu şiir kavranmaya başlandıktan sonra, karmaşık duygu ve düşüncelerin derinliğine inilmesi, bir yöntem olarak kazanılmaya başlanmış" ve İkinci Yeni şiiri bağlamındaki anlam tartışmaları gittikçe azalmıştır (2015: 37).

İkinci Yeni şiirinin başlangıcında gerek şiirde gerekse anlamda yaşanan değişimin okuru şiirden uzaklaştırdığı noktasında da tartışmalar söz konusu olmuştur. Erdost, okurun şiirden uzaklaşmasının, İkinci Yeni şiirindeki anlam sorunundan çok sosyolojik sorunlardan kaynaklandığını işaret eder. Bu bağlamda söz konusu dönemde "geniş yığınları kucaklayan ve hızla akışan güncel olaylar"ın, "şiiri büyük ölçüde dışladığını", "şiirin, olayları değil, olayların şiiri dışladığını" ve "şiirin savaşım alanlarından önemlisini yitirdiğini" belirten Erdost, "güncel olayların toplumu kucakladığını" ancak "şiirin güncel olayları, kucaklayamadığını" işaret eder. Bunun yanı sıra bu dönemde "kapitalizmin gelişmesinin, tekniğin gelişmesiyle örtüştüğü"nü, "iletişim araçlarının yaygınlaştığı"nu ve bu durumun, "dengeyi şiir aleyhine değiştirdiğini" vurgulayan Erdost, şiirin işlevinin başka araçlar tarafından yerine getirildiğini belirtir. Bütün bu gelişmeler karşısında "dengenin hızla bozulduğu dönemin, şiir üzerindeki olumsuz etkisi"nin, "sürekli ve kalıcı bir etki" olmadığını da hatırlatan Erdost, yine de "şiirin geleneksel yapısını değiştirmesinin, kendini değişen ortama uyarlamasının, bazı aşamalardan geçmesinin, zamanı gerektirdiğini" dile getirir (2015: 38). Şiirin değişiminde geçmesi "gereken" bu zaman diliminde okur, şiirin dışındaki gelişmelerden de okurdan uzaklaşmıştır. Bu bağlamda okurun söz konusu

dönem için şiirden uzaklaşması veya kendince bir anlam bulamaması sadece İkinci Yeni şiirinden ve onun anlayışından kaynaklanmamıştır.

Ayrıca "geleneksel şiirin genel olarak işlevinin azaldığı dönem, İkinci Yeni şiirinin doğduğu dönemle örtüşmektedir." Dolayısıyla, İkinci Yeni şiirinin, "şiirin okuru yitirmesine neden oldu"ğu algısı doğru bir yaklaşım değildir. Erdost'a göre sorun bunun tersidir. Erdost, "şiirin değil, o günkü şiirin etkinliğinin azaldığını", "şiirin etkinliğini artıracak şiirin ise üretilemediğini" vurgular. Buna bağlı olarak Erdost, İkinci Yeninin, "şiirin yığınsal etkinliğini arttıramamış olabileceğini" kabul etse de "İkinci Yeninin, şiirin varolan yığınsal etkinliğini gerilettiği"ni kabul etmez. Çünkü ona göre bu dönemde zaten "şiir, yığınsal etkinliğini önemli ölçüde yitirmiş"tir.

Bu hususlar göz önünde tutulduğunda "toplumsal değişmenin ivme kazandığı dönemlerde şiir, bu ivmeye kendini uyarlayacak değişme yeteneğine sahip değilse, orada, okur ile şiir arasında bir sapmanın kaçınılmaz olabileceğini" kabul etmek gerekir. "Yeni şiir ile yeni okurun buluşması, buluşup kucaklaşması, belirli bir zamanı gerektirdiği gibi, şiirin okura ve okurun şiire doğru eğilmesi de gerekir." görüşünü savunan Erdost, İkinci Yeni şiirinin okuru şiirden uzaklaştırdığı anlayışını kabul etmez.

Bütün bu durumların dışında İkinci Yeni şiirine yöneltilen bütün eleştirilerin genelde şiirinden toplumcu bir içeriği, bir özü anlatmasını bekleyen şair, yazar ve eleştirmenlerden geldiğini işaret eden Erdost, İkinci Yeni şiirinin bu özü ve içeriği taşımadığı için "anlamsızlığı içerdiği" eleştirisiyle karşı çıkıldığını belirtir. Dolayısıyla da Erdost'un belirttiği gibi "eleştiri, şiirin kendisine değil, içeriğine yönelik" olmuştur. "Gücü, genel anlamda azalmış bir şiirin devrimci açısından, değeri azalmış olmak gerekir." diyen Erdost, "bir şiirin, okurun düşünce, duygu ve düşgücünü devindirecek ya da bu devinime yeni bir ivme ve zenginlik kazandıracak güce ulaştırılması, devrimci anlayışla çelişmemesi gerektiğini" vurgular. Ancak İkinci Yeni şiirinin bu yeni tutumunun dışında, "eskiyen şiirin kalıpları savunularak, yeni şiire karşı çıkılması"nın "doğru bir tutum sayılmaması gerektiğini" belirtir (2015: 40).

Yeni bir şiir anlayışıyla karşı karşıya kalan okur, doğal olarak eski yargılarla şiirin bu devinimini anlamlandıramaz. Okurun hem değişen, dönüşen toplum hem de yeni olanaklarla donanan şiir karşısında bütün alışkanlıklarını yeni bir gözle değerlendirmesi gerekir. Çünkü Erdost, anlam'ın, "dil ile sözcüklerin birbirleriyle

dokulaşmasından oluştuğunu" ya da "dil ile biçimin dokulaşması"nın şiirde "anlamı yüklendiğini" belirtir. Dolayısıyla "dünyayı ve insanı algılamakta ve onu, şiir olarak gerçekleştirmekteki genişleme, büyüme, çoğalma, çeşitlenme, yoğunlaşma giderek artarken, şiir eski söylem biçimi içerisinde devinemez." Eskiye dayanan bu söylem biçimi, "yeni öze, yeni içeriğe dar gelmeye başla"mıştır. Bu durumda İkinci Yeni şiiri, "bir bakıma, kendinden önceki serbest biçimi içerisinde, biçimin öz tarafından yeniden yapılanması, dış biçimden iç biçime yeni bir dokulaşma" sağladığını söylemek mümkündür. Şiirdeki anlamın bu gelişiminin, "bir birikimin doğal sonucu" olarak gören Erdost, o dönem içerisinde sanatçıların "iki temel şeyden yoksun" olduklarını ve bu yüzden şiirde anlam sorunsalının yeterince temellendirilemediğini işaret eder. Bu iki şey "ideoloji yokluğu" ve "güncel siyasal görüngülerin şiirin kalıcı niteliğiyle bütünleştirilememesi"dir (1982: 43). Erdost'un işaret ettiği bu iki temel nokta, şiirin öz ve anlam açısından bir bütünleşme yaşanmasını engellemiştir. Bütünleşmenin sağlanamaması bir bakıma, anlam sorununu, daha felsefi veya toplumsal temellere dayandırmayı ve bu temel üzerinden kalıcı bir değer yaratmayı sekteye uğratmıştır. Ancak yine de bu durum şairlerden çok eleştirmenlerin bir problemi olarak görülmelidir. Erdost, burada kendisine özeleştiride bulunarak İkinci Yeni dönemde gerçekleşen "bu altüst oluştaki olumlu yanı görmemek", "güncelliği içerisinde kendini yansıtan toplumsal sorunların bu şiirde gerçekleştirilebileceğinin olanaklarını görmemek", buna karşın, "tam da olumsuz yönünü, bu biçimsel altüst oluşta ilk bakışta yansıyan "anlamsız"lığı savunarak geliştirmek" noktasında hatalı olduğunu kabul eder. Bu yanılgının şiirin olumsuz özelliklerinin gelişmesine ve şiire egemen olmasına olanak hazırlamakta etkin olduğunu söyler (1982: 43).

Bu özeleştiri bağlamında şairin "siyasal/ideolojik etkinliği ile şiiri arasındaki ilişkiye nasıl bakılması" noktasına değinen Erdost, "şiirin kendi içerisinde devindiğini", ve "ancak şiirle anlatılabilecek şeylerin şiirin konusuna dönüştüğünü" vurgular. Bu bağlamda anlam tartışmalarındaki bir yanlışlığa da işaret eden Erdost, "devrimci bilinci oluşturan ve çoğaltan konuların, 'mesaj'ın, (anlam'ın) alışılagelen anlaşılırlıkla verilmesi"nin, "şiirin yinelenmesinin bir koşuluna dönüştüğünü" vurgular. Dolayısıyla "şiirin çağdaş gelişmesi" karşısında "devrimin konularının alışılagelen biçimde ve söylemde şiire gelmesi"nin, "şiiri soluklaştırdığını, etkinliğini bıkkınlığa dönüştürdüğünü" dile getirir (1986: 36). Bu doğrultuda yukarıda yer alan özeleştiride

Erdost, İkinci Yeni şiirini "yadsıma"dığını, sadece bir "yanılma noktası belirlendiğini" işaret eder. Bu yanılma noktası da "anlamsızlığı öne çıkarmış olmak"tır. Erdost, İkinci Yeni şiirinin "toplumun bütün anlarını, toplumsal anlarını kucaklayabileceğini" ancak yukarıda belirtilen iki temel eksiklik sebebiyle bunu gerçekleştiremediğini söyler. Bu eksikliği belirlerken Erdost, çıkış noktasının "ideoloji'nin toplumsal anlamda bilinmemesi" olduğunu vurgular. İkinci Yeni şiirinin çıkışında Erdost, "şiirin alanının daraldığını", "siyasal bildiri'nin, öykü'nün, öğüt'ün, şiirden dışlandığını" ve "şiirin alanının daralırken, işlevinin de azaldığını" belirtmiştir. Buna istinaden "işlevine yeni bir etkinlik kazandırmak gerek"tiğini vurgulamıştır. Yani şiirin "güç bir uğraş" olduğunu savunmuştur (1986: 37). Bütün bu hususlar doğrultusunda anlam konusunda yapılan özeleştirini de İkinci Yeni şiirini yadsımak anlamına gelmeyeceğini hatırlatır.

Erdost, İkinci Yeni şiirinin çıkış yıllarında "şiir için gerekli olan, ideolojinin belirli düzeyi"nin, artık bugün "toplumsal açıdan olanaklı" olduğunu belirtir. Bu olanak çerçevesinde "şiirin ideolojiyi özümsemiş olması ile ideolojiyi şiire özümsetmek arasındaki ayrım"ın kavranması gerektiğini, aksi takdirde, şiirin de ideolojinin de kurtarılamayacağını savunur. Çünkü Erdost'a göre" şiir ideoloji üretmez ve ideoloji, şiirle üretilmez. İdeolojinin üretimi, şiirin işi değil, bilimin konusudur. Onun yığınsal güce dönüştürülmesinin araçları çok çeşitlidir ve şiir, bu araçlardan birinin aracı olarak değil, kendisi olarak ideolojiyi özümsediği zaman, şiir, kurtararak kurtulur" (1986: 37). Her şeyden önce Erdost, "şiirde, sözün sözcükle uyumlu bütünleşmesi, öz ile biçim arasındaki dengeyi belirlediğini", ancak bu durumun anlaşılamamasından kaynaklı olarak söz konusu dönemde anlam sorunu fazlaca tartışılmıştır. Çünkü "sözün/anlamın ya da duygunun/düşüncenin, renk ile, ses ile, çizgi ile değil de, gene kendi varlık nedeni *anlam olmak* olan birimiyle/sözcük'le kurulması, şiirin kendisinin kavranmasını, öteki estetiklere göre, en sona bırak"mıştır" (1986: 37). Bir estetik değer olarak kavranamayan şiir, sözcüğün temel anlam düzeyinin çizgiselliğinde bir şeyi anlatmak, bir şeyleri aktarmak bağlamında değerlendirdiğinden anlam, İkinci Yeni şiirin dolayımında bir sorunsal olarak kalmıştır. Çünkü İkinci Yeni şiiri, bildiri, öykü, öğüt peşinde koşmamıştır. Bu ölçütlerde anlamlı olmak çabasında bulunmamıştır.

Bu durumlara bağlı olarak Erdost, "ideolojinin bir bilim olarak değil de, ancak duygusal araçlardan sezgisel olarak algılandığı yıllarda, yeni şiir arayışının, ideolojiye bir çeşit sırt çevirme olarak nitelenmesinin, anlayışla karşılanmasının olanaklı"

olduğunu vurgular. Erdost, söz konusu özeleştirinin bu bağlamda "otuz yıl önceki arayışın", başarıya ulaştığını gösterdiğini savunur (1986: 37).

Sonuçta İkinci Yeni döneminde şiir, "'söz' ile estetik buluşmadan, 'sözcük' ile estetik yapılanmaya, kendi derinliğine inmeye yönelir." Bu durumda her koşulda "'Söz' de, 'sözcük' de, sesten ve anlamdan, dile bağlı ve bağımlı olmaktan kurtulamaz"; ancak "söz'ün sözcüğü aramasına karşın, sözcük söz'ü aramaya yönelir" (1987: 57). Böylelikle şiir, doğrudan ve tek koşul olarak anlama bağımlı kalmaktan kurtulur. Anlam, salt söz konusu şiire ve o şiiri oluşturan, yeni bir mantıkla dizilen sözcüklerin ortaya çıkardığı anlamdan ibaret olur. Anlam, bu sözcüklerin üzerinden kurulur.

3.7.1.3. İkinci Yeni İçin Yeni Türevler

Muzaffer Erdost, İkinci yeni şiirinin çıkışından yıllar sonra söz konusu dönemi değerlendirirken yukarıda değindiğimiz özeleştirileri farklı noktalarda temellendirerek özellikle yaşanan anlam tartışmalarına yeni açılımlar geliştirir. Erdost, İkinci Yeni şiiri için "anlamsıza kadar özgürsün" yargısının bir bağlamda yanlış anlaşıldığını işaret ederek İkinci Yeni şairlerinin kendilerini "anlamsıza yargıladı"klarını dile getirir. Çünkü o dönem şiirde ortaya çıkan "anlamsızlığın alanı, gizlerin alanı"dır, "bilinmeyen"dir. Erdost, "gizleri çözmeye, bilinmeyeni bilmeye çalıştı"ğını vurgular; ancak söz konusu dönemde "ne bunun tam bilincinde olduğunu, ne de bilinmeyeni bilecek kadar bilineni bildiğini" dile getirir. bu eksiklikten kaynaklı olarak İkinci Yeni şiirini "içinden kavramak yerine, biçimsel yönüyle algıladı"ğını, buna karşın İkinci Yeni şiirinin "tam olarak ya da kendisi olarak" bu şekilde olmadığını belirtir. Çünkü İkinci Yeni şiirinin ilk yıllarında "şiir kendini değiştiriyordu." Yani "şiir, şiir olarak kendini arıyor, kendini bulmaya yöneliyordu"(1989: 145). "Anlamsıza kadar özgür" olmak, şüphesiz ki anlamsızlığı savunmak değildir. Şiirin kendi anlamını kurarken bir bakıma daha önce denenmişleri denememek, alışılmış kalıpları aşmak, yerleşik sözcük dağarcığını kullanmamak, bu yolda dil'i, şiirin en temel ögesi olarak almak ve bu dil üzerinden yeni bir imge anlayışı geliştirmek bağlamında okunmalıdır. Bu durum, anlam anlayışında özgür olmak şeklinde değerlendirilmelidir. Anlamın, herhangi bir denetim içinde sınırlandırılmaması, şiirin kendi kuruluşuna bağlı olarak şiirin bir bütün hâline geldikten sonra yeni bir yapının içinde özgün bir niteliğe kavuşması esas alınmıştır. Çünkü şiir "kendini" bu şekilde bulabilir. Erdost, şiirin kendini bulmasını işaret ederken

aslında "insanın kendini bulması"nı kastetmektedir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri kendi döneminde değerlendirilirken "bireyin özgürleşme süreci" de ele alınmalıdır (1989: 145). Çünkü bireyin özgürleşme süreci, şiiri oluşturan bireyin şiirindeki anlamı da aynı doğrultuda özgürleştirme işlemine tabi tutar.

Bu bağlamda İkinci Yeni şiiri Erdost'un bu vurgusuyla aslında doğrudan bireyin varolma sürecinin bir parçası gibi düşünülmelidir. Bireye yönelik olarak gelişen bu "kendi olma" durumu, İkinci Yeni şiirinin temel çıkış felsefesi olan kendilik değerleridir. Çünkü "ister içe, ister dışa, ister bireysele, ister toplumsala dönük olsun", şair kendinden hareket etmelidir. Aksi takdirde şair, kendini, "kendisi olmayan bir şiiri yazmaya 'kumandalı' biri gibi algılar." 1950'li yıllarda yalnızca şair/şiir değil, aynı zamanda "toplumsal genel beğeni de değişmiştir." İkinci Yeni şiiri de bu değişimin farkındadır ve yeni bir duyarlılığa gitmiştir. Ancak Erdost, "genel toplumsal beklenti"nin sorunsal bir çelişkiye sahip olduğunu belirterek "hem yeni şeyler istediğini, hem yeni her şeyi yadsıdığını" söyler. Nasıl bir yeniliğin istendiğinin farkına varılmadığını belirten Erdost, ancak "yeni bir şey üretilmesinin beklentisi içinde" olduğunu da işaret eder. Dolayısıyla bu yeniliğin üretilmeden bilinemeyeceğini de ifade eden Erdost, bir bakıma İkinci Yeni şiirinin bu yeniliği ürettiğini, ancak "bir altüst oluşun girdabında", "yeni bir şey verdiği zaman kargışlan"dığını da vurgular (1989: 146). Ortaya çıkan bu yenilik, genel toplumsal beklentinin dışındadır ve özellikle anlam *beklentidışılık* özelliğiyle, rastlantısal oluşuyla okur adına bir sorunsala dönüşmüştür.

Bu sorunsal karşısında sorumluluğun şaire yüklenmesini bir bağlamda kabul etmeyen Erdost, şairin toplumda "gözcü" mü, "sözcü" mü, "öncü" mü olup olmadığının şaire bağlı olduğunu söyler. Ancak Erdost'a göre bundan daha önemlisi ve asıl üzerinde durulması gereken şey, bir toplumda "düşünce"nin, "henüz toplumsal bilimde, felsefede özgürleşmemiş", "doğal bilimde gelişmemiş" olmasıdır. Bu durumda Erdost, "yeni düşüncelerin üretilmesi kadar, düşüncenin ve estetik beğeninin sınırlarının genişletilmesinin, böyle bir toplumda ozandan beklendiğini" vurgular. Çünkü Erdost, şiirin buna "pek elverişli" olduğunu da işaret eder. Bu bağlamda şair şiirde artık sadece "biçimsel bir özgürlük" ile hareket edemez. Çünkü söz konusu yıllarda şairin "içsel özgürlüğünün olanakları vardır, o da buna zorlanmaktadır" (1989: 146). İşte bu zorluk karşısında İkinci Yeni şiiri, içsel özgürlüğünün sınırlarını genişletmiş, genel toplumsal beğeni veya beklentinin dışına çıkmıştır. Bu noktada şair de, şiirin anlamı da

“kargışlanmış”tır. İkinci Yeni şiiri, şiirsel anlamın alışılagelmiş kalıplarını bireyin içsel dünyasına çekmiştir. Bu dünya, kendini özgür hisseden veya hissetmek isteyen bireyin anlam anlayışına cevap verir.

Ontolojik anlamda birey, kendini gerçekleştirmek uğraşında bir savaşım hâlindedir. Erdost da İkinci Yeni şiirinin, “insanın sürekli değişime girdiği ve bunun sezilir bir noktaya yükseldiği anda sızdığını” belirtir. Söz konusu değişim, bir yenilik olarak kendini sezdirir. Erdost’un da belirttiği gibi bu değişim, bütün İkinci Yeni şairlerinde ayrı ayrıdır. Bu bağlamda da birbirlerine benzemezler. Ancak Erdost, bütün bu farklılıklara rağmen İkinci Yeni şairlerinin hepsinde “ortak olan yön”ün varlığına dikkat çeker. “Kendini şiirinde varlaştırmak eylemi” olarak tanımladığı bu “ortak” ve “temel” yön, şairlerin “birbirlerine benzeştiğinin nedeni olduğu gibi, birbirlerinden ayrı oluşunun da nedenidir” (1989: 146). Anlam da bu temel yön üzerinden kurulur. İkinci Yeni şairlerinin, kendilerinden hareket ederek kendilerini şiirlerinde var kılmak, ontolojik olarak bu savaşımı kazanmak düşüncesiyle şiirlerinin anlamını kurmuşlardır. Bu anlamın okur tarafından bir sorunsala düşündürülmesi söz konusu kendilik değerlerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü okur, genel bir anlayışın dışına, İkinci Yeni şiiriyle çıkmaya başlar. Dolayısıyla İkinci Yeni şairleri kendilerini anlamsızlıkla yargılamamışlardır. Ancak onları takip eden ve bu değişimin temel felsefesini kavrayamayan “genç şairler”, bu şiirin anlamı zorlayan yönünü şiirin dışına taşımışlardır. Söz konusu “genç şairler”, İkinci Yemi şiirini “biçimsel olarak algılamış” ve bu yönüne “öykünmüş”lerdir. Anlamsızlık, asıl olarak bu noktada tartışma konusu olmuştur. Bu biçimsel öykünmeden İkinci Yeni şiirinin amacının anlamsızlık olduğu düşüncesine varmak doğru bir tutum değildir. Anlamsızlığı ilke olarak edinmeyen İkinci Yeni şairleri, gerek anlam gerekse diğer unsurlar bağlamında “şiirde tam özgürlüğü” savunmuşlardır. Bu bağlamda İkinci Yeni şiiri, “insan düşüncesinin özgürleşme arayışı olarak da algılanabilir.” İkinci Yeni şiirindeki anlam, bu arayışın bir ürünüdür, bir sonucudur. Bugün söz konusu dönemde biçimsel yönlere öykünen ve anlamsızlığı savunan şairlerin hiçbirinin kalmadığını söylemek de mümkündür.

İkinci Yeni şiirine yakın dönemden bakarak elli yıl öncesi için “yeni türevler” geliştirmeye devam eden Erdost’a göre, İkinci Yeni, “şiirin düz anlatımla kurulmasından, çapraz anlatımla kurulmasına geçiştir.” Bu geçişte bir değişimin yaşandığını yenileyen Erdsot, “bir öykülemeyi, bir edimsel birimi, bir düşünsel uğrağı

(momenti) şiir olarak kurma ve anlatma, toplumsal yoğunlaşmanın bireyi, bireysel çeşitlenmenin toplumu derinleştirerek dönüştürdüğü bir ortamda, şiirin de içten içe değişime uğradığını" belirtir. Birey-toplum etkileşiminin ve birbirlerini değiştirmesinin paralelinde "biriken, genişleyen, yayılan ve yoğunlaşan bilgi"nin yanında, "birbiriyle çaprazlaşarak çoğalan etkileşim ortamında şiirin yeni estetik doyumlar sağlaması" kaçınılmazdır. Yani şiir, aynı ölçütlerle kendini yineleyip duramaz. Çünkü Erdost'a göre "toplum değişiyor, birey çeşitleniyor, en önemlisi, bireyin modern toplumda birey olarak özgürleşmesi süreci hızlanıyordu, bilgiler gelişiyor, kültür yoğalıyor, şair yeni estetikler arayışı sürecine çekiliyordu." Bu durum karşısında "eskimemiş ama eski olan şiirin, başka adlar altında yinelenmesi"nin istendiği bir süreçte ortaya çıkan İkinci Yeni, bu sebeple "anlamda yeni bir atılım, söz dizininde yeni bir yapılanma, içe doğru emilen yeni bir ses (ya da sesin yutulduğu yeni şiir sesi) ve doğal ki, yeni estetik kurgulama" yoluna gider. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri "1950'li yılların ortalarında bu gelişmenin doğal sonucu olarak ve (kimi ozanların öznel çabalarını yadsımaksızın) kendiliğinden uç vermeye başlar." Böylece her şairin "kendi kimliği, kendi yeni şiiriyle buluşmuş"tur ve "ortak yanı, kendisinden önceki şiiri aşma, yeni bir şiir estetiği yaratma" şeklinde belirmiştir (2015: 69-70).

Bu hususlar dikkate alındığında Muzaffer İlhan Erdost'un vardığı ve özellikle üzerinde durulması gereken sonuç, İkinci Yeni şiirinin, "değişen toplumun, değiştirdiği insanın, değişen şiiri" olmasıdır. Bu tespit doğrultusunda, İkinci Yeni şiirinin, "anlamsızlığı savunmadı"ğı, "anlamsızın da bir anlamı olacağını vurgulayarak anlamsıza kadar şiirin özgürlüğünü savundu"ğu söylenebilir. Aynı zamanda İkinci Yeni şiirinin, "yazınsal ile sanatsal arasında, kolay şiirden zor şiire, şiir olan şiire bir geçiş, bir sıçrayış" olduğunu da ortaya koyar. Bu zorluk, en belirgin şekilde anlam anlayışında görünürlük kazanmıştır. Okur, anlam karşısında ciddi bir uğraş vermek zorunda kamıştır. Çünkü artık yazılan şiir, genel beğeni ve anlayışın şiiri değildir.

Söz konusu tespitten hareketle Erdost, İkinci Yeni şiirinin, "bir grup şairin bir araya gelerek ilkelerini, kurallarını belirlediği, bir akım" olmadığını işaret eder. Buna karşın İkinci Yeni şairlerinin ortak özelliğinin, "kendilerinden önceki şiiri değil, kendi şiirlerini yazan, dolayısıyla birbirlerinden farklı olan, kendilerinin olan şiirleri yazan şairlerin oluşturduğu bir şiir olması açısından bir akım" olabileceğini vurgular. Kendini var kılma eylemi, bu şiirin anlam anlayışını da bir önceki şiirden ayırmıştır. Anlamı

şaire özgü kılmıştır. Bu bağlamda İkinci Yeni öncesinde şairlerin de "kendi şiirlerini yazdıklarını", bu şairlerin "kendilerinden önceki şiirle ortak ve ayrılan yanlarının olduğunu", birbirlerinden kendi kişilikleri ölçüsünde ayrı/farklı şiirler yazdıklarını" belirtir. Ancak Erdost'un İkinci Yeni şiirinde asıl vurgulamak istediği mesele, İkinci Yeni şiirindeki "farklılığın nicel değil nitel bir farklılık olması" ve "ses, söz ve estetik olarak, yeni bir şiir olması"dır.

İkinci Yeni şiiri için anlamsızlığın savunulamayacağını işaret eden Erdost, "anlamsıza kadar özgürsün" ifadesiyle, "anlamın rastlansal da olabileceğini, rastlansal anlamın, anlam kaygısıyla yazılamayacağını, onun için bir fıkradan, bir olaydan, bir öyküden hareket etmeyen bir şiirin gelmekte olduğunu belirtmek istediğini" aktarır. Erdost, "anlam kaygısı taşımadan da şiir yazılabileceğini savunur. Çünkü Erdost, şiirin "boncuk dizer gibi, sözcük dizerek yazılamayacağını" belirtir. Erdost, İkinci Yeni döneminde "sözcüklerle kurulan ve yeni bir estetik doyum sağlayacak yapıda bir şiir" aradıklarını vurgular (2015: 86-87).

Bireyin özgürleşmeye ve bu özgürleşmenin ışığında kendi kişiliğini oluşturmaya başladığı bu dönemde İkinci Yeni şairlerinin kendi şiirlerini yazma sürecine girmesinin yanı sıra bir diğer önemli nokta, anlamı, şiirin dışındaki bağlarından kurtulmasıdır. Çünkü "anlamsal dizge, ister istemez bir olayın ya da bir düşüncenin öykülemesine götürür." Erdost da bunun "bir yerde ve belli bir dönemde bir bakıma şiirin prangası" olduğunu, "bu nedenle anlamsal dizgenin, şiirin önünde durduğu sürece, önceki şiirle bağlarını koruduğunu ve sürdürdüğünü" vurgular. İkinci Yeni şiiri de anlamsal dizgenin söz konusu olan bu bağlarını koparark önceki şiirle anlamsal açıdan bir ilişki kurulmasını engeller. Böylece "anlamsal dizgenin, şiirin üretilme sürecinin arkasına çekilmesi, anlamın şiirle birlikte oluşması, şiire yeni ve oylumsal anlam kazandırmıştır" (2015: 96). İkinci Yeni şiiri, bu yolla, şiir yazılmadan önce, şiirin dışında yer alan hazır anlamı reddetmiştir. Şiirin yazılma sürecinde oluşan ve bu şiirin tamamlanmasıyla bütünlüğe kavuşan anlam, şiire özgü bir nitelik kazanır ve şiirin anlamsal açıdan yorumlanma, çokanlamlama olanağını ortaya çıkarır. Anlamsal dizge, bu durumda sadece kendi şiirine bağlı olur ve o şiirle varlık kazanır.

Erdost'un, İkinci Yeni'nin, "şiirin alanının daraldığı bir süreçte doğduğunu" söylemesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü "alan ne ölçüde daraldıysa, şiirin

iç yoğunluğu o denli artmıştır." Aynı zamanda şiirin "toplumsal alandaki işlevi de azalmıştır." Söz konusu dönemde ve sonrasında "bireysel ve toplumsal konuların; ideolojik yapıtların, bilimlerin, felsefelerin, ekonomilerin, siyasetlerin daha ağırlıklı olarak paylaştığı konular" hâline dönüşmesi de şiirin alanını daha da daraltmıştır (2015: 97). Bu daralma aslında şiirde anlam olanaklarının genişlemesine olanak tanımıştır. Şiirin daralan alanında İkinci Yeni şairleri, şiirin "iç yoğunuluğu"nu arttırarak anlamsal açıdan geniş bir çerçeve oluşturmuşlardır. Şiirin yatay düzlemde sağlanan yüzeysel bir anlam değil, dikey bir yapıda derin bir anlam alanı açmışlardır. Anlamda sağlanan bu özgürlük alanı, anlamsızlık olarak değerlendirilmiştir. Özellikle şiirden bir toplumsal işlevi yüklenmesinin istenmesi, aranan işlevsel anlamın bulunamaması karşılığında İkinci Yeni şiiri, anlamsız ve saçma olana denk bir şiir olarak tanımlanmıştır.

Erdost'a göre toplumsal ve bireysel konuların artık sadece şiirin konuları olmaması sebebiyle "şiir, ideoloji üretmez, üretemez; ideoloji de şiirle üretilemez." Ancak bu tespitle, "şiirin ideolojiden arındırıldığı, arındırılmış olduğu gibi yanlış bir soyutlamaya gidilemez." Erdost, bu yaklaşımının "şairin ideolojisinin, dünya anlayışının şiirine sızacağı, kimi zaman harç olarak, kimi zaman başka bir biçimde şiire yansıyacağı" anlamına geldiğini belirtir. Bu toplumsal yükü yansıtmak zorunluluğundan kurtulan şair, bu yükün yerine yeni anlamlar, yeni değer ve olgular koymuştur. Bir bağlamda şiirin anlamını değiştirmiştir. Bu açıdan Erdost, İkinci Yeni şiirinin "değişen toplumun, değiştirdiği insanın, değişen şiiri" olarak görür ve bu değişmenin "soyut 'değişme' hâlkaları olarak algılanmaması" gerektiğine vurgu yapar (2015: 97). Yani anlam, sadece soyut bir düzlemde, dayanaksız ve nesnel bağlılaşımdan yoksun bir nitelikte değerlendirilmemelidir.

Erdost'a göre İkinci Yeni şiiri, "toplumsal sorunlardan kaçış şiiri değildir." Bu yönde bir eylemde de bulunmamıştır. Bu anlayışta söz konusu olan şey, "şiirin içsel yapılanmasında geçirdiği değişimdir." Söz konusu içsel yapılanma, şiirin, "yazın (edebiyat) türü ile dörüt (sanat) türü arasında kendine yeni bir yer arayışıdır." Erdost, bu arayışın, "yapay bir arayış değil, şiirin geleneksel işlevselliğini yitirmeye başladığı ve yeni işlevsellikler aramaya yöneldiği bir dönemin doğal sonucu" olduğunu belirtir. Böylelikle İkinci Yeni şiiri, "doyulmuş estetikleri aşmak, yeni doyumlar sağlayacak estetikler üretmek" noktasında eylemlerini çoğaltmış ve bu da "şiirin özgürleşmesine, yani alışılagelmiş kösteklerinden kurtulmasına bağlı" bir anlayışı ortaya koymuştur.

Ancak böylesi bir "dönüşümü kavramaktan ve açıklamaktan yoksun ölçütlerle, yani şiiri şiirin kendi ölçütleriyle değil de, 'konu' ve 'anlam' açısından değerlendirmek, bir çeşit sorgulamaya dönüş"müş ve anlam/anlamsızlık tartışmaları yoğun bir biçimde söz konusu olmuştur. Erdost, "anlamsıza kadar özgür olmak", yaklaşımının "anlamsızın mutlaklaştırılmasına, toplumun ve toplumsal sorunların şiirden dışlanmasına değin genişletildi"ğini hatırlatır. Ancak bu yanlış anlayışı, dönemin bir ürünü olarak gören Erdost, bu yaklaşımın "özellikle sosyalizmin siyasal olarak yığınları devindirmeye başladığı, gençliği coşturduğu 60'lı ve 70'li yıllarda öne çıktı"ğını belirtir (2015: 98). İkinci Yeni şiirine yüklenen anlamsızlık eleştirisinin kaynağı, daha çok şiirin dışında esas alınan unsurdan kaynaklanmıştır. Şiir, konu ve anlam açısından, toplumsal sorunlar açısından, bir ideolojisi üstlenip üstlenmemesi noktasından hareketle eleştirilerin odağına taşınmıştır. Şiiri, şiirin kendi ölçütleriyle değerlendirmemek, o şiiri anlamsızlıkla yargılamak yanlışlığına dönüşmüştür.

Erdost, bu yaklaşımlar dolayımında İkinci Yeni şiirinin anlam/anlamsızlık bağlamından daha çok, dönemin ve söz konusu dönem içerisinde yaşanılan düzenin sorunsallaştırılması gerektiğini işaret eder. Ona göre İkinci Yeni çerçevesi içinde düşünebilecek şairler, "siyasalarını muhafaza etmekle beraber, yaşadıkları çağı yargılamamışlar; yaşadıkları çağın bir unsuru olarak kendilerini takdim etmişlerdir." Bu sebeple de okur, bu şiirde, "genel olarak, yarı-sömürgeleşmeye açık kapitalist gelişmenin eleştirisini değil, bu düzenin yarattığı insanı, şiir şeklindeki belgeler hâlinde bulabilmektedir." İkinci Yeni şiirinin "kapitalist düzenin, yarı-sömürge hâline gelişi"nin eleştirisini "kendi kuralları içinde" yaptığını belirten Erdost, "bu eleştiriye katılmış insanın şiiri"nin, "bu eleştiriyi, yaşanılan bir gerçek olarak tespit ve takdim ettiğini" vurgular. Dolayısıyla, "şiirin toplumsal siyasadan uzaklaşması, şiir anlayışı ile değil, şairin eylemi yaşayışı ile izah edilebilir." Bu eylemsellik bağlamında "şair, bir kahraman, bir kurtarıcı değil, çağının alelâde bir insanıdır ve yargılanacak bir şey varsa, o, şiir ve hatta şair değil, böyle bir toplumu yaratan düzenin kendisidir" (1967: 9). İkinci Yeni şairi, çağının tanığı olarak şiirini yazmış ve bu tanıklık içerisinde kendinden hareket ederek kendisini yazmıştır. Bu sebeple değişen toplumun değiştirdiği insan, şiirini de değiştirerek yeni ve alışılmamış bir duyarlılıkla şiirlerini yazmıştır. Anlam, kendilik değerleri bağlamında şiire girmiştir. Şaire özgü olan anlam, genellenememiş ve genel yargılar bağlamında yorumlanamamıştır. İkinci Yeni şiirine sadece "bir şeyler

söyleme", "bir şey anlatma", "bir şeyleri tasvir etme", "kaba toplumsal sorunlar bulma" bağlamında bakanlar, şiiri anlamsızlıkla suçlamışlardır.

3.7.2. Asım Bezirci: "Toplumcu Gerçekçi" Açıdan İkinci Yeni Şiirine Bakış

3.7.2.1. Birinci Yeni Şiirinin İçinden İkinci Yeni Şiirini Yargılamak

İkinci Yeni şiirine yöneltilen anlamsızlık eleştirilerinin büyük çoğunluğu Asım Bezirci tarafından kaleme alınmıştır. Nesnel eleştiri anlayışını benimsediğini savunan Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirini bir toplumcu anlayış süzgecinden geçirerek eleştirmiştir. Söz konusu şiirde toplumla ilgili tematik izdüşümler arayan ve bu özleri bulamadığını belirterek İkinci Yeni şiirinin anlamsız olduğunu işaret eden Asım Bezirci, söz konusu şiirin bütün varoluşunu Birinci Yeni/Garip şiirine göre konumlamıştır. Çıkış noktasını ve bu çıkışın sebeplerini Birinci Yeni şiirine göre belirleyen Asım Bezirci'nin, İkinci Yeni şiirinin anlam sorunsalına yaklaşımı da bu sınırlılık dâhilinde kalmıştır. İkinci Yeni şiirini "Garip akımına göre durumu"nun üç bölümde incelenebileceğini belirten Bezirci, bu bölümleri "*Birinci Yeni'ye karşı*", "*Birinci Yeni'ye yakın*" ve "*Birinci Yeni'nin dışında*" şeklinde sınıflandırmıştır. Dikkat edildiğinde bu sınıflandırmaların temelini anlam/anlamsızlık sorunu oluşturmaktadır.

"*Birinci Yeni'ye karşı*" olarak belirlediği temel özelliklerde Bezirci, aslında İkinci Yeni şiirinin özelliklerini değil, Birinci Yeni şiirinin öne çıkan niteliklerini tersinleyerek bunları İkinci Yeni şiirine bağlar. Bu bağlamda "İmgeye kapıları yeniden ve sonuna kadar açmak", "Edebi sanatlara özgürlük tanımak", " 'Basitlik, aleladelik ve sadelik'ten ayrılmak", "Konuşma diline, ortak dile sırt çevirmek", "Hâlkın yaşamından ve kültüründen uzaklaşmak", " 'Folkloru şiire düşman' bellemek", "Şehirli 'küçük adam'a, tip çizmeye boş vermek", "Nükte, şaşırtma ve tekerlemeden kaçmak", "Şiiri ustan ve anlamdan kaydırmak", "Duyguya ve çağrışıma yaslanmak", "Konuyu, hikâyeyi, olayı atmak", "Yoksul çoğunluğa değil, 'aydın azınlığa' seslenmek" (1987: 9) gibi özellikleri Bezirci, İkinci Yeni şiirinin, Birinci Yeni şiirine karşı esas aldığını savunur. Ancak İkinci Yeni şiirinin çıkış noktası olarak bu özellikleri benimseyerek yola çıktığını söylemek mümkün değildir. Bezirci, aslında bu özellikleri sıralarken İkinci Yeni şiirinin anlam anlayışını merkeze oturtarak söz konusu şiirin "anlamsızlık" veya anlam kapalılığı boyutunu işaret etmek ister. "İmgeye kapıları yeniden ve sonuna kadar açmak", "Konuşma diline, ortak dile sırt çevirmek", "Hâlkın yaşamından ve

kültüründen uzaklaşmak", "Şiiri ustan ve anlamdan kaydırmak", "Duyguya ve çağrışıma yaslanmak", "Konuyu, hikâyeyi, olayı atmak", "Yoksul çoğunluğa değil, 'aydın azınlığa' seslenmek" gibi nitelendirmeler özellikle anlam sorunu bağlamında değerlendirilmelidir. Bezirci, bu nitelendirmelerle İkinci Yeni şiirinin, imgeye yer vererek hâlkın dilinden ve yaşayışından uzaklaştığını, genel geçer dil anlayışından sıyrılarak kendilerine özgü bir dil oluşturarak anlaşılmayı engelliğini, böylelikle hâlktan, toplumdan kendilerini soyutlayarak toplumculuk anlayışına yönelmediklerini, toplumcu özleri işlemeyerek akıldışı, anlamsız söylemlerde bulunduklarını, böylece nedensellik ilişkilerini yok ederek bağlantısız çağrışımlarla anlamı yok ettikleri ve şiirlerinde belli bir tema, bir konu veya olaya yer vermeyerek bir şey anlatmadığını işaret etmek ister. Çünkü Asım Bezirci, burada Birinci Yeni şiirine ait özelliklerin, İkinci Yeni şiiri tarafından devam ettirilmediğini göstermek ister. Yani Birinci Yeni şiiri anlamdan yanadır, İkinci Yeni ise anlama dayalı olan bütün bu özellikleri tersinler.

Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirinin, "*Birinci Yeni'ye yakın*" olan özelliklerini belirlerken de anlamı öne çıkarır. Ona göre "Garip akımı gibi İkinci Yeni de Gerçeküstücülükten azbuçuk etkilenir. Ayrıca, İkinci Yeni Dadacılık'tan da ufak bazı etkiler alır." Birinci Yeni şiirini gibi İkinci Yeni şiirinin de "dizeci (mısracı) şiire karşı çıktığını", her iki şiir anlayışının da "gözlerini çokluk Batıya çevirdiğini; modern şairlere özellikle de Gerçeküstücülere ilgi gösterdiklerini", "ideolojik bağlanmaya yanaşmadıklarını", "ulus sorunları ve yurt gerçekleriyle ilgilenmediklerini", "salt şiire, arı şiire varmaya çalıştıklarını" ve bu sebeple "Nâzım Hikmet'in başlattığı ve öbür ülkücülerin sürdürdüğü Toplumsal/Toplumcu Gerçekçi akıma uzak durduklarını" savunur. Bezirci'ye göre toplumculuktan uzak duran her iki şiir anlayışı da "biçime öncelik tanır, içeriği gereğince önemsemez, çoğunlukla biçimciliğe kayar." Dahası "toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz" ve "siyaset dışı kalır" (1987: 10). Dikkat edildiğinde Asım Bezirci bütün değerlendirme ölçütlerini şiirin dışından alır. Poetik herhangi bir tutum sergilemeyerek temel ölçütü, toplumcu olup olmamaya veya ideoloji/siyasi bir tavır takınıp takınmamaya göre belirler. Söz konusu özellikleri bulamadığı için de İkinci Yeni şiirini anlamdan yoksun olarak gören Asım Bezirci, her iki şiirin de içeriği önemsemeyerek biçimciliğe kaydığını söyleyerek önemli bir yanlışlığa düşmüş olur. Çünkü Birinci Yeni, şiiri bir anlam sanatı olarak görür ve özellikle biçimcilikten, biçimsel olabilecek her türlü ögeden uzak durur. Burada Birinci

Yeni şiirinin biçimci olduğunu söylemek, yukarıda değindiğimiz Birinci Yeni şiirine karşı olan özellikler göz önüne alındığında Bezirci'nin çelişkiye düştüğünü de gösterir. Bezirci, yukarıda Birinci Yeni şiirinin özü, konuyu, hikâyeyi barındırdığını, folklora yer verdiğini, akıldışına çıkmadığını, imgeye ver vermediğini, günlük dile ve konuşma diline sırt çevirmediğini, yoksul çoğunluğa seslendiğini belirtmiştir. Bu durumda söz konusu şiirin toplumcu özlerden yoksun olduğunu ve biçimci bir anlayış sergilediğini söylemek doğru bir yaklaşım olmaz. Aynı paralellikte İkinci Yeni şiirinin de salt biçimci ve hiçbir toplumcu öze yer vermediğini söylemek de aynı doğrultuda bir yanlışlığı göstermektedir. Her iki şiirde toplumsal özü veren birçok şiir yazmıştır, insanın sorunlarıyla ilgilenmiştir. Gerçeküstücü oldukları yaklaşımı da genellenemez. Zira Birinci Yeni manifestosunda Orhan Veli bu yaklaşımı reddeder. İkinci Yeni şiirinde Ece Ayhan bir kenarda tutulmak kaydıyla söz konusu yaklaşımın örneklendiğini söylemek de mümkün görünmez. Ancak bütün bu tutumların dışında Asım Bezirci'nin İkinci Yeni şiirinin temel özelliklerini belirlerken, yani "*Birinci Yeni'nin dışında*" gördüğü özellikleri ortaya koyarken İkinci Yeni şiirini nesnel ölçütlerden uzak bir tutumla değerlendirdiğini görmek mümkündür. Birçok özelliği sıralarken Asım Bezirci'nin değişmeyen iddiası İkinci Yeni şiirinin anlamsız veya bu şiirdeki anlamın kapalı, belirsiz olduğudur.

İkinci Yeni şiirinin özelliklerini ortaya koyarken temel çıkış noktasını "GELENEKTEN KOPMA" olarak belirleyen Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirinin "içerik ve biçimce Türk şiir geleneğinden bağları kopardığını" belirtir. Birinci Yeni gibi "geleneğe yüz vermeyen" İkinci Yeni şiiri, gelenekle ilgili hiçbir "kaygı da gütmez." Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri bu bağlamda "yalnızca dilin geleneksel yapısını (örneğin sözdizimini) zorlamakla kalmaz, onun süregelen dil değerleri ile çağrışım zenginliklerine de sırt çevirir, ölçüsüz bir öztürkçeciliğe yönelirler" (1987: 12). Aslına bakılırsa Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirinin modern ve çağa uygun bir anlayışla ortaya koyduğu şiir anlayışını olumlamaz. Gelenekten ayrılmayı da olumlu bir tutum olarak görmez. Çünkü dikkat edildiğinde İkinci Yeni şiirinin bu tutumunun anlamsızlığa yol açtığını, en azından alışılmış olandan uzaklaştığını işaret eder. Yani Bezirci bir bakıma geleneği savunur ve "süregelen dil değerlerini" önemser.

Bir diğer özellik olan "BİÇİMCİLİGE KAYMA" da doğrudan anlamla ilgilidir. Yukarıda da değinildiği gibi Asım Bezirci'ye göre İkinci Yeni şiiri biçimci bir şiirdir.

Bu özelliği, "biçimi içerikten üstün ya da ayrı görmek, ona öncelik tanımak" şeklinde yorumlayan Bezirci, bu özellik doğrultusunda İkinci Yeni şiirinin "zaman zaman, biçimciliğe (formalizme) ulaştığını", ve "şiirde anlamı, düşünceyi, demeci, konuyu, temi, hikâyeyi, tasviri -dolayısıyla içeriği- ya önemsemediğini ya da dıştaladığını" belirtir (1987: 13). Bezirci'nin bu tutumunun ve şiirde gerekli gördüğü düşünce, demeç, konu, hikâye tasvir gibi unsurların modern şiir açısından hiçbir önemi ve yeri yoktur. Asıl olan da gerçek şiirin, bu unsurların dışında olan şiir olduğunu söylemek de mümkündür. Çünkü esas itibarıyla şiirin, bir düşünceyi, bir konuyu, bir hikâyeyi verme, dahası bir demeç verme gibi bir özelliği kesinlikle yoktur. Bu unsurların yer almamasını da şiirde anlamdan uzaklaşma veya anlamsızlık olarak değerlendirmek de bir başka yanlışlığı gösterir.

İkinci Yeni şiirinin dilsel tutumundan hareketle bazı özellikler tespit eden Asım Bezirci, "DEGİŞTİRİM" kavramıyla bu şiirin dilsel anlayışını da eleştirir. Bu kavramı "dilde değiştirimlere (deformation) gitmek" şeklinde tanımlayan Bezirci, bu yönelimle İkinci Yeni şiirinin "konuşma diline, yaygın/ortak dile sırt çevirdiğini, soyut bir dile ulaşmaya çalıştığını" belirtir. Bu tutumla "Türkçenin yapısı zorlanır, gramer kuralları az-çok çiğnenir: Sözdizimi bozulur, seslerle hecelerin, sıfatlarla fiillerin yerleri değiştirilir ya da saptırılır, öznesi olmayan ya da anlamı tamamlanmayan tümceler düzenlenir, birbiriyle ilgisiz ya da az ilgili sözcükler yan yana getirilir" (1987: 14). Bütün bu unsurlarla İkinci Yeni şiiri varolan, yaygınlık ve ortaklık kazanmış olan dildeki anlamı da yok eder. Soyut bir dile kayan İkinci Yeni şiiri, anlamı tamamlanmamış tümceleri, çağrışımlarla örmeye çalışır. Asım Bezirci'nin bu tespiti doğrudur, ancak bu işaret ettiği gibi bir kusur değil, bilinçli bir eylemle şiirsel ve özgün olan bir dile varma çabasıdır. Konuşma dilinden, yaygın ve herkesçe ortak kullanılan bir dilsel yönelimden şiirsel bir söylem oluşturmak mümkün değildir. Böylesi bir dilin ortak anlamından da hareket edilmez. Şiir bütün dilsel yapıların üstünde yeni bir yapı kurduğu zaman şiirsel bir değer kazanmaktadır. Şiirde sözdizimi, doğrudan anlamla değil, şiirsellikle ilgilidir. Sözdizimi bozulan bir dizenin anlamı, az çok birbirine yakın sonuçlar ortaya çıkarır; ancak bu bozulan sözdizimiyle şiirsellik tamamen ortadan kalkar. Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin yeni bir sözdizimi önermesi, şiirsellik açısından önemli bir davranıştır.

