

ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

146011
İKİNCİ YENİ'NİN POETİKASI

146011

Ali SELÇUK

DANIŞMAN: Doç. Dr. Mustafa APAYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2004

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Mustafa APAYDIN/
(Danışman)

Üye : Yard. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN

Üye : Prof. Dr. Nazire AKBULUT

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını
onaylarım. 16.../09/2006,

Prof. Dr. N. KÜÇÜKSAVAŞ

Enstitü Müdürü



NOT: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin,
çizelge şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı 5846 sayılı
Fikir ve sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

İKİNCİ YENİ'NİN POETİKASI

Ali SELÇUK

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Mustafa APAYDIN

2004,VIII+96 sayfa

Bu çalışmamızda, modern Türk şiirimiz içerisinde yer alan İkinci Yeni'nin poetikası incelenmiştir.

İkinci Yeni, başlangıcında da gelişimi içerisinde de ortak bir bildiri yayımlamamıştır. Bu bakımdan İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin ayrı ayrı poetik metinlerinin birbirleriyle ortaklıkları ve karşıtlıkları çerçevesinde incelenmesi edebiyat tarihimiz açısından önem taşımaktadır. Çalışmamızın amacını da bu çaba oluşturmaktadır.

Elinizdeki çalışma, İkinci Yeni şairlerinin şiir üzerine genel değerlendirmelerinin ve şiirin iç sorunlarına dair, içerik ve yapıyla ilgili görüşlerinin incelendiği iki bölümden oluşmuştur.

Çalışmamızda İkinci Yeni'nin, şairleri arasında yer yer yakınlıklara, ortaklıklara rastlansa bile bir bütün olarak ortak bir poetika ortaya koyamamış; hatta birbirleriyle karşıt duran görüşleri içerisinde barındıran; Garip'in önünü açtığı yeni şiir anlayışından beslenerek, bu beslenmenin izlerini taşıyarak ona karşı duran, bazen onunla ortaklaşan bir poetikanın sahibi olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: modern Türk şiiri, İkinci Yeni, poetika

ABSTRACT

POETICS OF THE İKİNCİ YENİ

Ali SELÇUK

Higher Bachelor's Degree Thesis, Main Science Branch of Turkish Language
and Literature

Adviser: Doç. Dr. Mustafa APAYDIN

2004, VIII+96 pages

In this study, poetics of the İkinci Yeni which takes place in the modern Turkish poems is studied carefully.

İkinci Yeni, published a common theme both at the beginning and within its development. From this point of view studying the distinct poetic text of the advance poets of the İkinci Yeni within the frame of their being common and contrast between themselves has great importance for our history of literature. And this forms the aim of our study.

This study is formed from two parts in which the İkinci Yeni poets' general evaluation of the poems, inner problems of them and their ideas about content and structures are examined.

In this study even if there is sometimes closeness and commonness between the poets of the İkinci Yeni as a whole a common poetica couldn't put forth. Even by nurturing from the Garip's new poem ideas which includes the opposite views and standing against it by carrying the trace of this nurturing, the coming conclusion is that they sometimes have the common poetica.

Key Words: modern Turkish poems, İkinci Yeni, poetica

ÖN SÖZ

Bu çalışmamızda, Cumhuriyet dönemi şiirimizde; ortak bir bildiri ortaya koymamış olan İkinci Yeni'nin poetikasını, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin poetik metinlerinden hareketle ortaya koymayı amaçladık.

İkinci Yeni, 1954'le 1960 yılları arasında en etkin dönemini yaşamıştır. Bu bakımdan çalışmamızın temelini oluşturan poetik metinleri ağırlıklı olarak bu yaygın dönemden seçmeye çalıştık.

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin kitaplaşmış poetik metinlerinin dışında, Edip Cansever'in dergilerde kaldığını tespit ettiğimiz metinlerini de çalışmamıza dahil ettik.

Çalışmamızın "Giriş" bölümünde "poetika" kavramı üzerinde durulmuştur. "Giriş"te ayrıca İkinci Yeni'nin tarihçesine yer verilmiş ve öncü şair kadrosunun kimlerden oluştuğu ortaya konulmuştur.

"Gelişme" bölümü iki alt bölümden oluşmuştur. İlk bölümde, İkinci Yeni şairlerinin şiir üzerine genel değerlendirmeleri; ikinci bölümde, içerikle ilgili ve yapısal değerlendirmeler alt başlıklarıyla şiirin iç sorunlarıyla ilişkili görüşleri ortaya konularak incelenmiştir.

Gelişme bölümünde şiir tarihimizde İkinci Yeni'den önce yer alan Garip şiirinin poetikası da, İkinci Yeni'nin poetikasıyla karşılaştırılarak, ortaya konulmuştur.

Sonuçta bütün bulgular özetlenerek İkinci Yeni'nin ortak bir poetikasının olup olmadığı, kendilerinden önceki Garip poetikasına karşı durumları ortaya konulmuştur.

Kaynakça, iki kısımdan oluşmuştur. İlk kısımda İkinci Yeni şairlerinin bu çalışmada yararlanılan eserleri, ikinci kısımda ise yararlanılan ikincil eserler verilmiştir.

Bu çalışmanın belirlenmesinden başlayıp, sonuna kadar ilgisini ve büyük yardımlarını gördüğüm, öğrencisi olmaktan her zaman mutluluk ve onur duyduğum Sayın Hocam Doç. Dr. Mustafa Apaydın başta olmak üzere, eleştirileriyle beni yönlendiren Sayın Hocam Yard. Doç. Dr. Bedri Aydoğan'a

ve Sayın Prof. Dr. Nazire Akbulut'a, her zaman olduğu gibi desteğini sürekli hissettiğim sevgili eşim Ebru Kış'a, iř yoğunluğu içerisinde bana zaman ayırma fedakarlığını gösteren Sayın Arş. Gör. Sema etin'e, çok teşekkür ediyorum.

Ali SELÇUK

Adana, 2004



İÇİNDEKİLER

0 GİRİŞ	1
0.1 Poetika Kavramı.....	1
0.2 İkinci Yeni'nin Tarihçesi ve Öncü Şairleri	4
1 ŞİİR ÜZERİNE GENEL DEĞERLENDİRMELER.....	8
1.1 Şiirin Tanımı	8
1.2 Şiir-Diğer Edebiyat Türleri ve Güzel Sanatlar	13
1.3 Şiir ve Şairin İşçiliği.....	22
1.4 Şiirde Eski-Yeni Sorunu.....	27
1.5 Şiir ve Gelenek	31
1.6 Şiirin Yerliliği Evrenselliği.....	35
2 ŞİİRİN İÇ SORUNLARI	39
2.1 İçerikle İlgili Değerlendirmeler	39
2.1.1 Şiir-Gerçek İlişkisi	39
2.1.2 Şiirde Anlam Sorunu	46
2.1.3 Şiir ve İnsan.....	51
2.1.4 Şiirin İşlevi	54
2.2 Yapısal Değerlendirmeler	60
2.2.1 Şiirde Biçim.....	60
2.2.1.1 Şiirde İmge ve Edebi Sanatlar	65
2.2.1.2 Şiirde Uyak, Ölçü ve Ahenk	69
2.3 Şiir Dili.....	72
2.4 Şiirde Üslûp	78

SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA.....	87
ÖZ GEÇMİŞ.....	96



0 GİRİŞ

0.1 Poetika Kavramı

Poetika, Batı dillerinden Türkçeye geçmiş bir sözcüktür. Poetika sözcüğü Yunancada “yapmak, yaratmak, düzenlemek” anlamına gelen “poiein” fiilinden türemiştir. Bu kökten türeyen “poiema” “yapılmış şey, eser”, “poietes” de “sanatçı” demektir (Özgül, 2001: 223).

Poetika terimi, adını Aristo’nun “Poetika” (M.Ö. 344 ?) eserinden almıştır. Aristo’nun Poetika eseri daha çok mimesise (taklid) ilişkin bir çalışmadır. Aristoteles, bu eserde genel olarak mimesisle ilgili bir girişten sonra dram, epik ve trajedinin özelliklerini bu türlere ait metinleri inceleyerek betimler.

Aristo’nun “Poetika”sının ön sözünde eserin çevirmeni İsmail Tunalı, poetikaya “estetik” karşılığını vermeyi uygun görür (Aristoteles, 2001: 9). Orhan Okay’ın da, bir dönem Fransızca’da poetika sözcüğünün “estetığe” yakın bir anlamda kullanılırken, bugün sadece “şiiir” alanında kullanılan bir terim olduğunu belirtmesi, poetikanın günümüzde anlam daralmasına uğradığının göstergesidir. Bu anlam daralması, Okay’ın da vurguladığı gibi, şiiirin diğer güzel sanat dallarına kıyasla zenginliğine, yaygınlığına ve üzerinde konuşulanların çokluğuna bağlanabilir. Orhan Okay, poetikayı “şiiirin güzeli yakalayabilme gücü, şiiirin kaynağı, okuyucu ve tenkitçi huzurunda şiiir” basit bir karşılıkla “şiiir sanatı” olarak tanımlar (Okay, 1998: 34).

Gürsel Aytaç, poetikaya; şiiir öğretisi, doğru ve güzel yazmanın normatif rehberliği, edebiyat eleştirisi karşılıklarını verir (Aytaç, 2003: 362).

Tzveton Todorov’un “Poetikaya Giriş” kitabı, bu alanla ilgili dilimize kazandırılmış kuramsal bir çalışma olması yönüyle önem taşımaktadır. Todorov’un, poetikadan ne anladığını - eserin sunuş yazısında Orhan Koçak’ın da vurguladığı gibi - kitap içerisinde Roman Jakopson’dan

alıntılanan şu cümleler ortaya koymaktadır: “Edebiyat biliminin nesnesi, edebiyat değil edebiliktir –başka bir deyişle, belli bir edebi yapının işlenmesini sağlayan şey(ler)dir” (Todorov, 2001: 108).

Todorov, poetikayı bir edebiyat incelemesi yöntemi olarak görür. Todorov’un yüklediği anlamdaki poetik inceleme tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil, her bir yapının ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Todorov’a göre “poetika, edebiyata dair hem “soyut” hem de “içsel” bir yaklaşımdır” (Todorov, 2001: 37).

Todorov, poetikanın nesnesi olarak, edebi yapıtı görmez, poetikanın sorguladığı şey, “edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir”. Todorov’a göre bu anlamda poetikanın uğraş alanı, gerçek edebiyat değil mümkün olan edebiyattır; amacı da edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmaktır (Todorov, 2001: 38).

Todorov, poetikanın yaygın olan “şiire dair estetik kurallar toplamı” anlamıyla kullanımına da karşı çıkar. Ona göre poetika manzum olsun olmasın her türlü edebiyatla ilgilidir (Todorov, 2001: 38). Todorov’un, bu bakışı, “Poetika”da şiir dışındaki edebi türleri, edebi söylemi bakımından ele alması yönüyle Aristo’yla yakınlık gösterir.

Hakan Sazyek, poetikayı şiir sanatının değişik türlerinde ve tarzlarında yazılmış ürünleri açıklayan yorumlayan şerh eden bir inceleme yöntemi olmaktan çok, şiirle ilgili/ şiire ilişkin her türlü meseleyi genel ölçekte ele alan, bu meseleleri belli bir örneğe bağlı kalmadan irdeleyen bilgi dalı olarak görür. Sazyek’e göre, poetika, “bizzat şairlerin (kendi) şiir(lerin)in biçimini, içeriğini, üslubunu ve estetiğini kapsayan konularda - herhangi bir sanatçıyı ya da eseri hedef almaksızın - ortaya koyduğu görüşleri, tespitleri, önerileri, içeren çalışmalar(ın)dan meydana gelen bir bütün”dür (Sazyek, 2000: 10).

Hakan Sazyek, makalesinde poetikayla eleştiriye birbirinden ayırır; kuramsal bir şiir değerlendirmesinin poetika sayılabilmesi için bir şair tarafından kaleme alınmasını şart görür. Bu anlayışının uzantısı olarak,

şairler dışındaki eleştirmen ve akademisyenlerce belirtilen görüşlerin eleştiri sahasında değerlendirilmesi gerektiğini savunur (Sazyek, 2000: 11).

Hakan Sazyek, poetikayı bilim dalı olarak da değerlendirmez. Sazyek'e göre, şairin kendi estetik doğrularını, kendi bakış açılarını ifade ettiği poetik metinler, bireysel bir özellik taşır. Sazyek'e göre bu bireysellik, poetikanın bir bilim dalı olarak değerlendirilemeyeceğini de ortaya koyar. Poetikanın yalnız şairini bağlayacağını ifade eden Sazyek, bundan kaynaklı bir dönemin ya da yüzyılın poetikasıdan söz etmenin mümkün olmayacağını vurgular (Sazyek, 2000: 11).

Poetik metinler, farklı biçimlerde ortaya konabilir. Şair, poetikasını mektuplarında, makalelerinde, denemelerinde, kendisiyle yapılan bir söyleşide, bir kitabının ön sözünde, özdeyiş diyebileceğimiz formüle sözlerle ifade edebilir. Bunların dışında şair, poetikasını direkt kendi şiiri yoluyla da yansıtabilir. Bu biçimlerin hepsi poetik metin özelliği taşımaktadır (Sazyek, 2000: 12).

Şu ana kadar poetikaya estetik, edebiyat bilimi, edebiyat incelemesi, şiir sanatı, edebiyat eleştirisi, şairlerin kendi şiirleriyle ilgili görüşleri anlamlarının verildiğini gördük. Bu durum, poetikanın tarih boyunca kendisine yüklenen anlamlar bakımından değişikliklere uğrayan bir terim olduğunun göstergesidir.

İkinci Yeni, bilindiği gibi, başlangıcında da gelişimi içerisinde de ortak bir bildiri yayımlamamıştır. Bu durum, İkinci Yeni'nin Türk şiirinin gelişim seyri içinde, - şairlerin kişilikleri dışlanmadan - toplu olarak nasıl bir şiir anlayışının temsilcileri oldukları tespitini güçleştirmektedir. Bu nedenle şairlerin kendi şiir anlayışlarının incelenip ortaklıklarının, farklılıklarının ortaya konulması önem taşımaktadır. Bu anlayış çerçevesinde geliştireceğimiz çalışmamızda poetikayı "şiir sanatı", anlamında kullanacağız. Hakan Sazyek'in görüşleri çerçevesinde İkinci Yeni şairlerinin kendi şiir anlayışlarını ortaya koydukları metinleri ele alacağız, İkinci Yeni'ye dönük akademisyen, eleştirmen ve şairlerin dışarıdan değerlendirmelerine çalışmamızda yer vermeyeceğiz. Hakan Sazyek'in poetikanın şahsiliği görüşünü çalışmamız boyunca esas alacağımız gibi, bu

şahsiliği göz ardı etmeden - Sazyek'in poetika kavramından farklı olarak - İkinci Yeni'ye bir dönem olarak beraber bakmaya çalışacağız. Ayrıca - yine Sazyek'ten farklı olarak - şairlerin başkalarına dönük eleştirilerinin de kendi şiir anlayışlarından doğan bir öznelliği barındırabileceği görüşünden hareketle bu tür poetik metinleri de çalışmamız içerisine dahil edeceğiz.

0.2 İkinci Yeni'nin Tarihçesi ve Öncü Şairleri

C.H.P'den ayrılan milletvekillerinin kurduğu D.P. 1950'de yapılan genel seçimlerde iktidara gelir. DP'nin iktidara gelmesiyle yurt yönetiminde yeni bir döneme girilir. 1950-1960 yılları arasında iktidarda kalan D.P. , tek parti yönetiminin alternatifi olarak demokrasiyi hedeflemesine karşın, Emre Kongar'ın da belirttiği gibi "gerçek demokratik ilkelere uygun davranışlar yerine, tek parti dönemine öykünen uygulamalara" (Kongar, 1985: 163) yönelmiştir. Kendisine karşı görüşleri, kurumları ortadan kaldırmaya yönelik D.P. aydınlar, şairlere, yazarlara, basın ve yayın organlarına v.s. karşı baskıcı bir tutum içerisinde bulunmuştur. Batı ve A.B.D. ile bütünleşme çabaları içerisine giren CHP'nin devletçi ekonomi anlayışı, yerini özel girişime önem veren bir anlayışın savunucusu olan D.P. iktidarı ekonomik ve dış ilişkilerdeki bu yeniliklerine karşın demokrasiye "biçimsel bir geçişin" (Canberk ve diğerleri, 1996: 158) temsilcisi olur. 1950'lerin başında Bu siyasal ve toplumsal ortam içerisinde Garip şiirinin, özenci şairlerce yazılan sıradan kopyaları dergilerde ağırlıklı olarak yer almaktadır. Garip şiirinin sıradan insanın sıradan hallerine dayanma ilkeleri taklitçi şairlerce basit bir espriye dayanan kısa şiirler yazmak olarak algılanır. Bu şiir ortamında Garip hareketine karşı 1950 sonrası ilk tepki Hisarcılar'dan gelmiştir. 1950 yılında Hisar dergisi etrafında toplanan Hasan İzzettin Arolat, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğulları, Yahya Benekay, Mustafa Necati Karaer, Fikret Sezgin, Munis Faik Ozansoy'dan oluşan Hisarcılar memleket edebiyatının devamı

olarak şiirin biçimce ve özce yerli olması gerektiğini savunurlar. Bu anlayışları çerçevesinde Garip şiirini köksüz ve yenilik uğruna saçmalıklar ortaya koymakla eleştirirler. Garip hareketine yönelik diğer tepki de 1952'de yayımlanmaya başlanan Mavi dergisinden adını alan Mavi hareketi içerisinde yer alan Attila İlhan'dan gelir. Attila İlhan Garipçileri batı şiirini taklit etmekle yerli bir sanat görüşünden yoksun olmakla, ülkenin toplumsal koşullarını kavrayamamakla, biçimi kutsamakla eleştirir (Sazyek, 1999: 333-335).

Yukarıda genel hatlarıyla ortaya koyduğumuz siyasal ve şiirsel ortam içerisinde 1954-1956 yılları arasında Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk ve Sezai Karakoç'un bildirgisiz ve birbirlerinden habersiz şiirleri *Yenilik*, *Yeditepe*, *A*, *İstanbul*, *Şiir Sanatı* vb. dergilerde yayımlanmaya başlar. Sonradan Ülkü Tamer, Kemal Özer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, Özdemir İnce gibi şairler de yukarıda saydığımız öncü şairlerin şiirleriyle bağ kurulabilecek şiirler ortaya koyarlar. Muzaffer Erdost, 1956'da Son Havadis'te yayımladığı "İkinci Yeni" (Erdost, 1997: 25) yazısıyla Turgut Uyar, İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan gibi şairlerin şiirlerinin dil, mısra yapısı, şiiri düşünüş yönlerinden yeni bir şiirin habercisi olduğunu ifade eder ve bu yeni şiirin adını da koymuş olur. 1957'de Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*, 1958'de Cemal Süreya'nın *Üvercinka* ve İlhan Berk'in *Galile Denizi*, 1959'da da Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, Sezai Karakoç'un *Körfez*, Ece Ayhan'ın *Kınar Hanım'ın Denizleri*, Ülkü Tamer'in *Soğuk Otların Altında* kitapları yayımlanır.

İkinci Yeni şairleri, 1956'dan 1960'a kadar ağırlıklı olarak *Pazar Postası*, *Köprü*, *Salkım*, *Yeni Dergi*, *Dost* gibi dergilerde görülür Memet Fuat'ın "İkinci Yeni'de Buluşanlar" (Fuat, 2000: 97) yazısında belirttiği gibi İkinci Yeni şiiri kuramsal savaşımını ağırlıklı olarak Pazar Postası'nın "Sanat-Edebiyat" ekinde vermiştir.

İkinci Yeni'nin ortaya çıkışına dair farklı görüşler vardır. Attilâ İlhan, İkinci Yeni'yi "Menderes baskısının beslediği bir ur", "dikta dönemlerine vergi bir kaçış şiiri", "yozlaşmanın, aydın evcilliğinin baş

belirtisi” olarak değerlendirir (İlhan, 2004: 104). Asım Bezirci İkinci Yeni şiirinin çıkışını toplumsal, siyasal ortamın yarattığı bunalıma ve şiirsel ortama bağlar (Bezirci, 1996: 57). Mehmet H. Doğan da İkinci Yeni’yi Garip şiirinin yozlaşmış uzantılarının eskittiği şiir diline ve 1950’deki siyasal iktidar değişikliği sonucu başlayan hızlı kapitalistleşmenin toplumsal düzeyde yarattığı beğenisizliğe, çarpık demokrasi anlayışına - doğrudan olmamakla birlikte onu yok sayarak, onunla ilgilenmeyerek, onu küçük görerek - gösterilen bir karşı çıkışın ürünü olarak görür (Doğan, 1986: 70). Muzaffer Erdost İkinci Yeni’yi “Şiirin içsel yapısına uygun bir gelişmeye bağlı olarak geleneksel işlevini kaybetmeye başladığı bir dönemin ‘doğal sonucu’ ” olarak değerlendirir (Erdost, 1997: 9).

Edebi dönemlerin oluşum zemininde, “toplumsal, düşünsel ve diğer hazırlayıcılar”ın etkisi vardır (Aytaç, 2003: 271). Bu bakımdan, yukarıda değindiğimiz İkinci Yeni’nin ortaya çıkışına dair görüşlerin hepsi de bir gerçekliği ifade etmekle birlikte bu yeni şiirin oluşumunu sadece siyasal ortama veya sadece şiirin kendi doğal akışına bağlamak eksik kalacaktır. İkinci Yeni şiiri, 1950’li yılların siyasal ortamının ve şiirimizin gelişim seyrinin bir sonucudur.

İkinci Yeni’nin başlangıç ve bitiş tarihleriyle ilgili ortak bir görüş yoktur. Zaten, bir edebi dönemin başlangıç ve bitiş tarihini net olarak saptamak mümkün değildir (Çetışli, 2003: 271). İkinci Yeni’nin başlangıç yılı olarak Asım Bezirci (Bezirci, 1996: 9), 1954, Bedrettin Cömert (Cömert, 1981: 300), 1955 yılını vermektedir. Özdemir İnce (İnce, 2001: 132), İkinci Yeni’nin 5-6 yıllık bir ömrü olduğunu, Muzaffer Erdost (Erdost, 1997: 85) İkinci Yeni’nin 1958’den sonra sessizliğe çekildiğini belirtir. Bu görüşlerden hareketle İkinci Yeni’nin 1954-1960 yılları arasında en yaygın dönemini yaşadığı sonucuna varabiliriz. Bu bakımdan çalışmamızın temelini oluşturan poetik metinleri ağırlıklı olarak bu yaygın dönemden seçmeye çalışacağız.

Bir edebi dönemin şahıs kadrosu, net bir şekilde ortaya konulamaz, sanatçının edebi döneme bağlılığı, sanatçının şahsiliğini inkar etmeden belli ortaklıklar içerisinde değerlendirilmelidir (Çetışli, 2003: 36). İkinci Yeni’nin

öncü şahıs kadrosu içinde de Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'nin öncü şairleri arasında sayılıp sayılmayacağı tartışılan noktalardan birisidir. Oktay Rifat'ın tartışmaların nedeni olan **Perçemli Sokak** kitabı 1956'da yayımlanmıştır. İkinci Yeni'nin öncü şairleri olarak gördüğümüz Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Edip Cansever'in İkinci Yeni'ye uygun şiirlerinin 1954'ten itibaren yayımlanmaya başladığına daha önce değinmiştik. Oktay Rifat, Asım Bezirci'nin de(Bezirci,1996:74) belirttiği gibi **Perçemli Sokak**'tan önce dergilerde bu saydığımız şairlerle biçim, içerik ve üslup bakımından paralellik gösteren şiirler yayımlamamıştır. Bu nedenle onu çalışmamızda esas aldığımız öncü şairler arasında değerlendirmeyeceğiz.

İkinci Yeni, modern Türk şiirinde Garip şiirinin önünü açtığı yeni şiir arayışlarını, Garip şiirinin karşısında bir şiir pratiğiyle sürdürmüş bir dönemi ifade eder. İkinci Yeni şairleri, şiirleriyle olduğu kadar poetik metinleriyle de tartışılmış, gündem oluşturmushlardır. Daha önce de değindiğimiz gibi İkinci Yeni'nin başlangıçta ortak bir bildiriye dayanmaması bu poetik metinlerin önemini daha da arttırmaktadır.

1 ŞİİR ÜZERİNE GENEL DEĞERLENDİRMELER

1.1 Şiirin Tanımı

Şiirinin genel, kapsayıcı ve anlamlı bir tanımını yapmak kolay değildir. Şiirin, kendinden önceki estetik birikimle bağı olsa bile, bir noktada kendisini ortaya koyan şairiyle ilişkili güçlü bir yönü vardır. Bundan kaynaklı şiir üzerine yazılmış onca yazı, yapılmış onca tanım bir ortak şiir poetikasını ve tanımını getirememiştir. Melih Cevdet Anday'ın "Tanım akıl işidir. Şiir ise akıl dışıdır" (Anday, 2003: 13), Baudelaire'in "Şiir tanımlanamaz ancak sevilir" (Bezirci, 1998: 9) sözleri şiiri tanımlamanın bu güç yanını ortaya koymaktadır. Bu duruma rağmen şairler şiir üzerine çeşitli tanımlar yapmaktan geri durmamışlardır.

Namık Kemal, Cezmi'de şairi ve şiiri şöyle tanımlar: "kendini, bedenine gerektiğinde yön vermezken, gökleri ve yerleri zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir feyz noktasına, başka bir yetkinlik merkezine götürmeye çalışır. Böylesi büyük bir ilerleme çabası yüzünden gücü kuvveti kesilince (...) gökyüzünden ayrılıp hiddetle aşağı süzülen şahinlerin sesi kadar acı feryatlara başlar. İşte şiir bu tür çaresiz feryatlardır ve şair o huy ve yapıda yaratılan çaresiz bir varlıktır" (Alkan, 1995: 379).

Ahmet Haşim'e göre şiir "nesre kabil-i tahvîl olmayan nazımdır." (Ahmet Haşim, 1994: 71). Yahya Kemal, "kalbden geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişi" (Şenler, 1997: 144); Necip Fazıl (Kısakürek, 1981: 445) "mutlak hakikati arama işi" ifadeleriyle şiir tanımları yaparlar. Nazım Hikmet'e göre, şiir, "konkre-insan şairin, (en geniş anlamıyla) şiir tekniğini kullanarak cemiyet ve tabiatın, yani konkre çerçevesinin kendi üzerindeki tesirlerini tespit etmesidir" (Çalışlar, ? : 98). Cahit Sıtkı Tarancı'ya göre "şiir kelimelerle güzel şekiller kurma sanatıdır" (Tarancı, 2003: 16). Asaf Halet

Çelebi, şiiri “maddenin değil, ruhun ifadesi”(Çelebi, 1998: 52) olarak tanımlar.

Orhan Veli'nin bir görüşmedeki “Şiir bir söz sanatıdır.” tanımı ve bu görüşmenin devamındaki “Söz ne hubulü savtiyeden çıkan ses demektir, ne de yazının kâğıt üzerindeki görünüşü. Sözün hikmeti vücudu mânalı oluşuna bağlıdır.” Sözleri, Garip şiirinin anlama verdiği önemim göstergesidir (Sazyek, 1999: 84)

Şiir tanımları daha çok şairin kendi poetikasının bir yönünü veya bütününlü özlü bir şekilde yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. İkinci Yeni şairleri de şiir tanımlarına yer veren poetik metinler üretmişlerdir. İkinci Yeni şairlerinin şiir tanımlarına bakmak poetikalarında öncül gördükleri yönleri özlü bir biçimde görmek bakımından faydalı olacaktır.

Cemal Süreya, günlüklerinde, şiir tanımlarında bulunan şairlere değinir. “Kendilerine göre ne güzel tanımlıyorlar şiiri. Ben bir şey yapamıyorum.” cümleleriyle başlayan metin; şairin, şiirin kendi hayatındaki yerini bile saptayamadığı hayıflanmasıyla sürer. Bu hayıflanma bir tanımın hazırlığı gibidir. Şair, şiiri tanımlayamamasını, şiirin hayatındaki yerini saptayamamasını bir soruyla ifade eder : “Benim için hayatın kendisi de ondan mıydı?” Metin, Pasternak'ın şiir tanımıyla bu tanıma karşı olarak Brodski'nin ortaya koyduğu tanımlara yer verilmesiyle devam eder. Pasternak tanımında şiiri ayağının altındaki otlara benzeterek, ona ulaşmak bir tutam koparmak, eline almak için eğilmenin yeterli olduğunu belirtir. Brodski buna karşı oluşturduğu tanımında şiirin yerden değil gökten geldiğini, metafizik doğruların çevirisi olduğunu, şairin muhatabının insan değil melekler olduğunu savunur. Cemal Süreya, bu iki tanımdan Pasternak'ın tanımını kendine yakın bulduğunu ifade eder. Bu, Süreya' nın şiiri “hayatın kendisi”, maddi evrenden, ayrıntılardan beslenen bir tür olarak görmesinin bir sonucudur.(Cemal Süreya,2002b:411)

Cemal Süreya'nın, şiiri yaşantıyla bağlı olarak tanımlamasına başka metinlerinde de rastlıyoruz. “Şiir bir otobiyografidir”tanımında görüldüğü gibi şaire göre şiir, şairin kendi yaşamından ortaya çıkar (Cemal Süreya, 2000: 274). Süreya, şiiri sadece şiir deneyi olarak görmez; ona göre

şiiir, bütün bilimler üstüne, tarih üstüne, siyasa üstüne, felsefe üstüne, gelenekler ve görenekler üstüne kısacası bütün bir hayat üstüne “bireşik” bir duygu ve düşünceden meydana gelir (Cemal Süreya, 2002b: 92). Bu anlayışının uzantısı olarak şaire göre, şiiir “bütün bir tarih tadı, insan girişimi, mutluluk çelişkisi” (Cemal Süreya, 2002a: 201), “insanın evren ve dünya içinde, insan ve eşya arasında kendini ayrı bir denemesi”dir (Cemal Süreya, 2000:292).