Dilde değiştirim olarak belirlediği özelliği, şiirin içeriğinde "KARIŞTIRIM" şeklinde Asım Bezirci, dilde yapılan değiştirmelerin yanı sıra, "anlatımda karıştırımlara (synaesthesia) başvurmak" suretiyle "duyular ya da algıların da birbirine karıştırıldığını" dile getirir. Böylece İkinci Yeni şiirinde Bezirci'ye göre "bir duyunun, algının yerine öbürü konulur; değişik izlenimler, karşıt duyumlar ve imgeler arasında eşitlik kurulur; duyulardan (göz, kulak, burun, dil, deri) birine ilişkin algılar ya da sıfatlar başka bir duyuya mal edilir" (1987: 17). Bezirci'nin sıraladığı bu özellikler genelde bütün şiir anlayışları için geçerlidir. İkinci Yeni şiirinde bu hususların anlam açısından bir zorluğa sebep olduğunu veya en azından farklı bir anlam anlayışına özgü kullanıldığını söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiirinin anlam anlayışında temel bir nitelik olan "ÖZGÜR ÇAGRIŞIM" ile alışılagelmiş anlam anlayışının dışına çıkılır ve bu anlayış içindeki sebep sonuç ilişkisini aza indirir. Bezirci'ye göre "özgür çağrışım" yöntemini kullanmak için İkinci Yeni şiiri "ırak ya da kopuk çağrışımlarla çalışılır." Böylelikle "çağrışımlar arasındaki bağ ya iyice gevşetilir ya da kesilir; birdenbire bir çağrışımdan, bir imgeden, bir dizeden ötekine atlanır." Dahası, İkinci Yeni şiirinde "anlamı bozmak ya da kaldırmak için", "karşıt çağrışım"lara başvurulur ve "çağrışımların birlik ve uyumuna bakılmaz" (1987: 18-19). Bezirci, böylece İkinci Yeni şiirinde çağrışımlar yoluyla anlamın yok edildiğini işaret etmiş olur. İmgeler arasında bağlar kopartılarak anlamsal açıdan bir birlik, bir bütünlük oluşmasına imkân tanınmaz. Özellikle karşıt çağrışımlarla anlam, şiirden silinir. Ancak Bezirci'nin işaret ettiği bu özellik, bütün İkinci Yeni şairleri için genellenemez. Üstelik serbest çağrışımın sadece anlamı yok etmek amacıyla kullanıldığını söylemek de mümkün değildir. Şiirselliğin, yeni bir şiir dilinin oluşmasında önemli bir öge olarak kullanılan serbest çağrışımın, bir dil olayı olan şiir için gerekliliği kabul edilmelidir.

İkinci Yeni şiirinde "SOYUTLAMA" özelliğini de öne çıkaran Asım Bezirci, "soyutlamaya yönelmek" için İkinci Yeni şiirinde "parçanın bütünden, tekilin çoğuldan koparıldığını" belirtir. Bezirci, soyutlama özelliğiyle "gerçekte birbirine bağlı olan niteliklerin yahut nesnelerin tasarım yoluyla birbirinden ayırıldığını", "varlıkların birçok özelliklerinden yalnızca bir ikisinin öne sürüldüğünü" vurgulayarak "insanların hem birbirlerinden, hem de kendilerini belirleyen çağ, çevre, yer ve toplumdan soyularak sunulduğunu" savunur. Bu tutumlar doğrultusundan Bezirci, İkinci Yeni şiirinde

"sözden, dolayısıyla anlamdan, konudan, düşünceden kaçmaya eğilimli soyut bir dil kullanıldığını" belirtir (1987: 20-21). Şiirdeki soyutlamayı da anlamdan kaçma olarak değerlendiren Bezirci, söz konusu özelliği aslında serbest çağrışımla birlikte aynı anlayışla değerlendirir. Soyutlama ile gerçekte birbiriyle ilişkili, bağlantılı nesnelerin tasarım/imge yoluyla birbirlerinden koparılarak aradaki ilişkiselliğin yok edildiğini savunur. Bir bakıma soyutlama aracılığıyla oluşturulan imge, anlamdan ve düşünceden kaçma olarak değerlendirilir. Bu da İkinci Yeni şiirinin anlamsız olarak değerlendirilmesi adına bir ölçüt olarak kabul edilmiştir. Somut ve nesnel ölçütlerle şiir yazılamayacağı gibi şiirin kendi gerçekliğini oluşturabilmesi adına soyuta gitmesi kaçınılmazdır. İmgelemin en temel yolu soyutlamaya gitmektir. Bu durum anlamdan kaçma veya anlamsızlığı benimseme olarak değerlendirilemeyeceği gibi gerçek şiire ulaşmak adına benimsenmesi gereken yolların başında gelmektedir. Ancak şu da bir gerçektir ki şiir mutlak bir biçimde somutlama işidir; ancak bu somutlama, soyuta vardıktan sonra, bu soyut somut bir düzlemde imgeleştirilmesidir. İmge nihayetinde soyutu, somutlamadır. İkinci Yeni şiirindeki soyutlama, bu açıdan ele alınmalıdır. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri somutlamayı daha çok öne çıkarmıştır; ancak bunu soyutlamaya yoluyla elde etmiştir. Bu da aslında anlamı daha da öne çıkarmaktır; bu anlam şiirsel anlamdır.

Asım Bezirci, İkinci Yeni şiirinin temel özelliklerini anlam sorunu bağlamında belirlediğini daha önce vurgulamıştık. Bu bağlamda serbest çağrışım ve soyutlama özelliğini, bir başka temel özellikle birleştirir. Söz konusu özelliği "ANLAMSIZLIK" olarak nitelendiren Bezirci, anlamsızlığı İkinci Yeni şiirinin ana özelliklerinden biri olarak gösterir. Bunu "anlamdan uzaklaşmaya yönelmek" şeklinde değerlendiren Bezirci, İkinci Yeni şiirinin bu özelliğe ulaşmak için "anlamın bazen ya geriye itildiğini ya da atıldığını" savunur. Anlamsızlığa "bir şeyi doğrulamak, anlatmak, tasvir etmek gibi işlemlerden, konu, olay ve hikâyeden sıyrılmaya uğraşılarak" ulaşıldığını belirten Bezirci, şiirin bir konuyu, bir hikâyeyi, bir olayı, bir tasviri öne sürmesi gerekliliğinden bir türlü vazgeçmez. Şiirin bir şeyi doğrulama, anlatma, tahkiye etme özelliğinin bulunabileceğini düşünen Bezirci, İkinci Yeni şiirinin bu tutumlardan uzak durmasını anlamsızlık olarak değerlendirir. Bezirci, "Bu uğraşma İkinci Yeni'nin 'anlamsız şiir' diye adlandırılmasına yol açar." Dese de İkinci Yeni şiirini anlamsız olarak değerlendirenlerin başında gelmektedir. "Gerçi şairlerin hepsi tümüyle bu ada uygun

ürünler vermez, ama hiçbiri de tümüyle ona sırt çevirmez." şeklinde görüş bildiren Bezirci, "her şairin az ya da çok ona (anlamsızlığa) yakınlık duyduğunu" belirtir. İlhan Berk'i kastederek "öncülerden bazısı tam anlamsızlığı amaçlarken", "bazısının da sınırlı bir anlamsızlıkla yahut rastlansal bir anlamlılıkla yetindiğini" belirtir (1987: 23-24). Ancak İkinci Yeni şairlerinin hiçbiri doğrudan anlamsızlığı savunmaz. İlhan Berk bile anlamsızlığı savunur gibi görünse de şiirden beklediğinin bir başka anlam anlayışı olduğunu sezdirir. İlhan Berk doğru bir yaklaşımla değerlendirildiğinde katıksız bir anlamsızlığı savunduğunu söylemek mümkün değildir. İlhan Berk, anlam belirsizliğini veya şiirin oluştuktan sonra kendi anlamını, şiirin kendisinin belirlediğini ortaya koyar. Anlamın rastlantısallığı, bu açıdan değerlendirilmelidir. Rastgele bir anlam değil, şiirin bir bütün olarak, bir yapı olarak tamamlandığında ortaya çıkan anlam, şiirin anlamıdır. İlhan Berk, bu anlayışı savunmuştur.

Bu bağlamda Bezirci, yine yanlı bir tutum sergileyerek İkinci Yeni şiirini bu tutum açısından değerlendirmeyi sürdürür. Ona göre İkinci Yeni'nin "yayımcısı" Muzaffer Erdost da "anlamsızlıktan yana çıkmıştır." Erdost'un İkinci Yeni şiirlerini tanıtırken, onların bu anlamsızlık özelliğine "parmak bastığını" belirten Bezirci, onun "Oysa İkinci Yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez. (…) Çünkü bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır. (...) Bu şiir, bir şey söylerse, söylediği rastlansaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez, kelimeleri alır, onlardan mısraını kurar. Kelimelerle gelen kavramlar rastlansal olduğu gibi, bu mısraların kurulmasıyla ortaya çıkacak olan anlam da rastlansaldır." şeklindeki görüşlerini aktarır. Ancak Bezirci'nin aktardığı ve daha önce bizim de üstünde durduğumuz bu ifadelerde İkinci Yeni şiirinin anlamsızlığı savunduğunu söylemek mümkün değildir. Erdost, burada vurguladığı şey şudur: şiirin bir anlamı vardır; ancak bu bilenen, şiirden önce varolan bir anlam değildir. Şiirin yapısal olarak bir araya getirdiği bağdaştırmaların ortaya çıkardığı ve o yapıya özgü olan, özgün, rastlantısal bir anlamdır. Ancak bu anlam türünü, bütün İkinci Yeni şairlerinin benimsediğini söylemek mümkün değildir. Nitekim bunu Asım Bezirci de kabul eder. İlhan Berk'in, Ece Ayhan'ın veya Muzaffer Erdost'un kabul ettiği, benimsediği bu "anlamın rastlansallığı görüşüne", Turgut Uyar, Edip Cansever, Tevfik Akdağ gibi şairlerin karşı çıktıklarını hatırlatan Bezirci, Sezai Karakoç'un da "anlamın büsbütün atılamayacağını söylediğini" belirtir (1987: 25). O hâlde Bezirci'nin İkinci

Yeni şiirinin ana özelliklerinden biri olarak gösterdiği "anlamsızlık" özelliğinin nesnel bir karşılığı yoktur. Çünkü doğrudan hiçbir şair anlamsızlığı savunmamıştır.

Asım Bezirci, "İMGELEME" özelliğini de anlamı önleyen, anlamın öne çıkmasını engelleyen bir özellik olarak değerlendirir. İmgeleme özelliğini de "imgeyi içeriğin üstüne çıkarmak ya da dışına kaydırmak" şeklinde değerlendiren Bezirci, böylelikle "imgenin, anlamın önüne ya da yerine geçirildiğini, gerçeklikle imgenin bağlantısının gevşetildiğini ya da koparıldığını, karşıt ya da uzak çağrışımlı imgeler kurulduğunu" belirtir. Yani imgenin, şiirsel bir gereklilik olarak değil, gerçeklikle bağların koparılması ve böylece anlamın geriye itilmesi ve yok edilmesi bağlamında şiire yerleştirildiğini savunmuş olur (1987: 26-27). Aslında Bezirci burada farkında olmadan oldukça önemli bir duruma temas etmiştir. Bezirci, imgenin anlamın yerine geçirilmesini olumsuz bir durum gibi göstermesine rağmen, aslında bu tespit sadece çağdaş şiirin değil, genel olarak şiirin en temel özelliği olması gerekir. Çünkü imge, aslında şiirde anlamın kendisidir. Yani imgenin anlamı, imgenin kendisidir. Zira imge, anlamsal olarak açımlandığı zaman, kendisi olmaktan çıkar ve anlamını yitirir. Bu bağlamda Bezirci'nin değerlendirmesinin aksine, imgelem şiirde anlamı yok etmez. Anlamın kendisi olur.

Ancak Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin "soyutlamayı daha çok imgeyle birlikte düşündüğünü", onu "imgelemin yardımıyla gerçekleştirdiklerini" vurgulayarak bu bağlamda "imgenin onlar için anlamdan önce geldiğini, şiirin en önemli ögelerinden sayıldığını" bir kez daha işaret eder. Böylece ona göre "anlamdan uzaklaşan şiirden 'beklenen coşkuyu, özellikle de etkiyi, izlenimi' imgenin sağlamasının istenir." Bu durumda Bezirci, "şiiri soyuta götürme ve anlamın (giderek içeriğin) yerine imgeyi koymanın, kimi şairlerde nerdeyse bir amaç" hâline geldiğini de belirtir. Ancak Bezirci'ye göre "içeriği daha iyi anlatmak ya da gerçekliği yeniden üretip daha iyi yansıtmak için imgeye başvurulmaz. İmge, bu temel işlevlerin dışında, 'kendi kendinin amacı' gibi görülür." Bu amaçla Bezirci, İkinci Yeni şiirinde "yeni, değişik, şaşırtıcı, doğaüstü imgeler düşürmenin ve bunu değiştirimlerle beslemenin marifet sayıldığını" savunur (1987: 27). Yukarıda de belirtildiği gibi imgeyi yanlış değerlendiren Bezirci, imgeden kendisi dışında bir şeyi anlatmasını bekler. Şiirde imge her bakımından kendi kendisinin amacı olmalıdır; ancak bu, hiçbir zaman anlamı yok etmez şeklinde değerlendirilemez. Dahası Bezirci'nin belirttiği gibi imge, bir içeriği daha iyi anlatmak

amacını gütmez. Ancak "gerçekliği yeniden üretip" başka şekillerde "yansıtmak" imgenin görevidir. Bu yeni gerçeklik de ancak kendisiyle anlatılabilir. Kendisi olmaktan çıkarılıp başak bir şekilde anlatılmaya girişildiğinde, söz konusu gerçeklik yeniden üretilmedenki hâline döner. İmge ile yeni bir gerçeklik elde edilmişse, artık söz konusu olan bu gerçekliğin kendisidir. Bezirci, içeriğe önem verdiğinden, soyutlamayı, imgeyi şiirin aleyhine sayar. Çünkü ona göre sanatın "imgelerle düşünme" şeklinde tanımlanması, "sanatın anlam ve düşünceden soyutlanması, onu içi boş bir 'imge oyunu'na dönüştürür." Bezirci, İkinci Yeni şiirinin "kimi ellerde vardığı aykırı sonuç"un bu durum olduğunu vurgular (1987: 27). Ancak Bezirci, "kimi eller"in yaptığını, bütün İkinci Yeni şiirine geneller.

İkinci Yeni şiirindeki "anlamsızlık"ın "USDIŞINA ÇIKMA" özelliğinden de kaynaklandığını belirten Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin "us (akıl) dışına yönelmek" gibi bir tutumlarının olduğunu dile getirir. İkinci Yeni şiirinde "usun kuralları, mantığın ilkeleri aşılır yahut çiğnenir, gerçeğin niteliği bozulur yahut düzeni yıkılır." Bezirci'ye göre İkinci Yeni şairleri, Birinci Yeni şairlerinin, şiiri, "insanın beş duygusuna değil, kafasına hitap eden bir söz sanatı" şeklinde tanımlamalarına karşı bir tepki olarak "ustan caymışlardır." Aynı zamanda İkinci Yeni şairlerinin bu tutumlarında "Batı şiirinin, biraz Dadacılığın, en çok da Gerçeküstücülüğün etkili" olduğunu işaret eder (1987: 29). Bu bağlamda İkinci Yeni şairleri arasında "Gerçeküstücülükten etkilenerek usdışıcılığı en ateşli savunan" şairin İlhan Berk olduğunu da vurgular. Ona göre İlhan Berk, "şiirde usu yıkmaya girişir", Oktay Rifat ise "şiirde gerçeği değiştirmeye kalkışır" (1987: 31). Bezirci, İkinci Yeni şiirinin anlamsızlığını savunurken birçok noktada görüşlerini İlhan Berk'ten aldığı örneklere dayandırır. Bunun yanı sıra Oktay Rifat'ı da örnek göstererek İkinci Yeni şiirinin anlamsızlığı savunduğunu ortaya koymak ister. Ancak gerek İlhan Berk gerek se Oktay Rifat, İkinci Yeni şairlerince de kimi noktalarda eleştirilmiştir. Bu görüşlerin dolayısıyla bütün şairlere genellenmesi beklenemez. Hatta kimi şairlere göre Oktay Rifat, İkinci Yeni şairi değildir.

Anlam sorunsalında doğrudan ele alınabilecek diğer özellik de "GÜÇ ANLAŞILMA"dır. Güç anlaşılma Bezirci'ye göre "Kapalı olmak"la eşdeğerdir. Bu özelliğin Birinci Yeni şiirinin "basitlik ve sadelik" eğilimine bir tepki olduğunu belirtir. Bu özelliği, "yukardan beri sıralanan özelliklerin doğurduğu bir sonuç" olarak gören Bezirci, İkinci Yeni şiirindeki "değiştirim, karıştırım, soyutlama, sıçrama, geleneksizlik,

anlamsızlık, usdışıcılık vb. edimler"in "şiirleri az ya da çok örtülü, güç anlaşılır, hatta bazen hiç anlaşılmaz kıldığını" işaret eder. Anlamı doğrudan etkiyen bu güç anlaşılma özelliğinde, şiirlerde "kimi kez çözülmesi zor yahut olanaksız simgeler kullanılması ile sonuçların belirtilip sebeplerin açıklanmaması yahut sonuçlara onlarla ilgisiz sebepler gösterilmesinin de bunda rol oynadığını" savunur (1987: 33). Güç anlaşılmayı bilinçli bir tercih olarak gören Asım Bezirci, şiir için gerekli olan bütün unsurların veya uygulamaların, şiirselliğin gerektirdiği için değil, kapalı olmak için kullanıldığını var sayar. Özellikle değiştirim, karıştırım, soyutlama gibi unsurları, hiç anlaşılmamaya sebep olan unsurlar olarak görmesi, İkinci Yeni şiiri için eksik değerlendirmelere sebebiyet verir. Bu noktada da İlhan Berk'i işaret eden Bezirci, Berk'in "kapalı bir şiirdir İkinci Yeni. Yalnız bu kapalılığın anlamsızlıkla bir ilgisi yoktur. Kapalıysa, başka türlü olamadığı için kapalıdır." ifadelerini aktarır. Ancak bunları yorumlama yoluna gitmez. Berk'in işaret ettiği durum, yukarıda da belirttiğimiz gibi bu güç anlaşılma meselesinin bilinçli bir tercih değil, modern şiir adına başka türlüsü olmadığı içindir. Üstelik Bezirci, Cansever'in de İkinci Yeni şiirinin "kapalı, anlaşılması güç bir şiir" olduğunu söyleyen Memet Fuat'a karşı çıktığını da belirtir. O hâlde bu tür özelliklerin İkinci Yeni şiiri için bazı eksik değerlendirmeler içerdiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda İkinci Yeni şiirlerin güç anlaşılmasının bir başka etkeninin de "öztürkçeciliğe aşırı bağlanma" olduğunu vurgulayan Asım Bezirci, bu bağlanışın, "ölçü ve ustalıkla kullanılmadığı zaman, hem dilin tatsızlaşmasına, hem de yeni sözcüklerle çağrışımın yoksullaşmasına yol açtığını" dile getirir. Bu noktada doğru bir yaklaşım sergileyen Bezirci, Cemal Süreya'yı dayanak noktası olarak ele alır. Ancak Cemal Süreya, bu Öztürkçe meselesine sadece İkinci Yeni şiiri bağlamında bakmaz. Süreya genel olarak "Dil devrimi"ni işaret eder ve "sözcüklerin çağrışım zenginliklerinin" silinmemesi gerektiğini vurgular.

Güç anlaşılma durumunun kuramsal anlamda değerlendirilebilmesi, bir bakıma okur unsurunun ele alınmasını gerektirir. Bezirci, bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin "OKURDAN UZAKLAŞMA" durumuyla karşı karşıya kaldığını işaret eder. Güç anlaşılma ister istemez okuru şiirden uzaklaştırır. Ancak okurun şiiri anlamlama sürecine girmeden kolayca şiirin anlamsal derinliğine girmesi pek mümkün değildir. Bu bakımından şiirin güç anlaşıldığını var sayarak şiirden uzak durmak da o şiiri anlamsız veya güç anlaşılan şiir sınıfına dâhil etmeye yeterli bir sebep değildir. Bu noktayı daha

yüzeysel bir açıdan ele alan Bezirci, İkinci Yeni şiirine yüklediği okurdan uzaklaşa özelliğini, "mutlu, aydın azınlığa seslenmek" şeklinde tanımlar (1987: 34). Bezirci, şairlerin de okurdan kopuk olmanın sebepleri üzerinde durduğunu işaret eder. Ancak şairlerin sözlerinden, bu durumun Bezirci'nin ortaya attığı gibi, "mutlu, aydın azınlığa seslenmek"ten kaynaklanmadığını görmek mümkündür. İkinci Yeni şiirinin yeni ve alışılagelmiş şiire benzememesi, şiirin asıl unsurlarına kavuşturulması gibi durumlar karşısında okur, bu şiirin anlam dünyasına girememiştir. Zira Bezirci de "kapalı olmak" gibi "okurdun uzaklaşmak" ve "az okunmak" özelliğinin, İkinci Yeni şiirinin "her zaman geçerli bir ilkesi" olmadığının işaret eder. Okurdan uzaklaşmanın, "öteki özelliklerin yarattığı göreceli bir sonuç" olduğunu belirtir. Dolayısıyla bu sonucun, "aşırılığa düşmeyen şairlerde az, fakat aşırılığı benimseyen şairlerde çok belirgin" bir biçimde ortaya çıktığını söyler. Bu noktada da İlhan Berk'i örnek göstererek onun, "okuru umursamayanlardan biri" olduğunu, Ece Ayhan'ın da "okurları umursamazlıkta, kötülemekte İlhan Berk'i de geride bıraktığını", ve "okurların yargılarına saygı duymadığı gibi onlarla ilişkiye girmek de istemediğini dile getirir (1987: 35).

Bu özellik dolayımında bakıldığında Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin bilinçli olarak okurdan uzaklaştıklarını var sayar ve bu şiirin "HÂLKA SIRT ÇEVİRME" gibi bir özelliklerinin de olduğunu belirtir. Bezirci'ye göre İkinci Yeni şiiri, "mutlu azınlığa" seslendiği için, bu şiire uzak duran okur, "hâlk" olarak tanımlanmıştır. Yani bir bakıma "okurdan uzaklaşma" aynı zamanda "hâlka sırt çevirme"dir. Çünkü Bezirci'ye göre bu şiirin anlam dünyasını kavrayan okur kitlesi "mutlu azınlık"tır. Bezirci, bu özelliği de diğerlerinde olduğu gibi Garip şiiriyle bağdaştırır. Birinci Yeni şiirinin, "hâlkın dilini, zevkini bulma"yı amaçladığını, yani "müreffeh ekalliyete değil, fakir ekseriyete" seslenmeyi istediğini bildiren Bezirci, İkinci Yeni şiirinin ise "bu amaca ve isteğe boş verdiğini" işaret eder. "Okurları umursamadığı gibi hâlkı da umursamaz." diyen Bezirci, okuru hâlktan ayrı tutmak gibi temelsiz bir sınıflandırmaya gider (1987: 36). Bezirci, aslında burada kavramlara gereğince dikkat etmemiştir. İkinci Yeni şiirinin azınlığa seslenmesi "aydın", "mutlu", "hâlk" gibi sınıflandırmaları içermez. Bu söz konusu azınlık, şiirden anlayan, onun gereklerini bilen, unsurlarının işlevlerini kavrayabilen bir azınlıktır. Şiir birikimi, şiir geçmişi olan okur, aydın sınıftan da, hâlktan da olabileceği gibi mutlu da, mutsuz da olabilir. Hâlkın dilini, günlük dili kullanmamak da hâlktan uzak durmak demek değildir. En azından şiir bağlamında öyle değildir.

"ÇEVREDEN AYRILMA VE KAÇIŞ" özelliğini de "ortak dilden, konuşma dilinden kaçmak" olarak tanımlayan Bezirci, bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin "yalnızca şiirimizin (geleneğimizin) değil, toplumumuzun, ulusumuzun da tarihiyle bağların çoğun ya gevşetildiğini ya da koparıldığını" savunur. Bu hususta "daha ileri gidildiği" de vurgulayan Bezirci, İkinci Yeni şiirinin "toplumsal/ulusal çevre gibi doğal çevreyle de pek ilgilenmediğini" belirtir. Ona göre İkinci Yeni şiirinde "eğer arada sırada toplumdan, doğadan söz açılırsa, bu da genellikle parçalayıcı, soyutlayıcı değiştirici bir biçimde yapılır." Bu sebepler dolayısıyla Bezirci'ye göre, İkinci Yeni şiirinde "ne tam bir yerellik, ne de tam bir gerçeklik görülür." Bu kaçışla birlikte İkinci Yeni şiirinde "sanki her şey belirli bir yer ve sürenin dışında, nerdeyse boşlukta, kendi kendine oluşmaktadır." Bu durumu örnekleyen Bezirci, "sıkıntı, yalnızlık, umutsuzluk vb. temlere değinen" İkinci Yeni şiirinin, bu temleri "belli bir konuya, olaya, hikâyeye yaslandıramadığını" işaret eder. Söz konusu temleri, bir konuya, olaya ve hikâyeye dayandırılamamasının yanında bu temlerde "doğuran toplumsal ya da bireysel sebeplere, koşullara inilmez, felsefi kökleri de açığa vurulmaz" (1987: 37). Bu özellikten de Bezirci'nin, İkinci Yeni şiirinde bir anlam bulmadığını işaret eder. Çünkü İkinci Yeni şiiri, bu kaçış esnasında şiiri olaya, konuya, hikâyeye dayandırmaz. Dayandırmadığı gibi de toplumsal koşullara yer vermez, işlediği temaları toplumcu bir görüşe bağlamaz. Felsefenden de yoksun bırakılan bu temalar, bir boşluğu, bir belirsizliği işaret eder ve dolayısıyla da doğrudan anlamlı olanı, anlamlılığı ortaya çıkarmaz. Bezirci'nin bu kaçış kavramıyla vurgulamak istediği şey, aynı zamanda anlaman da kaçıştır.

Bütün bu özellikleri sıralayan Asım Bezirci, sonuç olarak ikinci Yeni şiirinin "akım" olup olmadığı sorununu irdeler. İkinci Yeni şiirinde yukarıda belirlenen bütün özelliklerin "ödünçsüzce birlikte uygulanamadığını", çünkü "sözü edilen özellikleri, bütün şairlerin tümüyle gerçekleştirmediklerini" vurgular. Bu bağlamda İkinci Yeni şairleri arasında "tam bir estetik birlik ve tutarlık bulunmadığını" dile getirir. Ancak sözcük ve tematik ortaklığa işaret eden Bezirci, yine de "ne bu yakınlıkların, ne de yukarda sözü edilen özelliklerin tutarlı bir 'bütün' ya da 'bireşim' oluşturmadığını" vurgular. Bu sebepten İkinci Yeni şiirini, "bağdaşık bir akım değil, ortak bir hareket sayma"nı "daha doğru" olacağını belirtir (1987: 39-41). Bu bağlamda İkinci Yeni

şairlerinin de kendi söylemlerine baktığımızda böylesi bir ortaklıktan yana olmadıklarını, kendilerini akım olarak da görmediklerini söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiiri ile Divan şiiri arasında benzerlikler/farklılıklar arayan Bezirci, her iki şiirin de "hâlka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirdiğini", "toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durduğunu", "seçkinci" olduğunu, "mutsuz çoğunluğa değil, mutlu azınlığa (seçkin aydınlara) seslendiğini", "konuşma dilinden ayrıldığını", "içerikçe, anlayışça devrimci bir eğilim taşımadığını", "us ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslandığını", "soyutlamaya önem verdiğini" ve "hâlkça anlaşılmasının çok zor" olduğunu belirtir (1987: 43). Ancak her iki şiir anlayışının, bütün bu ortak özelliklere rağmen anlam sorununda farklılıklar taşıdığını dile getirir. Bezirci, Divan şiirinin "anlamsız" olmadığını, ancak İkinci Yeni şiirinin "çoğunlukla anlamsızlığa yöneldiğini" savunur. Aynı şekilde Divan şiirinin "bilenlerce kolay anlaşıldığını", ancak İkinci Yeni şiirinin "bilenlerce dahi güç anlaşıldığını" vurgular (1987: 44). Bezirci'nin bu anlam yaklaşımı oldukça sorunludur. Divan şiirinin kendi anlayışı içinde bir anlama oturduğunu kabul etmesine karşın modernleşen ve yeni bir anlayış içinde gelişen İkinci Yeni şiirini çoğunlukla anlamsız bulması, nesnel ölçütlerden uzaktır. Ayrıca Divan şiirinin ortaya koyduğu anlam anlayışının bir nesnel bağlılaşım kurması da oldukça zordur. İkinci Yeni şiiri, birey merkezli, bireyin kendi varoluşsal anlamlandırma sürecinde rahatlıkla bir nesnel bağlılaşım zeminine oturtulabilir. Bunun yanı sıra "bilenlerce" gibi bir yaklaşım da nesnellikten uzaktır. Bu durumda "bilmeyenler" için de her türlü şiir anlamsız yaklaşımını sergilemek mümkündür. İkinci Yeni şiirinin, "bilinenlerce" anlamsız veya güç anlaşılır bulunması gibi bir değerlendirme ölçütü olamaz. Divan şiirinin terim ve kavramları doğrultusunda bir anlam ortaya konulabiliyorsa, İkinci Yeni şiirinin de gerekli unsurlar belirlendiğinde bir anlam ortaya koymaması düşünülemez.

3.7.2.2. Eleştiride Öznelliğin Israrı

Asım Bezirci, İkinci Yeni şiiri ve şairlerini belirli bir çerçevede ele almak yerine oldukça dağınık ve birbirine zıt düşebilecek görüşlerle savruk bir şekilde inceler. Özellikle birçok şairin dâhil edildiği bu şiir anlayışını tam olarak kimin temsil ettiğini ortaya koymak zorlaşır. Çünkü Bezirci, İkinci Yeni şiirinin özelliklerini belirlerken kimi özelliği yansıtan şairlerin, bir başka özelliği yansıtmadığını, birçok özelliğin de

genellenmeyeceğini, birçok yerde de İkinci Yeni şiirinin temsilcisi olarak kabul ettiği şairi, bir başka yerde İkinci Yeni şairi olarak görmediğini dile getirir. Ancak tasarlamış olduğu İkinci Yeni olgusunun kendince özelliklerini belirlerken aynı görüşleri ortaya koyar. Bu bağlamda "bazı şairlerin, şiirle soyut resmi birbirine karıştırdıklarını", "sözcüklerin anlamla yüklü olduğunu unuttuklarını", "yalnızca biçimde, sözcüklerin konumunda, yapılacak değişikliklerle şiirin yenileşeceğini" düşündüklerini belirtir. Bezirci'ye göre söz konusu şairler, "bu kuruntuyla dili ve gerçeği bozmaktan, usu ve anlamı çiğnemekten, duyum ve algıları birbirine karıştırmaktan çekinmezler." Bu şairler, "aşırı karıştırım (*synaesthesia*) ve değiştirimlere (*deformation*)" başvurarak, bu karıştırımlar'ın, bu değiştirimler'in, bu söz oyunları'nın "şiirin biricik amacı durumuna vardırmışlardır. Dolayısıyla bu "biçimci" şairler, "içeriği önemsenmiyor", "okuyucuyu önemsenmiyor", "özün, geniş anlamıyla gerçeğin gereksinmelerini karşılamıyor", ya da "nasıl karşıladığı anlaşılmıyor." Bu durumda "doğayla, insanla, toplumla olan zorunlu ilişkiler gevşiyor, hatta çoğu kez kopuyor." Asım Bezirci açısından da "daha da kötüsü, okur bu şiirleri çokluk kavrayamıyor, yaşantısına bağlayamıyor. Sözcük kargaşasından, biçim kumkumasından kurtulup da değerine varamıyor, güzelliğini duyamıyor." Bezirci, aslında burada İkinci Yeni şairlerini işaret etmek ister. Ancak şairlerin isimlerini anmaz. Söz konusu karıştırımların, değiştirimlerin şiir için gerekli olduğunu ve "özü daha güzel anlatmak için yapıldığını" bildirir. Bu unsurların "öze karşı, özden ayrı yapılmayacağını, "özün önüne geçmeyeceğini", "öze dayanarak, özle birlikte yapıldığını" işaret eder. Dolayısıyla "başıboş, gerekçesiz, amaçsız" olmadıklarını, ancak İkinci Yeni şairlerinin "yenileşme çabası" yolunda bu uygulamalarda aşırıya kaçtıklarını vurgular. Bu yenileşme çabasında Bezirci, öz'cü bir tavır sergilenmediği içini eleştirel bir tutum takınır. Ona göre "çokluk özden, içerikten değil biçimden hareket eden, imgeyi öz diye bağrına basan, özle biçimin birlik ve uyarlığını gözetmeyen, estetik bütünlüğe boş veren, gerçeklere gözlerini kapayan yahut onları tanınmayacak ölçüde bozan, okurlarını, daha doğrusu 'insan'ı unutan bu sorumsuz çabanın", okuru "büyük şiire götürmeyecektir" (1987: 91-92). Dikkat edildiğinde Bezirci, böylesi bir şiiri, özden yoksun olarak değerlendirir ve bir anlam taşımadığını işaret eder. Şiirin anlamlı olma zorunluluğunu benimseyen veya anlamı, şiirin tek varoluş sebebi olarak gören Bezirci, İkinci Yeni şiirinden beklediği toplumcu özleri bulamadığından, bu şiiri anlamdan yoksun olarak görmüştür.

Bezirci'nin gözünde "İkinci Yeni şiiri çokluk biçime dayanmaktadır." Bu bağlamda da "çokluk içeriği önemsemeyen" İkinci Yeni şiiri, "içerikten (geniş anlamıyla, 'birey-doğa-toplum' gerçeğinden, yaşamdan) uzaklaşmıştır." Bezirci'ye göre söz konusu biçimcilik, "tek yanlı bir uğraş"tır ve başlıca belirtileri de şunlardır: "1- Anlamın, düşüncenin, olayın, konunun, öykünün çoğunca geriye itilmesi ya da atılması; 2- Şiirin hemen hemen hep sözcüğe yaslanması; 3- Usun, doğallığın, olağanın dışına çıkılması; 4- Gerçeğin, içeriğin soyutlanması, bozulması, değiştirilmesi yahut içeriğin yerini imgenin alması; 5- Dilde, anlatımda değiştirimlere, karıştırımlara gidilmesi, konuşma ve düzyazı dilinin aşılması; 6- Bir şeyi anlatmak, doğrulamak, tasvir etmek gibi işlemlerden çoğu kez kaçılması; 7- Kapalılığa, güç anlaşılırlığa düşülmesi; 8- Estetik birlik, bütünlük anlayışının pek umursanmaması; 9- Türk şiirinin tarihiyle, evrim çizgisiyle, geleneğiyle bağların koparılması; 10- Garipçilerin imgeyi ve edebi sanatları yasaklayan şiir anlayışından, 'hâlkın beğenisini, hâlkın dilini bulmak' eğiliminden uzaklaşılması, 'folklorun şiire düşman' sayılması" (1987: 98).

Bezirci, daha önce de düştüğü hataya burada da düşmektedir. Çünkü bu belirtilerin İkinci Yeni şairlerinde "derece derece" yahut "parça parça" bulunabileceğini işaret eder. Dahası bu belirtilerin "hepsini kucaklayan bir şiir"in bulunamayacağını da vurgular. Dikkat eidldiğinde örnek olarak verdiği şairler, ne İkinci Yeni şiirinin ilk döneminde ne de sonrasında İkinci Yeni şiirine dâhil edilmiştir. Oktav Rifat, İlhan Berk, Nihat Ziyalan, Özdemir İnce, Âlim Atay. Ercüment Uçarı, Faruk Ergöktaş, Ömer Nida gibi isimlerin bu belirtileri "biraz aşırıca uyguladıklarını" söyler. Bu isimlerden İlhan Berk dışında İkinci Yeni şairi yoktur. Ancak İkinci Yeni şiirinin önemli isimleri olarak kabul gören Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Edip Cansever, Kemal Özer, Turgut Uyar, Ülkü Tamer. Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerin "daha ılımlı davrandıklarını, konuyu, anlamı, açıklığı, bütünlüğü, hatta öyküyü büsbütün atamadıklarını" dile getirir. Bunların dışında "kendilerine özgü bir kişiliği" sürdüren şairleri de işaret eden Bezirci, bu bağlamda Ece Ayhan'ı İkinci Yeni şiirinin "en özgün şairi olarak görür" ve Cemal Süreya'yı da "en iyi şairi" olarak kabul eder (1987: 98-99).

Bezirci, bir başka yazısında Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Ahmet Oktay gibi isimlerin İkinci Yeni hareketinin "getirdiği şairler" olarak görmediğini söyler. Bu şairlerin, İkinci Yeni'den hem önce hem sonra da var olduklarını dile getirir. Üstelik de "bir ara İkinci Yeni şiirine bağlandıkları için

onları toptan inkâr etmenin haksızlık olduğunu" belirten Bezirci, bu şairleri "belirli bir ölçüde beğendiğini" söylerken "yalnızca İkinci Yeni içindeki 'geçici' durumlarını değil, evrimi içindeki 'bütün' kişiliklerini düşündüğünü" vurgular. Bu şairleri, İkinci Yeni şiirine sonradan dâhil olduklarını ve bu sürenin geçici olduğunu işaret eder (1987: 118). Bezirci'ye göre Cansever'in, Uyar'ın, Oktay'ın, Süreya'nın, Tamer'in İkinci Yeni şiiriyle ilişkileri "genellikle ölçülü" olmuştur. 1960'tan sonra da "bu ilişkinin gitgide gevşediğini" vurgular. Onların, "İkinci Yeni hareketi içinde kişiliklerini az çok korumasını bildiklerini, onun bütün ilkelerini gözü kapalı uygulama yoluna gitmediklerini" vurgular. Ancak Bezirci, İkinci Yeni şiirinin özelliklerini belirlerken bütün örneklerini bu şairlerden seçmiştir. Olumsuz bir tavırla da incelenen bu örneklerle İkinci Yeni şairlerine yüklenmiştir. Ancak belli bir zaman sonra Bezirci, bu şairlerin "aralarından hiçbirinin özden, anlamdan büsbütün kaçmamış; salt imgeyle yetinmemiş" olduklarını vurgular. Ona göre bu şairleri "ayakta tutan ve bir yere kadar beğenmesine yol açan da bu davranışları olmuştur." Bir bakıma Bezirci, bu şairlerin şiirlerini anlamlı bulur ve anlamdan yoksun saymaz. Ancak Bezirci'nin netleştiremediği ve karar kılamadığı durum, devam eder. Yine de bu şairlerin "hepsinin de İkinci Yeni şiirinin öncülüğünü yaptıklarını ve dolayısıyla, onun doğurduğu aykırı sonuçların tarihsel sorumluluğunu yüklendiklerini, eleştirilmeyi hak ettiklerini" dile getirir. Çünkü ona göre bu şairlerin "hepsi", "derece derece ve parça parça", "İkinci Yeni şiirinin özelliklerinden bazılarını, (konuyu, düşünceyi, geleneği atma ya da geriye itme; anlatımda içeriği desteklemeyen değiştirimlere, karıştırımlara başvurma; dilin yapısını gereksizce bozma yahut zorlama; toplumsal sorun ve gerçeklerden uzaklaşma; hâlkın sanat ve yaşamına sırt çevirme; devrimci görüş ve eylemlerden kaçınma; kapalılığa, güç anlaşılırlığa kayma vb.) uygulamaktan geri durmamışlardır" (1987: 121-122). Ancak Bezirci'nin, yukarıda özellikle asıl İkinci Yeni şairi sayılan bu şairlerin "genellikle ölçülü" ve "aralarından hiçbirinin özden, anlamdan büsbütün kaçmamış; salt imgeyle yetinmemiş" olduklarını vurguladığını belirtmiştik. Bezirci'nin bu karasızlığı ve nitekim çelişkileri, İkinci Yeni şiirinden beklediği toplumcu özleri bulamamasından kaynaklanır. Çünkü Bezirci, asıl İkinci Yeni şairi olarak kabul edilen şairlerin söz konusu saydığı özelliklerin dışında bir şiir geliştirdiklerini bilmektedir. Üstelik Bezirci'nin İkinci Yeni şiirine dâhil ettiği Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar gibi isimleri eleştirmek için dayandığı gerekçe tümden temelsizdir. Onların İkinci Yeni şiirinin, kendince belirlediği bazı özelliklerini taşıdığını ve bu yüzden eleştirilmeyi hak

ettiklerini dile getirmiştir. Bazı şairlerin, bir başka şairi taklit ederek şiiri yozlaştırması veya öykünen şairin kendince bir kişilik yaratamaması, örnek alınan şairin suçlanması gerektiği sonucunu ortaya çıkarmaz. Böyle bir sonuç haksız bir durumun doğmasına sebebiyet verir ki Bezirci de söz konusu yanlışlığa düşmüştür. Bir başka açıdan bakıldığında burada üstünde durulması gereken nokta İkinci Yeni şiirinin özelliklerinin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığıdır. Söz konusu özellikler ilk çıkış noktasında belirlenmiş, ortaya konulmuş ve bunlar ilkeleştirip daha sonra şiirler yazılmış değildir. Böyle bir durum olmadığı içindir ki söz konusu özelliklerin tümü şiirlere yansımamıştır. Bezirci'nin dile getirdiği kimi özellikler, zaten sözünü ettiği şairlerin şiirlerinde kendiliğinden vardır, şiirin yaratılmasıyla beraber gelmiştir. Kastedilen özellikler de sonradan bu şiirlerden çıkartılıp ortaya atılmıştır. Dolayısıyla böyle bir durumda, olumsuz olarak görülen özellikler, "şu şiirde biraz karıştırım yapalım, bu şiirde de biraz Türkçeyi bozup gramer kurallarıyla oynayalım" gibi bilinçli bir çabanın ürünü sayılmamalıdır. Zira böyle bir durum söz konusu olsaydı, bu asıl şairler, Bezirci'nin de örnek gösterdiği İkinci Yeni şiirinin kötü ve tutulmayan şairleriyle aynı safta olurdu., Şiirlerinde özgün bir şiir unsuru olarak yer alan ve öylece kabul edilen bu özelliklerin başka şairler tarafından soysuzlaştırılması, bu asıl İkinci Yeni şairlerin, Bezirci'nin dediği gibi eleştirilmeyi hak ettikleri sonucuna götürmez ve bu tutumu kabul etmek de doğru değildir. Ayrıca Bezirci'nin işaret ettiği "tarihi sorumlulukta" kendisinin daha da eleştirilmeyi hak ettiğini söylemek mümkündür. Muzaffer Erdost'un İkinci Yeni şiirini işaret ettiği ve bu ismi ilk kez andığı yazısında da gerçek İkinci Yeni şairlerini anmıştır. Ancak Bezirci, bu şiirin en kötü örneklerini seçerek söz konusu şiir hareketini olumsuzlamış ve sürekli olarak yozlaşmış örnekler üzerinde durmuştur.

Bunun yanı sıra İkinci Yeni şiirini "gericilik" bağlamında ele alarak bu tarihi sorumluluğu daha da derinleştirir. "Burjuva Modernizmi"nden söz açan Bezirci, bu anlayışın özelliklerini sayarken daha önce İkinci Yeni şiirine yüklediği özelliklerin aynısını tekrar eder. "Toplumsal ve bireysel gerçeklere, ulusal ve uluslararası sorunlara, bağımsızlık ve özgürlük özlemlerine, hareketlerine sırt çevirmek," "İnsanı, çağından, çevresinden, ülkesinden, sınıfından, yaşantılarından, duygularından, düşüncelerinden, düşlerinden soyutlayarak sunmak", "Sanatı enikonu insansızlaştırmak ya da insanı nesneleştirmek", "Gerçekliği bozarak, parçalayarak, çirkinleştirerek yansıtmak", "İçeriği hor görmek, önemsizleştirmek, geriye itmek ya da atmak", "Biçime içeriğin

önünde, üstünde, hatta dışında yer vermek", "Bilinçaltını bilince, usdışını usa, anlamsızlığı anlama, saçmayı sağduyuya, doğal olmayanı doğal olana yeğ tutmak", "İnancı, umudu, ideolojiyi, siyaseti, ahlakı umursamamak ya da dıştalamak", "Bağsızlığı, ülküsüzlüğü, sorumsuzluğu seçmek", "Anlaşılmamaktan çekinmemek, geniş kitlelere değil, sayılı seçkinlere seslenmek" gibi özelliklere sahip olan "burjuva modernizmi", dikkat edildiğinde Bezirci'nin tarif ettiği İkinci Yeni şiirinin kendisidir (1987: 184-185).

Bezirci, bu öznel tutumunun farkında olduğundan İkinci Yeni şiirine "toptan 'bilinçli' bir gericilikle damgalamaya" dilinin varmadığını söyler. Ancak ona göre İkinci Yeni şiirinin "verdiği ürünleri çözümleyince ve bu ürünlerin çokluk egemen çevrelerin işine yaradığını düşününce", bu şiire "ilerici" sıfatını takılamaz. Üstelik "sanatı çağ ve çevreden kopararak 'insansızlaştırma', hatta son çözümde 'nesneleştirme' ve içerikten, gerçeklikten, düşünceden soyutlayarak salt biçime indirgeme yolunda ilerleyen burjuva modernizmi ile İkinci Yeni arasındaki bazı yakınlıkları" gören Bezirci'nin "büsbütün nutku tutulur" (1987: 191). Nesnel eleştiri ölçütlerinden oldukça uzak olan bu tutum, Bezirci'nin çelişkilerini arttırır. İkinci Yeni şiiri, sırf toplumcu bir görev üstlenip şiir yazmadığı için onu burjuva ilan edip gericilikle suçlamak, Bezirci'nin bütün yazılarındaki çıkış noktasının temelini oluşturur. Toplumcu anlayışta olup andığı isimlere bakıldığında, bugün o şairlerin İkinci Yeni şiirinin çok gerisinde kaldığı görülmektedir. Üstelik şairlerin burjuva olmalarının, onların anlamsız şiir yazacağı anlamına gelmez. Böyle bir gerekçeyle şiirin anlamdan soyutlandığını söylemek şiir kuramları açısından da nesnel bir ölçüt oluşturmaz. Ancak Bezirci, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışını detaylı olarak incelerken bunun tam tersi bir durumu işaret etmiştir. Bezirci, bu kuşağın biyografik özelliklerine başvurarak daha yoksul bir tabakadan geldiğini yazılarında belirtmiştir.

Bezirci, toplumcu anlayış adına aradığı nitelikleri bulamadığından İkinci Yeni şiirinin "çoğunlukla ilerici" bir hareket olduğu görüşünü kabul etmez. Ona göre İkinci Yeni şiirinin ilerici karşılanmasının sebebi, "estetik yeniliğin, çoğunlukla politik yeniliğin, daha doğrusu, ileriliğin tek ve yeterli koşulu olarak görülmesindendir." Ona göre bu durum, "eserin biçimi yanında içeriği de, bir sanatçının yenilikçiliği yanında dünya görüşü de ilerici açıdan değerlendirilmemiştir." Bu sebeple Bezirci, "ilerici bile olmayan şairlerin devrimci sayıldığını ve onların bazılarının da buna inandıklarını yahut

inanmış göründüklerini" belirtir (1987: 192). Burada da görüldüğü gibi Bezirci'ye göre ilerici olmanın koşulu toplumcu bir özle şiir yazmaktır. Şiirin içeriği bir anlama dayandırılıyor ve toplumu ele alıyorsa, o şairler yeni ve ilericidirler. Şiirin asıl amacının bu olduğunu kabul etmek ise başlı başına bir yanılgıdır. Bunu savunmak da şiir estetiğini başka bir amaca teslim etmek olur. Ama Bezirci, son tahlilde de İkinci Yeni şiirinin "toplumcu bir şiire dönüşemediğini" söyler. Buna karşın, toplumcu şairlerin İkinci Yeni şiirinin "bazı açılımlarını değerlendirebileceğini" vurgulayan Bezirci, bunun da "her şeyden önce, biçime değil içeriğe öncelik tanıyan bir estetik anlayış ve ilerici bir dünya görüşüyle verimli olabileceğini" işaret eder (1987: 193). Bezirci bu yargısıyla yukarıdaki görüşlerini kesin bir şekilde karara bağlar. Toplumcu öze sahip olmayan şiir, anlamlı ve ilerici bir şiir değildir. Bezirci, şiirsel gerekliliğin tamamen dışından şiire yönelir.

Bezirci, yıllar sonra Mustafa Sercan ile yaptığı bir söyleşide bu İkinci Yeni şiirine bakışı, yine beraberinde kimi çelişkileri getirir. Mustafa Sercan'ın sorduğu *"İmgesiz şiir olabilir mi? İmgesizse, şiir olur mu?"* sorusuna cevap veren Bezirci, imge ile gerçeklik arasında ilişki kurmaya çalışır. Sanatta "gerçekliğin ayıklanarak, seçilerek, yeniden düzenlenerek imgesel bir bütün içinde güzel bir biçimle verildiğini" belirten Bezirci, bu bağlamda sanatın gerçekliğiyle, doğal gerçeklik arasında ayrımların var olduğunu işaret eder. Ancak ona göre "gerçekliğin imgesel yolla sanat eserinde yer alması başka, şiirde imgenin kullanılması başka şeydir." Şiirde imgenin, "çokluk edebi sanatlar aracılığıyla ortaya konulduğunu" vurgulayan Bezirci, "benzetme, kişileştirme, iğretileme, konuşturma yoluyla" imgenin oluşturulduğunu savunur. Dolayısıyla, "imgeyi geri getirmek" meselesinin İkinci Yeni şairleri için bir "yenilik" sayılmaması gerektiğini dile getirir. İmgenin, Türk şiirinde "700 yıldır süregeldiğini", ve sadece Garip şiirinin imgeye karşı çıktığını belirtir (1986: 11). Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin "yeni bir imge anlayışı getirmediklerini" düşünen Mustafa Sercan, yine de sanat yapıtlarının "bir imge kullanımı, bir imgeleştirme" olduğunu söyler. Aynı bağlamda sanatı, "somut gerçekliğin soyutlanmasıyla varılan kavramların, sanat yapıtında yeniden somutlanması" şeklinde tanımlayan Sercan, "soyutlanma sürecini, imgeleştirme süreci" olarak görür. Buradan yola çıkarak Asım Bezirci'nin düştüğü hatayı ortaya çıkarır. Asım Bezirci, edebi sanatları, modern şiirdeki imge ile aynı kabul eder. Ancak Sercan, "edebi sanatlar anlamındaki imge ile soyutlama, kavramlaştırma anlamındaki imgenin

karıştırılmaması gerektiğini" vurgular. Bu anlamda, İkinci Yeni şiirinin bir imge anlayışının var olup olmadığını sorar. *"İkinci Yeni'nin sanat potasına döktüğü, imgeleştirilerek, sanat yapıtında yeniden somutlanan bir gerçeklik var mıydı?"* sorusuna karşılık Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin "bu iki imge türünü çoğunlukla birbirinden ayırdıklarını sanmadığını" belirtir. Ona göre, "onların tutarlı ve düzenli bir imge anlayışı" yoktur. Çünkü onlarda "imge bir 'araç' değil bir 'amaç'tır." İkinci Yeni şiirindeki imgenin "çoğunlukla toplumsal, doğal, bireysel gerçeklikten, içerikten kopuk" olduğunu vurgulayan Bezirci, bu şairlerin "imge için imge" gibi bir anlayışa bağlandıklarını dile getirir. Ancak Bezirci, burada bütün İkinci Yeni şairlerini "aynı kaba" koymaz (1986: 11). Bezirci, burada kesinlikle yanılmaktadır. İkinci Yeni şiirinde klasik bağlamda söz sanatı kullanımından kaynaklanan bir imge anlayışına sahip değildir. Özellikle de bu anlayıştan kaçınmışlardır. Aksine İkinci Yeni şairleri söz konusu olan bu imge anlayışlarını birbirinden ayırmış ve modern sanatın gereği olan imgeleştirme yoluna gitmişlerdir. Bütün İkinci Yeni şairleri, şiirin bir soyutlama ve bu soyutlamanın sonucunda mutlak bir somutlaştırma işi olduğunu defalarca vurgulamışlardır. Özellikle Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar gibi şairler bunun üzerinde fazlaca durmuşlardır. Yani bilinen ve İkinci Yeni şairi olarak kabul edilen bütün şairlerin imge aylayışları eski şiirin edebi sanatlarından ayrılır. Buna bağlı olarak da İkinci Yeni şiirinin, bir imge anlayışı vardır. Bu, genelde kavramlaştırma, somutlaştırmaya dayanan yeni bir imge anlayışıdır. Çünkü burada yeni bir anlam anlayışı da bunu beraberinde getirir. Onları hem anlamsızlıkla suçlamak hem de edebi sanatlar yoluyla imge ortaya koyduklarını dile getirmek ciddi bir çelişkidir. Rastlantısal olanla ussal olan aynı anda gerçekleştirildiğinde birbirini tersinler.