Cemal Süreya, şiiiri kurulu düzene karşı bir tür olarak görür. Bu görüşlerini şiiir tanımlarında da yansıtır. En bireysel şiiirde bile toplumsal bir bağ bulan şair, şiiiri “dünyayı değiştirmenin araçlarından biri” olarak tanımlar (Cemal Süreya, 2000: 74). Şair, kurulu düzenden egemen siyasi yapının dışında egemen edebi değerleri de anlar. Süreya’nın bu görüşü şiiiri her şeyden önce şiiir olarak değerlendirmesinin sonucudur. Sürrealistlerin “şiiir edebiyata karşıdır” sözlerinde doğruluk gören (Cemal Süreya, 2002a: 17) Cemal Süreya’ya göre “şiiir bir karşı çıkma sanatıdır” (Cemal Süreya, 2002a: 207)

Cemal Süreya’nın şiiir tanımı yaptığı metinlerin bir kısmı da şiiirin sorunlarına değindiği metinlerdir. Şiiirin bir dil işi olduğunu vurgulayan şair, şiiiri “dilde yangınlar yaratma sanatı” olarak tanımlar (Cemal Süreya, 2002a: 123). Şiiirle düzyazı arasındaki “kelime” ve “kavram” farklılığına değindiği bir denemesi şairi Mallarmé’nin “şiiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır” düşüncesine yakın bir tanıma götürür (Bezirci, 1998:10): “düzyazı bizde kalandır, şiiir bizde olandır” (Cemal Süreya, 2000: 292). Cemal Süreya, şiiirini doğu ve batı şiiirinin çelişkisi olarak ifade ettiği söyleşisinde de kendi şiiirini şu sözlerle tanımlar: “güneşten yırtılmış caz ve kavalıdan akan gökyüzü” (Cemal Süreya, 2002a: 195)

İlhan Berk’te şiiir tanımlarına pek rastlanmamakla birlikte yaptığı tanımlar onun şiiirdeki hassasiyetlerini göstermesi bakımından önemlidir. 1958’de günlüğüne yazdığı Ahmet Haşim’in yazımızda alıntıladığımız tanımına yaklaşan düzyazıyla karşılaştırarak oluşturduğu tanımı İlhan Berk’in poetikasını özetler gibidir: “Ben, nesirde, nesre çevrildiğinde bir anlamı olmayan söz sanatına şiiir diyorum”(Berk, 1997: 51). İlhan Berk’in, “Şiiir, dilin bir yaratış biçimidir. Bir dil bulma, kurma, yaratma işidir.”

tanımları da onun şiir diline verdiği önemin bir göstergesidir (Berk, 1992: 16).

Turgut Uyar, şiirin tanımının yapılamamasını şiirin güçlüğünden çok, bir tanımlı yapılamayacak kadar kişisel, değişken, yerinde durmaz olmasının bir göstergesi olarak değerlendirir (Uyar, 1985: 149). Turgut Uyar'da da tanım olarak değerlendirebileceğimiz ifadeler rastlarız. Şiir günlüklerinde şiiri "bir mantığın saçmalığı" (Uyar, 1985: 132) "her şeye aykırılık", "ulu ve yeni bir bileşim" (Uyar, 1985: 135) olarak tanımlayan şairin eleştirilerinde de tanıma yakın cümleler yer alır. Tanzimat şairlerini eleştirirken kullandığı: "Şiir hiçbirisinin, dünyayla ilişkisini tamamlayan, yapısını biçimleyen bir etkinlik, bir düşünme alanı"; "birtakım sorunları içinde düşünüp çözebilecekleri bir ortam, bir birimler dizisi değildi." ifadeleri de şiirin dolaylı bir tanımı gibidir (Uyar, 1983: 45).

Edip Cansever, poetik metinlerinde şiire ilişkin çeşitli tanımlar ortaya koymuştur. "Düşüncenin Şiiri" (Cansever, 2000: 44) yazısında şiiri "değişik biçimler yaratma sanatı" olarak tanımlayan şair, Erdal Öz'le yaptığı söyleşide de şiiri "insan aklının son serüvenleri" olarak tanımlar (Cansever, 2000: 72). Edip Cansever'in "Kaybola" (Cansever, 2002a: 28) şiirindeki "Yapılan bir şeydir şiir", Erdoğan Albayrak'la söyleşisindeki "şiir bir somutlamadır" (Cansever, 2000: 98) tanımları da onun şiir ve şiir işçiliği üzerine düşünen yönünü vermesi bakımından önemlidir.

Sezai Karakoç direkt olarak şiiri tanımlamaya dönük bir metin ortaya koymamakla birlikte yer yer tanıma yaklaşan ifadelerde bulunmuştur. Karakoç'a göre her şiir, aslında "ister merkezinden, ister kıyısından köşesinden olsun, ister dar, ister geniş açıdan alınsın şair için bir otobiyografi denemesidir" (Karakoç, 1986: 99). Şaire göre: "Damlanın yağmuru anlatması, dalganın denizi hikaye etmesi gibi, yoğun bir deneme. Bir anıda bir hayat, bir an'da bir ömür toplayan bir billurlaştırma işi ve olayıdır şiir." Turan Karataş'ın Sezai Karakoç çalışmasının "Şiir" bölümü (Karataş, 1998: 444) Karakoç'tan bir epigrafla başlar. Necip Fazıl'ın yazımızda değindiğimiz tanımıyla örtüşen bu epigraftan hareketle Karakoç'a göre şiir: peşinin bırakılmaması gereken "Tanrı armağanıdır".

Ece Ayhan, şiiri tanımlamaktan çok şairi tanımlamaya çalışmıştır. Şairlerin düşünür olmasını zorunlu gören Ayhan, şiirin sadece şiirde kalamayacağı, şiirin tarihi, coğrafyayı, felsefe, sosyoloji ve etiği içermesi gerektiğini düşünür (Ayhan, 2001c: 40-41). “Bir Sivil Şairin Ölümü” şiirinde (Ayhan, 2001b: 237) “Şiir, şiirde kalmaz efendiler!// Kalmamıştır da!// Evet, bir şiirde dizgi yanlış olabilir!// Ama, baba düşüncede? Asla!” diyen Ayhan, kendisini şair değil bir “etikçi” olarak görür (Ayhan, 2001c: 21). Ece Ayhan, bir söyleşisinde de (Ayhan, 2001c: 63) Yahya Kemal’in “Esas edebiyat nesirdir.” sözüne katıldığını belirterek, bir şiir tanımı yapar: Ayhan’a göre şiir fantezilere, hayâle düşkünlüğüyle erkeğin “fazladan varlık” olması gibi “fazladan bir şey”dir. Ece Ayhan’ın “Sanat ayrıntıdır.” “ ‘Sivil Şiir’ daha ayrıntılıdır”, tanım ve tespitleri de onun şiirde ayrıntıya verdiği önemin göstergesidir (Ayhan, 2001c: 29). Ece Ayhan, şairlik sıfatını da düşünceyle direkt ilişkili olarak değerlendirir. Ayhan’a göre “düşüncesi bozuk olanın iyi şair olması mümkün değil”dir (Ayhan, 2001c: 45).

İkinci Yeni şairlerinin, poetik metinlerinde bir amaç dahilinde olmamakla birlikte şiirin değişik yönlerden tanımını yaptıkları görülmektedir. Tanımlar genellikle, şiirin genel sorunlarına değindikleri metinlerde değindikleri konuya ilişkindir. İkinci Yeni şairleri, şiir üzerine estetik ölçütlerle, şiirsel öğeleri bütünü kapsayan bir tanıma yönelmemişlerdir. Bu, şiire belirlenmiş ölçütlerle, belli sınırlarla yaklaşamayacağı düşüncesinde olduklarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Şiir tanımlarında Cemal Süreya ve Sezai Karakoç arasında şiiri bir otobiyografi olarak görmeleri bakımından bir ortaklık görülmektedir. Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç’un şiiri hayatla ilişkilendirmeleri, Turgut Uyar ve Cemal Süreya’nın şiiri her türlü iktidar ilişkisine karşı bir tür olarak değerlendirmeleri, Edip Cansever ve Ece Ayhan’ın düşünceye verdiği önem ortak noktalar olarak öne çıkmaktadır. İlhan Berk ve Cemal Süreya arasında, tanımlarında şiir diline verdikleri önemin ve şiirin diğer türlerden farklı olduğu vurgusunun öne çıkması yönüyle, yakınlık vardır.

Tanımlarda, Sezai Karakoç, metafizikle bağından; Ece Ayhan düşünceye, etiğe, verdiği önemden dolayı diğer şairlerden ayrılmaktadır.

İkinci Yeni şairleri ortak bir şiir tanımı ortaya koymamakla birlikte, tanımlarda birbirlerine yaklaştımlar, şiir tanımlarında anlamın öne çıkmaması yönüyle, kendilerinden önceki Garip şiirinden ayrı durmuşlardır.

1.2.Şiir-Diğer Edebiyat Türleri ve Güzel Sanatlar

Türler üzerine düşünmenin Aristoteles'in, Poetika'da epik ve tragedyanın özgül özelliklerini ortaya koymaya çalıştığını düşünürsek köklü bir geleneğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Gürsel Aytaç'ın da ifade ettiği gibi "edebiyat biliminde tür terimi temel biçim karşılığında kullanıldığında üç temel biçim sayılan nesir, nazım, tiyatro, kastedildiği gibi, bu temel biçimler içindeki özel birimler nesirde roman, öykü, v.b., nazımda gazel, balad, v.b., tiyatrodaki trajedi, komedi, v.b. anlaşılmaktadır" (Aytaç, 2003: 46).

Şairler batı şiirinde de modern Türk şiirinde de şiirin diğer edebiyat türleriyle ve güzel sanatlarla ilişkisine değinen poetik metinler üretmişlerdir. Paul Valéry şiirin düzyazıyla farklılığını şu sözleriyle ortaya koyar: "Eserini nesir haline getirmek, onu nesir halinde söylemek veya anlamak imkansızlığı şair için varlığının zarurî şartıdır, bunun dışında da eserinin şiir olarak hiçbir mânası yoktur" (Nayır, 1958: 67). Verlaine'in, "Müzik, her şeyden önce müzik olmalı" (Kula, 2002: 121) dizesindeki şiirde müziği önemseme Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'de de karşımıza çıkar. Ahmet Haşim, şiiri "sözden çok musikiye yakın" (Ahmet Haşim, 1994: 70) görür. Yahya Kemal, şiiri "bir nağme" olarak ifade eder (Şenler, 1997: 144).

Nazım Hikmet, "Evvelâ, şiirinden, masalından, dinî menkıbelerinden modern romanına kadar bütün edebiyat şekilleri birbirine bağlıdır ve hepsi ana hatlarında anlatmak, hikâye etmek sanatıdır"

(Çalışlar, ? : 87) sözleriyle edebiyat türleri arasında ortaklık görür. Asaf Hâlet Çelebi'ye göre "Şiir, sade resim, sade müzik veya söz oyunu değildir. Şiirde bunların hepsinden bir parça vardır. Fakat şiirde esas şiiriyettir" (Çelebi, 1998: 509).

Orhan Veli Garip ön sözünde şiiri diğer güzel sanatlardan kesin bir çizgiyle ayırır: "Ben, san'atlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli. Her san'atın kendine ait hususiyetleri, kendine ait vasıtaları var" (Orhan Veli, 2004: 24).

İkinci Yeni şairleri de şiirin diğer edebiyat türleriyle ve güzel sanatlarla ilişkilerine değinen poetik metinler ortaya koymuşlardır.

Turgut Uyar'a göre şiir özelliği gereği başka türlü ele alınsa bile roman, hikaye, tiyatro gibi bir gözleme, bir öyküye, bir genellemeye dayanır (Uyar, 1983: 37). Sennur Sezer'in kendisiyle yaptığı bir röportajda belirttiği gibi şiirde tahkiyeyi şiire aykırı gören şair, öykünün kendisini dışlamaz. Şiiri yola çıkaran bir öykü, bir konu mutlaka vardır. Öyküye uzaklığından kaynaklı öykü türüne uygun konuları şiir diliyle yazdığını belirten şaire göre çağımızdaki herkes bir öykü içerisinde yaşamaktadır (Uyar, 1999: 151). Refik Durbaş'ın bir sorusuna verdiği yanıtta da roman eleştirisinin romanın tarihsel bir yönü olması bakımından şiirden daha kolay olduğunu belirten şaire göre, şiirde yalnız dille karşı karşıya olunmasından kaynaklı bir eleştiri zorluğu vardır (Uyar, 1999: 162).

Turgut Uyar, Enver Ercan'la söyleşisinde de düzyazının kıyılarında dolaşmanın şiirsel gücüne inandığını, şiirin yararlanmayacağı bir alan düşünemediğini ifade eder (Uyar, 1985: 165). Dilimizde şiirin, tarih boyunca hep başı çekmesinden kaynaklı bir öncelik kazandığını düşünen Uyar, bütün yazı dallarının birbirini etkilemesi çok doğal görür. Şiir günlüklerinde şiiri insan yapısına en uygun sanat olarak gördüğünü belirten şaire göre, bu durum şiirin her şeye aykırılığından gelir. Bu bakımdan, Uyar'a göre sinemada, müzikte ve başka sanat dallarında şiir aramak şiiri uysallaştırmaktır (Uyar, 1985: 135).

Cemal Süreya, modern şiirin yanında diğer sanatlardaki gelişmeleri de yakından izleyen bir şairdir. Şiir sorunlarına özellikle modern resimle şiir

arasında ilişki kurarak yaklaşır. “Folklor Şiire Düşman” yazısında Braque’nin resim sanatı üstüne söylediklerini şiire dönüştürmekte sakınca görmez (Cemal Süreya, 2000: 192). Poetik metinlerinde şairlerin, şiirlerin yanında ressamların, resimlerin isimlerini de anar. Şiirde özgünlüğe, kişiliğe değindiği yazılarında bu anış kendini yoğun olarak hissettirir. Oktay Rifat’ın taklidi öven bir yazısına karşı kaleme aldığı “Şapkam Dolu Çiçekle” yazısında soyut sanatı ayakta tutan tek şeyin kişilik olduğuna değinerek Klee’nin resimlerinde konuşan tek şeyin kişilik olduğu tespitini yapar (Cemal Süreya, 2000: 204). “Etkiler Ağı” yazısında da kişilikle ilişkili olarak Bonnard’ın kendine özgülüğü örneklenerek Hasan Şimşek eleştirilir (Cemal Süreya, 2000: 205). “Chagall’ın Şiirleri” (Cemal Süreya, 2000: 239) yazısında da kişilik vurgusu yapılarak, ressam bir şair gibi değerlendirilir. Şair, “humour”u ele aldığı “Dinamit” yazısında da “humour”dan ne anladığını E. Manet’in bir tablosuyla somutlar. Genç şairlere okumalarını öğütlediği şairlerin yanına “Impressioniste’lerden sonraki bütün ressamlar”ı da eklemesi boşuna değildir (Cemal Süreya, 2000: 227). Cemal Süreya’nın şiiri özellikle resimle bağı olan bir şiirdir. Cemal Süreya, resmi şiirin geliştirilmesinde bir kaynak olarak almanın yanında şairlerin resim sanatına katkıları olduğunu da vurgular. “Resim Sanatı ve Yazarlar” yazısında şair, yazar ve ressam ilişkilerini örneklendirerek şair ve yazarların resimle ilgilenmemelerinin bu sanatta çıkış ve coşku eksikliği ortaya çıkardığını belirtir (Cemal Süreya, 2000: 381).

Cemal Süreya, Halis Acarı’yla yaptığı bir söyleşide (Cemal Süreya, 2002a: 21) soyut şiirin gerçekte ilişkisini “abstrait” (soyut) resimle kıyaslayarak açıklar. Resmin olanaklarıyla şiirin olanaklarının birbiriyle yakınlık göstermesine rağmen her ikisinin de ayrı sanat dalları olduğu gerçeğinin unutulmaması gerektiğini vurgulayan Süreya’ya göre, resmin birimi olan renk şiirin birimi olan kelimeye göre daha özgürdür. Ressamın kullandığı rengi bir izlenim olarak ifade eden şaire göre “bir geçmişi, bir tarihi, çağrışımları olan kelimeler bir yorumdur.” Şair başka bir söyleşisinde de kelimenin canlı olduğunu şiirde kullanılan kelimenin parıltılı çağrışımlarının

zamanla başka olumsuz çağrışımlara dönüşebileceğini ifade eder (Cemal Süreya, 2002a: 208).

Cemal Süreya, Hüseyin Cöntürk'ün yeni şiirle modern müzik arasında anlamdan kaçma bağı kurarak oluşturduğu eleştirisine karşı olarak kaleme aldığı “Yeni Perspektifler” (Cemal Süreya ,2000: 199) yazısında yeni şiirle modern müzik ilişkisine değinir. Öncelikle atonal müzikle ilgili genel bir bilgi veren şair, atonal müziğin müzikteki alışılmış şartlanmayı yıktığını belirterek dinleyende bekleneni bulamamanın sonucunda bir anlamsızlık eleştirisinin ortaya çıktığını belirtir. Cemal Süreya'ya göre atonal müzik insan tabiatına aykırı gelse bile anlaşılmayacak bir şey değildir. Şair, atonal müziğin rasgele bir müzik olmadığını kendine göre kuralları, özellikleri olduğunu, bir sanat kaygısı taşıdığını belirterek çağdaş şiirde bu müziğin etkisinin olduğunu belirtir. Süreya yeni şiirin de çoğunlukla atonal müzik gibi kurulduğunu; şairin de müzisyen gibi yapıtının anlamını yapıta başlamadan önce bilmediğini, anlamın kendiliğinden, eser yaratıldıktan sonra ortaya çıktığını vurgular. Şaire göre, yeni şiir de modern müzikte çağın aykırı koşullarının bir ürünüdür.

Cemal Süreya şiirin resim ve müzikle ilişkisini değerlendiren yazılarının dışında genel olarak sanat ve şiir ilişkisine de değinen yazılar ortaya koymuştur. “Şiir Anayasaya Aykırıdır” (Cemal Süreya, 2000: 281) yazısında tabiatın sanatla kurulu düzene başkaldırdığını belirten şaire göre; bu başkaldırı özelliğini en çok taşıyan sanat şiirdir. Bu konuda bir çok sanatın sorunlarını şiir üzerinden tartışmanın yersiz olmayacağını belirten Süreya Novalis'in bir sözünden uygulayarak “her sanat şiire dayanır hatta şiir bile” düşüncesini savunur.

Cemal Süreya kapitalist toplumda sanatın durumunu değerlendirdiği metinlerinde de şiir ile diğer sanatlar arasında bu konu bağlamında değerlendirmelere yer verir. “Şiir ve Devrim” (Cemal Süreya, 2000: 326) yazısında kapitalizmin en çok geliştiği toplumlarda şiirin o denli dışlandığını vurgulayarak bunu şiirin diğer sanatlara göre eğlence aracı taşınamasına para-mal-para düzenine uygun olmamasına ve kapitalist

toplumu besleyen sağcı düşüncenin dile karşı oluşuna bağlar.

Cemal Süreya, şiiri ülkemizde en gelişkin sanat türü olarak görür (Cemal Süreya, 2000: 128). Süreya, şiirin genelde düzyazıyla ve özelde roman ve hikayeyle ilişkisine değinmiş bir şairdir. Bu değini daha çok şiirin diğer edebiyat türleriyle farklılıklarına dönüktür. Eleştirel denemelerinin genelinde bu konuya değinmesi; şairin şiirin genelde düzyazıyla ve özelde roman ve hikayeyle farklılıklarına poetik olarak verdiği önemin bir göstergesidir.

Cemal Süreya “Biçimi Anlamak” (Cemal Süreya, 2000: 215) yazısında şiiri biçim bakımından diğer edebiyat türlerindeki biçim anlayışlarını olduğu gibi şiire ekleyenleri eleştirerek, şiirin biçimiyle öbür edebiyatların biçimlerinden ayrı ayrı şeyler anlamak gerektiğini belirtir. Romanın, hikayenin tiyatronun biçimleriyle tekniklerinin birbirlerine yakın şeyler olduğunu vurgulayan Süreya, şiiri diğer türlerden farklı olarak özellikle bir biçim sanatı olarak değerlendirir. Orhan Duru’ya cevaben oluşturduğu “Öz Konuyu Aşar Parantezi” (Cemal Süreya, 2000: 223) yazısında ifade ettiği gibi şaire göre şiir; “edebiyatın yanında, ama ondan çok başka bir sanat”tır ve “bu bakımdan şiirin meseleleri edebiyatından bütün bütüne başka olabilir”.

Cemal Süreya’nın şiir düzyazı ilişkisine değindiği metinlerin bir kısmında hareket noktası Orhan Veli şiiridir. Hilmi Yavuz’la yaptığı bir söyleşisinde (Cemal Süreya, 2002a: 15) Orhan Veli kuşağı şairlerinin şiir metotlarının düzyazı metodu olduğunu ve başarılarının sınırlı bir başarı olduğunu ifade eder. Süreya, başarıdaki bu sınırlılığı Orhan Veli kuşağı şairlerinin şiiri her şeyden önce şiir olarak ele almak gerektiği gerçeğine uymamalarına bağlar. Süreya, söyleşinin bu bölümüne Sürrealistlerden aldığı şu alıntıyla devam eder: “Şiir edebiyata karşıdır”.

Cemal Süreya, şiiri diğer edebi türlerden asiliği yönüyle de farklı görür. “Şiir ve Devrim” (Cemal Süreya, 2000: 326) yazısında, Karl Marx’ın bir sözünden hareketle kapitalist toplumda şiirin önünün tıklandığını belirten şair, kapitalist toplumda estetik ve sanat ürünlerinin de sanayileştiğini vurgular. Şiirin, tiyatro, roman gibi eğlence ve vakit geçirme

aracı olarak kullanılamadığı için bu sanayileşmenin dışında kaldığını savunan şaire göre bu dışta kalış, şiirin asi bir sanat dalı olmasından kaynaklıdır.

Cemal Süreya, şiirin hikayeye ilişkisine değindiği gibi hikayenin şiirle ilişkisine de değinmiştir. “Tehlikeli Alakalar” (Cemal Süreya, 2000: 228) Cemal Süreya’nın hikayecilerin şiirle ilişki kurmalarına dönük bir eleştiri olarak oluşturduğu metindir. Bu metinde, şiirin diğer edebiyat türlerinden bütün bütüne başka; hatta diğer edebiyat türlerine yer yer aykırı da olabilen bir tür olduğunu belirten şair, şiirle yakınlaşan hikayeyi şiire dönüşmek gibi bir tehlike beklediğini belirtir. Cemal Süreya’ya göre edebi türler birbirlerinden etkilense bile ayırıcı niteliklerini yitirmemelidir.

Cemal Süreya, Sabahattin Kudret Aksal’ın bir yazısından hareketle şiirle düzyazıyı düşünce bakımından değerlendiren “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli” (Cemal Süreya, 2000: 249) başlıklı bir yazı kaleme alır. Nasıl düşünüyorsak düzyazının öyle olduğunu, düzyazıda düşüncenin anonim olduğunu belirten şair; düzyazıdan çok başka bir şey olan şiirin düşünce bakımından da ayrı olacağını savunur. Şaire göre düzyazıdan farklı olarak şiirde düşünce hem kişiseldir; hem de belli kurallara bağlı değildir. Süreya, şairin düşünceye kelimedden girdiğini, düzyazı yazarının ise kelimeyi düşüncede bulduğunu belirterek şiirde düşünmekle düzyazıda düşünmek arasındaki ayrılığı ortaya koyar. Süreya’ya göre düzyazıda çağrışımların az çok belli bir yönü olmasına rağmen, şiirlerde çağrışımlar daha oynaktır, daha esnektir. Cemal Süreya’nın “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O yağmuru Yağdır” (Cemal Süreya, 2000: 291) yazısında da aynı konuyu ele aldığını görüyoruz. Bu yazıda da düzyazı yazarının düşünürken yazmasıyla şairin yazarken düşünmesi bakımından bir farklılığı vurgular. Şaire göre, düzyazıyla şiir arasındaki önemli bir farklılık da düzyazının töreyi yüklenmesi ya da itmesi durumuna karşın şiirin töreyi hep itmesidir. Şair bu tespiti “Göçebe” şiirinde “jandarma hep nesirde kalacaktır/ Eşkiyalar silahlarını çapraz astıkça türkülerine” dizelerinde de tekrarlar (Cemal Süreya, 1995: 61).

Cemal Süreya, “dil” eksenli yazılarında da şiir ve düzyazı ilişkisine değinmiştir. “Beyaz Yüzlü Hamlet” (Cemal Süreya, 2000: 296) yazısında konuşma dilini; düzyazının, düşüncenin tuhaf bir argosu, şiirle düzyazı arasında bir bırakışma bölgesi olarak tanımlar. Bu bakımdan, şaire göre; düzyazı şiire kendinden koparıp bir şey verirken, konuşma dilinden verir. Süreya, “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” (Cemal Süreya, 2000: 359) yazısının giriş paragrafında her sanatın kendine göre bir yöntemle geliştiğini; ayrıca bütün sanatların birbirinin içinden yürüdüğünü belirtir. Şair, bu tespitlerin ardından romanla şiir arasındaki ayrımı örnekleyerek sanatların bir birinden farklılıkları olduğunu belirtir. Şaire göre romanın birimi olayken, şiirin birimi sözcüklerdir. Süreya, düzyazıyla şiir arasındaki bir farklılığı da “dil”e bakış olarak görür. Ona göre düzyazı için dil, bir düşünceyi durumu anlatmak için bir araçken şiir için dil, hem araçtır hem de ortamdır. Şair, bu ayrımı koyduktan sonra şiirin bir yerde dilin kendisi olduğunu vurgular.

Cemal Süreya, günlüklerinin 187. Gün bölümünde (Cemal Süreya, 2002b: 91) roman yazmak ile şiir yazmak arasındaki farklılığa değinir. Süreya, bu metinde roman deneyinden geçmeden roman yazılabılırken; şiir deneyinden geçmeden şiir yazılamayacağını savunur. Bu savını kanıtlamak için bir şairin sonradan romancı olduğunun görülmesine rağmen; edebiyatın diğer türlerinde ürün verenlerin sonradan şair olduğunun görülmemesini örnek verir.

Cemal Süreya, Günlüklerinin 739.Gün’ünde (Cemal Süreya, 2002b: 292) edebiyat türleriyle şiir arasında özgünlüğü yakalamak için gerekli gördüğü ortak bir noktayı ortaya koyar. Şaire göre şiir, öykü, roman yazan kişi, şiir yazıyorum, öykü yazıyorum, roman yazıyorum diye masaya oturmamalıdır. Bu şartlanmışlıkla masaya oturan kişi eski edebi ürünlerin tuzağına düşer ve asıl “yeri ve formülü” bulamaz.

İlhan Berk, şiiri, “nesre çevrildiğinde bir anlamı olmayan” söz sanatı olarak gören bir şairdir. Valéry’in düşüncelerine yakın bir şekilde şiirin “bir şey söylemekten çok, duyurduğunu” (Berk, 1997: 51) düşünür. İlhan Berk, salt şiirin asıl savaşının düzyazıya karşı olduğu görüşündedir. Şair, bundan kaynaklı şiirdeki “öykü”yü de dışlar (Berk, 1992: 112-113).

Ece Ayhan, kendisinin şiirden çok, düzyazılardan, tarih ve müzikten geldiğini düşünmektedir (Ayhan, 2002b: 15). Ece Ayhan mısradan nesir cümlelerine geçişini “hayatın sanatı bir zorlaması” olarak değerlendirir. Şaire göre hayattaki çerçevelerin dışına çıkan olayların karşısında şiir de kendi sınırlarını zorlayacaktır (Ayhan, 1996: 78-79). Ece Ayhan, Yahya Kemal’in “esas edebiyat nesirdir” cümlesini de doğru bulur. Ece Ayhan şiirlerindeki, yeni sözdizimi ve dilbilgisini atonal müzikle de ilişkilendirir (Ayhan, 2002a: 95). Ece Ayhan, müziğin dışında şiirle sinema ilişkisini de önemseyen bir şairdir.

Ece Ayhan, sinemanın başlangıcından beri, şairlerin bu sanatla ilgi kurdukları görüşündedir. Sinema ile şiir arasında yakınlıklar kuran Ayhan’ın deyimiyle “bütün sokak fotoğrafçıları iyi kötü birer ozandır.” Ayhan, ayrıca sinemadaki akımlarla şiir akımları arasında da bağlar olduğunu düşünür. Şiiri her şeyden önce bir dil işi gören şaire göre, sinemada da durum farklı değildir. Ece Ayhan’a göre bu iki sanatı birbirine yakınlaştıran şey, sinemadaki görüntü kavramıyla şiirdeki görüntü kavramı arasındaki yakınlıktır. Şair, bu yakınlıklara rağmen ayrı sanat dalı olmalarını gereç, işleyiş ve ortam farklılıklarına bağlar. Şair, sinemanın şiir üzerindeki etkisinin daha yoğun olduğu görüşündedir. Ona göre sinemanın birimi olan görüntü nasıl bir fotoğrafı, bir başına bir anlamı yoksa; şiirin birimi olan sözcüğün de bir başına bir anlamı yoktur. Ece Ayhan, sinemada kavramların görüntü yoluyla aktarılmasıyla şiirde kavramların imgeler yoluyla anlatılması arasında bir bağ kurar (Ayhan, 1996: 94). “Sıkı Sinema’nın dört-dörtlük şiir-sinema olmasını isterim ben.” (Ayhan, 2001c: 27) diyen Ayhan, ikisinin de çokanlamlılığı gözettiğini, kendini hemen ele vermeyeceğini düşünür (Ayhan, 2001: 27-28).

Sezai Karakoç, poetik metinlerinde şiirin diğer edebiyat türleri ve güzel sanatlarla ilişkisine dair görüşlerini ortaya koymuştur. Karakoç, bütün sanatların şiirin ateşini çaldığına inanır (Karakoç, 1997a: 62). Şaire göre; şiir, müzik, resim, eninde sonunda birer sanat oldukları için ortak bir tesir yaratma gücünü taşırlar. Karakoç, şiiri, roman ve hikayeyi, müziği, mimariyi, tiyatroyu resmi, insanın kişiliğine maya katan ilahi lütuflar

olarak değerlendirir.(Karakoç, 1986: 10). Karakoç'a göre hikaye ve romandaki olay realizmine karşın şiirde duygu realizmi vardır (Karakoç, 1997a: 30). Şair, realizmi yansıtmadaki farklılığının dışında şiiri, diğer edebiyat türlerinden ve güzel sanatlardan ait olduğu ulusun kültürel birikimini yansıtmaması; yani "millî damga" taşımasının zorunluluğu bakımından da ayırır (Karakoç, 1997a: 47).

Sezai Karakoç, "Şiirde İnsan" (Karakoç, 1997a: 68) yazısında da roman ile şiir arasında bir karşılaştırmaya gider.Karakoç, romanın somut insanın peşinde olmasına karşın şiirin insanı soyutlaştırdığını savunur. Romanın tam anlamıyla "özel isim" sanatı olduğunu ifade eden şaire göre, şiir "nitelikler sanatı"dır. "Roman, genel insanı bile özelleştirir, somutlaştırırken, şiir, özel kişiyi, genel insanı olduğu gibi, niteliklere indirir, soyutlar." diyen Karakoç'a göre şiire özel kişiler girebilse bile bu kişiler toplumdaki somut yaşayışlarıyla değil altı çizilen nitelikleriyle şiirde yer alırlar.

Edip Cansever uzun şiirleriyle tanınan bir şairimizdir. Uzun şiirlerinde bir öyküden çok anlatmanın olduğunu düşünen şaire göre, her şiir az çok bir anlatmadır. Şair, bütün sanat dallarını şiirin potasında eritilebildiği ölçüde şiirin doğal gereçleri olarak görür (Cansever, 2000: 65). Edip Cansever, bu anlayışının uzantısı olarak şiirlerinde öykü, düzyazısal şiir gibi öğelerden yararlanmıştır.

İkinci Yeni şairlerinin - başta Cemal Süreya olmak üzere - poetik metinlerinde şiirin edebiyat ve güzel sanatlarla ilişkisine yer verdikleri görülmektedir. Metinlerde İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya - farklılıklar görmekle birlikte - şiirle resim ve müzik arasında, Ece Ayhan şiirle müzik ve sinema arasında bağ kurmuştur. İlhan Berk, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç, şiiri diğer edebi türlerden bütün bütüne farklı bir tür olarak değerlendirmişlerdir. Cemal Süreya ve Turgut Uyar şiiri asiliği yönüyle diğer sanat dallarından ayrı görmektedirler. Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Edip Cansever şiirde düzyazıdan yararlanmayı savunmalarıyla diğer şairlerden ayrı durmaktadırlar. İkinci Yeni şairlerinin şiirin diğer edebi türlerle ve güzel sanatlarla ilişkisine bakışları bakımından ortak

bir noktada buluşmamakla birlikte, birbirlerine yakın durdukları, Garip kadar katı bir tutum içerisinde bulunmadıkları görülmüştür.

1.3. Şiir ve Şairin İşçiliği

Şiirin oluşum süreci, şiirin oluşumunda çalışmanın yeri, şiirin “esin”le bağı Platon’dan bu yana üzerinde düşünülen konulardır. Platon’a göre: “Şair hafiftir, kanatlıdır, azizdir ve Tanrı gelip içine yerleşinceye dek, aklını yitirene, ruhu kendisini terk edinceye dek herhangi bir şey yaratamaz. Esin perisinin kendisini ittiği yolda güzel bir şey yaratabilir” (Joubert, 1993: 42). Baudelaire ise esini “günlük çalışmanın kardeşi” olarak görür (Joubert, 1993: 64). Rilke, “Bazılarının sandığı gibi mısralar duyguların değil, yaşanmış deneylerin sonucudur.” (Rilke, 2003: 11) sözüyle yaşanmışlığın; Mayakovski, “İyi ısmarlama şiir, elinizde bir yığın ön çalışma olduğu zaman yazılabilir ancak.” (Mayakovski, 2002: 26) sözüyle şiir öncesi hazırlığın önemini vurgular.

Batı şiirinde olduğu gibi Türk şiirinde de bu konuya farklı poetik yaklaşımlar vardır. Yahya Kemal: “Ben şiirimi bazen yirmi yılda bütünlüyorum” (Şenler, 1997: 148) sözüyle şiir işçiliğine verdiği önemi ortaya koyar. Faruk Nafiz “Han Duvarları” şiiri için “(...) Dört günde yazdım. Türk Yurdu’nda çıktı. Biri görecekti diye adeta utanıyordum. Ama bu şiir kısa zamanda meşhur oldu. Bazen bir şiir üstünde bir ay uğraşırım, ama hiç ses çıkmaz.” sözleriyle şiirlerinin yazım serüvenlerinin zamanıyla ilgili bilgi verir (Alkan, 1995: 553). “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta “Valery’in ‘Velev ki rüyalarımı yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır’ cümlesini ‘en uyanık gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurmak’ şeklinde değiştirin benim şiir anlayışım çıkar” (Kaplan, ? : 258) diyen Ahmet Hamdi Tanpınar şiirde işçiliğe verdiği önemi ortaya koyar. Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın kendisiyle yapılan bir söyleşideki “Ben ille şunu

şunu yazmak için masaya oturmam. Ellerim derilerinde duyduğu yakınlıklarla konularını bulurlar” sözleri onun üretkenliğini ortaya koymaktadır (Ercan, 1994: 9-10). Salah Birsell’in şu sözleri de şiirde işçiliğe verdiği önemin göstergesidir: “Bir şiir yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen kelimelerden meydana gelir” (Birsell, 2003: 19).

Orhan Veli: “Müşkilpesent olmıyan, işin sadece kolayına giden sanatkâr, zevkinden her zaman için, fedakârlık etmeğe mecburdur.” (Sazyek, 1999: 84) sözleriyle işçiliğe verdiği önemi ortaya koyar.

İkinci Yeni şairleri de poetik metinlerinde şiirlerinin oluşum serüvenlerine, şiirde esine, işçiliğe verdikleri önemi ortaya koymuşlardır.

İlhan Berk, yaşamın öğrettiklerini küçümsememekle birlikte, şiirin, şiir sanatından öğrenilebileceğini düşünmektedir (Ayhan, 1996: 35). Bir söyleşide şiir sanatından öğrenme serüvenini şöyle ortaya koyar (Berk, 1994: 53): “Her ozan gibi ben de işin başında kendi kazacağım yolu düşündüm. Bunun için de benden önceki yolları inceledim, taşları, kumu, çakılı, nasıl karacağımı , onları nasıl dökeceğimi araştırdım. Böylece o bildiğiniz yolu döktüm. Şiir öğretilmez, öğrenilmez: Bulunur.” 1955’te tuttuğu günlüğünde: “Paul Klee’de Uyanmak” şiirini önceden düşündüğü gibi yazamadığını anlatan şair, şiire uyararak yaza yaza konuyu, biçimi oluşturduğunu belirtir (Berk, 1997: 22-23). Şiirin yazımıyla ilgili belli yargılara bağlı kalmadığını belirten şair, günlüğünün bir başka bölümünde de ustalığa yaslanmaktan korktuğu için şiirde “düzensizliğin düzenini” uygulamaya çalıştığını belirtir (Berk, 1997: 175). İlhan Berk, “Şiirin Gizli Tarihi” yazısında da; şiirin gerisinde “gizli bir tarih” bıraktığını, şiirin oluşum sürecinin bilinemeyeceğini savunur. Bu yazıda şiirin kendisini etkin durumda gören Berk’e göre, şairin şiire karıştığı nokta, şiir üzerinde düzenlemeler yapmak ve yeri geldiğinde şiiri yok etmektir (Berk, 1992: 129-130).

İlhan Berk, yazmak eylemini cehennem olarak niteleyen bir şairdir. “Yazmak Denen Cehennem” yazısında dünyaya sadece yazmak için baktığını, dünyada yazmak için yaşadığını vurgulayan şair, cehennemi üç evre içerisinde anlatır (Berk, 2001a: 10). İlk olarak, “bir yaranın baş vermesi, urunu çıkartması; yazılmadıkça (deşilmedikçe) rahatlanmayacağı

evre"yi yaşadığını, ilk dizenin sesi, kokusu, kısaca yapısı ne olacağını belli etmesinden sonra, uykular, uyanıklıklar arasında, şiirin tamamlandığını belirtir. Bazı şiirlerin daha kısa bir sürede bitebildiği durumların olduğunu ifade eden şair, bitmiş olarak değerlendirdiği bazı şiirlerinin de bir süre sonra aslında hiç başlamamış olduğunu fark ettiğini söyler. İlhan Berk, şiiri bitirmekle yaşadığı rahatlamanın ardından asıl cehennemi yaşadığını söyler, bu üçüncü aşama yeni bir şiir için bu serüvenin, dünyaya şiir için bakmanın tekrar başlamasıdır (Berk, 1993: 81-83).

İlhan Berk, söylemek istenen şeyin en kısa yoldan söylenmesi gerekliliğini savunur. Berk, bunun için kimi zaman üç sözcüğü üç sayfaya yayarak, kimi zaman da tek bir sayfaya üç harf birden yayarak bunu gerçekleştirdiğini belirtir. İlhan Berk, bu durumun bir ressam, bir besteci için de aynı olabileceği görüşündedir (Berk, 2001b: 17).

Ece Ayhan düşünce ve şiiri beraber düşünen bir şairdir. Bir yazısında "bu yazıyı şiir toplumu için oluşturuyorum" diyen şair, "oluşturuyorum" sözcüğünü kullanmasını düşüncenin yazarken oluşmasına bağlar (Ayhan, 2001a: 19). Şiirlerinin altında bir "dipyazı" serüveni yaşayan şair, tarih kitaplarından, sözlüklerden, haritalardan, kent planlarından vs. kaynaklardan yakaladığı bir imgeden yola çıkar; "döküntülerden, dışta bırakılmış her şeyden, düşürülenlerden, hal ve gidişi sıfır olanlardan, yasaklananlardan" oluşturur şiirini. Ece Ayhan, şiirde kurgunun da İkinci Yeni'yle geldiğini düşünür. Metin kavramının kendilerinden önceki şiirde olmadığını savunan şair, "bir çeşit örgü, sıkı örgü" olarak ifade ettiği şiirleri "tezgahta çalışarak" oluşturduklarını söyler. Şiirlerini oluştururkenki titizliğinin göstergesi şu cümlelerinden çıkarılabilir: "100 kadar kopya olur. 99'unu yırtıp atarsın. Sonuncu metni koyarsın." (Ayhan, 2001c: 64)

Turgut Uyar, şiirde kusursuzluğu - özellikle gençlerde - olumlamaz. Şaire göre kişiliği oluşturan, erdemlerin yanında hatalardır da (Uyar, 1985: 100). Turgut Uyar "Efendimiz Acemilik" (Uyar, 1985: 157) yazısından da anlaşılacağı gibi her şiire, şiire yeni başlamanın titremesiyle yaklaşılmasının gerekliliğine inanır. Uyar'a göre kendisini usta gören bir şair kendi şiirini çoğaltmanın önüne geçemez. Turgut Uyar, asıl

ustalaşmanın, belki de bu tehlikenin ayırımına varılmasıyla başlayacağını söyler. Ona göre bunun da korkulacak yanı yoktur. Sözcük seçiminde şiirin istediğini sezdiği sözcüğü kullanmaya çalıştığını söyleyen Uyar, söz dizimine özel bir dikkatinin olduğunu belirtir. Günlük konuşma diline ters düşmemek, konuşma dilindeki en geçerli, en çok kullanılan tavrı şiirlerinde kullanmaya çalışmak amaçlarıyla gelişen bu dikkat şairin işçiliği de önemsedığının göstergesidir (Uyar, 1985: 100). Şiirin matematik gibi kolaydan başlanarak öğrenilemeyeceğini düşünen Uyar, şiire dönük bir eğitim olacaksa, bunun şiirin en son vardığı noktadan başlaması gerektiği görüşündedir (Uyar, 1985: 130). Turgut Uyar'a göre bir ozan bütün öğreneceğini başka şiirlerden öğrenir (Uyar, 1985: 149). Turgut Uyar'ın Pazar Postası'na gelen şiirleri değerlendirdiği metinlerinden çıkarılabilecek ifadeleri de Uyar'ın şiirde işçiliğe dönük düşüncelerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu yazılarda şiiri bir "zanaat" olarak değerlendiren şair, şiirin bir akademisi olmamakla birlikte şiir için de bir öğrenimden geçmenin zorunluluğunu ortaya koyar (Uyar, 1985: 159). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirine dönük tespitleri de şairin işçiliğe verdiği önemi gösterir. Uyar'a göre Bedri Rahmi, şiirin birtakım gerekleri olduğunu hiç düşünmemiş, dile boş vermiş; şiiri, sadece bir öz meselesi, hattâ bir konu meselesi olarak anlamış bir şairdir ve şairliğinin olmayışı da bunlardan kaynaklıdır (Uyar, 1983: 87).

Cemal Süreya, şiiri öncelikle dil işi olarak gören bir şairdir. Her sanatçının kendisine sağlam bir dil kurmasını zorunlu gören Süreya, bir şiiri sadece ana fikrin, bilimsel doğruların kurtarmayacağını düşünmektedir (Cemal Süreya, 2000: 75). Kelimeye şiirinde büyük bir önem veren şair, kelime seçiminde kelimenin dış evrenle bağına, geleneğine büyük bir titizlik gösterdiğini ifade eder (Cemal Süreya, 2000: 274). Sadece şiir okuyarak ve şiir yazılamayacağını düşünen Cemal Süreya, şiir ve şiir dışındaki edebiyat ve sanat türleriyle, okur veya yazar olarak bağını kurmuştur (Cemal Süreya, 2002b: 232).

Cemal Süreya, şiirlerini hep zorlanarak yazdığını söyler. Elinde bulunan bir ilk imge ya da ilk dizenin şiddetli dürtüsünü sürekli hissederek

şair, her seferinde ne yaptığını bilmeden çalıştığını, insanın kendisini oradan oraya vurması gibi bir yazma süreci yaşadığını belirtir (Cemal Süreya, 2002a: 114). Cemal Süreya bir söyleşide 24 saat şiir yaşadığını, her şeye şair olarak baktığını, bunun hayatında yazmaktan daha büyük bir yer tuttuğunu ifade eder (Cemal Süreya, 2002a: 177).

Cemal Süreya bir şairin, bir yazarın şiir, öykü, roman yazıyorum diye masaya oturmaması gerektiğini düşünmektedir. Böyle bir davranışın eski yapıtların tuzağına düşülmesine yol açacağını düşünen şaire göre, böyle bir davranışla ortaya özgün bir eser de çıkarılamaz (Cemal Süreya, 2002b: 292).

Edip Cansever, bir şiirindeki “Yapılan bir şeydir şiir” dizesinde ne anlattığının sorulması üzerine: “Şiir yapılır, yazılan şey yazıdır.” cevabını vermiştir (Cansever, 2000: 69). Bu cevabın uzun şiirleri için doğru olduğunu söyleyebiliriz. Bir söyleşisinde kısa şiirlerini yazarken bir kendiliğindenliğin olduğunu belirten şair uzun şiirlerinde ise ilkin bir düşüncesinin olduğunu ve yazarken bu belirlenmiş düşünceye uygun düşecek, onu şiire kavuşturacak bazı objeler aradığını ifade eder. Şair, uzun şiirlerini bu belirlediği objelerle yaşayarak, o objelerden etkilenmelerinin dizelere dönüştüğünü ve belirlediği düşünceye uygun olarak şiiri yazdığını söyler (Cansever, 2000: 85).

Edip Cansever’in işçiliğinin, bir başka yönünü de sözcük, ses ve şiir birimlerine verdiği önem oluşturmaktadır. Bir söyleşide şiirdeki aralıkların kendisi için çok önemli olduğunu belirten şair, şiirindeki aralıkların bir anlatımı sona erdirdiğini işaret ettiğini belirtir. Cansever, aynı söyleşide bir şiirin bitişinin yalnız anlamla ilişkili olmadığını, şiirin bir de ses olarak bitmesi, tamamlanması gerektiğini belirtmiştir (Cansever, 2000: 99).

Sezai Karakoç, “Şiirde Form” (Karakoç, 1997a: 78) yazısında şairi, üzerine büyük bir arı oğlu konmuş bir ağaç olarak tanımlar. Karakoç’a göre şiir, bu tanımdaki oğul ve ağacın bir zaman dilimi içerisinde birlikte yaşamıyla vücut bulur ve şair, kafasına üşüşen kelimeleri çarmıha gere gere ve kendisi de o kelimelerle çarmıha gerile gerile doğum acıları içinde kıvrana kıvrana şiirini biçimlendirir. Karakoç’un ifade ettiği bu biçimleniş

serüvenini bir işçilik serüveni olarak değerlendirebiliriz. Şair, şiiri salt bir işçilik ürünü olarak da görmez. Sezai Karakoç, şiirin ilhamla yazıldığını savunan, ilhamı vahiyle ilişkilendiren bir şairdir (Karakoç, 1977a: 33). Karakoç'a göre yetenek Tanrı'nın verdiği ilk genel güç ve izindir. Çalışma ve girişim bu özel izni koparmaya yarar (Karakoç, 1997a: 12).

İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde şiir ve şairin işçiliğiyle ilişkili değerlendirmelerde bulundukları görülmektedir. Bu değerlendirmelerden yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: İlhan Berk ve Turgut Uyar şiirin yine şiir sanatından öğrenilebileceğini düşünmektedirler. Cemal Süreya ve İlhan Berk yaşama sürekli şiiri düşünerek baktıklarını ifade etmeleri bakımından ortaklık taşımaktadırlar. Ece Ayhan ve Edip Cansever'de kurgulu işçilikle oluşturulan bir şiir düşüncesi bakımından ortaklık vardır. Sezai Karakoç, işçiliği ancak ilhamın önünü açan bir çaba olarak değerlendirmesi bakımından diğer şairlerden ayrılmaktadır. Cemal Süreya ve İlhan Berk şiirin ancak yazım serüveni içerisinde yazılması gerektiğini düşünmektedirler. İkinci Yeni şairleri şiirde işçiliği önemsemeleri bakımından ortaklık taşımakta ve bu ortaklıkla kendilerinden önceki Garip poetikasına da yakın durmaktadırlar.

1. 4. Şiirde Eski-Yeni Sorunu

Yeni bir şiirin peşinde olan her şair veya şairler topluluğu eski şiire bakışını yeni şiirin nasıl olması gerektiğini düşünmek durumundadır. Batı'da "Ozandan öz ve biçimde yenilik istiyoruz." (Alkan, 1995: 554) diyerek şiirde yeniliği "öz ve biçim"de yenilik olarak anlayan Rimbaud'dan Erdoğan Alkan'ın tespitiyle (Alkan, 1995: 554) "eski biçimlere" bağlı kalıp "yeniliği tümüyle içerikte, özde" arayan Baudelaire'e kadar şiirde eski-yeni sorununa farklı yaklaşımlar görülür. Batı'da olduğu gibi Türk şiir tarihinde de Şeyh Galip'in "Dâ'imâ fikr-i dehan-ı dil rubâdır pişemiz/ Ma'ni-i nâ-güfteye dil-

dâdedir endişemiz” (Mengi, 2000: 28) beytinde görüldüğü gibi, şairler şiirde eski-yeni sorununa ilişkin görüşlerini ortaya koymuşlardır.

Garipçiler “bugün ölmekte olan bir şiir ve doğmakta olan bir şiir vardır” (Sazyek, 1999: 95) sözlerinde görüldüğü gibi eski şiirin yerini yeni şiire bırakışını doğal bir akış olarak görmüşlerdir. Eski şiiri tümenden reddeden Garipçiler, Orhan Veli’nin şu sözlerindeki gibi sert ifadelere de girişmişlerdir: “Meydanın boş bulunduğu bir sırada gelmişler dünyaya. Vezinle kafiyeyi söktü mü, şair oluvermiş adam. Bu zatların da, iyi kötü, adları şaire çıkmış. (...) Elbette, gün gelecek çanlarına ot tıkanacak, düdükleri ötmez olacak” (Sazyek, 1999: 97).

Birinci Yeni olarak adlandırılan Garip şiiri gibi “yeni” sözcüğüyle adlandırılan İkinci Yeni şairleri de şiirde eski-yeni sorununa dair poetikalarını ortaya koymuşlardır.

Edip Cansever şiiri insan düşüncesinin durmadığının bir kanıtı olarak görür. Ona göre şiirin durması demek düşüncenin de durması demektir (Cansever, 2000: 84). Şair yeniliğin, okuyucunun boşaltmaya hazır olduğu geçici heyecanlardan yararlanmak, şiirin salt bir iki ögesini kullanarak “şaşırtılar” düzenlemek olarak algılanmasına karşı çıkar. Şaire göre yenilik, “başka şiirlerin, başka şiir yaşantılarının etkiyemediği - ya da pek az etkidiği - yani salt kendimiz olan bölgelerdeki zenginliğin bulunup çıkarılmasıdır.” Cansever, bu durumun kendiliğinden gerçekleştiğini ve bundan dolayı şairin getirdiği yeniliğin farkına bile varmayacağını savunur (Cansever, 2000: 45). Ona göre şiirde yenilik yapmak; bir yanlı kalmaya, bir yanlı düşünmeye, bu durumların da yarattığı bir yanlı saldırganlığa karşı çıkmak özelliğini taşır (Cansever, 2000: 52). Cansever, bu karşı çıkışa rağmen geçmişle bağın tekrar kurulmasını kaçınılmaz görür. Cansever’e göre en yıkıcı şiir akımı bile “yıktağı değerlerle beslenmek, geride bıraktığı dil, biçim, yapı özelliklerini kaynak yaparak güçlenmek zorundadır” (Cansever, 2000: 54).

Ece Ayhan, yeni şiiri kendinden önce gelen bir şiirin devamı olarak görmez. Ayhan, yeni şiirde kendinden önce gelen şiirin birtakım verileri mevcut olmakla birlikte yeninin “yeniyle” kurulabileceğini düşünür. Her

yeni özün yeni bir biçimi getirmesinin zorunlu olduğunu düşünen şaire göre, yeni öz yeni biçimi getiremiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yapıt daha bitmemiştir, yeni biçimi ortaya çıkıncaya dek de bitmeyecektir (Ayhan, 2002b: 12). Ece Ayhan, İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasını, şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesi olarak değerlendirir. Şair, İkinci Yeni denilen "sivil şiir"i "düpedüz" bir "sıçrama" olarak görür (Ayhan, 2003: 238). Ece Ayhan'a göre "yeni ozan" "yeni müteşebbis"tir, toplum içinde halen var olan ya da var olması istenilen gereksinimleri duyar, sezer, piyasaya gelir, üretime başlar. Ona göre "yeni şair, bugünkü şiir ya da toplum içinde (belki de bir şiir toplumu içinde) bir gereksinmeyi karşılamaktadır" (Ayhan, 2002b: 10). Şaire göre, "Turgut Uyar da, ben de, Cemal de, Edip de. Aynı ayrı yerlerden geliyoruz. Fakat yine de hep beraber. Tek başına yapılmaz ki yeni bir şey!" sözlerinde görüldüğü gibi bir yenilik tek başına yapılmaz hep beraber yapılır (Ayhan, 2004: 17).

Cemal Süreya, yeni şiiri, eski şiirin tersi olarak anlamaya çalışır. "Orhan Veli'nin Yanlışı" (Cemal Süreya, 2000: 114) yazısında Orhan Veli'nin büyük kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil de hep şiirlerinde vermek istemesini, yeni bir şiir ne olmalıysa onu değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başlamasını eleştirerek bu durumun onun şiirini sınırlandırdığını savunur. Cemal Süreya'ya göre yeni şiir, kendi diyalektiği ile açtığı alanlarda hareket edip; eski sanata karşı cevaplarını, tepkilerini, "yeni alanlardan kaldıracağı hasatla" gerçekleştirmelidir.

Cemal Süreya, Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni şairlerini bir sistem ve metot birliğinden yoksunlukla eleştirmesi üzerine, yeni şiir davranışının öyle üç kişinin kafa kafaya verip saptadığı, sınırlandırdığı bir davranış olmadığını, "masa başında aceleler", edebiyat dışı sebeplerle ya da kulis uğraşlarıyla kurulmadığını belirtir. Süreya, en esası şiir davranışlarının "poetikası"nın sonradan yapıldığını, şairlerin anlaşılmadan, birbirlerinden ayrı olarak geliştirdikleri bir şiirin doğal olduğu görüşündedir (Cemal Süreya, 2000: 230).

Cemal Süreya , yeni şiirle Dada, Gerçeküstü, Letirizm akımları

arasında yakınlık kurulmasını da doğru bulmaz. Süreya, Dada'ya karşın yeni şiirin ürünlerinde çağrışımların “nice uzun olursa olsun”, çağrışımlarda bir ilgi düzenliliğinin olduğunu belirtir (Cemal Süreya, 2000: 269).

İlhan Berk, bir şiirin yeniliğinin eskiliğinin şiirin diline, yapısına bağlı olduğunu düşünür. Bir soruşturmada İkinci Yeni'nin Garip şiirinden farklılıklarını ortaya koyarken anlama dayanıp dayanmama, konuşma dilini kullanıp kullanmama, salt şiirden yana olup olmama ölçütlerini alması bu görüşünün ürünüdür (Berk, 2002: 98). Ece Ayhan'la yaptıkları söyleşideki şu sözleri İlhan Berk'in yeniliğe açık bir şair olduğunun göstergesidir: “Benim şiir çizgim Yahya Kemal gibi Nâzım gibi düz bir çizgi koymaz (ki bunu istemişimdir), yolunun üstünde rastladığı sokaklara bakmak ister çünkü, oralarını merak eder, böylece de eğlenir yolda; sonunda düz bir yola çıktığında, birçok sokaklarla yıkanmış olarak çıkar” (Ayhan, 1996: 35).

Turgut Uyar, şiirde hareketliliği bir takım kişiliklerin belirmesine bağlar. Uyar'a göre hareket eski değerleri sarsan ya da yeni değerler getiren birisinin çıkmasıyla belirir. Kişiliğin, tavrın olmadığı yerde durgunluğun ortaya çıktığını ifade eden Uyar'a, göre öyle bir ortamda şiir üzerine düşünme imkanı kalmaz, yeni ortaya çıkmaz. Divan Şiiri'nin beş yüz yıl yaşamasını, halk şiirinin hâlâ sürmesini durağan bir toplum olmamıza bağlayan şair, “her on yılda bir kuşak saptamayı” da “geleneğin yıkımı” olarak değerlendirir (Uyar, 1985: 107).

Turgut Uyar “İlkin Cesaret” yazısında Orhan Veli şiirini değerlendirir. Garip şiirinin aranılan, varmak istenilen yeniliğin, oturmuşluğun, “imkânların” şiiri olmadığını belirten şair (Uyar, 1985: 142), Fatih Özgüven'le söyleşisinde de kendisindeki yenilik arayışına değinir. Uyar, bu söyleşide çevresindeki değişimleri yazmak için Orhan Veli şiirinin yeterli gelmemesinden dolayı şiirini farklılaştırdığını belirtir (Uyar, 1985: 107).

Turgut Uyar, şiirde yeniliği zorunlu görür. Ona göre “şiirde ölmezi aramak boşunadır.” Uyar'a göre “bir kez günü geldiğinde ölmeyen şiir, çağında zaten yaşamamıştır.” Bu görüşlerinin sonucunda Turgut Uyar

“değişen çağlar, değişen şiirler ortasında yine de insanda değişmeyi” aramaktan yanadır (Uyar, 1985: 150).

Sezai Karakoç şiirde eski-yeni çatışmasını doğal bir süreç olarak değerlendirir. Ona göre “şiirler doğar ve ölür, şiirler yeni şiirler doğurur; kendinden önceki şiirleri öldürür.” Karakoç’a göre çığır açan ve onu tutunduran şair, önceki şiirleri bir parça öldürüyor demektir (Karataş, 1998: 449). “Şiir ve Mantık” (Karakoç, 1997a: 72) yazısında eski-yeni ilişkisine değinir. Bu yazıda eski şiirle yeni şiir arasındaki ayrımı mantık karşısındaki durumlarına bağlayan şair, yeni şairin mantık karşısında daha aktif ve daha açık olduğunu belirtir. Karakoç yeni şiirin genel eğilimini “sürekli yenilenmek” olarak değerlendirir. Sezai Karakoç’a göre yeni şairin “bir çocuk gibi topluma aykırı şeyler” görmesi de yeni şiirin mantığına uygundur.

İkinci Yeni şairlerinin şiirde eski-yeni sorununa mektup, söyleşi makale ve denemelerinde yer verdikleri görülmektedir. Bu metinlerdeki ifadelerde İkinci Yeni şairlerinin eski-yeni sorununa yaklaşımlarında yeniden yana durdukları, eskiyi bilerek onu yıkan bir şiirden yana oldukları; bu bakışlarıyla eskiyi tümünden reddeden bir anlayışın sürdürücüsü olan Garip poetikasıdan ayrıldıkları görülmüştür.

1.5.Şiir ve Gelenek

Edebiyat tarihi yaklaşımına göre şiir geleneği, tarihsel metinler ve şairler dizisidir. Yeni metinler veya yeni şairler bu diziye eklenir. Sözkonusu yeni metinler veya yeni şairler bu dizinin düzgün işleyişini sürdürürler ya da bu ilerleyişe yeni bir yön kazandırırılar (Andrews, 2003: 24).

Namık Kemal, “Divânlardan biri mütâla’a olunurken insân muhtevisi olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirirse, etrâfına maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemini alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırırken arş-ı

a'lâ sarsılır" sözlerindeki alaylı yaklaşımında görüldüğü gibi Divan şiirini yıkmayı hedefler (Parlatır, 1992: 6-7). Bu yıkıcı yaklaşımı Cenab Şahabeddin'de "Bugünkü Türkiye'ye bugünkü edebiyat, bugünkü lisan, bugünkü san'at lazım. Yeniçeri şarkıları yeniçeri kıyafetinde dinlenebilir. (...)Artık divanları ihtifalat-ı layiha ile kütübhanelere defnetmeliyiz." sözleriyle sürdürür: (Özgül, 2001b: 56)

Garip şairlerinde de Namık Kemal ve Cenab Şahabeddin örneklerinde gördüğümüz gibi geleneğe bir karşı koyuş vardır. Garip şairlerine göre "köklerini iptidadan alan ve bir tek yol üzerinde istikamet değiştirmeden tekâmül eden bir güzel ve bu değişmez güzelliği muhteva olarak kabul eden bir "şiir" mevcut değildir" (Sazyek, 1999: 63).

İkinci Yeni şairleri de geleneğe bakışlarını poetik metinlerinde ortaya koymuşlardır.

Edip Cansever, usta bir ozanı eskitmenin ancak onu iyi anlamakla gerçekleşeceği düşüncesindedir (Cansever, 2000: 72). Cansever, kendi şiir geleneğini bilmeyen bir şairin, geniş bir ün de yapsa, şiiri uzun süre sürdürebileceği kanısında değildir. Cansever'e göre gerçek bir şair, "her şeyden önce tarihini, kültürünü, içinde yaşadığı toplumun koşullarını bilmek; sonra da bütün bunların, çeşitli dönemlerde yazılmış şiirlerdeki yansılarını, yani dilinin işlenişini, inceliklerini, etki alanlarını izlemek, kavramak zorundadır" (Cansever, 2000: 81). "Soyuttan Somuta" yazısında da belirttiği gibi soyut şiir kavramı, "yazılmış görünüp de, belli bir şiir düzeninde yer almamış, geleneğinden kopuk, geleceğe yönelmemiş, salt ozanını ilgilendiren her türlü şiir" için kullanılabilir (Cansever, 2000: 55).

Edip Cansever şiir geleneğimiz içinde Divan şiirini ayrı bir yere koyar. Ona göre Divan şiiri, "daha bir şiir" niteliği taşımaktadır. Şiiri üzerinde halk şiirinin de etkileri olduğunu söyleyen şair, halk şiirinin anonimleşmiş kalıplarının ister istemez şiiri etkileyeceği düşüncesindedir. Bu düşüncesinden dolayı Cansever, halk şiirini "kişilik" bakımından olumlu bulmamaktadır (Cansever, 2000: 55).