Bu bağlamda Sercan, İkinci Yeni şiirindeki "çıkmaza" işaret ederek, bu çıkmazda "anlamın nerede" olduğunu sorar. Bezirci, daha önceki tavrını sergiler. İkinci Yeni şairlerinin "içeriği yeterince önemsemediklerinden ve gerçekliği yansıtmayı amaçlamadıklarından, anlama da fazla önem vermediklerini" belirtir. Ona göre "anlamı silikleştirmeyi, atmayı ya da rastlantıya bırakmayı yeğ tutan" bu şairlerin, yine de hepsinin anlamsız şiiri savunduğunun yahut uyguladığının söylenemeyeceğini vurgular. "İlhan Berk ile Oktay Rifat'ın, anlamın atılmasından, Ece Ayhan'ın ise rastlantıya bırakılmasından yana" olduğunu hatırlatan Bezirci, bunun da "son çözümlemede, içeriğin önemsenmemesi" demek olduğunu işaret eder. "İçerikle biçimin yan yana

yürümemesi"nin de buradan kaynaklandığını, "tıpkı imgeyle içerik arasında çoğunca bir kopukluk olduğu gibi, anlamla biçim arasında da bir kopukluk görüldüğünü" dile getirir. Bu bağlamda şiirde anlamı rastlantıya bırakmanın mümkün olup olmadığını, mümkünse bunun nasıl olacağını soran Sercan'a, Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin "kırık dökük de olsa" Gerçeküstücülerden, Dadacılardan etkilendiklerini ve şiirlerini kurarken özgür çağrışıma önem verdiklerini yineler. Bezirci, anlamın rastlantısallığının, özgür çağrışımdan kaynaklandığını, ancak bütün şairlerin bu yolu kullanarak anlamı rastlansal kılmadığını da belirtir. Bezirci'ye göre bir şair, istediği kadar karıştırımlara başvursun, sözcükleri zorlasın, farklı anlatım teknikleri kullansın, şairin söylediğinden fazlaca uzak ve değişik bir anlama varmasının "çok güç", "bir yerde olanaksız" olduğunu vurgular. İkinci Yeni şairlerinin "usdışına çıkma, çılgınlığı deneme, kendini özgür çağrışıma bırakma, düşünceden kaçma ve soyutlama gibi yollarla anlamı gölgelemeye, geriye itmeye, yok etmeye uğraştıklarını", ancak anlamı "büsbütün yok edemediklerini" işaret eder (1986: 11).

Gerçeküstücüler bağlamında ele alınana anlamın rastlantısallığının, anlama, "yalnızca biraz daha geniş bir sınır tanımak" olduğunu düşünen Sercan, anlamın "sınırsız ölçüde rastlantısal olmasının olanaksız" olduğunu dile getirir. Okurların çıkaracakları anlamların, "çok kopuk olamayacağını" ve İkinci Yeni şairlerinin usun dışına çıkmış olsalar bile, şiirin yine de "usun ürünü" olduğunu belirtir. Bezirci de Gerçeküstücülerde var olan "usun denetiminden sıyrılarak otomatik yazışa dayanan yöntem"in İkinci Yeni şairlerinde olmadığını, onların "us dışına çıkmayı da yine us yoluyla yapmaya çalıştıklarını" işaret eder (1986: 11). Ancak Bezirci'nin bu yaklaşımının teorik düzlemde bir karşılığı yoktur. Akıl yoluyla aklın dışına çıkmak, akıldışı bir eylem olarak kabul edilemez. Çünkü Bezirci, yukarıda da ele aldığımız özelliklerde doğrudan İkinci Yeni şiirinin akıldışının ürünlerle dolu olduğunu belirtmiştir. Bu akıldışına çıkmayı da anlamsızlık olarak nitelendirmiştir.

Bezirci, usdışına çıkan İkinci Yeni şairlerinin, anlamda rastlantısallığı seçişlerini daha önce de belirtildiği gibi "toplumsal sorunlarla siyasal olaylar karşısında edilgenliği seçmenin bir yansıması" olarak görür. Onların "bir çeşit ürkek nihilizm" sergilediklerini vurgulayan Bezirci, bu durumun "yönsüz, eyleme dönüşemeyen, korkuyla beslenen, tehlikesiz bir başkaldırma" olduğunu savunur. Bu başkaldırmanın da "ustan, içerikten, anlamdan kaçma"da belirdiğini ve bunun da "örtülü ve dolaylı bir anlamı"nın olduğunu

söyler (1986: 11). Toplumcu bir bakışa sığınan ve politik olmanın ötesinde İkinci Yeni şiirinin şiirsel kuramlar açısından değerlendiremeyen Bezirci, İkinci Yeni şiirini İlhan Berk özelinde bir "kaçış" şiiri olarak tanımlar. Bu kaçışın da "toplumsal/siyasal gerçekliğe sırt çevirme", "çağdan/çevreden uzaklaşarak geçmiş çağlara, başka ülkelere gitme yahut çocukluk günlerine dönme, cinsel ilişkilere, erotizme, doğaya sığınma" gibi durumlarda ortaya çıktığını, işaret eder (1986: 12). Bezirci'nin bu bağlamda İkinci Yeni şiirine ve onun anlam anlayışına yanlış bir yerden yaklaştığını ve bu yanlışlıktan bir türlü kurtulamadığını söylemek mümkündür. Bezirci yanlışlığında ısrar etmiş ve şiiri "toplumculaştırmak" istemiştir. Bu yönde bir eğilimin şiirde anlam sorununu ortadan kaldıracağına inanmıştır. Bezirci, İkinci Yeni şiirini ve taşıdığı anlamı, şiirsel kodlar ve gereklilikler dâhilinde değil, politik yönelimler açısından değerlendirmiştir.

Dahası Bezirci'nin şiiri tamamen toplumsal ve siyasal açıdan değerlendirdiğini görmek için, şiirde anlamın ortaya çıkması veya en azından şairin çevresiyle anlaşıp anlaşamadığının tespit edilebilmesi adına belirlediği sebeplere bakmak yeterlidir. Bezirci'ye göre "sanatçı çevresiyle anlaşmışsa", "toplum için sanat" akımı, "anlaşamamışsa", "sanat için sanat" eğilimini "benimser ve uygular." Böylesi oldukça sorunlu bir yaklaşım sergileyen Bezirci, sanatçının çevreyle neden "anlaştığını" yahut neden "çekiştiğini" şu sebeplere bağlar:

"Sanatçı ile belirli bir toplumsal çevre (kat, tabaka, zümre) arasında sıkı bir çıkar birliğinin ya da çatışmasının bulunması" olarak tanımladığı birinci sebep, *"ekonomik sebep"* sebeptir. Yani Bezirci, sanatçının çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini, eğer çıkar birliği varsa "toplumcu", çıkar birliği yoksa "sanat için sanat" yaptığını işaret eder.

"Belirli bir çevrenin çeşitli yollarla sanatçı üzerinde baskı yapması", "sanatçıyı falan ya da filân yanı ve yolu tutmağa zorlaması" şeklinde ikinci sebebi açıklayan Bezirci, buna da *"siyasal sebep"* adını verir. Ona göre "bu zorlama kimi sanatçıları direnme ya da başkaldırmaya götürür"ken "kimilerini ise susmaya ya da biçimciliğe ve yön değiştirmeğe sürükler." Yani Bezirci, İkinci Yeni şiirinin doğuşunu ve toplumcu görüşten çok "biçimci ve kaçak bir sanata sapması"nı bu sebebe bağlar.

Üçüncü sebep olarak da *"ideolojik sebep"*i işaret eden Bezirci, bunu "yaşadıkları, gözlemleri, okuduklarıyla sanatçının belirli, bir çevrenin tutumunu, evren görüşünü doğru ve güzel bulması ya da bulmaması" olarak açıklar. Bir bakıma sanatçı

sadece ideolojik görüşü için var olur. Bütün olay ve olguları, dünyayı kendi savunduğu veya karşı çıktığı ideoloji bağlamında değerlendirir. Ancak burada ciddi bir problem yatmaktadır. Sanatçı, toplumda hâkim olan ideolojiyi mi esas alacaktır, yoksa onun karşısında yer alan ideolojiyi mi? İkinci Yeni şiirine dayandırdığı gerekçe burada bir soruna sebebiyet verir. Zira İkinci Yeni şiirinin siyasaldan kaçış olduğunu belirten Bezirci, toplumun genelinde hâkim olan ve bunun Demokrat Parti ile gün yüzüne çıkan ideolojiye ters düşmüştür. O hâlde İkinci Yeni toplumla uyuşmadığı için, sanat için sanat anlayışını sergilediklerini kabul edersek, Bezirci'nin İkinci Yeni şiirine yönelttiği bütün görüşler kendiliğinden çöker. Çünkü bu durumda İkinci Yeni şiirinin toplumla anlaşamadığı için sanat için sanat yapması, Bezirci'nin siyasal tezlerini çürütür.

Bezici, "yönlü ve sınırlı bir kültür eğitimi alan sanatçının şöyle ya da böyle bir akımın (örneğin "sanat için sanat" ve "toplum için sanat" akımının) etkisinde kalması, onun doğruluğuna inanması"nı da *"kültürel sebep"* bağlamında değerlendirir. Böylece şair, kendi kültürel normlarına göre bir şiirsel öz geliştirir. Ancak bunun, Bezirci'nin işaret ettiği "sanat için sanat" veya "toplum için sanat" anlayışlarıyla açıklanması zordur. Çünkü bu noktada kültürün "yönlü" veya "sınırlı" oluşu, nasıl bir şiir anlayışını doğuracağını belirlemek gerekir. Bezirci, bunu dile getirmemiştir. Yani sanatçı, "kültürel açıdan "yönlü" olunca çevresiyle çatışıp "sanat için sanat" anlayışına mı yönelir? Bunun aksi bir durumunu da düşünmek mümkündür. Dolayısıyla bu dördüncü sebep de şiirsel bir dayanak oluşturmaz.

"Belli bir çevre içinde yetişen sanatçının bu çevreye özgü değer, inanç ve düşünceleri benimsemesi" de *"psikolojik sebep"* olarak açıklanır. Dolayısıyla sanatçının, "çevreyle duygudaş, ülküdeş olması"nın yanı sıra "birtakım kişisel ilgi ve bağlantılar taşıması" da bu sebep bağlamında değerlendirilir. O hâlde sanatçı, çevresiyle psikolojik olarak "duygudaş" ve "kişisel ilgi ve bağlar" kurmuşsa toplum için sanat yapar. Aksi bir durumda sanatçı, çevresiyle psikolojik olarak kopuk ise "sanat için sanat" anlayışını geliştirir. Bezirci'nin bu yaklaşımının nesnel bir ölçütü yoktur.

"Tarihsel oluş ve akışın, büyük olay ve çatışmaların sanatçıyı etkileyip sürüklemesi"ni de *"toplumsal sebep"* olarak tanımlayan Bezirci, sanatçının bu "sürüklenmeye" cevap vermesi, katılması ve uyması dâhilinde toplum için sanat anlayışına yöneleceğini işaret etmiş olur.

Bezirci, bütün bu sebeplerin vardığı sonucun "aynı" olduğunu ve "çevresiyle çatışan sanatçının çokluk 'sanat için sanat' görüşünü, uyuşan sanatçının ise 'toplum için sanat' görüşünü benimsediğini" vurgular (1961: 107-108). Bu sebepler bağlamında Bezirci'nin şiiri tamamen şiirin dışından değerlendirdiğini görmek mümkündür. İsimlendirmelere dikkat edildiğinde, ekonomik, siyasal, ideolojik, kültürel, psikolojik ve toplumsal olarak adlandırdığı bu sebeplerin hepsi, poetik bağlamın dışındadır. Bu yaklaşımlarla şiiri asıl özelliğinden soyutlayan Bezirci'nin, bu sebeplere bakarak şairin, toplumun güdümünde ve onun paralelinde hareket etmediği anda sanat için sanat yapmakla suçlandığını ve oradan da biçimci, akıldışı, anlamsız olarak değerlendirdiğini söylemek güç değildir.

3.7.2.3. Eleştirinin Eleştirisi

Birçok şair, yazar ve eleştirmen Bezirci'nin bu yaklaşımlarındaki yanlışlığı işaret etmiştir. Vurgulamış olduğumuz bu şiir dışı değerlendirmeye işaret eden Hüseyin Cöntürk, Bezirci'nin yaklaşımının, "zaman zaman açık verdiğini" belirtir. Cöntürk'ün işaret ettiği birinci "açık", "çözümleme sırasında bulduğu nitelikleri estetik ölçütlerden çok toplumbilimsel ve existentialist ölçütlerle değerlendirmesi"dir. İkinci olarak da "çözümleme işini bilimsel bir yöntemle (tarafsız bir yöntemle) yapacak yerde, çözümlemeye 'değer' ögeleri katması"nı eleştiren Cöntürk, bir noktada Bezirci'nin bütün yaklaşım tarzını ortaya koymuş olur (2006b: 195). Bu iki sorunlu yaklaşım, özellikle İkinci Yeni şiirinin anlam anlayışını değerlendirirken daha fazla ortaya çıkar. Bezirci, bu toplumbilimsel bakış açısından ve kendince değer yüklediği bazı olay, olgu ve durumların varolup olmamasına göre İkinci Yeni şiirinin anlamdan uzaklaştığını veya anlamsızlığa düştüğünü savunur.

Bu bağlamda Cöntürk, Bezirci'nin ölçütlerinin dışında anlam meselesine eğilerek kelimeleri anlam bakımından ikiye ayırmanın mümkün olduğunu belirtir. "Tanıtıcı (*descriptive*) kelimeler" ve "Değerlendirici (*evaluative*) kelimeler" olarak sınıflandırma yapan Cöntürk, birinci kümedekilerin "bize nesneler ve olgular hakkında bilgi verdiğini"; ikinci kümedekilerin ise "değer biçtiklerini" vurgular. Ancak dildeki birçok kelimenin bu iki tip anlamı birden yüklendiklerini de hatırlatan Cöntürk, "hırsız" sözcüğünü ele alarak bunun, bir yandan "başkasının olan bir şeyi kendisine alan" kimseyi işaret ettiğini dile getirir. Bunu "tanıtıcı" bir anlam olarak değerlendiren

Cöntürk, bir yandan da "kötü bir iş olarak öğretildiğini" söyler. İşte bu ikinci anlamın da "değerlendirici" anlam olduğunu belirtir. Dolayısıyla "bir kelimenin kendi normal anlamından başka bir de değerlendirici anlam yüklenmesinin 'duygusal' sebeplerden ileri geldiği gibi "retoriksel" amaçlardan da ileri gelebileceğini" işaret eden Cöntürk (2006b: 195-196), anlam sorunsalına daha nesnel ölçütlerle yaklaşır.

Fethi Naci de Bezirci'nin özellikle anlam sorunu bağlamındaki yaklaşımlarını eleştirir. *ANT* dergisinde, şiir üzerine yapılan açık oturumda, birtakım şairlerin şiirlerinin *kapalılığından, güç anlaşılırlığından* söz edildiğini belirten Fethi Naci, bu bağlamda Asım Bezirci'nin, bu durumu, bu şairlerin, "özden, toplumsal gerçeklerden uzaklaşmalarıyla; gerçeği soyutlayarak vermeleriyle; hayatla, somut gerçekle, toplum sorunlarıyla bağları gevşetmeleriyle ya da koparmalarıyla" açıkladığını hatırlatır. Ancak bu açıklamaya katılmadığını belirten Fethi Naci, "toplumsal gerçeklerden uzaklaşmış, toplum sorunlarıyla bağları gevşetmiş nice şairin şiirlerinde *kapalılık* bulunmadığını, o şiirler için *güç anlaşılır* denilmediğini" vurgular. Bunun örneğini de Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirleri üzerinden veren Fethi Naci, Asım Bezirci'nin "sıraladığı niteliklerin", Ahmet Muhip'in şiirinde de bulunduğunu, ancak Ahmet Muhip'in şiirlerinde kapalılık olduğunun ileri sürülemeyeceğini işaret eder. Bu noktada da "Olvido" şiirini ele alan Fethi Naci, bu şiirin "toplum sorunlarıyla bir ilgisinin" olmadığını, ama aynı zamanda bu şiire kapalı da denilemeyeceğini, aksine "aydınlık, duru bir şiir" olduğunu belirtir. Aynı durumun Yahya Kemal'in birçok şiiri için de söylenebileceğini dile getiren Fethi Naci, "şiirdeki kapalılığı, şiirin yapısı dışında, sadece somut gerçek gibi, toplum sorunları gibi sözlerle açıklamanın mümkün olmadığını" vurgular (1967: 3). Dolayısıyla anlam sorunsalı bağlamında Bezirci'nin yapmış olduğu toplum merkezli yaklaşımlarını doğru bulmaz.

Bu noktada Aragon'un "*şiiri anlayamamak*tan söz ettiğini" hatırlatan Fethi Naci, Aragon'un bu sorunsal bağlamında asıl önemli olanın "*şairin duygusunu paylaşmak"* dediğini belirtir. "Şiirin duygusunu paylaşmak" meselesinin önemine dikkat çeken Fethi Naci, "bir şiirin kapalı oluşunu belirleyen şeyin, şairin toplum sorunlarından söz açmasından çok, okurların şairin duygusunu paylaşıp paylaşmaması" olduğunu vurgular. Toplumu esas alan bir şiirin kolay anlaşılırlığının kaynağını arayan Fethi Naci, şairin, "toplum sorunlarından, kendi dışındaki somut gerçekten söz açtığı zaman, genellikle, okurla ortaklaşa duyguları dile getirdiğini", bu tür şiirlerin de "kolay

anlaşılır" olduğunu işaret eder (1967: 3). Fethi Naci, Asım Bezirci'nin sözlerinin, "birtakım şiirlerin neden kapalı olduğunu, neden güç anlaşılır olduğunu açıklamaktan çok, birtakım şiirlerin neden kolay anlaşılır olduğunu açıklamaya yaradığını" söyler. Ancak Fethi Naci, burada haklı olarak önemli bir noktaya işaret eder. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi Fethi Naci de Bezirci'nin şiirsel estetik dışında hareket ettiğini belirtir. Fethi Naci'ye göre "bu şiirlerde okuru şiire yaklaştıran, okurla şair arasında bir ortaklaşalık kuran, şiirin yapısal varlığı değildir, şiirin dile getirdiklerinin okurca önceden bilinmesidir." Böylece "okurun şiire yaklaşımı şiirsel bir yaklaşım değil, şiirle ilintisi olmayan hazır bilgilerin sağladığı bir yaklaşımdır" (1967: 3-4). Bu bağlamda şiir içi gerekliliklerden hareket etmeyen Bezirci, şiiri ve onun anlamını sürekli olarak şiir dışı ögelerle açıklamaya çalışmıştır. Bütün değerlendirme noktaları, şiirin dışında herkesçe bilinen hazır bilgileri olup olmadığı üzerine kurulur. Bezirci'nin bu yaklaşımının estetik ölçütlerde değerlendirilemeyeceğini Fethi Naci gibi toplumcu gerçekçi bir eleştirmenin de işaret etmesi oldukça önemli bir durumdur.

İkinci Yeni şiirini de bu açıdan ele alan Fethi Naci, bir Turgut Uyar şiirinin, bir Cemal Süreya şiirinin, bir Edip Cansever "şiirinin kapalılığını, güç anlaşılırlığını nasıl açıklayacağını" irdeler. Fethi Naci, bu şairlerin anlam kapalılığını, Türk şiirinde "alışılagelmiş ve okurların görür görmez anladıkları ortaklaşa duygular, klişe hâline gelmiş duygular yerine, yeni duygu alanları, yeni duyarlıklar ardında olmalarıyla açıklamak gerektiğini" dile getirir. Ayrıca Fethi Naci, bu şairlerin (Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya…) birbirilerinden "epey farklı" olduklarını da belirtir. Özellikle Edip Cansever'i ele alarak görüşlerini açımlayan Fethi Naci, şairin bu "yeni duyarlıkları yalnızca kendi yaşamına bakarak bulup ortaya koymak çabasında" olduğunu, bunun için de şiirlerinde "kimi zaman, başkalarında çağrışımlar uyandırmayan, başkaları için *kapalı* kalan imgelerin ağır bastığını" işaret eder. Çünkü "bireysel bile olmayan, yalnız kişisel olan bu şiirlerin anlaşılması"nın, Edip Cansever'in "*ben*'den *birey*'e geçişiyle mümkün olacağını" vurgular. Yine Turgut Uyar ile Cemal Süreya'nın şiirlerini "oldukça değişik bir yönde geliştirdiklerini" de söyleyen Fethi Naci, özellikle Turgut Uyar'ın, "toplumsal sorunlara şimdiye kadar şiirleştirilmemiş duyarlıklarla yanaştığını", şiirinin de "kapalı sanılmasının" bundan kaynaklandığını belirtir. Dolayısıyla bu durumda, "kapalılıktan kurtulmanın, klişeleşmemiş -bunun için güç anlaşılır- duyarlıkların zamanla ortaklaşa duyarlıklar hâline gelmesiyle mümkün

olacağını" işaret eder (1967: 4). Fethi Naci'nin bu doğru ve haklı yaklaşımları, Bezirci'nin toplumcu bakışını ikinci plana atar. Çünkü Fethi Naci gibi toplumculuğu esas alan bir eleştirmenin, şiirin gereklerine özgü bir biçimde geliştirdiği eleştiri, estetik ölçütler dâhilinde şiirde anlam sorunun genellenemeyeceğini gösterir. Bezirci, bütün şairleri, kendince belirlediği ölçütlerle, genel özellikler ortaya koyarak İkinci Yeni şiirini anlamsızlıkla yargılamıştır.

Bezirci'ye bir başka eleştiriyi Mehmet Doğan getirir. İkinci Yeni şiirinin, "bir yandan sosyolojik gerçeklerin, öbür yandansa artistik gereksinimlerin ortaya çıkardığı bir şiir akımı" olduğunu belirten Doğan, Bezirci'nin bu durumdan "beraberiz" olduğunu da dile getirir. Aynı bağlamda değerlendirilebilecek Bezirci'nin "İkinci Yeni'yi tek başına toplumsal ortamla belirlemek yeterli bir kavrayış değildir. Çünkü İkinci Yeni belli bir toplumsal (daha doğrusu siyasal) ortamın olduğu kadar, belli bir şiirsel ortamın da ürünüdür." şeklindeki sözlerini hatırlatan Doğan, İkinci Yeni şiirinden önceki şiir ortamına da dikkat çeker. Dolayısıyla söz konusu bu yıllarda İkinci Yeni şairlerinin karşılarında "kolaya kaçan, bütün gücü basitliğinde, süssüzlüğünde olan, ama bu yolla gerçek şiiri de elden kaçırmış bir şiir ortamı" olduğunu dile getiren Doğan, "1940'tan 1953'e kadar bir başkaldırışı karşılamış, bir görev yapmış olan bu şiirin, "eda'sıyla, 'küçük adam'ıyla ve esprisiyle, 1950'den sonraki değişimin ortaya koyduğu insani gerçekleri yansıtma gücünü yitirdiğini" işaret eder. Bu sebeple gücünü yitiren şiir, "yeni bir şiir dili yaratmak, şiirin yitirdiklerini ona yeniden kazandırmak kaçınılmaz hâle gelmiştir" (1967: 17). İkinci Yeni şairlerinin getirdikleri anlamı da bu "yeni şiir dilinde" aramak gerekir. Söz konusu şiir dili, bir dönemin de ürünü sayılmalı ve şiirin anlam alanına bu açıdan yaklaşılmalıdır. Bezirci, kendisinin de vurguladığı bu şiir ortamını, toplumsal temellerle açıklamak ister. Temel yanlışlık, bu çıkış noktasından kaynaklanır.

Bu bağlamda 1960'lı yıllardan sonra da şiir yazmaya devam eden şairleri, Asım Bezirci'nin yaptığı gibi, "İkinci Yeni'nin içindeydi, değildi, bir süre ona katıldı sonra ayrıldı" gibi bir sınıflandırmanın "olanaksızlığına dayanarak" İkinci Yeni şiirinin, "kolektif bir hareket" olduğunu ve "büyük-küçük, eski-yeni bütün şairleri, hatta tüm Türk edebiyatını etkilediğini" belirten Doğan, İkinci Yeni şiirini, "kökleri toplumun değişiminde olan, bir yenileşme hareketi" olarak değerlendirir. Buna *"Yanvana'nın M. Cevdet'i ile Kolları Bağlı Odiseus'un M. Cevdet'i; Düdüklü Tencere'nin Eloğlu'su ile Horozdan Korkan Oğlan'ın, Ayşemayşe'nin Eloğlu'su; Toprak Ana'nın Dağlarca'sı ile*

Delice Böcek'in, Batı Acısı'nın Dağlarca'sı; Dirlik Düzenlik'in Cansever'i ile Tragedyalar'ın Cansever'i aynı değilse, şiirlerinde bir değişim, bir açılma gösterdilerse, açıkçası eskisinden daha usta şairseler bugün (1967), 1950'lerdeki çizgilerini aşmışlarsa bu, o günlerden bu yana şiirde bir şeylerin değiştiğini gösterir." şeklinde bir açıklama getiren Doğan, bu durumun "artık eskisi gibi şiir yazılmadığını, yazılamayacağını gösterdiğini" de vurgular (1967: 18-19). Dolayısıyla Bezirci, bu değişimin, bu dönüşümün dışında, estetik ölçütlerden uzak durarak şiire yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım tarzı da şiirin evrimini anlamamak gibi bir sorunu beraberinde getirir.

Özdemir İnce de İkinci Yeni şiirini "kimi noktalardan haklı olarak eleştiren" Asım Bezirci'nin, aynı zamanda "çağdaş şiir için çok önemli kavramları da harcamaktan çekinmediğini" belirtir. Özellikle "*değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, imgeleme*" gibi terim ve kavramların olumsuzlanmasına paralel olarak Asım Bezirci'nin, "*karıştırım* sözcüğünü *bileşimin* yerine kullanarak bileşimi şiire zararlı bulmasını" eleştirir. İnce, "İkinci Yeni'nin zayıf noktalarını haklı olarak eleştirmek isteyen" Asım Bezirci'nin, "bilerek ya da bilmeyerek, çağdaş şiirin temel ilkelerinin de canına okuduğunu" söyler. Çünkü çağdaş şiirin temel ilke ve kavramlarının dışında değerlendirme yapan Bezirci'nin yöntemini "1920'lerin yöntemi" olarak değerlendiren İnce, Bezirci'nin eleştirilerinin genel olarak "ne biçembilimle ne yazınbilimle ne de dilbilimle bir ilişkisi"nin olduğunu işaret eder (1992: 63). Dolayısıyla bütün bu kavramları kullanarak onların kendi poetik özellikleri dışında olumsuzlanarak İkinci Yeni şiirinin anlamsızlığını ortaya koymaya çalışan Bezirci'nin tavrı, nesnellikten uzaktır.

Yücel Kayıran'a göre de Bezirci'nin temel amacını, İkinci Yeni şiirinin anlamsız olarak değerlendirilmesini sağlamaktır. Bezirci'nin "tavrı'nın merkezi"nde yer alan "İkinci Yeninin Özellikleri" adlı yazısında, "bütün temellendirmelerini ve örneklemelerini hemen hemen tek bir tez üzerine kurduğunu" dile getiren Kayıran, bu "tek tez"in "anlamsızlık" olduğunu vurgular. Asım Bezirci'nin İkinci Yeni şiirinde birçok "negatif özellik" gördüğünü de işaret eden Kayıran, değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, usdışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma, çevreden ayrılma ve kaçış gibi birçok kavram ve terim üzerinden yaptığı bu "negatif" tespitlerin, "aslında anlamsızlık tanımlamasının çeşitli versiyonlarını oluşturduklarını" dile getirir. Bu bağlamda Kayıran, Asım Bezirci'nin, İkinci Yeni şiiri için "Anlamdan uzaklaşmaya

yönelmek. Bunun için anlam bazen ya geriye itilir ya da atılır: Bir şeyi doğrulamak, anlatmak, tasvir etmek gibi işlemlerden, konu, olay ve hikâyeden sıyrılmaya uğraşılır." şeklinde "ileri sürdüğü anlamsızlık tespitini" ele alır. Kayıran, bu tanımlamaya göre, Bezirci'nin anlamdan anladığı şeyin, "bir sözcüğün belirttiği, düşündürdüğü şey değil, 'bir şeyi doğrulamak, anlamak, tasvir etmek gibi işlemlerle' kurulan bir konu, olay ve hikâyenin olması"dır. Bezirci'nin bu yaklaşımının da "bir şiirde konu, olay ve hikâye yoksa o şiir bir şeyi anlatma, tasvir etme, doğrulama işlemleriyle yazılmamışsa, o şiir anlamsız"dır sonucunu doğurduğunu işaret eden Kayıran, bu sebeple Bezirci'nin "anlam ve anlamsızlık sorununu, epistemolojik bir sorun olarak değil, yansıtma kuramı bağlamında yer alan bir sorun olarak ele aldığını" vurgular. Bu noktada Kayıran, yansıtma kuramına göre, "yazınsal bir metni anlamlı kılanın, o metnin doğada meydana gelen olayları yansıtması" olduğuna dikkat çeker. Bezirci de söz konusu sosyolojik ve siyasal olayları metinde bulamamış olması sebebiyle İkinci Yeni şiirini anlamsızlıkla yargılamıştır. Kayıran, Erdost'un, 1956'da bu soruna değindiğini, ancak Asım Bezirci, Erdost'un bu yazıları yazdığı tarihten 17 yıl sonra, İkinci Yeni şiirini anlamak için değil, kendi sorununu anlatmak için uğraştığını dile getirir. Burada, Bezirci'nin İkinci Yeni şiiri üzerine yayınladığı toplu yazılardan oluşan kitabını eleştiren Kayıran, Bezirci'nin bu çalışması üzerinde de "düşünülmemesinin, onun yansıtma kuramı açısından yaptığı anlamsızlık tanımlamasının yıllarca epistemolojik bir tanımlama gibi işlev görmesine yol açmış" olduğunu vurgular (1998: 39). Kayıran'ın haklı olarak ortaya koyduğu bu görüşlerin doğrultusunda Asım Bezirci'nin İkinci Yeni şiirine dair yapmış olduğu tespitlerin genel geçer doğrular olarak kabul edilmesinin önemli bir soruna sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür.

3.7.3. Attilâ İlhan: Eleştiride Kuram-Eylem Birliğinin Yokluğu

3.7.3.1. Özcü Şiir Bağlamında İkinci Yeni Şiirinin "Anlamsız"lığı

Attilâ İlhan da İkinci Yeni üzerine yaptığı bütün değerlendirmelerde Asım Bezirci'nin tutumuna yakın bir tavır sergiler. Şiire bakış açısı genel tavrı içinde toplumsal beklentileri öne çıkaran İlhan, İkinci Yeni şiirinin bu beklentilere cevap vermediğini var sayarak bu şiiri oldukça öznel bir bakış açısı içinde değerlendirmiştir. İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışından uzun yıllar sonrasına kadar İlhan, bütün eleştirisini "Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın!"

şeklindeki temel tez üzerine kurar. Bu teze varırken İlhan, çıkış noktasını o dönemin siyasal ve toplumsal dönüşümleri bağlamında ulaşır. Bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni şiirinin bu dönüşümlerden uzak kaldığı ve bunları şiirinde işlemediği için şiirde öz anlayışından da uzaklaştığını savunur. Bu sebeple İkinci Yeni şiirinin "anlamı gerekli görmediğini," anlam meselesinde "rastlansallıkla yetindiğini", dahası ve Attilâ İlhan'ın için en önemlisi, "sanatı toplumsal işlevinden çekerek, getirip 'kelimeye' dayandırdığını" dile getirir. Ona göre "soyutluk biçimciliğin anasıdır." Bu durumda "imgenin yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlandığını", "boşa" çalıştırıldığını işaret eden İlhan, bütün bunların yanı sıra "toplumsal gerçekçiliğe karşıt açık tavır takındıklarını" ve bu sebeple "soğuk" savaşın İkinci Yeni şairlerini desteklediğini belirtir. Bu gerekçeyle de İlhan'a göre, " 'resmi' edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın İkinci Yeni'si kurulmuştur" (1983: 9). İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışından yaklaşık otuz yıl sonra bu değerlendirmeyi yapan İlhan'ın bütün gerekçelerini toplumculuğa dayandırmış olduğunu görmek mümkündür. Şiiri büyük bir oranda içerik'e dayandıran İlhan, beklentilerinin karşılanmaması karşılığında İkinci Yeni şiirini anlamsız olarak bulur. Ancak İlhan, çok açık bir şekilde şiirlerinde bu toplumcu özlere kendisi de büyük oranda yer vermemiştir.

İkinci Yeni şiirini biçimcilikle suçlayan ve "toplumsal görevi olan bir edebiyat yolunu tutmak" amacında olan İlhan, şairlerin toplumcu ve gerçekçi bir tutum içerisinde şiirde öz'ü esas almaları gerektiğine inanır. Ancak İlhan, bu özcü tutumun biçimi dışlamak anlamına gelmemesi gerektiğini de işaret eder. Ona göre "özcü sanata gidenler, sanat eserinin biçim ve öz ögelerinden karılmış, sübjektif bir bileşim olduğunu yadsımazlar." Kendisinin de bu gerçeği yadsımadığını belirten İlhan, bu bağlamda "bir yapıtın başarılı sayılabilmesi için estetik planda, 'yeni ve orijinal' olmasının zorunlu"luğunu işaret eder. Çünkü "ancak öz ögeleri ile biçim ögeleri arasında başarılı bir denge kurulabilirse, ortaya çıkan yapıt bir sanat yapıtı olur." Öz ile biçim arasında bu söz konusu denge kurulamadığı takdirde, "öz ne derece derin, ne derece tarihi ve sosyal yönlerden doğru olursa olsun, sanatla ilgisinin" olmayacağını savunur. Öz'ün "iyi, doğru, faydalı" olmasının değil, onun "güzel" olabilmesinin önemini vurgulayan İlhan, bunun öz-biçim dengesinin sağlanmış olmasıyla gerçekleşeceğini işaret eder. değildir. Bu açıdan sanatı, "doğrunun güzellikte birliği, güzel olarak söylenmiş doğru"

olarak tanımlayan İlhan, özcü bir sanata giden şairlerin, bu durumu bildiklerini ve bu duruma inandıklarını, ancak bu güzelliğin de "biçim ve öz beraberliği, bileşimini ile sağlanacağını" ve bu konuda asıl "tayin edici unsur"un "öz" olduğunu öne sürdüklerini savunur. Yani özcü bir şair, şiiri oluşturan temel ögenin öz olduğunu savunması gerekir. Kendisi için de geçerli olan "gerçek"in bu olduğunu dile getiren İlhan, kendisi gibi özcü şairlerin şiirde "biçimi, estetik bir çabanın gerektiğini bir kalemde silmediklerini", "sanat yapıtının özden doğduğunu, fakat gerçek bir sanat yapıtı olabilmesi için, bu öze en uygun gelen biçime sarınması gerektiğini, bu işin de estetik bir eylem olduğunu savunduklarını" belirtir (1983: 36).

Bu açıdan bakıldığında biçimci bir sanat tutumuna karşı çıkan özcü bir sanatçının çabasının, "bir şey söylemek ve bu şeyi güzel söylemek" olduğunu işaret eden İlhan, "söylenecek şeyin varlığının ve öne alınmasının sanatçının özcülüğünü ortaya koyduğunu" vurgular. Bunu yapabilmek için de sanatçı, bir "öz'e dayanır." İlhan, bu "ana kural"ın bütün özcü sanatçılar için doğru olduğunu işaret eder (1983: 38). İlhan'ın şiire bir şey söylemek gibi bir işlev, bir amaç yüklemesi, asıl olarak şiirin dışında bir durumdur. Bir şey söylemeyi öncelemenin de şairi özcü bir şair yapacağı algısı, İlhan'ın yukarıda bahsetmiş olduğu biçim ögesini sekteye uğratır. Çünkü bir şair, bir şey söylemeyi öncelemiş ve bunu amaç edinmişse, bütün biçimsel uğraşlarına rağmen bu amacından vazgeçmeyecektir. Bu sebeple biçim, öz ile birleşim, denge sağlayamayacaktır. Çünkü öncelenen şey öz'dür. Öz, biçimden ayrı ve önce düşünülmüştür. İlhan'ın İkinci Yeni şiirini, biçimci olarak gösterirken ve onların özden yoksun olduklarını iddia ederken bu yanılsamasını hesaba katmamıştır. Asıl olarak işaret ettiği denge, İkinci Yeni şairinin birçok eserinde de mevcuttur. Ancak İlhan, işaret ettiği özü, kendi şiirinde ortaya koyarken en az İkinci Yeni şairleri kadar "biçimci" davranmıştır.

Daha önce ele aldığımız ve Attilâ İlhan'ın bu görüşlerini eleştiren Cemal Süreya, "şiirin tarihini, şiir biçimlerinin tarihi" olarak görür ve İlhan'ın şiirin bir şey söyleme görevini "ileriye" götürdüğünü belirtir. Özellikle şiirin "asıl niteliği"nin öz'e, bir şey söylemeye dayandırılmasını doğru bulmayan Cemal Süreya, biçime önem vermenin biçimcilik olarak algılanmasının yanlışlığını da işaret eder. Bu noktada İlhan'ın kendisinin biçimci oluşunu unutarak diğer şairleri suçlamasını doğru bulmayan Cemal Süreya'nın sözlerini ele alan İlhan, bir başka yazısında bu sözleri eksik ve kendince

öznel bir tutumla yeniden eleştirir. Özellikle Muzaffer Erdost'un "Şiirimizin Götürücüleri" başlıklı yazsında Cemal Süreya ve diğer İkinci Yeni şairlerinin sözlerini eksik ve yanlı değerlendiren İlhan, bu şairlerin şiirleri ile şiir üzerine söylediklerinin çelişkiler yarattığını işaret eder ve ortaya bir "anlamsızlıklar sirki" çıktığını dile getirir. Kendince Cemal Süreya'nın çelişkisini ortaya koyan İlhan, Turgut Uyar'ın da Erdost'la çeliştiğini söyler. Aslında burada söz konusu olan şey, Attilâ İlhan'ın, Erdost'un bu yazısındaki "yeni şiiri siyasi işlem ve görevlerin dışında tutan düşünceleri"dir. İlhan, bu görüşü kabul etmez ve şiirin mutlaka bir siyasal ve toplumsal işlev görerek bu açıdan belli başlı görevler üstlendiğini savunur. Çünkü bunu örnekleyen İlhan'a göre Cemal Süreya "Bun" başlıklı şiirinde, "ABD'deki zenci aleyhtarlığını kınamakta, görüleceği gibi açıkça zencilerin yanını tutarak düpedüz 'siyası bir işlem' görmektedir" (1983: 43). Bu bağlamda "yeni bir şiir hareketini temsil iddiasıyla ortaya çıkan kalemlerin tutarsızlıklarını, metodu ve sistemi olmayan gelişi güzel çıkışlar yaptıklarını" savunana Attilâ İlhan, oysa "bir sanat davranışının, bir şiir tutumunun öncenin öncesi bir felsefe yolundan gelerek bir estetik metoda bağlanması" gerektiğine inanır. Dolayısıyla Erdost'un işaret ettiği şiiri "götürmeğe" niyetlenenlerin "hiç olmazsa kendi aralarında ne yana götüreceklerini ve nasıl götüreceklerini kararlaştırmış olmaları" gerektiğini işaret eder. Bunun böyle olmaması durumunda kimin ne dediğinin anlaşılmayacağını, "bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirki olmaktan öteye gidilemeyeceğini", "şiirin de hiçbir tarafa götürülemeyeceğini" dile getirir (1983: 46). Ancak İlhan, söz konusu olan bu eleştirileri, kendi şiiri ile diğer toplumcu şairlerle kıyaslarsa kendisinin de birçok çelişkiye düştüğünü görecektir. İlhan'ın toplumcu gerçekçilik adına sürdüğü fikirleri, kendi şiirlerinde ve diğer toplumcu gerçekçi, özcü şairlerin şiirlerinde de bulmak güçtür. İlhan'ın yazdığı şiir başka, savunduğu fikirler başkadır. İkinci Yeni şairlerini, Muzaffer İlhan'ın sözleriyle karşılaştırarak çelişkiler bulan İlhan, değil bir başkasıyla asıl olarak kendi kendisiyle çelişmektedir. İlhan'ın düştüğü bir başka hata da İkinci Yeni şairlerini birbiriyle kıyaslamasıdır. Böyle bir kıyaslamada çelişki çıkmaması şaşırtıcı olur. Çünkü her şair özgün olmak için vardır ve bu durum başkasına benzememekle sağlanabilir. Şairlerin kendi şiir anlayışları dâhilinde değerlendirme yapmak gerekir. Bu "anlamsızlıklar sirki"nde, İlhan Berk'in şiir görüşüyle Sezai Karakoç'u değerlendirmenin ve buradan çıkan sonuçla İlhan Berk'in çelişip çelişmediğini ortaya koymanın mantıklı bir açıklaması olamaz. Bütün bunların dışında İkinci Yeni şairlerinin bir araya gelerek ortak bir şiir hareketi veya anlayışı üzerinde durduklarını söylemek

mümkün değildir, bu durum da gerçekleşmemiştir. Ancak İlhan, İkinci Yeni şairlerinden bir araya gelerek "şiiri ne yana götüreceklerini kararlaştırmalarını" bekler.

Attilâ İlhan'ın bu görüşlerine cevap veren Cemal Süreya, aynı çelişkiye değinir. Yeni şiir davranışının "öyle üç beş kişinin kafa kafaya verip saptadığı, sınırlandırdığı bir davranış" olmadığını ve özellikle bu şiir davranışının içindeki şairlerin çoğunun birbirleriyle tanışmadığını vurgular. Bu açıdan bakıldığında Attilâ İlhan'ın "curcuna", anlamsızlıklar sirki" olarak değerlendirdiği bu şairlerin birbirlerinden farklı olmalarının anlaşılır olduğunu işaret eder. Yeni bir şiir diline vurgu yapan Cemal Süreya, Orhan Veli kuşağının "yeni şiir dilinin daha derin, daha gizli olanaklarını bulup ortaya çıkarma yolunda", "Türkçenin en görünür olanaklarını denediğini" belirtir. Orhan Veli kuşağından sonra yazılan şiirlerin ise "daha çok yeni şiirin (o dönemde) ortaya çıkmış niteliklerini tespit etmekten ileri geçmediğini", ancak "en esaslı şiir davranışlarının 'poetika'sının sonradan yapıldığını" hatırlatır. Bu sebeple Attilâ İlhan'ın eleştirdiği "yazılanların ayrı ayrı olması"nın, biraz "her şairin kendi şiirini açıklamış bulunmasından, biraz da yeni şiirin çok yönlü bir şiir durumunu göstermesinden" kaynaklandığını dile getirir. İlhan'ın sözünü ettiği "ayrılıklar" karşısında yine de "bileşik nitelikli bir şiir"in var olup olmadığını sorgulayan Cemal Süreya, "bu bileşik nitelik"in o "ayrılıklar"a göre daha "baskın" mı değil mi meselenin öncelenmesi gerektiğini vurgular. Özellikle Attilâ İlhan'ın "işin bu yanı"nı "kurcalama"dığını işaret eden Cemal Süreya'ya göre, "şairlerin anlaşmadan, birbirlerinden ayrı olarak geliştirdikleri bir şiir, sağlam bir şiirdir, doğaldır." Bu sebeple asıl çelişkinin İlhan'ın yaklaşımında ortaya çıktığını belirtir. Ayrıca Attilâ İlhan'ın yeni şiir için, "sınırları pek belli değil, bulanıkça bir şiir" benzeri yaklaşımına değinen Cemal Süreya, ancak bu şiirin "yeni, değişik, yiğit ve çok yönlü bir şiir" olduğunu işaret eder. Yeni şiirin "bulanık ve belirsiz" oluşunu; (o dönem için) "daha çok yeni" oluşuna bağlayan Cemal Süreya, asıl önemli olanın Attilâ İlhan'ın yaptığı gibi "bu şiirleri yazanlar arasında ayrılıkları değil, birleşme noktalarını bulmak olmalıdır" (2014: 225). Bu bağlamda Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın "anlamsızlıklar sirki"nde eleştirdiği İlhan Berk'i de anlamadığını ve kendince savlar ortaya koymak için, yukarıda da belirttiğimiz gibi Berk'in şiirini eksik alıntıladığını vurgular. Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın, şiirde hikâyeden kaçtığını söyleyen İlhan Berk'in şiirinde "bir mısrada fiil görüp, o mısraın, o

şiirin hikâye metoduyla yazıldığı kanısına varmasının", yeni şiir meseleni "yüzeyden" anladığının göstergesi olduğunu dile getirir (2014: 226).

İkinci Yeni şiirini "soyut" olmakla eleştiren Attilâ İlhan, söz konusu soyutluğun "konu"yu deformasyona uğratmakla başlatıldığını vurgular. Resmin ana ögesi olan "çizgi ve renge kıyasla", şiirin ana ögesi olan "kelime"nin, "soyutlanma yetisi ve olanakları bakımından, daha dar, daha sınırlı bir ham madde teşkil ettiğini" dile getiren Attilâ İlhan, "tek başına renk ve çizginin hiçbir somut şekle bağlanmadan, hiçbir nesne veya konu çağrışımı yapmadan tasarlanabileceğini", ancak "tek başına hemen her kelimenin düşünülür düşünülmez anlam yükü ve imge hacmiyle geleceğini" belirtir. Bu yüzden de "soyut şiiri kelimeye dayama"nın zor olduğunu vurgulayan İlhan, bir bakıma isim vermeden Cemal Süreya'nın görüşüne karşı çıkmış olur. Çünkü İlhan'a göre Fransızlar şiirin esası olan kelimeyi değil, heceyi ele almışlardır ve bu yolla soyut şiire varmışlardır" (1983: 54).

Bu bağlamda Attilâ İlhan'a göre Türk şiirinde soyut sanat yanlış anlaşılmıştır. Soyut bir şiir tutumunun başlangıcını, "anlam ve imge yükü olmayan heceden ayırıp, kelimeye bağlandığında, artık saf ve tutarlı soyut şiir yönteminin bırakılmış" olacağını savunana İlhan, bu durumda "ne siyah ne de beyaz olabilen bulanık ve karma bir 'telifçilik' yoluna girileceğini" belirtir. Böylece "kelime bir başına anlamından ve imgesinden soyutlanamayacağından yapılacak işin, cümle içerisinde, mısrada, kelimeleri mantıki olmayan sıraya sokup, aşağı yukarı bir anlam ve imge kargaşasına gitmek" olacağını dile getirir. İlhan'a göre bu çaba, "ana çizgisi itibariyle, yine duyarlı ve özcü bir çaba sayılamaz." Çünkü "gerçek soyutçu bir sanatçının işi, kelimeleri anlamlarından sıyırıp bir dış düzende yeni ve değişik harmoniler kurmak olduğundan, tam bir soyutlamacılık da sayılamaz." Böylelikle "sanatçı kelimeleri alışılmış/bilinen anlam ve imgelerinden kurtarmamakta ve aynı anlam ve imgelerle birlikte 'alışılmış/bilinen ve akla uygun' yerlerinden etmektedir." Attilâ İlhan, anlamın yerinden edilmesi, sözcüklerin alışılagelmiş kullanımlarından uzaklaştırılması gerekçesiyle "kelime üzerinde kurulmak istenen" soyut şiirin, "daha başlangıcında tutarlı olmak olanağını yitirdiğini", aksine "karma, ekleme, başı sonunu tutmaz bir tutum, daha doğrusu tutumsuzluk olmaya yuvarlandığını" belirtir" (1983: 55). Aslında İlhan, soyut şiir bağlamında İkinci Yeni şairlerini anlamsızlıkla eleştirir. Soyut şiir yazdıklarını ve şiiri sözcüğe dayandırdıklarını işaret ederek sözcüğü anlamından ettiklerini ve bu,

sözcüğü alışılmış anlam ve göndergelerinden ayırarak belirsizliğe, tutarsızlığa sebebiyet verdiklerini vurgulamak ister. Özellikle soyut şiiri, sözcüğe dayanmak noktasında değerlendiren İlhan, Cemal Süreya'nın tutumunun yanlışlığını işaret etmeye çalışır. Ancak Cemal Süreya, çağdaş şiiri sözcüğe dayandırırken soyut şiirden bahsetmez. Böyle bir amaçla da şiirin sözcüğe dayandırıldığını söylemez. Sözcüğün alışılmış kullanımlarını eleştirirken temel çıkış noktasını da soyutluktan değil, folklordan alır. Özellikle kalıp hâline dönüşmüş deyimlerle yeni bir şiir yazılamayacağını işaret eder.