Edip Cansever'in "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" (Cansever, 2000: 57) yazısındaki düşüncelerine baktığımızda şairin geleneği bilmekle

birlikte onun tutsağı olmayan bir tavır içerisinde bulunması gerektiği düşüncesinde olduğunu söyleyebiliriz. Mısraı aşılmaz bir nesne olarak gören anlayışı sorguladığı yazısında mısracı şiiri “yukardan gelen, hiçbir şey söylememeyi görkemle dile getiren, soyluluk gösterisi” olarak eleştiren şair, şiirin içinde bulunduğu çıkmazı “geleneğe saygı” anlayışına bağlar.

Sezai Karakoç’a göre gelenek “yeni gelenin özgürlüğünü hak etme sınavının kara tahtasıdır” ve “sanatın öz ilkelerinin derinlerde sürmesi ve. zamana hükmünü yürütmesi, gelen her yeni sanatçı ile hesaplaşmasını yapması anlamında düşünülmelidir” (Karakoç, 1997a: 19). Karakoç, “Şair ve Gelenek” (Karakoç, 1997a: 95) yazısında da eski şairlere eleştirel gözle bakılabileceğini belirtir. Bu eleştirilerin iyi niyetle yapılması gerektiğini düşünen şair, geleneği bıraktığı yerden alıp ileri götürmenin yeniliği getireceğini; şairin, yeni olmayı eskinin sırrını bulmakla başarabileceğini ifade eder. Karakoç’a göre “eskiler ölümsüzlüğü yakalamıştır.” ve “yeni şairde tartışmalarla değil eserleriyle ölümsüzlüğü yakalayabilir.” Karakoç’a göre şair gelenek okulundan mutlaka geçmelidir. Şaire göre gelenek okulundan geçmek eski biçimleri taklit etmek, nazım şekillerinin sırf adlarını kullanmak değildir, gelenek özümsemeli ve bugünün şiiri içerisinde ruhunu hissettirmelidir (Karakoç, 1997b: 13).

Cemal Süreya, eski edebiyatla da batı edebiyatıyla da beslendiğini ifade eden bir şairdir. Ona göre kendi şiiri, bu iki edebiyatın birleşmesi, uzlaşması değil, çelişkisidir (Cemal Süreya, 2002a: 119). Cemal Süreya “Hisar” dergisinin yeniden yayımlanmaya başlaması üzerine “Sevil Berberi” yazısıyla gelenek ve gelenekçiler kavramları üzerinde durur (Cemal Süreya, 2000: 71). Her sanat yapıtının gelenek bağı taşıması gerektiğini savunan Süreya, gelenek bağı taşımakla geleneği olduğu gibi sürdürmeyi birbirinden ayırır. Fouault’tan alıntılacağı şu cümleler bu ayrımını ortaya koyar niteliktedir: “Geçmiş ustaları ancak onlardan başka türlü olmakla, onlarınkine benzemeyen bir yapıt yaratmakla sevebiliriz.” Gelenekçileri şiir üstüne kafa yormamakla eleştiren şair, şiir üstüne kafa yormaktan şiirin nasıl olması gerektiğini anlamadığını; bir sanat üstüne kafa yormaktan, “o

sanatın ulaştığı son ucu eski, yeni bütün serüvenlerin zenginliği içinde” algılamayı, tartışmayı anladığını belirtmiştir.

Ece Ayhan, halkı esas alan bir şiirin peşinde olmasına rağmen bunu halk şiirinden yararlanarak yapmayı uygun bulmaz. Şaire göre “Halk’a yönelmiş bir şiir görüşü, halk şiiri yazmaya gidecek bir sav değildir” (Ayhan, 1996: 78). Divan şiirini, Tanzimat ve Meşrutiyet şiirlerinden çok daha önemli ve güzel bulan şaire göre “bugün kafaları Divan şiiri kurcalayabilir ancak” (Ayhan, 2003: 154). Divan şiirinden yararlanılabileceğini de düşünen şair, bunun sadece eski sözcükleri kullanmak şeklinde anlaşılmasına da karşı çıkar. İkinci Yeni ve kendi şiirinin çıkmasında F.H. Dağlarca’nın “Çocuk ve Allah” kitabının etkisinin olduğunu düşünür (Ayhan, 1996: 115). Ece Ayhan, şiirini kendinden önceki şiirleri okuyarak yazmaz. Onun şiirini oluşturan kaynaklar, “döküntüler”, dışta bırakılmış “şey”erdir (Ayhan, 1996: 74-75).

Turgut Uyar, Mehmet Emin Yurdakul’un şiirini eleştirdiği yazısında geleneği tanımlar. Şair geleneği geniş anlamda ulusal duyarlığın kökleri, konuşulmakta olan dile yatkınlık, bu dilin mantığını kendi gelişimine uygun bir devrime zorlamak, bu dili biçim ve anlam bakımından çağdaş ve evrensel düzeye getirmek olarak anlamaktadır (Uyar, 1983: 23).

Turgut Uyar, dilde de yaşanmışlığa önem veren bir şairdir. Ona göre arkaik sözcüklerle çağdaş bir duyarlılık yakalanamaz; çünkü sözcükler kullanıldıkları çağın duyarlılığını, yankılarını taşır. Şiirde, konuşma diline, özel adları kullanmaya önem verilmesi gerektiği düşüncesinde olan Uyar, şiirde deyimlerin kullanılmasına karşıdır (Uyar, 1985: 111).

Turgut Uyar, geleneği sürdürmek değil de geleneğin bilinmesi gerektiğini düşünen bir şairdir. Bir söyleşisinde şiirde geleneğin bir birikim olarak gerekliliğini vurgulayan şair, gelenekten yararlanılamayacağını belirtir (Uyar, 1985: 111). Uyar’a göre halk şiirinin kalıpları divan şiirine göre daha katıdır. “Divan” kitabı için yapılan eleştirileri değerlendirdiği bir söyleşide de bu kitaptaki divan şiiri etkisinin slogancı şiire uymak istememesinin bir sonucu olduğunu belirtir (Uyar, 1985: 98).

İlhan Berk, gelenekten daha çok bir akrabalık bağıını anlamaktadır. “Ben kimi ozanların, kimi ozanlarla akraba olduklarına, öyle doğduklarına inanırım.” diyen şair, bunun yalnız aynı ulustan şairler değil, dünya uluslarının ozanları arasında da sürdüğünü düşünür. T. S. Eliot'un şiiriyle Kavafis'in, Saint John Pers'in; Nazım'la Neruda'nın, Aragon'un, daha eskilere gidersek Villon ile Yunus Emre'nin aynı soydan geldiklerini söyleyebileceğini belirten şair; kapalı dediğimiz çağdaş şiirimizin babası olarak Ahmet Haşım'i görür (Berk, 1992: 23-24). Görüntü anlayışı bakımından da İkinci Yeni ile Divan şiiri arasında bağ kurulabileceğini söyleyen şair, Divan şiirinin birçok bakımdan bir mecaz sanatı olduğu düşünüldüğünde, bu yakınlığın daha da belirginleştiğini ifade eder (Berk, 1992:109-111). Divan şiirine bakışının salt bir sevgiye dayandığını belirten İlhan Berk, “büyük bir söyleyiş ustası, büyük bir duyarlık adamı” şeklinde nitelendirdiği Neşâti'yi çağdaş şiirin ağababası olarak görür (Berk, 1992: 27-28). Şaire göre divan şiiri “şiirin anlamda olmadığına en güzel örnektir” (Berk, 2003: 6).

İkinci Yeni şairlerinin şiirde geleneğe değindikleri poetik metinlerde geleneği olduğu gibi sürdürmeyi benimsememeleri bakımından bir ortaklık görülmektedir. Sezai Karakoç dışında geleneğin şiirde kendini hissettirmesi gerektiği düşüncesini savunan bir şair saptanamamıştır. İkinci Yeni şairlerinin bununla birlikte geleneğin bilinmesi gerektiği noktasında bir ortaklık taşıdıkları da bir gerçektir. İkinci Yeni şairleri geleneğe bakışlarında birbirleriyle yakınlıklar taşımaktadırlar, bu bakımdan geleneği yok sayan Garip poetikasıyla ayrılmaktadırlar.

1.6..Şiirin Yerliliği Evrenselliği

Yerlilik-evrensellik sorunu genel olarak sanatın, edebiyatın özel olarak da şiirin temel sorunlarından birisidir. Modern Türk şiirinde Ziya

Paşa'nın "Şiir ve İnşa" yazısında Divan şiirini, yabancı, İran ve Arap kökenli olmakla eleştirip "Bizim şiirimiz hani şairlerin na-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır" diyerek halk şiirini (Özgül, 2001b, 32); Abdülhak Hamid'in "Başka bir yolda yazarken ceddin/ Eyleyip ye's ile birgün cür'et/ 'Tarz-ı Garbi dedim olsun adet" (Özgül, 2001b: 34) dizelerinde olduğu gibi Batı'yı esas almak gibi farklı poetikalar vardır. Beş Hececilerden Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" şiiri bu sorunu ele alan bir şiir olması nedeniyle burada anılması gerekli bir poetik metindir: "Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken/ Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz/ Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken/ Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz." (Aktaş, 2003: 534)

Orhan Veli'nin "kendi halk ozanlarımızdan, onların şiirlerinden, onların edalarından istifade" ettiklerini; Oktay Rifat'ın "Fransız edebiyatından yahut herhangi milletin edebiyatından bizim edebiyatımıza, ancak bu toprakta tutunabilecek fidanlar getirilebilir." (Sazyek, 1999: 93) sözleri Garip şiirinin şiirde yerliliğe karşı çıkmadığının evrenselliğin bir koşulu olarak görüldüğünün bir sonucudur.

İkinci Yeni şairleri de şiirin bu sorununa değinen poetik metinler ortaya koymuşlardır.

Edip Cansever, "Düşüncenin Şiiri" (Cansever, 2000: 41) yazısında duygudan, biçimden düşünce adına yararlanmayı kendi gerçeklerimize uygun bulur. Cansever, Batı şiirinde bir yeri olan, etkin bir şiire ancak bu yolla ulaşılacağını belirtmektedir. Cansever'e göre aşırı biçimcilik sadece Batı'ya öykünme diye yorumlanabilir. Melih Cevdet Anday'ın, şiirimizin Doğunun etkisinden kurtulup bu kez de Batı şiirine sığındığı tespitini doğru gören şaire göre, evrensellekle bağ bir şiir ithaline girişmekle değil; Batı'nın şiir anlayışına vardıktan sonra, bundan kendi gerçeklerimize uygun bir sonuç çıkarmakla gerçekleştirilebilir. Bir soruşturmada eski Anadolu uygarlıklarından, onların ekin, sanat kalıtlarından yararlanılarak bir bileşime ulaşılması gerektiğini savunan şaire göre şiir, "yerelliğe yerellikten

doğacak bir bütünselliğe, bir evrenselliğe yerleştirilmelidir” (Cansever, 2000: 44).

Edip Cansever, şiir geleneğine, dolayısıyla diline, toplumun isterlerine, hatta kendi kendine boş veren bir şairin de Batılı anlamda bir şair olamayacağı görüşündedir. Cansever, aynı şekilde; başka uygarlıkların temel kültüründen, onların bu kültüre verdikleri biçimlerden yararlanmamış bir şairin de olamayacağını düşünür. Cansever’e göre şair, şiirin temelindeki düşünceyi çeşitli ulusların düşünce yapılarıyla pekiştirmelidir (Cansever, 2000: 81).

İlhan Berk, evrensel şiiri arayan bir şairdir. Şiiri kalıcı yapanın daha çok yapısıyla ilgili olduğunu anladığını söylen şair, bu çizgiden hiç ayrılmadığını ifade etmiştir. İlhan Berk’in şu cümleleri onun evrensel ölçekte bir şiire gitmek istediğini ortaya koyar niteliktedir: “Batılının benim yazdıklarına doğrudan doğruya, bir Fransıza, bir Almanın şiirine bir Almansa bir Fransızın şiirine bakar gibi bakmasını istiyorum” (Berk, 2001a: 126-127).

Ece Ayhan, şiirini Türk tarihini yerli yerine oturtmak için kullanır. Yerlilik ve evrensellik konusunda ayrı bir yorumuna rastlayamadığımız şair, kendi şiirlerinin hazırlayıcıları olarak Rimbaud’yu (Ayhan, 2001c: 63) ve F. H. Dağlarca’yı (Ayhan, 1996: 115) gördüğünü ifade eder. Bu isimlerden hareket ederek Ece Ayhan’ın yerli ve evrensel şairlerin izini sürdüğünü söyleyebiliriz.

Turgut Uyar da şiirde yerlilik evrensellik sorununa değinmemiştir. Bununla birlikte şiirde “değişen çağlar, değişen şiirler ortasında, insanda değişmeyen aramak” gibi bir amaç güden şair evrensel olarak “insan”ın peşinde olduğunu vurgulamıştır (Uyar, 1985: 151).

Sezai Karakoç, “Şair” (Karakoç, 1997a: 47) yazısında şiirde kullanılan dilin şiiri “dolaysız bir şekilde” millet malı yaptığını savunur. Şaire göre şiirde “millî damga” zorunludur. Bu zorunluluk şiiri diğer sanatlardan ayıran bir noktadır. Şiir sanatı kadar, millet sanatı olan başka bir sanat yoktur. Şaire göre, şiir evrensel olduğu ölçüde millî, millî olduğu ölçüde evrenseldir.

Cemal Süreya, her ülke şiirinin kendine özgü bir rengi, bir kokusu, bir sesi olduğunu; ama her şeyde olduğu gibi birçok ülkenin şiirleri arasında da alışverişler olabileceğini, ortak yönlerle birleşik noktalara da rastlanabileceğini düşünür. Şaire göre, bütün ortak gelişmeleri böylesi alışverişlere bağlamak da doğru değildir. “Değişik ülkelerde aynı fiziği bulan zekâlar aynı şiiri niye bulamasın?” diyen şair, 1940’tan sonra şiirimizin girdiği evreleri salt Batı şiiriyle ilişkileri, ortak yönleri olmuş diye yadsıyan tutucuları anlayamadığını belirtir (Cemal Süreya, 2000: 74).

Cemal Süreya’nın “Yeni Şiirimizin Yönü” (Cemal Süreya, 2000: 277) yazısındaki “bugün şiirimizdeki potansiyel gücün İlhan Berk’in ‘Batı çizgisi’ dediği seçkin seviyeye eriştiğine, ya da hiç değilse erişmesi için pek bir şey kalmadığına inanıyorum”. “Türkiye’de en ileri şey şiirimizdir diyorum.” cümlelerini düşündüğümüzde şairin evrensel bir şiir anlayışının izini sürdüğünü söyleyebiliriz. “Folklor Şiire Düşman” ve “Dinamit” yazılarında çağdaş şiirin geldiği noktaları esas aldığını, “Artıra Artıra Rimbaud” yazısında genç şairlere okumaları anlamında F. H. Dağlarca dışında evrensel ölçekte bilinen batılı şairleri önerdiğini düşündüğümüzde bu durumu daha net görebiliriz.

Sonuç olarak İkinci Yeni’nin poetik metinlerinden hareketle şiirde yerlilik evrensellik sorununa bakışlarında evrenselliği gözetten bir tutumları olması bakımından bir ortaklık taşıdıklarını söyleyebiliriz. İkinci Yeni şairlerinde bu bakış kendisini İlhan Berk ve Cemal Süreya’da evrenseli temel alma, Sezai Karakoç’ta yerliliği mutlaka barındırma, Edip Cansever’de yerlilikten evrensele gitme biçimlerinde gösterir. İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever ve Sezai Karakoç yerliliği önemseme bakımından Garip’e yakın durmaktadırlar.

2. ŞİİRİN İÇ SORUNLARI

2.1. İçerikle İlgili Değerlendirmeler

2.1.1.Şiir-Gerçek İlişkisi

Genel olarak sanatta, özel olarak da şiirde, gerçeğin ve sanatçının gerçekle ilişkisinin ne olduğu yanıtı aranan temel sorulardan biri olmuştur. Sözlük anlamıyla gerçek “bilinçten bağımsız somut ve nesnel olarak var bulunandır” (Hançerlioğlu, 1982: 131).

Gürsel Aytaç’ın edebiyat bilimci Jürgen Landwehr’den aktardığı sınıflama, sanat gerçek ilişkisiyle ilgili belli başlı görüşleri içermesi yönüyle önem taşımaktadır. Landwehr, “Kurmaca ve Kurmacadışı” yazısında kurmacalık, kurmaca dışı oluş tartışmalarını dört ana noktada toplamaktadır: Bunlardan ilki, Platon’un edebiyatı yalanla bir tutması, edebiyatın gerçek hayatın yerini asla tutamayacağına ilişkin görüşüdür. İkinci görüşe göre edebiyat, gerçeği tıpatıp kopyalamalıdır, ama öyle bir şekilde ki gerçek, arzuladığı biçimde ortaya çıkmalıdır. Üçüncü görüş, ikincisine yakın sayılabilir, çünkü fayda ve kullanışlılık edebiyatın belirleyicisi olarak görülür. Dördüncü görüş Aristoteles’in Poetika’sından beri kurmacayı edebiyatın ana unsuru olarak gören görüştür (Aytaç, 2003: 39).

Aristoteles, Poetika’sında kurmacayı edebiyatın temelinde görür ve ozanın “gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir şeyi” işlemesi gerektiğini söyler; ona göre hakikati, gerçeği anlatmak ise tarihçinin görevidir (Aristoteles, 2001: 30).

Mehmet Akif Ersoy’un Fatih kürsüsündeki “-Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim. İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim/ Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek: Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun

tek!" (Ersoy, 1986: 240); Ahmet Haşim'in, "Göl Saatleri"nin manzum mukaddimesindeki 'Seyr eyledim eşkal-i hayatı/ Ben havz-ı hayalin sularında/ Bir aks-i mülevvendir onunçün/ Arzın bana ahcar ü nebatı' (Ahmet Haşim, 1994: 129) dizeleri modern Türk şiirinde de şiir-gerçek ilişkisine gerçeği olduğu gibi veya olduğundan başka türlü yansıtmayı savunmak gibi farklı poetik yaklaşımların olduğunun göstergesidir.

Orhan Veli, şiirin ancak insani gerçekliğin izini sürerek kimlik kazanacağı görüşündedir. Orhan Veli'nin "Olsa olsa, bir söyleyiş güzelliği ile ne sağlanır? Öyle sanıyorum ki edebiyatsız bir deyiş" sözleri bunun ifadesidir (Sazyek, 1999: 60). Garip şairleri şiir gerçek ilişkisine daha çok sosyal fayda anlayışı çerçevesinde yaklaşmışlardır.

İkinci Yeni şairleri de şiir-gerçek ilişkisini ele alan poetik metinler ortaya koymuşlardır.

Edip Cansever, şiirin, evreni, insanı, olayları bize yeniden ve farklı yanlarıyla gösterdiğini düşünmektedir. Bir söyleşisindeki "nasıl masayı uzaktan bir de yakından görmek arasında ayrımlar varsa, şiire açık bir insanın gözetlediği masayla, aşçının gözetlediği masa arasında da ayrımlar vardır" (Cansever, 2000: 69) sözleri onun bu bakışının bir yansımasıdır. Şiirlerinde insanın içsel ve dışsal dramını yansıtmayı amaçlayan şair, bunu yaparken bir dekordan hareket eder. Cansever'e göre nesneler insanın doğal göstergesidir. Bu bakımdan şaire göre nesnelerin bir yana bırakılması insanı da toplumu da soyut ve tamamlanmamış bırakmaktır (Cansever, 2000: 97). Şair, duyguların, düşüncelerin şiire nesnel karşılıkları bulunarak aktarılması gerektiği; bir şiirin, içindeki nesnelerle, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve buna benzer öğelerle oluşturulacağı görüşündedir. Cansever, bu anlayışının uzantısı olarak şiirde gereksiz ayrıntı gibi görülen şeylerin aslında bir dekor olarak işlevsel olduğunu savunur (Cansever, 2000: 106).

Edip Cansever, çağın, günün bir örtüsü, bir mit olarak "alkol"u düşünür. Şair "alkol"e yüklediği anlamı Kafka'nın "Değişim" hikayesinden yola çıkarak şöyle anlatır: "Hiçbir zaman hamamböceği değildir oradaki, insanın tam kendisidir." Edip Cansever'e göre şiir "bir soyutlama işidir ama

eninde sonunda somutlama işidir.” Şair, soyutu somutlayarak, şiirsel sözün yaşamdaki yerini sağlamayı hedefler (Cansever, 2000: 106).

Turgut Uyar, şiirin en çok kendisi ile açıklanabileceğini, özgün kendine bağlı bir diyalektiğinin bulunduğunu, şairin ürününün sadece kendisi, kendi evreni olmadığını düşünmektedir. Uyar’a göre şair, eğitimi gözlemleri, kendine göre bir penceresi ve duyarlılığı olan, bunları birbirine uyarlayıp birtakım sonuçlara varan ve şiirine böylece giden biridir. Şair, dünyayı görür, sezer, yorumlar ve böylece eserine yansıtır. Şair, duyduğunu uygulandığını yazmanın dışında, bir takım duyguları düşünerek de yazar (Uyar, 1983: 37).

Turgut Uyar, şiirde güncelliğe yer veren bir şairdir. İnsanın güncel bir yaratık olduğunu düşünen şaire göre, güncel denilip biraz da küçümsenerek anılan durumlar hayatı bütünleyen mozaiklerdir. Şair, güncellikten kopmayan ve güncelliği genelleyerek işleyen bir şiirden yanadır (Uyar, 1985: 110). Dili yaşayan ve bir ortam ve yaşayan her şeyi kapsayan bir süreç olarak algılayan Uyar, zamandan ve mekandan kopuk bir şiirin olamayacağı görüşündedir. Uyar’a göre, “Şiir bir sanat olayı değildir. Bir yaşama çabasıdır önce. Yaşadığımıza tanıklık eder” (Uyar, 1985: 157).

İlhan Berk’in gerçeklik anlayışını “Şair yarattığı dünyaya, dünya diye bakar.” sözü özetler gibidir (Berk, 2001a: 170). İlhan Berk’e göre şairlerin imgelere, söz sanatlarına başvurması da bundandır (Berk, 2001b: 30). Şair, gerçeğe yeni bir gözle bakmak, gerçeği yeni biçimlerine sokmak, üretmek yeniden yapmak çabasıdadır. Berk’e göre “Şiirde gerçek, gerçeği aştığında gerçektir çünkü” (Berk, 2001b: 11). “Şiir ve Gerçek” (Berk, 1992: 13) yazısında Andre Malraux’un sözüne katılarak şairi günbatımından çok, günbatımı üstüne yazılmış bir şiirin etkileyeceğini ifade eder. İlhan Berk bunu, şairin günbatımının değil, bir şiirin peşinde olmasına bağlar. Şairin yaşamı, şiirlerinin yaşamıdır Berk’e göre, “yaşadığını değil yazdığını yaşar.” İlhan Berk, doğayı da öğrenilecek ve atılacak bir kitap olarak görür. Şairin elindeki biricik aracın sözcükler olduğunu düşünen Berk’e göre, şair evrenini sözcüklerle kuracaktır.

Ece Ayhan, poetik metinlerinde gerçeği tarihsel gerçek anlamında değerlendirmiştir. Şair, gerçeği tarihi iktidarların oluşturduğu bir tarih olarak görür. Ayhan'a göre iktidarların ideolojilerine uygun olarak yazılan bu "sarışın tarih" gerçekleri yansıtmaz "tersinden" yazılmıştır (Ayhan, 1996: 24). Batı'nın "kavram"ının yerini Doğu'da "mesel"lerin aldığını belirten şair, soyut düşünemeyen doğu toplumlarının "mesel"lerle nesnel karşılık oluşturdukları görüşündedir (Ayhan, 2002b: 92). Ece Ayhan, nesnel karşılığı olmayan bir şiiri, şiir olarak görmez (Ayhan, 1996: 13). Şiirde her şeyin "Türkçe"sinin, gerçeğinin bulunması gerektiğini düşünür. Ayhan, "masallarda ters akan ırmaklar gibi" iktidarların tarihine tersinden bakarak gerçek tarihi yakalamaya çalışır (Ayhan, 1996: 30). Ece Ayhan, mülksüzlerin, marjinallerin, dışlanmışların, "karaşınların" tarihini "bir fotoğrafın arabı gibi rötusuz" ortaya koyan, nesnel karşılıklarını oluşturmuş bir şiirden yanadır (Ayhan, 1996: 141).

Sezai Karakoç'un şiir-gerçek ilişkisine bakışının ipuçlarını "Sanatçı ve Realizm" (Karakoç, 1997a: 27) yazısında bulabiliriz. Şaire göre sanatçı iki türlü gerçeklikle karşı karşıyadır: "yalın ve çıplak" tabiat ve "tarihin toplum hazinesinde biriken" tabakası; yani din, felsefe, bilim, düşünce, ideolojiler, sanat eserleri tabakası. Bu iki gerçeklik sanatçıyı "yaratışa özeniş" bakımından kışkırtır ve sanatçı çeşitli deneylerden sonra eser vermeye başlar. Dış gerçeklikten hareket etmenin sanat eserini tehlikeden koruyup sağlam bir temele oturtacağını belirten şair, bu durumun eseri hazır bir cazibeden mahrum edeceğini ekler. Sanat eserinde dış dünyayı olduğu gibi almayı sanatın "alt noktası" olarak değerlendiren Karakoç'a göre; aynı durum sanat eserinin eşyaya ve eşyanın kanunlarına aykırı düşmesi durumunda da gerçekleşir. Sanat eserinin, dış realiteyle ilgisini kesmemekle birlikte ona esir de olmaması gerektiğini vurgulayan Karakoç'a göre sanat eseri yaratılanın değil, yaratışın taklididir.

Cemal Süreya, "Şiir Evreni Değiştirir" (Cemal Süreya, 2000: 279) yazısında Oktay Rifat'ın iki kitabının adı olan *Perçemli Sokak* ve *Âşık Merdiveni*'nin bir sokak ve bir çiçek adı olarak zaten somut gerçekliklerinin olduğunu öğrenmesi üzerine şiir-gerçek ilişkisine değinir. Süreya'ya göre

şair gerçekte ilgilenir, onu işler ve kalkındırır. Şiirde gerçeğin yerinin olduğunu belirten şair, Pierre Reverdy'den yaptığı bir alıntıyla şiirin "gerçeğin bir asalağı olmaması" gerektiğini ekler. Bu iki kitap isminin ilişkin oldukları parçalarla beraber yeni birer anlam kazanmalarına rağmen; bağımsız birer şiir birimi olarak şiirsel yüklerinin olmadığını belirtir. Şair, şiirsel yüklerinin olmamasını bu kelime gruplarının bir eşyayı, eşyadaki bir durumu öteden beri belli bir şekilde kavramalarına bağlar. Cemal Süreya, şiir-gerçek ilişkisinin şiirsel gerçeğe yaşantının bileşkesi içerisinde kurulması görüşündedir (Cemal Süreya, 2000: 289). Cemal Süreya, Ülkü Tamer'in bir şiir çevirisinden hareketle oluşturduğu "Beyaz Yüzlü Hamlet" (Cemal Süreya, 2000: 297) yazısında, şiir gerçekliğiyle dış gerçekliği ayırmakla birlikte inandırıcılığı ve nesnel karşılığı göz ardı eden bir şiirsel gerçekliği de kabul etmez.

Cemal Süreya şiir-gerçek ilişkisine karşılaştırmalar ekseninde de değinmiştir. Halis Acarı (Asım Bezirci) ile yaptığı bir söyleşisinde (Cemal Süreya, 2002a: 21) yeni şiirin soyut şiire doğru gittiğini belirttikten sonra soyut şiirin gerçeğe ilgisi sorununa eğilir. Soyut şiir-gerçek ilişkisine değinirken absrait (soyut) resimle karşılaştırma yöntemine başvurur. Şiirin biriminin kelime olduğunu vurgulayan Süreya, resmin birimi olan rengin tek boyutluğuna karşın kullanılan her kelimenin bir tarihi ve çağrışımları olduğunu vurgulayarak kelimelerin gerçeğin bir parçası olmaktan sıyrılmayacağını belirtir. Şaire göre, soyutlama ve deformasyon geliştirilmeye çalışılırken realiteyle akrabalık kurulmalıdır (Cemal Süreya, 2000: 233). Süreya, Atilla Özkırımlı'yla yaptığı bir söyleşide şiir-gerçek ilişkisini şiiri resmin dışında TV'yle de karşılaştırarak değerlendirmiştir. Cemal Süreya, TV'deki bir anlık gösterimi düzyazıyla on bin sayfanın görünür kılamayabileceğini; bir dizinin yansıttığı gerçeği de yüz saatlik bir filmin görünür kılamayabileceğini belirterek, şiirsel gerçeğin gücünü vurgular (Cemal Süreya, 2002a: 181).

Cemal Süreya, yapıtın okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönünün olması gerektiğini düşünen bir şairdir. Ona göre; şairin şiirde geliştirdiği öz duyulabilir bir nitelik taşıyorsa okurda bir ruh hali yaratabilir (Cemal

Süreya, 2000: 317). Süreya'ya göre; şiirde kullanılan bir kelime, bir görüntü, dışa vurulan bir coşku daha önce yazılan şiirlerin “başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resim altlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı”; yani “nesnel karşılığı” yaratmalıdır (Cemal Süreya, 2000: 318). Cemal Süreya, şirin insanla, yaşamla ilişkili bir gerçekliği taşıması gerektiğini savunur. “Sevginin Halleri” (Cemal Süreya, 2000: 33) yazısında divan şiirindeki sevgili tipini bu bakış açısıyla değerlendirir. Şaire göre divan şiirindeki sevgili bir ide, insani olandan sıyrılmış “bir kafiye, bir biçim, bir uyum, bir köşe”dir. Süreya, divan şiirindeki sevgili anlayışında psikolojinin, erotizmin olmadığını vurgulayarak bu anlayışın gerçekte kopukluğunun olduğunu belirtir. Süreya, Behzat Ay’la yaptığı bir söyleşide de bu değerlendirmesini sürdürür (Cemal Süreya, 2002a: 49); Ona göre cinselliği bütünüyle atan bir edebiyat gerçekçi olamaz. Cemal Süreya, Garip şiirinin insani gerçekliği yansıtmada önemli bir dönüşüme öncülük ettiği görüşündedir. Garip şiirindeki insanın, erdemleriyle, kusurlarıyla, güzelliğiyle, çirkinliğiyle gerçek bir insan olduğunu belirtir (Cemal Süreya, 2000: 35). Şiirin, “bankalar, bankerler, TIR’lar, sinema koltuğu, kent için otobüs, büfe...” yaşama ilişkin her şeyi barındırması gerektiğini savunur (Cemal Süreya, 2000: 379).

İkinci Yeni şairlerinin şiir-gerçek ilişkisini ele aldıkları poetik metinlerde gerçekliği model olarak ele alarak veya gerçekliği yaşanan hayatla ilişkilendirerek baktıkları görülmektedir.