Attilâ İlhan'a göre Türk şairleri "soyut şiirin bu asıl ve tutarlı gidişi" olan lettrisme'i benimsememişlerdir. Letrizmin yerine "kelime asılları üzerinde soyutlamalar yapmaya kalkıştıklarını" ve bu sebeple "mantıki anlayış zincirinin cümlede ve mısrada koparıldığını" iddia eder. Mantık ilkelerinin dışına çıkılmasının da "kelimelerin gerçek düzenin dışında veya üstünde alınan estetik bir düzeyde sanatçının eğilim ve kaprislerine göre dizilmesi"ne, "soyut şiirin bir şekli, daha doğrusu yeni Türk şiirinin daha 'ileri' bir konağı sanılmasına ve savunulmasına" sebep olduğunu işaret eder. Bunun sonucunda da İlhan'a göre "özcü, gerçekçi, hatta toplumcu bazı şairler, yenilik adına akıllarından, duygularından silkinip gelişigüzelin, rastgelenin estetiğini aramağa kalkıştılar" (1983: 56). İkinci Yeni şiirinin bu bağlamda özden, gerçeklerden ve asıl olan akıl ve duygu ögelerinden yoksun olduğunu, şairlerin, sözcükleri asıl düzenlerinin dışına çıkararak kendilerine göre bir bağlama oturttuğunu ortaya koymaya çalışan İlhan, gerçek şiir anlayışının bu tutum üzerinden gerçekleştirilmesi gerektiğini görmez. Şairlerin, alışılagelmiş mantık ilkelerini ve sözcüklerin hazır anlam kalıplarını aşarak kendilik değerlerini katmadan şiir yazmalarını beklemek çağdaş bir yaklaşım değildir. Üstelik şairlerin kelimelere kendilerince bir anlam yüklemelerini kabul etmeyen Attilâ İlhan'ın şairlere Letrizmi takip etmelerini salık vermesi onun bir başka çelişkisini ortaya çıkarırız. İkinci Yeni şiirindeki soyutluğu, anlamsızlıkla bir tutan Attilâ İlhan'ın, sadece hecelerin ses değerlerini esas alan bir şiir anlayışını önermesi değil, anlamsızlığın da ötesinde "saçma" olarak bulması beklenir.

Attilâ İlhan, İkinci Yeni şiiri eleştirirken birçok çelişkili durum ortaya çıkar. "Kuşku" kavramının ele alan bir yazısında söz konusu dönemde (1958) olduğu kadar hiçbir zaman "kuşku"nun sanatçılara bu kadar "hükmettiğinin" görülmediğini söyleyen İlhan, "herkesin her şeyden kuşkulu" olduğunu ve savunulan şeyin daha sonra yadsındığını, özellikle şiirde "kimin filan deyime ya da filan terime ne anlam verdiğinin

belli olmadığını" savunur. Bu sebeple "en açık ve seçik, en aydınlık kesinlemelerin bile ya değiştirile değiştirile soysuzlaştırılmış, ya bilimsel tartışma kapısı kapatıldığı için anlam yükünü yitirmiş, boşalmış" olduğunu dile getirir (1983: 57). Böyle bir ortamda şairlerin "asıl kimliklerinin yitirildiğine" dikkat çeken İlhan, son yılların "yeni" ve "orijinal" şairlerinin "birbirinden ayırılamayacağını" söyler. Özellikle İkinci Yeni şairlerini işaret eden İlhan, bu şiir anlayışının "her bir götürücüsü"nün "kendini ötekilerinden bile 'başka' gösterdiğini", "ilkelerini 'ayrı' tuttuğunu", ve "hepsinin birbirinin aynı"sı olduğunu savunur (1983: 59). Attilâ İlhan'ın bu tutum ve söylemi daha önceki söylemleriyle çelişir. Yukarıda da ele aldığımız ve İkinci Yeni şiirini "anlamsızlıkla sirki" şeklinde tanımladığı yazısında İkinci Yeni şairlerinin birbirinden farklı olmakla suçlamış ve eleştirmiştir. Söz konusu yazıda "Bir şiiri 'götürmeye' niyetlenenler hiç olmazsa kendi aralarında ne yana götüreceklerini ve nasıl götüreceklerini kararlaştırmış olurlar. Yoksa önüne gelenin rastgele meydana çıkıp pala salladığı böyle bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirki olmaktan öteye gidemez, şiiri de hiçbir tarafa götüremez." (1983: 46) gibi görüşler ortaya koyan İlhan, burada şairlerin birbirine benzemesi gerektiğini dile getirir.

3.7.3.2. İmge Sorunu ve "İmgenin Anlamsız"lığı

İkinci Yeni şiirini imge bağlamında da değerlendiren Attilâ İlhan, öncelikle bazı "temel kavramlar üzerinde "anlaşmak" gerektiğini; çünkü ortaya çıkan anlaşmazlıkların bu temel kavramlara verilen "yanlış anlamlardan" kaynaklandığını vurgular. İmge'yi bu temel kavramların başında tutun İlhan, Garip şiirinin Türk edebiyatından atmak istediği bu kavramın yeniden şiire girmesinde kendisinin "epeyce emeği geçtiğini" dile getirir. İmge bağlamında ortaya attığı "sav"ın, "has sanat, toplumsal sanattır" şeklinde olduğunu ve toplumsal sanatın "bir içlem (öz, muhteva) sanatı, söylenecek şeyi söyleyiş biçiminden ayırmaksızın öne alan sanat" olarak tanımlanması gerektiğini belirtir. "Öz"ü de "ekonomik üstüsıra toplumsal ilişkilerin yarattığı (önce genel ve toplumsal giderek özel ve bireysel) ruhbilimsel durumlar" şeklinde tanımlayan Attilâ İlhan, bu durumları bir şairin "estetik kategorileri içerisinde ve imgelerle deyimleyebileceğini" işaret eder. dolayısıyla imgeleri, "sanatı sanat kılan spesifik ögeler" olarak gören İlhan, şiirin bu imgelerden soyutlanması, imgelerden arındırılması durumunda geriye "bir rezalet", "bir laf" kalacağını ve bunun "bir tekerleme, espri, alay"dan ibaret olacağını dile getirir. Bu durumun sanatsal bir sonuç doğurmayacağını da sözlerine ekler (1966: 5).

Attilâ İlhan, söz konusu yıllarda imgenin yeniden şiire girmesi gerektiğini savunurken imgeyi, "tek başına alıp getirmek değil", "imge temeline yaslanan özcü ve toplumsal sanatı geri getirmek" amacını taşıdığını belirtir. 1954-55 yıllarını işaret eden İlhan, o dönemde "Menderes diktasının katılaştıkça katılaşırken 'toplumsal gerçekçi' tezlerle ortaya çıkmasının anlamı"nın, imgeye dayanan bu özcü ve toplumsal sanat olduğunu vurgular. Bu bağlamda İlhan'a göre, "imgeye yaslanmadan özcü sanat yapmak, nasıl biçimciliğin elleri üstünde yürümesiyse (Orhan Veli Takımı, Son Mavi), imgeyi toplumsal ya da bireysel özünden ayrı ve bağımsız ele almaya kalkışacak bir sanat tutumu da öylece biçimciliğin önde gidenidir." Çünkü bu iki anlayış İlhan'a göre, "estetik bileşimi, belirli bir toplumsal bireysel içlemin imgelerle deyimlenmesi diye almaz." Estetik birleşimin, bu anlayışlarda daha çok "belirli özden apayrı, düşünülmüş dil olanaklarının süslemeci ustalığıyla kullanılması" şeklinde alındığını ileri süren İlhan, bu durumun da "şiir söylemek yerine önerilen şiir yapmak deyiminin" karşılığı olduğunu belirtir (1966: 5). Attilâ İlhan'ın özden yoksun biçimci olarak eleştirdiği anlayışlar Birinci Yeni şiiri ve özellikle İkinci Yeni şiiridir. "Düşünülmüş dil olanaklarını süslemeci ustalığı" tamamıyla İkinci Yeni şiiri için söylenmiş bir sözdür. Özellikle "şiir yapmak" deyimini eleştiren İlhan, bu noktada Edip Cansever'in, "şiir yapılan bir şeydir" yaklaşımına bir karşı çıkıştır. Ancak İlhan, daha önce özün kendine özgü bir biçim ortaya çıkaracağını savunurken burada İkinci Yeni şairlerinin özsüz biçimcilik yaptığını dile getirir. bu tavırla İlhan, öz ile biçimi birbirinden ayrı düşünür. İkinci Yeni şairlerinin özsüz bir biçim meydana getirdiğini ileri sürer. Ancak bu durum mümkün değildir. Söz konusu biçim, o öze özgü olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca, İkinci Yeni şiiri, İlhan'ın ileri sürdüğünün aksine, estetik birleşim, toplumsal ve bireysel içlemin imgelerle deyimlenmesiyle doludur. Attilâ İlhan, kendisinin bile yapmadığı şeyi, İkinci Yeni şiirinden beklediğini söylemek mümkündür. Estetik birleşimin, toplumsal bir öz taşıma zorunluluğu da yoktur, olmamalıdır. İlhan, İkinci Yeni şiirinde, bu toplumsal özün yokluğunda estetik birleşimlerinin anlamsızlığa yol açtığını vurgulamak ister.

İkinci Yeni şairlerinin, imgeyi toplumsal özlerden soyutlayarak bu "temel yanlışı" yaptıklarını belirten İlhan, bu durumu, "imge mekanizmasını boşa işletmek" olarak tanımlar. Bu mekanizmayı Mavi hareketi olarak kendi adına "doluya işlettiğini"; ancak İkinci Yeni şiirinin bunu boşa işleterek bu iki anlayış arasında "belirleyici farkı"

ortaya koyduğunu söyler. Ona göre İkinci Yeni, "sorumsuz, biçimci ve ipe sapa gelmez bir imge bataklığına" kaymıştır (1966: 5). Bu da İlhan'ın gözünde anlamsız ve içi boş bir şiirdir.

İmgeden yararlanacak sanatın tutarlı olmasını, "her şeyden önce imgeyi organik bütünlüğü ile kullanabilmesine" bağlayan İlhan, bu bütünlüğün, "özgürlükçü ve atılgan bir toplumsal şiir yapmayı gerektirdiğini" söyler. Ancak İkinci Yeni şiirinin bunu yapmak yerine, bu "organik bütünlüğü kırarak tutarsızlığı yeğlediğini, hatta bunu sistemleştirmeye çalıştığını ve bunun sonucu olarak da günlük anlamlarından bile soyutlanmış sözcüklerden çatma boş boş imgelere yer verdiğini, bunları art arda dizerek 'rastlansal' bir şiir 'yapmak'" yanlışlığına düştüğünü ileri sürer. Böylece "imgeleri toplumsal içlemleriyle algılayıp kullanmayan" İkinci Yeni şiirinin, "kelimeleri soyut olarak ele alıp değerlendirerek biçimcilik çukurundan çıkamadığını" ve toplumculuk içinde bir yere sahip olmadığını işaret eder (1966: 5). Çünkü İlhan'a göre "kelimelerden ya da soyut dil oyunlarından yola çıkılırsa", "yerli ve ulusal içlemi ve çağıracağı imgeleri yakalayıp şiire dökmek" mümkün değildir. İlhan İkinci Yeni şiirinin sözcüğe önem vermesinden kaynaklı olarak "dili toplumsal özden ayrı ve bağımsız çalıştırma eğilimi"nin, bu şiiri savunan derginin Cönk, Yazma vs. gibi "ulusal ve toplumsal içlemden gelme bir ad yerine, Papirus gibi palavra bir ad koymaya götürdüğünü" belirtir (1966: 9). Attilâ İlhan'ın toplumculuk adına geliştirdiği bu ilkel tutum, onun aslında ne kadar biçimci ve sözde bir toplumcu olduğunu ortaya koyar. Bir derginin isminin Cönk veya Yazma gibi bir isim taşıyarak toplumcu olabileceğini savunması, İlhan'ın toplumculuktan anladığının oldukça sınırlı ve estetikten yoksun olduğunu gösterir. Cemal Süreya'yı özellikle hedefe alan bu tutum, sonuçta Cemal Süreya'yı haklı çıkarmıştır. Daha önce "Toplumculaştıramadıklarımızdan" adıyla bir yazı kaleme alan ve İlhan'ın bu tutumunu eleştiren Cemal Süreya, bugün ve o dönem için çağdaş şiirin sözcük'e dayandığını söyleyerek asıl estetik bir tavır geliştirmiş olduğunu gösterir. İkinci Yeni şiirini anlamsızlıkla suçlayan İlhan, toplumculuk adına bir derginin ismini eleştirerek beklenti içine girmiştir.

İkinci Yeni şairlerinin "imge anlayışlarının yanlış" olduğunda ısrarcı olan İlhan, bu şairlerin başından beri "imgeyi ve kelimeyi sanatçının 'dışında' bir arama çabasının ürünü" sandıklarını belirtir. İmgeyi, şairin "içindeki estetik ve yaratıcı oluşmanın bir sonucu olarak" görmeyen İkinci Yeni, İlhan'a göre, onların "şiirinde içlemsel imge

kendini en iyi deyimleyen kelimeleri ozanın iç yaratıcı eylemi sırasında bulup giyinmez de birtakım kelimeleri ozanın şöyle ya da böyle yakıştırması imgeleri yaratır." Bu durumun da giderek şiirin "eninde sonunda içlemi olacağını" işaret eder. Yani İkinci Yeni şiirinin anlam anlayışı, toplumsal özlerle oluşan imgelerden değil, sözcüklerin şair tarafından gelişigüzel dizilmesinden doğan rastlantısal anlamdır. Bu anlam aslında İlhan'a göre anlamsızlıktır. İkinci Yeni şiirini bu noktada eleştirdiği söyleyen İlhan, şiirde önceliğin kelimeye değil imgeye verilmesi gerektiğini savunur. Çünkü ona göre, "sosyalist estetik, toplumsal psikoloji, bireysel psikoloji, içlem, konu, imge, kelime sürecini tanımaktadır." Bu bağlamda sanatçının "özgül ve yaratıcı emeği"nin, bu sürecin somutlaştırılması sırasında belireceğini dile getiren İlhan, şiirde, bu sürecin "kelimeden içleme bir gidiş değil", "içlemden kelimeye bir geliş" olduğunu vurgular (1977: 6). Bizce İlhan, bu noktada yanılmaktadır. Şairin öncelikle kendine bir öz belirleyip daha sonra bu öze bağlı olarak sözcükleri seçmesi estetik bir tavır değildir. Aynı zamanda bu tutum, imgeyi, onu oluşturan sözcüklerden ayırmaktır. İlhan, belirlediği öze göre bir imge yaratmaya çalışır ve bu yönde sözcüğe ulaşır. Bu durum, daha önce işaret etmiş olduğu organik bütünlüğü de ters düşmektedir. Özellikle İkinci Yeni şairlerini, imgeyi ve sözcüğü şairin "dışında" düşündüklerini eleştirmesi, öncelikle özü belirleyerek buradan imgeye ulaşması, imgeyi doğrudan şairin dışında aramakla eş değerdir. Çünkü belirlediği bu toplumsal öz, şiir öncesi de vardır, yani şiirin ve şairin dışındadır. Bunun estetik bir tavır olduğunu söylemek de mümkün değildir. Oysa şiire özgü estetik öz, şiirin bir bütün olarak sözcüklerden ve bu sözcüklerin ortaya çıkardığı imgelerden oluşur. Yani bir bakıma anlam, bu bütünlüğün sonucudur.

İkinci Yeni şiirini kendi öznel bakışı dolayımında Türk şiir tarihinde "*skandal*" olarak değerlendiren İlhan, bunun iki gerekçesi olduğuna dikkat çeker. Birincisini "biçimciliğin en aşırı uçlarına götürülüşü" olarak gören İlhan, bu duruma özellikle Cemal Süreya'nın, "Şiir geldi kelimeye dayandı.", İlhan Berk'in, "Şiirin amacı hiçbir zaman belirli bir şey anlatmak değildir." ve Oktay Rifat'ın, "Şiir hiçbir şey anlatmaz, güzellik hiçbir şey anlatmaz çünkü." sözlerini örnek gösterir. İkinci olarak İlhan'a göre "asıl ayıbı ve önemlisi", "bu aşırı biçimci şiirin toplumcu geçinen bazılarınca (Memet Fuat, Fethi Naci, Rauf Mutluay vs.) toplumcu bir şiirmiş gibi inatla okurun önüne sürülmesi"ni işaret eder. Bu iki "olumsuz" durum ile birlikte "dilde aşırı uydurmacılığın biçimciliğe yardımı"nın "tehlikeli" bir sonuca vardığını söyleyen İlhan, bu sonucu

"şiirin okurdan kopması" şeklinde değerlendirir (1967: 5). Daha önce de söylendiği gibi dikkat edildiğinde Attilâ İlhan'ın temel ve ana gerekçesi İkinci Yeni şiirinin toplumcu şiir olmamasıdır. Estetik ölçütlerden daha çok İkinci Yeni şiirinin toplumcu olup olmadığının sorgulanmasını veya İkinci Yeni şiirinin toplumcu özlere de değiniyor olmasını kabul etmeyen İlhan, şiir dışı bir gerekçeyle İkinci Yeni şiirini "skandal" olarak değerlendirir. İkinci Yeni şiirinin anlamsızlığını da işaret ederek okurun şiirden uzaklaştırıldığı sonucuna varır. Dahası Cemal Süreya'nın sözcüğe yaptığı vurguyu biçimcilik olarak değerlendirmesi de nesnel bir yaklaşım değildir. Zira Cemal Süreya' söz konusu yazıda ve cümlede biçimciliği işaret etmemiştir. Çağdaş şiirin yeni bir anlayış gerektirdiğini ve bunun yerleşik sözcüklerle, alışılmış deyimsel kalıplarla yazılamayacağını işaret eden Cemal Süreya, şiirin yeni sözcüklere dayalı olarak yeni anlam alanları açması gerektiğini vurgulamıştır. Bunun yanı sıra İlhan'ın işaret ettiği diğer şairlerin sözlerinden de biçimciliği savundukları söylenemez. İlhan Berk'in şiirin amacının "belirli bir şey anlatmak" olmadığını vurgulaması da hiçbir şekilde biçimcilik olarak algılanamaz. Şiir, belirli olanın, beklenilenin, alışılmış olanın dili değildir. Şiir, belirli olanın dışında bir söylem ve anlam taşır. Berk'in de bunun işaret ettiğini söylemek mümkündür. Zira daha önce de değinildiği gibi İlhan Berk, anlamsızlığı değil, anlamda belirsizliği ve çokkatmanlılığı savunmuştur. Oktay Rifat'ın "güzellik bir şey anlatmaz" vurgusu da en az İlhan Berk'in yaklaşımı katar haklı bir yaklaşımdır ve biçimcilikle suçlanamaz. Güzelliğin, estetik bir mesele olması dolayısıyla söze dayalı ve tahkiye eden bir yön taşıması beklenemez. Güzelliğin kavranması estetik ölçütler doğrultusunda sezgisel bire yönünün olduğunu söylemek mümkündür, bu da biçimcilikle değerlendirilemez. İlhan'ın ayrıca toplumcu eleştirmenleri İkinci Yeni şiirine olumlu yaklaşmalarını eleştirmesi de bu meseleye nereden baktığını açıkça ortaya koyar.

Bu bağlamda İkinci Yeni şiirine eleştiriler yöneltirken Attilâ İlhan'ın sürekli olarak Cemal Süreya'ya yüklenmesi de ayrıca değinilmesi gereken bir durumdur. Cemal Süreya şiirinde toplumcu bir hassasiyeti veya bu durumun farklı bir içerikle verilmiş olmasını, "süs" olarak değerlendiren İlhan, nedense Cemal Süreya'yı "toplumsal ve insancıl" olandan yana olmadığını iddia eder. Çünkü ona göre Cemal Süreya, şiirlerinde "soyutluyor, soyutlanıyor." Buna bağlı olarak "bir yanıyla kelimeleri gerçekteki anlamlarından sıyırıyor; bir yanıyla sanatını insanların ve problemlerin dünyasından

sıyırıyor." Yani Cemal Süreya, "biçimci bir şiir tutumunun yeni örneklerini çizip yeniler arasında kımıldanan sorumsuz ve *snob* bir formalizmin temsilciliğine" yönelmiştir. Cemal Süreya'nın "kelimeler içi ve arası ritim, mısra düzeni form inceliği noktalarında", "erginlik ve ustalık" gösterdiğini dile getiren İlhan, ancak şiirin öz'ü, teması söz konusu olunca şiirlerin şiirlerinin "eksildiğini" savunur. Bu öz'ün "şehevi bir aşk şiirinin varyasyonları ile doldurulmuş" olduğunu ve "kendisini gerçekler evreninden çekerek düpedüz, bildiğimiz kelime makastarlığını sanatçının beşeri ve sosyal misyonuna tercih ettiğini" işaret eder (1983: 176). Bu bakış açısından da yukarıda sözünü ettiğimiz durum açıkça görünmektedir. İlhan'ın bütün beklentisi, kendince kabul ettiği toplumcu bir öz'dür. Cinsel içerikli bir aşk'ın vurgusunu yapan İlhan, kendi şiirinin içeriğini unutarak Cemal Süreya'yı biçimci ve anlamsız şiir yazmakla suçlamıştır.

Yine Cemal Süreya'ya karşı bir yaklaşım niteliğinde değerlendirilebilecek bazı görüşler ortaya atan Attilâ İlhan, çoğu kişinin "şiiri bir kelime işi sandığını", ancak asıl olanın "en uygun kelimeleri seçerek, en elverişli mısraların kurulmasına" dayandığını işaret eder. Çünkü dizeyi, "bir kelime katarı" olarak gören İlhan, bu "temel birim olan kelimenin usturuplu seçildiği" takdirde herhangi bir sorunsalın olmayacağını, önce dizelerin, giderek de şiirin "kurtulacağını" vurgular. "Kelimeye ağırlık veren şiir anlayışı, kökeninde biçimseldir." diyen İlhan, ancak bu durumun "biçimsel olmayan şiir anlayışı kelimeyi önemsemeyecek demek olmadığını" belirtir. Ona göre "biçimci tutumda kelime bağımsız bir bütündür." Bu sebeple "kendi başına var olur" ve "şiirsel değeri yarı yarıya ses yapısında, yarı yarıya anlam yapısındadır." Ayrıca "çağrışım yükü de önemini pekiştirir." Bu bağlamda Attilâ İlhan, şairin "tek kelimeyi ya da tek tek bağımsız kelimeleri, yan yana getirerek bundan bir mısra örgüsü çıkardığını sanması"nın, ortaya "mozaiğe" benzer bir "süs" de çıkarabileceğini; ancak bu "süs"ün, "gerçekte şiirsel olmaktan çok 'dekoratif'" olduğunu dile getirir (1979: 1). Sözcük seçimine önem veren İlhan'ın bir nevi biçimi de esas aldığını gösterir. Hatta bu tutum, daha çok biçimseldir. Buna bağlı olarak sözcüğün, şiirde "bağımsız bir bütün" olması da şiirsel estetiğe daha uyundur. Şiirin içinde hem bağımsız hem de bir bütünlük arz etmesi, şiirin derin okuma olanağına kavuşmasını sağlar, şiire derinlikli ve çok katmanlı bir anlam alanı açar. Çünkü İlhan'ın da işaret ettiği gibi söz konusu olan bu sözcük hem ses yapısıyla, hem anlam yapısıyla hem de çağrışımsal yönüyle şiire girer. Hem ses,

hem anlam, hem de çağrışım sağlayan bir sözcük, şiirsellik adına önemli bir sonuç ortaya çıkarır. Bu üç durumu "olumsuz" gibi değerlendiren İlhan, sözcükleri "bağımsız" olarak niteleyerek bunlardan kurulacak dizelerin sadece bir süs olacağını ve bu süsün şiirsellikten uzak kalacağını işaret eder. Bu yaklaşımlarda bazı sorunlar vardır. Çünkü sözcükler, bir dil içinde zaten bağımsızdırlar. Kendilerinde var olan bir anlam ve yapı vardır. Bu sözcükler seçildiklerinde bu bağımsızlıklarını, dize içinde yeni bir anlam ve yapıya dönüştürür ve bağımlı hâle gelirler. Bu sözcükler yan yana getirilmediği sürece şiirsel bütünlüğe ulaşamazlar. Buna bağlı olarak İlhan'ın işaret ettiği gibi bu sözcükler artık şiirde bağımsız bir durumda kalmazlar. Yeni ve şiire özgü bir bağlam kazanırlar ve sözcükler birer anlam taşıdıklarından sadece "dekoratif" olarak kalmazlar. Çünkü burada İlhan'ın çelişkisi, hem ses, hem anlam, hem de çağrışım sağlayan sözcüklerin, süs, dekoratif olarak tanımlamış olmasıdır.

Attilâ İlhan'a göre "Şiirin kelimelerle değil, imgelerle yazıldığını bilen şairler için, kelime diyalektik bir ilişkiler yumağıdır." Çünkü sözcüğün öncelikli olarak "anlatacağı imgeyle", sonra "aynı imgeyi anlatmakla görevli öteki kelimelerle", daha sonra da "mısra içindeki özel, şiir içindeki genel ses uyumuyla" ve en sonunda "imgelerarası birlik ve karşıtlıkların gelişme süreciyle" bağlantılı olduğunu vurgular. Ancak İlhan'ın işaret ettiği bu dört durumunda çıkış noktası yine sözcüklerdir. Yani bütün bu durumlarda sözcük yine çıkış noktasıdır. Şiirsel imge, sözcükten önce var değildir. "İmge, kelime değildir" diyen İlhan zaten bunu istemeden de olsa işaret etmiştir. Şiirde imge, sözcüklerle kurulduğuna göre şair, şiir yazılmadan önce varmış gibi olan hazır imgelerle şiirini kurmaz. İmgeyi, "sözcük" ve "benzetme (teşbih ya da istiare)"nin, her ikisini de 'kullanan', "duygusal/düşünsel içeriğin somutlaşma biçimi" olarak gören İlhan, bu süreçte kelimenin "donuk, durağan, olmuş bitmiş bir öge diye alınamayacağını, alınmaması gerektiğini" vurgular. Kelimenin öneminin, "imgenin somutlaşmasında oynayacağı role göre değiştiğini", bu rolü belirleyenin ise "kelimenin çağrışım yükünün, anlam boyutlarının ve imgeyle olan diyalektik bağlantısı"nın olduğunu işaret eden İlhan, bu durumda "şairin kelimeden hareket etmediği, şiirini kelimelere yaslanarak kurmadığı" sonucuna varır. Böylece İlhan'a göre kelimeler, "imgelerle kurulmuş bir şiirin, içine döküldüğü en uygun kalıplardır" ve "imgelerin gerçeği estetik düzeyde yeniden yaratmalarına katkıları oranında büyürler" (1979: 1). Sözcükler, imgenin somutlaştırılmasında doğrudan etkili bir rol üstlenmiş ve bu rolde

kelimenin çağrışım, anlam gibi özellikleri belirleyici ise şairin kelimelerden hareket etmediğini söylemek, imgeleri sözcüksüz imlemekle eşdeğerdir. Böyle yapan şair, sözcüksüz ve buna bağlı olarak anlamsız imgeler imleyerek sonrasında bunlara uygun sözcükler seçecektir. Bu mümkün görünmemekle birlikte asıl olarak anlamsızlıktır. Sözcüklerin varlığı olmadan bir anlam çıkmayacağına göre, sözcüksüz imge, anlamsız imgedir. Anlamsız bir imgeye de hem imge denilemez hem de buna uygun sözcükler seçilerek şiirsel hâle getirilemez.

Attilâ İlhan, "şiirin temel ilkeleri ve sorunları üzerinde kafa yormaya alışkın olunmadığından", "biçimsel tutumlarla toplumsal şiirler, toplumsal içeriklerle biçimsel şiirler" üretilmektedir (1979: 1). Bu tutum doğrudan Cemal Süreya'ya karşı bir çıkış olmakla birlikte 1970'li yıllardan sonra İkinci Yeni şairlerinin şiirsel özlerde yaptıkları değişiklikleri de eleştirmek için sergilenene bir tutumdur. Çünkü İlhan, söz konusu olan bu şairleri başından beri biçimcilikle suçlayarak toplumdan ve toplumla ilgili olan her şeyden kopuk ve okurun anlamadığı, anlamlandıramadığı şiirler yazdıklarını iddia etmiştir. Bu görüşünü 1980'li yıllarda da sürdüren İlhan'ın aksine şiir, İkinci Yeni şairlerinin takip ettiği doğrultuda gelişim göstermiştir.

3.7.3.3. Attilâ İlhan ve Anlayışına Bazı Yaklaşımlar

Toplumculuk bağlamında İkinci Yeni şiirini eleştiren Bezirci, Attilâ İlhan'ın şiirini değerlendirirken nedense İkinci Yeni şiirinde olumsuzladığı özellikleri, İlhan'ın şiirinde olumlar. İlhan'ın "çağdaşı olan öbür şairlerde pek görülmeyen hayal genişliği"nin İlhan'ın şiirlerinde "su yüzüne çıktığını" vurgulayan Bezirci, "yer yer gerçeküstücüleri andıran değişik, güzel, alımlı imgeler"in, "hem içeriğin daha iyi belirtilmesine yaradığını" hem de "imgeyi yasaklayan Garip şiirine karşı bir tepkiyi açığa vurduğunu" belirtir. Bu bakımdan Bezirci'ye göre Attilâ İlhan'ı, "İkinci Yeni hareketinin öncülerinden saymak yanlış olmaz." Ancak İkinci Yeni şairlerinin ve "çömezlerin", İlhan'ın getirdiği "anlamlı imgeyi içerikten soyarak anlamsızlığa doğru kaydırdıklarını" işaret eden Bezirci, bu durumu gören İlhan'ın, "öncüsü olduğu hâlde, İkinci Yeni'yi kıyasıya eleştirmek gereğini duyduğunu" vurgular (1969: 76). Dikkat edildiğinde İkinci Yeni şiirini, gerçeküstücü eğilimleri dolayısıyla anlamsızlıkla suçlayan Bezirci, aynı tutumu İlhan'a göstermez. Ayrıca İlhan'ın imgelerini anlamlı bulan Bezirci, İkinci Yeni şiirini, imgeselliği dolayısıyla anlamsız olarak değerlendirir.

Ayrıca Attilâ İlhan, İkinci Yeni şiirini, poetik tutumlar dolayısıyla değil, tıpkı Bezirci'nin kendisinin yaptığı gibi, toplumcu olmadıkları için eleştirmiştir.

Asım Bezirci'nin bu değerlendirmesine karşılık Behçet Necatigil, Bezirci'nin "eksik bıraktığı nokta"lar olduğunu söyler. Necatigil, Bezirci'nin aksine, "İkinci Yeni'nin ne başlangıçta ne de tükeneceğine yakın, değil sosyal realizm ile hemen fark ediliveren özcü bir çizgiyle ilgisi bulunmadığı gibi, Attilâ İlhan'ın şiirinin de hiçbir zaman İkinci Yeni Şiiri olmadığını" ileri sürer (2006: 172). Üstelik Necatigil, İlhan ve Bezirci'nin savunularının aksine İkinci Yeni şiirinde ve bunun gibi şiirlerde, yani İkinci Yeni'nin "uç" şiirlerinde "gene de bir gerçek sezdirildiğini" belirtir. Yani "İkinci Yeni tamamıyla bir şey söylemeyen şiir olmamıştır." Necatigil, asıl olarak "şiirin bütününden sezgi yoluyla yarı karanlık bir anlam, gizli bir güzellik çıkarmanın, okuyucunun hazırlığına bakıldığını" işaret eder (2006: 174).

Sezai Karakoç da Attilâ İlhan'ın çelişkisini bu bağlamda ortaya koymuştur. Attilâ İlhan'ın "Orhan Veli akımının yüzeyde kalışına, toplumculuğuna ve fikirciliğine karşı çıktığını", ancak bu karşı çıkışın aksine "duygulu, marazi denecek kadar duygulu, trajik bir yaşayışı ortaya koyduğunu" belirtir. Dahası Garip şairlerinin "toplumculuklarına karşılık, Attilâ İlhan'ın "bireyci bir şiir kurduğunu", onların "hak, eşitlik vs. iddiaları" cinsinden, kendisinin de "bir doktrin şiirini gerçekleştirmeyi hep ileri sürmesine rağmen, mizacı gereği, bir kaçışı, büyük şehirden kaçışı, uzak ülkeler özlemini, aşkla melankoliyi çizdiğin" dile getirir (1986: 27). Dolayısıyla kuram-eylem birliğinde İlhan tutarlı değildir. Bu sebeple de eleştirilerinde de nesnel bir tavır sergilediğini söylemek zordur.

İlhan'ın bu çelişkilerine Tuğrul Tanyol da dikkat çeker. Tanyol, Attilâ İlhan'ın "öteden beri son dönem şiiri ile ilgili eleştirilerini esirgemediğini", ancak "hiç yeni bir şey söylemediği" belirtir. İlhan'ın bütün eleştirilerinin, "son dönem şairleri az satıyor, hâlktan kopuklar, ne dedikleri anlaşılmıyor, kuşdili ile yazıyorlar, cahiller, şiiri bilmiyorlar, siyasi otoriteden korkuyorlar ve bu nedenle de iktidarların istediği şiirleri yazıyorlar" gibi noktalarda toplanabileceğini belirten Tanyol'a göre, üstünde durulması gereken nokta, Attilâ İlhan'ın "az sayıda tuttuğu şairlerden hiçbirinin bugüne değin önemli bir varlık gösterememiş" olmasıdır. "Attilâ İlhan tek bir şairi Türk şiirine kazandıramamıştır." diyen Tanyol, "Türk şiirinin son otuz yılına bakıldığında, şiirdeki

olumlu gelişimin Attilâ İlhan'ın söylediklerinin tersine bir yön izlemiş" olduğunu da işaret eder. Attilâ İlhan'ın, "tutmadığı adların öne çıkarken, şiirini önemsediğini belirttiği kişilerin ise şiir camiası tarafından beğenilmediklerini" hatırlatan Tanyol, Attilâ İlhan'ın, son dönem şiiri için söylediklerinin büyük bir kısmını İkinci Yeni şiirini eleştirirken de kullandığını dile getirmiştir. Buna karşılık İkinci Yeni şiirini, Attilâ İlhan'ın "üvey çocuğu" olarak gören Tanyol, İlhan'ın "bütün yaşamı boyunca yazdıklarıyla ilintisiz bir şiir anlayışını savunduğunu" işaret eder. İlhan'ın bu kuram-eylem birliğinden yoksunluğunu verdiği örneklerle de ortaya koymaya çalışan Tanyol'a göre eğer Attilâ İlhan, "Sisler Bulvarı"nı, "Yağmur Kaçağı"nı yazmasaydı İkinci Yeni şiirinin "gelişebilmesi pek de mümkün görünmez" (1996: 63). Bu açıdan bakıldığında İlhan'ın kendi şiirin yok sayarak İkinci Yeni şiirine yüklendiğini de söylemek mümkündür.

"Sanatçılar, sanat hakkındaki görüşlerinden çok sanatlarıyla çözümlenirler." diyen Tanyol, Attilâ İlhan'ın bugüne dek "ya inanmadığı şiirler yazdığını ya da yazdığı şiirlerin sorumluluğunu taşımaktan çok uzak" olduğunu belirtir. İlhan'ın "parçalanmış bir kişilik" taşıdığını ileri süren Tanyol, "şiirlerinde zaman zaman aşırıya kaçan bir duygusallık, pejoratif anlamında bir romantizm (belki çok satmasının nedenlerinden biri), lirizm, son derece özel bir imge dünyası, şiirsel müziğe verilen ağırlık ve biraz da levantenlik" olduğunu vurgular. Ancak İlhan'ın bunlarla "taban tabana zıt bir şiir anlayışını" savunduğunu dile getiren Tanyol, Attilâ İlhan'ın "en başarısız olduğu şiirler"in, "toplumsal yanı ağır basan şiirler" olduğunun açıkça söylenmesi gerektiğini belirtir. Tanyol'a göre Attilâ İlhan, bu toplumsal şiirlerde "kendisi değildir." Attilâ İlhan'ın daha çok "Ben Sana Mecburum", "Üçüncü Şahsın Şiiri", "Gaziler Caddesi", "Fabrika Durağı" türünden şiirlerle anıldığını, "bunlar ve daha birçok şiiriyle birlikte" onun "Türkçe'nin en güzel şairlerinden biri" olarak kabul edilmesi gerektiğin söyler (1996: 63). Toplumcu özlerin, şiiri şiir yapacağını ve bu özlerden yoksun şiirin biçimci ve süsten ibaret olduğunu söyleyen İlhan'ın, bu açıdan da yanıldığını söylemek mümkündür. Tanyol'un değerlendirmesinden de yola çıkarak İlhan'ın bireysel özlerden oluşan şiirlerde başarılı olduğunu kabul etmek gerekirse İkinci Yeni şiirine özcü açıdan yönelttiği eleştiriler geçerliliğini yitirmiştir. Böylece toplumsal özlerden yoksun veya onlara yönelmeyen bir şiirin anlamsızlıklarla suçlanmasının da nesnel bir kaşılığının olmadığını söylemek gerekir.

Dolayısıyla İlhan'ın siyasal iktidarlar'la, cahillik'le, anlaşılmazlık'la suçladığı yakın dönem şairlerinin "kuşdili ile yazıyor olmaları"na dikkat çeken Tanyol, İlhan'ın şu dizelerini örnek alır: "*beni bir kere dövdüler çok gözlüklüydüm / daha bere giyiyordum bıyıklarım da duruyor...*" // "*sen dudaklarını boyadığın zaman orléan düşesi / ben hangi filme gitsem sonunda ölüyorum / bu şehrin en büyük yanlışı galata kulesi...*" // "*elektrik çiçekleri açıldı mı sayaç dönüyor / ben de dönüyorum sirkeci garpalas 32…*" // "*bir katedral koparıp ortaçağ bulutlarından/ yığdılar çan sesleriyle san marco meydanı'na...*" // "*biz aslında iki kişiydik / cenova'yı gümrükte tuttular / kaçak sonbahar sokuyormuş / hırsızlama bir ay incecik / yüz papel bilmem kaç kuruş...*"

Tanyol, bütün bu örneklerin ne anlama geldiğini sorar. "Ne anlaşılıyor bu dizelerden? Kuşdiliyle mi. yazılmış?" diye soran Tanyol, bu gibi örneklerin Attilâ İlhan'ın şiirlerinde "öyle çok da zorlanmadan" çoğaltılabileceğine dikkat çeker. "Hâlka yakın", "kuşdiliyle yazılmamış, siyasal iktidarla çelişen" şiirin böyle yazılamayacağını vurgulayan Tanyol, İlhan'ın kuram-eylem birliğinde çeliştiğini işaret eder. Bu dizlerin hâlktan birine verildiği takdirde anlaşılamayacağını vurgulayan Tanyol, bu gibi dizelerin İkinci Yeni şiiriyle "çelişkili" olduğunu kabul etmez ve bu dizlerin İlhan'ın en çok eleştiri yönelttiği Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'sındaki birçok şiiri karşılaştırıp, benzerliklerin bulanabileceğini vurgular (1996: 63).

Bütün bunların yanı sıra Attilâ İlhan'ı haklı bulan Bülent Hasan Kahraman, Attilâ İlhan için dil'in, "bir bağlam sorunu" olduğunu belirtir. Bu açıdan İlhan'ın imgeyi, "bir dilsel gerçeklik" olarak tanımladığını söyleyen Kahraman, İlhan'nın "şiirin hem bir üstdille oluşturulmasını istemesi, üstdili de imgeyle kurması, bunlara karşın imgeyi de bir bağlam içinde ele alması" açısından "son derecede ilginç bir şiirsel yapı" kurduğunu vurgular. Dolayısıyla Kahraman'a göre İkinci Yeni şairleri, "şiiri bağlam sorunlarından koparmışladır." Kahraman, şiiri bağlam sorunlarından koparan İkinci Yeni şairlerinin, bu duruma "filozofik bir derinlik oluşturmak için kalkışmış olsalardı" buna kimsenin itiraz etmeyeceğini belirtir. Ancak ona göre ikinci Yeni şairleri, "şiirsel dili yırtmaya başladıkları noktada, imgenin yapısal ögeleriyle dilin yapısal ögeleri arasında bir tercihte bulunmaya zorlandılar." Böylece "imge ve dil, ikisi birbirinden koparılmıştır." Bu durumu İkinci Yeni şiirinin "çıkmaz sokağı" olarak tanımlayan Kahraman, İkinci Yeni şairlerinin "yaratmak istediklerinin bir yüzey" olduğunu; "bir arındırma" değil, "bir boşaltma" olduğunu belirtir. Bunu dilde gerçekleştirmenin, "başlı

başına bir formülasyonu gerektirdiğini" vurgulayan Kahraman, bunun sebebini "dilde sözcüğü bağlamından koparark ele alındığında üstündeki anlam yükünden kurtulamamaya" bağlar. Kahraman, İkinci Yeni şairlerinin bir yandan bunu gerçekleştirmek istediklerini, şiiri "boşaltmaya" çalıştıklarını; bir yandan da "dilin kendi varlıkbilimiyle bir anlam katmanı yaratması karşısında bocaladıklarını" savunur (1991a: 30). İkinci Yeni şiirindeki anlam sorunsalına Attilâ İlhan'a yakın bir açıdan, imge bağlamından bakan Kahraman, anlam sorunsalının yaratılan imge ile dil arasında ortaya çıkan kopukluktan kaynaklandığını işaret eder. İkinci Yeni şairlerinin "her türlü bağlamdan kopmuş olmasını istedikleri imge"nin, "şiiri üretmeye, çoğaltmaya başladığında şiir belli bir anlam birikimine ulaştığını", bu durumun da, "yaratılmak istenenle yaratılan arasında belli bir çelişki oluşturduğunu" söyler. Kahraman'a göre "imgenin varlıkbilimsel boyutu belirleyici olunca, şiirsel dil, İkinci Yeni şairlerinin ellerinden kaçmıştır" (1991a: 31). Ancak Kahraman, Attilâ İlhan'ın özcü anlayışı doğrultusunda değil, şiirsel dil bağlamında soruna yaklaşır. Dikkat edildiğin de İkinci Yeni şiiri anlamsızlıkla yargılamaz. İkinci Yeni şiirinin anlamsal açıdan beklenilen ile yaratılanın farklı oluşuna dikkat çeker.

3.7.4. Memet Fuat: Bir Okur Olarak Eleştirmen

3.7.4.1. Yeni'lik Bağlamında İkinci Yeni Şiirinde Anlam-Anlamsızlık

İkinci Yeni şiirinin, eleştirmenler arasında tutarlı bir yaklaşımla ortak bir paydada değerlendirilememesine bir eleştirmen olarak Memet Fuat da dâhil edilmelidir. İkinci Yeni şiirini başlangıçta yenilik bağlamında ele alan Memet Fuat, özellikle çıkış noktasını, İlhan Berk'in görüşlerinden hareketle belirler. Berk'in "sanat yenilik içindir" görüşünü üzerinden "yenilik" ihtiyacının nereden kaynaklandığını sorgulayan Memet Fuat, Berk'i yeniliğe iten sebeplerin "toplumsal gelişmeler mi, söz konusu gelişmelerin doğurduğu yeni duygular, yeni düşünceler mi, yoksa yalnızca birtakım Batılı sanatçılara benzeme isteği mi?" olduğunu sorgular. Bu bağlamda Berk'in "eski biçimlere sığmayan yeni içerik mi, yoksa yenilik derken içeriksizliğe, anlamsızlığa, karışıklığa doğru mu gittiğine" cevap bulmaya çalışan Memet Fuat, "yeniliğin" sanatçının kişiliğinden kaynaklanması durumunda "yadırganmayan" bir olgu olacağını işaret eder. Ancak söz konusu yeniliğin, "her çağda, her yerde ortaya çıkmayan" bir özelliğe sahip olması durumunda, alışılmışın dışında olduğu için de "yadırganacağını" belirtir. Bu ikinci

yeniliğin sanatçıya bağlı bir şey olmadığını belirten Memet Fuat, böylesi yeniliklerin "toplumlarda büyük gelişmeler olduğu zaman görüldüğüne" işaret eder (2000: 10). Şiirde içeriğe önem veren Memet Fuat, İlhan Berk'in yaklaşımından hareketle söz konusu yeniliğin, içi boş bir şiir üretmesini eleştirir. İlhan Berk'in, *Galile Denizi* adlı eseri üzerine yazdıklarını da eleştiren Memet Fuat, şairin "anlamsız şiirin üstünlüğünü anlatan anlamlı sözler" ortaya koymaya çalıştığını savunur. Özellikle Berk'in, "Anlamın yeri sadece düzyazıdır. Bir şey anlatmak isteyenler düzyazı okusunlar. Şiir bir şey anlatmaz. Güzellik bir şey anlatmaz çünkü." ve "Şiir anlama bağlı değildir. Anlam düzyazıya özgüdür." görüşlerini ele alan Memet Fuat, Berk'in bu düşüncelerinde herhangi bir derinleşme sağlamadığını dile getirir. "Anlamsız şiir" olgusuna doğrudan karşı çıkmadığını belirten Memet Fuat, sanat alanında "her yeniliğin, her aşırılığın, her denemenin bir yararı olduğunu" düşünür. Söz konusu bu dönemde (1958) "anlamsız şiir modası" gelip geçtikten sonra bu anlayışı çokça eleştirenlerin bile, bu anlayışın "şiire yeni bir tat getirmiş olduğunu, şairlere birtakım kolaylıklar sağladığını kabul edeceklerini" vurgular. Buna bağlı olarak anlamsız şiir anlayışının bu durumun dışında herhangi bir sonuca vesile olamayacağını savunur (1958a: 1). İlhan Berk'in şiiri anlamdan ayıran bu görüşünü "ucuz, kolay bir yenilik" olarak değerlendiren Memet Fuat, Berk'in bu anlayışla "aşırıya kaçan, gittikçe karanlıklaşan bir deneme" içinde olduğunu dile getirir. Bu denemenin ilerledikçe "soyutlaştığını, bozulduğunu ve insandan uzaklaştığını" belirtir ve İlhan Berk'in bunun farkına varamamasını eleştirir. Buradan hareketle anlamsız şiiri savunan şairlerin sadece "bir aramanın buğulu, çözülmez baskısı içinde olduklarının söylenemeyeceğini", ancak bu şekilde "görünmek istediklerini" işaret eder. Dolayısıyla bir yanılsamanın ışığında "bir sezişle, düşüncenin ötesinde birtakım itişlerle bu şiire varmış gibi davrandıklarını" savunur. Ancak gerçeğin bu olmadığına dikkat çeken Memet Fuat, anlamsız şiiri savunana şairlerin "Batıda doğan, gelişen, eskimek üzere olan bir yeniliği gördüklerini, önce yadırgadıklarını, sonra alışarak havasına girdiklerini ve benimseyerek Türk şiirine aktardıklarını" belirtir. Dolayısıyla böyle bir gerçeğe inanan Memet Fuat, anlamsız şiir olgusunun bu düşünceler dâhilinde "doğrudan doğruya bir akıl işi" olduğunu vurgular. Anlamsızlığı, bilinçli bir eylemin ürünü olarak değerlendiren Memet Fuat, söz konusu anlamsız şiir kavrayışında "aramak, bulmak, aklı aşan yaratıcı bir hava içinde olmak gibi şeyler"in olmadığını işaret eder (1958a: 3). Bu açıdan bakıldığında anlamsız şiir bağlamında savunulan yeniliği, "başka bir dilden aktarılan bir yenilik", "akıl yoluyla gelmiş" olarak

kabul eder. İlhan Berk'in bu anlayışın öncülüğünü üstlenmesini, öyleymiş gibi hareket etmesini eleştiren Memet Fuat, anlamsız şiir anlayışıyla herhangi bir yenilik veya öncülük olamayacağını işaret eder.

Anlam sorunsalına daha çok "yenilik" bağlamında bakan Memet Fuat, her yeniliğin beraberinde bir "yasak" getirmesini de eleştirir. Özellikle yeniliğin düşüncelere duygulara getirdiği yasakları eleştiren Memet Fuat, bu anlayışla yeni bir şiir ortaya koyulamayacağını dile getirir. Zamanla bu yasakların hükmünü yitirdiklerini de belirten Memet Fuat, İkinci Yeni şairlerinin de kendilerinden önceki anlayışlar gibi şiire "birtakım yenilikler adına korkunç yasaklar getirdiklerini" vurgular. Memet Fuat'a göre "anlayışlar, kurallar sanattan önce gelmekte"dir. Buna rağmen "yeniliğin, yaratıcılık yolundaki yapıcı etkisinden şüphe etmediğini" vurgulan Memet Fuat, ancak bu yeniliğin "kendisinden öncekilere eklenmesi, onları genişletebilmesi, ileri doğru çekebilmesi" durumunda bir şeyler ifade edebileceğini işaret eder (1958b: 1,6). Bu durumda İkinci Yeni şiiri bağlamında "anlamsız şiir" savunusunun beraberinde getirdiği yasaklarla önceki şiir anlayışlarla aralarındaki bağı koparma girişimlerini kabul etmeyen Memet Fuat, bir bakıma İkinci Yeni şiiri dolayımında gerçekleşen anlamsız şiir vurgusunu, bağsız, köksüz ve tutarsız bir anlayış olarak kabul eder.

Memet Fuat, yeniliğin savunusu olarak eski şiir anlayışlarına getirilen yasaklardan söz ederken aslında doğrudan kastettiği şey, İkinci Yeni şiirinde anlamsızlık vurgusu veya kapalı anlam anlayışıdır. Söz konusu yazıdaki görüşlerde "kapalı şiirin, günümüzün yeni şiirini savunduğunu sanan birtakım sanatçıların aşırı yargılarına, eskileri toptan batırmaya çalışmalarına karşı durmak için" ileri sürüldüğünü belirten Memet Fuat, "yeni şiirle gelen anlayışların kesinleşmeye, katılaşmaya yüz tutuğunu, yasaklaştığını" işaret etmek ister (2000: 18). Anlam kapılığını, anlamsızlığı şiirin bir kuralı hâline getirilmesini ve bunun dışında şiir yazılmayacağının savunulmasını reddeden Memet Fuat, bu anlayışın gittikçe dar bir alana sıkışarak büyük kırılmalara yol açtığını işaret eder. Çünkü ona göre İkinci Yeni şairleri de bu yasakların dışına ilk çıkan şairlerdir.

Yeni şiiri anlam bağlamında değerlendirmeye devam eden Memet Fuat, 1959 yılını esas alarak bu dönemde "anlamsız şiir" adıyla "yeni bir şiir akımı" var olduğu işaret eder. Bu "akım"a İkinci Yeni şairlerinin yanı sıra başka şairleri de dâhil eden

Memet Fuat, bu anlayışın doğrudan reddedilerek görmezden gelinemeyeceğini vurgular. Şiiri anlamsızlıkla suçlayarak söz konusu anlayışı yok saymanın doğru bir yaklaşım olmadığını belirten Memet Fuat, okur beğenisinin zamanla ve şairlere göre değişebileceğini dile getirir. Bu bağlamda asıl meselenin, "bütün alışkanlıklardan sıyrılıp yeni alışkanlıklar edinebilmesini, alışkanlıklarını genişletebilmesini bilmekten" geçtiğini vurgular. Okurun alışkanlıklarına "saplanıp kalmaması, yadırgadığı için bir sanat eserine uzak durmaması" gerektiğine vurgu yapar. Çünkü bir şiiri anlayabilmenin, onu anlamlayabilmenin okurun "bu genişliğe, bu yumuşaklığa geçtikten sonra" mümkün olabileceğini savunur.