Edip Cansever, Cemal Süreya ve Ece Ayhan’ın gerçekliği “nesnel karşılık”larıyla vermeyi savunmaları bakımından ortaklık taşıdıkları görülmektedir. Eliot’un ortaya koyduğu dilimize “nesnel karşılık” olarak çevrilen “objective correlative” deyimine yüklediği anlam “Edebiyat Üzerine Düşünceler” kitabının çevirmeni Sevim Kantarcıoğlu’nun önsözde belirttiği gibi “(...) bir kelimenin, bir imajın, bir durumun okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde kullanılmasıdır” (Eliot, 1983: 10). Özdemir İnce “objective correlative” deyiminin “nesnel karşılık” olarak çevrilmesini doğru bulmaz; İnce’ye göre deyim dilimize “ilişki”, “hısım” anlamlarına

gelecek şekilde “nesnel bağlaşıklık” olarak çevrilmelidir (İnce, 1993: 133). Nesnel karşılığı; Edip Cansever, insanı etrafını çevreleyen nesnelerle; yani bir dekorla anlatmak; Ece Ayhan “doğru” anlamındaki gerçeği “mesel”lerle anlatmak, Cemal Süreya, yaşamsal gerçekle bağ, realiteyle akrabalık anlamında kullanmıştır. İkinci Yeni şairleri nesnel karşılığı okuyucuyla ilişkisi bakımından çok Özdemir İnce’nin “nesnel bağlaşıklık” a yüklediği anlama yakın olarak kullanmışlardır.

Yaşanılan hayat anlamındaki gerçekliği önemseme bakımından Edip Cansever, Cemal Süreya ve Turgut Uyar aynı noktada buluşmuşlardır. Bu yönüyle Ece Ayhan da bu şairlere yakın durmaktadır. Ece Ayhan diğer üç şairden farklı olarak “güncel”in yanında “tarihsel” olanı da önemsemektedir. Edip Cansever, Cemal Süreya ve Ece Ayhan arasında gerçekliği “nesnel karşılık”larıyla vermeyi savunmaları bakımından bir ortaklık vardır. İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç, Cemal Süreya, İlhan Berk ve Turgut Uyar arasında “gerçeği model olarak ele alırken” gerçeği değiştirerek işleme düşüncesi bakımından bir ortaklık görülmektedir. Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gerçekten yola çıkan, gerçekle bağı olan; ama gerçeğin asalağı olmayan bir anlayışı savunmaları bakımından aynı noktada durmaktadırlar. Buna rağmen Sezai Karakoç gerçeği metafizikle ilişkilendirmesi bakımından Süreya’dan ve diğer İkinci Yeni Şairlerinden ayrılmaktadır. İlhan Berk şair için gerçek yaşamın şiirler olduğu düşüncesinden kaynaklı diğer şairlerden ayrılmaktadır. Edip Cansever ve Ece Ayhan’ın şiirleriyle gerçeği doğrudan bir yansıtma biçiminde olmamakla birlikte - Cansever, somutlayarak, Ayhan, mesellerle bağlaşıklık kurarak - gerçeği okura gösterme düşüncesinde oldukları görülmektedir. Ece Ayhan tarihi doğru bir şekilde anlatma; Sezai Karakoç, metafizik kaygılarıyla gerçeği ele alışlarında fayda da götmektedirler. İkinci Yeni şairlerinin şiir-gerçek ilişkisine bakışlarında tamamıyla bir ortaklık görülmemektedir. İkinci Yeni şairleri Garipçilerin şiir-gerçek ilişkisine bakışlarından yola çıkan; ama ondan farklılaşan bir anlayışın temsilcisidirler. İkinci Yeni, poetik metinlerinde şiir-gerçek ilişkisine yaklaşımları bakımından

Landwehr'in sınıflandırması içerisinde kurmacayı ana unsur alan gruba yakın durmaktadır.

2.1.2.Şiirde Anlam Sorunu

Şiirin anlam bakımından kapalılığı açıklığı, poetik metinlerde en çok tartışılan sorunlardan biridir. Şiirde anlam sorunu İkinci Yeni'ye dönük eleştirilerde de öne çıkan bir konudur. İkinci Yeni'nin etkin olduğu yıllarda başlayıp, sonraki yıllarda da devam eden bu eleştiriler daha çok anlamsızlık, kapalılık, anlamı rastlantıya bırakmak v.b. görüşler etrafında kendini gösterir.

Modern Türk şiirinin gelişim seyrinde anlama yaklaşım bakımından genel hatlarıyla iki farklı poetik seyir görülmektedir. "Açık" şiir diyebileceğimiz birinci çizgi, Namık Kemal'in "Edebiyatın ruhu sadeliktir." (Çetin, 2001: 253) sözüyle başlatabileceğimiz Milli edebiyatçılar, Hececiler, Yedi Meş'aleciler, Sosyalist Gerçekçilerle süren çizgidir. "Garip" önsözünde (Orhan Veli, 2002: 23-36) şiiri "tamamiyle manadan ibaret" gördüklerini ifade eden, "kıymeti manasında olan hakikî şiir"de "müzik saire gibi tâlî hokkabazlıklar"a yer olmadığını düşünen Garipçileri de bu birinci çizgi içerisinde değerlendirebiliriz.

"Kapalı" şiir diyebileceğimiz Ahmet Haşim'le belirginleşen ikinci çizginin ilk habercisi "En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir." diyen Abdülhak Hamit Tarhan'dır (Tarhan, 1982: 38). Servet-i Fünun şairleriyle devam eden ikinci çizginin asıl temsilcisi olarak Ahmet Haşim görülebilir. Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirine yöneltilen eleştirilerin sonucunda kaleme aldığı "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" (Ahmet Haşim, 1994: 70) yazısı, hem Türk şiirinin poetik gelişimi hem de şiirde anlam sorunu bakımından önemli bir poetik metindir. Haşim'in bu yazısının özünü, dil üzerine söylediği "Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılacak için değil,

fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutasavvıt bir lisandır.” tanımını vermektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi bu çizgiyi devam ettirirler. Anlaşılmazlık eleştirisinin en çok yapıldığı şairlerden biri olan Asaf Halet Çelebi’ye göre, gerçek bir şiirde sözcüklerin anlamları sözlük karşılıklarında aranamaz. Şaire göre şiirin “sihirkâr bahçesi”, sözcüklerin “tılsım formülleriyle” açılabilir (Çelebi, 1998: 51).

İkinci Yeni şairleri anlamla ilişkili eleştirilere bir cevap niteliğinde ve/veya kendi poetik serüvenlerinin doğal bir sonucu olarak şiirde anlama dönük metinler ortaya koymuşlardır.

Cemal Süreya, şiirin içeriğinin bir başına şiiri kurtaramayacağı, şiiri şiir yapan şeyin öncelikle biçim olduğu görüşündedir. Şiirin bir şey anlatmasına karşı değildir, karşı olduğu şey, şiirin asıl niteliğini buna bağlamaktır (Cemal Süreya, 2000: 215). Süreya’ya göre anlamsız şiir yoktur, şiirin anlatmak istediği değilse bile, biçim içerisinde değerlendirdiği ufak özlerden, ayrıntılardan, konunun genel ifadesi dışında kalan şeylerden kaynaklı anlattığı bir şeyler mutlaka vardır.

Cemal Süreya “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli” (Cemal Süreya, 2000: 249) yazısında şairin düşünceye kelimeden girdiğini, düzyazı yazarının ise kelimeyi düşüncede bulduğunu belirterek şiirde düşünmekle düzyazıda düşünmek arasındaki ayrılığı ortaya koyar. Süreya’ya göre düzyazıda çağrışımların az çok belli bir yönü olmasına rağmen, şiirlerde çağrışımlar daha oynak, daha esnektir.

Cemal Süreya, şiirde her zaman anlam aranmasını doğru görmez. “Sevil Berberi” (Cemal Süreya, 2000: 71) yazısında berberlerin kendi meslekleriyle ilgili etraflarını çevreleyen, günlük yaşamlarının içinde önemli olan bir çok şeyden habersiz olduklarından hareketle, şiirde her zaman anlam aranmaması gerektiğini savunur. Bu savunusunun temelinde yaşamın her alanında mutlaka bir anlamın bulunmasını zorunlu görmemesi vardır. Cemal Süreya, Hüseyin Cöntürk’ün yeni şiiri atonal müzikle ilişkilendirerek anlamsızlık eleştirisinde bulunması üzerine “Yeni Perspektifler” (Cemal Süreya, 2000: 119) adlı bir yazı

kaleme alır. Yazısına atonal müzikle ilgili genel bir bilgiyle başlayan şair, atonal müziğin müzikteki şartlanmaya aykırılığını vurgulayarak bunu çağın şartlarına bağlar. Süreya'ya göre şiirde müzik gibi çağın bir ürünüdür. Atonal müzik karşısında dinleyicinin şaşkınlığıyla anlamsızlık eleştirisiyle şiir arasında paralellik kuran şaire göre bu yeniliğin getirdiği doğal bir tepkidir. Süreya, yeni şiirin de çoğunlukla atonal müzik gibi kurulduğunu; yani başlangıçta yapıtın anlamının bilinmediğini, yapıtın bitimiyle anlamın kendiliğinden ortaya çıktığını belirtir.

Sezai Karakoç," Şiir ve Mantık" (Karakoç, 1997a: 72) yazısında şairin düşünceyi, ya olağan dışı bir zekayla donatarak, ya aptallaştırarak kullandığını belirtir. Anlam artık yeni şiirde kendi öz fonksiyonunu yitirmiştir. Yeni şiirde anlamı "uyurgezer", "hafızasını yitirmiş" bir insana benzeten şair; şiir mantığının düzyazı mantığıyla başlamasına rağmen, şiirin onu kendi mantığına göre işlediğini belirtir. Karakoç, yeni şiirde yer yer anlamsızlığın denenmesine; yer yer anlam boşlukları bırakılmasına rağmen büsbütün anlamsız şiirin olamayacağını düşünür. Şaire göre bu durum şiir mantığının ne kadar değişik olursa olsun genel mantıktan çıkmasının sonucudur.

İlhan Berk, biçim, içerik, anlam gibi öğelerin hepsini yapının birimleri olarak değerlendirir (Berk, 2001a: 46). Şiirden düzyazıdaki gibi bir anlam beklenilmesini doğru bulmaz. Şaire göre,"iyi bir şiir, bir şey anlatmak şöyle dursun, ona uzaktan yakından yanaşmaz; arkasını döner." İlhan Berk, iyi bir şiirin "bir yalvaç sözü gibi" çok boyutlu ve bütün yorumlara açık olması gerektiği düşüncesindedir. Bir şiire "ne anlatıyor" diye bir soruyla yaklaşamayacağını belirten şair, şiirde anlamın olabileceğini; ama şiirde anlamla yola çıkılmayacağı görüşündedir (Berk, 2001b: 153). Bir günlüğünde (Berk, 1997: 45-46) "düzyazıda anlamı olan her dizeyi çiziyorum" diyen Berk, şiirin bir şey söylemekten çok, duyurması anlayışını savunur. Salt şiirden yana olan şair, şiiri anlamdan kurtarmakla, şiiri kendi özyapısıyla baş başa bıraktığını düşünür. İlhan Berk'e göre şiirin kendisinden başka bir amacı yoktur. Şair, anlam soyutluğunu, kapalılığı, çokanlamlılığı, "insan usunun bir gelişimi" olarak görür(Berk,1992:100-104).

İlhan Berk, anlatan bir şiirden yana değildir bu nedenle görüntüyü şiirin önemli bir ilkesi olarak değerlendirir. Berk'e göre görüntünün gösteren ama anlatmayan yönü, şiiri düzyazının alanından çıkarır. Rene Waltz'ın şairi "görüntüyle düşünen" bir yaratıcı olarak tanımlamasına değinen şair; bu tanımın genelleştiğini belirtir. Anlamın coşkuya yer vermediğini, etkiyi sildiğini düşünen şair, görüntünün etkiyi en iyi şekilde sağladığını ifade eder. Berk'e göre "görüntünün koyduğu anlam şiire daha yakındır" (Berk, 1992: 109-111).

Ece Ayhan, şiirlerinde bir anlam barındırsa bile bunu örtük vermeyi amaçlayan bir şairdir. Ayhan, anlamı örtük kendini hemen ele vermeyen "sıkı" bir şiirden yanadır (Ayhan, 2003: 265). Bir şiire başlamadan önce, o şiirin düşüncesinin olduğunu belirten şair, şiirin "kıvılcığının duyulmasıyla" bittiğini belirtir. Şiirin bitişiyile birlikte anlamın "şiirin karnında" kalması gerektiğini düşünen şair, "şiirin böğrüne geçmeyen anlamın sorumluluğu"nu şaire yükler (Ayhan, 1996: 128).

Turgut Uyar, şiiri sadece bir öz, bir konu olarak algılamayı yanlış görür. Şaire göre, dil ve biçim, bir şiiri şiir yapan unsurlardır (Uyar, 1983: 87). Uyar, şiirin kendi olanakları, kendi alanı içinde düşünülmesi gerektiğini savunur. Bir şiir, kendi içinde, kendi yapısı içinde bir bütündür ve düşüncesini de, duygusunu da, bütün öbür ilişkilerini de içinde taşır (Uyar, 1985: 112). Uyar, bir söyleşide şiire bilinçle sarıldığı yıllarda; şiirde tahkiyeyi, hece şairlerinin yaptığı gibi şiirin adlarına bakmanın bile şiirin konusunu vermeye yetmesini şiire temelden aykırı gördüğünü belirtir (Uyar, 1985: 09). "Ozan'ın İşi" (Uyar, 1985: 145) yazısında şiir bittikten sonra ozanın şiiri karşısındaki durumunun herhangi bir okuyucudan, eleştirmenden pek farklı olmadığını savunan şaire göre şairden şiiriyle ilgili açıklama beklemek de yanlıştır. Şair bu durumu insanoğlunun açıklanamaz yönlerine, sezgilerine bağlar.

Edip Cansever, şiirin anlamını, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlı, ve şiirdeki düşünceyi de "şiirin kendisi" (Cansever, 2000: 110) olarak gören bir şairdir. Şairin ilk olarak kendi düşünce evrenini kurduğunu sonra da bu evrene uygun bulduğu bazı olaylardan, bazı varlıklardan yararlanarak okuru belli bir düşünceye vardırması gerektiğini (Cansever, 1960: 3)

düşünen Cansever, kimi genç şairlerin “hiçbir şey anlatmayan” ve sadece dilin zorlama kullanımına dayanan şiirlerini de eleştirir (Cansever, 1963: 8). Edip Cansever, “Düşüncenin Şiiri” (Cansever, 2000: 41) yazısındaki “Evet şiir biçimdir; değişik biçimler yaratma sanatıdır. Ama ben, şimdilik buna inanmak istemiyorum.” sözleri, şairin düşüncenin şiiriyle salt “özcü” bir anlayışın sürdürücüsü olmadığını göstergesidir. Edip Cansever, şiirinin çok çeşitli anlamlara gelmesini istemeyen, neyi söylüyorsa tam yerini bulmasını isteyen bir şairdir (Cansever, 2000: 103). Ona göre kapalı şiirler yoktur olsa olsa şiire kapalı kişiler vardır (Cansever, 1960: 23).

İkinci Yeni şairlerinin anlama ilişkin poetik metinler ortaya koydukları görülmektedir. Bu metinlerden hareketle şunları söyleyebiliriz: İkinci Yeni şairlerinin hepsi, anlamsız bir şiirin olamayacağı, kendi şiirlerinin de bir anlam taşıdığı görüşündedir. Şiirlerinde anlamın bulunduğunu ifade etmelerine rağmen Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk ve Sezai Karakoç, şiirin anlamını düzyazının anlamından kesin bir çizgiyle ayırmışlardır. İlhan Berk, Turgut Uyar ve Cemal Süreya’nın şiire bir konudan, bir düşünceden hareket ederek başlamayı şiire aykırı buldukları, Edip Cansever, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan’ın şiire bir düşünceden hareket ederek başlamayı yadsımadıkları görülmüştür. Ece Ayhan’ın, şiirde anlattığı şeyi örtük, Sezai Karakoç’un, şiire özgü, düzyazıdan farklı bir biçimde vermeyi uygun gördüğü dikkat çekmektedir. Edip Cansever’in, şiirlerinde çokanlamlılığı aramadığı, anlattığı şeyin, - özcü bir anlayışla olmamakla birlikte - tam yerini bulmasını istediği görülmüştür. İlhan Berk’in, saf şiir anlayışının uzantısı bir çokanlamlılığın arayışında olduğu, Cemal Süreya’nın, anlamı tamamıyla rastlantıya bırakmamakla birlikte düşünceye kelimelerden gitmenin verdiği bir çokanlamlılığı savunduğu görülmüştür. Cemal Süreya, İlhan Berk ve Turgut Uyar’ın anlamı şiirden ayrı bir öz olarak değil şiirin yapısının bir ögesi olarak değerlendirdikleri, bundan kaynaklı şiire “ne anlatılıyor?”, “anamlı mı?” gibi sorularla yaklaşamayacağını düşündükleri görülmüştür. İkinci Yeni şairleri arasında anlama bakış yönüyle tamamıyla ortak bir yaklaşım görülmemekle birlikte, İkinci Yeni

şairlerinin hepsinin, anlamı şiirin yapısından ayrı bir öge olarak değerlendirmemeleri bakımından Garip şiirinin anlama ilişkin poetikasıyla çatışan bir noktada oldukları; modern Türk şiirinin anlam seyrinde - sembolistlerin saf şiir anlayışlarının uzantısı olarak değerlendirebileceğimiz - Ahmet Haşim’le belirginleşen kapalı çizgiye yakın durdukları görülmektedir.

2.1.3. Şiir ve İnsan

İnsan öncelikle tek kişidir, bireydir. Bireyle toplum arasında bir birini var etme anlamında karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu etkileşim modern toplumlarda bireye ilişkin çeşitli sorunları da beraberinde getirir. Sanayileşmiş toplumdaki toplumsal ilişkilerin nesnelleşmesi iş bölümünün ve uzmanlaşmanın artması, insanın çalıştıkça parçalanmasına yol açar. Bütünle olan bağı kopan insan “büyük bir makinanın küçük bir parçası olur” (Fischer, 1995: 81). Bu durumun ortaya çıkardığı yabancılaşma duygusu zamanla tam bir umutsuzluğu beraberinde getirir (Fischer, 1995: 86). J. P. Sartre’in, “Varoluşçuluk” kitabının önsözünde eserin çevirmeni Asım Bezirci’nin Joachim Ritter’den aktardığı sözler, insanın modern toplumdaki bu umutsuzluğunu ortaya koyan varoluşçuluk felsefesinin göstergesidir: Varoluşçuluk “köklerinden kopmuş...temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş,...toplumda yabancılaşmış,...mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren” bir felsefedir (Sartre, 2001: 9-10). Edebi eseri ortaya koyan sanatçı da bir insan olarak toplumla ilişki halindedir. Bundan dolayı bireysel bir üretim olan şiirin birey’le ve toplumla ilişkisi, şairlerin de üzerinde durdukları temel konulardandır.

Abdülhak Hamit Tarhan’n: “Makber, uğradığım felaketin ağırlığına nisbetle hafif, derinliğine nisbetle tehî, şiirliğine nisbetle hiçtir” (Bezirci,2000:46); Asaf Halet Çelebi’nin “Şair herşeyden önce şuur altı ile çok temas etmesi icabeden bir insandır.” (Çelebi, 1998: 500) sözleri modern Türk şiirinde “insan”ı “insanın iç dünyası”yla ele alınması gerektiği düşüncesinde olan anlayışların olduğunun göstergesidir. Orhan Veli’nin

“Sanat adamının anlattığı şey ferdin de hali olsa, hali anlatılan fert o çoğunluğun fertlerinden oldukça, sanatkâr toplumun sanatkârı olarak kalacaktır” (Nayır, 1958: 105) sözleri de “insan”ın “toplum”la ilişkisi içerisinde alınması gerektiği düşüncesini savunan anlayışların olduğunu göstermektedir:

İkinci yeni şairleri de şiirde insanın nasıl ele alınması gerektiğine dair görüşlerini poetik metinlerinde ortaya koymuşlardır.

Turgut Uyar, “Çıkmazın Güzelliği” yazısında şiirin çıkmazda oluşunu insanın, toplumun çıkmazda oluşuyla ilişkilendirir. Ona göre “toplumsal koşulların, toplumsal dayanakların değişmesi, yani insanın, insanın alıp verdiklerinin, insan ilişkilerinin değişmesi şiirin çıkmazlarından biridir” (Uyar, 1985: 153). Bu çıkmazlığı şiire ve insana yeni bir imkân olarak değerlendiren şairin, şiiri insanla beraber algılaması dikkat çekicidir. Şairin günlüklerinde kendinden bahsettiği “Ben” (Uyar, 1985: 118) yazısındaki “Şiir yazdığım söyleniyor ortalarda. Değil. Ben kutsal bir bahaneyim kendime.” cümleleri şairin iç dünyasının şiiriyle bağıntı ortaya koyuyor. Turgut Uyar, “Geyikli Gece” şiirindeki “uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum” (Uyar, 2002: 113) dizesinde somutlaştığı gibi modern insanın trajedisini, çıkmazını, mutsuzluğunu şiirinden ayrı düşünmeyen bir şairdir.

Cemal Süreya’nın şiiri kendi deyimiyle, “erotik bir şiirdir” (Cemal Süreya, 2002a: 46). İnsan hayatının binlerce yıllık serüveninde “aşk ve cinsellik” olmak üzere iki temel ögenin bulunduğunu söyleyen şair, hayatında da şiirinde cinsel duygunun ağır bastığını belirtir (Cemal Süreya, 2002a: 109). Cemal Süreya aşkı soyut bir aşk olarak almaz. Onda aşk maddi, cinselliği ağır basan bir durumdadır. Aşkı da şiiri de gayrı-meşru olarak değerlendiren şaire göre, meşru duruma gelince ikisi de biter (Cemal Süreya, 2002a: 102). Bir utanç cinselliğinin her şeye hâkim olduğunu düşünen Süreya, erotizmi “dünyayı değiştirme çabası” olarak alır (Cemal Süreya, 2002a: 114).

Edip Cansever, insanın içsel ve dışsal dramını yazmayı hedefleyen bir şairdir. Cansever, insanı da kendisi gibi “kalabalıklar içinde bir yalnız”

olarak değerlendirir. “İç yalnızı” bir şair olarak, bireyin yalnızlığından, toplumun yalnızlığına, oradan evrensele gitmeyi ister. İnsan soyu sürdüğünce, bireyin bireyle, bireyin çevresiyle çatışmasının olacağını düşünen Cansever; bu yönüyle tragedyanın kapsayıcı bir yazın türü olarak devam edeceği görüşündedir (Cansever, 2000: 94). Şairin yalnızlıktan anladığı, “bir kendini ayırmadan (tecrit etmeden) çok, kendine yönelme, kendini daha yakından inceleme yetisi”dir. Ona göre bu şiire çok yatkın bir durumdur (Cansever, 2000: 51). “Neler Almalıyım Yanıma I” şiirinin ilk dizelerinde de bu yatkınlığı ortaya koyar: “Şiir için: yılgı, sessizlik, yavaşlatılmış uyum” (Cansever, 2002b: 134)

Edip Cansever, şiirlerine yerleşen her sözcüğün, “ancak bir sıkıntıya bulandıktan sonra” eyleme geçebileceğini düşünen bir şairdir (Menemencioğlu, 1960: 8). Kendisinde özünü bulduğu her şeyle sürekli ilgi kurarken, başkalarının duygularını başkalarının düşüncelerini de bu ilgiye dahil eden şair, çağdaş insanın trajedisini günlük edimlerin arasında ortaya çıkan bir yığın çıkmaza direnmekle çevreye uyum arasındaki şaşkınlığa, boyutsuz, anlamsız, sallantılı bir yaşama düzeyinde bocalamaya bağlar. Bu trajik durumu şair şöyle ifade eder: “İnancımızı somutlayan erdemlerle değil de ancak bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz” (Cansever, 1963a: 8). “Bireyi toplum içinde somut olarak görünür duruma getirmek, giderek daha da derinlerine inerek, onun içsel dramını kurcalamak çabasında” olan Cansever, kendini alışılmışla, kendisinin olmayan inançlarla oranlayıp duran bireyin çelişkilerini verirken “alkol”ü mit olarak kullanmaktadır (Cansever, 2000: 64).

Ece Ayhan, şiirlerinde karanlık, acı bir düzlemle, iyimser ileriye dönük bir düzlemi bir arada veren bir şairdir. Bu durumu: “Ama, insanın yarısı kötülüktür, bence.” sözleriyle açıklayan şair; insanı bütün çıplaklığıyla ortaya koymaya çalışmış bir şairdir (Ayhan, 2001c: 66). Şair, yazılarında insanın içindeki mülkiyet ve iktidar tutkusunu da sık sık vurgulamıştır.

İlhan Berk, şairin aşk’tan eski çağlardan söz etmesini, yalnızlığı, bunaltıyı yeryüzüne yaymak istemesini, toplumu anlamaya dönük bir çaba

olarak değerlendirmiştir. Şair bu düşüncesinden kaynaklı İkinci Yeni'ye dönük "toplumdan kaçma" eleştirilerini yanlış bulur. Berk'e göre umutsuz bir dünyada şairin umutlu olmasını beklemek yanlıştır (Berk, 1992: 94).

Sezai Karakoç şiirde bir insan olarak şairinden yansımalar görür. Karakoç'a göre şair "has bir sanat adamı olarak, duygularını, izlenimlerini, anılarını, umutlarını, öfkesini, sevincini, sevgisini, acısını, duyarlılığını" şiirlerinde yansıtır. Karakoç'a göre şair bunu yaparken dilde "soyutlamalar yaparak, kelimeleri bazan tüm bağlarından sıyrarak, bazan tüm bağlantılarını bir noktada yoğunlaştırarak, bazan da en ihmal edilmiş ya da unutulmuş bir bağlantısını kabartmalaştırarak ve sonunda önüne serilmiş bu sırat köprüsü sarhoşu unsurlar bütününe, ruhundan diriliş soluğum üfleyerek, eserini ortaya kor" (Karakoç, 1997a: 19-20).

İkinci Yeni şairlerinin "şiir ve insan" sorununa değinen poetik metinlerinde Edip Cansever ve Turgut Uyar insanı varoluşçu felsefeyle bağ kurulabilecek, yabancılaşmayı ortaya koyan bir anlayışla ele almışlardır. Bu bakımdan Turgut Uyar ve Edip Cansever, Ece Ayhan'da olduğu gibi insanı toplumla ilişkileri yönüyle orta koymayı savunmaktadırlar. Cemal Süreya'da erotizme verilen önem, Sezai Karakoç'ta şairin ruh halinin şiirlerine yansımaları öne çıkmaktadır. İkinci Yeni şairlerinin şiir ve insan ilişkisine bakışlarında kendi aralarında ve Garip'le tamamıyla ortak bir noktada buluşmamakla birlikte yakınlıklar görülmüştür.

2.1.4. Şiirin İşlevi

Genel olarak edebiyatın özel olarak da şiirin işlevi konusunda "yarar" ve "zevk"i temel alan farklı görüşler vardır. Horatius, edebiyatın işlevi noktasında hem "yarar"ı hem de "zevk"i vermesi gerektiğini savunur (Moran, 1994: 147). Yarar ögesini önemsemeleri bakımından toplumcu gerçekçi akımı örnekleyebiliriz. Toplumcu gerçekçilere göre sanatın

yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir. Toplumcu gerçekçiler bu gerçekliği devrimci gelişim içerisinde işçi sınıfının eğitimini gözeterek yansıtır (Moran, 1994: 48). Zevk ögesini önemsemeleri bakımından ise E. A. Poe'dan esinlenen Fransız sembolistlerini örnekleyebiliriz. Sembolistlerin elinde şiir salt estetik bir duyguya dönüşmüş; "anlam" şiirin büyüsunü bozacak bir unsur olarak değerlendirilmiştir (Moran, 1994: 148). Görüldüğü gibi Horatios'un "zevk" dediği şey sembolistlerde, "yarar" dediği şey de toplumcu gerçekçilerde temel oluşturmıştır.

Modern Türk şiirine baktığımızda Tanzimat ilk kuşağı şairlerinin şiiri "yarar"; Servet-i Fünun şairleri "zevk" ögesi çerçevesinde değerlendirdiklerini görürüz. Sonraki dönemlerde de şiirin işlevine farklı poetik yaklaşımlar görülmektedir. Mehmet Emin Yurdakul'un "Biz Nasıl Şiir İsteriz" başlıklı manzum önsözü milli edebiyatın şiire "yarar"cı bakışını ortaya koyar: "(...) Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,/ Ekin biçen kızlar, odun kesen analar,/ Yanık sesin dinlerken gözyaşlarını silsinler" (Sazyek, 2000: 14). Yahya Kemal "Şiir ve Müddeâ" (Yahya Kemal ,2003: 3) yazısında "Ahlak, din, milliyet, vatan veyahut halk ideallerini birer kıyam bayrağı gibi kaldıranlar, her millette ve her zaman, halis şiiri, daha doğrusu bir tabirle asıl şiiri derd edinmiş olanlara en acı bir vicdan davası açarlar ve onları tezyif hatta tahkir ederler." sözleriyle şiiri bir toplumsal ideal aracı olarak gören şairleri eleştirerek "halis şiiri" savunur. Ahmet Haşim ve Asaf Halet Çelebi de saf şiirin savunucusudurlar. Asaf Halet Çelebi'nin şu cümlesi onun şiire yarar ögesiyle bakmadığının göstergesidir: "Şiiri sıkılmış yumruklara ve makine gürültülerine boğmak gibi siyasî bir amacın hizmetine verenler şair değil kötü propagandistlerdir" (Çelebi, 1998: 501).

Nazım Hikmet: "Komünist oldum olalı, güzel sanatlardan beklediğim, istediğim şey, halka hizmetleri, halkı güzel günlere çağırmalarıdır. Halkın acısına, öfkesine, umuduna, sevincine, hasretine tercüman olmalarıdır. Sanat telakkimde değişmeyen işte budur" (Çalışlar, ? : 85). sözleriyle şiirde yarar gözettiğini ortaya koyar.

Orhan Veli Garip ön sözünde şiirin "müreffeh sınıflar"ın değil, "yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda" bulan insanların

zevkine hitap etmesi gerektiğini savunur (Orhan Veli, 2004: 22). Orhan Veli'nin bu savunusunda şiire “yarar” ögesiyle bakışın olduğunu görmekteyiz; ama Orhan Veli'nin bu bakışı toplumcu gerçekçi bir bakış değildir. Orhan Veli'nin önsözün devamındaki “Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, san'ata onu hakim kılmaktır.” cümlesi bunun göstergesidir.

İkinci Yeni'ye dönük tartışmaların önemli bir bölümünü de bu şiirin siyaset dışı, halktan kopuk, kaçış şiiri eleştirileri oluşturmaktadır. İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde ağırlıklı olarak “şiirde politika” çerçevesinde şiirin işlevine dair görüşlerini ortaya koymuşlardır.