Bu bağlamda Memet Fuat, "anlamsız şiir" sözünün yanlış olduğunu işaret eder. Çünkü ona göre yeni şiir "anlamsız" değildir. "Anlamsız" sözcüğünün başka dillerde karşılığını bulmaya çalışan Memet Fuat, bunun bir karşılığının olmadığını dile getirir. Başka dillerde eleştirmenlerin "anlamsız" sözcüğünü kullanmadıklarını, bunun yerine "*obscure*", "*diffucult*", "*irrational*" gibi kavramlarla karşılık sağladıklarını işaret eder. Bu kavramları ele alan Memet Fuat, bunlara Türkçe karşılık olarak "karanlık, kapanık, belirsiz, anlaşılması güç", "güç, zor, çetin", "akla yakın olmayan, akılla anlaşılmayan" gibi karşılıklar bulur. "Anlamlı"lık içinse "*clear*" sözcüğünün kullanıldığını belirten Memet Fuat, onu da "açık, parlak, temiz, kolay anlaşılır, belli" gibi sözcüklerle açıklar. Bu sebeple en azından İngiltere'de böylesi bir şiir akımının anlamlılık-anlamsızlık bağlamında ele alınmadığını vurgular. Çünkü onların anlayışına göre, "her şiir anlamı; ama kimi kapalı, anlaşılması güç; kimi açık, anlaşılması kolaydır." Anlamsız şiir olarak ancak Lettrisme gibi bir akımın kabul edilebileceğini belirten Memet Fuat, Türk edebiyatında da Lettrisme yaklaşan bir divan şairinin varlığından bahseder. Bu bağlamda yeni şiirden de örnek veren Memet Fuat, Asaf Hâlet Çelebi'nin de lettrisme yaklaşan şiirler yazdığını belirtir. "Om mani padme hum" örnek gösteren Memet Fuat, bunun "güzel veya çirkin bir ses" olarak tanımlanabileceğini ve anlamla bir ilgisinin bulunmadığını işaret eder. Çelebi'nin "Kilise" adlı şiirini de ele alan Memet Fuat, bu şiirin Türkçede "yalnızca bir ses" olmaktan ileri gidemeyeceğini vurgular. Aynı doğrultuda İlhan Berk'in "Galile Denizi"nde geçen *"Abtcde hgklmop nbşjklmnb csw neryZ"* şeklindeki dizenin lettrisme de aştığını, burada hece değil sadece seslerin, hatta okunamayacak, seslendirilemeyecek seslerin art arda dizildiğini söyler. Memet Fuat, anlamsız şiirlere örnek vererek harflerle yazılan şiirler üzerinde dururken sözcüklerle de

anlamsız şiir yazılabileceğini vurgular. Bu bağlamda kapalılığın, güç anlaşılırlığın önemli bir çizgisinin olduğunu hatırlatan Memet Fuat, bu çizginin aşılması durumunda yazılan şiirlere anlaşılmaz, anlamsız denilmesinin gerekliliğine değinir. Ancak söz konusu dönemde böylesi bir eğilimin olmadığını da işaret eder. Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ta kapalılığın "çok aşırı örneklerini" vermiş olmasına rağmen anlamsız şiir yazmadığını, Edip Cansever'in "Yerçekimli Karanfil"de "alışılmamış bir söyleyiş, akla uygun gelmeyen, alışılmamış görüntüler" vermesine, "insanı yadırgatmasına" rağmen "anlamsız" olmadığını, "bir şey anlattığını, hiç değilse sezdirdiğini" dile getirir. Hatta "Şiir bir şey anlatmaz." diyen İlhan Berk'in bile şiirlerinin "anlamsızlıktan uzak" olduğunu dile getirir. Ayrıca yeni şiirin "en önemli" şairi olarak gördüğü Cemal Süreya'nın diğer şairlere kıyasla "çok daha açık" olduğunu, şiirlerinin çoğunun "kolayca" anlaşıldığını, "değişik, yeni, yer yer kapalı, ama anlamsız" olmadığını vurgular. Cemal Süreya'da "yeni şiirin akla aykırı gitmeden de yeni kalabildiğini gösteren örneklerin pek çok" olduğuna dikkat çeken Memet Fuat, bu bağlamda yeni şiirin "yalnızca olmayacak görüntüler yaratmak işi" olmadığını işaret eder. Fakat akla aykırı görüntülerin şiire yeni girdiğini söylemenin de yanlış olduğunu dile getiren Memet Fuat, Birinci Yeni şiirlerinden örnekler vererek "yeni şiirin yadırganmasını, (sadece) olmayacak görüntülere yer vermesinde" aramamak gerektiğini, "kapalılık'ın, çetinlik'in, başkalık'ın yalnızca onlardan, görüntülerden" gelmediğini belirtir. Çünkü Memet Fuat'a göre "yeni şiiri yeni eden sıçramalar, aralar, karanlıklar, çizgilerin sonuna kadar çekilmemesi, Orhan Veli'den uzaklaşıp Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya yakınlaşma"dır (1959a: 8-9). Dolayısıyla Memet Fuat, İkinci Yeni şiir bağlamında bir anlamsızlıktan değil, genel bir kapalılıktan, güç anlaşılmaktan bahseder. Bu kapalılığın da sadece imgelerden kaynaklanmadığını bir bakıma dile getirmiş olur. Lettrisme yakın örnekleri de verirken söz konusu dizeleri kendi bağlamlarından koparark verdiğini söylemek gerekir. Çünkü söz konusu dizeler şiirin bütünselliğinde bir anlam veya anlamlamanın içine sokulabilir. Ses değerleri veya derin yapı içindeki uyumları şiire anlam katabilir. Şiirin anlam yükü sadece sözcüklerin kavramsal göndergelerinden oluşmayacağı gibi şiirde ortaya çıkan sesin de bu anlam yükünü okuru başka açılardan sunabileceğini söylemek mümkündür. Ancak yine Memet Fuat, diğer eleştirmenlere göre İkinci Yeni şiirinde anlam sorunsalına doğrudan bir olumsuzlamayla yönelmez.

Toplumcu bir bakış açısına sahip olan Memet Fuat, İkinci Yeni şiirini eleştirirken anlamı öne çıkarmaya çalışır. Şiirde bir "öz" arayan Memet Fuat, şaire "yaşadığını yazmak" bağlamında bakar. "Günlük yaşayıştaki bir olay, bir dış gerçek karşında" şairin tutumunun iki türlü olabileceğini belirten Memet Fuat, bunları "Dıştan içe doğru" ve "İçten dışa doğru" olarak betimler. Birinci tutumda şair, "dış gerçekten yola çıkıp kendi iç gerçeklerine, o dış gerçek karşısındaki düşüncelerine, duygularına yönelir." Bu tutumda şair "ileri" giderse, "dış gerçek, olay silinip unutulabilir" diyen Memet Fuat'ın, bu noktada bir bakıma nesnel bağlılaşımın da ortadan kalkacağını ve şiirde bir anlam sorunu yaşanabileceğini işaret ettiğini söylemek mümkündür. İkinci tutumda ise şair, "iç gerçeklerini, düşüncelerini, duygularını, dış gerçeğe doğru yöneltir." Böylesi bir tutumda şair, "olaya sarılır, iç gerçeklerin ışığında o olayı, o dış gerçeği aydınlığa çıkarır, açıklar, iyice belirtir." Böylelikle dış gerçek "ezilmez" ve nesnel bağlılaşım korunmuş olur. Bu durumda anlam sorunu da ortaya çıkmaz. Memet Fuat, "yaşadığını yazan, düşüncelerini, duygularını dış gerçeklerden büsbütün uzaklaştırmadan işleyen, yaşayışı ile yaratıcılığını el ele yürüten sanatçılara ayrı bir önem" verdiğini belirtir. Memet fuat'ın bu vurgusu şiirde "öz" meselesine verdiği değeri de ortaya çıkarır. Öz'ü öne çıkaran şairler, "çağının buyruğunu, itişini sezebilen, köşeleri önde dönen sanatçılar"dır. Bu hususta "Şiir sözcüklerle yazılır" yaklaşımının doğru algılanması, "şiirin sözcüklerle başlayıp sözcüklerle biten bir şey olmadığının sezilmesi ve şiirde "öz adına biçimle savaşılması" gerektiğini vurgular (1959b: 4). Memet Fuat'ın bu üstü kapalı İkinci Yeni eleştirisi, aslında İkinci Yeni şiirinin aşırı biçimci olduğunu algısına yöneliktir. İkinci Yeni şiirine doğrudan biçimci bir şiir demeyen Memet Fuat, anlamsızlığın aşırı biçimci tutumdan kaynaklandığını belirtmek ister. Dış gerçeklikten kopup bir şiir, bağlantısız ve temelsizdir. Bu bağlamda da anlamsızdır. Memet Fuat, İkinci Yeni şiirini sürdürenlerin bu dış gerçekliğe bağlı kalmaktan vazgeçmemeleri gerekliğini işaret etmiş olur. Bir bakıma yeniliğin de biçim değişikliğiyle, biçimcilikle sağlanamayacağını belirtir.

Şiirde biçimcilik olgusunun "kolaylığı" üzerinden de şiire yaklaşan Memet Fuat, bir bağlamda biçimciliğin şiiri "kolaylaştırdığını, kolay yazılmasını sağladığını" savunur. Dıştan içe, biçimden içeriğe giderek biçimin kalıplaşması doğrultusunda şiirin kolaylaştığını belirten Memet Fuat, var olan algının aksine Orhan Veli şiirinin "bütün kolaylıklardan sıyrılmış" bir şiir olduğunu dile getirir. Ona göre Orhan Veli, şiirden

dışladığı ögelerle şiiri "bütün kolaylıklardan sıyırıp 'yazılmaz'ın kıyısına" getirmiştir. Buradan hareketle "şiirin güç olmasının bir üstünlük" olmadığını vurgulamaya çalışan Memet Fuat, "kolay şiir kötü, güç şiir iyidir" algısının yanlışlığına da dikkat çeker. Biçim'in şiiri akla gelen ilk kolaylık olduğunu belirten Memet Fuat, "kalıp"ların şiire "büyük kolaylıklar" sağladığını dile getirir. Ölçü, uyak gibi unsurları "dış kolaylık" olarak tanımlayan Memet Fuat, "imgeler, benzetmeler, değiştirimler, atlamalar, karanlıklar" da "iç kolaylık" olarak kabul eder. Özellikle şiirde kapalılığı, içerik bakımından "büyük bir kolaylık" sayar. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri bağlamında ortaya çıkan kapalılığın ve anlam sorununun şiir yazmayı "daha çok" kolaylaştırdığını iddia eder. Çünkü ona göre "şiirleştirme yöntemleri çoğalmıştır." "Eskiden şiire kolay kolay sokulamayan birçok düşüncenin, birçok duygunun artık 'şiirleştirilebildiğini'" vurgulayan Memet Fuat, yine de bu durumda İkinci Yeni şiirini "anlamsızlık" yolunda yürüyen bir şiir olarak algılanmaması gerektiğini belirtir (2000: 41-43).

Bu görüşlerine cevap veren Edip Cansever, Memet Fuat'ın, "Şiirde kapalılık -öz bakımından- büyük bir kolaylık" sözünü ele alır. Böylesi bir "doğruluğuna" inanamadığını belirten Cansever, "şiiri kapalı, açık diye kümelendirmeyi (*?) kanıksadığını" vurgular. Cansever, bu bağlamda "özü bakımından kapalı olan şairin, bununla bir kolaylık elde etmesi" durumunda bunun nesnel bir geçerliliğinin olmadığını, kendini ve okuru aldattığını işaret eder. Bu aldatmacanın da kolayca farkına varılabileceğini de belirtir. Ancak buna rağmen "şairin alışılmamış duyguları, okuyucuya iletilmesi güç düşünceleri"nin de olabileceğini vurgular. Bu sebeple şiiri açık-kapalı diye "ikilendirme"mim yanlışlığına da değinen Cansever, "kapalı şiir"in olmadığını, "olsa olsa şiire kapalı kişiler"in var olduğunu savunur. Dolayısıyla kapalı olan bir şiire, her zaman "şiir" denilmesinin doğru olmadığını dile getirir. Cansever'e göre "en yeni duygular, iletilmesi en güç olan düşünceler bile, şairin elinde, açık seçik bir anlatıma (ifadeye) kavuşurlar." Bu durumda "gerçek şiir aydınlıktır" diyen Cansever, bu aydınlığın, okurun şiire "yakınlaşması oranında aydınlık" olduğunu vurgular (2012: 99-100). Şiiri kolaylaştıran veya zorlaştıran şey, bu durumda okurun yaklaşımıdır. Okur, şiir yükü ve deneyimi dolayımında, şiirin anlamlama sürecini yönetir. Cansever, şiirde anlam sorununu bir bakıma doğrudan okura bağlar.

Memet Fuat'ı eleştiren Cansever, onun "şiiri anlamayı değil, anlaşılan üzerinde konuşmayı; çoğu zaman bununla da mantıksal bir ustalık göstermeyi seçtiğini" savunur.

Bu gerekçeyle Memet Fuat'ın "ne yaparsa yapsın, şiire kapalı kalmaktan kurtulamayacağını" dile getiren Cansever'e göre "yeni şiirin getirdiği bir öz varsa (ki var elbette), bunun kolay bir öz olduğu, kolay olduğu için de kapalılığa büründürülerek önemliymiş gibi gösterildiği öne sürülürse, bunun karşıtını savunmak, yeni şair için hiç de zor olmaz." Böyle bir savunmayı gerekli bulan Cansever, Memet Fuat'ın "anladığınca", "kapalılığın; öz yoksunluğunu, ne dediğini bilmezliği, şairde belli bir düşünce düzeni olmadığını göstermesi bakımından, yeni şiirin kapalı olmadığını savunmak gerekliliğini" vurgular (2012: 100). İkinci Yeni şiirini kapalı bir şiir olarak görmeyen Cansever, Memet Fuat'ın "yeni şiire ilgi duymaktan çok, yenilik sözcüğünün getirdiği kavramlar üzerinde konuşup tartışmayı sevdiğini" belirtir. Bunu Memet Fuat'ın "şiirin anlatma gücü arttı gibi geliyor bana, büyük şairleri bekleyen bir yol açıldı gibi geliyor, söyleyecek sözü olan şairleri bekleyen bir yol" şeklindeki sözleriyle gerekçelendiren Cansever, bu sözle onun bir çelişkiye düştüğünü savunur. Çünkü Cansever'e göre "şiirin anlatma gücü arttı" diyen bir eleştirmenin, şiiri kapalı olarak göstermemesi gerekir. "Şiirin anlatma gücünün artması, şiirle bir şeyler anlatıldığı zaman ortaya çıkar." diyen Cansever, bu durumda "kapalılık"ın, "söyleyecek sözü olmayan yeni şairlerin sığınağı" olmadığını dile getirir (2012: 101). Cansever, kapalılığı, öz bakımından kolaylık saymasını eleştirirken, bu kolaylık içinde zor olanın açıklığa ulaşmak olduğunu kabul eder. Duyguların, düşüncelerin "ne denli yeni olursa olsun, onları bir açık seçikliğe ulaştırmak" gerektiğine vurgu yapan Cansever, eleştirmenin de "şiire açık olmayı" kendine amaç edinmesini şart koşar.

Attilâ İlhan ise, Memet Fuat'ın başlangıcından bu yana İkinci Yeni şiire karşı çıktığını, onların şiirinin anlamsız olduğunu, bir içeriğe, öze sahip olmadığını, ancak 1960'tan sonra bu fikirlerini değiştirerek İkinci Yeni şiirini savunmaya geçerek "hazin bir başkalaşma" içine düştüğünü savunur. Özellikle ele aldığımız son görüşlerinde Memet Fuat'ın İkinci Yeni şiirini "eski şiire açık şiire karşıt değil de, onun yanında, ona eklenmiş olarak düşünmeye" başlamasını eleştirerek bir "başkalaşma" yaşadığını iddia eder. Dahası Cansever'in de değindiği "şiirin anlatma gücü arttı, büyük şairleri bekleyen bir yol açıldı" sözleriyle Memet Fuat'ın İkinci Yeni şiirini "aklama" çabası içine girdiğini belirtir (1967: 10). Ayrıca Memet Fuat'ın 1 Mart 1960'ta yazmış olduğu bir yazıdan "İkinci Yeni bir "saman alevi" gibi parlayıp söndü, dayandığı güçsüz ilkeler şimdi çok geride kaldı; ama kapalılığın anlam alanında da önemli olabileceği kanısına

onun yardımıyla vardık. Ece Ayhan, Cemal Süreya, Kemal Özer gibi genç şairleri o getirdi; Turgut Uyar'ın, Edip Cansever'in yenilenmesini, güçlenmesini o sağladı. Çözülüşü, değerini yitirişiyle de bize yeni umutlar verdi." (2000: 47) şeklindeki sözleri alan Attilâ İlhan, bu sözleriyle Memet Fuat'ın "soyutçuluğu ve soyutçu ozanları benimsediğini" söyler (İlhan, 1967: 10). Attilâ İlhan İkinci Yeni şiiriyle ilgili eleştirilerinde olduğu gibi burada da nesnel bir tutumdan uzaktır. Memet Fuat'ın yazılarından alıntıladığı sözleri, bağlamlarından ve yazının genel tutumundan soyutlayarak ele alır. Böylece Memet Fuat'ın savunularının dışında kendince görüşlerini geçerli kılamaya çalışır. Memet Fuat, anlamsız şiiri başından beri eleştirirken İkinci Yeni şairlerinin, İlhan Berk'in bile anlamsız şiire yönelmediğini belirtmiştir. Memet Fuat'ın eleştirdiği durum genel olarak anlamsız şiir olamayacağıdır. Üstelik de Attilâ İlhan'ın eleştiri amaçlı alıntıladığı sözlerinde bile Memet Fuat, başlangıçta İkinci Yeni şiirinin ilkeleri olarak ortaya atılan görüşlerin temelsizliğine vurgu yapar. Dolayısıyla Memet Fuat'ın bir "başkalaşma" değil, aynı doğrultuda İkinci Yeninin "gerçek" şairlerini nesnel bir tutum içinde değerlendiğini söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şiiri bağlamında tartışılan "anlamsızlık"ın siyasal baskıdan kaynaklandığı meselesine Memet Fuat da değinir. Özellikle Attilâ İlhan ve Asım Bezirci'nin bu yöndeki "kesin" tutumu karşısında Memet Fuat daha temkinlidir. Daha önce de Muzaffer İlhan Erdost tarafından reddedilen bu görüşler, Memet Fuat'la daha farklı bir değerlendirmeye tabi tutulur. Özellikle 1960 öncesi ve sonrası şiir ortamlarının birbirinden "özgürlük" bağlamında farklı oluşlarına yapılan göndermeler, şairlerin tutum değiştirdiği yönünde birleşir. Siyasal baskıdan kaynaklı olarak toplumsal sorunlara değinmediği ve anlamsız, kapalı, imgeci, biçimci bir şiiri sürdürdüğü varsayılan İkinci Yeni şairlerinin, 1960 sonrasında ortaya çıkan özgürlük ortamında bu genel tutumlarından vazgeçerek daha toplumsal içerikli, özcü ve anlamı öne çıkaran bir şiir çizgisine yaklaştıkları savunulmuştur. Ancak Memet Fuat, İkinci Yeni şiirinin geldiği noktayı ve ortaya çıkan ürünleri, bir siyasal baskının sonucu değil, "sanat deneyi"nin bir sonucu olarak görmek eğilimindedir. Ona göre "baskı" sözcüğünü çıkaranlar eleştirmenlerdir. Memet Fuat, sanatçıların, "toplumsal baskılar olmasaydı da sanatın geleceği yerin burası" olduğu görüşünde birleştiklerini dile getirir. Memet Fuat, genel olarak sotuy şiirin, kapalı şiirin "baskı"yı bir "mazeret" sayıp kendini savunmadığını belirtir. Bu noktada İlhan Berk'i de örnek gösteren Memet Fuat, onun

“Düzyazıda anlamı olan her köğü çiziyorum... Şiiri böyle anlarken, bunda siyasa (politika) ile hiçbir ilgi olmadığı açıktır sanırım.” şeklindeki sözlerini alıntılar. Buradan da anlaşılacağı gibi İlhan Berk, anlama olumsuz tavır takınırken siyasi hiçbir baskının etkili olmadığını ortaya koyar. Yani Berk, baskı’yı bir “mazeret” olarak görmez. Oktay Rifat’ın da benzer bir görüşü savunduğunu ileri süren Memet Fuat, onun “anlamsız şiir ile anlatma gücünün arttığı” fikrini ileri sürdüğünü hatırlatır. Bu açıdan Oktay Rifat’ın baskı’yı anlamsızlık için bir mazeret sayamayacağını da dile getirir. Dolayısıyla Memet Fuat, anlamsızlık bağlımda baskı’yı bir mazeret olarak gösterenlerin şairler değil, eleştirmenlerin kullandığına kanaat getirir (2000: 55-56). Birçok sanatçı tarafından da dile getirilen bu durum, şiirin geçirdiği değişim ve dönüşümler esas alındığında bir haklılık payını ortaya çıkarır. İkinci Yeni şiiri veya “anlamsız şiir” yaklaşımları siyasal ve toplumsal baskılardan doğmamıştır. Bir noktada İkinci Yeni ile hiçbir ilişkisi olmayan Fakir Baykurt bile “salt” siyasal baskılar sonucu anlamsız şiirin ortaya çıktığını kabul etmez. Melih Cevdet Anday da bu tutuma yakın durur. “Akıl hep yasakları aşmıştır” diyen Anday, sanatçının yasaklar karşısında da düşüncelerini söyleyebileceğini ileri sürer. Memet Fuat, bu durumlar karşısında “Siyasal baskıların etkisi olmadıysa, bir kaçış söz konusu edilemeyecekse, 1950’lerin ikinci yarısında şiir birdenbire neden gerçeklerden koptu? Durup dururken neden “anlam” bir yana itilmek istendi, bir moda olarak izledikleri öne sürülebilecek Batının kapalı şiir örnekleri neden “anlamsız” diye yorumlandı?” şeklinde sorular sorar. Memet Fuat bütün bu soruların cevabını Muzaffer İlhan Erdost’un görüşlerinde bulur. Şiir ve anlam anlayışındaki bu değişikliğin Erdost’un “Şiir, tekniğin ilerlediği çağlarda, giderek siyasi işlevini yitirdi. Atomun parçalanmasından, hele sputnikten sonra, şiirin günümüz insanlığına yapacağı hizmette hâla bir Kuran ışığı, bir İncil ışığı bekleyenlere şaşarım.” sözlerinde vurguladığı gibi, “şiirin siyasal işlevini yitirmesi”nden kaynaklandığını kabul eder. Böylelikle “şairler bir gereği kalmayan toplumsal sorumluluklardan, güncel olaylara bağlı, herkesin anlayacağı şeyler yazmak zorunluluğundan kurtulmuş” olduğunu dile getiren Memet Fuat, bu durumun sonucu olarak şairlerin “özledikleri gibi davranma olanağına kavuştuklarını, toplumsal kaygıların artık geçmişte, 27 Mayıs öncesinde kaldığını” dile getirir (2000: 103-105). Böylesi bir şiirde de anlam bir bağlamda rastlantıya bırakılmıştır. Rastlantısal olarak ortaya çıkan anlam, şairin düşüncelerinden, ortaya çıkarmak istediği anlamdan elbette büsbütün ayrı veya zıt bir anlam değildir. Bu rastlantısallık şiirden kopuk bir anlam ortaya çıkarmaz. Rastlantısallık, bir bakıma

anlamın sadece söz konusu olan şiire özgü bir anlamın ortaya konulabilmesi gerçeğidir. Rastlantısallık, şiiri oluşturan sözcüklerin bir bağlılaşım içinde şiir öncesinde var olmayan, yeni bir anlam ortaya çıkarmasıdır. Dolayısıyla anlam, şaire ve şiire özgü bir bağla, şiirin oluştuktan sonra yapının bir rastlantı sonucu oluşturduğu bir anlamdır.

Dilde anlamsızlık meselesine "devrik cümle" bağlamında da yaklaşan Memet Fuat'a göre konuşma dilinin inceliklerine varabilmek için devrik cümlenin gerçeğini anlamak" gereklidir. Konuşma dilinin, devrik cümleden "anlam" adına yararlandığını belirten Memet Fuat, devrik cümlenin kullanılışında "üslup kaygısının" da etkili olduğunu kabul eder. Ancak bu kaygının "arka planda" olması, "anlamın itişiyle gelmeyen devrik cümleye önem verilmemesi" gerektiğine inanır. Dolayısıyla her cümleyi devirmek istediğinin dilde bir anlam sağlamayacağını işaret eden Memet Fuat, devrik cümlenin metin içinde "tek kalınca bir özgünlük, bir özellik tadı" verebileceğini dile getirir. Ancak bütün metne "yayılması, üslupların ortak niteliği durumuna yükselmesi"nin kabul edilemeyeceğini vurgular. Bu bağlamda Memet Fuat, "anlam adına devrik cümle kuranlar" ile "bu işi salt üslup kaygısıyla" yapanları birbirinden ayırır. Anlam adına devrik cümle kuranları olumlu bulan Memet Fuat, bu eylemi sırf üslup özelliğine dönüştürenleri yerer. Devrik cümleyle bağlantılı olarak "anlamsızlık arayanların, kapalılıktan bir şey umanların, açıklıktan kaçmakla düşüncelerine *derinlik* havası verebileceklerini sananların" dilde "yeni terimlere" yöneldiklerini söyleyen Memet Fuat, bu anlayış içerisinden devrik cümle yoluyla metinlerin fazlasıyla "karışıklaştırılıp kör düğüme çevrildiğini" savunur. Böylelikle sanatçıların, bu yeni terim ve sözcüklerin "bilinmeyenlerce yadırganmasından ve gölgeli kalmasından yararlanmak istediklerini" belirten Memet Fuat, "derinliğin anlamda, düşünüşte, duyuşta aramak gerektiğini" işaret eder. Çünkü Memet Fuat'a göre "çözülememiş, derin anlamları ortaya vurmak isteyenlerin *katlandıkları* kapalılık, gölgelik onlarda bir 'derin görünme' yöntemi olarak soysuzlaşıyor." Bu sebeple Memet Fuat, devrik cümle kullanımını anlam-anlamsızlık bağlamında değerlendirirken "kapalı, anlaşılmaz, karışık yazarak 'derin' görünebileceğini sanan yazar" ile "gerçek bir derinliğin oluşturduğu düşünceler, duygularla yüklü bulunduğu, söyleyeceklerini başka türlü söyleyemeyeceği için kapalılığa, karışıklığa düşen yazar"ın birbirinden ayrılması gerektiğini vurgular. Birincilerin yapay bir anlam kapalılığına düştüklerini, ikincilerin ise doğal bir söylemin sonucunda ve başka türlü olmayacağı için kapalılığa yöneldiklerini kabul eder (1961:

6). Bilinçli bir şekilde, salt bir üslup yaratma adına devrik cümleye girişen sanatçının anlaşılmaz ve kapalı bir söylem geliştirmesi, bir derinlik sağlamaz. Memet Fuat, bu noktada haklı bir tutum sergiler. Böylesi bir dil, metni okunmaz hâle getirir ve anlamı yüzeysel bir yapıda bırakır. Burada devrik cümle, anlamı öncelemek veya anlamı öne çıkarmak adına işlev görmez. Ancak metin içinde, metnin oluşum sürecinde anlamın önceledi̇ği duruma göre gelişen ve ortaya çıkan devrik cümle, şiirsel anlamı da öne çıkarma işlevini görür. Bu işlev dolayımında anlam, bu dilsel yapı içinde şiire özgü bir durum yaratır. Çünkü anlam, şiirsel anlamın gerektirdiği bir çağrışım bağlamında ortaya çıkar. Bu da şiirden beklenen bir anlam olur. İkinci Yeni şiirinde birçok şairde bu devrik cümle tutumu söz konusudur. Asıl İkinci Yeni şairlerinde bazı şiirlerde aşırıya kaçsa da devrik cümlenin bir doğallık oluşturduğu söylenebilir.

3.7.4.2. Kemal Özer Bağlamında Şair-Şiir-Okur ve Anlam

Memet Fuat, İkinci Yeni şiiri çerçevesinde gerçekleşen anlam tartışmaları sürerken Kemal Özer'in bir şiirini ele alarak anlam sorununa başka bir yön kazandırır. Bu dönemde şairlerin anlamsız şiirler yazdıkları eleştirileri oldukça yoğunlaşmışken Memet Fuat, Kemal Özer'in "Ağıt" şiirinin anlamını ortaya koymak için farklı bir yola gider. Söz konusu şiirin anlamını şairin kendisine soran ve aldığı cevabı kendi belirlediği anlamla kıyaslayan Memet Fuat, bir şiirin anlamının, şair ile okur arasındaki duyuş farkını ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Okur merkezli bir açıdan bakan Memet Fuat, sanatçı merkezli, biyografik bir eleştirel bakış sunan Kemal Özer arasında, şiir anlamsal açıdan birbirinden oldukça farklı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Her okur veya eleştirmenin şiirle şairi arasında bağlar kurmak üzerinde durduklarını hatırlatan Memet Fuat, aslında şiirin yazılıp bittikten sonra sanıldığı gibi "bitmediğini" belirtir. Çünkü şiirle okur arasında da "birtakım bağlar kurulmasının gerekliliğine" işaret eder. Böylelikle "okurun bu bağları kurma çabası"nın, "şiire kendi başına yaşama gücü, şairinden, yaratıcısından uzaklaşma, kurtulma gücü kazandırdığını" savunan Memet Fuat, bir şiiri "on onbeş kişi okursa", bu kişilerin söz konusu şiirden "eş tatlar, eş anlamlar" çıkaramayacağını belirtir. Bu noktada I. A. Richards'ın denemelerini örnek gösteren Memet Fuat, bu denemelerin sonucunda "şiir ile okur arasındaki bağların incelenmesi" gereğinin ortaya çıktığını dile getirir. Bilindiği üzere Richards, şiir birikimi ve kültürü olan, bir bakıma şiirden anlaması gereken edebiyatla uğraşan okurlara, şairini belirtmeden incelemeleri ve anlamını ortaya koymaları için bir şiir

verir. Söz konusu bütün okurlar birbirinden farklı anlamlar çıkararak farklı sonuçlara varırlar. Aynı şiiri anlamlayan okurların birbirlerinden oldukça farklı sonuçlara varmasının gerekçesini Memet Fuat, "sanat alıcısının sanat eserine kendinden bir şeyler katmasında" bulur. Ayrıca Memet Fuat'a göre "bu gerçeği, kapalı, anlaşılması güç şiirlerde görmek daha da kolay"dır. Çünkü Memet Fuat, "şair anlatmak istediğini ne kadar kapalı anlatırsa okurun başka anlamlara yönelmesi de o kadar kolaylaştığını" savunur. Bazı şairlerin de şiirin açıklanmasına, daha da öteye giderek anlama karşı çıkmalarının gerekçesini buna bağlayan Memet Fuat, bu noktada Oktay Rifat'ın Valery'den "Valery'ye Göre Anlam" (*Yeditepe*, 1 Nisan 1959, S.1, s.4) bağlığıyla yaptığı çeviriyi anar. Valery, burada "Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olamaz." şeklinde belirttiği görüşü kabul eden Memet Fuat, bu görüşleri "şiir ile okur arasında bağların önemini anlamış birinin sözleri" olarak değerlendirir. Ancak Memet Fuat'ın karşı çıktığı şey, Valery'nin yazının devamında ortaya koyduğu "Şiirin amacı, hiçbir zaman belirli bir şeyi anlatmak değildir. Bunu düzyazı yapar." görüşünü genel anlamda benimsemez. Çünkü Memet Fuat'a göre düzyazı da bunu yapamaz. Gerek şiirde gerekse düzyazıda bir bağlam, ortam sorununa işaret eden Memet Fuat, bu bağlam ortaklığının ölçüsünde anlaşma sağlanabildiğini vurgular. Dolayısıyla Valery'nin belirttiği gibi "düzyazı ile okur arasındaki bağların büsbütün aydınlık" olduğunu kabul etmez.

Buradan hareketle Kemal Özer'in şiirine geçen Memet Fuat, Kemal Özer'in "Ağıt" adlı şiiri üzerinde gerçekleştirdiği bu anlamlama denemesini, "her şiirin tek bir anlamı olduğunu söylemek için değil, bir okurun bir şiirden şairin aklından bile geçirmediği anlamlar çıkarabileceğini göstermek için" yaptığını söyler. *"annem mi bir kadın / geciken bir kadın gece yatısına / ölüm kendini göstereli babamın saçlarından / günübirlik bir kadın / üsküdar'la istanbul arasında // babamdı sakalıydı babamın / bir akşam göle batırdı / çıkmamak üzere bir daha / hepsi de ekmek kokardı / sayısı unutulan parmaklarının // akşam bir attır bütün ülkelerde / serin esmer bir attır / terkisine çocukların bindiği."* şeklindeki bu şiiri, Memet Fuat, Kemal Özer'den "anlam bakımından açıklamasını" ister. Ancak Kemal Özer'in anlamlaması ile Memet Fuat'ın anlamlaması birbiriyle örtüşmez. Memet Fuat, bu şiire şöyle bir anlamlama yapar : *"Şiiri söyleyen bir çocuk. Birinci beşlikte, babasının ölmesi ya da ölüm döşeğine*

düşmesi üzerine annesinin işe gidip gelmeye başlamasını anlatıyor. Üsküdar'da oturuyorlar; annesi İstanbul'da çalışıyor, geceleri eve geç geliyor; gece yatısına gelen bir konuk gibi; sonra sabah erkenden oğlunu (çocuk erkek) belki de ölüm döşeğindeki babayı (ölmüş değilse) bırakıp işe gidiyor. İkinci beşlikte baba anlatılıyor; ilk üç mısrada ölüşü, son iki mısrada yaşayışı. Baba sakallı, bütün hayatı boyunca bir ekmek lokma ekmek için çalışıp didinmiş bir adam. Birinci beşlikteki anne de başörtülü olsa gerek Yoksul bir aile. Son üçlük -nedense- sokakta geçiyor; sokakta oynayan bütün dünya çocuklarının, yaşadıkları hayatın zorluklarına kafa tutun neşelerini veriyor. Su gibi akışından mı, yoksa "bindiği" sözcüğünün boşluğa doğru bırakılışından mı bilmiyorum, umutlu bir üçlük bu. Çizdiği görüntü insanı çok çeşitli duygulara götürebiliyor; açıklamalardan çok, yakıştırmalara elverişli."

Kemal Özer'in anlamlaması ise şöyledir: *"Katılan üç kişi var o şiire. Anne, baba, çocuk. Şiir o yüzden üç bölüm. Baba ölü. Anne ve çocuk ölümün ve ölünün ertesinde. İlk bölüm anneyi çiziyor. "Gece yatısı" ve "günübirlik" sözleri bu çizimin ögelerinden. Baba yeni ölmüş. Anne ölünün arkasından yaşayışındaki değişmeyle yer alıyor o bölümde. Mezarlıkla ev arasında gidip gelen bir kadın. Artık bir misafir gibidir çocuğun gözünde. Sabah çıkıp mezara gitmektedir. Akşam olunca sanki "gece yatısına" gelen bir misafir gibi eve dönmektedir. Üsküdar'la İstanbul evle mezarlığı deyimliyor bir bakıma. "Günübirlik bir kadın" sözü de gene annenin misafir gibi görünümüyle ilgili. Mezardakine göre "günübirlik" bir misafir o. İkinci bölüm de yalnız ve yalnız babanın nasıl öldüğü, çocuğun ağzından anlatılıyor. Üçüncü bölüm ise ilk iki bölümle, bir bakıma "kontrast" yapıyor. Sanki şairin eklediği ve çocuklardan söz açan ilgisiz bir bölüm: Onların akşam olunca evlere dağılışını, babalı babasız fark etmeyen evlere dağılışını deyimliyor."*

Memet Fuat, bu iki farklı anlamlamanın sebebini araştırırken yaşantıların getirdiği farklı bakış açılarını örnek gösterir. Memet Fuat, Kemal Özer ile farklı ortamlarda yaşam sürdüklerini ve bu yaşamın kendilerine sağladığı özelliklerin sonucunda olay, olgu, durum ve insanlara farklı değer ölçütleriyle baktıklarını dile getirir. Bu sebeple "bir şiirin anlaşılmasına, açıklanmasına ilgisiz şeylerin etkili olduğuna" dikkat çeken Memet Fuat, şiirin açıklanmasında "açıklamayı yapanın kendi beğenesini de önceledeği" gerçeğine vurgu yapar. Çünkü Memet Fuat, Kemal Özer'in "açıklamasındaki duygulara taş çatlasa ısınamayacağını; o duygular verilseydi bu şiiri

sevemeyeceğini" belirtir (1959c: 3-4). Burada vurgulanması gereken şey, ortaya koyulan anlamın, nesnel bir bağlılaşıma dayanıp dayanmamasıdır. Memet Fuat'ın, Kemal Özer'in açıklamalarına "ısınamama"sının sebebi Özer'in açıklamalarını oldukça şairane kalmasıdır. Nesnel bir bağlılaşım kurulmaya çalışıldığında Özer'in açıklamaları sekteye uğrar. Eşi ölmüş olan bir kadının, çocuğunu evde yalnız başına bırakarak bütün günü eşinin mezarında geçirmesi oldukça şairanedir ve gerçekçi bir durum değildir. Memet Fuat, biraz da toplumcu anlayışından dolayı, bu şiiri açıklarken daha sosyolojik temeller ortaya koymaya ve daha gerçekçi bir bağlam çizmeye çalışır. Ancak Kemal Özer'in açıklamaları bir şairlik düşü taşımaktadır. Burada söz konusu anlamın geçersiz olduğu söylenemez. Aslında her iki açıklama arasında "mezarlık" ve "işe gitme" olgusunun dışında bir farklılık yoktur. Anlamlamayı farklılaştıran bu iki beklentidir. Kemal Özer, kadının bir şairane düşle mezarlığa gitmesini tasarlarken Memet Fuat, onun bir toplumsal beklenti içinde "işe gitmesini" uygun görür.

Aynı denemede Kemal Özer'in "Laleli" adlı şiirini de anlamlamaya çalışan Memet Fuat, yine şairle farklı anlam katmanlarına ulaşırlar. Söz konusu şiirde yer alan *"boyunlarınız için dikkat / olanlardan biri de kıral / lale yetiştirmeğe meraklı"* şeklindeki son bölümde oldukça farklı bir anlama ulaşırlar. Memet Fuat, bu üç dizelik bölümü şöyle açıklar: *"Kıral insanların boynuna ip geçirmekten bayağı hoşlanır olmuş; ama bahçesinde lale yetiştirecek, çiçeklerle oynayacak, bundan büyük bir tat alacak kadar da, katılaşmamış, yumuşak bir insan. Demek ki kötülük kıralda değil, kıralı kıral eden şartlarda."* Oysa Kemal Özer, bu dizleri şöyle açıklar: *"Lale sözcüğünü çiçek anlamında kullanmadım, eski zamanda ağır suçluların boynuna geçirilen demir hâlka anlamında kullandım."* Burada Memet Fuat, şiiri ilk okuduğunda "lale" sözcüğünün bu anlamını bilmediğini, bu sebeple de farklı bir anlama gittiğini söyler. Ancak buna rağmen Kemal Özer'in verdiği anlamdan çok yine kendi vardığı anlamı önemser (1959c: 4). Aslında burada önemli bir duruma da işaret edilmiş olur. Sözcüğün temel anlamı ile şiire girdikten sonraki anlamı, şiirsel anlam adına gelişme gösterir. Şiirin içinde bütünün sağladığı yeni bir çağrışımla çokanlamlılık katmanına ulaşabilir. Üstelik sözcüğün arkaik anlamı, yitirilmiş bir anlam ise bu durum okur açısından eksik yoruma sebebiyet verebilir. Ancak burada Kemal Özer, temel anlama bağlı kalmayı yeğlemiştir. Memet Fuat'ın açıklaması şiirsel bütünlüğün sağladığı bir açıklamadır.

Bütün bu denemelerden sonra Memet Fuat, anlam bağlarının "doğrudan doğruya şairle okur arasında değil, şair-şiir-okur arasında olduğu" sonucuna varır. Bir şairin "ne kadar açık yazarsa yazsın, ne kadar yalın söylerse söylesin, şiirini okurun katacağı şeylere büsbütün kapayamayacağını" savunur. Bu sebeple Valery'nin "şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olmaz" görüşünün kabul edilmesi gerektiğini vurgular. Ama Memet Fuat, yine de "şiirin amacının belirli bir şey anlatmak" olduğu görüşünden vazgeçmez (1959c: 4).

Sanatçı ile metnin anlam evreni arasında bağ kurmaya çalışan ve bu doğrultuda görüş bildiren Memduh Balaban, metnin yaratıcısı olan sanatçı hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadan metnin üzerinde varılacak yargıların sağlamlığının tartışma konusu olacağına ve metne bir anlam kazandırmanın da eksik kalacağına işaret eder. Ona göre, sanatçıların "hayat hikâyelerini, geçirdikleri serüvenleri, yaşadıkları çağları ve çevreleri, bu çağların ve çevrelerin genel ve özel şartları"nın bilinmemesi durumunda metin gereğince anlaşılamaz. Balaban, Türk şiir eleştirisindeki eksikliğin, "sanatçıyı tanımadan, sanat eserinin tanımaya çalışmak"tan kaynaklandığını ileri sürer. Sanatçıların biyografilerinin yazılmamasını, metnin anlamsal alanın belirlenememesine sebep olduğunu savunan Balaban, bunun yanı sıra sanatçıların da kendi hayatlarını, anılarını yazmamalarını, günlük tutmamalarını, mektuplaşmamalarını eleştirir ve bu durumların eksiğinden kaynaklı olarak sanatçının ve eserinin "gereğince, yeterince" anlaşılmamasına sebep olduğunu belirtir. Ayrıca Balaban'a göre "sanatçı toplum içinde yaşayan bir insan olduğuna göre, onun içinde bulunmuş olduğu genel ve özel şartları bilmezsek, sanatçı ve eseriyle kendi kafamız arasında bir bağlantı kurmakta zorlanırız." Balaban, sanatçıyı eseriyle açıklamanın eksik ve bunun "sonuç'tan neden'e" yönelen bir tavır olduğunu belirtir. Dolayısıyla Balaban, neden'den sonuç'a giderek metnin anlamının ortaya konulmasını uygun görür. Çünkü "sanatçıyı tanıma"nın bir amaç değil, o "sanatçının eserini anlamanın bir aracı" olduğunu vurgular (1959a: 4). Sanatçı merkezli bu biyografik eleştiri anlayışı, birçok noktada sosyolojik eleştiri anlayışıyla da birleşir. Yapının, yani metnin yapısının başlı başına bir anlamsal değerlendirmeye tabi tutulamayacağını söylemek de bu yaklaşımların hepsini sorunlu hâle getirir. Metin bütüne kavuştuktan sonra genel geçer bir ifadeyle söylenirse, onu yaratan sanatçıdan çıkar. Sanatçıya ve onun biyografisine bağlı kalmak, metnin şiirsel yapısını

derinleştirmek bağlamında sekteye uğratır. Sözcüklerin birbiriyle oluşturduğu ve o şiire özgü olan yapı, yüzeysel bir değerlendirme sürecine sıkışır. Balaban'ın, metnin anlamı belirlemek için sanatçıyı mutlak görmesi, sanatçının biyografisine sahip olunamaması durumunda daha derin anlamsal sorunlara sebebiyet verir.

Bu bağlamda Memet Fuat'ın, Kemal Özer eleştirisine de değinen Balaban, meseleye öz-biçim dolayımında bakar. Valery'nin sözlerine de göndermede bulunana Balaban, biçim kaygısı aşırı olan şairlerin şiirlerinin anlaşılmasının "daha güç" olabileceğini, "bir şeyin anlaşılmasının güçleştikçe, herkesin kendine göre anlamlar çıkarmasına engel olunamayacağını" belirtir. Bu sebeple ona göre "bir sanat eserini yorumlar, ona bir anlam kazandırmaya çalışırken de önemli olan, yapılacak ilk iş, önce salt sanatçının anlatmak istediği özü bulup çıkarmaktır." Biçimi, "özün süsü, ama gerekli bir süsü" olarak tanımlayan Balaban, "çağlara göre biçimlerde değişiklik olmasının sebebini özde değişikliğin olmasına" bağlar. Şiirde "öze göre iğreti oturmuş bir biçimin şiiri aksatacağını" dile getiren Balaban, bu aksamanın varlığını anlayabilmek için önce öze bakmak gerektiğini vurgular. Ancak Balaban, öze bakmanın, "herkesin şiire kendine göre anlamlar vermesi" demek olmadığını ve bu açıdan anlamlama yapılamayacağını işaret eder. Tam bu noktada Memet Fuat'ın Kemal Özer'in şiirindeki öze, kendince anlamlar yüklemesini eleştirir. Memet Fuat'ın farklı anlamlar yüklemesiyle şairin kastettiği özden uzaklaştığını savunur. Burada Balaban'a göre "bir şiire kendi gerçekçilik, düşçülük anlayışımıza göre anlam verip de o şiiri severek ya da sevmeyerek değerlendirmek başka; şairin anlatmak istediğini ne biçimde verebilmiş olduğuna göre değerlendirmek başkadır." Eleştirmenin yapması gereken şeyin ikinci durum, yani şairin anlatmak istediğini ne biçimde verebilmiş olduğuna bakmak olduğunu savunana Balaban, Memet Fuat'ın kendinden hareket ederek şiiri anlamlandırmasını kabul etmez. Yani Balaban, metnin anlamlandırılma sürecinde okuru esas almaz. Üstelik Balaban, "şairin ne anlatmak istediğini, salt şiirine bakmakla anlamanın güç" olduğunu, "her şairin ille de açık seçik yazmasının istenemeyeceğini" belirtir. Bu sebeple Balaban için en "iyi" ve "doğru" değerlendirme şekli, sanatçının arkasında "belgeler" bırakması ve bu belgelerin şiirin anlamlanması için kullanılmasıdır. Belge olmadan şiirin anlamına ulaşılmaz. Çünkü Balaban'a göre, "sanatçısı açıklamadıkça, hiçbir sanat eseri belki de yüzde yüz anlaşılamaz" (1959b: 11). Dolayısıyla Memet Fuat, Kemal Özer'in şiirinde vermek istediği asıl anlamın

dışında bir anlamlama yaptığı için, Balaban bunu yanlış bulur. Ancak Balaban, şairden hem açık seçik yazmasının beklenemeyeceğini söyler hem de şairden arkasında belge bırakmasını ister. Açık seçik yazmayan, bunu gerekli görmeyen bir şairin, şiirini açımlayabilecek belge bırakması da çelişkili bir durumdur. Ortaya çıkan durumda şiirin "gerçek" anlamı, Kemal Özer'in bıraktığı belge mi, yoksa Memet Fuat'ın anlamlaması mıdır? Şiirini açıklamayan şairlerin şiirlerine nasıl bir yöntem uygulanır? Bu açıdan bakıldığında Balaban'ın sanatçıyı merkeze alarak ona bir mutlaklık kazandırdığını söylemek mümkündür.

Cevdet Kudret ise bu tartışmaya "şiirde kapalılığı ya da anlamsızlığı benimsemiş edebiyat akımları" bağlamında katılır. Bu akımların, "şiir anlaşılmak için yazılmaz, çünkü şiirin ereği belli bir şey anlatmak değildir; şiir tek bir anlamın içine sıkışmamalı, her okuyan ona kendine göre bir anlam verebilmelidir. Bunun için de kapalı olmalıdır." şeklinde görüşlere sahip olduğun dile getiren Cevdet Kudret, bu görüşleri değerlendirmeye çalışır. Bu görüşlerden hareketle ona göre bir okurun kendisine göre şiirden çıkardığı anlam, ancak kendisine göredir; yani söz konusu anlam, şiire okur tarafından eklenmiştir, şiirin kendisinde yoktur; şiirin değeri ise bu eklentilerde değil, doğrudan doğruya şiirin kendisinde bulunmak gerekir. Bu noktada Memet Fuat'ı örnek veren Cevdet Kudret, Memet Fuat'ın Kemal Özer ile ayrı anlamlar çıkarmasını, Kemal Özer'in "şiirinde sonuçların sebeplerini (kadının Üsküdar'a her gün niçin gittiğini) söylememesine" bağlar. Şair ile okur arasındaki ayrılığın, şairin şiirinde "sebepleri gizlemesinden" kaynaklandığını vurgulayan Cevdet Kudret, şairden "gizledikleri her şeyi herhangi bir vesile ile sezdirip şiiri, şairle okur arasında 'müşterek bir teessür lisanı' hâline getirmesi" gerektiğini vurgular. Ancak Cevdet Kudret'e göre birçok şair bu durumu "yanlış" anlamakta, "düşüncelerinin yarısını söyleyip yarısını söylememekle kapalılığı sağlayacaklarını sanmakta"dır. Kemal Özer'in de söz konusu şiirinde kadının çocuğa göre gece yatısı misafiri, babaya göre de günübirlik bir misafir olduğu düşüncesinin "güzel bir buluş" olduğunu, ancak bunu eksik bırakılıp gizli söylemek yerine "açıkça söylenmesinin, şiire bir kaybettirmeyeceğini", aksine "kazandırabileceğini" belirten Cevdet Kudret, ancak şairin bunu "gerekli görmediğini, yarım ağızla söylenenin gerisini okurun anlamasını istediğini" dile getirir. Ancak Cevdet Kudret'e göre "yeni şiiri seven, eleştirmeciliği meslek edinen Memet Fuat bile şiiri yanlış anlamış"tır. Dolayısıyla herhangi sıradan bir okurun bu şiiri çok daha yanlış

anlayabileceğini veya hiç anlayamayacağını işaret etmek ister (1959b: 6). Cevdet Kudret burada iki ayrı hataya düşmektedir. Şiirde çok anlamlılığı sağlayan, ancak Cevdet Kudret'in eksik söyleme olarak değerlendirdiği bu durum karşısında, şairinden açıkça söylemesini isteyerek bunun şiire bir şey kaybettirmeyeceğin ileri sürmesi doğru bir tutum değildir. Cevdet Kudret'in belirttiği gibi "annenin mezarlığa günübirlik misafir olarak gidişinin" söylenmesi, söz konusu şiirselliği tamamen ortadan kaldırır ve şiire çok şey kaybettirir. Çünkü şiire özgünlük ve anlamsal, çağrışımsal derinlik alanı oluşturan şey, bu durumun tam anlamıyla açıklanmamasıdır. Bunu açıkça söylenmiş olsaydı, şiirsellik bir nesir cümlesine dönmüş olacaktı. Ayrıca "usta şair"lerin her şeyi söylemeyip sezdirdiklerini ileri süren Cevdet Kudret, burada Kemal Özer'den bu imgeselliği söylemesini bekler. Şiir, her şeyi açıklama veya açıkça ortaya koyma eylemiyle değerlendirilemez. Anlam kapalılığının bu yolla sağlanmış olması, şiiri değerinden düşürmez. Aksine anlamsal alanını genişleterek bir şiirsellik içinde çoklu-okumaya olanak tanır. Cevdet Kudret'in ikinci ve asıl önemli hatası, Memet Fuat'ı "şiiri yanlış anlamış" olarak değerlendirmesidir. Daha önce belirtildiği gibi Kemal Özer ile Memet Fuat'ın anlamlaması arasında derin bir farklılık yoktur. Anne, baba ve çocuk öznelerinin bir "ölüm" tematiği dâhilinde değerlendirildiğini görmek mümkündür. Eğer Cevdet Kudret'in beklediği gibi şiirde dile getirilen her eylemin veya durumun sebep ve sonuçları söylenecekse, bunu şiir yoluyla gerçekleştirmek doğru bir tutum değildir. Ayrıca Cevdet Kudret, başta okurun kendinden şiire bir şey katmasını eleştirir ve bunu kabul etmez. Daha sonra da şairin şiirini eksik bırakmasını da yanlış bulur. O hâlde bu durumda şiiri anlamlarken kendinden bir şeyler katan Memet Fuat mı, yoksa şiirinde her şeyi açıkça söylemeyip eksik bırakan Kemal Özer mi suçlu? Cevdet Kudret'in bunu tam olarak ortaya koyduğunu söylemek mümkün değildir. Üstelik Memet Fuat'ın kendinden şiire çok şey kattığı da söylenemez. Şiirin söz varlığından hareket ederek bu söz varlığının kendisine sağladığı anlamsal çağrışımlarla bir sonuca varmak istemiştir. Zaten bunun böyle olduğunu her iki yorumda da ortak noktalar çerçevesinde söylemek mümkündür.

Cevdet Kudret, şiirin okurda bir "ruh hâli" yarattığını ve bu ruh hâlinin, "şairin ruh hâliyle uygun düşmesi gerektiğine" vurgu yapar. Yani "şiire herkesin kendine göre bir anlam vermesi değil, şairin anlattığı duyguyu okurun kendinde duymasının yerinde olduğunu" savunur (1959b: 6). Bu bağlamda da Cevdet Kudret, meseleyi işin içinden

çıkılamaz hâle getirir. Rahatlıkla söylenebilir ki şairin ruh hâli ile okurun ruh hâlinin birbirine büyük orandan uygun düşmesi mümkün değildir. Ayrıca şairin ruh hâlinin ne olduğunu tespit etmek de imkânsızdır. En azından okurların böyle bir imkânı yoktur. Bunu denetleyebilecek bir nesnellik de söz konusu değildir. Söz konusu örnekten hareket edildiğinde, eğer Memet Fuat, Kemal Özer'den bir anlamlama istemeseydi veya Kemal Özer bunu kabul etmeseydi, Memet Fuat'ın yorumu yanlışlanamayacaktı. Şair bile büyük oranda şiiri yazmaya başlarken ile bitirirken, kendini aynı anlam dairesinde bulamaz. Bu sebeple metnin anlamı, sadece şairle sınırlı veya onun dolayımında değildir.

Söz konusu tartışmaya katılan Edip Cansever de şair vurgusu yaparak sanatçı merkezli bir tavır takınır. Şiirin sözcüklerle kurulu düzeninin, insanın dış dünyasını kuşatan toplumsal düzenden farklı olduğunu dile getiren Cansever, şiirin bu düzeni değiştirerek "kendi varlığına, kendi öz yapısına" uygun hâle getirdiğini belirtir. Bu sebeple "şiir düzeniyle, şiirin yararlandığı düzen arasında büyük ayrımlar" bulur. Buna bağlı olarak da şiiri açıklamaya kalkışmanın şiiri değil, "şiirin seçtiği düzeni açıklamak" olduğunu ve bu durumun da şiiri "çıkış noktasına", yani "hammaddesine çevirmek gibi gereksiz bir işleme" sebebiyet verdiğini savunur. Aslında bir bakıma Cansever, şiirin açıklanamaz oluşuna işaret etmek ister. Ancak şiir karşısında "şiire açık" ve "şiire kapalı" olmak üzere iki farklı okurdan bahseden Cansever, şiirin sadece ikinci tür okurlar için, yani şiire kapalı olan okurlar için bazı açıklamalar yapılabileceğini dile getirir. Bu açıklamaların da "okurun şiirden anlamasını sağlamayacağını" savunan Cansever, bunların olsa olsa "bir sanat yapıtı üzerinde bilgiler vermeye yaradığını" söyler. Çünkü ona göre bu çalışmalar, "okurun şiirle dolaysız bağlar kurmasını sağlamaktan uzaktır." Dolayısıyla "şiir açıklamaları, şiirle araçsız ilgiler kuramayan kişilere bilgiler verir ve sanıldığı gibi okurlara şiirin gerçek varlığını, gerçek yapısını ulaştıramaz." Bu sebeple Cansever, gerek Memet Fuat'ın, gerekse Kemal Özer'in giriştikleri denemede "oldukça yüzeyde kaldıklarını", özellikle de Memet Fuat'ın "savunusunu yürütmesi bakımından temelsiz yargılarla işe koyulduğunu" ileri sürer. Memet Fuat'ın şiiri açıklarken "şiire hayatından bir şey katmadığını"; sadece "şiire dayanarak hayatını, şiirin ona duyurduğu hayatı açıkladığını" ve asıl yanlışlığın buradan kaynaklandığını dile getirir (2012: 81-82).

Memet Fuat'ın "bir şiiri ne kadar insan açıklarsa, aynı nicelikte de değişik açıklama elde edileceğini" ileri sürdüğünü hatırlatan Cansever, kendisine dayanak oluşturmak için I. A. Richards'ı örnek göstermesini eleştirir. Memet Fuat'ın ne kadar okur, o kadar anlam sonucuna varmasının, "yanlış örneklere, yanlış temellere dayanmasından" kaynaklandığını belirten Cansever'e göre, I. A. Richards'ın da, onun deneylerini yürüten kişilerin de yanıldıkları noktanın, "açıklamasını yaptıkları şiirlerin yazarını tanımıyor" olmalarıdır. Cansever, şairi tanımadan yapılan bu işin "değeri" olmadığını ve bu belirsizlikte bir bakıma "ayrı ayrı sonuçlara vardıklarını" işaret eder. Cansever'in büyük oranda tek geçerli gördüğü şey, "şiirin anlamının, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlı" olması gerçeğidir ve şiiri anlamlarken "bu gerçeği akıldan çıkarmamak gerektiğini" kabul eder (2012: 83). Ancak Cansever'in dikkat etmediği nokta Memet Fuat'ın şiiri anlamlarken, şiirin şairini tanıyor olmasıdır. Yani Memet Fuat, Richards'ın denekleri gibi şairi tanımama gibi bir durumla karşı karşıya değildir. Kemal Özer'e ait olduğunu bildiği bir şiiri anlamlar. Buna rağmen farklı sonuçlara varırlar. Cansever'in belirttiği gibi şiirin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlı değildir. Cansever'in önemsediği biyografik bilgileri, şiirin anlam alanının temel maddesi olarak görmenin oldukça sıkıntılı bir yaklaşım olduğunu söylemek gerekir. Ama yine de Cansever, şiirin anlamını, şairinin kişiliğinden ayırmanın kolay olmadığında ısrar eder.

Memet Fuat'la, Kemal Özer'in yaptıkları denemeyi "inandırıcı" bulmayan Cansever, bunun gerekçesinin Memet Fuat'ın da, Kemal Özer'in de ele aldıkları "Ağıt" şiirini anlam bakımından açıklayacakları yerde, "salt konusunu anlatmakla yetinmelerine" bağlar. Özellikle Memet Fuat'ın "daha da ileri giderek tıpkı bir öykü, bir masal ya da o gün başından geçen bir olayı anlatır gibi", "Ağıt" şiirini de "aynı kolaylıkla anlatmaya koyulmuş" olmasını kabul etmez. "Şiiri yapan ögelerin birden fazla olduğu ve her açıklama için de belli ilkeler gerektiğini" göz önünde tutan Cansever, "bir şiiri sadece konusuyla açıklamanın" anlam adına bir şey kazandırmayacağını savunur. Cansever'e göre Memet Fuat'la, Kemal Özer'in "yanıldıkları nokta" burasıdır. Her ikisinin de daha çok "şiiri değil, kendilerini anlatmaya; şiire değil, kendilerine bir anlam vermeye savaştıklarını" söyler. Her ikisinin de şiiri "düpedüz kendi düşlerine, kendi yaşantılarına göre değerlendirdiklerini", yani onlar için "mısraların bir çağrışım aracı olduğunu" belirtir (2012: 84). Cansever'in,

şiirin konusunu anlatmakla, anlamı ortaya koymak arasındaki farklılığı işaret etmesi doğru bir yaklaşımdır. Ancak her ikisinin de şiirin konusunu açıklar gibi görünseler de bir anlamlama yoluna gittiklerini söylemek mümkündür. Ne Memet Fuat ne de Kemal Özer konuyla sınırlı kalmamışlardır.

Cansever, burada Memet Fuat'ın "Ağıt" şiiriyle "dolaysız bağlar" kuramadığını, kurmuş olsaydı, okura "sezdiğini, anladığını şiirin öz varlığını duyuracak şekilde iletemeyeceğini" savunur. Memet Fuat'ın bu sezgisel tavrı sergilemesi durumunda okura ancak "o şiir hakkında bazı bilgiler verebileceğini" iddia eder. Cansever'e göre "açıklamanın görevi de budur" (2012: 84). Cansever'in buradaki yaklaşımı da farklıdır. Eleştirmen sadece sezebildiği bir şey hakkında bilgi vermesini beklemesi de çelişkilidir. Sezilen bir şey hakkında bilgi verilebiliyorsa bu sezgi olmaktan çıkar. Şiir adına bilgi veriliyorsa bu da kurulan bağ dolaysız değildir. Dolaysız bağlar kurularak bunlar bilgi ile temellendirilemez. Şiir herhangi bir bilgi yükü taşımayacağı gibi, işlediği özün yapısal durumu gereği onun hakkında bilgi vermek de pek mümkün görünmeyebilir. Ayrıca şiir hakkında verilen bilgiler de ister istemez bir açıklama, bir anlamlama ögesi sayılır.

Memet Fuat'ın Valery'nin sözünü alıntılamasına da değinen Cansever, bizce bu sözü tamamen yanlış değerlendirmiştir. Memet Fuat'ın, Valery'nin sözlerini, "Şair şiirini okuyucunun katacağı şeylere büsbütün kapayamaz." düşüncesini pekiştirmek için alıntıladığını savunan Cansever, bu sözleri şu şekilde anladığını belirtir: "Bir şiiri değerlendirirken, o şiirin sınırlarını bilmek gerekir; fazlası, bizim o şiire eklediklerimizdir. Şiirin gerçek değeri ise bu ek yaşantıların dışındadır. Demek kendi anladığımızdan çok, şairin ne anlattığına bakmak daha yerinde olur. Böylece şairin şiirine verdiği anlam neyse, ona daha bir yaklaşık oluruz. Yoksa bizim kendimize göre çıkardığımız anlam, ancak bize göredir. Bu da şairin kişiliğini unutmakla elde edilir. Ben Valery'nin sözünden bunları anlıyorum" (2012: 85). Valery'nin bu sözle şairin kişiliğini, anlam için bir koşul saydığı sonucuna gitme pek mümkün değildir. Özellikle şairin ne anlattığına bakmak gerektiği vurgusunun çıkarılamayacağını, şairin şiire verdiği anlamın öncelendiğinin söylenemeyeceğini, gerek bu sözden gerekse bu sözün geçtiği Oktay Rifat çevirisinin bütününden kolayca anlamak mümkündür. Valery'nin sözlerinde anlam, tamamen okura bırakılmıştır. Şaire ait olan anlam, şaire özgüdür.

Okur, kendine özgü anlamı verebilir düşüncesi savunulmuştur. Cansever, bu sözleri tamamen tersinleyerek anlamıştır.

Turgut Uyar ise bu denemeyi, "gerekliliğine pek inanmadığı ilginç bir çalışma" olarak değerlendirir. Uyar, şairin kastettiği ile okurun anladığı arasında ortaya çıkan farklılık dolayısıyla bu denemeyi "kişiyi, okuduğu şiirler karşısında uyanık ve anlayışlı olmaya çağırdığını" ve buna bağlı olarak başka sonuçlar doğurduğu dile getirir. Uyar'a göre bu deneme öncelikle, "bir şiiri, anlam bakımından açıklamaya kalkmanın güçlüğünü, gereksizliğini" ortaya koymuştur. Bu bağlamda Kemal Özer'in açıklamasının, "şiirine ayrı bir güç, ayrı bir derinlik, ayrı bir önem" kazandırıp kazandırmadığını sorgulayan Uyar, her iki açıklamadan gerçeklikle yakınlığını da sorgular. Aslında Turgut Uyar'ın, Sokrates'ten alıntıladığı ifadeyle Kemal Özer'in açıklanmalarını önemsemediği anlaşılmaktadır. Uyar'a göre "bir şiirin altında yatan 'hikâye'yi öğrenmek, bilmek, açıklamak o şiire ayrıca bir şeyler katmamaktadır." Hatta Uyar, tam tersine böylesi açıklamaların "şiirin zararına bile olduğunu" belirtir. Bu noktada Memet Fuat'ın "Ben, Kemal Özer'in açıklamasındaki duygulara taş çatlasa ısınamam; o duygular açıkça verilseydi sevemezdim o şiiri." şeklindeki ifadelerini örnek gösterir. Ancak bu durumun genellenemeyeceğini, "açıklanamayacak şiirlerde, daha doğrusu açıklanacak bir anlamı -bir hikâyesi- olmayan şiirlerde" Memet Fuat'ın çalışmasının geçersizleşeceğini ve İlhan Berk'in "Sonnet"sinin "açıklanmayacağını" dile getirir (2012: 297). Burada asıl problem, Turgut Uyar'ın bir bağlamda şiirin anlamını, barındırdığı öyküye göre değerlendirmesidir. Anlamı, "hikâye" olarak da değerlendiren Uyar, belirgin bir "hikâye"si olmayan şiirlerin açıklanmayacağını işaret eder. Uyar'ın şiirden bir hikâye barındırmasını beklemediğini söylemekle birlikte anlamın açıkça ortaya konulabilmesi için bir hikâyenin varlığını gerekli görür. Ancak Uyar, yine de şiirsel anlamın sadece bu "hikâye" ile sınırlandırılamayacağını da söyler.

Bu bağlamda Uyar, Türk şiirinde, -o dönem için- "çoktandır sözü edilen, üzerinde tartışılan anlam"ın bu denemede belirginleştiğini ve bu anlam'ın "şiiri ille usla çözebileceğimiz bir yerel bağlamak" noktasında geçerlilik sağladığını vurgular. Bu anlayışı eleştiren Uyar, böylesi bir beklentinin şiiri ve anlamı, "nesir düzenine indirgemek", "akla uydurmaya, inanılır duruma getirmeye kalkma"nın şiirin zararına olduğunu işaret eder. Şairlerin anlam tartışmalarında "çoktandır karşı durmaya çalıştığı bu şeylerin tümü"nün anlam olarak kabul edilmesini reddeden Uyar (2012: 297),

Memet Fuat'ın şiiri anlamlarken akla dayandırarak kaba bir gerçeklik vurgusu yapmasını şiir ve anlam adına uygun görmez. Şiirsel anlamın açıklanmaması Uyar açısından akla dayandırılmaması gerçeğiyle örtüşür. Çünkü şiirsel anlam aklın denetiminde ortaya çıkan bir şey değildir. Kimi şiirlerin "açıklanamaması" bu gerçeğe bağlıdır. Bazı şiirlerde aklın tanımlayabileceği veya ortaya koyabileceği bir hikâyenin de olmaması, bu gerçeği destekler.

Bu sebeple Uyar'a göre "-birtakım şiirler dışında- bir şiiri, ozanın yazdığı anlamda, yanılmadan açıklamak, anlamak mümkün değildir." Memet Fuat'ın bunu kendi denemesiyle de ispatladığını vurgulayan Uyar, "bir şiirin bir tek 'anlamı'nın bir tek 'açıklaması'nın var olduğunu" kabul eder. Onun da şiirin "o yazılmış, o bitmiş hâli" olduğunu ve "o kesin biçim"in şiirin asıl gerçek ve geçerli anlamı kabul edilmesi gerektiğini belirtir. Uyar, şiirin "o biçimin, o bitmişliğin dışında hiçbir anlamı, hiçbir açıklaması olamayacağını" savunur. Şiirin "kendisini getiren 'hikâye' ile, yazılmasını gerektiren sebeplerle ilgisinin, çoğu zaman –fazlasıyla- az olabileceğini, şairin açıklamasının bile, artık yazılıp bitmiş, biçimini bulmuş şiir karşısında, bir 'vehim' olmaktan öteye geçemeyeceğini" işaret eder (2012: 297). Turgut Uyar'ın bu yaklaşımı doğru ve yerinde bir yaklaşımdır. Metin merkezli bu yaklaşım, anlamın metnin dışında aranmaması gerektiği gerçeğini ortaya koyar. Şiirin yazılmadan önceki çıkış noktası, bir bakıma "hikâye" ile şiir tamamlandıktan, bir bütüne, bir biçime ulaştıktan sonra vardığı nokta, birbirinden oldukça farklı anlam düzeylerine, anlam derinliğine ulaşır. Bu noktada şairin kastettiğinin bilgisine ulaşılamayacağı gibi, son biçimini alan şiir karşısında da bu bilginin bir öneminin fazlaca kalmadığını söylemek mümkündür.

Hilmi Yavuz ise Memet Fuat'ın şiiri anlamlarken şiirin "açıklamalardan çok yakıştırmalara elverişli" olduğunu dile getirmesini dikkate alır ve Memet Fuat'ın "yorumun olsa olsa bir 'yakıştırma' olabileceğini ima ettiğini" söyler. Ancak Hilmi Yavuz, "yakıştırma'nın da metnin kendisince desteklenmesi gerektiğini vurgular. Metinde Memet Fuat'ın 'yakıştırma'larını destekleyecek fragmanlara rastlandığını" kabul eden Yavuz, 'yakıştırma'nın "yorum ya da anlamlandırma" olamayacağını işaret eder. Bu noktada Umberto Eco'nun "okurun niyeti" ile "metnin niyeti"ni "aradaki diyalektik bağı korumaya çalışsa da, birbirinden ayırdığını" dile getirerek bu meseleye başka bir açıdan bakar. Eco'nun, "İnsan 'okurun niyeti'nin ne anlama geldiğini belki bilse bile 'metnin niyeti'nin ne anlama geldiğini soyut olarak tanımlamak daha güç

görünmektedir." (Eco, 2013: 84) şeklindeki cümlesini aktaran Yavuz, Memet Fuat'ın söz konusu şiir için yaptığı anlamlamayı yeterli bulmaz. Çünkü Yavuz, Eco'nun "Metnin niyeti, metnin yüzeyince sergilenmez." (Eco, 2013: 84) şeklindeki yaklaşımı dayanak gösterir. Buradan hareketle "Metnin niyetinden ancak bir okurun tahmininin sonucu olarak sözedilebilir. Okurun girişimi, temel olarak, metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir." (Eco, 2013: 84) diyen Eco, metnin anlamına derin yapıda ulaşılabileceğini ve okurun yüzeysel yapıdan hareketle "tahmin"lerde bulunarak bu anlamı ortaya koyamayacağını işaret eder. Bu sebeple Yavuz, Memet Fuat'ın metnin niyetini ortaya koymaktan çok sadece şiirdeki anlam adına bir "tahmin"de bulunduğunu savunur. Aynı bağlam içerisinde Kemal Özer'in yorumunda da "metnin niyeti'ni ortaya çıkaracak bir kanıt bulunmadığını" vurgulayan Hilmi Yavuz, onun yorumunun da tıpkı Memet Fuat'ınki gibi, "metnin yüzeyinde kaldığını" ve Eco'dan yola çıkarak söylenirse "metnin niyeti, metnin yüzeyince sergilenmediği için, bir 'tahmin'den öteye gitmediğini" önesürür (2013: 292-293).

Bu noktada "metnin konusuna ilişkin olarak söylenebileceklerle, 'metnin niyeti'ne ya da 'metnin anlamı'na ilişkin olarak söylenebilecekler arasındaki ayrım"a dikkat çeken Hilmi Yavuz, şiirin "konu"sunun veya bu konuya dair söylenebilecek olanların, "şiirin anlamı" olmadığını işaret eder. Bir metinde neden sözedildiğini ortaya koyabilmek için, Greimas'ın "izotopi" kavramına başvurulması gerektiğini dile getiren Yavuz, "İzotopi" teriminin, Greimas'a göre, "bir öykünün tekbiçimli okunabilmesini olanaklı kılan çok katlı semantik kategoriler bütünü" olarak açıklanabileceğini vurgular (Eco, 2013: 82). Dolayısıyla Hilmi Yavuz, Michael Riffaterre'e dayanarak "bir semantik izotopiyi anlamaya yönelik ilk hareketin, belli bir söylemin *konusu* hakkındaki *tahmin*" olduğunu söyler. Yavuz'a göre "bu tahmin bir kez yapıldıktan sonra, olası sabit bir semantik izotopinin görülmesi, sözkonusu söylemin *ne hakkında olduğunun* metinsel kanıtını oluşturur." Dolayısıyla Hilmi Yavuz, bu gerekçelere dayanarak Memet Fuat'ın da, Kemal Özer'in de, "Ağıt" şiirinin "konusu ya da ne hakkında olduğuna ilişkin birer tahmin"de bulunduklarını "kesinlediğini" söyler. Yani Memet Fuat ile Kemal Özer, şiiri anlamlamak yerine, onun konusu ya da ne hakkında yazıldığına dair tahminlerde bulunurlar. Bu bağlamda Hilmi Yavuz'a her ikisinin yaklaşımlarını söyle açıklar: "Şiirin, babanın ölümünden sonra annenin günübirlik işe gittiğine Memet Fuat ya da Kemal Özer'in, annenin günübirlik mezar ziyaretinde bulunduğuna ilişkin

önesürüşleri, hem Memet Fuat'ın hem de Kemal Özer'in babanın sağken "ekmek parası" kazanmak için çalışan biri olduğunu bildirmeleri, şiirin "izotopi"sini veren semantik dile getirişlerdir. Kısaca, şiirin neyi öyküleğine ilişkin tahminler!" Çünkü Hilmi Yavuz, "izotopi" ya da "şiirin konu-bağlamı"nın, burada ancak "okurun niyeti"ni ya da "yazarın niyeti"ni verebildiğini ileri sürer. Dahası izotopilerin, "metnin yüzeyinde verildiklerini" ve dolayısıyla gerek Memet Fuat'ın, gerekse Kemal Özer'in "tahminlerinin metnin yüzeyi'ndeki bu 'sabit izotopiden' çıkarsanabilecek tahminler" olduğunu vurgulayan Hilmi Yavuz, bunların "metnin niyeti" ile "uzaktan yakından ilişkilerinin olmadığını" ileri sürer (2013: 292). Bu durumda Memet Fuat ile Kemal Özer, şiirin anlamı ortaya koyabilmiş değillerdir.

Buradan hareketle Hilmi Yavuz, "Ağıt" şiirinde "metnin niyeti"ni ortaya koyarak şiirin anlamını belirlemeye çalışır. Bu belirlemeyi yapabilmek, yani "metnin niyeti" ortaya koyabilmek için söz konusu şiiri Michael Riffaterre'in "önerdiği kuramsal kavramlarla okuyarak öneçıkarabileceğini" söyleyen Hilmi Yavuz, bu yolla "derin'deki 'matris'e ulaşabileceğini" belirtir. Riffaterre'in *Semiotics of Poetry*'de belirttiği gibi "şiirsel söylem, bir sözcükle bir metin ya da bir metinle başka bir metin arasında kurulan bir eşdeğerliliktir ve şiir bir matrisin dönüşümüdür." diyen Hilmi Yavuz, "matris'in, bir sözcük ya da bir tümce olabileceğini" dile getirir ve onu "bir yapının dilegelişi" olarak değerlendirir. Hilmi Yavuz'a göre "bu dilegeliş, birbirini izleyen varyantlarla gerçekleşir; bu varyantların biçimi ise, ilk dilegelişle belirlenir." Riffaterre'in bu ilk dilegelişe "model" adını verdiğini hatırlatan Yavuz, "matris, model ve metin"nin, "aynı yapının varyantları" olduğunu işaret eder (2013: 293). Böylelikle Riffaterre'in işaret ettiği "matris" ile Eco'nun işaret ettiği "metnin niyeti" aynı sonucu doğurur. Bu sonuç, metnin gerçek anlamıdır. Bu noktaya dayanarak Hilmi Yavuz'a göre "Ağıt" şiirinin "matrisi, 'tamamlanmış' bir betimleme öbeği (anne, baba, çocuk) ile birden-çok 'tamamlanmamış' betimleme öbeği arasındaki çelişkide temelleniyor." Bu matris'in, "Eksiklik" olduğunu savunan Hilmi Yavuz, "metnin niyeti"ni ise, bu "Eksiklik'i bildirmek" olarak tanımlar. Yani "Ağıt" şiirinde "Dünya, bir 'Eksiklik' ya da 'Eksik-Oluş' olarak verilmiştir" (2013: 294). Ancak burada şunu belirtmek gerekir ki Hilmi Yavuz'un terim ve kavramlarla "zenginleştirdiği" yaklaşımlar ile gerek Memet Fuat'ın gerekse de Kemal Özer'in yaklaşımları birbirinde çok da uzak düşmemektedir. Hilmi Yavuz'un "eksiklik" veya "eksik-oluş" olarak vardığı sonuç, Memet Fuat'ın

“ölüm veya ölüm döşeğinde olmak” ile Kemal Özer’in “ölüm” şeklinde vardıkları sonuç birbirinden anlamsal olarak uzak değildir. Bir babanın ölüm döşeğinde olması, onu sevenler için “dünya”yı birçok açıdan eksik bırakacağı gibi, ölümü dâhilinde ise bu eksikliğin fazlasıyla hissedilebileceğini vurgulamak gerekir. Bu durumda şunu söylemek mümkündür: İster yazarın niyeti olsun, ister okurun niyeti olsun, isterse metnin niyeti olsun, şiirin tanımış olduğu imkânlar dâhilinde gerekçelendirmek suretiyle şiirin anlamı ortaya konulabilir ve çoğaltılabilir. Burada temel amaç, şiiri tek bir “doğru” anlama hapsetmemektir. Şiir, doğası gereği çokanlamlılığı destekler.

Aynı meseleye değinen Berna Moran ise, sanatçıya dönük eleştiri kurumlarının benimsediği, metnin anlamını şairin zihninde aramak fikrine karşı çıkar. Şairin amacının, kafasının içinden geçenlerin bilinmeyeceğini işaret eden Moran, eserin anlamının şairin kastettiği anlam mı, yoksa okurun eserden çıkardığı anlam mı meselesinin kesinlenemeyeceğini dile getirir. Dolayısıyla “Ağıt” şiiri için gerek Memet Fuat’ın gerekse Kemal Özer’in anlamlamasının dışında başka bir anlama ulaşmanın mümkün olduğunu da kabul eder. Bu bağlamda “Eserin anlamını yazarından daha iyi kimse bilemez; eser onun elinden çıktığına göre eserde ne anlatıldığını, nasıl yorumlanması gerektiğini o bilir.” şeklindeki görüşlere katılmayan Moran, “eserin gerçek anlamı yazarın düşündüğü anlamdır” iddiasının doğru olduğunu da kabul etmez. Çünkü ona göre “yazarın anlatmak istediği şey ile anlattığı şey, her zaman aynı olmaz.” Bu sebeple şair/yazar, “eserinin anlamını açıkladığı zaman bu açıklama esere uyumuyor, ondan çıkarılamıyorsa, kastedilen şey, şiirinden çıkarılamıyor” demektir. Şiirin, tamamlanıp okurla buluştuktan sonra artık “şairinden kopmuş” olduğunu kabul eden Moran, bu andan itibaren şiiri, “anlamı ancak kendinden çıkan, kendi başına var olan bir eser” olarak değerlendirir. Böylelikle “Kemal Özer de kendi şiiri karşısında artık başkaları gibi bir okurdur.” Dolayısıyla Moran, Özer’in yorumu ile Memet Fuat’ın yorumu arasında bir tercih yapacak olanların, hangi yorumun şiire uygun olduğuna bakarak karar verebileceklerini” dile getiren Moran, Memet Fuat’ın yorumlarını yaparken sebeplerini de gösterdiğini vurgular. Yapılan yorumlarda gerekçelendirmeye önem verdiği anlaşılan Berna Moran’a göre, “eğer şairin kendi yorumunu şiir gerçekten desteklemiyorsa, şair kendi yorumu için hiçbir ayrıcalık iddia edemez” ve “şiirin yazarı olduğu için onunkinin doğru olması gerektiği peşinen söylenemez” (2005: 139). Çünkü örnek olarak Kemal Özer’in söz konusu şiir için “Kırım Harbi’ni anlatıyor” demesi

karşısında, şiirin anlamının buna dayanarak ortaya konulmasının mümkün olamayacağını işaret eder. Bu sebeple Berna Moran, "yorumun metne dayanmasının şart" olduğunu ve "metnin desteklemediği bir yorumun kendini kabul ettiremeyeceğini" vurgular (2005: 140). Bu durumda şiirsel anlam, metnin yorumunun gerekçelendirilmiş hâlidir demek yanlış olmaz. Çokanlamlılık da bu gerekçelendirme işleminden ortaya çıkar. Metnin anlamsal zenginliğinin ortaya konulabilmesi, çok anlamlılığının kendini şiirde denetlemesiyle mümkündür.

SONUÇ

Şiirde anlam sorunu, şiirin bütün unsurları göz önünde tutularak ele alınması gereken bir sorundur. Anlamın, birçok öge ve durumla bağlantılı olarak çözümlenebilmesi veya en azından ona bir çerçeve çizilebilmesi adına birçok disiplinin imkânlarını kullanmayı gerekli kıldığından derinlikli bir sorunsala dönüştüğünü kabul etmek gerekir. Anlam, temel bir unsur olarak özellikle metinlerin öncelikli sorunsalıdır. Bu metinlerin içinde ise şiir, varoluşu gereği anlamı sorunsallaştırmıştır. Şiirin varoluşu gereği, anlatmayı, bilgi aktarmayı, bir düşünceyi veya düşünce unsurunu ortaya koymayı hedeflemediği, bunların şiirin önceliği olmaması, henüz işin başında bir anlam meselesini gündeme getirir. Şiirin, her şeyden önce şiirsel bir anlama sahip olduğunu ve bu anlamın diğer anlam türleri gibi bir amaca hizmet etmediğini, olsa olsa bir estetik hazza cevap verebileceğini söylemek mümkündür. Bu sebeple şiirsel anlamın, aklî bir iş olmadığını, bu özelliği gereği mantık ilkeleri doğrultusunda incelenemeyeceğini, mantık ilkelerinin ölçüsünün şiirin anlam ölçüsü olmayacağını kabul etmek gerekir. Çünkü şiirde anlam, mantikî bir konumlamayla yer almaz. Mantık ilkeleri çerçevesindeki anlam, şiiri sözlüklerdeki kuru ve genel geçer tanımlamalara götürür. Bu durum da şiirselliğin ortadan kalkmasına sebep olur. Şiirin anlamsal olarak bir sezgiselliğe, bir gizeme işaret etmesi, bu durumla ilişkilendirilmelidir. Çünkü şiir, nesnel gerçeklik bağlamında ele alınamaz ve şiir anlamsal olarak gerçek olmaya ihtiyaç duymaz. Şiirin gerçekler dünyasında doğrudan bir dayanak, bir doğrulama aramasına gerek yoktur. Gerçeklerin, şiirin dışında, şiirsel bir yapı olmadan önce de kendi başlarına bir varlıkları, bir geçerlilikleri vardır. Ancak şiir, anlamını dışarıdan almaz. Anlamını ve şiirsel gerçekliğini kendisi oluşturur. Bu gerçekliği oluştururken, nesnel olan gerçekle bağlılaşım kurar. Bu bağlılaşımın oluşmaması durumunda bir anlam sorunuyla karşılaşacağı gibi, her durumda şiirin böyle bir bağlılaşım kurması da beklenemez. Gerçek yaşımın izdüşümü şiirde direkt olarak yer almayacağından, bu izdüşümünün kendisini arayıp da şiirde bulamamak şiiri anlamsız kılmaz. Çünkü şiirsel anlam doğrulanamaz ve yanlışlanamaz.

Şiirsel anlam, kendi ontolojisi içinde var olur. Onu gerçek dünyada aramak veya bir yansımasını bulmak, onun varoluşunu yok saymak olur. Şiirsel anlam, dizeye malzeme olan kelimelerin gerçek dünyada, daha özel anlamda sözlük ve güncel kullanımlarındaki anlamların ötesinde bir anlam alanı oluşturarak şiire girer. Şiirdeki anlam, söz konusu şiirin içinde oluşur, şiirin içinde şekil alır ve o şiirin içinde hayat

bulur. Dizedeki her kelime, imgesel alan oluşturarak kendi gerçek olgusunu kırarak şiirin içinde yeni bir olgu ve anlamlar evreni oluşturur. Kendini yeniden kurar ve kendine yeni anlamlar üretmiş olur. Ürettiği bu anlam, ait olduğu şiirde yaşar ve somut olan gerçekler dünyasından kendini soyutlamış olur. Söz konusu anlamı, güncel hayatta aramak, şiiriyeti öldürmek olur.

Bu bağlamda şiirin anlamsal açıdan bir iletişim üstlenmesi birincil derecede beklenemez. Çünkü şiir, her şeyden önce estetik bir unsur olarak iletişim görevinden soyutlanmıştır. Şiirin günlük dilden ayrı bir dil bilincine dayalı olarak kurulması, bu durumun genel sebeplerinden birisidir. Ayrıca şiiri oluşturan sözcüklerin, iletişim boyutlarından, yani bir bakıma günlük kullanımlarından, sözlük anlamlarından uzak bir kullanıma sahip olması, iletişimi öncelik olmaktan çıkarır. Bu bağlam içerisinde şiirin iletişim dili kuramamasında, şiirin bir *eksiltidil* olduğu gerçeği yatmaktadır. Şiir, gündelik ayrıntıların, sıradan ve alışılmış olan bütün unsurların, söz konusu olan bu özelliklerinin dışarlanmasıyla oluşur. Bu *eksiltidil*de dışarlanan unsurlar, gündelik anlamda sağlıklı bir iletişim kurulmasına engeldir. Çünkü bu dil, öyküleme, anlatma, açıklama özelliğini bir kenara bırakarak kendine özgü bir yapısallıkta yeni bir anlam alanı oluşturur ve bu anlam alanı üzerinden -eğer girecekse- bir iletişime girer. Şiirin bir tahkiyeden, öyküleme veya açıklamadan uzak durması, derin yapısında bu unsurları barındırması, anlamdan yoksun, anlamsız olmak demek değildir. Şiirde öyküsüzlük, anlamsızlık değildir.

Şiirin öyküsüz olması, bir içerik sorunudur. Bu gerekçeye dayanarak içerik'in şiirsel anlam olmadığını söylemek gerekir. İçeriğin sözel olarak ifade edilmesi, şiirsel anlamın yapısına terstir. Şiirsel anlam, özetlenemez. Böylesi bir durumun gerçekleşmesi, yani şiirde özetlenen içeriğin anlam olarak kabul edilmesi, söz konusu şiirin anlattığının kendisi değildir. Çünkü böyle bir durumda şiirsel anlam kesinlik kazanır. Ancak şiirsel anlam, sadece içinde oluştuğu yapının bir ürünü olacağı ve her okunuşta bu yapı kendini yeniden üreteceği için, çağa ve döneme göre değişiklik kazanabilir. Bu sebeple şiirsel anlamın kesinlik taşımayacağını söylemek gerekir. Bu bağlamda denilebilir ki şiirsel anlam bir dünya görüşünün sonucu veya bu görüşün sunumu değildir, olmamalıdır. Şiirin düşünce üretmeyeceği gerçeğinden hareket edilirse, böylesi bir düşüncenin de şiirsel anlama dönüşemeyeceği gerçeği ortaya çıkar.

Bu noktada, şiirde anlamın sorunsallaşması meselesinde şair ve okur problemi de ortaya çıkar. Çünkü şiirsel anlam, şairin tasarladığı anlam olmayabilir. Büyük ölçüde de şairin tasarladığı anlam, şiir metnine yansımaz. Bu sebeple şiirsel anlamı belirlerken şairin demek istediğinden yola çıkılamaz. Sözcüklerin anlamları ve bunların birleşiminden oluşan yeni birliktelikler, şairin çıkış noktası olan anlamdan uzaklaştırabilir. Şairin demek istediği ile okurun anladığı arasında bir örtüşme sağlanabilir, ancak bir aynılık sağlamak pek mümkün değildir. Dolayısıyla şiirsel anlamın belirlenmesinde okur problemi de vardır. Okur, şiirsel anlamı, yaşantısal deneyimlerinden yola çıkarak ortaya koymaya çalışır. Bu da gerek metnin kendi anlamından gerekse şairin tasarladığından farklı olabilir. Şairin kurduğu anlam, şiirin öncesinde vardır. Okurun vardığı anlam da şiirin dışındandır. Oysa şiirsel anlam, şiirin bütünlüğe kavuşmuş son hâlidir. Bu bütünselliğin öncesinde ve dışında bir anlam yoktur. Ancak yine de şair ile okur arasında kurulan yaşantı birliği, şiirin anlamlarından sadece birini ortaya çıkarabilir.

Bu bütünlük, şiirsel anlamın yapısı ve kendisidir. Şiirin biçimi olarak kabul edilebilecek bu yapı, anlamı şiire özgüleştirir. Şiirde biçim, aslında şiire özgü olan sözdizimidir. Sözdizimi tamamen şiirsellikle ilgilidir ve şiirselliğin kendisidir. Anlam da bu şiirselliğe aittir. Sözdizimi kuruluşu gereği bir şiirsel anlam alanı oluşturur ve onu şiirselleştirir. Bu dizimi bozmak, şiirselliği yok etmek anlamına gelir. Ortada sadece kuru bir anlam kalır ki bu da şiir olamaz. Böylelikle şiir de ortadan kalkmış olur. Şiir her şeyden önce yeni bir sözdizimidir, dolayısıyla yeni bir anlamdır. Çünkü şiirsel anlam, sözcüğün temsil ettiği anlamı aşar ve onu yeni bir sözdizimiyle ortaya koyar. Bu durum şiiri salt biçimle oluşturmak demek değildir. Buradaki biçim, şiirsel anlamın biçimidir. Şiir salt biçimle yazılamaz. Şiirde her öz, çağa uygun olarak kendine göre bir biçim getirir. İşte şiirsel anlam, bu özün kazandığı biçimle ortaya konulur. Şiirsellik eğer sadece özden, anlamdan kaynaklanmış olsaydı, aynı anlam veya öz ile yazılmış şiirlerden birinin diğerine göre farklı veya estetik açıdan güzel olup olmadığının ölçüsü ortaya konulamazdı. Şiirsel anlamın temel özelliği bir estetik alan oluşturmasıdır. Bu estetik alan da düşünsel veya yönlendirme amacının ötesinde bir anlam ve gerçeklik oluşturur. Bu yüzden şiirde biçim, estetik kavrayışın temel ögesidir.

Bu estetik kavrayışın da en önemli çıkış noktası dil'dir. Çünkü sözdizimi de bir dil meseledir. Ancak dil, bütüncül olarak şiire indirgenemez. Dilin mutlak görevi

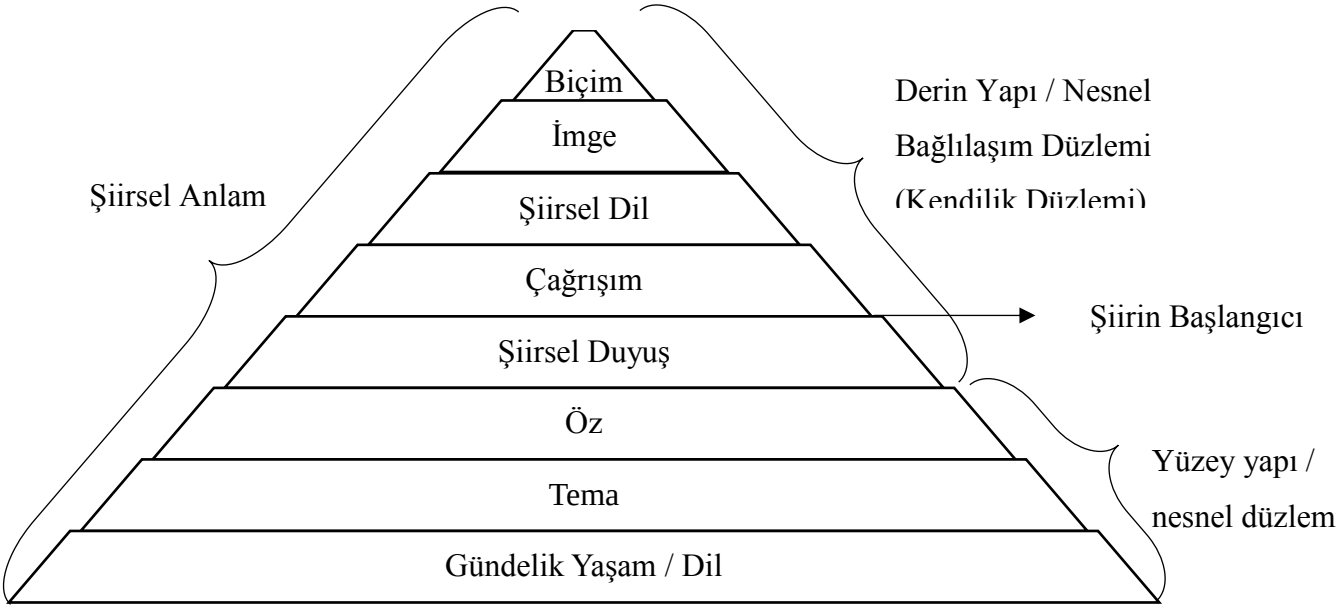
iletişim kurmak ve anlaşmak üzerine kuruludur. Bu yaklaşım temel alınarak şiire yönelmek, şiiri kuru bir iletişim olgusuna dönüştürür. Çünkü şiir, bu yaklaşım tarzıyla kendini ele vermez, varoluşuna ters düşen bir algının içine düşmüş olur. Bu günlük, basit anlam yaklaşımlarıyla şiir anlamlandırılamaz. Şiirsel ifadenin mantık çerçevesinde değerlendirilmesi şiirselliği ortadan kaldırır ve bu durum yukarıda sözünü ettiğimiz *eksiltidil* özelliğine ters düşer. Çünkü şair bu *eksiltidil*i ortaya çıkarmak için şiirde boşluklar bırakır. Bu boşluklar, okur tarafından tamamlandığında anlam da okur açısından tamamlanmış olur. Çünkü şiirde yer alan boşluklar, yani bir bakıma eksiltiler, sıradan bir tercih değildir. Gündelik, mantıksal olguların şiire girerken süzülmesinin bir sonucudur. Şairin niyeti olan anlamın, okur zihninde gerçekleşmemesinin bir sebebini de burada aramak gerekir. Şairin anlamsal olarak bıraktığı boşlukları, okur farklı bir birikimle doldurur. Çok-anlamlılığın sağlandığı bu dil, şiire özgüdür. Şiirdeki anlamın günlük dildeki veya temel düzlemdeki anlamı karşılamaması veya onunla bütünleşmemesi, şiirdeki dil'in bir yazınsal düzlem oluşturmasından kaynaklıdır. Yazınsallık, sözcükleri, şiirin yapısal alanı içinde yeniden ve bu yapıya özgü bir biçimde kurgular. Yani şiirsel anlam, her şeyden önce kurgusaldır.

Bu kurgusallık yine her şeyden önce bir yeniliktir. Anlamı sorunsal bir düzleme taşımak da alışmanın bir sonucudur. Anlam ve anlamak, alışmanın beraberinde getirdiği bir durum olması sebebiyle yenilik karşısında bir soruna dönüşebilir. Alışkanlık, edebî bağlamda ele alındığında geleneği işaret eder. Geleneğin reddi veya yeniden yorumlanması, bir bakıma anlam sorunudur. Alışılmış değerler üzerinden oluşturulan şiiri okur yadırgamaz. Çünkü artık idealize edilmiş bir değerler sistemi, bütün okurlar açısından özümsenmiş olur. Ancak modern şiir, bu durumu reddetmiştir. Geleneği reddeden modern şair, yeni bir tematik düzlem üzerinden kurgusal olarak hareket ettiğinden, şiirde anlam sorunsal hâle gelmiştir. Asıl şair, alışılmış ve idealize edilmiş olanın dışında yeni özler/temler arar. Bu da, yeni bir anlam alanı getirir. Bu ideal olanın dışındaki durum, şairce yeni bir gerçeklik alanına sokulur ve böylece yeni bir anlamsal bağlam kurulur. Şairin alışılmış bir tema/öz üzerinde durmaması, onun anlamsız şiir yazması anlamına gelmez. Bu ideal olan özün, şairden sürekli işlenmesi de beklenemez. Şiirdeki tema ya da başka bir değişse öz, şiirin asıl anlamını ortaya koymaz. Yani anlam, söz konusu olan bu tema, içerik değildir. Tema, şiirsel çağrışımlar ve şiirsel dil içinde başkalaşmadıkça, hiçbir şiirsellik iddia edemez. Çünkü bu tema, şiirin başlangıç

noktasından önce de vardır. Şiirin dışında da mevcuttur. Şiirsel gerçekliğin dışında bir gerçeklik barındırır. Şiirsel dile tabi tutulmayan her öz, şiirsellik bağlamında değersizdir. Öz, şiirsel dilin yapısı içinde bir şiirsel anlam değerine doğru yol alır. Özü içeren sözcüğün, şiirsel anlam alanına girmesi, yapısal bir durumdur, yani şiirin yapısının içinde yer bulması, şiirin teknik olarak kuruluşundandır. Çünkü şiirsel yapıya/üsluba girmeden önce her sözcük, her tema ve her olgu aynı eşit özelliklere sahiptir. Onları diğerlerinden ayıran ve şiirselleştiren şey, şiirde aldıkları biçimdir, üsluptur. Bu da yazınsallıktır ve her şeyden önce kurgusallığı gerektirir. Dolayısıyla şiirde anlam sorununun varlığı ve okurun bu anlam karşısında zorlanması, temaların/özlerin, modern çağda geçirmiş olduğu politik, sosyolojik ve psikolojik büyük değişimle açıklanmalıdır. Bu değişim, bütün özlerin yeni bir kurguyla ele alınmasını gerekli kılmıştır. Anlam, bu yeni kurgusallıktadır.

Söz konusu olan bu kurgusallığın en önemli göstergelerinden birisi de imgedir. İmge, anlam sorununun başat ögesi olarak modern şiirde yer almıştır. İmgenin bu yeniliğinin ve kurgusallığının, çözülememesi, anlamın sorunsallaşmasına da yol açmıştır. İmgenin yapısından kaynaklı olarak bir açıklamaya, bir bilgilendirme yoluna gitmemesi, şiirsel anlamı, bir soyut düzlem alanına çekmiştir. Aslında şiirsel anlam, imgenin ortaya koyduğu imgelem alanıdır. Bu alan soyuttur ve soyutluk/soyutlama şiirde anlamsızlık değildir. İmgenin soyut bir anlam alanı oluşturması, onu okurla baş başa bırakır. İmgenin anlamı, imgenin kendisidir düşüncesiyle hareket edildiğinde, imgeyi kavrayamayan okurun şiiri anlamsızlıkla yargılaması anlaşılır bir durumdur. Ancak şunu söylemek gerekir ki imge, kendini ancak söz konusu şiirin içinde doğrulayabilir, anlamlandırabilir. Çünkü şiirsel anlam, şiir metnin kendisine ait olduğundan, imgeyi de bu metinden ayırmak doğru değildir. Bu sebeple imge, kendisinden önceki metinle doğrulanamayacağı gibi kendisinden sonra gelecek olan metinlere de belli bir doğrultuda bir anlamsal alan açmaz. Dolayısıyla imge, anlamsal olarak metnin kendisine özeldir ve diğer metinlerden özerktir. Varolan anlam anlayışları içinde bir tutarlılığa tabi tutulamaz. Çünkü kendi şiirine özgü kurgulanmıştır. Bu özgül durum, şiirde anlamın doğru veya yanlış yargılamalarına tabi tutulamayacağının da gerekçesidir. İmge ve onun anlamı, kendi şiiri için geçerlidir.