Sezai Karakoç, şiiri yalnız biçimden ibaret gören anlayışlara da, şiiri yalnız doktrinlerin propaganda aleti sayanlara da karşıdır. Şaire göre şiirin günümüzde eğitimde ruh ve zihin temizliği ve kötü idareye başkaldırma aracı olmak üzere iki ödevi vardır (Karakoç, 1997b: 37). “Şair” (Karakoç, 1997a: 47) yazısında, milletin sözcüsü, yorumcusu ve gerekirse yol göstericisi olarak şairi gören Karakoç, günlüğünde de sosyalist öykücü ve romancıları, düşüncelerini estetik olarak metne yediremedikleri için eleştirir (Karakoç, 1989: 227). Sezai Karakoç, bir eserin başarısını o eserde mesaj olup olmamasından çok o eserin edebi değeriyle ölçülebileceğini düşünmektedir.

Sezai Karakoç, şiirde dünya görüşünün propagandasını yapmanın veya şiirde hiçbir fikre yer vermemenin o şiirin sanat eseri olup olmadığının ölçüsü olamayacağı düşüncesindedir. Sanatı “Tanrı'ya doğru” (Karakoç, 1997a: 22) bir çaba olarak gören şair; bir dine bağlı olmakla bir ideolojiye bağlı olmayı da birbirinden ayırır. Gündümlü bir edebiyatın şairi kısıtlayacağını savunan Karakoç, bir dine bağlı olmanın ise sanatı körleştirici bir etkisinin olmayacağı görüşündedir. Sezai Karakoç, düşünce dünyasıyla edebiyat dünyası arasında uygunluk olması gerektiğini savunur (Karakoç, 1989: 570). Bu savunusunda olduğu gibi şair de dünya görüşüyle bağlantılı bir poetika oluşturmuştur.

Cemal Süreya, şiiri şiir olarak düşünmeyi, şiir en çok neyse onunla uğraşmayı amaçlar. Şairin bu amacı temel olmakla birlikte şiirin toplumsal

yararlılığına dönük bir bakışının da olduğunu söyleyebiliriz. “Tevfik Fikret Üstüne” (Cemal Süreya, 2000: 75) yazısında ifade ettiği gibi ona göre sadece bilimsel doğrular sanatı kurtarmaya yetmez. Şaire göre köklü bir sanat girişimi “eninde sonunda bir insan girişimidir” (Cemal Süreya, 2000: 148). Neruda üzerine kurduğu “Eşyanın Kötü Tadı ve Gerçek Hayat” (Cemal Süreya, 2000: 102) yazısında şiiri dünyayı değiştirmenin araçlarından biri olarak değerlendirerek; insanın “yeri ve formülü” şiirle bulacağını belirtir. Süreya’ya göre şiir, alışkanlıklara simetrilere, edinilmiş rahatlıklara bir başkaldırıdır ve şiirin en büyük kaygısı budur” (Cemal Süreya, 2000: 249). “Şiir Anayasaya Aykırıdır” (Cemal Süreya, 2000: 281) yazısında şiiri “alışkanlıklara karşı bir yayılım ateş” olarak gören şair, şiirin bu durumunu bir amaç değil bir fonksiyon olarak görmek gerektiğini belirtir. Aynı yazıda şiirin bir ucunun toplumsal planda insan haklarını kolladığını belirten Süreya bunu şiirin kurulu düzene karşıt doğasına bağlar. Cemal Süreya “Biçimi Anlamak” (Cemal Süreya, 2000: 215) başlıklı yazısında şairlerin çoğunun şiirin fayda getirecek bir şey söylemesi gerektiğini söylemeleri karşısında bu şairlerle aynı fikirde birleştiğini, çağın koşullarının bunu gerektirdiğini söyledikten sonra bu şairleri şiirin asıl niteliğini buna bağlamaları yönüyle eleştirir. Cemal Süreya, Halis Acarı’yla yaptığı söyleşide “Üvercinka” isminin barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram olduğunu belirtir (Cemal Süreya, 2002a: 19). “Üvercinka” ismi, şairin yararlılığa nasıl baktığının somutlaşması gibidir: Şiir, toplumsal bir içerik, bir iktidar karşıtlığı içerse de öncelikle şiir olarak değerlendirilmelidir. Süreya’ya göre, “bu karanlık, bu yalnızlıkla, berbatlıklarla dolu evrende” kişiyi kurtaran tek şey şiirdir (Cemal Süreya, 2003: 109).

Edip Cansever politik kaygıların şiiri olumsuz etkileyeceğini düşünür. Politikanın şiirde amaç olarak görmeyen şair; yaşamaları saptamaya çalışmayı doğru görür. Cansever, ancak böyle bir davranışla toplumsal sanatın başarıya ulaşacağını düşünür (Cansever, 2000: 74). Şiiri politize etmenin yanlış anlaşıldığını düşünen şaire göre; dünya görüşünün yerini, güncel siyasa almaktadır. Cansever’e göre şiirden politikayla ilgili fazlaca bir şeyler beklemek yanlıştır (Cansever, 2000: 89).

Turgut Uyar, Mehmet Emin Yurdakul'un şiirinden hareketle oluşturduğu bir yazısında (Uyar, 1983: 21) şiirde gündelik politikaya bağlılıktan, o politikaya "uydu"luğu anlayan şairleri eleştirir. Şaire göre herhangi bir ideolojiye bağlanmamış, herhangi bir bildirisi olmayan, herhangi bir tavrı önermeyen, toplumsal yaşamdan uzak, zamansız ve mekansız bir şiirden söz edilemez. Turgut Uyar, bir şiirin bildirisinin başka bir deyimle şairin seçiminin; sadece, toplumsal yönelişlerden seçip aktardığında, önerdiği siyasal, ideolojik görüşlerde aranmasını doğru görmez. Uyar'a göre, bir şairin bildirisi, seçimi söylediklerinin kapsamından çok, seçip kullandığı biçimlerle, bu biçimleri kullanmaktaki yetenekleri ile bağıntılıdır; bu biçim ise her ülkede, her dilde tektir, geçerlidir ve bütün oyalanmalar, değiştirimler, oyunlar ancak bu temel üzerinde yapılabilir. Turgut Uyar "şiirin politikaya alet olması", farkına varmadan ya da bile bile onun hizmetine girmesi durumunun her zaman söz konusu olabileceğini düşünür. "Bir ulus için hayatî olan bir politika, yeteneksiz bir şairin elinde ne kadar etkili olabilir, ne kadar duygulandırır ve değiştirir toplumu?" sorusunu yönelten Uyar'a göre "şair değersiz ve yeteneksizse, temsil ettiği, yürekten bağlı olduğu ideolojiyi de yozlaştırır, değersiz kılar. Çok çok birtakım sloganlar bırakıp gider."

Turgut Uyar, Enver Ercan'la yaptığı bir söyleşide (Uyar, 1985: 114) şairlerin şiirlerindeki toplumsal tavrının başka başka olduğunu belirtir. Şair, insani ilişkilerdeki tavrını (toplumsal-siyasal, ikili aşk) "bilinçli bir biçimde taraf tutan iyi bir gözlemcinin tavrı" olarak ifade eder. "Ozanın İşi" (Uyar, 1985: 144) yazısında da belirttiği gibi ona göre "bir ozanın işi ilkin şiir yazmaktır". "Bir şiir, kendi içinde, kendi yapısı içinde bir bütündür, bir birim'dir. Düşüncesini de, duygusunu da, bütün öbür ilişkilerini de içinde taşır, taşımalıdır." görüşünde olan Uyar'a göre, şaire bunun dışında yüklenen, yüklenmeye çalışılan bütün öbür işler, yaşamasına, yani şiirine girebildiği ölçüde gerçeklik kazanır (Uyar, 1985: 112).

Ece Ayhan, yazarken omuzlarında binlerce insanın soluğunu duyduğunu ifade eder (Ayhan, 1996: 101). "Olsa olsa, bir parça, iş işten geçti ama 'etikçi' olmak isterdim" (Ayhan, 2004: 24) diyen şair, bir "uçbeyi" olarak

değerlendirdiği İdris Küçükömer'in Türk tarihini yeniden yorumlayan sivil tarih anlayışına bağlı olarak, şiirlerinde tarihi doğru bir şekilde yansıtmamanın kaygısını güder (Ayhan, 1993b: 64). Ece Ayhan, kendi deyimiyle, "hakkını arayan ama yamuk bir simruğ'tur" (Ayhan, 2002b: 18). Şiirde yararlılıktan, mesajlarını açık bir şekilde veren şiiri anlamaz, "sıkı şiir" dediği, altında "dipyazıların" olduğu kapalı bir şiir anlayışını sürdürür. Ece Ayhan şiirlerindeki muhalif tutumuna karşın, düşüncelerinin ve şiirinin iktidar olmasına karşıdır. Sistem içinde olup da iktidar kavramının dışına çıkılamayacağını savunan şair, "masanın bir yanıla diğer yanı arasında" bir fark görmez hiç masaya oturmamayı tercih eder (Ayhan, 1996: 122).

İlhan Berk, şiiri kalıcı kılanı her şeyden önce kendi yapı özelliği olduğunu düşünen bir şairdir. Düzyazıda söylenebilecek her şeye, betim, anlam, düşün gibi düzyazı ilkelerine şiirin karşı olduğunu belirten şair, toplumculuk, doğruluk erdem gibi, konuya, öze özgü ilkeleri şiirin amacı olarak görmez. İlhan Berk'e göre şiirin asıl amacı kendisidir. Bundan kaynaklı, şiire, güzellik duygusunu aramadan bakmak, şiirden hiçbir şey anlamamak demektir (Berk, 1992: 112-113). İlhan Berk, hiçbir nedene, amaca bağlı olmadan salt yazma tadı için şiire yaklaşan bir şairdir (Berk, 1997: 113-114).

İkinci Yeni şairlerinin şiirin işlevine dönük poetik metinler ortaya koydukları görülmektedir. Bu metinlerde İkinci Yeni şairlerinin saf şiirden yana olan İlhan Berk dışında şiirde "yarar" ögesine tamamıyla karşı olmadıkları görülmektedir. Özellikle Ece Ayhan'da - kendini hemen ele veren bir şiirden yana olmasa bile- yarar ögesi öne çıkmaktadır. Sezai Karakoç, şairi öncü olarak görmekle birlikte "yarar" ögesini şiiri şiir yapan bir öge olarak değerlendirmemektedir. Cemal Süreya da "yarar"ı şiirin temel ögesi olarak görmemektedir. Edip Cansever ve Turgut Uyar da güdümlü bir edebiyata karşı olmakla birlikte, şiirin gereklerini yerine getirerek "yaşam"ı, "insani ilişkileri" yansıtmayı amaçlamaktadırlar. İkinci Yeni şairleri şiirin " zevk " yönünü önemsemek bakımından bir ortaklık taşımaktadırlar, şiirin işlevine bakışlarındaki bu yön nedeniyle Garip'ten ayrı durmaktadırlar.

2.2.Yapısal Değerlendirmeler

2.2.1. Şiirde Biçim

Özle biçimin birbirine olan karşılıklı etkisi sanatta da, sanat dışında da önemli bir sorundur. Edebi eseri var eden niteliklerden birisi de onun içeriğidir. İçeriği ise tema ile sanatsal fikrin karşılıklı ilişkisi belirler. Konu, bir edebi eserde canlandırılan somut olay; tema ise, eserde tartışılan her türlü sorun ve şu ya da bu şekilde yanıtlanması gereken soru olarak tanımlanabilir. Konu, edebi eserin biçimsel yanıyla, tema da içeriğiyle ilgilidir. Bu yüzden konu temanın yeniden yaratma yoluyla somutlaştırılışıdır. Şiirde biçim yalnızca bir görüntü yapısı değildir. H. Petersan'ın deyişiyle “içerisinde ve sayesinde özün aktarıldığı biricik araçtır” (Aytaç, 2003: 119).

Batı şiirinde Baudelaire'in: “Fikir ve biçim bir bütün oluşturur demeleri gerekirken fikir en önemli şeydir diyorlar; doğal olarak, kaçınılmaz sonuç olarak şunu demeye getiriyorlar: Madem fikir her şeyden önce gelecek kadar önemli, o halde biçim rahatça göz ardı edilebilir. Sonuç şiirin yok edilmesidir.” (Alkan, 1995: 524); Modern Türk şiirinde Nâzım Hikmet'in “İnsan vücudunda der neyse, yahut bir kadın bacağına ince çorap, hiç gözükmeyen çorap neyse, fakat eti ve içindeki bacağı güzelleştiren şey ise, şekil de bu kadar ince ve hissedilmeyen şey olmalı.” (Nâzım Hikmet, 2004: 45) sözlerinde görüldüğü gibi biçim, biçimle içeriğin ilişkisi poetik metinlerin başlıca konularından biri olmuştur.

Orhan Veli'nin şiirde biçime “kaidesi kaidersizlik olan bir şiir olamaz” ve “bugünkü şiirimiz şekle önem vermekle beraber, bilinen sanatlardan, yani lafız ve mana sanatlarından kurtulmuş...” sözlerinde görüldüğü gibi şiirde biçime ilişkin görüşler ortaya koymuş; Hakan Sazyek'in ifadesiyle Orhan Veli “şiirde biçime yer veren; ancak, onu

öncelemeyen bir anlayış" sergilemiştir (Sazyek, 1999: 108-109).

İkinci Yeni şairleri de poetik metinlerinde "biçim"e, "biçim-içerik" ilişkisine dair görüşlerini bazen başlı başına bir yazı olarak, bazen de ele aldıkları başka bir konuyla bağ bakımından ortaya koymuşlardır.

Cemal Süreya, "Biçimi Anlamak" (Cemal Süreya, 2000: 215) yazısında şiirin tarihinin biçimlerin tarihi olduğunu ifade eder. Charles Baudealire'in "Tu recalamis le soir, il descend, le voici" mısraını ele alan şair, bu mısrada demek istenilen bir şeylerin var olduğunu söyler. Bu mısraın "Akşam diyordun, işte oldu akşam" diye çevrildiğini ifade eden Süreya sorar: "Ama demek isteneni o deyişten ayırabilir miyiz?" Bu örneğin ardından şairlerin çoğunun şiirin mutlaka bir şey, daha doğrusu fayda getirecek bir şey söylemesini istemelerini itiraz edilmeyecek bir görüş olarak alan şair, çağın isterlerinin bunu gerektirdiğini ifade eder. Süreya'nın bu şairlerle uzlaşmadığı nokta şiirin asıl niteliğini buna bağlamaları, biçime önem vermeyi biçimcilik olarak anlamalarıdır. Şair, şairlerin çoğunun anladığı anlamda bir özün bir başına şiiri kurtardığının görülmemesine rağmen biçimin bir başına bir şiiri kurtarabileceğini düşünmektedir. Şaire göre, dünyada biçimi olmayan bir şiir yazılamamıştır. Cemal Süreya, Jean Cocteau'nun: "Bir şiir başka bir dile çevrilemez. Hatta yazıldığı dile bile" sözüne yer vererek şiirde biçimin önemini ortaya koymuştur. Cemal Süreya, şiirin biçiminin, sanatçının salt kişiliğine ilişkin bir şeyden, "üslup"tan ayrı olmayacağı görüşündedir. Bu durumun şiiri doğuranın kişisel biçimler olmasından dolayı daha çok şiire özgü bir durum olduğunu düşünmektedir. Cemal Süreya bir şiirin biçiminin söküp çıkarılamamasına karşın, bazı yazarların anladığı cinsten bir özün, kolayca bir kağıda yazılıp, duvara asılabileceğini belirtir.

Cemal Süreya, "Ufak Özler Biçimin İçindedir" (Cemal Süreya, 2000: 217) yazısında da şiirin öncelikle bir biçim sanatı olduğu düşüncesini savunmuştur. Şaire göre, şiirde biçimi, sadece birtakım kadroları eşyaya uygulamak ya da "her halükârda" adsız simetri cambazlıkları olarak ele almak çok eksik bir gözlem olacaktır. Şiirin biçimiyle öbür edebiyatların biçimlerinden ayrı ayrı şeyler anlamak gerektiğini düşünen Süreya, diğer

edebi türlerde ve sanat dallarında biçimin eserin tekniğine yakın bir şey olmasına karşın, şiirin biçiminin, tekniği aşan bir durumda olduğunu belirtir. Cemal Süreya, “Ufak Özler Biçimin İçindedir” yazısının devamında Orhan Veli’nin Charles Cros’dan çevirdiği “Çirozname” şirinden hareketle biçim konusunu ele almaya devam eder. Bu şiirin neredeyse sadece biçimden ibaret olduğunu ifade eden şair, bu şiirde salt biçimden doğan bir özün de bulunduğu tespitini yapar. Süreya’ya göre, şiirin anlatmak istediği değilse bile, biçimin içerisinde olan ufak özlerden, ayrıntılardan, konunun genel ifadesi dışında kalan şeylerden kaynaklı bize anlattığı bir şeyler vardır. Cemal Süreya bu durumu biçimin genel eğiliminin dış evrene aykırı olmamasına bağlar.

Ece Ayhan, şiirde biçimle kalıbın birbirine karıştırıldığını düşünmektedir. Bu görüşünü “yitmiş eskiler hep ‘biçim’ ile ‘kalıp’ı birbirine karıştırmışlardır, hatta zamanımızda açığa çıkan belirli bir kurnazlıkla ‘biçim’i ‘kalıp’a indirgemekten de kaçınmazlar kaçınmamışlardır.” (Ayhan, 2001a: 68) sözleriyle ifade eden şair, başka bir yerde de “Sonnet o şiirin biçimi değildir, kalıp biçim değildir.” (Ayhan, 2003: 79) sözleriyle buna değinmiştir. Ece Ayhan, şiirinde düşünceye önem veren bir şairdir. Yeni bir “öz” getiren her şairin bu “öz” e uygun bir biçim’i de oluşturması gerektiğini düşünür.

Edip Cansever, “Düşüncenin Şiiri” (Cansever, 2000: 41) yazısında biçim ve öz konularına değinir. Şair, Valery’in “Şiirin içinde fikir, elmanın içindeki gıda kadar saklı olmalıdır” sözünden sonra Ciardi’nin “Şiir fikirlerden söz açmaz, onları aktör gibi temsil eder” sözlerinden yola çıkarak yazısını geliştirir. Cansever, düşünmeyi örtmek yerine “düşüncenin şiiri”ni bulmayı, onu yaratmayı düşünür. Düşüncenin şiiriyle şairi bir düşünür olarak almadığını belirten şair bunun özcülükle karıştırılmaması gerektiğini söyler. Bunun nedeni olarak her biçimli sözün aynı zamanda özü de kapsayabileceğini gösteren şaire göre, düşünüyü şiiri özcü dediğimiz şiiri de kapsayabilecek bir bütünlüğün, bir güçlülüğün şiiridir. Şiir geleneğimizde özcü diyebileceğimiz şairlerin (T.Fikret, N. Kemal vb.) özcülüğü bir aşama değil bir amaç olarak bellemelerinin yanlışlığını vurgulayan şaire göre bu

tür anlayışların dışındaki şiirimiz biçimcidir. Edip Cansever, yazısında duygudan, biçimden düşünce adına yararlanmayı, kendi gerçeklerimize daha uygun bulur. Edip Cansever'in yazısının sonundaki şu sözleri ise biçime verdiği önem olarak değerlendirilebilir: “Evet şiir biçimdir; değişik biçimler yaratma sanatıdır. Ama ben, şimdilik buna inanmak istemiyorum.”

Edip Cansever, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” (Cansever, 2000: 57) yazısında da mısraın şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktığını savunmuştur. Cansever’e göre, mısra duygularımızı düşüncelerimizi, coşkularımızı, gerilimlerimizi başlatıcı bir öge değildir. Şair, mısradan boşalan yeri düşünsel ussal okumaların, düşüncelerin doldurabileceğini, “tek sesli şiirden çok sesli şiire” bu şekilde varılabileceğini ifade eder. Edip Cansever'in dizeye karşı bu tutumu düşüncenin şiirini oturtmak istemesindendir. Ona göre “Mısra da sağduyu gibi, beğeni eğitimi, töre anlayışı gibi, bize önceden aşılarmış bir ön güzellik duygusu”dur ve bu ön güzellik duygusu, düşüncenin şiiriyle, dirimsel bir şiir anlayışıyla aşılabılır. Edip Cansever’e göre aruza, heceye, mısraya sığdırılmaya çalışılan şiirimiz düşüncenin şiiriyle yerelliğe yerellikten doğacak bir bütünselliğe, bir evrenselliğe yerleştirilecektir.

Turgut Uyar “biçim”i her şeyden önce bir dil meselesi olarak almaktadır. Bedri Rahmi’yi ele aldığı yazısından (Uyar, 1983: 87) çıkarabileceğimiz gibi şaire göre, şiiri sadece bir öz, bir konu olarak algılamak yanlıştır. Ona göre dil ve biçim, bir şiiri şiir yapan unsurlardır. Turgut Uyar, “şiiri kurtaran”ın, “şiir eden”in biçim olduğunu düşünmekle birlikte şairi şiir yazmaya itenin güzel, kusursuz biçimler kurmak kaygısı olmadığını da düşünür. “Yeniden Aranması Gereken” (Uyar, 1985: 151) yazısında bir ozanı, genel olarak bir şiiri başka bir şiirden ayıran öncelikli niteliğin bu kaygı olmadığını ifade eder. Uyar’a göre bir ozanı, genel olarak bir şiiri diğerinden ayıran durmaksızın değişen toplum şartlarının hazırladığı ortam bu ortamın şiire getirdiği özel “yaşama görüşü”dür

İlhan Berk şiirde belli kurallara, belli kalıplara karşı çıkar. H. İbrahim Bahar’ın bir sorusu üzerine söyledikleri bu durumu örneklemektedir: “Şiirin bilinen bütün kurallarının beni sıktığını

duyuyorum. (...) Şiirin alt alta dizilmesini, hecelere uyaklara, dörtlülere, ikiliklere ayrılmasını; düzyazının dışında bir kalıp koymasını, bir tür olarak belirmesini yapmacık buluyorum” (Berk, 1994: 18).

İlhan Berk, biçim, içerik, anlam gibi öğelerin hepsini yapının birimleri olarak görür. Şiiri her şeyden önce yapısıyla tanınacağını belirten şair, içeriğin kimlik kazanması için yapıya gereksinim duyduğunu belirtir. Her şiir yeni bir dili, tekniği, söylemi, kısaca yeni bir yapıyı getirdiğini düşünen (Berk, 2001b: 46) Berk’e göre “yapı içeriğin bütün isterlerini karşılar”. Şair bu düşüncelerini ağaç benzetmesiyle somutlar: “Şiirin yapısında bunu bir ağaç gibi (şiirin yapısı bir ağaç gibi canlıdır), bütün çıplaklığıyla görürüz” (Berk, 2001b: 43) İlhan Berk, “Her şiirin bir içeriği bir de biçimi vardır.” cümlesinin aslında “Şiir, bu bireşimdir.” Şeklinde söylenmesi gerektiğini savunur. Şaire göre içerik ve biçim “bitişik kardeşlerdir; o bile değildir, salt bir tek kardeştir” (Berk, 1992: 133).

İlhan Berk, dizeyi “bir duvarın taşları” gibi görür. “Taş, bir duvarda nasıl taş olmaktan çıkmaz, yapısını, doğasını korursa, dizeler de öyledir.” İlhan Berk dizeye özellikle şiirin ilk dizesine önem verir. Şaire göre ilk dizenin yapısı şiirin bütününde dönüp durur. Yapının içerik, biçim, dil olduğu kadar, anlatış, ses de olduğunu vurgulayan şair, yapının aslında bu ilk dizeye ait olduğunu ifade eder (Berk, 1992: 131).

Sezai Karakoç, sanatta sadece biçimciliğe veya sadece özcülüğe karşı bir şairdir. Özcülüğün sağlıklı bir biçimciliği de içerdiğini belirttiği düşüncesinden hareketle şairin özü biçime göre daha önemli gördüğü sonucuna varabiliriz Özcülük biçimin reddi değildir. Biçimciliğin sadece kelime oyunlarının ve nüanslarının bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalarının kapısını açan boş bir davranışı getirdiğini düşünen şaire göre şiiri sadece özden ibaret saymak da “biçimciliğin tersine dönmüş yüzünden başka bir şey değildir” (Karakoç, 1977b: 113-116).

Sezai Karakoç, ‘Şiirde Form’ (Karakoç, 1997a: 78) yazısında da şiirin birimini yine şiir olarak değerlendirerek biçim ve öz ayrımının sadece poetikada mümkün olduğunu belirtir. Biçim ve özü şiirden ayrı ayrı çekip

çıkarmak mümkün değildir. Şaire göre “özü olmayan şiirin biçimi”, “biçimi olmayan şiirin de özü” yoktur.

İkinci Yeni şairlerinin “biçim”le ilgili poetik metinler ortaya koydukları görülmektedir. Bu metinlerden hareketle şunları söyleyebiliriz: Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Edip Cansever şiirde biçimi yadsıyan bir anlayışta olmamakla birlikte içeriği öncül değerlendirmişlerdir. Turgut Uyar ve Cemal Süreya’nın, şiiri öncelikle bir biçim sanatı olarak değerlendirdikleri; İlhan Berk’in şiirde biçimi içeriği vs. yapının içerisinde bir bütün olarak değerlendirdiği görülmüştür. İkinci Yeni şairleri biçimi önemsemek bakımından hem kendi aralarında hem de Garip’le bir ortaklık taşımaktadırlar.

2.2.2. Şiirde İmge ve Edebi Sanatlar

Gürsel Aytaç edebi metinlerde imgeyi, “yoğun anlam yükü olan bir tablo” olarak tanımlayarak doğrudan ve dolaylı imge olmak üzere ikiye ayırır. Gürsel Aytaç doğrudan imgenin ne olduğunu, Bernhard Sowinski’den alıntılıdığı şu cümlelerle ortaya koyar: “Bir yazarın gerçeklik, anı, tasavvurdan aktarmalı ifadeler kullanmadan, gözle görülür olanı dil aracılığıyla somutlaştırdığı yerde, doğrudan imgesellik vardır.” Aytaç’a göre Sowinski’nin “ doğrudan imge” derken kastettiği, “gerçekte mevcut ya da yaşanmış, hatırlanmış veya tasavvur edilmiş şeyleri imgelerde özetlemek”tir. Aytaç’a göre dolaylı imgeler ise, “semantik figürler, daha çok trope’ler (değişmece) biçiminde bir imge aracılığıyla başka bir anlam” ifade eden imgelerdir. Aytaç’a göre dolaylı imgelere giren üslup öğeleri “benzetme, dolaylı betimleme, metonomi, synecdoche, metafor, sembol, parabol, litotes”tir (Aytaç, 2003: 88-89). Modern Türk şiirinde de şairler poetikalarında “imge”ye ve “edebi sanatlar”a dair görüşlerini ortaya koymuşlardır.

Önceleri Garip şiirine sonraları da İkinci Yeni şiirine dönük sert eleştirilerde bulunan Attilâ İlhan'ın şu görüşleri onun imgeye bakışını vermesi bakımından önemlidir: “Şiirin kelimelerle değil, imgelerle yazıldığını bilen şairler için, kelime diyalektik bir ilişkiler yumağıdır (...) kelimenin önemi, imgenin somutlaşmasında oynayacağı role göre değişir, bu rolü belirleyen ise kelimenin çağrışım yükü anlam boyutları ve imgeyle olan diyalektik bağlantısıdır” (İlhan, 1984: 100).

Orhan Veli'nin edebi sanatlara yaklaşımını şu ironik sözleri ortaya koyar: “Bir adam çıkmış, bir şiir yazmış. O şiirde de bir şeyi başka bir şeye benzetmiş. Arkasından bir de ukalâ gelmiş dünyaya, ‘filanca şairin yaptığına teşbih derler’ demiş. (...) Böylece bir sürü sanat bulunmuş, hepsi isimlendirilmiş” (Sazyek, 1999: 113).

İkinci Yeni şairleri de şiirde “imge” ve “edebi sanatlar” a bakışlarını poetik metinlerinde ortaya koymuşlardır.

İlhan Berk şiiri imge sanatı olarak görür. “İmge adlandırmadan çok, görüntülerle söyler söyleyeceğini.” diyen şaire göre şiirin imgelere bağlanması şiirin adlandırmaya karşı bir tür olmasındandır. İlhan Berk, sözcüklerin şiirdeki tek işlevinin imge kurmak olduğunu düşünür. Sözcüklerin, şiir içerisinde görüntü yoluyla nesneleri var ettiğini belirten şair, imgeye de yaratıcılık görevini yüklediğini düşünür. Ona göre bir yaratıcılık görevi üstlenmeyen imgeler, sadece nesneleri algılamakla kaldıkları için etkili olamazlar. Berk'e göre imge etki gücünü çok kişisel bir yaratılış biçiminden alır, bu kişisel yaratış biçimi yoksa o da yoktur. Sözcüklerini imgeye dönüştüremeyen bir şairin dilinden de söz edilemeyeceğini vurgulayan İlhan Berk'e göre “dilini beli imgelerle gelir, onunla oluşur.” “Bunun için yaratıcı imge yaşamının imgesi olduğu ölçüde şiirdir, varlığı ya da yokluğu buna bağlı olarak sürer” diyen şair, yaratısal imgeden yaşamın somutlaşmış imgesini anlamaktadır. (Berk, 1992: 136). Berk'e göre şair, “imgelerini yaşamın içinden aldığı, bu yaşamı bölüştüğü, birlikteliğini sürdürdüğü ölçüde somutlaştırır, yayar, katılır, dağıtımcı olabilir.” Bu yüzden şairin imgelerini ulusunun dilinden çıkarması gerektiğini düşünür Berk, ulusunun konuştuğu, yazdığı dilden çıkmayan

imgelerin yaşama olanağı bulamayacağını düşünür (Berk, 1992: 19-20). İlhan Berk'e göre şairlerin söz sanatlarına başvurma amacı gerçeğe yeni bir gözle bakmak, gerçeği yeni biçimlere sokmak, yeniden yapmaktır (Berk, 2001b:30).

Sezai Karakoç “Şiir ve Mantık” (Karakoç, 1997a: 76) yazısında imaj ve edebi sanatlara değinir. İmajın bütünüyle şiire hakim olduğu zaman o şiirin uzun ömürlü olmayacağını belirten şaire göre; imaj ancak şiirin akışı, gelişimi ve açılımı için gereklidir. İmgelemin şiirin mantığı haline gelmesinin şiirin derinliğini yitirmesine yol açacağını düşünen şair, bu durumu şiirin kalıcılığını engelleyen bir durum olarak değerlendirir. Karakoç'a göre bütün edebi sanatların görevi de şiirin akışı, gelişimi ve açılımına hizmet etmek olmalıdır. Karakoç, şiir için “imaj ve her türlü edebî sanat”ı gerekli görür; ama şiirin, “bunlara kurban edilme”sine karşı çıkar.

Edip Cansever, şiirde yalınlıktan yana bir şairdir. Bir söyleşide yalınlığa çok önem verdiğini, yalınlığın şiirde temel aldığı bir özellik olduğunu belirten şair yalınlıktan basitliğin anlaşılmaması gerektiğini vurgular. Cansever'e göre basitlikle yalınlığın arasında kıl payı vardır ve biri şiiri batırır, öbürü kurtarır. Cansever, yalınlığı “ustalığın doruğu” olarak görmektedir (Cansever, 2000: 91).

Ece Ayhan, şiirin imgeyle kurulduğunu düşünmektedir. İmge olmadan hiçbir şeyin anlatılamayacağını belirten şair, imgenin anlatacağı şeyin felsefeyle de anlatılamayacağı görüşündedir (Ayhan, 1996: 74). Şaire göre imge şiirin birimidir, anlamdır, anlam taşıyıcısıdır. Ece Ayhan, imgenin şiirde araç olmasının yanında bir başına da anlamının olduğunu düşünür.

Cemal Süreya, imgenin anlatılanı ve insani değerlerini sıkı bir şekilde kolanması gerektiğini savunur. “Papağan tek tuşlu bir bilgisayardır” imgesiyle , hem papağanın, hem bilgisayarın, hem de insanın anlatmış olunacağını düşünen şaire göre bu imge “Bilgisayar çok tuşlu bir papağandır” şeklinde ifade edilmesi durumunda, bilgisayarın fazlaca küçümsenmiş olacağından dolayı, insanın atlanmış olunacağını belirtir (Cemal Süreya, 2002a: 119). Cemal Süreya'nın günlüklerindeki şu cümlesi

de onun imge kurulumuna gösterdiği titizliğin belirtisidir: “İsim tamlamasını imge sananlar var. Sözcüğü tek başına sözcük sananlar var” (Cemal Süreya, 2002b: 127).

Cemal Süreya, “Şiirde İmajların Eşitliği” (Cemal Süreya, 2000: 288) yazısında Garip ve İkinci Yeni şiirleriyle konu ve imaj hiyerarşisinin yıkıldığını belirtmektedir. Eskiden, imajlar ve kelimelerin birbirlerine eşit olmadığını, kelime kastlarının, ayrıcalıklı imajların, kullanım değerleri yüksek temaların olduğunu belirten şair, bunu toplumsal yozlaşmanın bir ürünü olarak görür. Yarattığı her imgenin çağdaş duyarlılığı kavramasını ve şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını hedefleyen (Cemal Süreya, 2002a: 43) şair, imgenin mutlaka bir şeyin karşılığı olması gerektiğini düşünmektedir (Cemal Süreya, 2002a: 190). “İmgenin Kökleri” (Cemal Süreya, 2000: 317), yazısında şairin şiirinde geliştirdiği özün duyulabilir nitelikte olmasının, bir nesnel karşılığı olmasının, şart olduğunu belirtir. Cemal Süreya’ya göre “şiir dil içinde bir dildir; ama kuş dili değildir.” ve “bir yere bağlanmadan yapılan şey imge değil söz oyunudur” (Cemal Süreya, 2002a: 190).

Turgut Uyar, imgeyi şiirin hammaddesi olarak görür. Bu hammadde olarak görme ifadesiyle birlikte Uyar şiirde kavramların bulunmasına da karşı değildir. Şaire göre şiiri bir anlatı olmaktan kurtarmak da; ancak kavramların bir imge içinde verilmesiyle gerçekleşebilir. Bir söyleşisinde yalın olmaya çalıştığını söyleyen Uyar, yalın olmaktan imgesiz bir şiiri anlamadığını da ekler (Uyar, 1985: 103).

Edip Cansever dışındaki İkinci Yeni şairlerinin imgeli bir şiirden yana oldukları görülmektedir. Edebi sanatlar sadece Sezai Karakoç değinmiştir. Sezai Karakoç şiirde imge ve edebi sanatların bulunmasını savunmakla birlikte bunun şiirde işlevsel olması gerektiğini, Cemal Süreya imgenin nesnel karşılığını barındırmaması gerektiğini, Turgut Uyar kavramların da imge içerisinde verilmesi gerektiğini düşünmektedir.

Sonuç olarak İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde imge ve edebi sanatlara bakışlarında Garip’te olduğu gibi sert bir karşı duruşun

olmadığını; hatta Edip Cansever'i ayrı tutarsak imgeyi önemseyen bir tutumlarının olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerindeki “imge ve edebi sanatlar”la ilişkili görüşlerinden hareketle şunları söyleyebiliriz: Edip Cansever dışındaki İkinci Yeni şairleri imgeli bir şiirden yanadırlar. Edebi sanatlara sadece Sezai Karakoç değinmiştir. Sezai Karakoç'un şiirde imge ve edebi sanatların bulunmasını savunmakla birlikte bunun şiirde işlevsel olması gerektiği, Cemal Süreya'nın imgenin nesnel karşılığını barındırması gerektiği, Turgut Uyar'ın kavramların da imge içerisinde verilmesi gerektiği düşüncesinde oldukları görülmüştür. İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde imge ve edebi sanatlara bakışlarında Garip'te olduğu gibi sert bir karşı duruş yoktur; hatta - Edip Cansever'i ayrı tutarsak - imgeyi önemseyen bir tutum içerisindedirler.

2.2.3. Şiirde Uyak, Ölçü ve Ahenk

Vezin(ölçü), şiirin bir mısrası içindeki hece dizimi ölçüt alınarak düzenlenir. Mısra sonlarının uyumu (kafiye, uyak), şiir biçim özelliklerinden ikincisi olarak bilinir. Şiirde ahenk de önemli bir biçim ve öz ögesi sayılır. Ahengin bir biçim ögesi olmakla kalmayıp aynı zamanda öz (içerik) ögesi oluşu, kelimenin anlamını da etkilemesindendir (Aytaç, 2003: 118).

Hem Batı şiirinde hem de Türk şiirinde şairler, şiirde uyak, ölçü ve ahenk hakkındaki görüşlerini ortaya koymuşlardır: Parnasçıların büyük ustası Théodore de Banville, “Kafiye, şairlerin hülyalarını perçinleyen ve süsleyen altın çividir”; Verlaine ise “Nedir bu kafiyeden çektiğimiz/ Hangi sağır çocuk, ya da deli zenci/ Sarmış başımıza bu meymenetsiz/ Bu kof sesler çıkaran kalp inci?” (Kula, 2002: 122) sözleriyle farklı yaklaşımlarda bulunurlar.

Abdülhak Hâmit: “Manzume adı altında vezinsiz, kafiyesiz şeyler yazmanın karşısındayım. Bir güzel sözü, vezinli ve kafiyele değilse, ancak manevi güzelliği yönünden düzyazı halinde bir şiir sayabiliriz” (Bezirci, 2000: 47) sözleriyle şiirde uyak, ölçü ve ahenge verdiği önemi ortaya koymuştur. Aruzun yalnız bir kalıbıyla kullanılan müstezadı her kalıpta uygulayarak diğer Servet-i Fünun şairlerini etkileyen Tevfik Fikret poetikadaki bu dönüşümleri şöyle ifade eder: “Sözün gereksiz açıklığından kurtulmak için bir çare düşünüyordum, her iki veya üç mısra da bir kere, vezinden hariç bir iki kelime koymak. Mesela bir küçük mısra yazmak ki, vezni evvelkilerin veznine uymasın. Yalnız bu küçük mısra için, nasıl bir vezin seçilmeli ki, manzumeyi ahengin tekdüzeliğinden kurtarmakla birlikte çiğ düşmesin” (Kurdakul, 1992: 36). Yahya Kemal’e göre “Şiirde nefes ve ses iki unsurdur” (Şenler, 1997: 144). Nâzım Hikmet, “Vezin Meselesi” yazısında vezne bakışını “Şiiri basit bir melodiden, mürekkep bir armoniye yükseltmek için, gerek sayı, gerek uzunluk bakımından heceyi değil, birer vahdet halinde kelimeyi ele almak icap ediyor, bence.” sözleriyle ifade eder (Nâzım Hikmet, 2003: 10). Asaf Halet’e göre: “Vezin ve kafiye üniforması giymediği halde ahenk ve ritm arabeskleri yapmak mümkündür” (Çelebi, 1998: 159)

Orhan Veli, vezin ve kafiyenin yarattığı ahenk tarzını engizisyon mahkemelerindeki bir işkence biçimiyle ilişkilendirerek şöyle der: “Engizisyon mezalimi sırasında mahkûmun alnına muntazam fasıllarla su damıtılmak gibi bir garip öldürme şekli var. Bunu yapan insanla kariin kafasına ve sinirlerine vezinle kafiyenin ıttıradını vermekte ısrar eden sanatkâr arasında bir orijinalite ve muâşeret farkından başka bir şey göremiyorum” (Sazyek, 1999: 113).

İkinci Yeni şairleri de az olmakla birlikte şiirde “uyak, ölçü ve ahenk”e dair görüşlerini ortaya koymuşlardır.

Ece Ayhan, şiiri görüntüyle ilişkilendirmeyen bir şairdir. Ayhan’a göre şiir görüntüden çok, sestir, ritimdir, akıştır. Ona göre kafiye de ses demektir. Ece Ayhan şiirinin başından beri kendisini her zaman çok belli etmese de müzikle bağı olduğunu ifade eder (Ayhan, 2001a: 62).

Sezai Karakoç, “Gelenek ve Şiir” adlı yazısının bir bölümünde (Karakoç, 1997a: 105) vezin ve kafiyeyle değinir. Vezin ve kafiye'nin görünüşteki ölümüne aldanmamak gerektiğini belirten şair, aruz ve hece sesinin yer yer yoklamasını yapıp durduğunu ifade eder. Vezin ve kafiye'yi tarihin ölmez mirası olarak gören şaire göre serbest şiir de vezni ve kafiyesi şairi tarafından aranıp bulunan, sonra da “şiirde kaybedilen” şiirdir.

İlhan Berk Çiviyazısı'nın dışında kafiye'yi aramadığını söyler. Başlangıçta soyutluğa ulaşma bakımından koşuk şiire yönelen şair sonraları ölçünün dışında koşuk şiirin kafiye zorunluğunun sözcüğü kilitlediğini düşünür. İlhan Berk'e göre kafiye anlamı da boğar, devinimine ket vurur, “nerdeyse kendisine karşı gelen her şeye ayak diredir”, “noktanın yaptığını yapar: Kapatır şiiri.” “İlhan Berk'e göre kafiye'nin en büyük sorunu da dize kurumunda zorlaştıracı bir etkisi olmasıdır (Berk, 2001b: 33).

Edip Cansever, “Tek Sesli şiirden Çok Sesli Şiire” (Cansever, 2000: 57) yazısında vezin, kafiye dize gibi, unsurların şiirin önünde bir engel olduğunu ifade eder. Edip Cansever, Bu unsurlara karşı çıkan usçu bir şiirin şiiri yerelliğe yerellikten doğacak bir bütünselliğe, evrenselliğe, götüreceğini savunur. 1982'deki bir söyleşisinde de şiirinden uyak ve ses benzerliklerini atıp akustığı yakalamak istediğini belirtmiştir. Cansever söyleşide aradığı akustığı “şiiri bir yapı, bir mimari olarak ele almak, seslerin dağılımını, tıpkı konser salonundaki gibi şiirsel yapıda dağıtmak ve ortaya çok değişik bir ses çıkarmak” cümlesiyle ifade eder (Cansever, 2000: 101).

Turgut Uyar'ın vezin ve kafiye'ye temelde kişilik bakımından karşı olduğunu söyleyebiliriz. Bir söyleşide de (Uyar, 1985: 98) belirttiği gibi halk şiirindeki, ölçü ve kafiyelerin bazı usta halk şairlerince kişiselleştirilmesi yeni, özgün imgelerin kurulmasını güçleştirmektedir. Turgut Uyar hece ölçüsünün sağladığı yazma kolaylığına bir karşı duruşla da heceye yaklaşmaz (Uyar, 1985: 103).

Cemal Süreya, Türkçede kafiye olanağının büyük olmadığını düşünür. Şiirimizde kafiye'nin bırakılmasını da buna bağlayan şair, “bu yüzden kafiyesiz şiire geçiş bir zorunun karşılığı olmuştur ya da bir zorakiliğin bozulması.” cümlesiyle kafiye olanağının dışında zorakiliğe karşı

çıkışı da sahiplenir görünür (Cemal Süreya, 2000: 82). Cemal Süreya, bir şairin ölçüye, uyak kurallarına göre yazmaya başlamasını uygun görmez. Süreya'ya göre Genç şair, uyak ve ölçüye serbest şiir içinde yaşarken çalışmalıdır (Cemal Süreya, 2002b: 46).

İkinciYeni şairlerinin poetik metinlerinde az olmakla birlikte uyak, ahenk ve ölçü hakkında görüşlerine de yer verdikleri görülmektedir. Bu metinlerden hareketle şunları söyleyebiliriz: Sezai Karakoç dışında uyaklı bir şiiri savunan şair yoktur. Edip Cansever'in, ölçü ve uyağın dışında bir akustiği aradığı, Ece Ayhan'ın, şiirde ses ve ritmi önemseydiği görülmektedir. İlhan Berk, şiirde ölçüye, uyağa karşı çıkmaktadır. İkinci Yeni şairleri "uyak ölçü ve ahenk"i şiirin olmazsa olmazı olarak değerlendirmemeleri bakımından birbirlerine yakın durmakla birlikte ortak bir bakış içerisinde de değillerdir. İkinci Yeni şairleri bu bakımdan Garip şiiriyle de hem çatışan hem de uzlaşan bir konumdadırlar.

2.3. Şiir Dili

Bir sanat dalının dal olarak özgüllüğü, en başta onun hangi araçları kullandığıyla ilgilidir. Pospelov'un da belirttiği gibi "edebiyat bir dil sanatıdır" (Pospelov, 1995: 542) Dilin şiir de de temel araç olması şairlerin "şiir dili" üzerinde düşünmelerini, poetik metinler ortaya koymalarını zorunlu kılmaktadır. Paul Valéry'in "Şiir, günlük dilin taşımadığı ve taşımayacağı kadar çok anlamla yüklü ve müzikle karışık olan bir söylem tutkusudur." (Joubert, 1993: 68); "beyaz lisan" gibi bir dil teorisinin de sahibi olan Yahya Kemal'in "(...) bir milletin lisanı şiir gibi ateşin bir örs ve çekiç arasında işlenebilirdi" (Kahraman, 1997: 32) sözleri hem batı şiirinde hem de Türk şiirinde "dil" üzerinde bu zorunlu düşünmenin örnekleri olarak verilebilir.

Orhan Veli'ye göre "Şairin dili, ressamın yahut bestecisinin dili gibi evrensel değildir. (...) Şiir, şairin dilinde bile, ancak bir türlü söylenir. Bundan dolayı da şair, eserini, sanatın öbür kollarıyla uğraşanlar gibi, toplumun büyük kısmına gösterebilmek imkânını hiçbir zaman elde edemez" (Sazyek, 1999: 115-116)

İkinci Yeni şairleri de şiirin öncelikle bir dil işi olduğunun bilincinde olarak şiir diline dair görüşlerine poetik metinlerinde yer vermişlerdir.

Turgut Uyar'a göre, dil şiirin en önemli ögesidir. Bir şairi şair yapan öncelikle dil kaygısıdır. Dilin şiirselliğini günlük konuşma dilinde bulan şaire göre, günlük konuşma dili şiirin hayatla bağıntısını pekiştirir. Ona göre şiir dili gibi konuşma dili de değişen hayatla, değişen koşullarla birlikte değişir. Şair, günlük konuşma diline yönelmesinin nedenini "belli bir takım şiir dillerini bellekten silmek ve yeni bir şiire gidebilmek kaygısı"na bağlar (Uyar, 1985:103).

Turgut Uyar, şiirde kelimeye aşırı önem vermeyi eleştirir. Ona göre "kelimeye bu kadar bağlanmak, güvenmek ister istemez 'görüntü yapma' gayreti, özentisi hatta hastalığı olarak sonuçlanmaktadır." Ona göre bu hastalığın sonucunda bazı ozanların şiirleri "şiirlerinin özüne bağlı olmayan, şiirin aslında gerektirmediği bir görüntüler yığını halindedir" (Bezirci, 1996: 107)

Edip Cansever'e göre bir ulusun karakterini, kimliğini gösteren en önemli öge, o ulusun dilidir. Şair, şiiri her şeyden önce bir dil işi, dile dayalı bir olgu olarak değerlendirmektedir. Bu bakımdan şiir "hem sanatların en yereli, hem de bağlı olduğu toplumun duyarlığını, düşüncesini simgeleyen bir şey"dir. Cansever düşüncenin evrenselliğine karşın duygunun ancak toplumun dilinde dolayısıyla şiirinde var olabildiğini düşünmektedir. Cansever'e göre bundan kaynaklı "şiir geleneğine, dolayısıyla diline, toplumun isterlerine, hatta kendi kendine boş veren bir ozanın, Batılı anlamda ozan olması" düşünülemez. Cansever şiir dilinden şiirden şiire değil de, şiirden topluma akan, toplumla bağdaşan, akıcı, yayılğan bir varlığı anlamaktadır. Edip Cansever, "yalnızca ozanların anlayabileceği,

toplumdan bağımsız bir dil”in olamayacağını düşünür (Cansever, 2000: 81-82).

Edip Cansever bir soruşturmaya verdiği yanıtta yeni şiir yazarların saçmalıklarla, dilin bilinen akışını bozmakla suçlanmasına, dilin sadece değişen koşulların, değişen düşüncelerin, değişen beğenilerin doğal bir sonucu olduğunun düşünülmemesi yönüyle karşı çıkar (Cansever, 2000: 46). Cansever’e göre “yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki; hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar kazandıran bir davranıştır” (Cansever, 2000: 50). Edip Cansever özleştirme çalışmalarına karşı da ılımlı bir yol izlemiştir. Sözcük seçiminde sözcüğün çağrışım gücünü esas aldığını belirten şair, örnek olarak aşk yerine sevgi diyemediğini belirtmiştir. Edip Cansever, bir söyleşide Cemal Süreya’nın “çağdaş şiir gelip kelimeye dayandı,” sözünü değerlendirir. Şiire yeni anlamlar, bilinmedik hazlar getirmek için şairin kelimelerin olanaklarını zorlaması, hatta yeni kelimeler kurması gerektiğini söyleyen şair, Süreya’nın bu sözüne katılır (Cansever, 2000: 70).

Cemal Süreya, şiiri bir dil işi, “dilde yangınlar yaratmak sanatı” (Cansever, 2000: 123) olarak tanımlayan bir şairdir. Düzyazının kavramlarla, şiirin ise sözcüklerle yazıldığını düşünen şaire göre, dil şiirde düzyazıda olduğu gibi bir araç değil, hem araç hem de ortamdır. Şiir, dilin kendisidir bir yerde (Cansever, 2000: 359).

Cemal Süreya, şiirin ilk ve vazgeçilmez mayası olarak konuşma dilini görür. Şairin dış evrenle sağlam bir ilgi kurabilmesi ancak yaşadığı kelimelerle şiirini kurmasıyla olur (Cemal Süreya, 2000: 274). Şair, Eliot’un “nesnel karşılık” kuramına en uygun dil olarak günlük konuşma dilini kabul eder. Dilin yarattığı görüntünün dış gerçeklikle bağlantılı olmasını savunan şaire göre, dili bozmak da ancak dili iyi bilmekle gerçekleşebilir. Süreya’ya göre “Dili bozarken dili yapmayan şair, dili bozuyor da değildir”. Süreya, soyutlamalarda deformasyonlarda realitenin düşünülmesi gerekliliğine inanır (Cemal Süreya, 2000: 296).

Cemal Süreya “Folklor Şiire Düşman” (Cemal Süreya, 2000: 192) yazısına “çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” cümleleriyle başlar. Bu

cümleyle kelimeyi de kelimenin türlü imkanlarını da zorlayan bir şiir anlayışına dikkat çekmeye çalışan Süreya, kendi deyimiyle tam bir “sözcük çılgını”dır. Kelimelere yeni yükler yükleyerek değişik görüntülerle yeni imajlara, yeni mısralara varmaya çalışır. Bu amacından dolayı şair katı deyimlerden, folklorik unsurlardan uzak durmaya çalışır.

Cemal Süreya şiirinin en belirgin özelliklerinden biri de “humour”dur. “Dinamit” (Cemal Süreya, 2000: 195) yazısında çağdaş şiirin özelliklerinden birinin de dilde büyük zeka yangınları çıkarmak olduğunu ifade eden şair “humour”dan ince, seçkin espriyi anladığını söyler. Süreya, “humour”dan “hep beklenmedik bir yaratış içinde bir sürpriz içinde gelen şey”in etkisini bekler. Bir söyleşide (Cemal Süreya, 2002a: 19) “Üvercinka” için aradığını söylediği etkidir bu: şok. Şair, humouru halis bir somutlayıcı olarak görür.

Cemal Süreya, “Şiirde Yeni Kelimeler” (Cemal Süreya, 2000: 274) yazısında dil devrimi dolayısıyla türetilen kelimeleri şiir dili bakımından ele alır. Bu sözcüklerin bir geleneklerinin, zengin bir serüvenlerinin olmamasının şiirde soyutlamaya ve humouru uygun olmadığını ifade eden şair, M. C. Anday’ın deyimiyle belkemiğini tutunmuş kelimelerle şiirini kurmayı uygun görür. Günlüklerinde “alfabetik olmayan birer sözlük” yazmakla eleştirdiği şairler gibi olmamanın yollarını arar (Cemal Süreya, 2002b: 159).

Sezai Karakoç, yeni bir kültürün yerleşmesinde veya bir kültürün başka bir kültüre dönüşmesinde yeni bir dilin şart olduğunu düşünür (Karakoç, 1989: 85). Turan Karataş'ın tespitiyle (Karataş, 1998: 464) "gençlik yıllarında 'dil meselesi aydınlatılmadan diğer meselelere girilemez' gibi bir düşüncüyü savunan Karakoç'un, dil konusundaki titizliği giderek tavsamıştır". Sonraki yıllarda dil ve terimler probleminin halledilmesi gerektiğini vurgulamakla birlikte dille uğraşmayı "düşünce cırlığının sembolü" olarak değerlendirir. Dille uzun süre uğraşmanın düşünceyle insan arasına kalın bir duvar çekilmesine yol açtığını belirten şair, dilin bir kültür gibi sunulmasının toplumun düşünce yeteneğini kaybetmesine yol açtığını belirtir (Karakoç, 1978: 29).

Sezai Karakoç şairi "kelimeler ülkesindeki bilge" olarak tanımlar (Karakoç, 2001: 609). Karakoç, "Şiirde Form" (Karakoç, 1997a: 78) yazısında da kelimelere değinir. Karakoç'a göre bir şiirin içindeki kelimeler, artık, bilinen, mücerret, kelimeler değil, şiirin kelimeleridir. Kelimelerin, şiirin içinde yeni bir varlığın şartlarıyla bulunduğunu belirten şair, şiirin iç mantığının kelimeleri "farklı bir açıdan tuttuğu ışıkla aydınlat"ması sonucunda kelimelerin bütün sıradanlıklarını yitirdiğini vurgular." Karakoç'a göre "artık söz konusu olan lügat kelimeleri değil, şiir kelimeleri, hattâ, hattâ, falan veya filân şairin kelimeleridir."

İlhan Berk, şiiri bir dil işi, "dilini tarihi" olarak gören bir şairdir (Berk, 1992: 36-137). Dilin bir anlatma aracı olmasının dışında anlamın olmayacağı yerde de işlevini sürdüreceğini düşünen şair, "Şiirin Sıfır Noktası" yazısında bu konuyu ele almıştır. Mallarme'nin bir şiirinden hareketle, şiirde çokanlamlılığının önemini vurgulayan şair, şiirde konunun anlamın dışında yürüyen şeyin dil olduğunu, şiirin kendisinin dil olduğunu savunur (Berk, 2001c: 9).

İlhan Berk, şiirin, dilin alışılmadık bir biçimde kullanılışında var olduğunu düşünür (Berk, 2001b: 29). Bir günlüğünde (Berk, 1997: 25) dille oynamakta, us dışılıkta büyük bir şiir bulduğunu yazan şair, yeni bir şiir getiren her şairin savaşına dille başlaması gerektiğini, dilin gelişmesinin her şeyden önce şairlere bağlı olduğunu ifade eder (Berk, 1997: 41). Şiirin

düzyazıda anlamı olan her ilkeyi atması gerektiğini düşünen şair, konuşma dilinin karşıtı, soyut bir dilden yanadır (Berk, 1992: 105-109). Soyut bir dili hedefleyen Berk, bunun önünde engel gördüğü, “konu”yu, “öykü”yü şiirinden atmak ister (Berk, 2001a: 31). İlhan Berk, şiir dilinin konuşma diliyle hiçbir bağının olmaması gerektiği görüşündedir (Berk, 1997: 48). “Şiirin Gizli Tarihi” tarihindeki şu dizeler de bu görüşü taşır: “Şiir, gündelik dilin yanında ikinci bir dil bulmak, onunla yazmaktır./ Bu bulunmadıkça şiir yoktur” (Berk, 2003c: 815).

İlhan Berk, şiirin sözcüklerle yazıldığı görüşündedir. Şiirin alanının düşünceler olmadığını düşünen şair, sözcüklerin bütün anlam boyutlarının “hallaç pamuğu gibi” atılmasından yanadır (Berk, 1992: 132). Sözcüklerin, ilkel, kullanılmamış halinde şiirsellik bulan Berk, sözcük seçiminde de eskilik yenilikten çok şiirselliğini ön plana almıştır.

Ece Ayhan, insanın, ilkin kendi dilinin tarihini öğrenmesinin gerektiğini düşünen bir şairdir (Ayhan, 2003: 79). “İlkel toplumsal koşulların ve tarihsel ortamın ırmaklarına baktığım zaman, kendi hayatıma eğildiğim zaman adı daha konmamış olmuş olsa bile bir yığın olay var. Bunları da anlatabilmek için sözlüğümü genişletmem gerekiyor” diyen Ece Ayhan, bunun da kendine özgü bir dil yapısını beraberinde getirdiğini belirtmiştir” (Ayhan, 1996: 77-78). Ece Ayhan, kendisinin ve İkinci Yeni şairlerinin iktidar karşıtı, mülksüzler olarak, şiir dilinde de mevcut dile karşıtlıklarını ortaya koyduklarını söyler. İkinci yeni şiirini Logaritmali şiir dediğini belirten Ayhan, grameri sentaksı değiştirdiklerini ifade eder (Ayhan, 2001c: 40).

İkinci Yeni şairlerinin “şiir dili”ne yer verdikleri poetik metinlerinden hareketle şunları söyleyebiliriz: İkinci Yeni şairleri şiiri öncelikle bir dil sanatı olarak değerlendirmektedirler. Metinlerde Turgut Uyar ve Cemal Süreya’nın, günlük konuşma dilini şiir dili olarak almayı uygun buldukları, İlhan Berk’in şiir dilinin konuşma diliyle hiçbir bağının olmaması gerektiği görüşünde olduğu görülmektedir. İkinci Yeni şairlerinin şiirde sözcüğe önem verdikleri görülmektedir. Bu önemle birlikte Turgut Uyar, şiirde sözcüğe verilen önemin fazla abartılmaması gerektiği

düşüncesindedir. Edip Cansever, İlhan Berk ve Cemal Süreya'nın sözcük seçimlerinde sözcülüğün yeniliğinden eskiliğinden çok şiirselliğini esas almayı doğru buldukları; Cemal Süreya ve Edip Cansever'in yeni sözcükler oluşturmayı gerekli bir çaba olarak değerlendirdikleri görülmektedir. İkinci Yeni şairleri arasında şiir dilini önemsemeleri, sözcüğe önem vermeleri bakımlarından ortaklık görülmekle birlikte; genel olarak şiir diline bakışlarında tek bir noktada buluşmamışlardır. Cemal Süreya ve Turgut Uyar Garip poetikasıyla yakın durmaktadır. Diğer şairler de Garip'ten yola çıkan ve ondan farklılaşan bir anlayış içerisindedirler.

2.4. Şiirde Üslûp

Üslûp(biçem,stil) kısaca “anlatım yolu” olarak tanımlanabilir. Üslûp çağdan çağa yazardan yazara değiştiği gibi, konudan konuya, türden türe, da değişebilir. Üslûp Aristoteles'ten günümüze kadar pek çok düşünürün hakkında fikir yürüttüğü bir terimdir. Aristoteles'e göre üslûp, insana o kadar bağlıdır ki ne kadar yazar varsa o kadar da üslûp vardır. Recaizade Mahmut Ekrem'in Buffon'dan çevirdiği “Üslûb-i beyan ayniyle insandır” sözü de Aristoteles'in görüşüyle örtüşür (Akalin, 1976: 259). Modern Türk şiirinde de Nâzım Hikmet “Yüksek üslûp'un bütün hastalıklarından sakıyalım.” (Çalışlar, ? :75), Orhan Veli'nin Garip ön sözünde: “Eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmak lâzım”(Orhan Veli,2004:30) cümlelerinde görüldüğü gibi şairler kendi, poetikalarının uzantısı olarak “şiirde üslûp”a dair görüşlerini ortaya koymuşlardır.

İkinci Yeni şairleri de şiirde “üslup”a verdikleri önemi genellikle “özgünlük” ve “kişilik”le bağlantılı olarak ortaya koymuşlardır.

Cemal Süreya şiirde özgünlüğe sık sık değinmiş bir şairdir. Hilmi Yavuz'la, söyleşisinde de belirttiği gibi folkloru şiire düşman olarak ifade etmesi aslında folklorla kişilik kazanmanın zorluğunu, şiirde kişiliğin önemini vurgulamak içindir (Cemal Süreya, 2002a: 15). Cemal Süreya için

“kişilik yeni şiirde her şeydir”. Bir söyleşide, abstrait (soyut) resimle şiir ilişkisine değinirken abstrait resim gibi şiir olabilir mi diye soranlara siz de “o tür bir şiirle kişilik yapılabilir mi?” sorusunu yöneltin diyen Süreya şiirde kişiliğe verdiği önemi vurgulamaktadır (Cemal Süreya, 2002a: 21).

Cemal Süreya, “Şapkam Dolu Çiçekle”(Cemal Süreya, 2000: 203) yazısında da kişilik üzerine tespitlere gitmiştir. Sanatların soyutlaştıkça kişiliğin öneminin daha da arttığını belirten yazısında kişiliğin sadece belli kelimeleri sık kullanmak, belli temalar çevresinde dönmek şeklinde anlaşılmasını da eleştirir. Aynı yazıda Oktay Rifat’ın taklidi olumlayan bir yazısı için kullandığı; taklit sanatın s’sine, kişiliğe aykırıdır, sözleri de özgünlüğe verdiği önemin göstergesidir. Cemal Süreya, “Chagall’ın Şiirleri” (Cemal Süreya, 2000: 239) yazısında genç şairlerin yeni bir şiiriyle önceki şiirleri arasında ilgi kuramadığını belirterek; önemli olanın bir şiirin ayrı olmasının değil, şairin ayrı olmasının gerekliliğini ortaya koyar. Şaire göre, kişiliğin ilk belirtisi ayrı olmaktır; ama ikinci ve daha önemli belirtisi “yapıtlar arasında düzenli bir görüşü, yaşantıyı ya da zevkler bütünü gösterbilmektir.”