Bütün bu durumlar bağlamında şiirsel anlamın yapısını şu şekil üzerinden de açıklamak mümkündür:



Şiirin yüzey yapısı, her şeyden önce gündelik dil ve yaşam belirler. Toplumsal bir varlık olan insanın kaçınılmaz olan bu toplumsal olma özelliği, birçok öge ile biçimlenir. Bu sebeple şiiri ortaya koyan şair, her şeyden önce gündelik yaşamdan ve bu yaşamın biçimlendirdiği dilden hareket eder. Gündelik yaşamı bir seçmeye, ayıklama işlemine tabi tutan şair, bir tematik algı ile bu seçme işleminin özüne ulaşır. Bu özün belirlenmesi ve bu özden şiire uygun hâle getirilmesi şiirsel bir duyuşu gerektirir. Bu şiirsel duyuş, şairin kendilik değerlerinin başlangıç noktasıdır. Şiir içi gereklilik olarak kabul edilecek bu duyuşa varma işi, çağrışımlar aracılığıyla alışılmış nesnel düzlemden, yani yüzeysel yapıdan çıkılır. Bu düzlemden önce var olan her unsur şiirselliğin dışındadır ve şiir yapısal bir bütünlüğe ulaşmadan önce de vardır. Çağrışımla birlikte şiirsel dile geçilir ve bu dil içinde çağrışımlar bir düzene uygun olarak birleştirilir. Şairin şiirsel dil bağlamında gerçekleştirdiği bu birleştirme işi, imgeyi oluşturur. İmge, şiire birleştirme eylemiyle girerken şiire özgü bir sözdizimini beraberinde getirir. Şiire ait olan bu sözdizimi, şiire bir yapısallık kazandırır. Şiirin biçimi de denilebilecek olan bu dizim, kendine özgü olan, yalnızca kendisinde bulunabilecek bir anlam alanı oluşturur. Bu dizimde şiirsel anlamı oluşturan sözcükler, nedensellik bağına uygundur. Şiirde sözcükler, dilsel özellikleri gereği nedensizlik kuralına bağlı olarak taşıdıkları anlamla kalmazlar. Şiirde kazandıkları anlam, imgesel bağlamda bir nedene bağlıdır. Dolayısıyla şiirin dili, imgesel özelliği, biçimi gereği anlamın, sadece şiirsellik için gerekli görülen tarafı, şiirin bütünselliğine girmiş olur. Çünkü şiirsel anlam, ancak şiirin bir bütün hâline gelmesinden sonra oluşur. Şiir, yapısal olarak bir bütünlüğe erişmedikçe, onun anlamının da oluşamayacağı bir gerçektir.

Bu bağlamda Modern Türk şiirinde genel olarak bir anlamsızlıktan bahsedilemez. Anlamsızlığı savunuyor gibi görünen şairlerin bile şiirlerinde, şiirsel anlam yapısına uygun olarak büyük bir anlamlılık vardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında anlamsızlıkla suçlanan Ahmet Haşim'in, bugün dil sorunu bir kenara bırakılırsa anlaşılmayacak hiçbir şiiri yoktur. Yahya Kemal'in gelenek bağlamında ele alınışı, şiirlerinin bütün anlam alanını açıkça koymaya fazlasıyla yeterlidir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Necip Fazıl'ın ve sembolizmden etkilenen dönemin diğer bütün şairlerinin bazı önermeler dikkate alındığında şiirlerinin anlam alanının açık olduğu görülür. Nâzım Hikmet'in bütün toplumsal olgu ve olaylara dayanan şiirinde bir anlam sorunsalıyla karşılaşmak olası değildir. Ancak bütün bunlar, bu dönemdeki şiirsel anlamın gündelik bir dil mantığıyla ortaya konulduğunu ve bu çerçevede değerlendirilebileceğini göstermez. Şiir, yapısal olarak kendine uygun bir anlamsal gizemi korur.

1940'lı yıllarda Birinci Yeni şiiriyle birlikte anlam, söz konusu olan gizemden sıyrılmaya çalışır ve anlamı, şiirin en görünür özelliği kılma yolunu seçer. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in belirleyici olduğu bu dönemde şiirsel evren, bu şairlerin belirlediği şiirsel tutumdan etkilenmişlerdir. Şiirsel bütün unsurları, şiirin dışına iten bu anlayış, şiirsellikte öncelikli öge olmayan anlam'ı, şiirin esası hâline getirmiştir. Yine belirtmek gerekirse böylesi açık ve gündelik bir anlamı ortaya koyan Birinci Yeni şiiri, çıkış yıllarında anlamsızlıkla suçlanmıştır. Bu tutum, okurun alışkın olmadığı bir şiirsel eylemin varlığıyla açıklanabilir. Birinci Yeni şiiri de anlamsızlığı savunmamış, şiirde anlamın gerekliliğini ortaya koymuş; ancak okurun uzun yıllar alışık olduğu şiirsel düzlemi ve anlamı bozmuştur.

Birinci Yeni şiirinin gerçekleştirdiği bu kırılma ve yenilik, Türk şiir tarihinde gerçek şiir evrenine ulaşılmayı kolaylaştırmıştır. Bugün İkinci Yeni şiiri olarak kabul edilen ve bu anlayışın gerçek temsilcileri sayılan Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç gibi isimler, Türk şiirini gerek yapısal gerekse anlamsal açıdan modernleştirmiştir. Anlam tartışmalarının en çok yaşandığı bu evrede Türk şiiri, şiirsel gerçekliği kurma ve gerçek bireyin varoluşunu yansıtma adına önemli girişimlerde bulunmuştur. Söz konusu şairlerin şiirlerine, teorik yazılarına, konuşmalarına bakıldığında şiirde anlamsızlığı savundukları söylenemez. Zira bu şairlerin hepsi anlamsızlığı reddetmiştir. En uç noktalarda bulunan İlhan Berk'in, bazı

şiirleri dışta bırakılırsa, bugün bütünüyle anlamsız bir şiir ortaya koyduğunu söylemek mümkün değildir. Anlamın şiirde birinci ve en gerekli öge olmasını reddeden bu şairler, şiirsel anlam gerçeğine en çok yaklaşan şairlerdir. Bu bağlamda yine belirtmek gerekir ki İkinci Yeni şiiri de ne kendi döneminde ne de bugün anlamsız bir şiir olarak değerlendirilemez.

KAYNAKÇA

Abacı, Tahir (1988). "Cumhuriyetin Şiiri", *Adam Sanat,* S.30, s.45-50.

Abacı, Tahir (1999). "Yahya Kemal: Şiir ve Müziğin Birkaç Hâli", *Ludingirra,* S.10-11, s.56-64.

Abacı, Tahir (2010). "Şiir ve Folklor: Hâlay Başı Kim Çeker?", *Varlık,* S.1228, s.3-9.

ABDÜLHAK ŞİNASİ (1921) "Ahmet Haşim'in Eseri Etrafında", Dergâh Dergisi, S.11, C.1, s.?.

ABDÜLHAK ŞİNASİ (1921), "Şiirde Vuzûh", Dergâh Dergisi, S.12, C.1, s. ?

Acarı, Hâlis (1958), "Ayrık Otları", *Dost,* S.13, s.14-22.

Ada, Ahmet (1999). "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" Üzerine Gözlemler", E Dergisi, S.3, s.17-23.

Ada, Ahmet (2011). "İmge ile Nesnel Bağlılaşık İlişkisi", *Hürriyet Gösteri,* S.304, s.63-65.

Adalı Bilgin (1978). "Şiirin Öznelliği", *Oluşum,* S.4, s.3-5.

Adalı, Bilgin (1979). "Bir Şiiri Okumak", *Yusufçuk,* S.9, s.1.

Akarsu, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK.

Akatlı, Füsun (1994). "Hep Yaşayan Turgut Uyar", *Varlık,* S.1043, s.13-17.

Akay, Hasan (2001a). "Bir Okuma Yöntemi Olarak Yapıbozuculuk ve "Aks-i Sadâ" Şiirini Yeniden Okumak", *Hürriyet Gösteri,* S.226, s.66-71.

Akay, Hasan (2001b). "Orhan Veli'nin Dayanılmaz Çığlığı: Deli Eder İnsanı Bu Dünya!", *Hürriyet Gösteri,* S.233, s.22-29.

Akay, Hasan (2002). "Çankırı Hapisanesinden Mektuplar 2 - Şiirinin Işığında Nâzım Hikmet ve Gazâli", *Hürriyet Gösteri,* S.235, s.34-49.

Akay, Hasan (2003). *Şiiri Yeniden Okumak,* İstanbul: Kitabevi.

Akay, Hasan (2004). "Piyano Eşliğinde Romantik, Estetik ve Erotik Bir Gösteri", *Hürriyet Gösteri,* S.262, s.78-89.

Akay, Hasan (2005). "Adı Kötüye Çıkmış Sözcükler ve İkinci Yeni Şiiri", *Hürriyet Gösteri,* S.266, s.38-42.

Akay, Hasan (2006). "Görsel Şiir Üzerine Fantastik Yorumsamalar "Yüz'de Yüz" Okuma Girişimi", *Hürriyet Gösteri,* S.282, s.24-25.

Akay, Hasan (2007a). "Behçet Necatigil'in "Merdiven" Şiirlerine Holografik Bir Bakış 1", *Hürriyet Gösteri,* S.286, s.82-88.

Akay, Hasan (2007b). "Behçet Necatigil'in "Merdiven" Şiirlerine Holografik Bir Bakış 2", *Hürriyet Gösteri,* S.287, s.75-80.

Akay, Hasan (2007c). "Behçet Necatigil'in "Merdiven" Şiirlerine Holografik Bir Bakış 3", *Hürriyet Gösteri*, S.288, s.82-88.

Akay, Hasan (2008). "Şiirde Anlamın Kara Deliği", *Hürriyet Gösteri,* S.294, s.138-151.

Akay, Hasan (2009). "Nâzım Hikmet'in "Bu Bahçe" Rubaisini Yeniden Okumak", *Hürriyet Gösteri,* S.298, s.112-131.

Akçay, Ahmet Sait (2007). "Kuramsız Eleştiri Olur Mu?", *Kitap-lık,* S.105, s.73-76.

Akdora, İskender Fikret (1988). "Ahmet Haşim'i Anmak", *Adam Sanat,* S.31, s.29-35.

Aker, Hâlûk (1965). "Şiirimizin Eksiği", *Devinim LX,* S.3, s.1,23.

Akgül, Alphan (2014) *Anlamın Sesi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Akın, Enis (2001). "Orhan Veli'den İsmet Özel'e Bir Erdem Olarak Kekeme Büyük Türk Şiiri", *Defter,* S.42, s.223-247.

Akın, Enis (2006). "Güzelde Tutunamayan Şair: Can Yücel", *Varlık,* S.1181, s.49-54.

Akın, Gülten (1983). *Şiiri Düzde Kuşatmak,* İstanbul: Alan.

Aksal, Sabahattin Kudret (1963). "Şiirde Biçim", *Yeni İnsan,* S.6-7, s.9.

Aksal, Sabahattin Kudret (1975), "Dıranas İçin", Varlık, S.808, Ocak 1975, s.6.

Aksan, Doğan (2006). *Anlambilim*, Ankara: Engin.

Akseki, Rahmi (1965). "İmge ve Dramatik Gerilim", *Devinim LX*, S.3, s.2.

Alkan, Erdoğan (1994). "Necip Fazıl Kısakürek ve "Batının Pırtıkları", *Varlık,* S.1042, s.47-51.

Alkan, Erdoğan (2002). "Ece Ayhan ve Şiiri", *Varlık,* S.1140, s.45-51.

Alp, K. Özlem (2011). "İmgede Anlamın İzleği", *rh+ artmagazine*, S.78, s.26-29.

Alpay, Necmiye (1997). "Üç Düzlem", *Ludingirra*, S.3, s.31-39.

Alpay, Necmiye (1998). "Nâzım", *Ludingirra,* S.6, s.50-65.

Alper, Yusuf (1990). "Şiir Oluşum Süreci", *Broy,* S.54, s.31.

Alptekin, Turan (1988). "Oktay Rifat, Şiir ve Mecazlar Üzerine Düşünceler", *Hürriyet Gösteri,* S.94, s.10-11.

Altınel, Şavkar (1995a). "Şiir Şiire Düşman", *Hürriyet Gösteri,* S.170, s.33-35.

Altınel, Şavkar (1995b). "Düz Dünya Cemiyetine Mektup", *Hürriyet Gösteri,* S.172, s.36-38.

Altınel, Şavkar (2002). "İlhan Berk'in Poetikası ve Şiiri", *Adam Sanat,* S.200, s.34-39.

Altıok, Metin (1990). "Ben Bu Dünyada Garip Bir Lekeyim…", (kon. Enver Ercan), *Sombahar,* S.2, s.18-21.

Anar, Turgay (2006). " "Hâl ve Gidiş(i) Sıfır" Olanlar", *Yasakmeyve*, S.20,s.48-49.
And (1954), "Şiirde Kelime Anlamları", *Forum*, S.11, 1 Eylül 1954, s.16-18.

Andaç, Feridun (1987). "Şiirde Öyküleme", *Broy,* S.21, s.22-27.

Anday, Melih Cevdet (19 Eylül 1975). "İşte Kar Yağıyor…", *Milliyet Sanat,* S.150, s.17.

Anday, Melih Cevdet (1962). "Şiirin Anlamı", *Yeni Ufuklar, S.*123, s.6-11.

Anday, Melih Cevdet (1981). "Sanatın Vazgeçilmezliği Üstüne Söyleşi", *Sanat Olayı,* S.4, s.16-26.

Anday, Melih Cevdet (1981b). "Yazılır Mı, Söylenir Mi?", *Varlık,* S.886, s.4.

Anday, Melih Cevdet (1982). "Message", *Çağdaş Eleştiri,* S.1, s.32-33.

Anday, Melih Cevdet (1984). "Yahya Kemal ve Estetiğe Çevrildi Bilgi", *Hürriyet Gösteri,* S.49, s.70.

Anday, Melih Cevdet (1984). *Açıklığa Doğru,* İstanbul: Adam.

Anday, Melih Cevdet (1994). "Melih Cevdet'in Yanıtları", *Sombahar,* S.23, s.27-28.

Anday, Melih Cevdet (1997), "Sözcük'ün Babası Melih Cevdet Anday", (kon. Ayhan Bozkurt), Kitap-lık, S.29-30, s.46-49.

Anday, Melih Cevdet (2008). *Açık Pencere "Toplu Yazlar I*", İstanbul: Everest.

Anday, Melih Cevdet (2015a). *Şiir Yaşantısı-Şiir Yazıları,* İstsnbul: Everest.

Anday, Melih Cevdet (2015b). *Dakika Atlamadan –Söyleşiler*, İstanbul: Everest.

Armağan, Yalçın (2014). *İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm,* İstanbul: İletişim.

Asiltürk, Bâki (2001). "Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı"nda Ses, Anlam, Uzam", *Hürriyet Gösteri,* S.228, s.22-28.

Asiltürk, Bâki (2003a). "Türk Şiirinde İlk Modernist: Ahmet Haşim", *Yasakmeyve,* S.2, s.94-98.

Asiltürk, Bâki (2003b). "Hilmi Yavuz'un "yollar ve Zaman" Şiirine Temel İzlekler Ekseninde Bir Bakış", *Yasakmeyve,* S.5, s.73-80.

Asiltürk, Bâki (2003c). "İdiller Gazeli"nde Çağrışımlar ve Yapı", *Varlık,* S.1149, s.36-38.

Asiltürk, Bâki (2003d). "Brueghel'den Yansıyan Uyum- Melih Cevdet Anday'ın "Güneşte" Şiirinin Anlam ve Yapı Ekseninde Çözümlenmesi", *Hürriyet Gösteri,* S.245, s.80-83.

Asiltürk, Bâki (2003e). "Elmas Yüklü Gemi-Şiir Okuma Notları", *Hürriyet Gösteri,* S.251, s.44-47.

Asiltürk, Bâki (2004f). "Elmas Yüklü Gemi-Şiir Okuma Notları", *Hürriyet Gösteri,* S.256, s.40-42.

Asiltürk, Baki (2005a). "Gizli Bir Dil Olarak Şiir", *Kitap-lık,* S.86, s.112-114.

Asiltürk, Bâki (2005b). "İçrekçilik Bağlamında Hurufi Şiirler", *Yasakmeyve,* S.13, s.93-96.

Asiltürk, Bâki (2005c). "Necatigil'in "Dönme Dolap" Şiirinde Hayat, Anlam Boşlukları ve Şiir Öznesi", *Hürriyet Gösteri,* S.271, s.15-18.

Asiltürk, Bâki (2006). "Cendere: Doğa ve Zaman Yansıtmaları Ekseninde Bir Okuma", *Yasakmeyve,* S.18, s.98-101.

Ataç, Nurullah (1951). "Orhan Veli İçin Dediler Ki", *Varlık,* S.366, s.7.

Ataç, Nurullah (1952). "Dergilerde", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* C: II, S: 14, s. 115-120.

Ataç, Nurullah (2010). *Günlerin Getirdiği – Sözden Söze,* İstanbul: YKY.

Ataç, Nurullah (2011). *Karalama Defteri – Ararken,* İstanbul: YKY.

Ataç, Nurullah (2013). *Şiir Daima Şiir – Ataç'ın Şiir Yazıları*, (haz. Şerife Çağın), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ayberkin, Ahmet (1981a). "Şiir Üzerine Birkaç Söz", *Gülpınar,* S.62, s.12-13.

Ayberkin, Ahmet (1981b). "Şiirde Dize ve Sözcükler Sorunu", *Gülpınar,* S.63, s.6-7.

Ayda, Adile (1962). *Yahya Kemal Kendi Ağzından Fikirleri ve Sanat Görüşleri*, Ankara: Ajans-Türk.

Aykaç, Fazıl Ahmet (1958). "Göl Saatleri", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Aykaç, Fazıl Ahmet (1998). "Bir Sohbetin Hatırası 1", *Yahya Kemal İçin Yazılanlar 1*, (haz. Kâzım Yetiş), İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

Balaban, Memduh (1959a). "Sanatçıyı ve Eserini Anlamak", *Varlık*, S.500, s.4.

Balaban, Memduh (1959b). "Şiiri Anlamak", *Varlık*, S.502, s.11.

Barlas, Orhan (1992). "Anlamsızlığın Gizli Anlamı", *Adam Sanat*, S.81, s.30-32.

Başçıllar, Seyfettin (1 Ekim 1958b). "Şiirimizde Değişimler", *Yeditepe*, s.164, s.2,6.

Başçıllar, Seyfettin (1958a). "Şiirimizde Değişimler", *Yeditepe*, S.163, s.1,4,7.

Batur, Enis (1980). "Eğretileme: Felsefe ile Şiir Arasında Anlatım Köprüsü", *Papirüs,* S.1, s.47-51.

Batur, Enis (2000). "Şiir: Anlamak, Sevmek, Okumak", *Virgül,* S.28, s.71.

Bayar, Zühtü (1967). "Dokuzuncu Yıl Şiiri", *Papirüs,* S.19, s.19-22.

Bayar, Zühtü (1968). "Arif Damar", *Papirüs,* S.30, s.72-78.

Bayıldıran, Sabit Kemal (1998). "Anlamsızlığa Anlaşılır Bir Mantıkla Yaklaşma Denemesi", *Varlık,* S.1088, s.26-28

Bayıldıran, Sabit Kemal (1995). "Şiirde Kapalılık", *Varlık,* S.1057, s.38-42.

Bayıldıran, Sabit Kemal (2006). "Şiir Dilinde Anlamın Anlamı", *Varlık,* S.1183, s.52-54.

Behramoğlu, Ataol (1982). "Şairin Şiiri, Onun Kişiliğidir, Bütün Hayatıdır", (kon. Kemal Özer), *Gösteri,* S.15, s.5-7.

Behramoğlu, Ataol (1988). "Organik Şiir", *Adam Sanat*, S.30, s.21-22.

Behramoğlu, Ataol (2000). "Şiirin Unsurlarından Biri Olarak "Ses" ", *Şiir Odası,* S.5, s.10.

Bek, Kemal (1997a). "Dırana'ta "Aşkın İçselleşmesi ve Mistikleşmesi" ", *Ludingirra*, S.2, s.67-73.

Bek, Kemal (1997b). "Turgut Uyar'ın Divan'ında "Gelenek ve Şiir" ", *Ludingirra,* S.3, s.43-49.

Bek, Kemal (1997c). "Şiir Yorumu Okura Ne Katar?", *Ludingirra,* S.4, s.49-56.

Bek, Kemal (1999). "Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Şiirinde Ses ve Müzik", *Ludingirra,* S.10-11, s.46-55.

Belge, Murat (1966). "Metin İncelemesi Üstüne", *Papirüs,* S.3, s.9-12.

Berfe, Süreyya (1989). "Melih Cevdet Anday'ı Okumayın", *Defter,* S.10, s.89-92.

Berk, İlhan (1988d). "İnferno'88", *Hürriyet Gösteri,* S.96, s.9-10.

Berk, İlhan (1956), "Şiirde Öz, Biçim Üstüne", *A gazetesi,* S.2, s.3

Berk, İlhan (1957), "İlhan Berk'le Konuştum"(konuş. Erdal Öz), *A gazetesi,* S.10, s.1,5.

Berk, İlhan (1958a). "Galile Denizi", *Yeditepe,* S:161, s.1,7

Berk, İlhan (1958b). "Galile Denizi", *Yeditepe,* S.162, s.5

Berk, İlhan (1958c). "İlhan Berk'le Bir Konuşma", (kon. Veysel Arseven), *Yeditepe,* S.163, s.1,5.

Berk, İlhan (1962). "Anlamsızlığın Anlamı", *Yeni Ufuklar,* S.119, s.6-17

Berk, İlhan (1964). "Türk Şiirine Bakmak", *Yeni Ufuklar,* S.151, s.18-26.

Berk, İlhan (1965a). "Üç Örnek Ozan", *Yeni Ufuklar,* S. 152, s.21-26.

Berk, İlhan (1965b). "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak II", *Yeni Ufuklar,* S.155, s.31-36.

Berk, İlhan (1975). "Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil", *Milliyet Sanat,* S.127, s.17.

Berk, İlhan (1980). "Şiirin Gizli Tarihi, III", *Yusufçuk,* S.20, s.1.

Berk, İlhan (1981). "Türk Şiir Tarihi Bakir Bir Topraktır", (kon. Doğan Hızlan), *Gösteri,* S.9, s.8-9.

Berk, İlhan (1983). "Şiirin Gizli ve Açık Tarihi Üzerine İlhan Berk İle Söyleşi", (kon. Tuncer Uçarol), *Yazko Edebiyat,* S.33, s.130-133.

Berk, İlhan (1985), "İlhan Berk ile Ece Ayhan II. Yeni'yi Anlatıyor", (kon. Gülin Tokat), Hürriyet Gösteri, S.51, s.4-8,80.

Berk, İlhan (1988a). "Yazmak Benim Cehennemim… Cennetimse Sevmek" (kon. Bedirhan Toprak), *Yeni Düşün,* S.55, s.18-29.

Berk, İlhan (1988b). "Her Kitap Şairin Cesedidir", *Hürriyet Gösteri,* S.89, s.5-6.

Berk, İlhan (1988c). "İnferno'88", *Hürriyet Gösteri,* S.94, s.5-6.

Berk, İlhan (1990). "İnferno'89", *Hürriyet Gösteri,* S.110, s.5-6.

Berk, İlhan (1991). "İnferno'91", *Hürriyet Gösteri,* S.131, s.5-6.

Berk, İlhan (1992a), "İlhan Berk İle "Şiirin Yeri" Üstüne Bir Söyleşi", (kon. Feriha Büyükünal), Hürriyet Gösteri, S.143, s.14-16.

Berk, İlhan (1992b). "İnferno'91", *Hürriyet Gösteri,* S.134, s.4-5.

Berk, İlhan (1992). "İnferno'92", *Hürriyet Gösteri,* S.140, s.5-6.

Berk, İlhan (1993a). "Poetika Şiirin Sıfır Noktası", *Adam Sanat,* S.87, s.25-34.

Berk, İlhan (1993b). "İnferno'93", *Hürriyet Gösteri,* S.148, s.10-11.

Berk, İlhan (1994), "İlhan Berk'in Dünyasında Bir Gezi", (kon. Suna Akın), Hürriyet Gösteri, S.159, s.14-16.

Berk, İlhan (1997). "Dilin Bütün Alanlarına Yolculuk Yapmak İstiyorum", (kon. Semih Kaplanoğlu), *Hürriyet Gösteri,* S.199, s.28-29.

Berk, İlhan (2001). *Logos*, İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2003a), "İlhan Berk", (kon. Müjde Bilir), Varlık, S.1144, s.30-35.

Berk, İlhan (2003b). "Türk Şiiri Anlam İlletiyle Maluldür" (kon. Alper Çeker), *Yasakmeyve,* S.3, s.6-18.

Berk, İlhan (2004). "Şiir ve Eleştiri", *Adam Sanat,* S.222, s.5-6.

Berk, İlhan (2005), "İlhan Berk", (kon. Deniz Durukan), Varlık, S.1173, s.45-46.

Berk, İlhan (2007a). *Poetika,* İstanbul: YKY.

Berk, İlhan (2007b). "Sözcük Yoksa Varlık da Yoktur", (kon. Müjde Bilir), *Kitap-lık,* S.107, s.124-126.

Berk, İlhan (27 Mayıs 1977). "Şiirin Gizli Tarihi", *Milliyet Sanat,* S.233, s.17.

Bezirci, Asım (1961). *Çok Kapalı Oda,* İstanbul: Ataç.

Bezirci, Asım (1969). "Attilâ İlhan", *Papirüs,* S.40, s.72-78.

Bezirci, Asım (1971). *Metin Eloğlu,* İstanbul: Güney.

Bezirci, Asım (1984). "Hâlk Şiiri, İkinci Yeni Ve Kemal Tahir", *Yazko Edebiyat, S*.39-40, s.12-16.

Bezirci, Asım (1987). *İkinci Yeni Olayı,* İstanbul: Gözlem.

Bezirci, Asım (1997). *Temele Gül Dikenler,* İstanbul: Evrensel.

Binatlı, Vedat (1933d). "Ece Ayhan'ın Şiirinde İki Dönem (IV)", *Sombahar,* S.20, s.87-93.

Binatlı, Vedat (1993a). "Ece Ayhan'ın Şiirinde İki Dönem (1)", *Sombahar,* S.17, s.39-44.

Binatlı, Vedat (1993b). "Ece Ayhan'ın Şiirinde İki Dönem (II)", *Sombahar,* S.18, s.30-33.

Binatlı, Vedat (1993c). "Ece Ayhan'ın Şiirinde İki Dönem (III)", *Sombahar,*S.19, s.49-53.

Binyazar, Adnan (2006). "Söz Ülkesinin Yurttaşı", *Sözcükler,* S.3, s.110-116.

Birsel, Salah (1987). “İlkeler, İyi Şairleri Korumaya Çalışmıştır”, (kon. Tuncer Uçarol), *Broy*, S.15, s.9-12.

Birsel, Salâh (1994). *Şiirin İlkeleri,* İstanbul: Broy.

Bolat, Salih (1985). “Şiirsel İmge”, *Broy,* S.1,.30-31.

Bolat, Salih (2007). “Eleştirel Okuma - Şiirsel İmge”, *Yasakmeyve,* S.29, s.108.

Bozkurt, Ahmet (2011). “Türk Şiiri İçin Kavşak Noktaları”, *Ayraç,* S.15, s.21-23.

Can, Âdem (2010). “Necip Fazıl’da “Ayna” İmgesi”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S.34, s.167-185.

Caner, Fırat (2002). “50. Şiir Yılında Hilmi Yavuz ve “Yoluculuk Şiirleri” ”, *Varlık,* S.1142, s.36-42.

Cansever, Edip (1956). “Edip Cansever’le Konuştum” (konuş. Erdal Öz), *A gazetesi*, S.7, s.3

Cansever, Edip (1957). “Perçemli Sokak”, *A gazetesi*, S.9, s.1,7-8.
Cansever, Edip (1959). “Anlamsızı Anlamak”, *a dergisi,* S.17, s.1,6.

Cansever, Edip (1963a). “Geleceğin Şiiri”, *Yeni İnsan,* S.6-7, s.8,39.

Cansever, Edip (1963b). “Şiiri Bölmek”, *Yeni Düşün,* S.8, s.8.

Cansever, Edip (1963c). “Yapay Dil Yapay Zenginlik”, *Yeni İnsan,* S.10, s.8.

Cansever, Edip (1966). “En Genç Şairlere”, *Papirüs,* S.3, s.3-5.

Cansever, Edip (1967). “Ecegilleri Okumak”, *Papirüs,* S.9, Şubat 1967, s.4-6.

Cansever, Edip (1981). “Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir”, (kon. Mustafa Öneş), *Gösteri,* S.2, s.6-7.

Cansever, Edip (1982), “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, (Edip Cansever, Tahsin Yücel, Nuran Kutlu, Adnan Benk), Çağdaş Eleştiri, S.4, s.5-19.

Cansever, Edip (1982). “Edip Cansever’le “Yeniden” Üstüne Konuşma”, (kon. Sennur Sezer), *Yazko Edebiyat,* S.18, s.135-137.

Cansever, Edip (1982). “Gerçek Yaşamdan Uzak Bir Şiir”,*Hürriyet Gösteri,* S.17, s.79.

Cansever, Edip (1985). “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”, (kon. Seyyit Nezir) *Broy*, S.2, s.9-10.

Cansever, Edip (2012). *Şiiri Şiirle Ölçmek*, İstanbul: YKY.

Cebeci, Oğuz (1997). “Aşkımumya Bir Tekerleme Estetiği”, *Kitap-lık,* S.26, s.86-91.

Celal, Metin (1991). “Sudaki Anka İçin Monolog ve Diyalog”,*Hürriyet Gösteri,* S.125, s.18-20.

Celâl, Metin (1992). “Genç Müslüman Şair ya da Madalyonun Öbür Yüzü”, *Sombahar*, S.9, s.47-51.

Celâl, Metin (2005). “Günümüz Türk Şiiri İçin Tartışma Soruları”, *Varlık,* S.1173, s.20-24.

Celâl, Metin (2006). “Edip Cansever; Bir Büyük Yalnızlık”, *Varlık,* S.1182, s.36-40.

CEMAL SÜREYA (1957). “Dinamit”, *A gazetesi*, S.11, s.1,6.

CEMAL SÜREYA (1968). “Uzun Şiir”, *Papirüs,* S.20, s.5-7.

CEMAL SÜREYA (1969a). “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz”, *Papirüs,* S.31, s.1-4.

CEMAL SÜREYA (1969b). “Ahmed Arif”, *Papirüs,* S.31, s.66-72.

CEMAL SÜREYA (1969c). “İmgenin Kökleri”, *Papirüs,* S.32, s.1-3.

CEMAL SÜREYA (1969d). “Can Yücel’in Şiirinde İroni”, *Papirüs,* S.33, s.73-79.

CEMAL SÜREYA (1969e). “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”, *Papirüs,* S.39, s.71-78.

CEMAL SÜREYA (1979). “Şiirin Birimi Sözcüklerdir”, *Yusufçuk,* S.5, s.1.

CEMAL SÜREYA (1984). "Şiirin Labirentinde", (kon. Tuğrul Tanyol), *Hürriyet Gösteri,* S.44, s.22-24.

CEMAL SÜREYA (2002). *"Güvercin Curnatası" Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları,* İstanbul: YKY.

CEMAL SÜREYA (2014). *Şapkam Dolu Çiçekle – Toplu Yazılar I*, İstanbul: YKY.

CEMAL SÜREYA (2016). "*Günübirlik"ler*, İstanbul: YKY.

Cengiz, Metin (1986). "Politik Şiir", *Broy,* S.13, s.40

Cengiz, Metin (1986). "Şiirin Gücü", *Broy,* S.12, s.4-5.

Cengiz, Metin (1993). "Şiirde Varoluş Sorun ve Özgünlük", *Hürriyet Gösteri,* S.153, s.79-80.

Cengiz, Metin (1995). "Geleneği Yeniyle Yoğuran Şair: Hilmi Yavuz", *Hürriyet Gösteri,* S.170, s.62-63.

Cengiz, Metin (1996). "Şiir, Biçim Tema ve İnsan İlişkileri", *Hürriyet Gösteri,* S.192, s.87-89

Cengiz, Metin (1998a). "Şiirde Açıklık, Kapalılık ve Çağımız -I", *Varlık,* S.1090, s.49-52.

Cengiz, Metin (1998b). "Şiirde Açıklık, Kapalılık ve Çağımız –II", *Varlık,* S.1092, s.56-59.

Cengiz, Metin (1998c). "Şiirde Açıklık, Kapalılık ve Çağımız –III", *Varlık,* S.1093, s.55-57.

Cengiz, Metin (2004). "Aynanın Arkasında", *Hürriyet Gösteri,* S.265,.38-41.

Cengiz, Metin (2005). "Aynanın Arkasında", *Hürriyet Gösteri,* S.266, s.70-73.

Cengiz, Metin (2006). "Organik – Sentetik Şiir ve Eleştiri", *Hürriyet Gösteri,* S.277, s.62-64.

Cengizhan, Gökhan (1984). “Lirizmin Ufku”, *Yazko Edebiyat*, S.45-46, s.10-12.

Cengizhan, Gökhan (2000). “Evrensellikten Tarihselliğe”, *Şiir Odası,* S.7, s.2-3.

CEVDET KUDRET (1959a). “Açık-Kapalı I”, *Varlık,* S.515, s.8-9.

CEVDET KUDRET (1959b). “Açık-Kapalı II”, *Varlık*, S.516, s.6-7.

Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.

Ceylan, Mevlüt (1979). “İmge”, *Aylık Dergi,* S.5, s.3-4.

Cıbıroğlu, Yıldız (2006). “Şiirimizin “Kara Güneşi” Ahmet Haşim”, *Yasakmeyve,* S.20, s.34-43.

Cıbıroğlu, Yıldız (2007). “Tarık Günersel’in Mozaik Sürecinde Görsel Şiir”, *Varlık*, S.1197, s.41-43.

Cömert, Bedrettin (1978). “İkinci Yeni Akımının Şiirimizdeki İşlevi”, *Oluşum,* S.8, s.8-14.

Cömert, Bedrettin (1981). *Eleştiriye Beş Kala,* İstanbul: Ayko.

Cöntürk, Hüseyin (2006a). *Çağının Eleştirisi-Birinci Kitap*, İstanbul: YKY.

Cöntürk, Hüseyin (2006b). *Çağının Eleştirisi – İkinci Kitap,* İstanbul: YKY.

Cumalı, Necati (1968). “Anday’ın Odysseia’sı”, *Varlık,* S.732, s.6-7.

Çakmakçı, Osman (2003). “Anlamın Güzelliği”, *Hürriyet Gösteri,* S.250, s.46-47.

Çakmakçı, Osman (2005). “Hilmi Yavuz Şiiri”, *Milliyet Sanat,* S.550, s.88-89.

Çelebi, Asaf Hâlet (2004), *Bütün Yazılar,* İstanbul: YKY.

Çetin, Nurullah (2001), “Türk Şiirinde Anlam Sorunu”, *Türk Şiiri Özel Sayısı, Hece*, S.53/54/55, s.275-290.

Çolak, Veysel (1986a). “Sinema Dili ce Şiir”, *Broy,* S.6, s.12-15.

Çolak, Veysel (1986b). “Şiirde Öncü Yorum”, *Broy*, S.7, s.29-35.

Çolak, Veysel (2004a). "Tematik Şiir / Bütüncül Şiir", *YOM Sanat,* S.17, s.17-18.

Çolak, Veysel (2004b). "Şiirde Ses, Anlamı İçerir", *YOM Sanat,* S.20, s.68-69.

Dağdelen, Ülkü (1993). "Cumhuriyet ve Şiir", *Adam Sanat,* S.91, s.77-79.

Damar, Arif (1983). "1940 Kuşağı Gerçekçileri Öncü ve Sürükleyici Olamadılar", (kon. Seyyit Nezir), *Hürriyet Gösteri,* S.34, s.7-9.

Davidson, Donald (1995). "Eğretilemelerde Anlam" (çev. Yurdanur Salman), *Sombahar,* S.28, s.38-54.

Demir, Fethi (2012). "Edip Cansever "Şiirde Anlam" Tartışmalarının Neresinde?", *Evrensel Kültür,* S.242, s.23-25.

Demiralp, Oğuz (2006). "Mutlak Melankolik", *Kitap-lık,* S.95, s.67-71.

Demirbaş, Soner (2009). "Şiir ve Metafor", *Yasakmeyve,* S.37, s.35-36.

Demiriz, Ümit Hâlit (1958). "Şiirimizde Sembolizm", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Demirtürk, E. Lâle (1993). "Yazın Metninde Anlam-Üretimi: Diyalektik Etkileşim", *Çağdaş Türk Dili,* S.61, s.27-28.

Denkel, Arda (1984). *Anlamın Kökenleri*, İstanbul: Metis.

Doğan, Mehmet (1966). "Şiirde Konu ve Anlam", *Şiir Sanatı,* S.11, s.6-7.

Doğan, Mehmet (1968). "Bir Bitmeyen Gelişim", *Papirüs,* S.25, s.12-20.

Doğan, Mehmet (1969a). "Şiirde Biçim Üzerine", *Papirüs,* S.34,6-13.

Doğan, Mehmet Can (1994). "Sivil Şiir Dersleri", *Sombahar*, S.24, s.73-78.

Doğan, Mehmet Can (1999). "Bakışımlı Bir İlişki", *Ludingirra, S*.10-11, s.30-45.

Doğan, Mehmet Can (2005). "İçimizde Çalışan Bıçaklar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sonsuzluk Ve Bir Gün,* S.1, s.3-10.

Doğan, Mehmet Can (2006). "Müzikle Edebiyatın Ortak Paydası: Ses", *Varlık,* S.1183, s.18-22.

Doğan, Mehmet Can (2008). "İkinci Yeni'nin Vitesini Değiştiren Kitap: Perçemli Sokak", *Kitap-lık,* S.119, s.84-89.

Doğan, Mehmet H. (1 Aralık 1989). "Necatigil'in Şiirinde Ses ve Söz", *Milliyet Sanat,* S.229, s.18-20.

Doğan, Mehmet H. (1980). "Şiirin Ne Olmadığı Üzerine Düşünceler II", *Yusufçuk, S.*20, s.2.

Doğan, Mehmet H. (1981). "Necatigil'in İnsanları", *Papirüs,* S.2, s.17-32.

Doğan, Mehmet H. (1988). "Şiirin Kıyılarında", *Adam Sanat,* S.30, s.15-20.

Doğan, Mehmet H. (1995). "Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri", *Varlık,* S.1048, s.13-16.

Doğan, Mehmet H. (1995). "Anday Şiirinde Anlam Arayışları", *Adam Sanat,* S.116, s.16-21.

Doğan, Mehmet H. (1998). *Şiir ve Eleştiri,* İstanbul: YKY.

Doğan, Mehmet H. (2000). "İmgeden Akıl'a ya da Kafayla Okunan Şiir", *Kitap-lık,* S.39, s.116-119.

Doğan, Mehmet(1969b). "İkinci Yeni Şiir", *Papirüs,* S.41, s.1-14.

Durak, Mustafa (1987). "Bakışın Sapakları", *Broy,* S.25, s.17-21

Durak, Mustafa (2002). "İlhan Berk'te Öykü ve Anlam", *Hürriyet Gösteri,* S.242, s.18-22.

Durak, Mustafa (2010). "Şiir ve Mantık", *Hürriyet Gösteri,* S.301, s.66-71.

Durmuş, Mitat (2006). "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Sesbirim ile Anlambirim Arasındaki İlişkiler", *Hürriyet Gösteri,* S.278, s.76-80.

ECE AYHAN (1982). "Şairlerin Elinde Şiirden Başka Şey Yoktur", (kon. İzzet Yaşar) *Hürriyet Gösteri,* S.19, s.5-6.

ECE AYHAN (1989). “Ayağa Kalkarak ‘İkinci Yeni’”, *Argos,* S.6, s.143-144.

ECE AYHAN (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı,* İstanbul: YKY.

ECE AYHAN (2001). *Aynalı Denemeler,* İstanbul: YKY.

Eco, Umberto (2013). *Yorum ve Aşırı Yorum* (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can.

Edgü, Ferit (1980). “Oktay Rifat Şiirinden Ders Notları”, *Gösteri,* S.1, s.8.

Ercan, Yadigâr (2005). “Şiirin Dili”, *Hürriyet Gösteri,* S.270, s.46-47.

Erdem, Ömer (2000). “İmge Tuzağı”, *Kaşgar,* S.13, s.4-5.

Erdoğan, Veysi (2005). “Şiirde Ses Organizasyonu”, *Yasakmeyve,* S.12, s.107-114.

Erdost, M. İlhan (1986). “İkinci Yeni, Şiir, Gericilik”, *Yarın,* S.59, s.36-37.

Erdost, Muzaffer (1967). “Edebiyatta Çevrenin Etkileri”, *Papirüs,* S.12, s.5-9.

Erdost, Muzaffer İlhan (1989). “İkinci Yeni İçin Yeni Türevler “Anlamsızlığa Kadar Özgürsün” ”, *Argos,* S.6, s.145-147.

Erdost, Muzaffer İlhan (2004). *Üç Şair Nâzım Hikmet-Cemal Süreya-Ahmed Arif,* Ankara: Onur.

Ergi, İsmail (1984a). “Üçüncü Yeni Nedir”, *Üçüncü Yeni*, S.4, s.4-6.

Ergi, İsmail (1984b). “Anlamcı Şiir Üçüncü Yeni”, *Üçüncü Yeni,* S.7, s.3-4.

Ergi, İsmail (1986a). “Şiirde Konu Meselesi”, *Üçüncü Yeni,* S.24, s.5-6.

Ergi, İsmail (1986b). “Nazım mı Şiir mi?”, *Üçüncü Yeni,* S.25-26-27, s.3-5.

Erişti, Ahmet Bülent (1993). “Metafor, Sözcüğü “Gerçek” Anlamından Uzaklaştırılıyor Mu?”, *Promete,* S.15-16, s.67-68.

Erişti, Ahmet Bülent (1994). “Gerçek” Anlam, Yan Anlamı İçerir Mi?”, *Promete,* S.23-24, s.31-35.

Erkan, Mukadder (2010). “Kavram, İmge, Metafor”, *Ayraç,* S.9,.22-26

Erkekli, Osman Serhan (1996). "Şiir, Sözün Özgürlüğü Olmalı", *Hürriyet Gösteri,* S.183, s.78.

Erkekli, Osman Serhat (1979). "Necatigil'i Sevmek", *Yusufçuk,* S.1, s.1.

Eroğlu, Ebubekir (1992a). "Şiirimizde Yüzyılın Son Çeyreği: Karmaşa ve Sancı -1-", *Hürriyet Gösteri,* S.143, s.41-43.

Eroğlu, Ebubekir (1992b). "Şiirimizde Yüzyılın Son Çeyreği: Karmaşa ve Sancı -2-", *Hürriyet Gösteri,* S.144, s.64-65.

Eroğlu, Ebubekir (2006). "Haşim, Ay Işığı Netliğinde", *Kitap-lık,* S.95, s.72-76.

Eroğlu, Ebubekir (2011). *Modern Türk Şiirinin Doğası,* İstanbul: YKY.

Ertop, Konur (1995). "Anday'ın Bir Şiirini Okurken", *Varlık,* S.1052, s.53-55.

Eşitgin, Dinçer (2005). "Edip Cansever Şiirinin Üç Hâli", *Sonsuzluk Ve Bir Gün,* S.2, s.38-40.

Eyuboğlu, Sabahattin (1963). "Tanpınar'da Zaman", *Yeni Ufuklar,* S.130, s.1-5.

Eyuboğlu, Sabahattin (1974). *Sanat Üzerine Denemeler,* İstanbul: Cem.

Ferel, Fikret (1969). "Şiirin Kıyısında Bir Bey", *Papirüs,* S.39, s.3-10.

Fırat, Ertuğrul Oğuz (1 Haziran 1962). "Sanatta Anlam Sorunu Üzerine –III-", *Forum,* S.196, s.19-20.

Fırat, Ertuğrul Oğuz (1 Mart 1962). "Sanatta Anlam", *Forum,* S.190, s.17.

Fırat, Ertuğrul Oğuz (15 Mart 1962a). "Sanatta Anlam II", *Forum,* S.191, s.17-18

Fırat, Ertuğrul Oğuz (15 Mart 1962c). "Sanatta Anlam Sorunu Üzerine -1-", *Forum,* S.191, s.18-20.

Fırat, Ertuğrul Oğuz (15 Mayıs 1962c). "Sanatta Anlam Sorunu Üzerine –II-", *Forum,* S.195, s.24-25.

Fuat, Memet (1966). "Ne Demişlerdi", *Papirüs,* S.2, s.52.

Geçmen, İsmail Ragıp (1994). "Turgut Uyar Şiirinde Anlam", *Promete,* S.17-18, s.39-41.

Girginsoy, Naci (1970). “Orhan Veli”, *Varlık,* S.748, s.12.

Gökalp Alpaslan, G. Gonca (2005). “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilig,* S.10, s.3-16.

Gökalp, G. Gonca (1995). “Şiirde Görsellik ve Türk Şiirinde Görsel Ögeler”, *Sombahar,* S.29, 72-96.

Gömen, Necmi (2000). “Şiir ve Anlam”, *Şiir Odası,* S.1, s.12.

Gözütok, K. Celâl (1991). “Gizli Lonca ‘Yeni Türk Şiiri’ne Karşı”, *Varlık,* S.1000, s.47-48.

Grünberg, Teo, vd. (2003). *Mantık Terimleri Sözlüğü*, Ankara: METU.

Guiraud, Pierre (1999). *Anlambilim*, (çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual.

Gülbek, Tamer (2000). “Şiir Sözcükle mi Yazılır?”, *Varlık,* S.1113, s.23-26.

Gündüz, Osman (1989). “Behçet Necatigil’de Kelimelere Anlam Yüklemek ve “Eli Kalem Tutmak” Üzerinde Bir Tahlil Denemesi”, *Milli Eğitim,* S.92, s.24-29.

Güneş, Yaşar (1998). “Yoksunluk Öznesi Olarak Metin Altıok’un Şiiri”, *Ludingirra*, S.7, s.75-80.

Güneş, Yaşar (2003). “Anlam Arayışında Şiirin GöndergesiGönderge Olarak Şiir Arayışı”, *Hürriyet Gösteri,* S.246, s.70-74.

Güntan, Ahmet (2006). “Hangi Ahmet Haşim?”, *Kitap-lık,* S95, s.80-82.

Günvar, Ali (1982). “Geçen Yaz” ve Bir “Kazı” ”, *Yazko Edebiyat*, S.23, s.100-103.

Gürson, Eser (1965). “Devinim 60’ın Yeri Yurdu”, *Devinim LX*, S.1, s.1-2,8

Gürson, Eser (2001). *Edebiyattan Yana,* İstanbul: YKY.

Gürson, Eser (2007). *İlhan Berk’i Derleyip Toplama Denemesi,* İstanbul: YKY.

Güvemli, Zahir (1948a). *Ahmet Haşim Hayatı ve Şiirleri,* İstanbul: Yeni Mecmua.

Güvemli, Zahir (1948b). *Yahya Kemal ve Şiirleri*, İstanbul: Yeni Mecmua.

Güvemli, Zahir (1958). "Haşim'de Non-Figuratif", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Güvemli, Zahir Sıtkı (1946). "Otuz Beş Yaş", *Varlık,* S.316, s.11-12.

Güven, Metin (2002). "Ece Ayhan Sivil Bir Şair Miydi?", *Hürriyet Gösteri,* S.241, s.27.

Güzel, Murat (2004). "Şiir ve Prozodi", *Dergâh,* S.178, s.4-6.

Hızlan, Doğan (1966). "Özlemini Duyduğu Güzel Günlerin Şairi Melih Cevdet", *Papirüs,* S.7, s.46-52.

Hızlan, Doğan (1968). "Biçimin Büyük Ustası ya da Yabansının Şiiri", *Papirüs,* S.23, s.49-54.

Hızlan, Doğan (1968). "Mısrayimden Biri İçin Notlar Ece Ayhan", *Papirüs,* S.20, s.49-54.

Hilâv, Selâhattin (1992). "Can Yücel Üzerine", *Adam Sanat,* S.76, s.23-31.

Hisar, Abdülhak Şinasi (2009). *Kitaplar ve Muharrirler II,* İstanbul: YKY.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1958). "Ahmet Haşim", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1963), *Ahmet Haşim Şiiri ve Hayat,* İstanbul: Hilmi.

Hisar, Abdülhak Şinasi (2008). *Kitaplar ve Muharrirler I,* İstanbul: YKY.

Hulûsi, Şerif (1967), *Ahmet Haşim,* Ankara: Bilgi.

Işın, Serkan (2006). "Haşim'i Yeniden Okumak: "Bir reng-iküdûret ki eder bizi dil-tenk", *Kitap-lık,* S.95, s.89-92.

İlhan, Attilâ (1958). "Biçimi Anlamak" Üzerine Yahut Şiiri Anlamamak", *Dost,* S.4, s.45-49.

İlhan, Attilâ (1967). "Hazin Bir Başkalaşma", *Varlık,* S.690, s.10-11.

İlhan, Attilâ (1979). “Kelime”, *Yusufçuk,* S.1, s.1.

İlhan, Attilâ (1983). *İkinci Yeni Savaşı,* İstanbul: Yazko.

İmer, Kâmile, vd. (2013). *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

İnce, Özdemir (1982). “İkinci Yeni İçe ve Dışa Toslayarak, Olağanüstü Bir Evren Açmıştır”, (kon. Kemal Özer), *Hürriyet Gösteri,* S.16, s.6-7.

İnce, Özdemir (1983a). “Şiirsel Gerçek ve Boyutları”, *Yazko Edebiyat,* S.33, s.85-92.

İnce, Özdemir (1983b). “Dil ve Anlam”, *Yazko Edebiyat,* S.38, s.94-100.

İnce, Özdemir (1984). “Gene Dil ve Anlam Üzerine”, *Yazko Edebiyat,* S:43-44, s.8-12.

İnce, Özdemir (1985). “Şiirde Gelenek”, *Yarın,* S.50, s.8-10.

İnce, Özdemir (1986a). “Çağdaş Lirik Şiir Üzerine”, *Broy,* S.4, s.10-13.

İnce, Özdemir (1986b). “Şairin İşi”, *Broy,* S.11, s.8-10.

İnce, Özdemir (1986c). “Bir Şiirsel Çevre Kirlenmesi Ortamındayız”, (kon. Ahmet Telli), *Broy,* S.14, s.5-9.

İnce, Özdemir (1986d). “Geleneksel Şiirimizin Sesi”, *Varlık,* S.950, s.4-6.

İnce, Özdemir (1988a). “Parçalanan Şiir”, *Adam Sanat,* S.30, s.24-38.

İnce, Özdemir (1988b). “Sözcük ve Anlam Üzerine”, *Adam Sanat,* S.32, s.37-47.

İnce, Özdemir (1988c). “Şiirsel Anlamın Yapısı”, *Adam Sanat,* S.33, s.43-57.

İnce, Özdemir (1989). “Sanat Yapıtını Değerlendirme Üzerine Düşünceler”, *Hürriyet Gösteri,* S.106, s.22-23.

İnce, Özdemir (1990a). “Metin Eloğlu ya da Bir Deryadil, Bir Deryaneval”, *Hürriyet Gösteri,* S.119, s.20-25.

İnce, Özdemir (1990b). “Turgut Uyar Aynanın Arkasında”, *Hürriyet Gösteri,* S.120, s.36-41.

İnce, Özdemir (1990c). "Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan", *Hürriyet Gösteri,* S.121, s.28-34.

İnce, Özdemir (1991). "Cemal Süreya: Gözleri Görmekten Doymayan Kulakları İşitmekle Dolmayan", *Hürriyet Gösteri,* S.122, s.23-28.

İnce, Özdemir (1992a). "Dil" Hastalığı", *Varlık,* S.1020, s.32-34

İnce, Özdemir (1992b). "Şiir Dili –I", *Adam Sanat,* S.82, s.34-50.

İnce, Özdemir (1992c). "Şiirin Dili II", *Adam Sanat,* S.83, s.43-66.

İnce, Özdemir (1993a). "Gelenek ve Şiir", *Varlık,* S.1027, s.2-10.

İnce, Özdemir (1993b). "Dilin Yazınsal İşlevi", *Adam Sanat,* S.87, s.35-52.

İnce, Özdemir (1993c). "İlhan Berk'in Poetikası: Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır", *Adam Sanat,* S.89, s.34-42.

İnce, Özdemir (1995). "Vaziyetin Durumu", *Varlık,* S.1050, s.33-37.

İnce, Özdemir (1996). "Üç Hamal Yorumlayabilir Yazdıklarımı", (kon. Erdal Doğan), *Hürriyet Gösteri,* S.188, s.44-48.

İnce, Özdemir (1997). *Ne Altın Ne Gümüş,* İstanbul: Telos.

İnce, Özdemir (2001a). "Şiirin Evreni", *Adam Sanat,* S.189, s.16-21.

İnce, Özdemir (2001b). "Şiir Nereye, Neye Dayandı", *Adam Sanat,* S.190, s.14-20.

İnce, Özdemir (2002). *Yazınsal Söylem Üzerine,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

İnce, Özdemir (2003). "Şair, Şiir ve Dil", *Yasakmeyve,* S.1, s.29-30.

İsimsiz, (1985). "İmge -1", *Yarın,* S.49, s.23.

İsimsiz, (1985). "İmge-2", *Yarın,* S.50, s.29.

İsimsiz, (1986). "Sözcükler ve Şiir", *Broy,* S.3, s.3.

İskender, Küçük (1993). "Üvercinka'nınBiseksüel Açılımı", S.1033, s.46.

Jabop, Max(1986). "Şiir Sanatı", (çev. Metin Cengiz), *Broy*, S.4, s.14.

Jacobson, Roman (1988). "Sanat Yapıtında Başat-öge", (çev. Yakup Şahan), *Varlık,* S.975, s.6-7.

Jacobson, Roman (2005). "Dilbiim ve Yazınbilim", *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- 2.Temel Metinler,* (haz. Mehmet Rifat), İstanbul: YKY.

Kahraman, Hasan Bülent (1988). "Toplumcu Şiirimizin Bugünü ve Gelişme Çizgileri", *Hürriyet Gösteri,* S.95, s.17-21.

Kahraman, Hasan Bülent (1991a), "Hasan Bülent Kahraman İle Attilâ İlhan Üzerine", (kon. Narınç Ataman) *Varlık,* S.1009, s.27-31

Kahraman, Hasan Bülent (1991a). "Garip Şiirini "Modernist Şiir" Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi I", *Varlık,* S.1010, s.43-46.

Kahraman, Hasan Bülent (1991b). "Garip Şiirini "Modernist Şiir" Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi 2", *Varlık,* S.1011, s.55-57.

Kahraman, Hasan Bülent (1992a). "Garip Şiirini "Modernist Şiir" Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi 3", *Varlık,* S.1012, s.54-57.

Kahraman, Hasan Bülent (1992b). "Garip Şiirini "Modernist Şiir" Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi 4", *Varlık,* S.1013, s.59.

Kahraman, Hasan Bülent (1993a). "Türk Şiirinde Gelenek-Güncellik Eklemlenmesine ve İlişkisine "Özne" Kavramı Dolaylarında ve Modernizm-Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi*", Varlık,* S.1024, s.17-22.

Kahraman, Hasan Bülent (1993b). "Gelenek Kavramını Birkaç Bağlamda Yeniden Tartışmak", *Varlık*, S.1032, s.52-55.

Kahraman, Hasan Bülent (1995). "Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış", *Varlık,* S.1048, s.2-6.

Kahraman, Hasan Bülent (1999). "Söz, Yazı, (Eleştirel) Okuma: Sihir mi ki, Büyü mü ki, Fal mı ki? Şiir Üstüne Bir Yorum Denemesi", *Varlık,* S.1096, s.40-48.

Kahraman, Hasan Bülent (2002). "Nâzım Hikmet Şiiri", *Varlık,* S.1137, s.3-6.

Kahraman, Hasan Bülent (2003a). "Bir Tarihsellik, Gerçeklik, Dil ve Okuma Sorunu Olarak Şiir-İktidar İlişkisi", *Yasakmeyve,* S.1, s.36-42.

Kahraman, Hasan Bülent (2003b). "Edebiyat Gerekli Mİ?", *Hürriyet Gösteri,* S.245, s.28-33.

Kahraman, Mehmed (1987). "Cahit Zarifoğlu'nun Türk Şiirine Getirdiği", *Yediiklim,* S.5, s.34-35.

Kahyaoğlu, Orhan (1990a). "Seyhan Erözçelik'in Yeis, Tabanca ve Hayal Kumpanyası", *Sombahar,* S.1, s.36-43.

Kahyaoğlu, Orhan (1990b). "Metin Altıok'un "Küçük Tragedyallar"ı ", *Sombahar,* S.2, s.25-29.

Kahyaoğlu, Orhan (1994). "Lale Müldür Şiiri Üzerine Çizilen Bir Harita", *Sombahar,* S.21-22, s.223-226.

Kahyaoğlu, Orhan (1997). "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri", *Ludingirra,* S.1, s.98-103.

Kâhyaoğlu, Orhan (2009). "2000'li Yıllarda Deneysel Şiir Arayışları: Yerli Yersiz, Yurtlu Yurtsuz Şiirler", *Kitap-lık,* S.126, s.96-104.

Kansu, Ceyhun Atuf (1967). "Ben", *Papirüs,* S.14, s.53-55.

Kansu, Ceyhun Atuf (22 Kasım 1974). "Sözcükler", *Milliyet Sanat,* S.107, s.17.

Karabaş, Seyfi (1992). " 'Masa Da Masaymış Ha' Adlı Şiirde Yaşama Sevinci", *Adam Sanat,* S.74, s.38-44.

Karadaş, Muammer (1987). "Anlamın Belirsizliğinden Uzlaşmanın Bataklığına", *Varlık,* S.952, s.12-14.

Karadaş, Muammer (1993). "Şair Çıkmazı", *Promete,* S.15-16, s.23-24.

Karahan, Hilal (2011). "Yeni Dönem Türk Şiirinde Kolaj Çalışmaları", *Ayraç,* S.15, s.30-32.

Karakaya, Fikret (2006). "Müzik ve Şiir", *Varlık,* S.1183, s.12-14.

Karakoç, Sezai (1956), "Suç Folklorda Değil", *A gazetesi,* S.8, s.2

Karakoç, Sezai (1986). *Edebiyat Yazıları II,* İstanbul: Diriliş.

Kaygalak, Metin (2010). "Meçhul Öğrenci Anıtı"nı Aşındırma Denemesi: Boşluğa Konuşan Özne", *Hürriyet Gösteri,* S.302, s.150-154.

Kayıran, Yücel (1994). "Melih Cevdet Anday'ın Şiirine Bir Giriş Denemesi", *Sombahar,* S.23, s.52-57.

Kayıran, Yücel (1998). "Eleştirinin Sivil Hâli", *Virgül,* S.8, s.37-39.

Kayıran, Yücel (2001). "Poetik Yarılma", *Adam Sanat,* S.191, s.50-59

Kayıran, Yücel (2002). "Nâzım Hikmet ve Bizim Kuşak",*Hürriyet Gösteri,* S.235, s.52-55.

Kayıran, Yücel (2003). "Felsefi Şiir, Bir Varoluş Problemi Etrafında Kurulmuş Bir Şiirdir", *Hürriyet Gösteri,* S.246, s.57-63.

Kılıç, Savaş (1998). "Metin Cengiz Oyunu", *Varlık,* S.1093, s.58-60.

Kıran, Ayşe Eziler (2005). "Şiir Çözümlemesi Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar", *Türkbilig,* S.10, s.17-33.

Kocaman, Ahmet (2009). "Sözcüklerin Değişik Boyutları Konusunda Değinmeler", *Türk Dili Dergisi*, S.135, s.8-9.

Koçak, Orhan (1989a). "Turgut Uyar'ın Şiiri Üzerine Notlar", *Defter,* S.8, s.74-94.

Koçak, Orhan (1989b). "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Ten ve Tin (1)", *Defter,* S.10, , s.93-116.

Koçak, Orhan (1990). "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter,* S.14, s.20-36.

Koçak, Orhan (1993a). "Çünkü Asıl Şiirler Bekler Bazı Yaşları", *Hürriyet Gösteri,* S.149, s.52-55.

Koçak, Orhan (1993b). "Şiirin Sesi ve Eleştiri", *Sombahar,* S.15, s.16-23.

Koçak, Orhan (1994). "Narkissos'tanOidipus'a", *Defter,* S.22, s.95-107.

Koçak, Orhan (1997). "Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim – Ece Ayhan'ın Şiirinde Dil v Bağlam", *Ludingirra,* S.1, s.72-89.

Koçak, Orhan (2001). " "İstem, İsteme" Necetigil'de Arzu ve Teknik", *Kitap-lık,* S.46, s.125-135.

Konör (1957), "Devrik Tümce Konusunda", *A gazetesi,* S.10, s.1,8.
Konur (1959), "Dünyanın En Güzel Arabistanı", *a dergisi,* S.14, s.4.

Korkut, Ece (2005). "Şiir Dili ve Bir Çözümleme Örneği: Tanpınar "Ne İçindeyim Zamanın"", *Türkbilig, S.*9, s.103-112.

Korkut, Ece (2009). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Dili ve Evreni", *Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt: 26, S. 1, s.121-134.

Köklügiller, Ahmet (1980). "Ahmet Muhip Dıranas", *Varlık,* S.875, s.4-5

Köksal, Ahmet (1969). "Âşıkane", *Papirüs,* S.31, s.58-59.

Köksal, Cemil (1996). "Dil ve İmge", *Adam Sanat,* S. 132,.75-76.

Köprülü, M. Fuat (1958). "Piyale", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Kristeva, Julia (1997). "Yazının Siyasası", (çev. Alp Tümertekin), *Kitap-lık,* S.26,s.6-10.

Kul, Erdoğan (2007). *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma,* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kul, Erdoğan (2015). "Tasavvufi İzlekler Açısından Necip Fazıl'ın Şiirleri Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Yıl:19, S.2, s.163-194.

Kula, Onur Bilge (2011a). "Dilsel Kurgu ve Yazın(sallık) İlişkisi", *Hürriyet Gösteri,* S.303, s.40-54.

Kula, Onur Bilge (2011b). "İmge ve İmgenin Belirlenimleri", *Hürriyet Gösteri,* S.304, s.24-27.

Kula, Onur Bilge (2012). "Yazınsallaştırıcı Fantezi ve Gösterge", *Hürriyet Gösteri,* S.306, s.68-72.

Kurdakul, Necdet Salih (1958). "Ahmet Haşim", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Kutlu, Nuran (1987). "Yazınbilim ve Biçimcilik", Dilbilim, *İÜ Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitim Bölümü Dergisi,*S.VII, s.43-50.

Kutluer, İlhan (1981). "Kapalı Çarşı Galerilerinde Bir Gezi", *Yönelişler,* S.5, s.4-12.

Külebi, Cahit (1985). *Şiir Her Zaman,* İstanbul: Kelebek.

Margulies, Roni (1995a). "Şiir Hakaret ve Eleştiri", *Sombahar,* S.27, s.93-94.

Margulies, Roni (1995b). "Turgut Uyar, Şiir ve Sınıf Mücadelesi", *Adam Sanat,* S.120, s.28-32.

MEMET FUAT (1958a). "Şiirin Ne Olduğunu Bilmemek", *Yeditepe*, S.165, s.1,3.

MEMET FUAT (1958b). "Yeniliğin Yasakları", *Yeditepe*, S.167, s.1,6.

MEMET FUAT (1959a). "Yeni Şiiri Anlamak", *Varlık*, S.494, s.8-9.

MEMET FUAT (1959b). "Yaşadığını Yazmak", *Varlık*, S.498, s.4.

MEMET FUAT (1959c). "Şair-Şiir-Okuyucu", *Varlık*, S.500, s.3-4.

MEMET FUAT (1961). "Dilde Anlamsızlık", *Varlık*, S.563, s.6.

MEMET FUAT (2000). *İkinci Yeni Tartışması*, İstanbul: Adam.

Menemencioğlu, Nermin (15 Mayıs 1958). "Şiir Anlamı", *Forum,* S.100, s.18-19.

Menemencioğlu, Nermin (1963). "Kapalı Anlamlı Şiirde Psişik Otomatizm", *Yeni İnsan,* S.8, s.10.

Mısırlı, Ahmet E. (1999). "Cemal Süraya'nın Kuşları Uçuyor Hâlâ", *Varlık,* S.1096, s.15-17.

Minarecioğlu, Minaceddin (1984). "Saz Mûsikisi ve Şiir", *Üçüncü Yeni,* S.8, s.4-5.

Moran, Berna (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim.

Mungan, Murathan (1987). "Söz Verilmiş Şarkılar", *Broy,* S.18, s.32-35.

Mutlu, Betül (2014). "Perçemli Sokak'ta Gerçeküstücü Unsurlar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C.7, S.33, s.222-233.

Mutluay, Rauf (1966). "Ne Demişlerdi", *Papirüs,* S.2, s.53.

Müldür, Lale (1995). "Işığın Yüksek Salonlarında", *Hürriyet Gösteri,* S.172, s.24-26.

Naci, Fethi (1967). "Şiirde Kapalılık", *Papirüs,* S.12, s.3-4.

Narlı, Mehmet (2003). "İmge", *Türk Edebiyatı,* S.358, s.22-25.

Nayır, Yaşar Nabi (1944). "Sebil ve Güvercinler", *Varlık,* S.252-253, s.220-223.

NÂZIM HİKMET (1991), *Mektuplar 1 –Nâzım ile Piraye,* İstanbul: Adam.

NÂZIM HİKMET (1992), *Yazılar 6 – Konuşmalar,* İstanbul: Ada.

NÂZIM HİKMET (1993), *Yazılar 1- Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil,* İstanbul: Adam.

NÂZIM HİKMET (2002), *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,* İstanbul: Tekin.

NÂZIM KEMAL (1958). "Haşim'in Başkalığı", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Necatigil, Behçet (17 Haziran 1977). "Şiir Burçları", *Milliyet Sanat,* S.236, s.17.

Necatigil, Behçet (1999). *Düzyazılar II,* İstanbul: YKY,.

Necatigil, Behçet (2006). *Düzyazılar I,* İstanbul: YKY.

Necatigil, Behçet (2012). *Bile / Yazdı,* İstanbul: YKY.

Necatigil, Behçet (21 Şubat 1975). "Şiirle Savaş", *Milliyet Sanat,* S.120, s.17.

Nezir, Seyit (1983). "İlhan Berk Şiirinin Atardamarı: Günaydın Yeryüzü", *Yazko Edebiyat,* S.34, s.117-121.

NURULLAH ATÂ (1921), "Ahmet Haşim", Dergâh Dergisi, S.12, C.1, s.?,

Ocaktan, Mehmet (1981). "Şiirin İmgeselliği ve İdeolojik Söylem", *Yönelişler,* S.2, s.13-14.

OKTAY RİFAT (15 Haziran 1957). "Perçemli Sokak", *Varlık,* S.456, s.7.

OKTAY RİFAT (1947). "Şiirde Mana", *Varlık,* S.318, s.8.

OKTAY RİFAT (1949). "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", *Varlık,* S. 352, s.8.

OKTAY RİFAT (1958). "Anlam", *Yeditepe*, 8 Aralık 1958.

OKTAY RİFAT (1980). "İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim", (kon. Doğan Hızlan), *Gösteri,* S.1, s.6-7.

OKTAY RİFAT (1981). "Anlatılmaz Nasıl Verilir?", *Yazko Edebiyat,* S.4, s.55-58.

OKTAY RİFAT (1985a). "Düz Söz Biçimleri", *Hürriyet Gösteri,* S.54, s.17-19.

OKTAY RİFAT (1985b). "Mecazlar", *Hürriyet Gösteri,* S.55, s.4-6.

OKTAY RİFAT (2009). *Şiir Konuşması,* İstanbul: YKY.

Oktay, Ahmet (1966). "Toplumculuk Yabancılaşma ve Şiir", *Papirüs,* S.4, s.8-18.

Oktay, Ahmet (1997). "Şiir ve Yorumu", *Ludingirra,* S.4, s.78-79.

Oktay, Ahmet (1980). "Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları", *Yusufçuk,* S.22, s.1,4.

Oktay, Ahmet (1992). "Türk Şiiri ve Modernizm", *Sombahar,* S.12, s.18-24.

Oktay, Ahmet (1993), "Umut ve Olanaksızlık: "Çağdan Çıkarma" Oyunu", *Hürriyet Gösteri,* S.150, s.31-36.

Oktay, Ahmet (2008). *İmkânsız Poetika*, İstanbul: İthaki

Oktay, Turhan (1981). "Güç Anlaşılırlık Üzerine", *Sanat Olayı,* S.9, s.84-85.

Okur, Enver (2002). "Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Çiçek Sembolizmi", *Dergâh,* S.149, s.16-20.

Oluklu, İbrahim (1987). "Salih Bolat'ın Şiiri", *Varlık,* S.958, s.20-21.

Onaran, Mustafa Şerif (2008). "İlhan Berk'i Anlamak", *Varlık,* S.1213, s.24-27.

Onaran, Mustafa Şerif (2010). "Ahmet Ada'nın Şiirinde Zamanı Yorumlayan Anlam Katmanları", *Varlık,* S.1229, s.54-56.

Onaran, Mustafa Şerif (2010). "Şiirde Anlamın Anlamsızlığı", *Varlık,* S.1228, s.65-67.

Ongun, Cemil Sena (01 Eylül 1939a). "Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme", *Varlık,* S.148, s.108-115.

Ongun, Cemil Sena (15 Eylül 1939b,), "Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme", *Varlık,* S.149, s.145-149.

ORHAN VELİ (1947a). "Toplumun Sanatı", *Varlık,* S.325, s.6.

ORHAN VELİ (1947b). "Anlayamıyorum", *Varlık,* S.326, s.9.

ORHAN VELİ (1947c). "Hoşlanmıyorum", *Varlık,* S.327, s.6.

ORHAN VELİ (1948). "Şairin İşi", *Varlık,* S. 339, s.5.

ORHAN VELİ (1951a). "Konferans", *Varlık,* S.369, s.6.

ORHAN VELİ (1951b). "Şiirde Mana", *Varlık,* S.370, s.6.

ORHAN VELİ (2013). *Şairin İşi - Yazılar Konuşmalar,* İstanbul: YKY..

Oskay, Ünsal (1993). "Zaman ve Mekân Boyutunun Yaşanmasındaki Değişimler ve Şairin Zorlaşan İşi", *Varlık,* S.1024, s.2-4.

Ospanova, Gülmira (2015). "Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Örtmece", *Bilig,* S.75, s.177-194.

Otçu, Önder (1997). "Yalnızlığın Kusursuz Çekirdeği", *Ludingirra,* S.3, s.63-78.

Otçu, Önder (2000). “Bir Deniz Hücumu Olarak Orhan Veli”, *Varlık,* S.1118, s.22-35.

Ozansoy, Munis Faik (1958). “Ahmet Haşim”, *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Öneş, Mustafa (1 Temmuz 1990). “ “Güneşte” Üzerine Bir İnceleme Taslağı”, S.243, s.5-6.

Öneş, Mustafa (1997). “Tanpınar’ın Şiiri ve Gizemcilik (Mistisizm)”, *Ludingirra,* S.2, s.56-59.

Öneş, Mustafa (2006). *Şiir Kuşatması,* İstanbul: Say.
Öngören, Ferit (1959), “Durgun Şiir”, *a dergisi,* S.21-22, s.5-8.

Öngören, Veysel (1987a). “Estetik Tercih ve Nâzım Hikmet’in Şiiri/2”, *Broy,* S.15, s.35-37.

Öngören, Veysel (1987b). “Estetik Tercih ve Nâzım Hikmet’in Şiiri/3”, *Broy,* S.16, s.32-36.

Öngören, Veysel (1983). “Semantik Tutarlılık”, *Yarın,* S.22, s.12-15.

Öngören, Veysel (1986). “Estetik Tercih ve Nâzım Hikmet’in Şiiri”, *Broy,* S.14, s.27-34.

Öngören, Veysel (1988a). “Şiiri Olmayan Şair Hilmi Yavuz”, *Yeni Düşün,* S.46, s.46-49.

Öngören, Veysel (1988b). “Yalın İmgeye Dayalı Şiir”, *Yeni Düşün,* S.53, s.55-59.

Özdem, Yavuz (1996). “İmgesel Zenginlik ve Sözdizimi”, *Hürriyet Gösteri,* S.182, s.69

Özdem, Yavuz (2000). “Benzetme, Eğretileme, İmge ve İşlev İlgisi”, *E,* S.14, s.74-76.

Özdem, Yavuz (2001). “Şiirde Görüntü ve Görüntü Bozukluğu”, *Yasakmeyve,* S.43, s.59-61.

Özdem, Yavuz (2004). “Ece Ayhan’da Tarihsellik”, *Hürriyet Gösteri,* S.260, s.18-19.

Özdemir, Emin (1981). "İmge", *Sanat Olayı,* S.11, s.82-83.

Özdemir, Emin (1982a). "Sözcük Örgüsü", *Sanat Olayı,* S.15, s.70-71.

Özdemir, Emin (1982b). "İleti", *Sanat Olayı,* S.17, s.68-69.

Özel, İsmet (1964). "İmge ve Dizgin", *Evrim,* S.21, s.1.

Özel, İsmet (1965). "İmge ve Açık Anlatımlı Şiir", *Devinim LX,* S.1, s.3,8.

Özel, İsmet (1970). "Tanrı Mezarını Isıtsın", *Hâlkın Dostları,* S.1, s.7.

Özel, İsmet (1982a). "Şairler Intellect'in Pençesinde", *Yazko Edebiyat,* S.18, s.97-107.

Özel, İsmet (1982b). "Edebiyatçı Çok, Gerçek Anlamda Ürün Yok", (kon. Murat Belge), *Hürriyet Gösteri,* S.24, s.6-8.

Özel, İsmet (2014). *Şiir Okuma Kılavuzu,* İstanbul: TİYO.

Özer, Kemal (1986a). "Lirizmden Vazgeçilmez", *Broy,* S.4, s.2

Özer, Kemal (1986b). "Hiçbir Şiir İçerdiği Sözcüklerden Oluşmuş Değildir", (kon. Tuncer Uçarol), *Broy,* S.8, s.39-43.

Özgentürk, Ali Habib (1986). "Nazım'ın Kamerası", *Broy,* S.6 s.10-11.

Özkırımlı, Atillâ (1969). "Şiirleşmiş Düşünce ya da Özdemir Asaf", *Papirüs,* S.37, s.71-76.

Özlem, Doğan (2009). "Ahmet Oktay'ın "Birahane Longa" Adlı Şiiri", *Varlık,* S.1227, s.15-17.

Özlü, Demir (1962). "Bunalım Yazımını Savunu", *Yeni Ufuklar,* S.127, s.17-29.

Özmen, Gonca (2009). "Tuğrul Tanyol Şiiri Üzerine Birkaç Kalın Çizgi", *Varlık,* S. 1217, s.55-60.

Özmen, Kemal (2008). "İlhan Berk: Dili Çok Renkli Bir Yumak Gibi Eğirmek", *Sözcükler,* S.16, s.46-51.

Özsezgin, Kaya (1968). "Bir Dengeye Doğru", *Papirüs,* S.29, s.4-6.

Özyalçıner, Adnan (1995). "Kemal Özer'in Şiirinde Güncellik", *Varlık,* S.1053, s.38-39.

Padin, Clemente (2004). "Görsel Şiir: Dillerin Kavşağı", (çev. Deniz Tuncel), *Yasakmeyve,* S.10, s.96.

Palmer, F.R. (2001). *Semantik*, (çev. Ramazan Ertürk), Ankara: Kitâbiyât.

Paz, Octavio (1986). "Özetlemek Gerekirse", (çev. Cevat Çapan), *Broy,* S.4, s.18-19.

Paz, Octavio (1995), *Yay ve Lir*, (çev. Ömer Saruhanlıoğlu), İstanbul: Era.

R. Tomris, (1967a). "500 Kelimeyle Şiir 300 Kelimeyle Eleştiri", *Papirüs,* S.10, s.17-19.

R. Tomris, (1967b). "Sanatçının Bir Şair Olarak Portresi İlhan Berk", *Papirüs,* S.18, s.49-54.

Rifat, Mehmet (1997a). "Gösterge Avcıları – "Şiiri Okuyan Şairler", Behçet Necatigil: Bile/Yazdı", *Ludingirra,* S.1, s.130-142."

Rifat, Mehmet (1997b). "Gösterge Avcıları – "Şiiri Okuyan Şairler", Oktay Rifat-Şiir Konuşması", *Ludingirra,* S.1, s.142-151."

Rifat, Mehmet (2007). " Murat Belge: Metin İncelemesi Üstüne", *Varlık*, S.1198, s.37-40.

Rifat, Mehmet (2007). "Eleştirmen: Metin-Nesne İçine Giren Anlamlandırıcı-Özne", *Kitap-lık,* S.105, s.69-72.

Roose, Marie-Clothilde (2004). "Şiirselliğin Anlamı-Şiire Görüngübilimsel Bir Yaklaşım", (çev. Ayşe Banu Karadağ), *Adam Sanat,* S.218, s.12-28.

Sabahattin Kudret (1958). "Ahmet Haşim", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Sadak, Yalçın (1997). "Şairin Sözü", *Ludingirra,* S.4, s.26-30.

Salihoğlu, Mehmet (1980). "Orhan Veli", *Varlık,* S.879, s.8-10.

Saltık, Eylem (2015). "Çile'den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek'in Anlam Dünyası", *Erdem,* S.68, s.81-98.

Sancar, Nuray (2000). "İdealizmin Yeni Biçimi Postmodernizm, Gerçek ve Anlam", *Evrensel Kültür,* S.97, s.6-9.

Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, (çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual.

Sazyek, Hakan (1991a). "Poetikanın Boyutları", *Sombahar,* S.5, Mayıs-Haziran 1991, s.67-69.

Sazyek, Hakan (1991b). "Şiir Dili ve Lirizm", *Sombahar,* S.8, s.3-5.

Sazyek, Hakan (1998). "Otuzlu Yılların Poetik ve Eleştirel Ortamında Şiir-Devlet Yakınlaşması", *Ludingirra,* S.6, s.66-74.

Selamet, Necmi (2004). "Şiirin Doğuşu ve Ufku", *YOM Sanat,* S.19, s.43-45.

Sercan, Mustafa (1986). "Asım Bezirci İle Söyleşi: Şiirimizde Yeniler ve Yenilikler", *Varlık,* S.946, s.10-14.

Sezer, Sennur (2001). "Çağdaş Şiirimiz ve Gelenek", *Evrensel Kültür,* S.109, s.11-16.

Sontag, Susan (1974). "Yoruma Karşı", (çev. Yurdanur Salman), *Yeni Dergi,* S.120, s.13-23.

Soycan, Celâl (2004a). "Özdemir İnce Şiiri İçin Bir Eşik Denemesi", *Yasakmeyve,* S.6, s.21-36.

Soycan, Celal (2004b). "Modern Şiirde Sözcük Kullanımı", *YOM Sanat,* S.17, s.143-146.

Soycan, Celal (2008). "Şair Söyler mi, Yazar mı?", *Yasakmeyve,* S.33, s.93-96.

Soykan, Ömer Naci (1995). "İmge ve Gerçek", *Varlık,* S.1055, s.40-43.

Soysal, Ahmet (1994). "Varlığın Şairi Dağlarca", *Varlık,* S.1043, s.33-34.

Soysal, Ahmet – Ercan, Enver (1994), "Dağlarca: 84 Yapıt / 80 Yaş", *Varlık*, S.1043, s.39-42.

Sözer, Önay (1969). "Bilincin Şiiri", *Papirüs,* S.35, s.26-31.

Sözer, Önay (1994). "Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Evrenbilimsel Şiiri", *Varlık,* S.1043, s.37-39.

Susam, Asuman (1990). "Şiir; Ritmik Dil", Broy, S.57-60, s.30

Şafak, Hâlim (2010). "Folklor Değişmez Biçimdir", *Varlık,* S.1228, s.14-16.

Şahan, Hâlil (1974). "İşlevsel Açıdan Şiirin Özü ve Biçimi", *Yeni Ufuklar,* S.248, s.44-46.

Şahan, Yakup (1987). "Anlaşılmayan Bir Şiir", *Varlık,* S.960, s.16-17.

Şahan, Yakup (1988). "Bir Şiir Okuması: Encamı Macera", *Varlık,* S.971, s.6-8.

Şardağ, Rüştü (1975), "Muhib'in Şiirleri", *Varlık,* S.809, s.15.

Şehsuvaroğlu, Hâluk Y. (1958). "Ahmet Haşim", *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Şener, Muhsin (1992). "Yaygın İmge Mimarisi", *Adam Sanat,* S.81, s.73-78.

Şener, Muhsin (1993). "Şiir Cümlesinin Kapıları Dövülüyor", *Adam Sanat,* S.89, s.71-77.

Şener, Muhsin (1993). "Şiirin Toplumsallığı", *Yeni Biçem,* S.1, s.14-15.

T., Baki Ayhan (2009a). "Okurun Niyeti-Otobiyografik Okumaya Açık Bir Şiir", *Hürriyet Gösteri,* S.297, s.48-50.

T., Bâki Ayhan (2006). "Ahmet Haşim'in Kızıl Lisanı", *Kitap-lık,* S.95, s.83-85.

T., Baki Ayhan (2008a). "Şairin Niyeti ve Okurun Niyeti", *Hürriyet Gösteri,* S.294, s.41-43.

T., Baki Ayhan (2008b). "Şairin Niyeti ve Okurun Niyeti", *Hürriyet Gösteri,* S.295, s.60-65.

T.,Baki Ayhan (2009b). "Okurun Niyeti- Şiirin Ayırıcı Özelliği, Şairin Söyleyişinde Derin Bir Lirizm Yaratmış Olması", *Hürriyet Gösteri,* S.298, s.64-67.

Taftalı, Oktay (1982). "Şiir ve Etkilenim", *Yazko Edebiyat*, S.16, s.113-117.

Taftalı, Oktay (1991). "Şiir Pedagoji ve Mimesis'in Dördüncü Ayağı", *Sombahar*, S.3, s.3-6.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2004a). *Mücevherlerin Sırrı,* İstanbul: YKY

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2004b). *Edebiyat Dersleri*, İstanbul: YKY.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005). *Edebiyat Üzerine Makaleler,* İstanbul: Dergâh.

Tanyol Tuğrul (1996). "Kesit – Attilâ İlhan ve Bir Şiir Anlayışı", *Varlık,* S.1060, s.62-63.

Tanyol, Tuğrul (1981). "Şiirde Gelenek Sorunu", *Yazko Edebiyat*, S.10, s.89-95.

Tanyol, Tuğrul (1986). "Slogan ve Arabesk", *Broy*, S.12, s.27-28.

Tanyol, Tuğrul (2009). "Şairin Niyeti – Kadını Erkekleri yok Eden Bir Canavar Olarak Görme Eğilimi Evrensel Bir Korku", *Hürriyet Gösteri,* S.298, s.67-68.

Tarancı, Cahit Sıtkı (1995). *Yazılar,* İstanbul: Can Yayınları.

Temizyürek, Mahmut (2006). "Can Yücel Şiiri: Ses ve Söz Tiyatrosu", *Varlık,* S.1181, s.55-57.

Temo, Selim (2004). "Cemal Süreya Şiirinde Erotojenik Bir Yüzey Olarak Beden", *Yasakmeyve*, S.7, s.54-65.

Teoman, Sabahattin (1969). "Biten Yazın Yüreğimde Kalan Beş Şiir: 1", *Varlık,* S.747, s.4.

Terzioğlu, Öykü (2007). "Şiir nasıl Okunmalı? Michael Riffaterre'in Şiir Kuramına Giriş", *Yasakmeyve,* S.24, s.52-56.

Timuçin, Afşar (1964). "Düşünce Şiiri", *Yeni Ufuklar,* S.246, s.14-17.

Timuçin, Afşar (1966). "Biçim Deyince", *Şiir Sanatı,* S.14, s.1-3.

Timuçin, Afşar (1989). "Gerçeklikten Simgeye Simgeden Gerçekliğe", *Varlık,* S.977, s.3-4.

Tomaşevskiy, B. (1982). "Temabilim", (çev. Adnan Benk - Vedat Günyol), *Çağdaş Eleştiri,* S.1, s.56-63.

Topçu, Önder (1997). "Obsesif Ruhlar Arıyorum", *Ludingirra,* S.4, s.80-95.

Toprak, Ömer Faruk (1969). "Şiirin İçeriği", *Yeditepe,* S.155, s.6

Tuncalp, Ercüment (1958). "Şiirin Açıklanması ve Çevrilmesine Dair", *Yeditepe,* S.162, s.1,7.

Turan, Güven (1965). "Ahmet Oktay ve Gölgeleri Kullanmak", *Devinim LX,* S.1, s.6-7.

Turan, Güven (1992). "Ahmet Haşim: Modernist", *Sombahar,* S.11, s.29-32.

Turan, Güven (1997). "Şiir ve Yorumlama", *Ludingirra,* S.4, s.44-48.

Turan, Güven (2005). "İkinci Yeni'den Sonra Olan Ne, Biten Ne?", *Varlık,* S.1173, s.3-5.

Turan, Güven (2009). "Şairin Niyeti – "Kayıp Bir Tarih"in Tarihi", *Hürriyet Gösteri,* S.297, s.50-51.

Türkay, Osman (1968). "Dünya Edebiyatında En Yeni Akım: Somut Şiir", *Cep Dergisi,* S.20, s.37-44.

Uçarol, Tuncer (1984). "Anlam Tartışmaları Şiirimize Güç Katar", *Yazko Edebiyat,* S.41-42, s.10-19.

Uğur, Nizamettin (1993). "Benzetme, Eğretileme, Değişmece ve İmge Nedir?", *Promete,* S.9, s.15-23.

Uğur, Nizamettin (2004). "Şiirde Anlam Sorunu", *Yasakmeyve*, S.11, s.96-103.

Usmanbaş, İlhan (1997). "Şiir ile Müzik… kafeslerde", *Ludingirra,* S.2, s.152-154.

Uyar, R. Tomris (1966). "Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever", *Papirüs,* S.2, s.48-51.

Uyar, R. Tomris (1968). "Bir Soruşturma ve Siyasal Dergiler", *Papirüs,* S.24, s.26-31.

Uyar, Turgut (1956), "Turgut Uyar ile Konuştum", *A gazetesi*, S.8, s.2,7.

Uyar, Turgut (1967a). "Bir Şiirden-Han Duvarları", *Papirüs,* S.10, s.32-35.

Uyar, Turgut (1967b). "Bir Şiirden- Kimsesizlik", *Papirüs,* S.13, s.39-41.

Uyar, Turgut (1967c). "Bir Şiirden – Mâniler", *Papirüs,* S.15, s.16-19.

Uyar, Turgut (1967d). "Bir Şiirden – Büyük Olsun", *Papirüs,* S.17, s.41-44.

Uyar, Turgut (1968a). "Bir Şiirden – Bir Yağmur", *Papirüs,* S.21, s.31-34.

Uyar, Turgut (1968b). "Bir Şiirden – Sakal", *Papirüs,* S.28, s.59-62.

Uyar, Turgut (1981) "Şiirde Şairane'ye Hep Karşı Oldum", (kon. Tomris Uyar), *Gösteri,* S.5, s.6-8.

Uyar, Turgut (1982). "Turgut Uyar ve Şiiri", (kon. Sennur Sezer), *Yazko Edebiyat*, S.23, s.115-117.

Uyar, Turgut (1985). "Şiir Günlüğü", *Broy*, S.1, s.9-13.

Uyar, Turgut (2012). *Korkulu Ustalık,* İstanbul: YKY.

Uyaroğlu, İsmail (2008). " "Kirli Şiir" Üstüne Çıkmalar", *Varlık,* S.1210, s.85-88.

Uyguner, Muzaffer (1 Aralık 1958b). "Tarancı'nın Şiir Üzerine Düşünceleri II", *Varlık,* S.491, s.14-15.

Uyguner, Muzaffer (1 Kasım 1958a). "Tarancı'nın Şiir Üzerine Düşünceleri I", *Varlık*, S.489, s.16-17.

Uyguner, Muzaffer (1 Ocak 1959). “Tarancı’nın Şiir Üzerine Düşünceleri IV”, *Varlık,* S.439, s.8.

Uyguner, Muzaffer (15 Aralık 1958c). “Tarancı’nın Şiir Üzerine Düşünceleri III”, *Varlık,* S.492, s.11.

Uygur, Mermi (1967a). “Bağlanmanın Çeşitleri”, *Yeni Dergi,* S.37, s.246-269.

Uygur, Mermi (1967b). “Yazarın İstediği”, *Yeni Dergi,* S.39, s.419-434.

Uysal, Faruk (1979). “Sözcük Sofrası”, *Aylık Dergi,* S.4, s.3-4.

Ülkü, F. Sacit (1958). “Ahmet Haşim, Şiiri Nasıl Anladı? – Bu Anlayışının Tahlil ve Tenkidi – Şairin Benliği”, *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp.

Ünsal, Kubilay (1990). “Bir Şiiri ECEleyebilmek İçin Kolaj Denemesi 2”, *Sombahar,* S.2, s.48-49.

Ünsal, Kubilay (1990). “Bir Şiiri ECEleyebilmek İçin Kolaj Denemsi 1”, *Sombahar,* S.1, s.17-20.

Yalçın, Mehmet (2009). “Anlam ve Seslem”, *Türk Dili Dergisi,* S.135, s.10-12.

Yalçın, Mehmet (1978). “Şiirde Dil Dizgesi”, *Oluşum,* S.8, s.15-17.

Yalçın, Mehmet (1995). “Nâzım Hikmet Olayı ve Nâzım Hikmet Şiiri”, *Sombahar*, S.31, s.45-55.

Yalçın, Mehmet (1996). “Can Yücel’in Şiiri”, *Sombahar,* S.34, s.48-57.

Yalçın, Murat (1997). “Maverasını Arayan Adam: Zarifoğlu”, *Ludingirra,* S.2, s.102-106.

Yaşar Nabi (15 Kasım 1956). “Örnek Şair”, *Varlık,* S.442, s.3.

Yaşar Nabi (1951). “Orhan Veli”, *Varlık,* S.366, s.4.

Yaşın, Mehmet (1995). “Poeturka Değil Bugünün Şiir Gündemleri Üstüne Son 1o Söz”, *Adam Sanat,* S.118, s.30-47.

Yav, Süleyman Atılım (2007). "Pierre Macherey'in Marksist Okuma Modeli Üzerine Bir İnceleme", *Yasakmeyve*, S.24, s.57-61.

Yavuz, Hilmi (1988). "Kendim İçin Şiir Notları'ından Şiir ve Harfler", *Hürriyet Gösteri,* S.88, s.5-6.

Yavuz, Hilmi (1979). "Şiirin Birimi", *Yusufçuk,* S.4, s.1.

Yavuz, Hilmi (1981a). "Şiir ve Logos", *Gösteri,* S.2, s.49.

Yavuz, Hilmi (1981b). "Çağımızda Epik Şiir Yazılmaz", (kon. Doğan Hızlan), *Gösteri,* S.3, s.6-7.

Yavuz, Hilmi (1982). "Şiir Nesneyle Bilinç Arasında Bir Yerdir", (kon. Cüneyt Ayral), *Gösteri,* S.14, s.35-36.

Yavuz, Hilmi (1990). "Hilmi Yavuz'a Temmuz Soruları",(kon. Mustafa Erdem Özler) *Varlık,* S.994, s.25-28.

Yavuz, Hilmi (1990). "Türk Şiirini Onaran Benim Şiirimdir", (kon. Enver Ercan), *Broy,* S.53, s.16-18.

Yavuz, Hilmi (2003a). "Şiir Felsefeden Çok İdeolojiye Yakındır", (kon. ?) *Hürriyet Gösteri,* S.246, s.64-65.

Yavuz, Hilmi (2003b). " "Şiirsel Söz", "Standart Dil" ", *Yasakmeyve,* S.1, s.31.

Yavuz, Hilmi (2004). "Şiirimizde Kırılmalar – Soruşturmaya Cevap", *Yom Sanat,* S.20, s.7

Yavuz, Hilmi (2008). "Sezgi, Şiirin Yorumunu Keşfe Hacet Kalmadan Kavramaktır", (kon. Cengiz Şenol), *Kitap-lık,* S.114, s.32 -35.

Yavuz, Hilmi (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,* İstanbul: YKY.

Yazıcı, Z. Betül (2012). " "Yer Tuzağına" Yakalanmış Şairler İçin: Anti-Otoriter Etik", *Yasakmeyve,* S.54, s.67-75.

Yetik, Hayri K.(2009). "Modern Bir Sofi-yi Şathiye", *Hürriyet Gösteri,* S.299, s.56-62.

Yetkin, Suut Kemal (15 Mayıs 1957). "Perçemli Sokak Mı? Sokaklı Perçem Mi?", *Varlık,* S.454, s.5.

Yetkin, Suut Kemal (1969). *Şiir Üzerine Düşünceler,* İstanbul: Varlık.

Yıldızoğlu, Ergin (1995a). "Tümüyle Anlamsız Koca Koca Şiirler", *Adam Sanat,* S.110, Ocak 1995, s.49-57.

Yıldızoğlu, Ergin (1995b). "Bir Şiir Tartışmasının Bıraktığı Tortular", *Adam Sanat, S.*119, s.51-71.

Yılmaz, Ebru Burcu (2006). "Ahmet Muhip Dıranas'ın 'Gece' Şiiri Üzerine Bir Çözümleme", *Türk Dili,* S.652, s.366-370.

Yücebaş, Hilmi (1958). *Bütün Cepheleriyle Ahmet Haşim*, İstanbul: İnkılâp.

Zekâ, Necmi (1986). "Şiirin Sesi Soluğu", *Adam Sanat,* S.2, s.22-25.

Ziyalan, Mustafa (2004). "Harflerin Düş Yaşamı ya da Sonsuz Bir Şiire Doğru", *Yasakmeyve,* S.10, s.91-95.

ÖZET

Anlam, sadece edebiyatın değil, birçok disiplinin ana konularından biridir. Mantık, felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi birçok disiplinin çalışma alanına giren anlam, kesinlik kazanmış bir çerçevenin sınırlarına girmiş değildir. Bu sebeple temel bir sorunsal olarak ele alınmakta ve farklı yaklaşımlar etrafında irdelenmektedir. Özellikle edebî bağlamda önemli bir sorunsal olarak yerini koruyan "anlam", şiir dolayımında daha da derin bir mesele olarak ele alınmaktadır. Şiirin anlam sorunsalı, farklı kuram ve eleştiri anlayışları tarafından irdelenmiş, ancak genel geçer bir netliğe kavuşturulamamıştır. Anlam, şiiri oluşturan ögelerden biri olmasına rağmen, diğer bütün unsurları da doğrudan etkilemiş olması sebebiyle, öncelikli konuma alınmıştır. Şiirde anlam sorunu, şiirin öz-biçim, imge, gerçeklik, dil, toplumculuk, bireycilik gibi birçok özelliği bağlamında tartışma konusu olmuştur. Modern Türk şiirinin genel olarak bu unsurlarla ilişkilendirerek ele aldığı anlam sorunu, dönemlere ve şairlere göre farklı sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında şairlerin, anlam sorununa genel geçer bir çerçeve çizmediğini belirtmek gerekir. Ancak her şair kendi anlam anlayışı doğrusunda hareket etmiş olsa da şiirsel anlamın, sezgisel bir duyuş ile karşılanabileceğini işaret etmiştir. Ahmet Haşim'in, anlamı, "bülbül istiaresi" ile ses'e yakın tutması, Yahya Kemal'in, "deruni ahenk"le açıklaması, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "şiirin havası"ndan söz etmesi, Necip Fazıl'ın "mutlak hakikat"i işaret etmesi ve sembolizmden etkilenen diğer dönem sanatçılarının kapalılığı ve musikiyi öne çıkaran anlayışları, bu sezgisel anlama denk düşer. Dönemin tek farklı şairi olarak Nâzım Hikmet'in daha rasyonel bir anlama yöneldiği ve gerçekçi bir şiirsel anlamdan yana olduğu belirtilmelidir. 1940-1955 yılları arasında ise bu anlam anlayışından vazgeçildiğini söylemek mümkündür. Anlam, gizemli ve soyut yapısından daha açık ve somut bir düzleme çekilmiştir. Genellikle temel anlam anlayışına yakın duran ve anlamı öne çeken bu dönem şiiri, anlamı şiirin öncelikli ögesi konumuna getirmiştir. Birinci Yeni şiirinin genel olarak etkili olduğu bu dönemde şiirsel anlam, toplumsal yaşamla örtüştürülmüştür. Ancak 1955 ve sonrasında şiirde yaşanan büyük kırılma, şiirde anlamı kapatmış ve geriye itmiştir. Kapalı anlamı, imgelemi, şiirsel dili, çağrışımı öne çıkaran bu anlayış, anlamın şiirin temel ögesi olmasına karşı çıkmıştır. İkinci Yeni şiiri olarak adlandırılan bu dönem şiiri, anlamsızlıkla suçlanmış olmasına rağmen, şairlerin böyle bir amaçla/niyetle hareket ettiklerini söylemek mümkün değildir. Anlamı önemseyen,

ancak şiirin olmazsa olmazı saymayan bu şairler, şiirde bireyin varoluşunu, imgelemini, kendilik değerlerini, çıkmazlarını ve bütün bu ögelerin şiirin gerektirdiği bir dil ve biçimle ortaya konulmasını savunmuşlardır. Anlamın bu dönemdeki reddi, yeni bir şiirsel anlam ortaya koymak içindir. Dolayısıyla Modern Türk şiirinin hiçbir evresinde şiir, bütüncül olarak bir anlamsızlığı savunmamış ve bunun örneklerini vermemiştir. Şiiri oluşturan sözcüklerin, şiir öncesinde bir anlam taşıdığını ve şiirin bu sözcüklerden oluştuğunu varsayarsak bütünlüğe kavuşmuş bir şiirin anlamdan yoksun olması beklenemez. Ancak bütün bunların ötesinde şiirin belirgin bir anlama denk düştüğünü ve sınırları çizilmiş bir mantıkla ortaya konulabileceğini söylemek mümkün değildir. Şiirsel anlam, her şeyden önce sadece söz konusu olan şiirin kendindedir ve kendisine aittir.

ABSTRACT

Meaning is not just one of the main subjects of literature, but many disciplines. Meaning, which enters into the study area of many disciplines such as logic, philosophy, sociology and psychology, has not entered into the boundaries of a frame which has achieved certainty. Thus, it has been taken as a basic problematic and scrutinized within the scope of different approaches. Meaning, which has maintained its place as a significant problematic especially in the literary context, has been taken as a extensive issue in the poetic mediation. The poetry's problematic of meaning has been scrutinized by different theories and critical understandings, however it has not been rendered a universal characteristics. Although meaning is one of the elements that form the poetry, it has been placed into the privileged position as it directly influences all other elements. The problematic of meaning in poetry has become a matter of discussion in the context of many characteristics of poetry such as essence-form, image, reality, language, communitarianism and individualism. The problematic of meaning, to which the modern Turkish poetry generally approaches by relating the poetry with those elements, has created different results according to the periods and poets. It is necessary to indicate that in the early years of the Turkish Republic, the poets have not drawn a universal frame to the problematic of meaning. However, despite the fact that every poet has moved in the direction of his/her own understanding of meaning, they have pointed out that the poetic meaning could be fulfilled by the intuitional perception. Ahmet Haşim's bringing of meaning to the sound by the "nightingale metaphor – *bülbül istiaresi*", Yahya Kemal's explanation of it by the "inner harmony – *deruni ahenk*", Ahmet Hamdi Tanpınar's mentioning of the "mood of poetry – *şiirin havası*", Necip Fazıl's pointing out of the "absolute truth – *mutlak hakikat*" and the tacitness and understanding that prioritizes music of other poets of the period, who had been influenced by symbolism, all correspond to this intuitional meaning. It has to be noted that Nâzım Hikmet, as the only different poet of the period, had diverted towards a more rational meaning and sided with the realist poetical meaning. And in between the years of 1940 and 1955, it is possible to say that this conception of meaning was abandoned. Meaning has been brought to a clearer and concrete plane rather than a mysterious and abstract structure. The poetry of the period, which is located closer to the basic meaning conception and prioritizes the meaning, has brought the meaning to the position of

primary element of poetry. In this period, where the *Birinci Yeni* (The First New) poetry has been generally influential, the poetic meaning was overlapped with the social life. However, the big split that has taken place in poetry in 1955 and the period afterwards have made the meaning implicit in poetry and pushed it aside. This undersdanding, which prioritizes implicit meaning, imagery, poetic language and connotation, has objected making meaning the basic element of poetry. Despite the fact that the poetry of this period, which is called as the *İkinci Yeni* (The Second New), was blamed for lack of meaning, it is not possible to say that the poets acted with this type of intention and purpose. Those poets, who valued meaning, however did not consider it the sine qua non of poetry, have defended the existence, imagery, individual values, aporias of the individual in poetry and expression of all of these in the language and style that the poetry requires. The rejection of meaning in this period is for presenting a new poetical meaning. Thus, in any period of the modern Turkish poetry, poetry has not defended meaninglessness as a whole and has not given examples of it. If we assume that the words that form the poetry carry a meaning before the poetry and the poetry is composed of those words, a poetry which has achieved integrity may not be expected to lack meaning. However, beyond all of these, it is not possible to say that poetry corresponds to a definite meaning and it may be presented with a logic whose boundaries were drawn. The poetical meaning, before everything, only resides inside the related poetry and it belongs to the poetry.