Ece Ayhan şiirde özgünlüğü önemseyen bir şairdir. “Sağı solu yoklamak anlamında bireşim’e sentez’e” karşı olduğunu belirten şaire göre (Ayhan, 2001a: 36), özgünlük yanlış anlaşılmaktadır. Ayhan, “Genellikle özgünlüğü az etki altında kalmak sanıyorlar, oysa çok etki altında kalacaksın ki, özgünlük ortaya çıksın” cümlesiyle şiirde özgünlüğün de belli bir alt yapının sonucunda ortaya çıktığını vurgular. Ayhan’a göre “her şair kendi geleneğini de getirir (eğer şairse)” (Ayhan, 2001c: 39).

İlhan Berk, geleneği sadece bir akrabalık bağı olarak görmesi bakımından şiirde kendine has bir üslubun izini sürmektedir. “Asıl bataklık mı? Gelenektir, gelenekten yola çıkmaktır. Teklik (örneksizlik) çağımızın sorunsalıdır.” cümlelerinde görüldüğü gibi hiç kimseye benzemeyen bir şiirden yanadır (Berk, 2001a: 344).

Turgut Uyar’a göre şiir, vazgeçilmez ölçüde, şairin kişiliğine bağlıdır. Biraz da şairin kişiliğiyle oluşur. Sürekli yazan, şiiri uğraş edinmiş bir şairin yazdıklarında ilkin bir kusur olarak görülen durumlar niceliğe bağlı olarak sonunda o şairin bir

özelliği olur (Uyar, 1983: 115). Refik Durbaş'ın yaptığı bir söyleşide de şiiri bir kişilik işi olarak gördüğünü belirten şaire göre büyük şairler, getirdikleri kurallarla değil, kişilikleriyle bir şiir geliştirmişleridir (Uyar, 1985: 61).

Edip Cansever, değişen insanın değişen düşünceyi hazırladığını şairinse bu serüvenin en üst noktasında durduğunu savunur. Cansever'e göre bu durum şairin kişiliğini hazırlamaktadır. Şair yeni şiiri, yeni sanatı en iyi ifade eden sözcüğün kişilik olduğunu belirtir. Edip Cansever, kişiliği düşünceye sıkı sıkıya bağlı bir kavram olarak değerlendirmektedir. Ona göre yenileşen şiirin en şaşırtıcı tarafı, şiirin yepyeni kişiliklerle güçlenmesidir. Edip Cansever, şairin kişiliği üzerinde içinde yaşadığı toplumun etkisinin de olduğunu, şairin şiiri düzenleyen elinin hiçbir zaman yalnız kalmadığını da düşünür (Cansever, 2000: 47).

Sezai Karakoç, sanat tutumunu genel dünya görüşünden ayrı görmeyen bir şairdir. Kendi şiirini aşk, hürriyet, yaşayış, ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espiriyi, irrasyonele, absürde bulanmış "mutlak"ı zaptetmek şeklinde tanımlayan şair; bu bakış açısının kendini İkinci Yeni şairlerinden zaman içinde ayırdığını ifade eder (Karakoç, 1989: 570).

İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde şiirde üslûbun önemine yer veren metinler ortaya koydukları görülmektedir. Bu metinlerden hareketle şunları söyleyebiliriz: İkinci Yeni şairleri arasında şairin özgün, kişilikli olması gerektiği düşüncesi bakımından bir ortaklık vardır. Bu bakımdan İkinci Yeni şairleri de Garip gibi üslûbu önemsemektedirler.

SONUÇ

İkinci Yeni'nin poetikasını, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin görüşlerinden hareketle, bu görüşlerdeki ortaklıklar ve farklılıklarla ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmamızın sonuçlarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde şiir üzerine genel değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Şiir tanımlarında Cemal Süreya ve Sezai Karakoç'un şiiri, şairin hayatıyla bir görmeleri, Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç'un şiiri hayatla ilişkilendirmeleri, Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın şiiri her türlü iktidar ilişkisine karşı bir tür olarak değerlendirmeleri, Edip Cansever ve Ece Ayhan'ın düşünceye önem vermeleri ortak noktalar olarak öne çıkmaktadır. Sezai Karakoç metafizik, Ece Ayhan, düşünceyi şiirden daha önemli gördüğünü vurgulayan tanımlarıyla diğer şairlerden ayrılmaktadır. İkinci Yeni şairleri ortak bir şiir tanımı ortaya koymamakla birlikte, tanımlarda birbirlerine yaklaştılar, şiir tanımlarında anlamın öne çıkmaması yönüyle kendilerinden önceki Garip şiirinden ayrı durmuşlardır.

İkinci Yeni şairleri şiirin edebiyatla ve güzel sanatlarla ilişkisine yer vermişlerdir. İlhan Berk, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç şiiri diğer edebi türlerden tümüyle farklı bir tür olarak değerlendirmişlerdir. Cemal Süreya şiirle resim ve müzik, Ece Ayhan şiirle müzik ve sinema arasında bağ kurmuştur. Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Edip Cansever şiirde düzyazıdan yararlanmayı savunmalarıyla diğer şairlerden ayrı durmuşlardır. İkinci Yeni şairlerinin şiirin diğer edebi türlerle ve güzel sanatlarla ilişkisine bakışları bakımından ortak bir noktada buluşmamakla birlikte, birbirlerine yakın durdukları, Garip kadar katı bir tutum içerisinde bulunmadıkları görülmüştür.

Şiir ve şairin işçiliğiyle ilişkili değerlendirmelerde İlhan Berk ve Turgut Uyar arasında şiirin yine şiir sanatından öğrenilebileceğini

düşünmek, Ece Ayhan ve Edip Cansever arasında, işçilikle oluşturulmuş bir şiiri savunmaları, Cemal Süreya ve İlhan Berk arasında şiirin ancak yazım serüveni içerisinde yazılması gerektiğini vurgulamak bakımından ortaklık vardır. Sezai Karakoç, işçiliği ancak ilhamın önünü açan bir çaba olarak değerlendirmesi bakımından diğer şairlerden ayrılmaktadır. İkinci Yeni şairleri şiirde işçiliği önemsemeleri bakımından ortaklık taşımakta ve bu ortaklıkla kendilerinden önceki Garip poetikasına da yakın durmaktadırlar.

İkinci Yeni şairlerinin şiirde eski-yeni sorununa yaklaşımlarında yeniden yana durdukları, eskiyi bilerek onu yıkan bir şiirden yana oldukları; bu bakışlarıyla eskiyi tümünden reddeden bir anlayışın sürdürücüsü olan Garip poetikasıdan ayrıldıkları saptanmıştır.

İkinci Yeni şairlerinin şiirde geleneğe değindikleri poetik metinlerde geleneği olduğu gibi sürdürmeyi benimsememeleri bakımından bir ortaklık vardır. Sezai Karakoç dışında geleneğin şiirde kendini hissettirmesi gerektiği düşüncesini savunan bir şair saptanmamıştır. Bununla birlikte şairler geleneğin bilinmesi gerektiğini savunmaları noktasında buluşmuşlardır. İkinci Yeni şairleri geleneğe bakışlarında birbirleriyle yakınlıklar taşımakta, fakat geleneği yok sayan Garip poetikasıdan ayrılmaktadırlar.

İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde şiirde yerellik evrensellik sorununa bakışlarında evrenselliği gözeten bir tutum içerisinde bulunmalarıyla ortaklık taşımaktadırlar.

İkinci Yeni şairlerinin şiir üzerine genel değerlendirmelerinde bir bütün olarak ortak bir poetikaları yoktur. Yer yer görülen ortaklık ve yakınlıklara rağmen şairlerin birbirleriyle çatışan görüşlerine de rastlanmıştır. İkinci Yeni şairlerinin şiir üzerine genel değerlendirmelerinde Garip'in yanında, onunla ortaklaşan, onun açtığı yoldan yararlanıp ona karşı çıkan, bazen de ona tamamen karşı bir duruş sergileyen bir yaklaşım içerisindeyler. İkinci Yeni şairleri Garip şiirine bütünüyle bir karşı duruş içerisinde bulunmamışlardır.

İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde şiirin iç sorunlarına yönelik görüşlerini de ortaya koymuşlardır. Bu görüşlerin bir kısmını

şairlerin şiirin içeriğiyle ilgili değerlendirmeleri oluşturmuştur.

İkinci Yeni şairlerinin şiirin gerçekte ilişkisine yaklaşımları gerçekliği model olarak ele almak ve/veya gerçekliği yaşanan hayatla ilişkilendirmek biçiminde kendini göstermiştir. Edip Cansever, Cemal Süreya ve Turgut Uyar yaşanan hayat anlamındaki gerçekliği önemsemeleriyle aynı noktada buluşmuşlardır. “Güncel”in yanında “tarihsel” olanı da önemseyen Ece Ayhan da bu şairlere yakın durmaktadır. Edip Cansever, Cemal Süreya ve Ece Ayhan arasında gerçekliği “nesnel karşılık”larıyla vermeyi savunmaları, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, İlhan Berk ve Turgut Uyar arasında gerçeği değiştirerek işleme düşüncesi bakımından bir ortaklık görülmektedir. Sezai Karakoç gerçeği metafizikle ilişkilendirmesi yönüyle, İlhan Berk, şair için gerçek yaşamın şiirlerdeki yaşam olduğu düşüncesiyle diğer şairlerden ayrılmaktadır. İkinci Yeni şairlerinin şiir-gerçek ilişkisine bakışlarında tamamıyla ortak bir duruş saptanamamıştır. İkinci Yeni şairleri Garipçilerin şiir gerçek ilişkisine bakışlarından yola çıkan; ama ondan farklılaşan bir anlayışın temsilcisidirler.

İkinci Yeni şairleri anlama ilişkin poetik metinlerinde, “anlamsız bir şiirin olamayacağı, kendi şiirlerinin de bir anlam taşıdığı savunularıyla” aynı noktada durmaktadırlar. Şiirlerinde anlamın bulunduğunu ifade etmelerine rağmen Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk ve Sezai Karakoç, şiirin anlamını düzyazının anlamından kesin bir çizgiyle ayırmışlardır. İlhan Berk, Turgut Uyar ve Cemal Süreya şiire bir konudan, bir düşünceden hareket ederek başlamayı şiire aykırı bulurken, Edip Cansever, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan ise bunu şiire aykırı görmemişlerdir. Ece Ayhan’ın, şiirde anlattığı şeyi örtük, Sezai Karakoç’un, “şiire özgü”, düzyazıdan farklı bir biçimde vermeyi uygun gördüğü dikkat çekmektedir. Edip Cansever’in, şiirlerinde çokanlamlılığı aramadığı, anlattığı şeyin, özcü bir anlayışla olmamakla birlikte, tam yerini bulmasını istediği tespit edilmiştir. İlhan Berk’in, saf şiir anlayışının uzantısı bir çokanlamlılığın arayışında olduğu, Cemal Süreya’nın, anlamı tamamıyla rastlantıya bırakmamakla birlikte, düşünceye kelimelerden gitmenin verdiği bir

çokanlamlılığı savunduğu saptanmıştır. Cemal Süreya, İlhan Berk ve Turgut Uyar, anlamı şiirin yapısının bir ögesi olarak değerlendirmişlerdir. İkinci Yeni şairleri arasında anlama bakış yönüyle tamamıyla ortak bir yaklaşım yoktur. İkinci Yeni şairleri, anlamı şiirin yapısından ayrı bir öge olarak değerlendirmemeleri bakımından Garip şiiriyle kesin bir biçimde ayrılmaktadırlar.

“Şiir ve insan” ilişkisine değinen poetik metinlerde Edip Cansever ve Turgut Uyar insanı varoluşçu felsefeyle bağ kurulabilecek, yabancılaşmayı ortaya koyan bir anlayışla, ele almışlardır. Bu bakımdan Turgut Uyar ve Edip Cansever, Ece Ayhan’da olduğu gibi insanı toplumla ilişkileri yönüyle orta koymayı savunmaktadırlar. Cemal Süreya’da erotizme verilen önem, Sezai Karakoç’ta şairin ruh halinin şiirlerine yansması öne çıkmaktadır. İkinci Yeni şairleri arasında şiir ve insan ilişkisine bakışlarıyla yakınlıklar görülmüş, bütün olarak ortaklık saptanmamıştır.

İkinci Yeni şairleri şiirin işlevine dönük poetik metinler ortaya koymuşlardır. Bu metinlerde İkinci Yeni şairlerinin saf şiirden yana olan İlhan Berk dışında şiirde “yarar” ögesine tamamıyla karşı olmadıkları görülmüştür. Özellikle Ece Ayhan’da “yarar” ögesi öne çıkmaktadır. Sezai Karakoç, şairi öncü olarak görmekle birlikte “yarar” ögesini şiiri şiir yapan bir öge olarak değerlendirmemiştir. Cemal Süreya da “yarar”ı şiirin temel ögesi olarak görmemektedir. Edip Cansever ve Turgut Uyar güdümlü bir edebiyata karşı olmakla birlikte, şiirin gereklerini yerine getirerek “yaşam”ı, “insani ilişkileri” yansıtmayı amaçlamışlardır. İkinci Yeni şairlerinin şiirin “zevk” yönünü önemsemek bakımından bir ortaklık taşıdıkları, şiirin işlevine bakışlarındaki bu yön nedeniyle Garip’ten ayrı durdukları görülmüştür.

İkinci Yeni’nin şiirin iç sorunlarına dönük poetikalarının bir kısmını da yapısal değerlendirmeler oluşturmuştur.

İkinci Yeni şairlerinin “biçim”le ilgili poetik metinlerinde Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Edip Cansever, şiirde biçimi yadsıyan bir anlayışta olmamakla birlikte, içeriği öncül olarak değerlendirmişlerdir. Turgut Uyar

ve Cemal Süreya şiiri öncelikle bir biçim sanatı olarak değerlendirmişlerdir. İlhan Berk'in şiirde biçimi içeriği vs. yapının içerisinde bir bütün olarak gördüğü saptanmıştır. İkinci Yeni şairleri biçimi önemsemek bakımından kendi aralarında ve Garip'le bir ortaklık taşımaktadırlar.

İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde "imge ve edebi sanatlar"a ilişkin görüşlerini de ortaya koymuşlardır. Bu metinlerde Edip Cansever dışındaki İkinci Yeni şairlerinin imgeli bir şiirden yana oldukları görülmüştür. Edebi sanatlara sadece Sezai Karakoç değinmiştir. Sezai Karakoç'un şiirde imge ve edebi sanatların bulunmasını savunmakla birlikte bunun şiirde işlevsel olması, Cemal Süreya'nın imgenin nesnel karşılığını barındırması, Turgut Uyar'ın kavramların da imge içerisinde verilmesi gerektiği düşüncesinde olduğu görülmüştür. İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde imge ve edebi sanatlara bakışlarında Garip'te olduğu gibi sert bir karşı duruş yoktur; hatta - Edip Cansever'i ayrı tutarsak - imgeyi önemseyen bir tutum içerisinde dirler.

İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde az olmakla birlikte uyak, ahenk ve ölçü hakkındaki görüşlerine de yer vermişlerdir. Şairlerin, Sezai Karakoç dışında uyaklı bir şiiri savunmadıkları görülmüştür. Edip Cansever'in, veznin ve uyağın dışında bir akustiği aradığı, İlhan Berk'in, şiirde ölçüye, uyağa karşı çıktığı, Ece Ayhan'ın, şiirde ses ve ritmi önemseydiği tespit edilmiştir. İkinci Yeni şairleri "uyak ölçü ve ahenk"i şiirin olmazsa olmazı olarak değerlendirmemeleri bakımından birbirlerine yakın durmakla birlikte birbirleriyle ortak bir noktada da değillerdir. İkinci Yeni şairleri bu bakımdan Garip şiiriyle de hem çatışan hem uzlaşan bir konumdadırlar.

İkinci Yeni şairleri "şiir dili"ne de yer verdikleri poetik metinlerinde şiiri öncelikle bir dil sanatı olarak değerlendirmişlerdir. Metinlerde Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın, günlük konuşma dilini şiir dili olarak almayı uygun bulmalarına karşın, İlhan Berk'in şiir dilinin konuşma diliyle hiçbir bağının olmaması gerektiği görüşünde olduğu görülmüştür. İkinci Yeni şairlerinin şiirde sözcüğe önem verdikleri, bu önemle birlikte Turgut Uyar'ın, şiirde sözcüğe verilen önemin fazla abartılmaması gerektiği

düşüncesinde olduğu saptanmıştır. Edip Cansever, İlhan Berk ve Cemal Süreya'nın sözcük seçimlerinde sözcüğün yeniliğinden eskiliğinden çok şiirselliğini esas almayı doğru buldukları; Cemal Süreya ve Edip Cansever'in yeni sözcükler oluşturmayı gerekli bir çaba olarak değerlendirdikleri tespit edilmiştir. İkinci Yeni şairleri arasında şiir dilini önemsemeleri, sözcüğe önem vermeleri bakımlarından ortaklık görülmekle birlikte; şairlerin şiir diline bakışlarında genel olarak tek bir noktada buluşmadıkları görülmüştür. Cemal Süreya ve Turgut Uyar Garip poetikasına yakın durmuşlardır. Diğer şairler de Garip'ten yola çıkan ve ondan farklılaşan bir anlayış içerisindedirler.

İkinci Yeni şairleri poetik metinlerinde şiirde üslûbun önemine değinmişlerdir. Bu değinilerde İkinci Yeni şairleri arasında şairin özgün ve kişilikli olması gerektiği düşüncesi bakımından bir ortaklık vardır. Bu bakımdan İkinci Yeni şairleri Garip şiiri gibi üslûbu önemsemektedirler.

İkinci Yeni şairlerin şiirin iç sorunlarına yönelik poetikalarında bir bütün olarak ortaklık görülmemekle birlikte yer yer birbirleriyle yakınlaşan, ortaklaşan görüşlere rastlanmıştır. İkinci Yeni şairlerinin bu yakın veya ortak görüşlere rağmen birbirleriyle çatışan görüşleri de vardır. Garip şiiri karşısında da tamamıyla ona karşıt bir poetika sergilememişlerdir. İkinci Yeni şairleri şiirin iç sorunlarına dönük değerlendirmeleriyle yer yer Garip şiirine yaklaşmışlar, bazen bu yaklaşım ortaklığa da dönüşmüştür. Garip'e karşıt görüşlerinin alt yapısında da ağırlıklı olarak Garip'in önünü açtığı yeni şiir arayışının izlerini görmek mümkündür.

Sonuçta İkinci Yeni, poetik metinler bakımından zengin, kendi içerisinde yer yer yakınlıklara, ortaklıklara rastlansa bile bir bütün olarak ortak bir poetika ortaya koyamamış; hatta birbirleriyle karşıt duran görüşleri içerisinde barındıran, Garip'in önünü açtığı yeni şiir anlayışından beslenerek, bu beslenmenin izlerini taşıyarak ona karşı duran, Türk şiirinin yenilikçi seyrinin sürdürücüsü bir poetikaya sahiptir.

KAYNAKÇA

A. İkinci Yeni Şairlerinin Bu Çalışmada Yararlanılan Eserleri

I. Kitapları

Ayhan, Ece (1993a), *Sivil Şiirler*, İstanbul: Cem Yayınevi

Ayhan, Ece (1993b), *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (1996), *Dipyazılar*, İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2001a), *Sivil Denemeler Kara* (2. Basım), İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2001b), *Bütün Yort Savul'lar!* (3. Basım), İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2001c), *Aynalı Denemeler* (2. Basım), İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2002a), *Hay Hak! Söyleşiler*, İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2002b), *Bir Şiirin Bakır Çağı*, İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2003), *Başbozuk Günceler* (3.Basım), İstanbul: YKY

Ayhan, Ece (2004), *Öküz'lemeler*, İstanbul: Sel Yayıncılık

Berk, İlhan (1992), *Şairin Toprağı*, İstanbul: Simavi Yayınları

Berk, İlhan (1993), *Uzun Bir Adam* (2. Basım), İstanbul: YKY

Berk, İlhan (1994), *Kanathlı At*, İstanbul: YKY

Berk, İlhan (1997), *El Yazılarına Vuruyor Güneş* (2. basım), İstanbul: YKY

Berk, İlhan (2001a), *Kült Kitap* (2. Basım), İstanbul: YKY

Berk, İlhan (2001b), *Logos* (2. Basım), İstanbul: YKY

Berk, İlhan (2001c), *Poetika* (2. Basım), İstanbul: YKY

Berk, İlhan (2003a), *Başlangıçtan Bugüne Beyit Mısra Antolojisi*, İstanbul: Varlık Yayınları

Berk, İlhan (2003b), *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, İstanbul: Alkım Yayınevi

Berk, İlhan (2003c), *Toplu Şiirler*, İstanbul: YKY

Cansever, Edip (2000), *Gül Dönüyor Avucumda* (5. Basım), İstanbul: Adam Yayınları

Cansever, Edip (2002a), *Yerçekimli Karanfil (Toplu Şiirler I)* (12. Basım), İstanbul: Adam Yayınları

Cansever, Edip (2002b), *Şairin Seyir Defteri (Toplu Şiirler II)* (11. Basım), İstanbul: Adam Yayınları

Cemal Süreya (1995), *Sevda Sözleri*, İstanbul: YKY

Cemal Süreya (2000), *Toplu Yazılar I / Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üstüne Yazılar*, İstanbul: YKY

Cemal Süreya (2002a), *“Güvercin Curnatası”* (Haz. Nursel Duruel) (2. Basım), İstanbul: YKY

Cemal Süreya (2002b), *Günler* (2. Basım), İstanbul: YKY

Cemal Süreya (2003), *Onüç Günün Mektupları* (3. basım), İstanbul: YKY

Karakoç, Sezai (1977a), *Çağ ve İlham I*, İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (1977b), *Çağ ve İlham II*, İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (1978), *İnsanlığın Dirilişi*, İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (1986), *Gün Saati*, İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (1989), *Sütun* (4. Basım), İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (1997a), *Edebiyat Yazıları I* (3. Basım), İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (1997b), *Edebiyat Yazıları II* (2. Basım), İstanbul: Diriliş Yayınları

Karakoç, Sezai (2001), *Gün Doğmadan* (2. Basım), İstanbul: Diriliş Yayınları

Uyar, Turgut (1983), *Bir Şiirden*, İstanbul: Ada Yayınları

Uyar, Turgut (1985), *Sonsuz ve Öbürü*, İstanbul: Broy Yayınları

Uyar, Turgut (1999), *Arz-ı Hal ve Sonrası* (Haz. Tomris Uyar), İstanbul: Can Yayınları

Uyar, Turgut (2002), *Büyük Saat/Bütün Şiirleri*, İstanbul: YKY

II. Kitaplara Girmemiş Yazıları

Cansever, Edip (1960a), “Düşünceye Sunu”, *Yeditepe*, 1-15 Nisan 1960, s.3

Cansever, Edip (1960b), “Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?”, *Yeditepe*, 16-30 Nisan s.23

Cansever, Edip (1963b), “Yapay Dil Yapay Zenginlik”, *Yeni İnsan*, Ekim, s.8

Cansever, Edip (1963a), “Şiiri Bölmek”, *Yeni İnsan*, Ağustos, s.8

B. Bu Çalışmamızın Hazırlanmasında Yararlanılan Diğer Kaynaklar

I. Kitaplar

Ahmet Haşim (1994), *Bütün Şiirleri* (Haz. İ. Enginün, Z. Kerman) (2. Basım), İstanbul: Dergah Yayınları

Akalın, L. Sami(1976), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü* (4. Basım), İstanbul:Varlık Yayınları

Canberk E. - Aksoy N. - Bek, K. - Kuran N. - Kutlu N. - Rifat M. - Rifat S. - Sumer N.(1996), *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul: Düzlem Yayınları

- Aktaş, Şerif (2003), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Alkan, Erdoğan (1995), *Şiir Sanatı / Dünyada ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları – Kavramları*, İstanbul: Yön Yayıncılık
- Andrews, Walter G. (2003), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* (Çev. Tansel Güney) (3. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları
- Aristoteles (2001), *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı) (9. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Aytaç, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları
- Bezirci, Asım (1996), *İkinci Yeni Olayı* (4. Basım), İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Bezirci, Asım (1998), *Edebiyat Bahçesinde*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Bezirci, Asım (2000), *Abdülhak Hâmit*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Çalışlar, Aziz (?), *Sanat ve Edebiyat Üstüne Nazım Hikmet*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Çelebi, Asaf Halet (1998), *Bütün Yazıları* (Haz. Hakan Sazyek), İstanbul :YKY
- Çetişli, İsmail (2003), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar* (5. Basım), Ankara: Akçağ Yayınları
- Doğan, M.H. (1986), *Şiirin Yalnızlığı*, İstanbul: Broy Yayınları

Eliot, T. S. (1983), *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Enginün, İnci (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (3. Basım), İstanbul: Dergâh Yayınları

Ercan, Enver (1994), *Şiir Uçar Söz Olur*, İstanbul: Yön Yayınları

Erdost, Muzaffer İlhan (1997), *İkinci Yeni Yazıları*, Ankara: Onur Yayınları

Ersoy, Mehmed Akif Ersoy (1986), *Safahat* (21. Basım), İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Fischer, Ernst (1995), *Sanatın Gerekliliği* (Çev. Cevat Çapan) (8. Basım), İstanbul: Payel Yayınevi

Fuat, Memet (2000), *İkinci Yeni Tartışması*, İstanbul: Adam Yayınları

Hançerlioğlu, Orhan (1982), *Felsefe Sözlüğü* (6. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi

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

İlhan, Attilâ (1984), *Elde Var Hüzün* (2. Basım), Ankara: Bilgi Yayınevi

İnce, Özdemir (1993), *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları

İnce, Özdemir (2001), *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Joubert, J.L. (1993), *Şiir Nedir?* (Çev. Ece Korkut), Ankara: Öteki Yayınevi

- Kahraman, Hasan Bülent (1997), *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu Mu?*, İstanbul: YKY
- Kaplan, Mehmet (?), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergah Yayınları
- Karataş, Turan (1998), *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Kongar, Emre (1985), *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı I* (5. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kula, Nedim (2002), *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Kurdakul, Şükran (1992), *Çağdaş Türk Edebiyatı IV* (2. Basım), Ankara: Bilgi Yayınevi
- Mayakovski, Viladimir (2002), *Şiir Nasıl Yazılır?* (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Adam Yayınları
- Moran, Berna (1994), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (9. Basım), İstanbul: Cem Yayınları
- Nayır, Yaşar Nabi (1958), *Şiir Sanatı*(2.Basım), İstanbul: Varlık Yayınları
- Nâzım Hikmet (2004), *Yaylamıza Kiraz Vakti*, İstanbul: Sanat ve Hayat
- Necip Fazıl (1981), *Çile*, İstanbul: b.d. Yayınları
- Okay, Orhan (1998), *Sanat ve Edebiyat Yazıları* (2. Basım), İstanbul: Dergâh Yayınları

Orhan Veli (2002), *Bütün Şiirleri* (5. Basım), İstanbul: YKY

Pospelov, Gennadiy N. (1995), *Edebiyat Bilimi* (Çev. Yılmaz Onay),
İstanbul: Evrensel Basım Yayın

Sartre, J.P. (2001), *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci) (16. Basım), Ankara:
Say Yayınları

Sazyek, Hakan (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*
(2. Basım), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Sazyek, Hakan (2001), *Şiir Üzerine Şiirler/ Yeni Türk Edebiyatında*
Manzum Poetik Metinler, İstanbul: Perşembe Kitapları

Şenler, Yaşar (1997), *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemal*,
İstanbul: Ötüken Neşriyat

Tarhan, Abdülhak Hamid (1982), *Bütün Şiirleri 2*, İstanbul: Dergah
Yayınları

Todorov, Tzveton (2001), *Poetikaya Giriş* (Çev.Kaya Şahin), İstanbul: Metis
Yayınları

II. Yazılar

Anday, Melih Cevdet (2003), “Ozan Esini Hak Eder”, *Kül*, S.37, s. 15

Çetin, Nurullah (1991), “Türk Şiirinde Anlam Sorunu” *Hece*, S.53-55, s. 247-

Enginün, İnci (1992), “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Türk Dili*, S. 481-482, s. 565-784

Hikmet, Nâzım (2003), “Vezin Meselesi”, *Kül*, S. 37, s. 10

Yahya Kemal (2003), “Şiir ve Müddeâ”, *Kül*, S. 37, s. 3

Özgül, M. Kayahan (2001a), “Şiir, Şair ve Sair”, *Hece*, S. 53-55, s. 253

Özgül, M. Kayahan (2001b), “Dîvan Yolu’ndan Pera’ya Selametle”, *Hece*, S. 53-55, s. 28 - 65

Parlatır, İsmail (1992), “XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri”, *Türk Dili*, S. 481-482, s. 1-286

Rilke, Rainer Maria (2003), “Şiir Nasıl Doğar (Çev. Suut Kemal Yetkin)”, *Kül*, S. 38, s. 11

Sazyek, Hakan (2000), “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler”, *Türk Dili*, S. 577, s. 10-22

Tarancı, Cahit Sıtkı (2003), “Şiir Üzerine Düşünceler” *Kül*, S. 37, s. 16

III. Söyleşi

Menemencioğlu, Muazzez (1960), “Edip Cansever Anlatıyor”, *Varlık*, 15 Aralık, s. 8

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı: Ali Selçuk

Doğum Yeri ve Tarihi: Doğanşehir, 28. 03. 1977

Medeni Hâli: Evli

Adres (İş): Turgut Özal Lisesi, Pınar Mah. Seyhan / Adana

(Ev): Kenan Evren Bulv. Güzelyalı Mh. 109 Sk. Dilek Apt. Kat:11

No:21

Telefon (İş): 0322 261 8176

(Ev): 0322 233 8108

(Cep): 0535 559 9772

E-Posta: aliselcuk1977@mynet.com

Eğitim Durumu

2000-2004: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve
Ana Bilim Dalı (Yüksek Lisans)

1994-1998: Çukurova Üniversitesi F.E.F. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
(Lisans)

1991-1994: Erzin Yeşilkent Lisesi

İş Geçmişi

2001-2004: Adana Seyhan Turgut Özal Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı
Öğretmenliği

2000-2001: Şırnak Uludere Atatürk İlköğretim Okulu Yedek Subay Türkçe
Öğretmenliği

1998-2000: Adana Yumurtalık Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği