

Yüksek Lisans Tezi

**TÜRKÇE ŞİİRDE LİRİK VE İDEOLOJİ OKUMALARI
VE
MARKSİST BİR ARA KONUM: NİYAZİ AKINCIOĞLU**

GÜNEŞ SEZEN

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Eylül 2013

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TÜRKÇE ŞİİRDE LİRİK VE İDEOLOJİ OKUMALARI
VE
MARKSİST BİR ARA KONUM: NİYAZİ AKINCIOĞLU**

GÜNEŞ SEZEN

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2013

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Güneş Sezen, 2013

"Sözcüğün alışılmış anlamıyla barınak, artık imkânsızdır. (...)

Ev, geçmişte kalmıştır. (...) Artık bir yurdu kalmamış kişi

için yaşanacak bir yer olur yazı."

T.W. Adorno / *Minima Moralia*'dan

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yard. Doç. Dr. Leyla Burcu Dünder
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

TÜRKÇE ŞİİRDE LİRİK VE İDEOLOJİ OKUMALARI VE MARKSİST BİR ARAKONUM: NİYAZİ AKINCIOĞLU

Sezen, Güneş

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Semih Tezcan

Eylül 2013

Bu tezde, Adorno'nun, kuramsal olarak ortaya koyduğu lirik şiir ve toplum ilişkisi, Eagleton'ın katmanlı ideolojisiyle birlikte ele alınarak, özellikle modern Türkçe şiir üzerinden bir örnekleme çalışması yapılmaya çalışılmıştır. Lirik şiirin bugüne kadarki alımlamalarının tersine, sadece öznel ve bireysel bir şiiri imlemediği, öznel bir ifadeyle topluma ve dolayısıyla farklı ideolojik katmanlara göndermeler yaptığı vurgusundan hareketle yapılan örneklemler, ele alınan her şair için farklı sonuçlar ortaya çıkarmıştır.

Özellikle toplumsal ve siyasal değişimlerin ve / veya baskıların arttığı süreçlerde, şiirin, başlangıçta yüksek sesle retorikleşmek veya lirik bir sessizleşme yaşamak arasında gidip geldiği, bunun da Türkçe şiirde çeşitli ara konumlanmalara yol açtığı görülmüştür.

Modern öncesi süreçte Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret'in, hayal ve hakikat ekseninde geliştirdikleri çevre ve yaşam algısı, modern dönemde değişerek kullanılmıştır. Ahmet Hâşim'in lirik şiirlerinde muhayyel bir âleme ve zamana, Yahya Kemal'de ise eski kültür ve estetiğe duyulan özlemle ilişkili olarak, tarihi mekânlara gönderme yapan imler görülmüştür. Asaf Hâlet'in şiirlerinde, dinî ve mistik metaforların kullanımı, amaç değil araç olarak görülse de, tercihlerin bu tarz metaforlardan oluşmasının anlamlı olduğu ortaya konmuştur. Behçet Necatigil'de, baskının, modernleşmenin ve kentleşmenin, arada kalmış bir şairin şiirine ve yaşamına bir mikro-evren çizmesi ve sığınmasıyla okunmuştur.

Nâzım Hikmet ve Niyazi Akıncioğlu'nun şiirlerinde ise, toplumcu gerçekçi ve Marksist iki şairin, içinde bulundukları düşünce yapısından ve şiirsel anlayıştan uzağa kurulmuş yapılar olduğu gözlenmiştir. İlkinin, kadın söylemi açısından, ataerkil bir bilinçdışı söylemi bazı şiirlerinde kullandığı vurgulanmış; ikincisinin ise, gerçekçi anlayıştan uzaklaşan, masalsı ve soyut bir evreni ve şiiri oluşturma çabası şiirleri üzerinden izlenmiştir.

Yapılan tüm bu örnekleme çalışmaları, lirik şiire, bugüne kadarki bakış açılarından farklı bir ele alış biçimini ortaya koyma denemesi olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Adorno, lirik şiir, ideoloji, Türkçe şiir, örnekleme.

ABSTRACT

THE SAMPLING STUDY OF LYRIC POETRY AND IDEOLOGY AND A MARXİST “ARA KONUM” [IN BETWEEN LYRİC AND RETHORİCAL DİSCOURSE]: NİYAZİ AKINCIOĞLU

Sezen, Güneş

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Dr. Semih Tezcan

September 2013

In this thesis, the relationship between lyric poetry and society put forward theoretically by Adorno has been approached in relation with Eagleton’s layered ideology, and a sampling study which focuses especially on Turkish modern poetry has been attempted to be conducted. The samplings made with the emphasis, contrary to the reception until today of lyric poetry, that lyric poetry does not allude only to a subjective and individual poem, but makes references subjectively to society and thus different ideological layers, have revealed various outcomes for each of the poets discussed.

It has been discovered that, especially during times of escalated social and political change and/or oppression, poetry tends to at first alternate between going rhetorical through increased volume or going through a lyric silence, and that this situation leads in Turkish poetry to various presentations somewhere between these two dominant types.

The perception of environment and life developed around the axis of dream and reality by Cenab Şahabettin and Tevfik Fikret in the pre-modern period, has been used during the modern period after going through some changes. Symbols have been observed to make references in Ahmet Hâşim’s lyric poems to an imaginary place and time, and in yahya Kemal’s, in accordance with the longing for the old culture and aesthetics, to historical places. Even though, the use of religious and mystical metaphors in Asaf Hâlet’s poems has been considered to be a means rather than an end, the fact that such metaphors have been the choice has been deemed significant. Betçet Necatigil has been read with the view that oppression, modernization and urbanization has depicted a micro-universe to the poetry and life of a poet hanging in the balance; in which he has taken refuge.

In Nâzım Hikmet and Niyazi Akıncioğlu’s poems, structures have been observed that have been constructed outside the frame of mind and poetic horizon of two poets—one socialist realist and the other, Marxist. It has been emphasized that

the former, in terms of female discourse, has used a patriarchal unconscious discourse in some of his poems; while it has been observed through the poems of the latter that he has digressed from realistic discourse with the attempt to create an epic and abstract universe and poetry.

All the sampling in this study has been an attempt to put forward an approach to lyric poetry which is divergent from the points of view exhibited until now.

Key Words: Adorno, lyric poetry, ideology, Turkish poetry, sampling.

TEŞEKKÜR

Hayatım boyunca hiç resmî bir insan olmadım, her zaman samimiyeti, içtenliği önemsedim. Bu yüzden, teşekkür kısmında da yazılması gerekenleri değil, içimden geçenleri söylemenin bana daha uygun olduğuna inanıyorum.

Birlikte büyüdüğüm ya da yürüdüğüm yolun farklı aşamalarında rastlaştığım güzel insanların her birinden ayrı ayrı çok şey öğrendim. Kimi hiç dinlemediğim bir şarkıyı dinletti bana, kimi hiç okumadığım bir kitabı işaret etti. Küçük görmesin kimse bunları, bir melodi ya da bir harf bazen evreni sarsabilir ya da kanatabilir derinden, buna daima inandım ben. Kimi ise çok daha büyük dokunuşlarla değdi hayatıma. Ağladığımda, güldüğümde, çok konuştuğumda ya da avaz avaz sustuğumda kalbime hep yakın durdular. Zaman zaman bazısını üzdüm, biliyor ve özür diliyorum. Tez için olmasa da sevdiklerimin hepsine ömrümün parçası oldukları için teşekkürü büyük bir borç biliyorum.

Büyük aksilikler ve üzüntülerle iç içe geçmiş bir yüksek lisans süreci geçirdim. Pes ettiğim ya da bazen içimden tek kelime yazmak gelmediği oldu. O insanların bazıları bu tezi bitirebilmemin sebebidir. Hepsine müteşekkirim. Bu tez, ömrümün nice güzel kadınlarının ve adamlarının sayesinde yazılmıştır.

Tezimde en büyük teşekkür payını, danışmanlığının yanı sıra her zaman babacanlığı ve yol göstericiliğiyle yanımda olan “can hocam” Hilmi Yavuz almalıdır.

Bana verdiği destek, bir hoca olmanın çok ötesinde, aslında bir “manevi baba” olmasından ileri gelir. Bu dünyada yapılan her şeyin geçiciliğini bilirim. Onun gibi bir insanın kalbinde yer almanın onuru hepsinden üstün gelir. “Deli kızını” asla bırakmaması dileğiyle...

Tezimin son okumalarını yaparak benden tez süreci boyunca yardımlarını eksik etmeyen hocalarım Talat Sait Halman, Nuran Tezcan ve Semih Tezcan’a, tez jürimde bulunarak değerli görüşlerini benimle paylaşan Leyla Burcu Dündar’a teşekkürü bir borç bilirim.

Tezle ve hayatımla ilgili yaşadığım her kırılmada tez senem boyunca yanımda olan, tezin son halini oluştururken benimle yaptığı beyin fırtınalarıyla zihnimi aan, pek çok anlamda kahrımı çeken ve “iyi ki tanıdım onu!” demekten asla usanmayacağım Seda Uyanık’a... Yaşadığımız her şeye rağmen yüreği yüreğimde başka bir biçim alan ve aklımın iplerini kaçırdığım pek çok zamanda beni kendime getiren Müge Uzbilek’e... Tezin son süreçlerinde verdiğimiz kahve araları ve sohbetlerle boş yurt binasında duvarlara bakıp delirmeme engel olan Gizem Sevinç’e... Motivasyonum her düştüğünde, beni yeniden glmsetmeyi başaran ve güzel şeyler olacağına inandıran İlyas Tezcan’a...

Son olarak, desteklerini daima arkamda hissettiğim güzel ailemin en büyüğünden en kğne her bir ferdine ve bu yaşa kadar bir mahşer yerindeymiş gibi “ruh”unu arayıp duran, tez yazımının sonlarında onu bulmayı başaran kendime çok şey borçluyum. Siz olmasanız, hiçbir şey anlamlı olmazdı, bu tez de yle...

Bu güzel insanlar içerisinde, kaybettiğim ne ithaf ediyorum bu tezi: Vedat’a, Tuğba’ya ve o güzel “ruh”a... Işıklar içinde yatın, biz yeniden kavuşana dek...

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: TEORİDE VE PRATİKTE LİRİK ŞİİR VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE	8
A) Şiire Lirik ve Retorik Kavramları Üzerinden Bakmak:	
Adorno ile Başlayan Yeni Lirik Anlayışı	8
B) Türkçe Şiire Lirik ve Retorik Kavramları Işığında Genel Bir Yeniden Bakış	20
İKİNCİ BÖLÜM: LİRİK ŞİİRDE İDEOLOJİ OKUMALARI	42
A) Modern Şiire Hazırlık Evresinde Servet-i Fünûn ve İstibdat Ekseninde Hakikatten Kaçış	42
B) Modern Türkçe Şiirin Zamana ve Mekâna Tutunan İki İsmi: Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal	53

C) Cumhuriyet’te Lirik Şiirin İzinde İki Şair Örneği: Âsaf	
Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil	. 73
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TOPLUMCU-GERÇEKÇİ ŞİİR KISMEN	
LİRİK BİR MARKSİZME ARALANIYOR	. 93
A) Nâzım Hikmet’le Gerçekleşen Biçim ve İçerik Kırılması:	
Aşk, Kadınlar ve Sömürgeci Söylem	. 93
B) B) 1940 Kuşağında Lirik ve Toplumcu Olmak Başkadır	
Bir Ara Konum: Niyazi Akıncıoğlu	. 107
a. Olağanüstü ve dinî unsurların şiirde yer alması	124
b. Gerçekten uzaklaşma, hayale yaklaşma hâli	. 127
SONUÇ	. 135
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	. 141
EKLER	. 147
ÖZGEÇMİŞ	. 175

GİRİŞ

Modern Türkçe şiirde lirik ve ideoloji ilişkisinin sorgulanacağı bu tezde, Theodor W. Adorno'nun lirik şiir ve toplum arasında kurduğu teorik ilişki ile Eagleton'ın ideolojinin katmanlı yapısı üzerine söylemlerinden hareketle bir inceleme yapılacaktır. Özellikle modern Türkçe şiirde lirik ve ideoloji ilişkisini tespit etmeye ve kurmaya çalışmak için de tek bir yaklaşımdan hareket edilmeyecektir. Ele alınan şairler içerisinde, lirik şiir yazarları farklı imgesel yoğunluklarla değerlendirme yoluna gitmek gerekmiştir. Yaşanan zamanın ve toplumsal yapının farklı ideolojik katmanlarının, ele alınan şairler üzerindeki farklı etkileri sorgulanmıştır.

Üzerinde durulan şiirler elbette pek çok açıdan okunabilir. Farklı kuramsal yaklaşımlar ve bağlamlarla, şiirden elde edilen pek çok sonuç olabilir. Metin merkezli yaklaşımların temelinde metnin esas alınması ve her okumanın bir yeni okuma olduğu, her okumada farklı bir metin okunduğu kabul edilir. Ancak metinde ideolojik bir arka plan aranırken, sırf metin üzerinden bir okuma yapmak, şairini saf dışı bırakmak demektir. Tezde belirlenmeye çalışılan katmanlı ideoloji sorgulaması da bunu olanaksız kılar. Çünkü elde edilmeye çalışılan, yalnızca metnin ideolojisi değil, metinde yazar ideolojisi, genel ideoloji ve estetik ideolojinin izlerini sürmektir. Bu iz sürme, iki yönlü olarak yapılacaktır. Lirik şiirde imgeler ve kullanılan yeni biçimler, ideolojik bir alt-akıntının veya protest bir tavrın izleri olarak okunacaktır.

Lirik şiir örneği okunan şairlerde çoklukla çevre / doğa / mekân ile bunun etrafında örülen zaman ve aşk çerçevesi içinde insanın konumu ele alınacaktır.

Lirik şiirin tüm diğer kıstasları içinde en belirleyici unsur öznel bir dil kurmasıdır. Burada Hakan Altun'un başka bir bağlam için "dil" in kullanımı üzerine ortaya koyduğu şu belirme çalışma açısından da çok önemlidir:

"Ben" in tesisi ve "biz" in idraki eşzamanlı bir proje olarak ortaya çıkar. Ben- biz diyalektiğine yakalanan özne sürekli olarak ben ile biz arasında salınır. Her salınım özne ve kimlik duraklarında verdiği kısa molalar ve geri dönüşlerle gerçekleşir. Düşünümsel bir konuma sahip olan öznenin 'ben' durağında verdiği her molada farklı bir özneliğe sahip olma potansiyeli vardır. Diğer yandan da kimlik durağı her seferinde farklı benlerden mürekkep bir biz üretebilir. Böylece akışkan kalan kimlik, iktidar ağlarına yakalanmaz. Kimliği belirleyen herhangi bir öz değildir, ben-biz kombinasyonunun birlikte ve ayrı ayrı yaptıkları dramaturjik ve politik yolculuklardır. Ben-biz dilinde ben, otonomiden feragat etmeden farklılıkları tescil ederken, biz, parçalanmaya direnir ve ötekileştirmeyi reddeder. ("Kültürel Grameri Yeniden Dizmek" 11)

Lirik şiirin tüm diğer ölçütleri içinde, en belirleyici unsur öznel bir dil kurmasıdır. Ancak bu öznel dilin, her zaman sadece özneyi imlemesi gerekmez. Başka bir deyişle, öznel bir dille yazılmış bir şiir, sadece bireyden söz etmek zorunda değildir, satır arası okumalar ve dikkatler denebilecek bir gözlemle, metin, ideolojik imlemeler de yapabilir ve bu yönüyle, toplumsal bir göndermede bulunabilir. Çünkü şair, öznel olduğu ve lirikleştiği oranda kendi dilsel seçmelerini daha da netleştirir.

İdeolojinin söze bütünüyle bulaştığı kabulü, seçilen sözlerin de hangi ideolojik arka okumaları sağlayacağını gösterir.

Bu tezde de, ele alınan şairler üzerine –Akıncıoğlu dışarıda tutularak– bugüne kadar şiir tahlillerinden biyografik incelemelere kadar, pek çok farklı çalışma yapılmıştır. Ancak bu çalışmalarda amaç lirik şiirin ya da şairinin üslupsal konumundan hareketle ideolojik bir okuma yapmak olmamıştır. Bu çalışmanın amacı, bugüne kadar lirik şiir üzerinde ortaya konulan tanım ve pratiklere, yani yapılan okumalara yeni bir bakış açısı getirmektir. Retorik söylem, dile getirmek istediği düşüncüyü açıkça söylemekten kaçınmayan bir söylem biçimidir. Bu söylemi kullanan şairler ve akımlar da çoklukla edebiyatı amaçsallaştırmak değil, söylenen şey için araçsallaştırmak amacıyla olmuşlardır. Oysa lirik şiirin özelliklerinden biri gündelik dilden uzak, çağrışım alanı geniş ve müphem bir söyleyişi kapsaması ve bunun için de imgelerden yararlanmasıdır. Böyle bir şiirsel yaklaşım da şiiri araçsallaştırmaktan çoklukla uzaktır. Buna karşın, tezin ilk bölümünde Türkçe şiir açısından genel bir ilk okumaya yer verilmiş ve retorik süreçlerden, şiirin bu süreçlerdeki alımlanmasından ve temellük edilen ideolojilerden kısaca söz edilmeye çalışılacaktır. Ancak lirik süreçler ve bunlarla ilgili örneklemeler çalışmanın sonraki bölümlerinde daha geniş bir biçimde ele alınacaktır.

Dilin bir sorunsal haline getirilmesi, modernist bir yaklaşımdır. Şiirde modernizmin yakalanabilmesinin ilk koşulu da şairin bunu sorunsal haline getirmesiyle oluşur. “Yeni” Türkçe şiirde modernlik, bu yüzden Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal gibi şairlerle başlatılmalıdır. Ancak bu aşamanın da birden bire oluşmadığı, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin’in modern sürece birer hazırlık olduklarının da işaret edilmesi gerekecektir. Tezin ikinci bölümünde, bir hazırlık devresi olarak Servet-i Fünûn’un bu iki isminden söz edilecek; daha sonra modern

şiiir süreci ve bu sürecin iki önemli ismi olan Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'den yola çıkılacaktır. Ardından aynı bölümde, Cumhuriyet sürecinde lirizmi devam ettiren Âsaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil ele alınacaktır. Bu sürecin retoriği içinde, hiçbir akıma dâhil olmayan bu iki bağımsız ismin şiiir anlayışları da kendilerinden önce değerlendirilen diğer şairler gibi poetik metinleri üzerinden okunacak ve şiiirlerinde bir yandan bu poetik anlayışın izleri aranırken, öte yandan şiiir örneklerindeki katmanlı ideolojik imlere bakılacaktır.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise bakış açısı tersine çevrilerek, bugüne kadar edebiyat tarihlerinde, retorik bir dille ve edebiyatı araçsallaştırmasıyla açıklanmaya çalışılacak ve okunmuş olan Nâzım Hikmet'e ve edebiyat tarihlerinde hemen hiç yer bulmamış ve unutulmuş olan 1940 kuşağına ve bu kuşağın değişik ve önemli bir ismi olan Niyazi Akıncıoğlu'na değinilecektir. Her iki şairin de şiiirlerinde, bazen benzer bazen de farklı yollarla toplumcu şiiirin uzağına düşen bir lirik şiiir yapısının varlığı tespit edilmeye çalışılacaktır. Gerek Akıncıoğlu gerekse Nâzım'ın, Marksizm'in lirik şiiire kapı aralayan iki ismi olduğu vurgusu yapılacaktır. Şiiirlerinde, zaman zaman toplumcu anlayışın uzağına düşen bu iki şairin, hem ideolojik hem de şiiirsel açıdan farklı bir bilinçaltını şiiirlerinde ördükleri gibi, şiiiri büsbütün bir amaca hizmet etmek için kullanmadıkları da ortaya konmaya çalışılacaktır.

Lirik şiiirde ideoloji okuması denemeleri tek bir imge etrafında değil, daha önce işaret edildiği gibi zaman ve mekân, hayal ve hakikat, aşka ve kadına bakış, dinî, mistik ya da olağanüstü imgelerin kullanımı üzerinden çeşitli okuma denemeleri ile yapılacaktır. Ele alınan şairlerden Cenab, Hâşim, Çelebi ve bazı gelebilecek itirazlara karşın, Necatigil'in hem poetik metinlerinde hem de şiiirlerinde tam bir lirizm tespit edilmişken, Fikret, Yahya Kemal, Nâzım ve Akıncıoğlu'nda ise ne tam

bir lirizmden ne de tam bir retorikten söz edilememiştir. Bu şairler Türkçe şiirdeki farklı yaklaşımlarıyla, birer ara konum olarak işaretlenecek ve şiir okumaları da buna göre yapılacaktır.

Hayal ve hakikat imgeleriyle oluşturulan tablolar, Servet-i Fünûn şiirinin başlıca temi olmuştur. Gerçeğin örtük ve çirkin olması, hayalin ve ancak örtülü gerçeğin güzel olması söz konusu edilmiştir. Cenab, gerçeğe dair ancak silik görüntüler sunar ve böylelikle gerçeğin asıl suretinden kaçmayı tercih ederken, Fikret'te, özellikle gerçeğin çirkinliği üzerine yazılmış pek çok şiir ve şiirlerin içinde pek çok kötü görüntü tablolştırılır. Cenab'ta mehtap, akşam, sis, muğlâklık bu yüzden vardır: gerçeği örtmek için. Tezde, hayal ve hakikat arasında gidip gelen Fikret'e karşılık, hayale sığınan, daha doğrusu gerçeğin çirkinliğinin örtülü olduğu saatlere ya da anlara sığınan, daha çok seyirci görünümünde bir Cenab'tan söz edilecektir.

Hâşim'de bu üstü örtüklük bir nebze daha ileri gider. Ancak havuzun aksinde ya da gecenin karanlığında seyredilen bir gerçekliğe tahammül edebilir. Bu yüzden şair kendine hayal zeminler, hayal zamanlar kurar. Her ne kadar zaman ve zeminin bir ayağı şairin çocukluğuna dayansa ve psikanalitik nedenlerle açıklansa da [aslında tam da bu gerekçeyle], şairin biyografisine göndermelerle okunabileceği için, yazar ideolojisi merkeze alınarak okuma yapmayı olanaklı kılmıştır.

Tezde, zaman ve mekânı birbirinden çoklukla tam ayırmadan ele almak gerekecektir. Özellikle Yahya Kemal'in lirik şiirlerinde kullandığı mekân isimleri belli bir anlamsal çağrışım alanı oluşturur ve mekânın şimdiki varlığıyla estetik ve kültürel bir özlemin imgesi haline geldiği görülür. Fredric Jameson'ın "Rimbaud ve Mekânsal Metin"de belirttiği gibi "zaman, sürekli bir şimdiki zaman haline gelmiş ve böylece mekânsal olmuştur; geçmişle olan ilişkimiz artık mekânsal olmuştur" (147).

Zamanın mekân üzerinden okunması bu tespitin de desteklediği gibi, mekânın genelde tarihsel ya da ideolojik göndermeleri tarafından belirlenmiştir. Zamanı ve mekânı sorunsallaştıran ya da işleyen şairlerde de bunlar arasında tam bir ayırım söz konusu olmamış, anlamsal açıdan da birbiriyle ilişkili olan zaman ve zemin şiirde beraber örülmüştür. Üstelik mekân bağımsız bir yer değildir, lirik şiirlerde çoklukla bir temsil görevi görür. Yani işaret ettiği sıradan gerçekten ve maddi varlıktan çok daha fazla imgeyi bünyesinde barındırır. Hayalî ya da gerçek mekânların bu açıdan önemi büyüktür. Bu durum, özellikle hem Hâşim’de hem Beyatlı’da hem de Necatigil’de başka bir anlamsal düzlemin temsilî kullanımı olarak şiirde varlık bulacaktır.

Çelebi’nin şiir anlayışı ve onu örerken kullandığı dinî ve mistik, imge ve imajlar, metinlerarası göndermeler, aslında tıpkı Necip Fazıl Kısakürek’te olduğu gibi retorik bir bakış açısıyla okunabilirdi. Ancak Çelebi, ondan farklı olarak, şiir anlayışını da şiirini de estetize etme yoluna gider. En açık söylemle, onun şiiri sözü edilen kullanımların kendisini amaç edinmez, söylenmek istenen için şiirin ağında bunlar birer araç olarak kullanılır. Ancak bunu amaç edinmemiş ve göndermelerini estetize etmiş olsa da, kullanımın tercihi de ideolojik bir im olarak okunabilmektedir.

Necatigil’in ise şiirlerinde bir dönem, anlamın daha göz önünde ve açık olmasına karşın bir süre sonra şiirlerinde anlamın geriye itilmesi konusunda özel bir çaba harcadığı görülür. Ancak ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar, Necatigil’in kullanım ve söylem biçimi zaman zaman değişse de mekân önemli bir varlık gösterir. Bu mekân, modern kent insanının, birey olma ve varoluşsal sıkıntılarını örmek için kullanılan bir çeşit temsil görevi görmektedir. Yaşanan baskı sürecinde dar bir mekâna çekilen insanın varlığı ve kullanımı ideolojik açıdan önem taşımaktadır.

Tezin son bölümünde ise tersine çevrilen bakış açısıyla, amacından ve anlayışından kısmen uzağa düşen Marksist ve toplumcu iki şairin, Nâzım ve Akıncıoğlu'nun, şiirlerindeki biçimsel ve içeriksel kırılma ve değişimlerle zaman zaman nasıl lirikleşme çabasında oldukları izlenecek, bu şiirleri lirikleştiren yapılar üzerinde durulacaktır. Ancak en önemlisi ikisinin de bu çeşit şiirlerinde nasıl bir ideolojik alt-okumanın yapılabileceği üzerine bir deneme sunulacaktır. Nâzım'ın lirik şiirlerinin bir kısmında, özellikle içerik açısından 1936'dan sonra yazdığı bazı şiirlerinde, kadın ve aşk söyleminde, savunduğu ideolojinin aksine ataerkil bir söylemin varlığı izlenecektir. Akıncıoğlu ise biçim ve üslup açısından, poetik sayılabilecek herhangi bir metni elde olmadığından, doğrudan şiirleri üzerinden okunacaktır. Bu okuma, gerçekçi bir akımın temsilcisi olan bir şairin, genel ideolojinin baskısını hissettiği süreçlerde nasıl lirikleştiğini ve gerçekten uzaklaşan bir söyleme doğru nasıl açıldığını gösterecektir.

1. BÖLÜM

TEORİDE VE PRATİKTE LİRİK ŞİİR VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE

A) Şiire Lirik ve Retorik Kavramları Üzerinden Bakmak: Adorno ile Başlayan Yeni Lirik Anlayışı

Modern Türkçe şiirin gelişim süreci “şair-şiir-ideoloji etkileşimi” tam olarak izlenmediği sürece hep eksik bir edebiyat tarihçiliği söz konusu olacaktır. Bu tezde, gelenek sonrası Türkçe şiirin tarihine lirik-retorik ikili karşıtlığının, bu eksikliği kısmen giderebileceği varsayımından yola çıkılacaktır. Sözü edilen etkileşimin, modern şiirde zaman zaman bir ara konumun da inşasını sağladığı görülecektir.

“Modernlik” kavramı, iktisadi, siyasi ve sosyal pek çok alan için kullanılabilecek bir kavramdır. Özellikle modern Türkçe şiirin ele alınacağı bu tezde, her şeyden önce, şiir açısından “modern”in ne olduğunu anlayabilmek ve dolayısıyla da modernliğin ölçütleri üzerine düşünmek gerekiyor. Oysa modernizmin kendi içinde taşıdığı en büyük paradokslardan biri tanımlama konusundadır. Modernist bir bakış açısıyla her tanımlama bir sınırlamadır, ancak öte yandan tasnif ve tanımlama yapmak, kavramlar üzerinde kısmi de olsa bir uzlaşa sağlayabilmek, onlar üzerine konuşabilmek için en çok modern dönemde gerekli görülmektedir.

Tanımlamalar açısından bakıldığında, tüm yazın tarihinin en basit görünen, ancak en karmaşık sorularından biri “edebiyat”ın ne olduğudur. Edebiyatın ne olduğu ise onu oluştururken kullanılan dil ile bağlantılı görünmektedir. Bu durumda şu soru akla geliyor: Terry Eagleton’ın *Edebiyat Kuramı* adlı çalışmasında cevap aradığı gibi, üzerinde net olarak uzlaşa sağlanabilecek bir edebiyat tanımı var mıdır ve dolayısıyla bir edebiyat dili, bir üst-dil mevcut mudur? Dilsel sapmaların, gündelik dil ile edebî dili birbirinden ayırdığına işaret eden Eagleton, şöyle der: “Herhangi bir gerçek dil, hiçbir zaman türdeş dilsel bir topluluğa dönüştürülemeyen ve sınıf, dil, statü ve cinsiyet farklarına göre değişen oldukça karmaşık bir söylemler dizisidir. Biri için norm olan bir başkasına göre sapma sayılabilir” (29). Dilsel sapmaların değişkenliğine işaret ederek, kesin ölçüleri olan bir edebiyat tanımının yapılamayacağını ortaya koyar. Bu tespite karşın, edebiyatı edebî yapan dilin tanımlanması için belirli ölçütlere ihtiyaç duyulduğu da bir gerçektir.

Modern şiirin kabul gören ölçütleri “lirizm”, “müphemiyet” ve “şiir dili” kavramları üzerinden açıklanmaktadır. “Şiir dili”, ötekilerden daha kapsamlıdır ve hem “müphemiyet”i hem de “lirizm”i içermektedir. Çünkü günlük konuşma diliyle oluşturulan şiir, bir müphemiyet taşımamaktadır. Günlük konuşma dilinin, iletişim dili olarak görülmesinin nedeni, herkesçe açıkça anlaşılabilir olmasındandır. En basit deyişle, şiirsel söylem ile gündelik konuşma dili birbirinden farklıdır.

Bu durumda şiirdeki müphemiyet, Türkçe şiir içerisinde Divan şiirinin de bu açıdan düşünülmesine olanak sağlamaktadır. Oysa modern şiir ile Divan şiiri arasındaki en önemli fark, Divan şiirinde mazmunların¹ anlam olarak yazana ya da okuyana özgü anlam alanları yerine, herkesin ortak olarak kabul ettiği anlamlara

¹ Belki Şeyh Gâlib dışarıda bırakılarak konuşulursa, divan şiiri için bu genelleme daha doğru olabilir. Ancak Gâlib’e modern şiirin kıstasları ile bakıldığında, o, divan şiirinde mazmunları kullanışı açısından müstakil görülebilecek bir şairdir. Gelenegin mazmunlarını belli yönleriyle aşan Gâlib için, geleneksel şiir ile modern lirik şiir arasında bir ara konumdan söz etmek daha doğru olacaktır.

işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, farklı anlam katmanlarına hitap eden bir okuyucu zümresine karşın, divan şiirinin kendine özgü bir şifresi olduğu söylenebilir. Mazmunları oluşturan metaforlar bir benzeşim ilişkisiyle kurulmuştur. Oysa modern şiirin en önemli özelliklerinden olan “imge”, deyiş yerindeyse özerktir ve bu açıdan “simge” ve “metafor”dan ayrılabilir.

Modern şiirde başvurulun ögelerden simgede nedensellik, metafora ise benzeşim ilişkisi söz konusuyken, imge için böyle bir ilişki kurulamamaktadır. Modern şiiri, geleneksel şiirden ayıran ve kaçınılmaz olarak başvurulun öge imgedir ve imge, şiirde müphemiyeti sağlayan belirleyici ögedir. Ancak şiirin anlaşılmıyor olması, bir şey söylemediğini değil, şiirde anlamın gizlendiğini ya da başka bir deyişle geriye itildiğini gösterir. Michael Riffaterre’in: “Şiir bir şey söyler, ama başka bir şey kasteder” sözü de tam olarak bunu imlemektedir.

Ferdinand De Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’nde belirttiği gibi dil; bir göstergeler dizgesi ya da bir başka deyişle bir işaretler sistemidir (35). İşaret / im / gösterge iki düzlemde oluşur. Bunlar gösteren ve gösterilendir. Aralarındaki ilişkinin nedensiz olduğuna işaret eden Saussure, durumu şöyle bir örnekle açıklar:

Örneğin, “[Kız] kardeş” (*soeur*) kavramının kendisine gösterenlik yapan *k-a-r-d-e-ş* [*s-o-e-u-r*] ses dizisiyle hiçbir iç bağıntısı yoktur. Başka herhangi bir gösteren de aynı işi yapabilir. Diller arasındaki ayrılıklar, doğrudan doğruya da değişik dillerin varlığı bunu tanıtlar: “Öküz” gösterileninin göstereni sınırın bir yanında (Fransa) b-ö-f (*boeuf*), bir yanında ise (Almanya) o-k-s (*Ochs*)... (62)

Ona göre gösteren işitsel imgeye ve dolayısıyla sözcüğe tekâbül ederken; gösterilen, kavrama karşılık gelmektedir (61). Şiirde de sözü edilen gösterilen; anlam, yani kavramdır. Günlük konuşma (iletişim) dilinde sözcükler ile kavramlar arasındaki

ilişki, daha önce de belirtildiği gibi nedensiz olmasının yanı sıra bir onaşma, ortaklaşa bir anlam üzerinde birleşmiş olmakla belirlenir. —Yalnız simge Saussure’e göre, nedenli olmak itibarıyla bir istisna teşkil etmektedir (63) — İletişim dili olan günlük dilde, sözü edilen gösterilen ya da anlam öne çıkarılırken, şiirsel söylemde gösteren ya da sözcük öne çıkarılır.

Bu bilgi iletişim dilini kullanan şiir parçalarına bakarak anlamın doğrudan doğruya belirgin olduğu şiirlerin, fikirleri öne çıkardığını; anlamın geriye itildiği şiirlerin yani lirik şiirin ise, herhangi bir fikir yerine yalnızca gösterenler olarak adlandırılan sözcükleri öne çıkardığını kabul etmek demektir. Fransız şair Stephane Mallarmé’ “Şiir kelimelerle yazılır; fikirlerle değil!” (alıntılayan Yavuz, “Şiir ve Düşünce” 203) derken kastettiği budur.

Şiirin fikirlerle değil, sözcüklerle yazılması, lirik ve retorik sorunsalı üzerinde durmayı gerekli kılıyor. Bu, “yeni”² Türkçe şiirin tarihinde, hangi şiirin lirik hangi şiirin retorik özellik gösterdiğinin ve “lirik” kavramının farklı bir bakış açısıyla yeniden düşünülmesinin ortaya koyduğu gerekliliktir. O nedenle de, öncelikle lirik ve retorik kavramlarının ne olduğunu, özellikle bu çalışmanın ortaya koyacağı tez açısından, hangi tanımların kullanılacağını açıklamak söz konusudur.

Retorik için hemen her kaynağın dayandığı tek tanım olarak, Aristoteles’in *Retorik* kitabında yer alan tanımlamaya, lirik şiir için ise yeni bir bakış açısı ortaya koyan Adorno’nun, *Edebiyat Yazıları*’ndaki “Lirik Şiir ve Toplum” yazısında yer alan belirlemelere başvurulacaktır.

İlk olarak Aristoteles’in retorik için nasıl bir tanımlama yapmış olduğuna bakılmalıdır. Aslında bu tanım, doğrudan doğruya şiir için ortaya konulmamış olsa da, Hilmi Yavuz’un “Lirik Şiir” adlı yazısında belirttiği gibi, şiir üzerine

² Tanzimat sonrası için kullanılan ve bu süreçte başlayıp, şiirin geleneksel söylemden ayrılmasına neden olacak bir üslup ve dille oluşturulan ancak modern şiir olarak da adlandırılmayan döneme, daha sonra da genişçe değinileceği gibi “yeni” şiir demek daha uygun görünmektedir.

dönüştürülebilir görünmektedir: Yavuz “Aristoteles’in hitabet sanatına ilişkin olarak öne sürdüğü kriterlerin [...] şiir sanatı için de geçerli olduklarını düşünüyorum” (*Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* 226) der. Üstelik Aristoteles’in, şiirin nasıl olması gerektiğine dair söyledikleri, retorik tanımı ve onun şiirle ilişkisi açısından okunabilirliği de sağlamaktadır: “Şiirsel dil, hiç kuşkusuz sıradanlıktan uzaktır. [...] Açıklık, geçerli ve alışılmış sözcükleri kullanarak sağlanır. [...] Şiirde sözü edilen kişiler ve şeyler, sıradan yaşamdan nispeten uzaktır” (*Retorik* 167). O halde, buradan yola çıkarak da Aristoteles’in, “açıkça ve günlük dille söylenen şiir”i, şiir olarak görmediği ortaya çıkmış oluyor. Dolayısıyla, bu yaklaşım “açık ve anlaşılır” yazılan şiirin bir nevi retorik olduğunu düşünebilmeyi olanaklı kılıyor. Yine, *Poetika* adlı bir diğer eserinde, şiirle ilgili ortaya koyduğu fikirleriyle de *Retorik*’te ortaya koyduğu belirleme ve tanımların, şiir ve retorik bağlamında bir ortaklığının olduğunu görmek mümkündür. *Poetika*’da şiir dilinin yapısının nasıl olması gerektiğini şöyle anlatır:

Bir dilsel anlatım açık olur, buna karşılık, bayağı olmazsa, o iyi bir dilsel anlatımdır: Kuşkusuz en açık dil, herkesin ortak olarak kullandığı sözcükleri kullanan dildir. Fakat böyle herkes için ortak olan dil, açıklık yanında aynı zamanda bayağılığı da beraberinde getirir. [...] Alışılmamış sözcüklerin kullanılmasıyla bir dil, gündelik ve kaba olmaktan kurtulur, yücelir. Alışılmamış sözcük deyince yalnızca yabancı sözcükleri değil, aynı zamanda mecazları, uzatılmış sözcükleri ve genel olarak da gündelik dilin dışında kalan şeyleri anlıyorum. (63)

Şiirde müphemiyetin , şiirin anlaşılmasını ya da bir şey anlatmasını büsbütün engelleyen bir yapı olarak düşünülmemesi gerekir. Şiirin yapısını ve içeriğini etkileyen bir takım faktörlerin de göz önünde bulundurulması gerekir.

Lirik şiir her tür dış etkiden ayrı mı düşünülmelidir? Bir yazar ya da şairin edebiyata bakış açısı, amacı ve dönemi, oluşturulduğu eserin kendisinden büsbütün soyutlanamaz. Örneğin, Mikhail Bakhtin'in söyledikleri okuyucu ve / veya araştırmacıyı şöyle bir sonuca götürür: Her metin, kaçınılmaz olarak ideolojiktir. *Karnaval'dan Romana*'da Bakhtin, sözcüğün tüm ideolojik yaratıcılık alanlarına eşlik eden zorunlu bir harç işlevi gördüğünü öne sürer. Böylece sözcük her ideolojik edime eşlik eder ve bu eşlik etme durumu aynı zamanda bu ideolojik edimin kendisini de yorumlar. Bu durumda bir kez anlam kazandıktan sonra hiçbir kültürel im, ideolojiden yalıtılmış, arınmış kalamaz (55-56).

Bu durumda içinde bir anlam, dolayısıyla bir ideoloji bulunan şiirin yalnızca retorik olacağı, bir belâğâtın varlığını göstereceğini söylemek yeterli olabilir mi? Yavuz'un "Şiirin Felsefe, Dünya Görüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değerlendirmeler 1" adlı yazısında sorduğu bu soru, düşüncenin lirik şiirle bir ilişkisinin olmadığı fikrinin, Türkçe edebiyat eleştirisi için de bir sorunsal oluşturduğuna işaret etmesi bakımından önemlidir: "‘Düşünce Şiiri’ hangi bağlamda dile getirilmiş olursa olsun, ‘şiirsel olan’a ya da ‘lirik olan’a karşıt bir belâğât (*éloquence*) şiiri olmak durumunda mıdır?" (219). Yavuz'un ortaya koyduğu bu soru, Adorno'da cevabını bulur. Adorno, "Lirik Şiir ve Toplum" adlı yazısında lirik şiir ve ideoloji ilişkisini kurmaya çalışır. Bu alanda daha önce Bakhtin, Barthes, Kristeva gibi kuramcılar ideoloji ve sözce / söylem ilişkisine gönderme yapmış olsalar da, lirik bir metinle ideoloji ilişkisini ilk kuran kuramcı, Adorno'dur. Ona göre, şiir kuramlarının pek çoğunda görülen bir yanlışlıkla, lirik şiirin toplumdan uzak olduğu

ve bireysel duygulanımları dile getirdiğine ilişkindir. Bu nedenle, ideoloji ve lirik şiirin birlikte ele alınması pek çok itiraza açıktı. Adorno, daha baştan gelebilecek bazı itirazlara karşı çıkar ve şöyle der:

Yapıtların yaratılma koşulları ve etkileri üzerine bir incelemenin, yapıtlardan öylece alınan zevki yerinden edeceğinden kuşkulananak, kategorileştirme ilişkilendirilme işlemlerinin, nesnenin kendi hakikatini ya da sahteliğini sezme imkânını kısıtladığını düşüneceksiniz. [...] Belki kuşkularınız ancak şöyle giderilebilir: Lirik yapıtları bazı sosyolojik tezlerin doğrulanmasını sağlayacak nesnelere dönüştürmemek, ama içerdikleri toplumsal ögenin de bu şiirlerin kalitesi hakkında özsel bir şeyi açığa vurduğunu gösterebilmek. (115-116)

Adorno, sorunu böyle düşünmenin de kişiyi yapıtın dışına sürüklemek yerine, yapıtın derinliğine yönelmesi gerektiğini belirtir ve lirik şiir - ideoloji ilişkisi açısından önemli bir belirlemede bulunur: “Bir şiirin tözü ya da gövdesi, sadece bireysel itilerin ve deneyimlerin dile gelişi değildir. Bunlar ancak estetik biçim verildiklerinde, edindikleri özgüllük sayesinde belli evrenselliğe katılmakla sanat açısından anlamlı olabilirler” (116). Demek ki Adorno’ya göre lirik olmanın ölçütü, yalnızca öznel duygulanımları anlatmakla ilişkili değildir. Üstelik öznel duygulanımları dile getirmesi, şiirin lirik olmasına yetmediği gibi, ideolojiden arınmış ve ondan tümüyle kopuk olduğunu da göstermez. Lirik şiir öznel, ancak şiirin özneliği onun yalnızca bireysel olanı dile getirmesini gerektirmez. Lirik şiir, öznel bir söyleyişle toplumsal olanı da dile getirebilir:

Her lirik şiirde, öznenin nesnellikle, bireyin toplumla tarihsel ilişkisi, kendi üzerine dönmek zorunda kalmış bir öznel tinde bulur çökelmiş

karşılığını. Yapıt ‘ben’ ile toplum ilişkisini ne kadar az konu edinirse, bu ilişki şiirde ne kadar kendiliğinden bir biçimde kristalleşirse, çökelme ve belirginleşme süreci de o kadar yoğun ve tam olur. (121)

Adorno, lirik şiirin ideoloji ile ilişkisinin olmadığını savunanların, maddi varoluşun ağırlığından kaçabilmiş lirik ifadenin, egemen pratiklerin, faydanın, amansız bir var kalma basıncının zorlamasından azade bir yaşam imgesini çağırabilmesini istediklerini söyler. Ancak onların bu talebinin, yani lirik sözün bakir olması talebinin kendisinin de toplumsal bir ürün olduğunu öne sürer. Adorno’ya göre lirik şiir, her bireyin yabancı, düşmanca, soğuk ve baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder ve bu durum da şiir üzerinde ters bir iz düşüm bırakır. Oysa ortaya çıkan hal ne kadar bunaltıcı, ne kadar ağırsa, yapıt da dışsal olan herhangi bir şeye teslim olmayı reddederek ve kendini sadece kendi yasalarınca oluşturarak ortaya çıkan hale o kadar direnç gösterir (118).

Şiir, protestosunda, her şeyin farklı olacağı bir dünya düşünüyü dile getiriyordur. Lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı modern çağın başlangıcından, sınaî devrimin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri insanların meta tahakkümü altına girişine karşı bir tepki biçimidir. (118)

Başka bir biçimde ifade etmek gerekirse Adorno, baskı ve bunaltının en çok yoğunlaştığı dönemlerde lirikleşmenin nedenini ve sonucunu, bilinçli ya da bilinçsiz, gizli bir protest tavrı olarak açıklıyor görünmektedir. Bruce Mayo, 1974’te Adorno’nun sözü edilen yazısı için kaleme aldığı “Introduction to Adorno’s Lyric Poetry and Society”de, şiirde kullanılan dilin; o dilin kullanıldığı dünyanın

toplumsal, kültürel ve ekonomik kategorilerinin yapısal yansımalarını içerdiğini (53) söyleyerek, Adorno'nun kurduğu ilişkiyi anlatır.

Bu tez boyunca, lirik şiire yönelen bu yeni yorumlama ile modern Türkçe şiirin yapısına bakılarak, bu şiirin nasıl bir süreçten geçtiği ortaya konmaya çalışılacak, özellikle de modern Türkçe şiirin, Adorno'nun kuramsal alanda ortaya koyduğu bu yeni yorumlamayı destekleyen bir pratik sunduğu savunulacaktır. Ancak, Adorno'nun ideoloji-toplum-lirik şiir etkileşimine ilişkin olarak ortaya koyduğu bu kuramda, kendisinin de belirttiği gibi, “Lirik şiiri de [sırf] toplum temelinde açıklamak imkânsızdır” (122). Ya da bir başka deyişle, Adorno'nun tezi “Lirik yapının her zaman bir toplumsal çatışmanın öznel ifadesi olduğudur. Ama [...] lirik de sadece dilin nesnellik bağışladığı bir öznelliğin dışavurumuna indirgenemez (124-125).

Adorno'nun söylemiyle yeni bir bakış açısı bulan lirik şiirin, öznel olmakla birlikte, bireysel olmadığını; lirik şiirin öznel olarak da toplumsal olabileceğini söylemek bazı yanlış anlaşılmalara kapı açar gibidir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, Adorno, tüm toplumcu şiirlerin lirik olduğunu iddia etmez, ancak lirik şiirin bir toplumsal alt akıntısı / arka planı olduğu fikrinden hareket eder. Adorno aslında bu bakış açısıyla şiirde bir keskin ayrışmayı ortadan kaldıran bir “ara konum” inşa eder.

Bütün bunlara ek olarak, lirik ve retorik süreçlerde ideolojiden kastın ne olduğu da bilinmelidir. Bir metni ele alırken, değerlendirirken, o metni oluşturan belirleyici öğeleri göz önünde tutmak gerekir. Marksist eleştiri anlayışı içinde, örneğin Louis Althusser indirgemeci bir yaklaşımla ideolojiden söz eder. Oysa ideolojiler sadece Althusser'in söylediği “öznenin düşüncelerinden kaynaklanan maddi ideolojik aygıt tarafından tanımlanan maddi kurallarca belirlenen maddi pratiklerde yer alan maddi edimler”e (12) indirgenemez. Bunun sebebi, öznelerin

ideolojik olan ve ideolojik olmayan düşüncelerinin kaçınılmaz olarak kaynağı yaşamsal pratikler olsa dahi, düşüncelerin pratiklerle özdeş olmamasındandır. İdeolojiyi bu yüzden sadece devlete ait bir aygıt olmaktan çıkaran bir alımlamadan söz edilmelidir.

Farklı ideoloji tanımlarının varlığına karşın, bu çalışmadaki farklı ve katmanlı yapıları daha kapsayıcı ve kuşatıcı bir biçimde destekleyen, Adorno gibi Marksist eleştiri geleneğinden beslenmiş bir başka ismin, Terry Eagleton'ın, "ideoloji"nin ne olduğuna, metinde nasıl yer bulabileceğine dair fikirlerine yer vermek bütünlüklü ve tutarlı bir değerlendirme yapabilmek için daha doğru olacaktır. Ancak belirtmek gerekir ki Eagleton, ideolojiyi tek katmanlı bir yapı olarak açıklamaz ve bu yüzden de tek bir tanımlamadan hareket etmez.

Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji* adlı çalışmasında estetiğin içgüdüsel ve duygusal derinliklerde çalıştığı halde algılamının yüzeylerinde de oylanmasıyla; kendini kendiliğinden yaşantının maddeleriyle, dil ve davranışın kökleriyle sarmasıyla; canlı, her an hazır ve ekonomik olması gibi bir yığın nedenle güçlü bir ideolojik araç olduğunu savunur (24). Althusser'in bu anlamda kurduğu ideoloji ve bilinçdışı ilişkisi dışlanamaz. Ona göre, "ideoloji bir temsil sistemidir. Ama bu temsiller, çoğu zaman bilinç ile alakasızdır. Bunlar çoğu zaman imgelerdir, kimi zaman kavramlardır ama öncelikle onların 'bilincinden' geçmeden kendilerini yapılar olarak dayatırlar" (282). Bu, Eagleton'ın ortaya koyduklarına kısmî bir dayanak sağlasa da, Eagleton'ın ortaya koydukları Marksist kuramın, estetiğe uygulanabilirliği açısından daha tutarlı bir çaba olarak görülmelidir. Katmanlı bir yapı olarak incelediği bu ilişkide Eagleton, Marksist edebiyat kuramının başlıca öğelerini "genel üretim tarzı", "edebî üretim tarzı", "genel ideoloji", "yazarın ideolojisi", "estetik ideoloji" ve "metin" olarak belirler ve metnin aslında bu edebiyat

kuramının bir ögesi değil, ancak nesnesi olduğunu söyler (55). Onun saydığı bu ögeler içerisinde, zaten bu çalışma açısından “metin”lerin varlığı zorunludur, bunun yanı sıra genel ideoloji, yazarın ideolojisi ve estetik ideoloji kavramlarından ve bunların birbirleriyle ilişkilerinden hareket edilecektir.

Eagleton’a göre genel ideoloji, egemen ideolojinin kendisidir ve bu da, değerler, düşünceler, inançlar ile ilgilidir ve az çok uyarlı bir dizi söylemden meydana gelir (66) ve belli bir tarihî dönemde, edebî üretim tarzının niteliği ile yakından ilgili olan genel öge veya yapılara sahiptir. Bu yapıların da dinsel, politik ya da kültürel olarak sınıflandırılabilceğini ve yapılar arasında da doğal olarak karmaşık birtakım karşılıklı belirlenmeler olduğunu savunur (67). Sözceye, söyleme ideolojinin bulaştığını söyleyen Bakhtin gibi, Eagleton da bir edebî metnin genel ideolojiye sadece dili kullanış biçimiyle değil, aynı zamanda kullandığı dil ile de bağlı olduğunu söyler (67). Ancak Eagleton, burada var olan yapının farklı diller arasında bir seçmeden söz etse de, şairlerin edebî Osmanlı Türkçesi ve Türkiye Türkçesi arasında yapılan seçmeli dil kullanımı da benzer bir okumaya olanak sağlamaktadır. Eagleton, dilin, belirli yapılar arasındaki çatışmanın okunabileceği bir “politik-dilsel” alan olduğunu, bu nedenle de edebiyatın bu çatışmaların hem nedeni hem sonucu olduğunu söyler (67). Edebiyatın çatışan halk, grup veya sınıflar arasında politik düzeyde dağılmış, aşınmış tarihî kişiliğini ideolojik düzeyde koruyup devam ettirmesinde, ona göre can alıcı bir mekanizma olduğunu iddia eder (68).

Eagleton, yazarın ideolojisini ise, yazarın biyografik yaşamının genel ideoloji içine, toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din ve coğrafi bölge gibi farklı etmenlerle belirlenerek yerleştirilmesi olarak tanımlar (72). Her ne kadar genel ideolojiden çok ayrı görülme de, bu iki formasyon arasında homoloji, kısmî bir ayrılık veya kesin çelişki ilişkilerinin mümkün olabileceğini söyler:

Üreticinin biyografik ideolojisi estetik veya metinsel ideolojisinin tersine, üreticinin yaşadığı çağın egemen ideolojisine benzeyebilir, fakat bunun nedeni yazarın mutlaka o sınıfa özgü toplumsal koşulları yaşaması değildir. Üretici, sınıf tavrı bakımından egemen ideoloji ile çelişen bir durumda olsa bile cinsiyet, din ve bölge gibi başka biyografik etmenler dolayısıyla egemen ideolojiyi paylaşabilir. Bunun tam tersi bir durum da mümkündür. (72)

Eagleton’a göre yazarın ideolojisi ne genel ideolojiyle eşitlenebilir ne de metnin ideolojisi olarak tanımlanabilir. Metnin ideolojisi, genel ideolojinin estetik işleyişinin ürünüdür ve bu da aynı zamanda genel ideolojinin yazarsal biyografik etmenlerin üst-belirlemeleriyle üretilmektedir. Bu noktada da bir metni, ne onu üreten kişi / yazar üzerinde “merkezleştirmek” ne de üretici özneyi genel estetik ve ideolojik biçimler arasında önemsiz kılmak söz konusu olmaktadır. Sorun, metnin ideolojik belirlenmelerinin teşhis edilmesi olduğundan, yazarın genel ideolojiye dâhil oluş biçimi de bu belirlenmeler arasında olacaktır (73).

Eagleton, estetik ideolojiye daha çok, genel ideolojinin özgül estetik alanı olarak bakar. Bu ideolojinin karmaşık bir fonksiyonu olduğunu, edebî alanın da dâhil olduğu birkaç alt-sektörden oluştuğunu söyler. Bu edebî alt-sektörler, “edebiyat teorileri, edebî gelenekler, türler, âdetler, araçlar ve söylemler gibi düzeylerdir”. Estetiğin ideolojisi olarak da adlandırdığı bu ideoloji çeşidinin, genel ideolojiye dâhil olan kültür ideolojisinin bir kısmı olan ve belirli bir toplumdaki estetiğin anlamı, işlevi ve değeri olduğunu belirtir (73-74). Son olarak belirtmek gerekir Eagleton’a göre metin ideolojik olarak kendisiyle özdeş olmak zorunda değildir. Hatta bir adım daha öteye giden Eagleton, “metnin ideolojisinin” içinde üretildiği edebî üretim tarzı ile tarihî olarak uyuşmasına da gerek olmadığını söyler. Bir yazar, kısmen veya

tamamen eski edebî üretim biçimleri içindeki demode biçimleri kullanarak ilerici metinler üretebilir ya da bunun tam tersi de gerçekleşebilir (77).

Adorno'nun lirik şiir ve toplumu ilişkilendirilebilir görmesinin yanı sıra, Eagleton'ın ideolojinin katmanlı yapısını sunuşundan hareketle, bu çalışma boyunca “yeni” Türkçe şiirde, ancak özellikle modern Türkçe şiirde, örneklenecek şairlerin ve şiirlerinin, hem edebiyat tarihlerindeki alımlanışları hem oluşturdıkları poetik metinler, hem de yazdıkları şiirler göz önünde bulundurulacaktır. Amaç, lirik şiirde, farklı katmanlardaki ideolojik belirlenmelerin varlığını tespit etmek ve böylelikle de ideolojinin lirik şiirde okunabilirliğini Türkçe şiir açısından kısmen de olsa göstermeye çalışmaktır.

B) Türkçe Şiire Lirik ve Retorik Kavramları Işığında Genel Bir Yeniden Bakış

Tezin ilk bölümünde sınırları çizilen lirik ve retorik kavramlarından yola çıkarak, lirik şiir yazan çeşitli şairler üzerinden bir okuma yapılacaktır, çünkü bu kavramlardan yola çıkmak, şiir ve ideoloji ilişkisini belirlemeyi olanaklı kılacaktır. Bundan önce ise, geleneksel Osmanlı şiirine karşı doğmuş, “yeni” şiir olarak nitelendirilebilecek olan ve Tanzimat ile başlayan şiir sürecine kısaca bakılmalı, ardından bunun modern şiire kadarki süreci izlenmelidir.

“Yeni” Türkçe şiirde lirik ve retorik açısından hangi dönemlerin ve şairlerin başat olduğunu önce genel bir tasnifle göstermekte yarar vardır. Bu tasnifte, başat olan bir üslup söz konusu olduğunda, dönem genel olarak alınmış; başat şairlerin ve ara konumların söz konusu olduğu durumlarda ise, dönem yerine, bu şairlere yer verilmiştir. “Yeni” Türkçe şiirin ve devamının, bu bakış açısıyla incelenmesi, lirik şiire bakışı değiştirebilecek bir yapı gösterecektir. Bu süreci İkinci Yeni'ye kadar uzatarak şöyle tablolastırmak olasıdır:

Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye Şiirin Üslupsal Bölümlemesi:

RETORİK:

- Tanzimat Dönemi
- Milli Edebiyat
- Beş Hececiler
- Toplumcu-Gerçekçiler
- Garipçiler
- Hisarcılar

ARA KONUM:

- Tevfik Fikret
- Yahya Kemal
- Nâzım Hikmet
- Niyazi Akıncıoğlu

LİRİK:

- Cenab Şahabettin
- Ahmet Hâşim
- Yedi Meşaleciler
- Bağımsız Şairler
- İkinci Yeni

Ancak sınıflandırmayı açıklamadan önce, bir ayrımı belirlemekte fayda var; Tanzimat'tan bu yana, bazı şairler ve akımların, şiir anlayışlarını poetik sayılan çeşitli metinlerle, ortaya koydukları poetik tavrın işaret ettiği bir şiir yazım biçimini temellük edindikleri görülse de, bazı şairlerin bu yazım biçiminin dışında yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu durum, onları tasnif ederken, yazdıkları şiirler üzerinden mi yoksa kaleme aldıkları metinler üzerinden mi hareket edilmesi gerektiğine dair de belli bir ikileme düşülmesine de neden olmaktadır. Bu durumda şairlerin poetikaları ile metinleri arasındaki karşılıklılık (*mütekabiliyet*) ilişkisine bakmak gerektiği ve poetikalarının, oluşturdukları şiirlerde başat olup olmadığını, ancak bu başatlığın varlığından yola çıkılmasının, daha doğru bir okumayı sağlayacağı düşünülmektedir. Kaynak olarak ele alınan Adorno ve Eagleton'ın, Marksist düşünür ve eleştirmenler olduğunun ve dolayısıyla, yalnızca metin merkezli bir yaklaşımın, bu kaynakların kendilerinde mevcut olmadığı, şiirin kendisi gibi poetik metinlerin ve dolayısıyla şairin özyaşamöyküsünün de belli bir ideolojik söylemi kendi içinde barındırdığı da savunulacaktır. Bu nedenle, tezin ana çerçevesinden ayrılmadan özellikle, dönemsel

olarak bile olsa, lirik şiir yazdığı düşünölen belli başlı şairlerin poetik metinlerine sıklıkla gönderme yapılacaktır.

Genel bir bakış açısıyla, verilen bu tablo şöyle okunabilir: Tanzimat'ta zaman zaman görölen lirik şiire karşılık retoriğin ağır bastığı; Servet-i Fünûn döneminde Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin'in önderliklerinde ağır basan şiir anlayışında ilkinin lirikle başlayan, retorik ile devam eden bir ara konum şiirinin, ikincisinin ise lirik şiirin öncölüğünü yaptığı; Fecr-i Âtî döneminde ise, Ahmet Hâşim'in başını çektiği yoğun bir lirizmin olduğu görölür. Herhangi bir akıma dâhil edilemeyen, ara konumdaki şiir anlayışıyla, Yahya Kemal'in lirizmi ve retoriği birlikte taşıdığı izlenir. Bu ara konum halinin, Fikret'le başladığı ve Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Niyazi Akıncıoğlu gibi şairlerde, farklı yönelimlerle de olsa devam ettiğı, bu çalışma boyunca vurgulanacaktır.

Bundan sonra başlayan Milli Edebiyat sürecini Cumhuriyet döneminin özellikle ilk zamanlarından ayrı tutmak doğru olmayacaktır, iki dönem arasında hem siyasi hem edebî açıdan bir ortaklaşmanın, bir organik bağın olduğu açıktır. Milli Edebiyat sürecinde görölen retorik bu yüzden, kısmen farklı bir biçimde de olsa, Cumhuriyet şiirinde de uzun süre farklı açılardan kendini gösterir. Yavuz'un söylediğı gibi "Cumhuriyet döneminde Türkçe şiirin düşünceye, dolayısıyla lirizmden çok belâgâta yöneldiğı görmezden gelinemez" (222). İkinci Yeni'ye ve onun yoğun lirizmine kadar ortaya çıkan akımlar içerisinde retoriğin ağır bastığı bir kolun yanı sıra, hem bu akımlar içinde yer alan bazı şairlerin zaman zaman lirizme sığındığı hem de her tür retorikten uzak durmaya çalışan ve edebiyat tarihlerinin çoklukla "bağımsız şairler" olarak tanıttığı belli başlı şairlerin varlığı da söz konusu edilecektir.

Toplumsal çalkalanmaların fazlaca yaşandığı süreçlerin özellikle başlangıç zamanlarında, retorik daima başat bir yapı sergilemiş görünmektedir. Şiirin ve şairin yönelimindeki retorik, bu yüzden toplumsal yapıdan, siyasi değişimlerden uzak düşünülemez. Ancak bir başka dikkat çekici durum vardır ki, o da baskının şiir ve şair üzerindeki etkisi yayıldıkça ya şiirde retoriği seçenlerin bir kısmında kapalı / müphem bir söyleyişe yöneliş söz konusu olmuş ya da lirik yazı, sessiz bir tavır olarak benimsenmiştir. Cumhuriyet ile birlikte şiirdeki lirikleşmede ise suskunlaşma değil, yalnızca bir söyleyiş değişikliğinin varlığı söz konusudur. Zira Adorno'nun belirttiği gibi, lirizmin bir tür protest tavır olarak bu metinlerde yer bulması olasıdır. Bir tür, “-izm”ler süreci olan 1940’lı yıllarda oluştuğu düşünülen bu yönelimin, yeni şiir sürecinde oluştuğunu, ama aslında tüm lirik tavırlar için geçerli oluşunu Adorno’nun şöyle temellendirecektir: “Kolektif bir alt akıntı, her türlü bireysel lirik şiirin temelini oluşturur. [...] Kolektif dilden herhangi bir şey almamaya yeminli şairler, kendi tarihsel deneyimleri sayesinde bu alt akıntıya katılmışlardır çoğu zaman” (125).

Bütün bu çıkarımlardan yola çıkarak siyasi yapıların şiire etkisinin sorgulanmasının yanı sıra, iktidarın kendi retoriğini kanonik dayatma çabasının ve bu durumun karşı retorikleri oluşturmasının bir lirikleşmeye nasıl yönelttiğinin de sorgulanması gerekecektir. Ancak bu noktada, Yavuz’un “Şiirin Felsefe, Dünya Görüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değerlendirmeler 1” yazısındaki önemli bir tespiti de göz ardı edilmemelidir: “Doğu toplumlarında şiirsel söylem, daima başat söylem olarak kalmış ve galiba bu söylem (şiirsel söylem) farklılaşmaya hazırlanan öteki söylemleri iğdiş etmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı geleneğinde düşünsel etkinlik, ağırlıklı olarak, şiir söylemiyle gerçekleşmiş durumdadır” (219). Dolayısıyla geleneksel şiiri, 19. yüzyılda oluşan Tanzimat şiirinden ayıran en önemli

özelliklerden biri, tam da bu söylemsel farkın, belki de devletin Batı toplumlarından, ama özellikle Fransa'dan, edebiyat ve politika bağlamında etkilenmesinin keskin bir biçimde artmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu durumda önemli bir tespitten söz etmek gerekir. Şiirsel söylemin varlığı, geleneksel Osmanlı şiiri bağlamında genel bir kabul görmüş olsa da Walter Andrews'un sorguladığı gibi, bu şiirsel söylem toplumdan tam olarak kopuk bir yapı mıdır? Yani lirik şiirin toplumla bir bağlantısı var mıdır, yoksa bu şiirin dili halktan tümüyle uzak bir üst-dil ve kullanım yeri yalnızca bu üst-dilin mevcut olduğu özel muhitler midir? Ancak bu üst-dil ve seslendiği ve / veya kullanıldığı kesim önemli olmakla birlikte, tez açısından dikkat çekici olan yanı, bu şiirin ideoloji ve iktidar ile olan ilişkisini nasıl ortaya koyduğu sorunudur.

Şiir, Osmanlı'da iktidarın karşı olduğu bir yapı değildi. Aksine, Halil İnalcık'ın *Şair ve Patron*'da ortaya koyduğu üzere, şiir ve şair, patronaj adı verilen bir sistemle desteklenmişti. Ancak tek bir örtük koşulla: şiirin iktidar ilişkilerine dokunmaması. Bu da çoklukla iki düzlemli bir şiirin varlığını gösterir: gazelin lirik yapısının buna uygun olmasının yanı sıra, kasidenin devlet hiyerarşisini yansıtan ve öven yapısı ve yazılış amacı da sistemi aksettirmesi açısından bu kavramlara uygunluk gösterir. Eleştiriden ve açık söyleyişten uzak şairler ve metinler, saraya yakın oldukları ölçüde kendilerine patronaj içerisinde yer bulabilmişlerdir. İktidarın karşısında yer almak, muhalefet etmek zaten söz konusu değildir, ancak hicveden bir sesin de ömrü çok uzun soluklu olmamıştır. Örneğin hicivleri ile ünlü Neff'nin, bu söylemleri yüzünden öldürülmesi ve Bağdatlı Fuzûlî'nin ince lirizmine karşın saraya yakın olmayışı nedeniyle bir destekleyenin olmaması ve şüara tezkirelerinde uzun

zaman çok önemli bir yeri olmaması ya da ondan hiç söz edilmemesi³, sözü edilen durumların en bilinen ve en belirgin örnekleridir.

Osmanlı şiir geleneğinde kasidelerin varlığı bile, şiir ve iktidar ilişkisinin ne kadar iç içe olduğunu, en sanatlı ve lirik görünen beyitlerin bile nasıl bir hiyerarşik övgüye dönüştüğünü görmek açısından yeterlidir. Ancak lirik şiirin tam anlamıyla gazelde vücut bulmasından yola çıkarak, gazel söyleminde bir ideoloji ve iktidar ilişkisine bakılacaksa, Andrews'un bu konudaki yaklaşımını anımsamak gerekir. Gazel formunun otorite ile olan bağlantısına vurgu yapan Andrews, şiirin anlamla ile olan ilişkisine değinirken dünyanın nasıl olduğunun ve ne anlama geldiğinin bilindiğini varsayarak yola çıkar. Böyle bir bağlamda da, "yeni" anlam aramanın hiçbir değeri olmadığını, yaşamın zaten bir bütün, bütünlüklü bir yapı olduğunu ve anlamlılığının varlığını belirtir. Böyle bir durumda şiirin içeriğinin yapısını şu sözlerle anlatır:

Yeni herhangi bir şey keşfetmeye kalkmak, yanılsama ve anlamsızlık aramak olacaktır. Ayrıca, ilerlemeye yönelik giderek genişleyen bir bakış açısı da söz konusu olmayacaktır. Bütünü yakalamış bakış açısını açacak veya onun yerine geçebilecek hiçbir yenilik olamaz. Dolayısıyla; sanat, engin, hatta sonsuz bir gerçekliğin keşfi üzerinde yoğunlaşmayacak, varoluşun bütünlüğü nasıl daha iyi yaşanır, onun üzerinde duracaktır. Sanat, yeni hakikatler aramak yerine, daha önceden mevcut bir hakikati olumlama işlevi görecektir. Bu tür bir sanat, bireyselci değil, cemaatçi olacaktır. Esas itibarıyla, belli bir cemaatin değerlerini, bakış açısını ve dünya görüşünü teyit etmek için mevcut olacaktır. (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 223)

³ Şuara tezkirelerinin patronajı yansıtan kanonik metinler olduğu hatırlanmalıdır.

Bununla bağlantılı olarak, son bir belirlemeye de yer vermek, söylenmeye çalışılanı pekiştirmek için yerinde olacaktır. Yavuz'un belirttiğine göre György Lukács da *New Hungarian Quarterly*'de yayımlanan "Bela Bartok" adlı yazısında lirizmin, toplumsal muhalefet ya da protesto olanaklarının bastırıldığı dönemlere özgü olduğunu belirtmiştir. Yavuz, Lukács'ın belirlemesi doğru kabul edilirse, klasik Divan şiirinin baştan sona lirik olduğunu da ekler (*Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* 159). Dolayısıyla farklı anlam katmanlarına, farklı açıklık ya da müphemiyet boyutlarına seslenen geleneksel şiirin, zaman zaman mahallileşen ve açıklaşan yapısına karşın lirik olduğu kabul görmektedir.

İmparatorluğun yüzünü Batıya döndüğü; siyasi, sosyal ve edebî kırılmaların yaşandığı 19. yüzyılda şiirsel bir sapma da yaşanır ve ideoloji şiirde artık açıkça yerini bulur. Üstelik eski şiirsel söyleme karşı alınan tavır da, Osmanlının siyasi yapısına karşı alınan tavır için bir gizli gerekçe oluşturur. Bu amaçla, geleneksel Osmanlı şiirinde radikal bir edebî kırılmanın yaşandığı yüzyıl olması nedeniyle 19. yüzyıldan başlanmalı ve düşünsel süreçlerin çıkışı olarak kabul edilmesi nedeniyle özellikle "yeni" edebiyat ürünlerinin yoğunluğunun arttığı Tanzimat dönemi başlangıç (*orijin*) olarak görülmelidir.

Tanzimat'ta ortaya çıkan şiirsel tavrın ve yapının aslında yalnız divan şiiriyle değil, Osmanlı siyasi yapısıyla da bir hesaplaşma olduğu unutulmamalıdır. 19. yüzyıl, daha önce de işaret edildiği gibi, imparatorluk coğrafyasında siyasi, sosyal ve edebî olarak oldukça belirgin bir kırılmanın yaşandığı bir yüzyıldır. Mehmet Çetin, *Tanzimat'tan Günümüze Türk Şiiri Antolojisi* adlı çalışmasının başına yazdığı giriş yazısında, bu dönemde, çöküş endişesinin beslediği panikle her alanda hazırlıksız ve aceleci modernleşme hamlelerine girişildiğini söyler. Bu çabaların, devlet içinde, toplumda, bireylerin yaşamında, hatta iç dünyasında taklitçilikle muhafazakârlığın,

dışa açılma ile içe kapanmanın, inançla inkârın, yabancılaşma ile kendi kimliğine sarılmanın, başkalaşma ile yenileşmenin iç içe yaşandığı bir tablo ortaya çıkardığı (15) vurgusunu yapar.

Bu yüzyılda, Batıyla kurulan ilişkilerde yaşanan keskin ve belirgin yoğunluk, kendini yalnızca siyasette ve sosyal yaşamda göstermiş değildi. Edebiyatı üreten kesimin, yine üst zümre, kısaca siyasetle ve çoklukla gazetecilik mesleğiyle uğraşanlar olması, edebiyatta da aynı Batıcı yönelimin yaşanmasını hızlandırdı denebilir. Yine Çetin’e göre Tanzimat’tan sonra, büyük ölçüde Türk şiirine de yansıyan “çağdaşlık-çağdışılık”, “ilericilik-gericilik”, “batıcılık-millilik”, “yabancılaşma-yerlilik” biçiminde ortaya çıkan kutuplaşma, sanat ve düşünce yaşamının da temel sorunu haline gelmiştir. Dönemin sanat hayatı da toplumu, belirli bir dünya görüşü modeline göre biçimlendirmek isteyen eğilimlerin etkisi altına girmiştir. Varlığının ve varoluşunun anlamını ve dilini bulmaya ve kurmaya çalışan şair, topluma yeni bir biçim, yeni bir kimlik kazandırmaya çalışan görüşlerin sözcüsü olmuştur (15-16). Bu yeni kimlik kazandırma çabaları, ister düzyazıyla, ister şiirle, ister tiyatro oyunları ile olsun, bir çeşit ekol gibi gazetelerin çevresinde bir karşılık bulmuştur. Gazetelerde yetişen şair ve yazarlar, yapıtlarını tefrikalar halinde yayımlayarak fikirlerini daha da geniş kitlelere yayma olanağı bulmuşlardır. Rıza Filizok, “Tanzimat ve Türk Edebiyatı” adlı yazısında, dönemin yazar ve şairlerinin yaptıkları işleri ve durdukları noktaları şöyle sıralar:

Küçük Sait Paşa, Münif Paşa gibi politika adamları gazetecilikle işe başlarlar. Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ali Suavi, Ebuzziya Tevfik, Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat yazarları gazetecidir. Recaîzâde Mahmut Ekrem ile Muallim Nâci de gazetede yetişirler. Gazete, edebiyatçıyı eskisinden farklı bir ‘zaman’la karşı karşıya

getirir. Edebiyat yüzyıllar arasındaki bir konuşma olmaktan çıkar, ‘gün’ün içinden doğan ve derhal okuyucusuna ulaşan, ‘aktüel’ ile sıkı münasebeti olan bir düşünce faaliyeti haline gelir. Bu, ‘yârenlik’in yerine hitabetin, ‘edebî’nin yerine ‘günlük’ün geçmesi demektir. (88)

Üstelik şair ve yazarların Batıya yöneliminin arkasında, geleneksel Osmanlı yapısına karşı bir tavrın varlığı da önemli bir gerekçe oluşturur. Ancak belirtmek gerekir ki bu Batıcı yönelim, şiirden çok kendini düzyazıda göstermiştir. Türkçe şiirde, biçim ve dil açısından tam bir değişim, ortaya konan düşüncelere karşın, çok hızlı yaşanmamıştır. Şair ve yazarların yalnızca içerikte değil, biçim açısından da eleştirdikleri geleneksel Osmanlı şiirinden öteye, uzunca bir süre geçemedikleri de görülür. Tanzimat aydın ve yazarlarının, biçim bakımından eskiye çoklukla bağlı kaldıklarını, bunun yanında içerik ve öz bakımından yenilikçi, ancak şiirsel söylemden uzaklaşan, retorik bir anlayışla şiir yazdıklarını söylemek daha doğrudur.

Tanzimat’ın kendi içinde oluşan iki ayrı kol ve kuşak söz konusudur: İlk kuşakta yenilikçiliğe, batıcılığa yönelen; siyasi, sosyal ve edebî tavırlarını da buna göre çizerek, daha başat bir görüntü kazandıran Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa’nın bulunduğu çizgi ile aynı dönemde eser vermeye, metinlerini dil ve biçim açısından eski çizgide oluşturmaya devam eden gelenekçi çizgi. İkinci kuşak Tanzimatçılar, Recaîzâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid Tarhan’ın şiirlerinde, daha kendine dönük bir yapının varlığı söz konusudur. Muallim Naci, edebiyat tarihlerinde çoklukla bu yeni düşünce ve yazma tarzına karşı olmuş bir kimlik olarak anılır. Bu tavrında edebî anlayışının yanı sıra siyasi çizgisinin kendisi de rol alır. Çünkü Naci’nin, Batılılaşmayla değil, aşırılışmayla olan sorunu, aslında daha ideolojik ve özcü bir anlayıştan ileri gelir. Onun özcülük anlayışı ise daha geleneksel bir söylemi barındırır. Ancak her iki kuşağın edebiyat tarihlerinde yer alışlarına

bakarak “yeni” ve “eski”nin savunucuları arasında zaman zaman çok ciddi edebî tartışmaların yaşandığı ve bugüne kadar, “poetik” olarak okunan metinlerin de çoklukla bu tartışmaların ürünü olduğu söylenebilir. İkinci kuşakta, retorik yapıdan lirik yapıya doğru yavaş da olsa evrilen şiir, sadece sanat kaygısıyla da gerçekleşmiş değildir. Adorno’nun sözünü ettiği toplumsal ve siyasi baskının, şairi ve şiiri örtük bir söyleme taşımasının, bu şiir anlayışının değişiminde payı olduğu belirtilmelidir. Burada en büyük rolü, Batı edebiyatıyla tanışma evresini aşarak, onu örnek almaya başlayan bir anlayışın aldığını unutmamak gerekir. Bu, Batılılaşmanın pek çok anlamda temellük edilmeye başlandığı bir düşünce yapısından ileri gelmektedir.

Cevdet Kudret, *Edebiyat Kapısı* adlı eserinde Tanzimat dönemi şiirinin en önemli özelliğinin soyuttan somuta geçmek olduğunu söyler. Ona göre Divan şiirinde belli başlı birtakım konular, düşünceler ve kavramlar kalıplaşmış mazmunlarla anlatıla gelmiştir.⁴ Ona göre, Tanzimat şiirinde ise, günlük yaşayıştaki her türlü olay, duygu ve düşünce, şiir konusu olarak seçilmiş; bunlar ya düz bir anlatımla ya da kişisel mecazlarla dile getirilmiştir. Cevdet Kudret, bu dönemde ele alınan temaların da toplumsal öğeler, metafizik öğeler, aşk ve doğa öğeler çevresinde biçimlendiğini söyler. Ancak özellikle, daha önce şiirin merkezinde olan aşkın anlatımının değiştiğini, Divan şiirindeki kalıplaşmış mecazlarla anlatılan soyut sevgili, soyut aşk yerine, Tanzimat’ta “ete, kemiğe bürünmüş” somut insanlara karşı duyulan bir aşkın anlatıldığını aktarır (386-87).⁵

⁴ Aslında Divan şiiri için yapılan bu türlü genellemeler, Tanzimat edebiyatının birden bire ortaya çıkan bir yapı olduğuna gönderme yapsa da, bu edebiyatın yüzyıllar içerisinde pek çok değişim geçirdiği, özellikle 18. yüzyıldan sonra şiirde yavaş yavaş bireyin somutlaşmaya başladığı, mazmunlarda ve kullanılan kelime dağarında buna bağlı farklılıklar olduğu göz ardı ediliyor görülmektedir. Örneğin, İzzet Molla’nın *MihnetKeşan*’ına bakıldığında, bu metnin, edebiyata yansıyan bireyleşme ve geleneksel yapıdan, anlatım ve üslup açısından da ne kertede farklılaştığı anlaşılabilir.

⁵ Aşk, âşık ve sevgili anlayışının da şiirde 18. yüzyıldan başlayarak değişimler geçirdiği göz ardı edilmektedir.

Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* adlı eserinde Abdülhak Hâmid Tarhan ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in daha kişisel, daha öznel, belki de bir iki yerde itirafçı bir şiir anlayışını savunmaya başladıklarını söyler. Ona göre bu bakış açısı, siyasetten uzak durarak Osmanlı şiirini çağdaşlaştırmaya devam etmek gerektiğine inanan yeni neslin genel tutumunu yansıtır (16). Bu çağdaşlaştırma ile ilgili ise şunları söyler:

Recaizâde Mahmut Ekrem, Fransa'da gelişen *Parnasse* akımının poetikasına sahip çıkarak Osmanlı okuyucusuna, ona yepyeni gelen bir şiir anlayışı sunuyordu. [...] *Parnasse*'çılar "*sanat sanat içindir*" anlayışını savunuyorlardı. Şekil açısından mükemmeliyet ve nesnel güzelliğin şiirde yansıtılması, *Parnasse* akımının başlıca unsurlarıydı. Şairin kişiliği ve kimliği yok olmalıydı, çünkü asıl amaç saf şiirin yaratılmasıydı. Fransa'da *Parnasse* akımı her şeyden önce *Romantikçiliğin* aşırı duygusallığına, onun benmerkezciliğine ve siyasi güdümlülüğüne karşı köklü bir tepkiydi. (vurgu yazara aittir 16)

Recaizâde'de şiir, güzelliğin ve yazarın kişisel yaşantısı, özellikle oğlu Nijad'ın ölümünden sonra yer vermeye başladığı, acının dile gelişidir. Tarhan'da ise şiir, hem şiirsel bir eda ile yazdığı ön sözde belirttiği hem de şiirlerinde görüldüğü gibi bir "feryad"ın dile gelişidir. Etkilendikleri akımlar nedeniyle, az sayıda şiir yazmış olan iki şair de öznel ve bireysel olanın şiirini yazmışlardır. Bu şiirler onların ideolojisinin değil, daha çok, toplumdan kendini soyutlamış iki bireyin özyaşamöyküsünün birer okuması sayılabilecek metinlerdir. Burada yalnızca biyografik söylemlerden değil, estetik ideolojinin değişiminden söz etmeyi de unutmamak gerekir. Türkçe şiirin modernleşmesinin ilk teorik adımları, yol göstericilikleri nedeniyle Tanzimat'ın bu ikinci kuşağı ve özellikle Recaizâde tarafından atılmıştır.

Servet-i Fünûn'un yüzünü Batıya dönen tavrını, devlet siyasi ve toplumsal çalkantılar içindeyken, şiirin yüksek sesle retorikleşmek ya da sessizleşerek lirikleşmek arasında gidip geldiği; Fecr-i Âtî kuşağının şiiri başka bir merkeze alırken, kendilerini de yalnız duygulanımlara gömen durgunluğunu izlemek mümkündür. Üstelik bu suskunlaşmaların yalnızca edebiyata olan yaklaşımla ilgili olmadığı söylenmelidir.⁶

Milli Mücadele yıllarında şiirin, dönemin âdeta güdümlü bir edebiyat portresi çizdiği izlenirken, yeni devletin ve rejimin kuruluşunda, İttihatçı anlayışın ve etkinin bir süre daha devam ettiği görülür. Tanzimat'la birlikte, "yeni" Türkçe şiirde, genel ideolojinin, metinleri en çok ve en açık biçimde etkilediği süreç Milli Edebiyat sürecidir. Bu döneme, genel olarak bir milli kimlik ve bir milli edebiyatın "oldurulma / şekillendirme" süreci olarak bakmak mümkündür. "1900'lerde disiplinsiz bir şekilde başlayan, 1911'de sistematize edilen Milli Edebiyat Akımı, 1923'ten sonra Memleketçi Edebiyatı yaratacak, genel manada aynı çizgide, olgunlaşarak ve derinleşerek devam edecektir" (34) diyen Ercilasun dönemin başlangıcına dair şunları söyler:

Milli Edebiyat hareketi 1911'de Selanik'te başladı. Hareketin organı *Genç Kalemler Dergisi*'ydi. Zamanın gençlerinin etrafında toplandığı bu dergi önce sistemli bir dil görüşü ortaya koydu. Kısa zamanda edebiyatta büyük bir inkılâp meydana geldi. Edebiyattaki bu değişme, devrin siyasetine de tesir etti. Her alanda ve her müessesede ortaya çıkan yeni hareket, önce edebiyatın dilinde ve muhtevasında görüldü ve devrin bütün sanatkârlarını bünyesinde topladı. (77)

⁶ Bu iki döneme ileride daha geniş yer verileceğinden, burada sadece kronoloji gereği değinilerek geçilmiştir.

Bu hareket, doğrudan bir dil hareketi değil, bir milletin kimliksel çerçevesini ortaya koyma girişimi olarak görülmelidir. Bu edebiyatın, ortak bir çaba ve çalışmanın ürünü olduğunu, Ömer Seyfettin'in yazdığı bu ilk yazıya ortak bir kararla, imza yerine soru işareti koyarak izlemenin mümkün olduğuna değinen Ercilasun, bu konuda, Ali Cânib'ten aktararak şöyle der: "Hepsi de, davanın bir şahsın eseri olarak görünmemesini, edebî muhitte ihtiras uyanmasına vesile olmamasını istemek konusunda hem-fikirdirler" (94). Burada çok önemli bir sözcüğe dikkat çekmekte yarar vardır: "Dava". Bu sözcük, bilinçli bir çalışmanın eseri olacak olan Milli Edebiyat Akımı'nı kuşatıcı bir biçimde özetleyen bir anahtardır. Dil, biçim ve amaç tartışmalarının tarihi, ne kadar eskiye bağlansa da, bu dil ve edebiyat hareketi, desteğini aldığı siyasi yapı nedeniyle, bir "aniden ortaya çıkış" özelliği de taşır.

Milliyetçilik ve milli edebiyat anlayışı Cumhuriyetle yaşanan yeni değişimlerle, bir edebî kanonun oluşumunda kurucu arka planı inşa eder. Bundan sonra, Cumhuriyetin kendi oluşumunu kutsayışı olarak da okunabilecek bir edebiyat geleneği söz konusu olacaktır. Bütün modern dönem gelenekleri gibi, Milli Edebiyat da bir davanın sonucudur. Önce, Arap ve Fars edebiyatlarından, ardından çoklukla Fransız edebiyatı başta olmak üzere Avrupa'dan beslenmiş bir edebiyat geleneğinin yerine, milli olmayı öne çıkaran bir edebiyat anlayışı; Osmanlı toplumu yerine kimlik sürecini farklı bir Türklük tanımıyla inşa eden bir toplum oluşturulması veya oldurulması söz konusudur.

Edebiyatın bir dava olarak ortaya konduğu, partinin güdümünde elit bir grubun, kanon oluşturma misyonunu üstlendiği görülür. Anlamı öne çıkaran bir dil ve üslupla, edebiyat araçsallaştırıldığı için müphemiyetten uzaktır. Dönemin şairleri çoğunlukla, günlük konuşma diliyle oluşturulan retoriği temellük etmişlerdir. Bu

şairler, siyasi bir amacın yörüngesinde yazdıkları için, şiirden çok, manzumeler ortaya koymuşlardır.

Mehmet Çetin, Tanzimat ve Meşrutiyet'ten, Cumhuriyet dönemine taşınan şiirle ilgili tartışmaların üç noktada yoğunlaştığını, yeni devletin de tercihlerini bu noktaların biçimlendirdiğini söyler. Bunların ilki, dilde sadeleştirmenin resmi görüş halini alması ve özleştirme çalışmalarının kurumsallaştırılmasıdır. Güneş-Dil Teorisiyle, Türkçenin tüm dünya dillerine kaynaklık ettiği savunulmuş, Osmanlıcaya savaş açılarak, Türkçeye yerleşmiş Arapça ve Farsça kökenli sözcükler tasfiye edilmeye çalışılmıştır. İkinci olarak, “saray şiiri”, “azınlık şiiri”, “halktan kopuk şiir” suçlamalarıyla geleneksel Osmanlı divan şiiri boy hedefi haline getirilmiştir. Son olarak da, bu iki gerekçeye dayanılarak halk şiirine ve bu şiirin motiflerine yönelme, hece ile şiir yazma eğilimi kesin bir egemenlik kazanmıştır (21). Buradan yola çıkarak da Beş Hececiler ve daha sonra, bağımsız bazı şairlerin de sözü edilen bu kaynaklardan beslendiği görülür. Devletin / iktidarın belirlediği bu anlayış, konusu ne olursa olsun, doğrudan doğruya, iktidar ideolojisini / genel ideolojiyi öne çıkaran bir şiiri ortaya koyar. Kullanılan biçimden, üsluba ve konuya kadar halka yönelik, bir devlet politikası olarak desteklenir.

Genel ideolojinin, genelde, edebiyatta ve özelde şiirde dile getirildiği süreçlerde, yazar ve şairin sesinin kaybolduğu, başka bir deyişle, yazar ideolojisi ve estetik ideolojinin, genel ideoloji bağlamında iç içe geçtiği görülür. Yeni bir devlet ve millet inşası çalışmalarına, edebiyatın da her açıdan katılması öngörülür. Politik tavrını halkçı ve halka doğru, yani köye ve köylüye doğru oluşturan Cumhuriyet'te, şiirin ve edebiyatın da halk edebiyatına yönelik konu ve biçimleri temellük etmesi kaçınılmaz olur. Bu durumda örtük bir ideoloji değil, açık bir retorik söyleyiş ortaya konur.

Cumhuriyet'in biçimlendirdiği “milli” şiir anlayışında Beş Hececiler'in, sözü edilen değişimler ışığında belirli ortak özellikler gösterdikleri görülür. Bu şairler, yeni kurulan devleti ve ülkeyi, farklı yönleriyle de olsa şiire eklerler. İşledikleri konulara uygun olarak şiirlerinde “milli” gurur ve irade, çoklukla iyimser bir tavır baskın olmuştur. Dil açısından sadeliği savunmuş, günlük konuşma dilini kullanmışlardır. Şiirlerinde halk edebiyatına yakın kullanımlar yer almıştır. Bu nedenle de süreç, lirik olmaktan çok retorik bir üslup özelliği gösterir. Üslup ve içerik açısından, temel kaynakları halk edebiyatı olan bu süreç, deyiş yerindeyse, anonim olmayan, bir halk şiiri özelliği gösterir. Halk edebiyatının kaynak olarak alınması ve şiirin genel özellikleri, Milli Edebiyat sürecinde kurulan organik bağlardan birini yansıtmaktadır. Bu edebiyatı oluşturanlar, çoğunlukla, Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul gibi şairleri örnek almışlardır.

Bu süreçte edebiyatın konusu, Anadolu'dur. Yalnızca coğrafi olarak değil, içinde barındırdığı bütün öğeleriyle, öze ait tüm güzellikler bu şiirin bir parçası olacaktır. Mignon'un, Faruk Nafiz'in “Sanat” şiirinden yola çıkarak söyledikleri, şiirin bu içeriğini anlamak açısından önemlidir ve bir ölçüde de genellenebilir. Mignon, Faruk Nafiz'e göre Anadolu'nun en üstün sanat eseri olduğunu ve her sanatçının amacının onun güzelliğini yansıtmak olması gerektiğini anlattığını belirten Mignon, Faruk Nafiz'in, gelişmekte olan ülkelerin edebiyatçılarının yaptıkları gibi, doğayı överek aslında anavatanı yücelttiğini öne sürer. “Sanat” şiirinde şehirli için bir zevk kaynağı olan yabancı şehirdeki bir kadın heykeli, bir köylü kızının düz beli ile karşılaştırılır. Bu karşılaştırmadan çıkan sonuç şudur: Sadece Anadolu bir sanat eseri değildir, onun kucağında yaşayanlar da ilham kaynağı olabilir (*Çağdaş Türk Şiirinde...* 52).

Şiirlerini bu doğrultuda oluşturan Beş Hececiler'in, anlamı öne çıkardıkları, şiir dilini günlük dilden ayırmadıkları görülür. Devlet destekli bir edebiyat anlayışının, âdeta yeniden icat edildiği bir dönemde, ideolojinin merkezinde programlanmış bir edebiyatın, edebiyatın merkezinde de ideolojinin olması kaçınılmazdır. Halkı ve köylüyü anlatan ve bu anlatımı da çok açık bir dille oluşturan şiirin, ideolojiyi örtük bir biçimde barındırmasından söz edilemez. Şiirlerde anlatılan insanların da az çok anlayabileceği bir dilin sözcülüğünü yapmaları, bu açıdan tutarlıdır. Bu dilin, müphemiyetten uzak olması, daha önce de belirtildiği gibi, şiirin lirik değil, retorik bir üslubu temellük ettiğini gösterir. Bu durumda da, bu şairler, yazar ideolojisi, estetik ideoloji ve genel ideolojinin ortak bir tablo çizdiği ve aynılaştığı şiirler ortaya koymuşlardır.

Ahmet Hâşim ve Fecr-i Âtî'nin öteki şairlerinden sonra, Türkçe edebiyatın ilk edebî manifestosunu yazan Yedi Meşaleciler, edebî anlayışları itibariyle de Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî'nin edebiyat çizgilerinin izinden yürümüşlerdir. Sanat algılarını Tanzimat Edebiyatı, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında oluşan Beş Hececiler'in karşısı bir kolda yürütmüş, sanatın alelade gündelik yaşamı dile getirmesine karşı çıkmışlardır. Bu edebiyat topluluğu, manifestolarında şiirlerinin amacını şöyle açıklarlar: "Kariler aynı his ve fikirlerin değiştirile değiştirile kendilerine sunulmasından bıktılar, usandılar. İşte biz, edebiyatta bu çürük zihniyetle mücadele etmek istiyoruz" (yeni harflere aktaran Tuncer, Hüseyin: *Yedi Meşaleciler* 7). "Dünün mızımız ve soluk hisleri" ile "son zamanların renksiz ve dar Ayşe Fatma terennümü"ne (7) bir karşı çıkış olarak edebiyatta yer alacaklarını belirtirler ve toplu çıkışlarını şöyle açıklarlar:

Yazdıklarımızı müştereken neşretmemizin sebebi memleketimizde son cereyanları gösterecek toplu bir eser vücuda getirmek arzusudur.

Biz bu eserle, gençliğin yazılarını takip etmek külfetine bile girmeden, yalnız fuzuli bir tefahur ve malumat-fürüşlukla ‘edebiyatımız öldü, ölüyor!’ diye kıyametler koparan bazı sanat kâhinlerine yanıldıklarını isbat etmek istiyoruz. (7-8)

Bu grubun, Hâşim ve Yahya Kemal’de olduğu gibi saf / hâlis şiir üzerine yoğunlaştıkları görülür, ancak Türkçe edebiyattaki yerleri, bütünlüklü bir çıkış yapmış olsalar da, büyük bir etki yaratmamıştır.

Adorno’nun ortaya koyduğu tanımlamadan yola çıkarak söylenirse, lirik şiir yalnızca öznel olanı değil, bireysel olanı imlese ve şiirde müphemiyet, şiirsel dil, imge gibi kavramlar önemli olmasaydı, lirik şiirin en büyük örneklerinin, Garip şiirinden çıkması gerekirdi. Oysa Orhan Veli, “Garip” manifestosunu deyiş yerindeyse, Hâşim’in lirik poetikasını karşısına alarak yazmıştır. Orhan Veli imzasıyla yayımlanan ön sözde, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’ın imzaları bulunmaz. Bu nedenle metni, bu üç şairin ortak manifestosu olarak kabul etmek doğru olmaz. Orhan Veli’nin poetikası olan bu metnin en önemli özelliği, Hâşim’in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da söylediği her şeyin tam aksini söylüyor olmasıdır. Hâşim’in ön sözü nasıl “modern” ve “lirik” bir şiiri öngörüyorsa, Orhan Veli’nin yazdığı bu poetik yazı da o kadar “avantgarde” bir söylemi dile getirir. Bir başka deyişle, Orhan Veli, yazısında “anti-modernist” hatta daha çok avantgardist bir edebiyatı öngörür. Rus fütürizminde olduğu gibi avangard, geleneği reddetmeye dayalı bir sanat anlayışına sahiptir.

Orhan Veli, Garip için yazdığı “Önsöz”de, bazı kafalarda “şiir dilinin kendine has yapısı diye dar bir telakki” oluştuğunu belirterek, bu telakkinin sonucu olarak “konuşma diline benzeyen” şiirlerin reddedildiğini söyler (Okay 34). Orhan Veli, zamanın aydınının, teşbih ve istiarelere dayanan, eski tarz şiir yazmayan şairleri

“garip” olarak nitelediğini belirterek, tarihte yazılmış olan sayısız teşbih ve istiarelere yenilerinin eklenmesinin çok anlamlı olmadığını savunur (34). Görüldüğü gibi Orhan Veli, “şiiir dilinin kendine has yapısı”nı reddederken, konuşma dilinin şiiire hâkim olması gerektiğini belirtmektedir. Bunu yaparken de, şairin şiiir diline ait bütün edebî sanatlardan uzaklaşması gerektiğini de ekler. Bütün bu düşünceler, onun, simge dilinin reddettiğini ve iletişim dilinin kullanılması gerektiğini düşündüğünü gösterir. O, lirik değil, retorik bir şiiir anlayışının savunuculuğunu yapmıştır.

Orhan Veli, “gündelik dil”i, “şiiir dili”nin yerine koyup “tedâhül”ü reddederek modern karşıtı bir söylem üretmesinin yanı sıra, “avantgarde” tavrıyla da modernizmden uzaklaşmaktadır. O, eski yapının temelinden yıkılması gerektiğini belirterek şöyle der: “Biz, senelerden beri zevkimize ve irademize hükmetmiş, onları tayin etmiş, onlara biçim vermiş edebiyatların o sıkıcı ve bunaltıcı etkilerinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz” (36).

Mignon’un Garipçilerin, özellikle de Orhan Veli’nin aşk konusunda bile Hâşim’in karşısında kendini konumlandığını söyler ve ekler: “Hâşim’in muhayyel sevgilisi yerine, teni ve tiniyle, parasal dertleri ve cinsel arzuları olan gerçek bir sevgiliyi anlatmıştır. Nâzım Hikmet’in gömdüğü Canan’ı, Orhan Veli bir daha gömer” (82). Mignon, aşkın şiiirde tema olarak tahttan indirilişinin de Garipçiler tarafından gerçekleştirildiğini, “İş Olsun Diye” adlı şiiirini örnek vererek, Orhan Veli’nin aşk şiiirinin üstünlüğüyle alay ettiğini söyler. Sözü edilen şiiir şöyledir: “Bütün güzel kadınlar zannettiler ki / Aşk üzerine yazdığım her şiiir / Kendileri için yazılmıştır. / Bense daima üzüntüsünü çektim / Onları iş olsun diye yazdığımı / Bilmenin” (alıntılayan Mignon 89). Kısmen gelenekten beslenen Hâşim’in karşısında, aşk anlayışıyla da bir karşı konum oluşturduğu görülen Orhan Veli,

Toplumcu-Gerçekçiler ve Beş Hececiler'in taşrada, köyde konumlandığı gündelik yaşamı, güzelliği ve aşkı da şehre taşıyarak başka bir konumlanma oluşturur.

Gündelik yaşamı şiire taşıyan ve gerçekliğin şiirini yazan bir şiir anlayışının, kendi sosyal ortamından farklı bir ögeyi şiire taşıması beklenemezdi. Garipçilerin küçük burjuva tavrının şiirdeki yeri, bu yüzden doğal ve kendi içinde tutarlı görünmektedir. Garip şiiri, şiirsel açıdan kendini, manifestoda belirtildiği gibi, en çok Hâşim'in karşısına koysa da, farklı yönleriyle tüm şiirsel ve ideolojik akımların karşısında yer alarak, kendi estetik ideolojisini de ortaya koyar.

Orhan Veli'nin bu tavrı, hem eski anlayış ve edebiyata karşı kökten bir reddedişi savunması hem de ideolojiyi barındırmama çabasının kendisinin, ideolojik bir tavır olması açısından dikkat çekicidir. Bu söyleyiş biçimi, aslında dönemin genel ideolojisi açısından desteklenmektedir. 1940lı yıllarda, bütün "-izm"ler karşısında temkinli bir siyaset uygulanmaktadır. Hem sağın hem de solun, bulundukları ideolojiye göre, kendilerini edebiyatta da konumlandırmaları, iktidarı değilleyen, toplumu ve devleti çözülmeye götüreceğinden korkulan bir söylem barındırdığı için desteklenmemiş, aksine engellenmeye çalışılmıştır. Böyle bir ortam içerisinde günlük yaşamın, sıradan gerçeklerinden söz eden ve politik bir söylemi olmayan bir edebî yönelim de destek bulmuştur. Orhan Veli'ye verilen çeviri görevleri de bu anlamda bir ödüllendirme olarak okunabilir. Bir başka örnek de Toplumcu-Gerçekçilere sırt çeviren, onları neredeyse yok sayan Nurullah Ataç'ın, Orhan Veli'yi ve Garip akımını öven ve bu akıma arka çıkan tavırlarında görülebilir. Mignon şöyle der:

Nurullah Ataç ve *Milli Şef* İnönü'ye yakın duran aydınlar tarafından desteklenen *Garip* topluluğu, aşkı işleyen şiirlerinde öznel gerçekçiliğin süzgecinden geçirdikleri şehri, milli olanı ve halkın öz

geleneklerini temsil etmek için köy hayatı üzerinde değil, çağdaş modern hayat üzerinde yoğunlaşırlar. Ulusçuların Anadolu’ya odaklanmalarını ve toplumcuların gerçekçiliğini reddederler. Özellikle toplumcu gerçekçilerin sanatta nesnel gerçekleri tasvir etmenin mümkün olduğu iddiasını kabul etmezler. Şiirlerinde toplumsal gerçeklere değil, öznel bireysel tecrübelerine odaklanmalar, aşkın mekânı olarak daha çok özel mekânların seçilmesiyle de ifade edilir. (vurgu yazara aittir 154)

Genelde Garip şiirinin, özelde Orhan Veli’nin, şiir dilini alımlamayışı, ele aldığı konular ve sanatsız, imgesiz bir şiirin üretimini savunması ve bu özellikte şiirler üretmesi, onun retorik tarzda bir şiiri temellük ettiğini, modern ve lirik bir şiirin özelliklerini taşımadığını gösterir. Zaman zaman Garip’in diğer iki ismi imgesel yoğunluğu olan şiirler de yazmıştır. *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane* ve *Yanyana* kitaplarından sonra Melih Cevdet’in, Garip şiirinin oldukça dışında bir üslupla şiirler yazdığı, ancak bu dönemde de imgesel yoğunluğu olan dizelerinin olduğu görülür. Örneğin Rosenberg’lerin ölümü üzerine yazdığı “Anı” adlı şiirinde, “Bir çift güvercin havalansa / Yanık yanık koksa karanfil” (*Rahatı Kaçan Ağaç* 121) dizelerinde görüldüğü gibi, yoğun bir imgesel güç bulunacaktır. Sonraki şiirlerinde avangardizmin dışına çıkacaktır. Bir süre sonra özellikle Orhan Veli’nin küçük burjuva tavrındaki şiirlerinin, yerini az çok toplumsal duyarlılığa bıraktığı izlenecektir. Oktay Rıfat ise *Perçemli Sokak*’la başlayan ve İkinci Yeni’nin havasını sezdiren şiirlerini yayımlayacaktır. Ancak bu durum, Garip şiirinde görülmüş olan baskın retorik söylemi değiştirmeyecektir.

Özellikle Mustafa Kemal Atatürk’ün ölümünden sonra milli şef ve tek parti sürecinde ve ona karşı doğmuş olan DP sürecinde yalnızca şiirin değil, ama etki ve

tüketim kolaylığı açısından en çok şiirin nasıl bir biçime sokulmaya çalışıldığını, üstelik oluşturulmaya çalışılan biçimlerin nasıl iktidar ve polis eliyle dağıtıldığını, yok edilmeye çalışıldığını görmek, dönemin hemen ardından yazılan birkaç eser ve resmî mahkeme tutanaklarıyla bu süreci izlemek mümkündür. Ancak edebiyat ile iktidar / devlet / siyaset / otorite ilişkisi incelemeleri henüz oldukça yeni bir farkındalık alanıdır. Özellikle Cumhuriyet döneminde, şiirin çizdiği farklı görüntülerin bu ilişkiden yola çıkılarak incelenmesinin, değişik sonuçlar vereceği düşünülmektedir. Cumhuriyet döneminden İkinci Yeni'ye kadar, şiir ve düzyazıda iktidar, Osmanlı yapısını çağrıştıran bir biçimde, bir nevi “baba” figürü olarak belirmiş görünür. Kendisiyle aynı retoriği / ideolojiyi paylaşan ya da her tür retorikten / açık ideolojik söylemden uzak duran şiiri çoğunlukla ödüllendirir. Resmi mahkeme kayıtlarına geçen biçimiyle söylemek gerekirse “muzır neşriyat” yapanlar, yazdıkları şiirler ve yazılar dolayısıyla çeşitli biçimlerde cezalandırılmışlardır. Devlet / iktidar, bazen “Sosyalist-Komünist”, “Toplumcu-Gerçekçi” şair ve yazarlara, zaman zaman da “Türkçü-Turancı” veya “İslamcı”lara bir ceza-eğitim-öğretim üçgeninde, içine girdiği baba figürünün rolünü yerine getirmiştir. Tam da bu nedenle, bütün bir 1940-1960 süreci, edebiyat tarihi açısından büyük boşluklar içerir. Şiirin, toplumu etkilemekteki rolünün Milli Mücadele döneminden beri farkında olan iktidar, şiirden de şairden de bu yüzden korkmuştur. Pek çok farklı yolla bu kuşağın unutulmuş ve unutturuluşunun nedenini burada aramak gerekmektedir. Bu boşlukları, iktidarı yansıtmayan ya da onun iradesini ve / veya ideolojisini sarsabilme ihtimali taşıyan seslerin susturulması olarak düşünmek gerekir.

Bu süreçte eserlerini yazmış olanların pek çoğu, uzun yıllar kitaplarını yayımlatamamış; bu eserler yayımlansa da çoklukla toplatılmış, bu şiirlerin yayımlandıkları dergiler kapatılmıştır. Bir süre, bu şiirler, bazı dergiler / yayınevleri

tarafından basılmak istenmemiş; pek çok şair ve yazar, eserleri nedeniyle cezaevlerine düşmüş, sürülmüş veya işkence görmüştür. Azımsanmayacak sayıda olmalarına karşın, minör kalmışlardır. Yıllarca pek çoğunun hakkında hiçbir şey yazılmamış, Asım Bezirci, Behçet Necatigil ve Şükran Kurdakul gibi edebiyat tarihçilerinin yapıtlarına kadar, antolojilere şiirleri eklenmemiş, edebiyat derslerinde okutulan kitaplarda adlarına pek yer verilmemiş, edebiyat tarihlerinde ya da sözlüklerinde ya hiç yer almamış ya da kısaca anılmışlardır.

Retorik bir söyleyişi barındıran bu süreç şiirlerinin yanı sıra, lirik şiirin yapısı da izlenmelidir. Çünkü modern Türkçe şiirde asıl sorunsal, anlamın öne çıkarılması ya da geriye itilmesidir. Başka bir deyişle, lirik veya retorik olmanın ön koşulu, anlamın konumudur. Şiirin lirik olması, anlamsız bir şiire işaret etmez, ancak anlamın geriye itildiği ve dolayısıyla ideolojik bir okumanın mümkün olduğu bir geriden okuma biçimini gerektirir. Tezin bundan sonraki bölümünde yapılan örneklemler, bu sorunsalı da yansıtacaktır.

2. BÖLÜM

LİRİK ŞİİRDE İDEOLOJİ OKUMALARI

A) Modern Şiire Hazırlık Evresinde Servet-i Fünûn ve İstibdat Ekseninde

Hakikatten Kaçış

İstibdat dönemi, Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye kadar yaşanan baskı dolu süreçlerden biri olmakla birlikte, 1940 kuşağına kadar sansür ve dayatmanın en çok yaşandığı dönemlerden biridir. Bu kuşağın özellikle 1896-1901 yıllarındaki, yani yazım süreçlerinin ilk dönemlerindeki lirik tavrında, siyasi otoritenin baskıcı ve sansürcü tavrının payı inkâr edilemez orandadır. Mehmet Çetin bu edebiyat kuşağını ve kuşağın sanat anlayışını şöyle özetler:

Eserlerini aynı dergide yayımlamanın, tanımlanmamış, üzerinde etraflıca düşünülmemiş bir yenileşme taraftarlığının dışında Edebiyat-ı Cedîdecilerin ortak yanları fazla değildi. Tipik bir bürokrat aydın çıkışı olan bu hareketin yayın organı Servet-i Fünûn, zamanın İçişleri Bakanlığı'nın maddi yardımları ile yaşıyordu. Bu yardımların gerisinde derginin siyasetten uzak bir tavır izlemesi yatıyordu şüphesiz: Edebiyat-ı Cedîde topluluğu, Fransız edebiyatındaki eğilimlerin etkilediği ve dönemin baskıcı karakterinin beslediği ruh

haliyle; zamandan, mekândan, sosyal kayıt ve kurallardan kaçarak saf
şiiir ve saf sanatı yakalama amacını güdüyorlardı. (17)

Bu dönem edebiyatı ile ilgili yaygın fikir, baskı sürecini bir “mazeret” olarak kullanan dönem edebiyatçılarının, toplumdan hem dil hem de konu olarak bütünüyle uzaklaştıkları ve anlaşılmazlaşmaya yöneldikleridir. Dönemin, özellikle Tanzimat’ın ikinci kuşak şairlerinde başlayan kısmi lirikleşmeyi, daha da yoğunlaştıran şairlerden oluştuğu görülmektedir. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin, bu kuşak şiiirinin en önemli şairleri olarak öne çıkmışlardır. Kuşağın şiiir anlayışı ve özellikle şiiir estetiği söz konusu edildiğinde, ölçüt olarak alınan, daima bu iki şair olmuştur.

Tevfik Fikret’in şiiir ile ilgili görüşlerini belirttiği yazılarından bir kısmı *Servet-i Fünûn* dergisinde “Musâhabe-i Edebiyye” üst başlığıyla yayımlanır. Şiiir dilinin nasıl olması gerektiğine dair bir yazısında, Fikret, bir arkadaşının ağzından, “Lisân daha da incelmeli; daha derin, daha tabî’i, daha hassas, daha şeffaf, daha münevver, daha esîrî olmalı... Müte’essir, mütefekkir görünmeli... Pek güzel ama nasıl?” (Parlatır 39) diye sorduktan sonra, şöyle der:

Lisân, tasavvurât ve tahassüsâtın bir vâsıta-i tebliği ise şüphe yok ki mütefekkir ve müte’essir de görünmek lâzım gelir. Sâdelik ise lisânımıza âid tedkikât sırasında hepsinden ciddî hepsinden mühim bir mebhas teşkîl eder. [...] Hele şurası unutulmamalı ki sâdeliğin bir derece mâdûnu âdiliktir; ufak bir muvâzenetsizlik “sâde”yi “âdî” menzilesine indirebilir. (39)

Bunları söyledikten sonra, dildeki sadeliğin Arapça ve Farsça sözleri atmaktan geçmediğini ve “suretten ziyade ma’nâyâ taalluk ettiğin[i]”, fikir sade ise sözün de sade olacağını da belirtir (40). Buna benzer pek çok yazısı içerisinde, dil ve üsluba ilişkin görüşlerine yer verdiği iki önemli yazısı vardır: Bunlardan ilki 23 Nisan

1896'da *Servet-i Fünûn*'da yayımladığı "Lisân-ı Şi'r", ikincisi ise aynı dergide 13 Nisan 1899'da yayımladığı "Tasfiye-i Lisân" adlı yazısıdır. İlk yazısında şöyle der:

Evet, Edebiyyât-ı Cedîde: "Zerrâtdan şümûsa kadar her güzel şey şiidir" hakikatini meydana koydu [...] Bunun için ne yaptılar? Menâzır-ı hilkat ve tabî'atın nefs-i nâtıkalarına bahşettiği te'essürâtı hakîkî ve tabî'i bir sûrette elvâh-ı tasvirlerine aksettirmeğe çalıştılar; çehre-i kudrette nazar-ı im'ânlarını kamaştıran güzelliklerin yüreklerinde hâsıl eylediği tahassüsâtı –olduğu gibi- tebliğ ve ifâdeye alıştılar. (24)

Recaizâde'nin, güzelliği anlatma isteği, yazıda Fikret'in işaret ettiği gibi, bu kuşak için öncü bir fikir olmuştur. Ancak Fikret'in, şiir ile ilgili sorduğu şu retorik soru, şiir anlayışı için anahtar görevi görür. Bu soru, Fikret'i ve onun nezdinde tüm kuşağı, özellikle ilk dönem Tanzimatçıları'ndan ayırır: "Ale'l-umûm şiirin de kendine hâs bir lisânı olmak tabîî değil midir?" (7). Ancak Fikret'te, Cenab'tan farklı bir yön vardır. Fikret, edebiyatta düşünceyi ve anlamı tümüyle dışlamaz; yalnızca, şiirin özel bir dili olması gerektiğini ve veznin özel önemini savunur, ancak bu şiir dilinin, nasıl özel bir dil olması gerektiğine fazla değinmez. "Edebiyyat, insanı okumağa, okuya okuya "fikir"den lezzet almağa alıştırıyor" (49) der ve başka bir yazısında da şunu ekler: "Nazım, öyle bazılarının zannettikleri gibi gayr-ı tabîî sahte bir lisan-ı ifade değil, bilâkis hissiyatın en tabîî, en muvâfık bir tercümân-ı sahhâdır" (95).

İstibdat sürecini tümüyle hissedenden şair, Tanzimat şairleri gibi, şiiriyle toplumu dönüştürme çabasında değildir, ancak yazdığı şiirlerin sözcüklerine, imgelerine dönemin önemli bazı olay ve durumları da yansır. Yine de, Fikret'in ilk dönem şiirlerinde daha kapalı ve anlamı saklayan bir özellik görülür. Onun şiirlerinde, gerçek ile hayal arasında derin bir fark vardır. Gerçeği anlatırken kötü "levha"lar

çizen şair, ancak hayalî bir mekân çizdiğinde, “güzellik” unsurlarına gönderme yapmaya başlar. Örneğin “Âşiyân-ı Dil” (1896) adlı şiirinde, hayalî yuvasını anlatırken şöyle der: “Bir itinâ-yı aşk ile, bir zevk-i şi’r ile / Yaptımdı kendi kendime bir lâne-i huzûr / Ezhâr-ı hâtırât ile pür-şemme-i visâl / Âmâl-i zindegî, o müzehheb tuyûr-i nûr / Etmmişti hep o lânede teşkîl-i âile” (*Rübâb-i Şikeste* 98). Kullanılan isimler, sıfatlar ve fiiller, neredeyse tamamen olumlu çağrışım alanlarıyla kullanılan sözcüklerdir. İtina, aşk, zevk, huzur, yuva, umutlar, ışık gibi isimler; güzel kokulu, yaldızlı gibi sıfatlar ve yapmak, canlı / dinç kalma, kavuşma, oluşturmak gibi fiilimsiler ve fiiller kullanır. “Ömr-i Muhayyel” (1898) adlı şiirinde ise bu sefer hayalî bir ömrü şöyle anlatır: “Bir ömr-i hayâlî... Hani gülbünler içinde / Bir kuşcağızın ömr-i bahârîsi kadar hoş; / Bir ömr-i hayâlî... Hani göllerde, yeşil, boş / Göllerde, o sâfiyyet-i vecd-âver içinde / Bir dalgacığın ömrü kadar zâil ü hâlî / Bir ömr-i hayâlî!” (184). Bu sefer hayal bir ömür ile oluşturduğu sözcük dünyasına gülbünler, bahar, hoş, göller, saflık, coşku verici gibi sözcükler ekleyecek, şiirini böyle bir ömrü yaşama isteğinin örüntüsünü oluşturacak şekilde kuracaktır. “Yeşil Yurt”ta (1899) ise gidilmek, yaşanmak istenen yerin portresini çizecektir: “Uzak yakın bütün âfâka neşreder safvet / Tabîatın o samimi tevekkül-i sâfî / Şu yanda bir meşe – dalgın, vakur, pür-şefkat- / Kucaklıyor gibidir kollarıyla etrâfı” (242). Fikret’in çizdiği bu “levha”, tam da kaçmak istedikleri yerin anlatımıdır. Yeni Zelanda ve ardından Manisa’da tasarlanan ve yaşadıkları zamandan başka bir komün yaşam biçimini içeren bu kaçış planının fikir babası Fikret için, şiirlerinde kurduğu hayalî dünya, gerçeğinden tümüyle başkadır. Jurnalın, sansürün, II. Abdülhamid ve taraftarlarının yoğun baskısı altında, başka bir yaşam alanı oluşturmak ve kaçmak hayal olunca, şiirde, yaşadığından farklı bir dünyanın çerçevesini çizmek, şair için tek çıkış yoludur. Fikret, şiirlerini müphemleştirdikçe ve / veya lirikleştirdikçe, bir

yandan onun, başka bir dünya kurma hayaline olan bağlılığının arttığı izlenirken, öte yandan, aynı oranda gerçek yaşama duyduğu tiksintinin de daha güçlü imgelerle dillendirildiği görülür. Örneğin “Gayyâ-yi Vücûd” şiirinde imgelerle, korkunç bir tablo çizer. Bu tablo ile, Recaizâde’nin güzelliği anlatan şiirlerinden başka bir düzlemde şiir yazmaya başladığı da görülmüş olur: “İşte gayyâ-yı vücud, işte o zulmet, o bataklık; / Beşerin işte, pür ümmîd ü heves, kıvranarak / Ka'r-ı târında şinâh ettiği girdâb-ı ufûl!” (136). Bu şiirdeki imgeler, Dante’nin *İlahi Komedya*’sındaki “Cehennem” bölümüne benzemektedir. Bu bölümde, ruhların cehenneme nasıl ve hangi yolla indiği anlatılır. Cehenneme gidemeyip bir ara bölgede sıkışmış olan insanların, sonsuza kadar hapsolmuş bir halde, eşek arıları tarafından sokularak, bazı kurtçuk ve böcekler tarafından kanları emilerek yaşadıklarının anlatıldığı bu bölümle, Fikret’in sözü edilen şiirinde çizilen tablonun ne kadar benzeştiği düşünüldüğünde, gerçeğin, Fikret gibi bir şair için, bir sıkışmışlık ve cehennemin ara-durağı gibi algılandığı söylenebilir. Tüm şiir boyunca kullanılan sözcüklerin oluşturduğu cehennem imgesi, Fikret’in “şimdi” ve “gerçek” algısına hitap eder.

Fikret’te, güzelliği imlemesi gereken sözcükler bile bazı şiirlerinde, onun umutsuzluğu ve kötümserliğini anlatan şeylere dönüşür. Örneğin, “Bahâr-ı Magmûm” şiirinde tüm rengi ve ahengiyle bir gül bahçesinin karşısında duran şair, bunu üzücü bir durum olarak tasvir eder ve sonra şöyle söyler: “Tabîat arzeder karşımda meş’ûm, / Soğuk bir levha, bir tasvir-i medfen / Evet, mest-i hayât ammâ şu enhâr / Benim gönlüm değil bundan haber-dâr” (110). Bütün şiir boyunca tekrarlanan isim ve sıfatlar, bu belirlemede önemli bir rol oynar: melâl, hazân, magmûm, meş’ûm, soğuk bir levha, medfen, bir nefha-i serd ü siyeh reng, teng, hazîn, telhi-i nekbet, lahn-i giryân, yâre, zulmet, leyl... Çizilen resim, Fikret için, o kadar acı vericidir ki, bir güzelliği imleyen çiçekler bile anlamını değiştirir:

“Çiçekler hep açılmış yârelerdir” (112). Bu aşırı santimantal söyleyiş, başta Cenab olmak üzere tüm kuşak şairlerinin başvurduğu bir üsluptur. Bu söyleyiş, hem bir lirizmi doğurur hem de kullanılan sıfatlar, fiiller ve isimlerin kullanılış biçimlerindeki farklılık, yazar ideolojisinin de yansımalarını verir.

Fikret’in şiirsel tavrının ve üslubunun zamanla değişmesine karşın, bu neslin şiirsel duruş açısından en başat ismi Cenab Şahabettin olmuştur. Ahmet Mithat Efendi’nin ortaya attığı “dekadan”lık suçlamasından sonra, özellikle Cenab tarafından yazılan “Yeni Tâbirât” ve “Yeni Elfâz”, dönemin şiir anlayışını açıklayan en önemli yazılardır. Bu yazılarında, şiirin ses yapısıyla musiki arasındaki ilişki üzerine dikkate değer açıklamalarda bulunan Cenab, Fransız şairlerinin yapmak istediklerini Türkçe edebiyatta gerçekleştirmeye çalışmış, ahengi, şiirdeki tüm ölçütlerin önüne önüne koymuştur. Servet-i Fünûncular, 1896’dan itibaren kendilerine “dekadan” adının verilmesine, her fırsatta kınanmalarına neden olan manzumeleri, tamamen bu müzikal anlayış ile yazmışlardır. Şiirin ahenginde yapılan inkılâp da, bu düşünce ve hissetmenin bir sonucudur. Servet-i Fünûn şiir estetiğinin bir çeşit sözcülüğünü ve müdafaasını yapmış olan Cenab’ın, bu konudaki, Fikret’in deyişiyle, “muciz şiirleri ve müfid makaleleri” (Parlatır 238) de büyük yankı uyandırmıştır. Ahenk konusundaki yenilik fikrinin mimarı olan Fikret’in söylediği gibi, özellikle 1895 yıllarından beri, “şiirimizin teceddüd-i âhenginde bir te’sir-i belîği görülen elhân-i edebiyeden ekseri Cenab Şahabeddin imzası altında intişar etmiştir” (238).

Cenab, çağdaş Fransız şairlerinin resim ve musikîye, musiki ile edebiyat arasındaki ilişkiye, şiirin fonetik yapısıyla, fikir, hissiyat ve musiki arasındaki ilişkilere verdiği öneme dair, kendi dönemi için yeni, orijinal ve dikkate değer düşünceler içeren yazılar yayımlamıştır. Birçok konuda olduğu gibi, şiirin musikisi

konusunda da çağdaş Fransız şairlerini bir model olarak kabul eden Cenab, onların nasıl ince bir musiki fikrinden hareket ederek, kendilerine özgü bir üsluba, herkesin anladığı “ortak dil”den çok ayrı bir dil kullanmak yoluyla, ulaşmak zorunda kaldıklarını dile getirir. Cenab’a göre kendinden öncekilerin başarısı, düşünce ve hisleri anlatmak konusunda zorluk çekmemeleri, istedikleri şeyi hazır bulmalarındandır. Fakat bugünkü sanatkâr için bazı fikir ve hisleri anlatmaya yarayan sözcükler mevcut değildir. Yeni fikir ve hisler için “yeni lafız” ve “tabirler” gerekmektedir ve bunlar için “garip” sözünün kullanılmasını anlamsız bulmaktadır. “Yeni Elfaz” makalesinde, “Bizde beyne’l-üdeba şayiü’l-istimal olmayan kelimâta elfaz-ı garibe nazarıyla bakılıyor. [...] [Oysa] elfaz-ı garibe bir lisanın lugat kitaplarında mevcut olmayan lafızlardır” (alıntılayan Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar* 52) diyen Cenab, kullandıkları sözcüklerin, Osmanlı lügatlerinde bulunan sözcükler olduğunu belirtir. Bu sözcüklerin, şiirdeki yerleri de önemlidir. Şiir söz konusu olunca, ona göre, araya ahenk ve musiki de karışır ki sözün ifade edemediği şeyi ifade etme gücüne sahiptir. Cenab, şiirin, ses yapısıyla musiki arasındaki ilişki kadar, şiirde kullanılan ve şiire has sayılan sözcüklerin müzikal değeri üzerinde de önemle durur. Görüldüğü gibi o, modern şairlerin düşüncelerine yakın bir görüşle, “iç ahenk” denebilecek olan, şiirin gizli musikisine önem vermiştir.

Ses, musiki ve kelimelerle ilgili düşüncelerinin yanı sıra, Cenab’ın şiiri için bakılması gereken, içinde bulunduğu “hakikat”i, mekânı ve zamanı nasıl işlediğidir. Cenab için gece, gerçeği örten bir örtüdür ve bu nedenle, hayale açılan bir kapı ve bir süreçtir. Örneğin “Temâşâ-yı Leyâl” şiirine bakıldığında Servet-i Fünûn şairinin varlığa ve çevresine nasıl baktığı, onu nasıl değiştirmek ve dönüştürmek istediği görülebilir. Bu gece şiirinde Cenab, sevgilisini “levha-i kâinat”ı seyre davet eder. Bu

levhayı oluşturan başlıca resim unsurları gölge ve ışıktır: “Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim / Levha-i kâinâtı seyredelim: / Gölge, hep gölge, her taraf gölge, / Gölgelerle bütün zemîn mestûr; / Âsüman yalnızca nîm manzûr” (Cenab Şahabeddin’in Bütün Şiirleri 219). Şiirde, kâinatı gölgeli ve akşam saatlerinde izleyen bir seyirci söz konusudur. Bu izleme, Hâşim’de tekrarlanacak bir yapı özelliği gösterir. Bu izleyiş, “sükut” da eşlik eder: “Görülen başlıyor görülmemeğe; / Bir dumandan kefenle cism-i cihân / Kalıyor ka'r-ı leyl içinde nihân... (...) / Her taraf hufte, her taraf râkid; / Sanki engüş ber-dehân, melekût / Bütün eşyâya der: Sükût, sükût!” (219). “Âlem” ve “tabiat”, bu dönem şiirinin vazgeçilmez imgelerindendir. Cenab, şiirinde insana ait davranış ve hisleri, adeta bir projeksiyon gibi tabiata yansıtır. Maddelere de, kişileştirme yoluyla, aynı yansıtmayı uygular. Tıpkı Tanpınar’ın şiirlerinde olduğu gibi, Cenab’ta da eşyaya katılma, hatta kendini tabiatın organik bir parçası olarak görme anlayışı vardır.

Daha önce de değinildiği gibi, gerçek ve hayal arasındaki seçimde, kuşağın diğer şairleri gibi, Fikret’in ve en çok da Cenab’ın, gerçeğin çirkinliğini sevmediği ve hayale sığındığı izlenir. Cenab, gerçeğe ancak onu örten uygun saatlerde veya onu, bir tülün arkasından izler gibi, örneğin tüm tabiat bir sis içindeyken katlanabilir: “Her şey artık bu dem tanınmaz olur: / Rûy-i eşyâya gölgeler, sisler / Bir tecâhül nikâbı ferş eyler. / Gecenin tûde-i buhârından / Süzülen bir sükût-i tenhâyî / Doldurur hep hayât-ı eşyâyı”(220). Eşya, çevre ve tabiat, tasvirî bir kullanımdan da öte, gerçek yaşamın karanlığını imlemesi açısından da önemlidir. Bu, bir gece şiiridir, ancak Cenab’ın tüm şiirlerinde böyle bir vakit ya da belirsiz biçimler söz konusu edilir. Tüm şiirlerinde, karanlığa ve müphemiyete gönderme yapan sözcüklerle örülü bir tablo çizilir. Yazar ideolojisinin, yani yazarın özyaşamöyküsünün, bu yaklaşımdan bağımsız düşünülmemesi gerekir. “Âh, bak sevgilim bu zulmette / Ne kadar cüssesiz

kalır insan, / Bizi güyâ ezer bu leyl-i girân. (...) / Sevgilim... Gölge, her taraf gölge; / Sana da düştü reng-i ye'si şebın, / Gölgeledi senin de reng-i lebin; / Sen bile başladın görülmemeğe” (220) diyen şair, kendi gerçeğini kâinata verdiği sessizlikte, müphemiyette müzikalleştirir. Bunlar, ritmik bir içe kapanışın ve insan acizliğinin şiirleridir, denebilir.

Cenab, rengi olmayan şeylere renk izafe eder, renklere ruh katar, duyulara ait duyumları birbirine karıştırır ve bu yüzden de, dekadanlıkla itham edilir. Bu ithamı ve cevabını “Yeni Tabirat”ta şöyle dillendirir:

- Yeşil hülya, mai hülya... Bunlar ne demek? Hiç rüya ve hülyanın rengi olur mu?

Rüya ve hülya ruha mün’akis bir âlem-i haricîden, bir hayal-i hayattan başka bir şey midir? Esna-yı istiğrakta gördüğümüz şeyler melekât-ı akliyemize iras-ı heyecan eden elvah-ı müessire-i tabiattan başka şeyler midir? Bütün hayalâtın menba-ı ibtidaisi mahsûsat değil midir? Âlem-i haricî nasıl zi-şekl ü rengîn ise rüya ve hülya da öyledir; o da bir âlem, âlem-i haricîye nispetle bir hayal âlemdir. Hiç hülya ve rüya renksiz olur mu? (alıntılayan Gökçek 51)

O da tıpkı Verlaine ve Baudelaire’in şiirlerinde ifade ettikleri gibi, kalbi, ruhu, duyguyu birbirine katmak ve “sesleri, kokuları, renkleri uzaktan uzağa yankılanan yankılara denk biçimde ve geniş, aydınlık, kara gece gibi, derin bir birlik içinde birbirlerine karıştırmak” istemektedir.⁷ Bu değiştirme ve dönüştürme arzusu, gerçeğin beğenilmeyen ve istenilmeyen oluşu ile de ilgilidir. Cenab’ta seyretme ve duyma oldukça önemlidir. Bundan dolayı da işitme ve görme duyularının ikisine

⁷ Baudelaire’in sözü edilen şiiri “İletişimler” (*Correspondances*) şöyledir: "Bir tapınaktır doğa, direklerinden akan / Anlaşılması güç, karışık sesler duyulur / Ve kişi, tanıdık gözleriyle ona bakan / simge ormanlarından geçip yola koyulur. / Aydınlık gibi geniş ve gece gibi kara / O derin birlik içinde, sesler, kokular, renk / uzaktan uzağa karışan yankılara denk / Birbirini işte böyle yanıtlamakta." (alıntılayan Alkan, *Şiir Sanatı* 97)

birden seslenir. Cenab'ın, şiirinde, nesneler açıkça görüldüklerinde çirkinlikleri de görüneceğinden, onları bir sisin arkasından görmeyi tercih ettiğine değinilmişti.

Bütün duyuların birbirine karıştırılması ve gerçeğin hiçbir yönüyle açıkça verilmemesi, şairin bir barınaktan / sığınaktan mahrum oluşu; tabiatı, mekânı kendine göre yeniden biçimlendirmesiyle mümkün olur.

Cenab'ın şiirlerindeki yenilik, derin bir manadan çok, biçim ve üslup değişikliğindedir. Esas olan konu değil, konuyu işleme tarzıdır. Servet-i Fünûn şiirinde, ancak özellikle Cenab'ta, şiirin bir haz, bir güzellik vermesi yeterlidir, işlevsel olmasına gerek yoktur. Oysa Tanzimat'ta, şiir hem sanatsal [ki aslında bunu başaramamışlardır] hem işlevsel olmalıydı. Edebiyatı araç değil, amaçsallaştırma isteklerinin yanı sıra, öznel dile getiriş biçimi olan lirik bir şiiri inşa etmelerinde, dönem gereği muhalif olamamalarını da, bir gerekçe olarak düşünmek gerekir. Edebiyat tarihlerinin, “fildişi kulelere çekilmiş” olarak gösterdiği Servet-i Fünûncuların, Adorno'nun deyişiyle, bir çeşit gizil söylem oluşturdukları, gerçeğin çirkinliği ve baskısı karşısında bir tür müphemiyeti temellük ettikleri, bu kaçış ve seyircilik durumuyla, bir ideolojik söylemi barındırdıkları düşünülebilir. Fikret'in ilk dönem şiirlerinde, şiire bakış açısının yanı sıra, baskının da oluşturduğu bir ortamın varlığı nedeniyle, çoklukla yalnız güzellikten söz eden, öte yandan, yaşanacak başka bir yerin hayalini kuran bir adamın portresi izlenir. Bu kaçış temı, daha önce de vurgulandığı gibi, şairinden ve yaşanan koşullardan büsbütün ayrı değildir. Biçim ve ahenk konusunda, büyük yeniliklerin öncüsü sayılan Fikret'in, şiirlerinin içeriğinde, bir süre sonra istibdat baskısına ve Abdülhâmid'e olan öfke galebe çalar ve anlamı büsbütün dışlamayan Fikret'i, artık belli sembolleri, imgeleri kullanarak neredeyse açıkça muhalif ve öfke dolu şiirler yazmaya da yöneltir. Şiirlerinde, bu süreçten sonra, güzelliğe dair şeylerden söz etmeyecek olan Fikret, “Sis” gibi şiirlerinde pay-i

tahtı ve padişahı hedef alacaktır. Haluk’a yazdığı şiirlerinde, ümidini genç nesle bağlayacak; bir yandan da, o günkü sosyal, siyasi hayata nefret yağdıracak ve Avrupaî bir yaşamın düşünüyü oğluna anlatacaktır. Bu şiirlerinde, eleştiri zaman zaman sembolik, zaman zaman oldukça açık bir dille ortaya konulacak ve Fikret, ağır ve süslü bir dil kullansa da, anlamın geriye itilmesi konusunda, retorik bir söylemi temellük edecektir.

Biçimin değişimi de estetik ideoloji açısından önemlidir. Bu kerte de yoğun bir biçimsel bir kırılmanın yaşandığı ilk süreç de Servet-i Fünûn’dur. Kuşak, bu estetik anlayışı, ya eski nazım biçimlerini Batılı biçimlerle birleştirerek değiştirmek yoluna gider ve serbest müstezat gibi biçimleri kullanır; aruzdan vazgeçilmemiş olsa da, bu kuşak için serbest şiir büyük bir yenilik olarak görünür ya da Batıcı bir şair ve batılı bir şiir olmanın izlerini, batılı nazım biçimlerinin kullanımıyla pekiştirir. Sonnet’nin ilk kullanımı, Cenab tarafından gerçekleşir. Daha önce Abdülhak Hâmid tarafından kullanılan çapraz uyak (*rimes croisées*), Cenab’ın da örneğin “Terâne-i Sabah” gibi şiirlerine görülür. Fikret, veznin önemine, hatta şiire göre vezin sorununa da değinir. Ancak *Şermin* bu açıdan ilginç bir örnektir. Bu kitabındaki şiirlerinin tamamında 8’li hece ölçüsü kullanan Fikret, çocuklara yönelik öğretici bir tavırla kaleme aldığı bu metinlerinde özellikle hece kullanmış olmalıdır. Bu tutum, hem hitap ettiği kesim hem de onun şiire bakışında kaynaklanmaktadır. Şiirde anlama bütbütün karşı çıkmasa da anlamı amaç edinmeyen bir şiir anlayışına sahip olan Fikret’in, buradaki öğreticiliği manzum bir biçimde yazmış olmakla yetinir. Bu şiirlerine, şiir anlayışına uygun anlam ve üslup yüklemeleri yapmaz.

Bütün teorik ve pratik söylemleri göz önünde bulundurulduğunda, Fikret ve Cenab’ı modern şiirin iki hazırlayıcısı olarak görmek mümkündür. Modern şiirin öncüleri sayılan Hâşim ve Yahya Kemal’deki, Fransız edebiyatının ve kısmen Divân

şiiirinin etkisinin yanı sıra, bu iki kaynaktan, yani Fikret ve Cenab'tan ilerlediği düşünülebilir görünmektedir. Cenab'ın, Hâşim üzerindeki etkisi; müphemiyet, gerçeği çirkin bulma ve bu yüzden tabiat ve gerçek yaşamın, ilkinde âdetâ bir perde arkasından izlenerek sunulan, ötekinde günün, gerçeği apaçık göstermeyen saatlerinin kullanımında sezilen bu takibin izleri görülür. Fikret'in ve Cenab'ın müziğe verdikleri önemi, Yahya Kemal'in de, şiirde “ses” konusunu, (özellikle ahenk konusunda aynı Fransız kaynaklarının ve Divan şiirinin de etkisiyle) kendi şiirlerini ve şiir anlayışını kurarken ne kadar önemseddiği ve bu anlayışı vezinden de ayrı bir yere götürerek, derûni ahenge doğru giden bir yön kazandırdığı görülecektir.

Fikret ve Cenab'ın, modern şiirin hazırlayıcılığını yapmalarına karşın modern sayılmayışlarının gerekçesini, kullandıkları imgelerin zaman zaman karmaşıklığında, zaman zaman ise Fikret'in yaptığı gibi açıklığında ve sözlükçülük konusunda aşırıya gitmelerinde aramak gerekir. Buna, bir de, şiiri ve şiir dilini, modern anlamda sorunsal haline getirmemeleri de eklenmelidir. Cenab'ın “Yeni Tabirat”ta vurguladığı gibi, “fen, felsefe, ahlâk gibi lisan da bizce maksat değildir” (alıntılayan Gökçek 52). Şiirin, bir dil ve anlam sorunu olduğunun tam olarak anlaşılmamış olmasıyla, bu kuşağın, tam ve modern bir poetik metin oluşturamamış olması, modern şiirin, ancak öncül sesleri olarak kalmalarına yol açmıştır.

B) Modern Türkçe Şiirin Zamana ve Mekâna Tutunan İki İsmi: Ahmet

Hâşim ve Yahya Kemal

Modern Türkçe edebiyat içinde, bir topluluk adına kaleme alınan, beyannâme / manifesto niteliği taşıyan ve oldukça kalabalık bir imza topluluğu ile kamuoyunun karşısına çıkan ilk metin, Fecr-i Âtî'nin, *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı “Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyânnâmesi”dir. Ahmet Samim, Ahmet Haşim,

Emin Bülent, Emin Lâmi, Tahsin Nahit, Celâl Sâhir (Reis), İzzet Melih, Ali Canip, Faik Âli, Fazıl Ahmet, Köprülüzade Mehmet Fuat, Müfit Râtip, Yakup Kadri ile topluluğa daha sonraları Süleyman Fehmi, İsmail Suphi, Nevin Neyyir, İbrahim Alâettin Gövsa, Enis Behiç Koryürek gibi şair ve yazarlardan oluşan Fecr-i Âtî üyelerinin, ortak bir manifestoya karşın, ortak bir sanat anlayışları olduğunu söylemek zordur. Nitekim bu olmayan ortaklık, grubun kısa sürede dağılmasının da nedeni olacaktır. Daha sonra da değinileceği gibi, aslında bu sanat anlayışını taşıyan ve yaşatan tek başat şair, Ahmet Hâşim olacaktır.

Topluluk, ortaya koyduğu beyannâmede, kendilerinden önceki şiir anlayışına olan bakışını da ifade eder. Geleneksel Osmanlı şiirinin boş vakitleri doldurmaktan daha büyük bir önem taşımadığını belirtirken, 19. yüzyılda başlayan yeni şiire gelince, şiirin değiştiğini belirtir: “Edvâr-ı kadîmeden ayrılıp asr-ı hâzıra doğru gelince yavaş yavaş suret-i telkinin bir istihaleye uğradığını görüyoruz” (alıntılayan Şen, *Fecr-i Âtî Edebiyatı* 25). Servet-i Fünûn şiirinin yeni bir merhale olduğunun belirtildiği yazıda, özellikle ilk yıllarında [bundan kasıt, derginin çıkarıldığı 1896-1901 yıllarıdır, G.S.] bu şairlerin dikkate değer şiirler yazdığını, ancak sonrasında bu durumun değiştiğini belirtirler:

Fakat hükümetin gittikçe artan zulmü onların kalemlerine ilk darbe-i anîf ve kakhân indirdi. Ve bunlar ilerde tekrar toplanmak ümidi ile dağılıp gittiler. Hürriyetin ilâniyle yeniden ziyalarına intizar edildiği zaman ise pek az istisna ile artık onlar eski melîke-i hayalleri olan sanat ve edebiyata karşı bir sehâb-ı lâkaydiye bürünmüşüler. (25)

Ancak bu beyannâmede eksik olan, eski şiir ve şairin, şiirsel tavır ve duruşuna değinmelerine karşılık, şiirin kendileri için ne olduğuna ve nasıl olması gerektiğine dair çok açık bilgiler vermiyor oluşudur. Bu yüzden, sözü edilen grubun poetik

olarak ele alınabilecek metni Ahmet Hâşim'e aittir. Bu metin de, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı yazıdır. Bu nedenle, beyânnâmenin varlığına karşın, modern şiirin poetik ve şiirsel başlangıcını, Ahmet Hâşim'in şahsında ve bu metninde okumak daha doğrudur. Ne bu akımın ne de başka hiçbir akımın içinde yer almayarak, bireysel ve özgün bir duruş sergileyen Yahya Kemal de, kendisine göre lirik şiirin ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine dair pek çok poetik yazı yazmıştır. Bu açıdan, kaleme aldığı yazıları içerisinde bütünlüklü bir görüş ortaya koyduğu “Şiir Okumaya Dair” adlı yazısı, önemli veriler sunar. Yazdıkları poetik metinler ve şiire olan yaklaşımlarının yanı sıra, oluşturdıkları şiirle de modern şiirin başlangıcı sayılan bu iki ismi bir arada ele almak, bu açıdan yararlı görünmektedir.

Avrupa'da modern şiir, 19. yüzyılda Fransız sembolistleriyle başlamıştır. Bu şiirin öncüsü Baudelaire olmakla birlikte, en önemli şairleri Mallarmé, Verlaine ve Rimbaud'dur. Şiirin ne'liği üzerine pek çok fikir yürüten yani şiiri bir sorunsal haline getiren ve bunu şiirlerine uygulayan şairler, bu coğrafya üzerinde yapılan edebiyata da etki etmişlerdir. Bilindiği üzere, Türkçe edebiyatta genel olarak Tanzimat'tan sonra başlayan ve Milli Edebiyat'a kadar gittikçe artan bir Fransız etkisi söz konusudur. Modern Türkçe şiirinin başlatıcısı olarak Ahmet Hâşim'in görülmesinin en önemli nedeni, onun da şiiri bir sorunsal haline getirmesi ve poetik düşünceleriyle şiirleri arasındaki karşılıklı ilişkinin varlığıdır. Oysa Hâşim'den önce modern şiirin, belirli oranlarda, ölçütlerini taşıyan ve Hâşim'in de etkilendiği Şeyh Gâlib ve Cenab Şahabettin gibi şairler vardır. Ancak onlar, belirli ölçülerde bu özellikleri taşımalarına karşın, hem tam ve modern bir anlayışla lirik şiir yazmamış hem de şiirin ne olduğu ve nasıl olması gerektiği üzerine bütünlüklü ve modern bir düşünce geliştirmemiş ve tam bir poetik bir metin ortaya koymamışlardır. Türkçe edebiyat içinde Hâşim, bu sorunsallar üzerine düşünmüş, cevaplar aramış, bu düşüncelerini de

tam ve modern poetik bir metinle ortaya koymuş ilk şairdir. Daha da önemlisi şiirleri ile poetik metni arasında bir karşılıklık sağlayabilmiş olmasıdır.

Hâşim’de, şiirin kapalı olması ve anlaşılamaması, şairin çokça eleştirilmesine yol açar. O da, “Şiirde Mana ve Vuzûh” adını taşıyan ve daha sonra daha derli toplu bir biçimde *Piyale* kitabında ön söz olarak, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla yayımlanan yazısı ile, hem eleştirilere cevap verir hem de kendi poetikasını ortaya koyar. Sözü edilen yazıyı, “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirine yapılan “anlamsız” ve “anlaşılmaz” biçimindeki eleştiriler üzerine kaleme almıştır. Hâşim, kendi dönemine kadar süregelen şiir anlayışına uymayan bir şiir poetikası oluşturduğu için, Türkçe şiirde yeni bir çığır açmıştır. O, geleneksel şiir anlayışının kesintiye uğradığı ve şiirde modernleşmenin başladığı bir durak olarak kabul edilebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar da, “Ahmet Hâşim’e Dair” başlıklı yazısında, “biz, ilk defa Ahmet Hâşim ile Avrupalı manada ve beşeri nispette büyük şairi tanıdık” (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 295) diyerek, onun Türkçe şiirdeki özgül konumuna işaret etmiştir.

Hâşim, bu yazısında şiirde “anlam” demekle neyin amaçlandığını bilmediğini ifade ederek, anlamın “bayağı düşünceler yığını” dediği fikir mi, hikâye mi, mazmunlar mı olduğunu sorar. Açıklığın da, bunların sıradan bir kavrayışa göre anlatılması olup olmadığını sorgulayan Hâşim, “anlamı” (*mana*) ve “açıklığı” (*vuzûh*) bu şekilde anlayanları, şiiri, tarih, felsefe ve söylevle karıştırıp, onu tanımamakla itham eder (Okay 203). Dikkat edilirse belagatli bir üslup ya da retoriğin olduğu, günlük ve açık bir söyleyişin bulunduğu metinleri, şiir olarak kabul etmez. Ona göre, “Şair ne bir hakikat habercisi, ne güzel konuşan bir insan, ne de bir yasa koyucudur. Şairin dili “düzyazı” gibi anlaşılmak için değil, ama duyulmak üzere oluşmuş, müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın, ortalama bir dildir (203). Üstelik o, şiirde mana aramanın yersiz olduğunu savunur: “‘Mânâ’ araştırmak için

şii deşmek terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihr–engiz sesi telafiye kâfi midir?" (Hâşim, *Bütün Şiirleri* 204)

Bu yazıda, şair, her şeyden önce şiir ve düzyazıyı kesin çizgilerle birbirinden ayırır. Bunların, hiçbir şekilde birbiriyle ilgisi olmayan “iki mimarî” olduğunu söyler. Ona göre, “Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır”(204). Hâşim, yazısı boyunca şiirde anlam ve açıklığa karşı çıkar ve anlamın, ahengin telkininden başka bir şey olmadığını, şair için konunun bir bahaneden ibaret olduğunu iddia eder. Sık bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, anlam da şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez. Yalnızca sözcük ve kafiyelerini, vızıltılı arılar gibi haricen uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen okuyucu, bu arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira bu ormanın bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir (206).

Hâşim’e göre, şiir ile düzyazı birbirleriyle bağıntı ve ilgisi olmayan, ayrı düzenlere bağlı, ayrı alanlarda, ayrı boyutlar ve biçimler üzerinde yükselen iki ayrı yapıdır (204). Düzyazının kaynağı “akıl” iken, şiir “kutsal ve adsız kaynak”tan doğmaktadır (204). Dolayısıyla şiirin kaynağı, idrak sınırlarının dışında bir belirsizliktir. M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri* adlı kitabında şunları söyler:

Böylece şiiri idrakin dışına çıkaran şair, daha sonra kullandığı bir takım kavramlarla da bilinmeyen karanlık dünyasına sokulmağa devam eder: Bu ifadeler arasında “esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş...” ibaresi de çok dikkate şayandır. Buradaki her kelime bizi karanlığın, bilinmeyen boşluğuna atıyor: Esrar, meçhul, gece, iç, gömülmek. Hâşim’in poetikasını oluşturan bu yazıda aynı kategorideki esrar, sır, büyü, meçhul, kapalı, müphem, gece, nîm-şekil

(yarı belli), nîm-karanlık (yarı karanlık) nâ-tamam (eksik) gibi kelimelerin kullanılmasındaki sıklık, onun şiir anlayışını apaçık ortaya koymaktadır. (107)

Düzyazı ve şiir için yaptığı bu ayrım, Hâşim'e göre, düzyazının akla dayandığı için anlaşılan, şiirin de kutsal bir kaynaktan aktığı için duyulan bir şey olduğunu ortaya koymaktadır. Hâşim'in, "anlaşılan" ve "duyulan" ayrımı, Hilmi Yavuz'un "İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot" adlı makalesinde değindiği T.S. Eliot'ın "duygular" ve "heyecanlar" ayrımı ve Yahya Kemal'in "duyuş" ve "deyiş" ayrımlarıyla paralellik göstermektedir. Yavuz, yazısında şöyle demektedir:

"‘heyecanlar’, olayların dünyasına aittir. ‘Duygular’ınsa, sanata ait olduklarını kesinler Eliot; edebiyatla yaşam ve şiirle düzyazı arasındaki farkı da bu bağlamda temellendirir" (*Edebiyat ve Sanat Üzerine* 163). Aynı yazısında Yahya Kemal'in "zaten duyuşun deyiş olması şiirdir" (163) sözünü aktaran Yavuz, şiirin duyuşla değil, deyişle yazıldığını söylemekle, şiirin heyecanlarla değil; duygularla kurulduğunu savunmak arasında bir fark olmadığını belirtir (164). Bu noktada, bunlara şiirin anlaşılan değil, duyulan olduğu ayrımı da eklenebilir. Dolayısıyla Hâşim'in de, şiiri bir dil olayı olarak gördüğü ve bu yönüyle de modern Türkçe şiirin ilk temsilcisi olduğu söylenebilir.

Hâşim'in poetikasında, anlamın geriye itilmesi, beraberinde sözcüklerin ahenginin önemsenmesini getirmiştir. Nitekim Hâşim, "Şiir bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır" (204) demektedir. Ona göre, önemli olan sözcüğün anlamı değil, cümledeki söyleniş değeridir. Şairin amacı, sözcüğün cümle içindeki konumunu, cümledeki diğer sözcüklerle olan ilişki ve birleşmelerinden doğacak tatlı, mahrem yumuşak veya sert seslere göre belirlemesidir. Burada, sözcüğün cümle içindeki müziğin ahengine katılması ön plana çıkmaktadır. Hâşim, "ahenk endişeleri"

arasında anlamın yitip gitmesi durumunda, “ruh”un, onu ahengin lezzetiyle telafi edeceğini ileri sürmektedir. Ona göre anlam ahengin, müziğin aktarılmasından başka bir şey değildir (206).

Şiirin müzik olduğunu söyleyen Yahya Kemal’e karşın, Hâşim, şiirin söz ile musiki arasında, sözden çok musikiye yakın bir sanat olduğunu söyler. Yani, biri şiirini müzik üzerine kurarken, öteki “işitsel imge” üzerinden bir poetik söylem oluşturur. Hâşim’in şiirinde ölçüt müziktir. Bu, şiiri bir ara konuma koymaktır. Yahya Kemal’de ise “şiir müziktir”. Onda, Paul Verlaine'nin "Musiki, her şeyden önce musiki" sözünün etkisi büyüktür. Hâşim, müzikle görselliği de şiirine alırken, Yahya Kemal şiirde, müziğin dışındakileri kabul etmez. Hâşim’le, Yahya Kemal’in şiiri, ses konusunda kısmî bir benzerlik gösterir. Ancak Hâşim, şiirlerinde bir anlam sunmayı, anlatmayı kabul etmezken; Yahya Kemal anlamı dışlamaz. Bu da, okuyucunun konumu açısından, aralarında tam bir benzerlik olmadığını gösterir.

Hâşim’in poetikasında şair için okuyucunun konumu, Paul de Man’ın modern şiir için, okuyucunun rolüyle ilgili düşünceleriyle paralellik göstermektedir. O, şiire, iletilmek istenen mesajı, okuyucuya iletecek bir araç gözüyle bakmaz. Şiirin anlaşılma, özellikle de herkes tarafından anlaşılma gibi bir kaygısı yoktur. Ona göre, “herkesin anlayabileceği şiir, yalnızca küçük şairlerin işidir” (209). Hâşim, şiirde açıklığın gerekliliğini önemsememektedir. Çünkü ona göre açıklık, okuyucunun zekâ durumuyla ilgilidir. Şiirde bazı bölümlerin kuşku ve belirsizlik içermesi, şiir için bir eksiklik değil, şiirin estetiği bakımından da bir gerekliliktir. Şiirde apaçıklık, hayal gücünü sınırlayacak ve metni çoklu okumalara kapatacaktır. Şiirin, imgelem yoluyla tamamlanması Hâşim için önemlidir. Hâşim, şöyle der: “Mevzû, gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecânı içinde bir nîm-şekil olarak, ancak sezilir bir halde bırakılırsa, muhayyile onun eksik kalan aksâmını ikmâl eder

ve ona hakikatten bin kere daha müheyyiç bir vücut verir” (212). Hâşim’in, şiirin işlevinin bir şeyi anlamak ve anlatmak olmadığını savunduğu, daha da açık seçik görülmüş olur. Batılı ve geleneksel şiir anlayışını, bu noktada iç içe düşünmek gerekir. Anlamanın ve açıklamanın mümkün olmadığı bu dünya, ancak yaşanılacak, deneyimlenecek bir yerdir. Dolayısıyla şiir bir şeyi anlatmayacak, yaşamaktan kaynaklanan duyguları ses armonisiyle ifade edecektir. [Şiirsel söylem, hem modern şiirin hem de Doğu şiirinin lirizmini bu yollarla yakalamıştır.] Bu da şiirde, önerme formunda, anlamın geriye itilip sözcüklerin sessel ahenginin ön plana çıkarılması demektir.

“Şiir Okumaya Dâir” adlı yazı, Yahya Kemal’in şahsi şiir manifestosu olarak kabul edilebilir. O, bu yazısında, şiirde önemli bulduğu şeylerin altını çizer ve Hâşim’den sonra, “şiirin ne ve nasıl olması” gerektiği üzerine ilk modern düşünceler de ondan gelmiş olur. Türkçe edebiyatta şiir / hâlis şiir sorunu üzerine en çok eğilmiş şairlerden biridir. Bu yazısında, şiirin ne olduğuna değinir ve bunu da “derûnî ahenk” sorununa bağlar. Hâlis şiiri, müzik olarak görmesi de bu yazıyla daha çok öne çıkar. Nedîm’in gazelinden verdiği örnekle derûnî ahengi anlatan Yahya Kemal, bu dizedeki kelimelerin tümünün birden bir “mûsikî cümlesi” oluşturduğunu söyler (4). “Şâirin bir mısraa verdiği istif ve derûnî ahenk zâil olunca, şiir zâil oldu demektir” (5).

Beşir Ayvazoğlu bir mısraın güzelliğinin, Yahya Kemal’e göre, fikirlerin derinliğinde, yüksekliğinde değil, söyleyiş biçiminde olduğunu söyler. Ona göre, şiirlerinin üzerinde yıllarca çalışması ve henüz nağmeye dönüşmediğine inandığı mısralar için en uygun sözcükleri ve istifi buluncaya kadar şiirlerini tamamlanmış saymaması bu anlayışının bir sonucudur (“Ahmet Agâh’tan Yahya Kemal Beyathı’ya”). Yahya Kemal “Şiir” adlı yazısında ise şiiri şöyle tanımlar: “Şiir kalpten

geçen bir hadisenin bir lisan halinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı aşikârdır. Derûnî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir” (*Edebiyata Dair* 48).

Yavuz, “Yahya Kemal ve Dil” adlı yazısında şiirin bir “dil” problemi olduğunu keşfeden ilk şairin Yahya Kemal olduğunu söyler (*Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* 159). Yavuz, onun, hâlis şiirin tanımlarında, “dil haline gelme”yi, ayırt edici bir ölçüt olarak kullandığını ifade eder ve şöyle örnekler: “Şevkin dil haline gelmesi; hissin dil haline gelmesi; ritmin dil haline gelmesi” (161). Yavuz, şiirde, Yahya Kemal’in deyişiyle “edâ”nın oluşturulmasının, duyusu deyişe dönüştürmenin, coşkuyu dile dönüştürmenin, lirizmin en önemli unsuru olduğunu belirtir. Bu açıdan onu T.S. Eliot ile karşılaştırır. T.S. Eliot “Hamlet Üzerine Deneme”de şöyle der: Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu ona nesnel bir karşılık bulmaktır. [Bu, nesnel karşılık durumunu, Yahya Kemal görememiştir. Bunu, “İki Modern Şair”de H.Y. keşfetmiştir]. Başka bir deyimle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duysal yaşantı çerçevesinde algılanacak o dış olguların verilmesiyle coşku hemen uyandırılmış olsun. Ozanın işi yeni coşkular bulmak değil, olağan coşkuları kullanmak, onları şiir halinde işleyerek gerçek coşkularda bulunmayan duyguları dile getirmektir. Yavuz, Eliot ile “tastamam aynı” şeyleri söylediklerini savunur: Bir duyusu ya da heyecanı dile getirmez şiir; bir duyusu, sözcüklerle yeniden dile getirir. “İkisi de ‘söylenen’le ‘söyleyiş’i (‘duyuş’la ‘deyiş’i ya da ‘heyecanlar’la ‘duygular’ı) birbirinden ayırıyorlar” (“İki Modern Şair...” 163-168).

Ahmet Hâşim, şiirlerini lirik bir söyleyişten hiç ayırmamış, müphemiyet şiirlerinde her zaman yoğun olarak görülmüştür. Öte yandan, Yahya Kemal’in lirik

şiiir tanımlarına uymayan şiiirleri olduğu gibi, bu durum, onun poetik tutumuyla şiiirleri arasında zaman zaman karşılıklılık ilişkisini kaybetmesine de yol açmıştır. Lirik ve ona göre hâlis şiiirin ne olması gerektiğine dair fikirlerine karşın, oluşturduğu şiiirler açısından Yahya Kemal'in tam bir lirik olduğuunu söylemek çok olanaklı görünmemektedir. Sözü edilen karşılıklılığın kayboluşu sorunu, imge kullanımı ve müphemiyetin azlığının belirginleştiği şiiirlerinde ortaya çıkar. Ancak imgesel açıdan yoğunluğu olan lirik şiiirlerinin varlığı ve şiiir üzerinde düşüncelerinin lirizmden yana oluşu, bu karşılaştırmayı olanaklı kılar. Tüm şiiirsel duruş, düşünce ve anlayışlarına ve her iki şairin de şiiirlerinde lirik söyleyiştten söz edilmesine karşın, şiiirlerinin ideolojiden uzak olduğuunu söylemek, bir söylem yanlışlığına düşmeye neden olacaktır. Lirik şiiirin içinde, ideolojinin sesi arayışı, belki de Divan şiiirinden sonra, ancak modern şiiirin başlatıcısı olan bu iki şairle tam olarak yeniden düşünölmelidir. Bu açıdan düşünöldüğönde, her iki şairde de, farklı yönlerle de olsa, zaman ve mekâna bağılılığın ideolojik birer gösterge olduğu düşünölmektedir. Güncel zamandan ve mekândan kopuk, geçmişle bağlarını koparamayan bu iki şair, şiiirdeki ideolojik bağlarını da bu biçimde kurmuşlardır. Aşkın ve tabiatın ele alındığı bu şiiirlerde, aşkın da tabiatın da mekânsal ve zamansal konumu oldukça önemlidir. Hayal-hakikat düzleminde ilerleyen önceki kuşağa göre, lirik açıdan öteye taşınmış olan bu kuşağın, yeni olduğu kadar eski bir şiiir izleğini devam ettirmesi, bu ideolojik okumayı daha da olanaklı kılar.

Hakan Altun'un, başka bir bağlam için ortaya koyduğu mekân düşüncesi, edebî söylemde mekâna tutunma için kullanılabilir. Altun'a göre, mekân nötr bir mevcudiyet olmayıp sınıf, toplumsal cinsiyet gibi tahakkümün ve direnişin izlerini taşıyan kültürel / ideolojik bir inşadır. Altun, Pile ve Kieth'ten alıntılanarak şöyle söyler: "Alan, yalnızca üzerinde bir şeylerin gerçekleştiği edilgen ve soyut bir

meydan olarak düşünülemez. Orantısız iktidar ilişkilerinin (gizli) ortamı ve (maskelenmiş) dışavurumu olmasından dolayı uzamsallıkların tümü politiktir" ("Mekân Üzerinde Mücadele..." 8). Altun'a göre, mekân ve iktidar, karşılıklı olarak birbirlerini kurarlar. Bir yapının formu, ayrımları, işlevleri bir yandan, mekâna konumlanan iktidarın güç hatları tarafından biçimlenirken, öte yandan yapı da iktidarı yeniden-üretmektedir (8). Bu düşünceden yola çıkarak, Yahya Kemal'in ele aldığı somut mekânlara ve kısmen de, Hâşim'in muhayyel mekânlarına bu açıdan bakılabilir mi sorusu akla gelmektedir.

Yahya Kemal'in hem yazılarında hem de şiirlerinde görülen Osmanlı kültür ve medeniyetine duyulan özlem ve hayranlık, şiirinde baskın birer öge olarak belirir. Mignon, Yahya Kemal'in yurt dışındayken devamlı özlediği, aşk şiirlerinin İstanbul'unun, bütün şiirlerinde olduğu gibi, sıradan bir İstanbul olmadığını söyler. Ona göre sözü edilen İstanbul, Osmanlı kimliğine bürünmüş ve yeni kurulan Cumhuriyetin değerlerine ters düşen bir İstanbul'dur (29). Mignon, Yahya Kemal'in şiirindeki mekânı şöyle değerlendirir:

[Yahya Kemal'in], çoğu şiirinde aşk, Bebek ("Ses"), Çamlıca ("İstanbul'un O yerleri" ve "Karnaval ve Dönüş"), Kandilli, Göksu ve Kanlıca gibi Osmanlı-Müslüman bir kimlik taşıyan mekânlarda terennüm edilir. [...] Yahya Kemal tarafından aşkın mekânları olarak seçilen bütün bu semtlerin, Rum olsun, Müslüman olsun, ortak özelliği Osmanlı yönetici sınıfı ile bağlantılı ve sayfiye yerleri olmalarıdır (31).

"İstanbul'un O Yerleri" adlı şiirinde, "Aşkın şeref diyârını gördümdü bir zaman / Yıldızlarıyla başka bir âlemde her gece / Kıpırmızıyla şanlı ufuklarda her şafak / Cânânla çıktığım tepeler... Başta Çamlıca... / Hala muhayyilemde parıldar, resim

gibi / Yârin dudaklarında bitip başlıyan visâl” (*Kendi Gök Kubbemiz* 69) diyerek, aşkın mekânlarını Çamlıca gibi tepelere bağlarken, pay-ı taht şehri ve buradaki yerler için kullandığı “şeref diyârı”, “şanlı ufuklar” gibi kullanımlar dikkat çeker. “Ses” şiirinde ise baştan sona bir hayali ve özlemi dile getirecektir.

Bir taze bahar âlemi seyretti felekte,
Mevsim mütehayyil, vakit akşamdı Bebek'te,
Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam!..
Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam;
Sâkin koyu, şen cepheli kasriyle Küçüksü,
Ardında vatan semtinin ormanları kuytu;
(...)

Bir lâhzada bir pancur açılmış gibi yazdan
Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz'dan.
Coşmuş yine bir aşkın uzak hatırasıyla,
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyla,
(...)

Ânî bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım.
Tekrâr o alev gömleği giymiş gibi yandım.
Her yerden o, hem aynı bakış, aynı emelde,
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde;
Her yerden o, hem aynı güzellikle göründü,
Sandım bu biten gün beni râmettiği gündü. (125-126)

Servet-i Fünûn'da hakikat, şimdiki mekâna ve zamana duyulan bir nefret, bir kaçışla şiirde yerini buluyordu. Gerçeğe dayanabilmenin tek yolu, onu örtmek ya da başka bir gerçeklik hayal etmekten geçiyordu. Ancak, bu kuşak için özlenen bir mâzi değil,

sadece sevilmeyen bir “şimdi” algısı söz konusuydu. Dikkat edilirse, Yahya Kemal’de, “mâzi”ye özlem yine bir hayal etme veya şimdiki zamanın mekânlarını temsilî olarak kullanmayla şiirde örülür. “Mâzi”, bir uyku halinde düşlenir ve güzellik vasıflarıyla çizilirken, uykudan uyanıldığında kullanımlar “sancılı” ve mutsuz bir şiir-benini çizer. Uyanıklık, gerçekle yüzleşme, “tekrar o alev gömleğini giyinmiş gibi yan”makla eş değer olur. Divan şiiri metaforlarından biri olan “gül” bile, “kanlı” olarak tasvir edilir. Mignon’un birkaç şiirle anarak sözünü ettiği mekânların kullanımı, geçmişini anma, özlem, hayâl ve rüya imgeleriyle, “Akşam Mûsikîsi”, “Eylül Sonu”, “Gece”, “Hayâl Şehir”, “Siste Söyleniş” gibi pek çok şiirinde de mevcuttur. Üstelik, örneğin “Hayâl Şehir”de bir karşı konumlandırma da söz konusu olur: “Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak! / Bir zaman kendini karşıdaki rü'yâya bırak! / (...) Nice yüz bin senedir şarkın ılık mîmarı / Böyle mââmûr eder ettikçe hayâl Üsküdar'ı” (*Kendi Gökkubbemiz* 27). Karşı konumlandırma, bu söyleyişle de kalmaz ve biten bir tarihi Üsküdar üzerinden şöyle dillendirir: “Az sürer gerçi fakîr Üsküdar'ın saltanatı; / Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına” (28).

Yahya Kemal’in, doğrudan doğruya tarihin belli bir sürecini ya da olayını anlatıyor gibi görünen, ama aslında bir bilince, kültüre ve bir kültürel estetiğe gönderme yapanların dışında kalan şiirlerinde, imgelere daha çok yer veren ve daha müphem bir söyleyişin izleriyle ilerleyen bir yapı görülür. Bu şiirlerinde, sözü edilen mekân ve zaman bağlılığının varlığı, çalışma açısından çok önemlidir. Mignon’un sözünü ettiği şiirlerin dışında, aşk ve tabiat ağırlıklı, daha lirik şiirlerindeki bir okuma, mekân ve şiirin kuruluşu üzerinden yapılabilir. Avrupaî tarzda şiiri tanıyan modern bir şairin, kullandığı dil ve üslup, bu açıdan bir anahtar görevi görecektir. Örneğin, şairin aşk ve tabiatı işlediği “Endülüs’te Raks” ve “Erenköyü’nde Bahar”

şiiirleri, mekân ve dil üzerinden ideolojik okumalar yapılabilen şiiirleridir: “Cânân aramızda bir adındı, / Şîrîn gibi hüsn ü âna unvan, / Bir sahile hem şerefti hem şân, / Çok kerre hayâlimizde cânân / Bir şî'ri hatırlatan kadındı” (129). “Canan” onun şiiirinde, geleneksel şiiirin hâlâ dokunulamayan, idealize edilen kadınıdır.

“Erenköyü’nde Bahar”da kullanılan aşk mekânının kendisi gibi, sevgili ve aşkın anlatımı da dili de geleneksel şiiire ve maziye uygun bir anlatımla ilerler.

Erenköyü’nün kullanımı, Mignon’un işaret ettiği gibi anlamlı olsa da, bu şiiirde yapılan saltanat benzetmesi tam olarak mekânın somut haline değil, zamana işaret eder: “Hulyâ gibi hoş geçen zamanda / Sandım ki güzelliğın cihanda / Bir saltanatın güzelliğiydi” (130). Saltanatın kullanımı da zamansal bir gönderme olarak eski sevgili tipinin güzelliğini idealize etmesi olarak okunmalıdır. Şiiirin sonunda da, mâzide kalmış böyle bir aşk biçiminin ve zamanının bir daha yaşanamayacağı dile getirilir: “Zannımca Erenköyü’nde artık / Görmez felek öyle bir bahârı” (130).

Yalnızca bu şiiirlerde ve aşkın terennüm edildiği bu mekânlarda değil, mekâna dair ideolojik okumalar, Balkanlar ve Üsküp üzerinden de kolaylıkla yapılabilir. Örneğın “Açık Deniz”de, “Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğım; / Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğım. (...) / Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını, / Duydum, akıncı cedlerimin ihtirâsını” (12) der. Bütün şiiir boyunca anılan mekânlar; ağırı, gurbet, hüzün, bağırı hûn, hasret gibi hüznü ve özlemi imleyen gösterenlerle kullanılır. Ancak bu şiiirlerde imgesel göndermeler söz konusu olsa bile, anlam daha açıktır, daha retorik bir söyleyiş söz konusudur.

Şairin Fransa’da kaldığı yıllarda edindiği tarihî ve kültürel merak, tüm çağda etkili olan kültürel özcülük, köklerini daha geriye, ama güçlü ve sağlam bir medeniyete doğru dayandırma çabasına ön ayak olur. Türkçe edebiyatta, Nev-Yunanîlik kavramıyla ucunun Helenistik döneme dayandığı bir edebî ve kültürel

geriye götürme anlayışı, Yahya Kemal öncülüğünde doğar. Bu yöneliş, bir tek Türkçe edebiyata özgü de değildir. Örneğin 20. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz edebiyatı içerisinde Matthew Arnold gibi edebiyatçılarda da, Hellenizm’e doğru geri gidiş görülecektir. Yahya Kemal’in bu yönelişi, estetik ve genel ideolojinin köye, halk edebiyatına ve halk şiiri formlarına yönelmesine, özellikle şiirin seçkin anlayışının, daha retorik ve herkesçe anlaşılabilir olmaya doğru evrilmesine karşı takındığı bir tutum olarak okunmalıdır.

Zaman algısı da tıpkı mekân gibi ve hatta en çok mekânla iç içe okunarak siyasi ve ideolojik bir imlemeleyle yol açmaktadır. Bilindiği gibi, Yahya Kemal’de en önemli kavramlardan biri “imtidâd”dır. Onun, zamanı bu biçimde bir süreklilik olarak alımlayışında, geçmişî bırakamayışı da etkili görünmektedir. Ziya Gökalp’e cevaben söylediği "Ne harabî, ne harabâtîyim / Kökü mâzide olan âtîyim!" dizeleri, onun imtidâd anlayışının bir çeşit karşılığıdır. Şiirde mükemmeli isteyen ve sürekli bir arayış içinde olan şairin, farklı etki süreçleri yaşamış olmasının yanı sıra, büyük bir siyasi, sosyal ve edebî değişimin ve kırılmanın yaşandığı bir çağda yaşamış olmasının da etkisi vardır. Onun “imtidâd” anlayışı, edebiyat alanında yeni bir sentez olarak görülmeli, “Kökü mâzide olan âtî”nin geçmişle gelecek arasında bir köprü kurma değilse de sentez oluşturma çabası olarak okunmalıdır. Yahya Kemal’de bu yüzden, estetik ve kültürel bir yapıya duyulan özlem ile bugünün ve yarının gerçeği arasında yakalanmaya çalışılan başka bir düşünsel ve edebî ortamın hayali ve çabasından söz edilmelidir.

Zaman ve mekânın yanı sıra, uzun süre kullandığı dil ve -biri hece ile dördü serbest vezinle yazılan şiirleri dışarıda bırakılırsa- tüm şiir yaşamı boyunca kullandığı aruz da geleneksel yapıya bağlılığını belirginleştiren öğelerdir. Serbest ölçü ve hece vezninin, halk şiiri biçimleri ve batılı bir takım biçimlerin kullanımının

çeşitli nedenlerle yaygınlaştığı bir süreçte, Yahya Kemal'in, ısrarla şiirde eski biçime bağlı kalmasının estetik ideoloji açısından bir anlamı olmalıdır. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*'de gazeller, musammatlar, şarkılar, kıt'alar ve beyitlerden oluşan şiirleri, *Kendi Gökkubbemiz*'de, nazım biçimi ne olursa olsun kullandığı aruz vezni, ısrarlı bir tutunuşun ifadesidir. Yani şiirde, ses konusunda çok titiz ve hassas olan, hatta şiiri, musikinin kendisi olarak gören bir şair için, aruz vezninin oluşturduğu ses, mihaniki ahenk yani mekanik bir ses ise ve şiire sesini veren asıl öge, derûnî ahenk dediği sözcüklerin istifleniş biçimiye, aruza bağlı kalmakta ısrarının nedeni eski estetik ideolojinin, dönemde oluşan yeni genel ideoloji ve estetik ideolojinin benimsediği, ulusal / milli vezin sayılan hece ölçüsü ve halk edebiyatı biçimleri karşısında bir çeşit muhafaza ve yaşatma çabası olarak da görülmelidir.

Ahmet Haşim'in şiirlerinde ise mekân ve zaman açısından bir başka izlek hâkimdir. Tıpkı Servet-i Fünûn kuşağının başat şairleri gibi, o da hayal ve hakikat arasında yaptığı seçme ve bunları aktarmak konusunda gittiği yol ile şiirinde ideolojik bir alt-akıntıyı barındırır. Şairin, kendini gurbette gören ve ötekiliğini hissettiren şiirsel söylemlerini, mekânsal ve zamansal bağlılığında okumak olasıdır. Bilindiği üzere, Hâşim'in şiirlerinde mekân hemen hemen daima bir çöl ortamına ve Bağdat'a işaret eder. Bu durumun, Hâşim'in yalnızca çocukluğu ve annesi ile kurduğu psikolojik bağın ötesinde, yaşadığı yeni coğrafyanın dışında kalan ve bırakılan bir şair olarak, "arada" olması ile ilgilidir. Sabitlenemeyen bir ömrün savruluşu olarak da algılanabilir. Bu da, bir aidiyetsizliği beraberinde getirmektedir. Beşir Ayvazoğlu'nun *Ömrüm Benim Bir Âteşti*'de söylediği gibi, Hâşim'in başlangıçtaki durumu şöyledir: "[A]nnesini kaybeden ve devlet memuru olarak sık sık yer değiştiren babasının peşinde, çaresiz, sürüklenip duran bir çocuk..." (46). Onun şiirinde sürekli hissedilen gurbet duygusu, bu aidiyetsizliğin ve özlemin

yansıması olmalıdır. Yavuz, “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi” adlı yazısında Marcel Proust’un söyleminden hareketle istençsiz belleği (*mémoire involontaire*) yeniden üreten, belleğiyle yazan tek şair olduğunu söyler. Onda simgelerin, geçmişe gömülmüş belleğin anlatımı olmasının, onun şiirlerini yer yer arketipsel de kılabilirdiğini de ekler (180).

“Arap Hâşim”, “Bağdat Dilencisi” gibi lakaplarla anılan Hâşim’in, kendini “öteki” hissetmesinde, bu söylemlerin de payı büyüktür. O, bu yüzden şiirlerinde kendini geçmişe ve çocukluğa ait bir zamana ve Bağdat, çöl ya da muhayyel bir mekâna bağlar. Bir, “O Belde” şairi olmanın, bu anlamdaki manidârlığı boşuna değildir. Hâşim, “O belde? / Durur menâtık-ı dûşîze-yi tahayyülde” (*Bütün Şiirleri* 152) der ve devam eder: “O belde / Hangi bir kıt'a-yı muhayyelde? / Hangi bir nehr-i dûr ile mahdûd? / Bir yalan yer midir veya mevcûd / Fakat bulunmayacak bir melâz-i hulyâ mı? / Bilmem...” (152). Hâşim, önce melâli anlamayan nesle âşına olmadığını söyleyecektir. Ardından da, “Sana yalnız bir ince tâze kadın / Bana yalnızca eski bir budala / Diyen bugünkü beşer / Bu sefil iştihâ, bu kirli nazar / Bulamaz sende, bende bir ma'nâ” (150) diyerek hem hâlihazırdan başka bir düşünme ve sevme biçimini sahiplendiğini belirtecektir hem de kendi aidiyetsizliğini ve ötekiliğini vurgulayacaktır. Yaşamının, yaşadığı gerçek coğrafyanın ve zamanın ona verdiği sıkıntıyı şu dizeyle dillendirecektir: “Bu nefy ü hicre, müebbed bu yerde mahkûmuz...” (150).

Hayatın şekillerini, “havz-ı hayâlin sularında” (“Mukaddime” 126) bir yansıma olarak izleyen Hâşim’in, şiirinde açık söyleyişten kaçınmış olsa da, yaşamının yansımalarının barındırdığı örtük söyleyişten, ideolojik imler çıkarmak bu gerekçelerle mümkündür. Mignon’un, Yahya Kemal için söyledikleri bu anlamda

oldukça dikkate değerdir ve farklı bir yöne doğru uzansa da Hâşim için de benzer bir durum söz konusudur:

Yahya Kemal, yurdunu iki kez kaybeden bir şair neslindendir.
Doğduğu şehir Üsküp, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları dışında
kaldığı için artık o topraklarda bir daha yaşaması mümkün değildi.
Batılılaşmaya yönelik siyasî ve kültürel reformlar ise Yahya Kemal
gibi birçok aydını derinden etkilemiş ve kendilerini yurtlarında
yabancı hissetmelerine sebep olmuştur. Bildikleri, sevdikleri kültür,
Osmanlılık, yavaş yavaş siyasî kararlarla yok ediliyordu. Kayıp bir
aşkı terennüm ederek, Yahya Kemal, belki de sadece hayatta kalmaya
çabalıyordu... (41)

Ahmet Hâşim, yurdunu iki kez kaybetmiş olmakla da kalmaz, yurtsuzlaşır. Bu
yüzden de şiirlerinde ucu Bağdat'a, çocukluğunun çöl gecelerine dayanan muhayyel
şehirler ve muhayyel bir yaşam yaratır. Yarattığı bu muhayyel dünyada her şey
güzeldir, var olan gerçek, açık ve gündüz olarak anlatılır ve çirkin, sevilmez olarak
nitelendirilir. Şair, muhayyel dünyanın uzaklığına üzülür ve bu dünyaya özlem
duyar: "Bizden daha evvel erişenler / Ağlar bugün evvelki hayâle. / Dönmek mi? Ne
mümkün geri dönmek" ("Şafakta" 229). Dönmenin mümkün olmadığı eski ve uzak
bir yaşama duyulan özlem, yersiz-yurtsuz kalmış, kendini nerede olursa olsun
gurbette hisseden Hâşim'in, yaşamında da şiirlerinde de, yaşayan ve aktif bir fâil
olmak yerine, bir seyirci olmasının nedenidir. Bir seyirci olarak, yaşamında da
şiirinde de suskunluğu tercih etmesi doğal görünmektedir. Servet-i Fünûn neslinde de
bir süre devam eden, Cenab'ta ise sürekli olan bu seyretme hali, Hâşim'e devredilen
kısmi bir miras olarak da görülebilir. Bu seyretme, şiirlerinde bir hareketsizlik ve
durgunluğun da varlığından ileri gelir. Ancak bu durum, ikisinde de realiteye

duyulan nefretten kaynaklanır. Bu yüzden Hâşim, hüznün ağır bastığı şiirler yazar, muhayyel âlemlerinde aradığı ışık, ancak “yollar”ın sonundadır:

Lâkin

İniyor

İşte leylin zalâm-ı bîdâdı...

Yollar

Ah ey kimsesiz giden yollar,

Yolların ey sükût-ı hüzn-eseri,

Bugünün inmeden şeb-î kederi,

Meâbid-i emel ü histe sönmeden bu ziyâ,

Ölmeden onların ilâheleri,

Ah gitmez mi, kimsesiz, sessiz

Yollar,

Ah gitmez mi hatt-ı sâkitiniz,

Şimdi zer gözleriyle, tâ öteden

Tâ öteden

Gam-ı ervâhı vecde dâ’vet eden

Uzak meâbid-i pûr-nûr-ı vecd ü rüyâya

Ki câ-becâ kapıyor bâb-ı vâ’dini sâye. (“Yollar” 144)

Bu sabitlenemeyiş ve kaçma isteği, bir aidiyetsizliğin izlerini taşır. Bu aidiyetsizlik de bir “öteki” olmayı... Bu ötekilik, doğal olarak minör bir söylemin de önünü açmaktadır. Minör, eğer majör olanın dilinden söylem geliştirmekse, Hâşim’in hem Türkçe’yi kullanarak hem de genel Türkçe edebiyat söylemi içinden konuşarak iki

kere minörleştigi kabul edilmelidir. Deleuze ve Guattari minörün özelliklerini sayarken şöyle demektedirler:

[Minör edebiyatta] yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey, başkaları hem-fikir olmasa da, zorunlu olarak siyasaldır. Siyasal alan her türlü sözceye bulaşmıştır [...] Eğer yazar kendi dayanaksız cemaatinin kıyısında ya da uzağındaysa, bu konum onu, başka bir potansiyel topluluğu ortaya çıkarmak, başka bir bilincin ve başka bir duyarlılığın araçlarını oluşturmak için daha da yeterli kılar.

(“Minör Edebiyat Nedir?” 27)

Bu söylem, Adorno ve Eagleton’ı destekler niteliktedir. Hâşim, “kendi dayanaksız cemaatinin” coğrafi ve kültürel olarak uzağındadır. Burada ileri sürülen ise iki kere minörleşen Hâşim’in, karşıt bir söylemi de oluşturmamak adına lirik söyleyişi daha da sahiplenmiş olduğudur. Çünkü bu lirikleşmeden önce yazdığı iki şiir, başka bir bilincin araçlarını oluşturan ve “milli” edebiyat geleneğine uygun bir içeriğe sahip olan şiirlerken; suskun, sessiz bir şiirin imarını yapan Hâşim’de, yine bir lirikleşmeye dönüşle sonlanacaktır.

Daha çok, sessizleşerek lirikleşen Hâşim’in, şiirinde her şey müphemdir. Zaman olarak akşamı seçmesi bu müphemlik içindir. Onun mehtabı, aydınlatan bir ışık değildir. Ay ışığı altında varlıklar hayale uygun bir yapıya bürünür. Hâşim’in şiirlerinde bu yüzden, böyle özel bir zaman vardır. Hakikatten kaçıp hayale sığınan şairin, neredeyse tüm şiirlerinde gerçekte araya sınır çizen imgeler kullanılır. Hiçbir şeyin açık ve net olmadığı bir mekân ve zaman, onun şiirlerinde, gerçekten kaçıp muhayyel bir ortam yaratmanın en iyi yolu olarak yer bulur.

C) Cumhuriyet'te Lirik Şiirin İzinde İki Şair Örneği: Âsaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil

Cumhuriyetin ilk çeyreğinde hiçbir edebiyat akımına katılmayan, ancak çoklukla kendi bireysel poetik anlayışlarını ortaya koyan ve şiirlerini de buna göre oluşturan, çeşitli şairler söz konusu olmuştur. Bunlar, Necip Fazıl Kısakürek, Âsaf Hâlet Çelebi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Behçet Necatigil gibi şairlerdir.

Bu şairlerin, hiçbir akıma bağlı yazmamış olmaları, şiirlerinin hiçbir ideolojik alt akıntıyı barındırmadığını gösterip göstermediği tartışmalıdır. Hiçbir akıma bağlı olmamak, bir karşı estetik ideolojinin kendisini oluşturma çabası olarak düşünülebilir. Bu şairlerin, şiir ile ilgili düşüncelerini ortaya koydukları metinler ile şiirlerin kendileri düşünüldüğünde nasıl bir poetik kavrayış ve karşılıklı ilişkinin ortaya çıktığının da sorgulanması gerekir. Bu sorulara yanıt aramak için Âsaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil'in şiir anlayışları ve şiirlerinden örnekler ele alınacaktır.

Çelebi'nin, "Benim Gözümle Şiir Dâvası" üst-başlıklı, şiir üzerine yazdığı yazılarında, Necip Fazıl'la koşutluk gösteren düşünceler ortaya koymaktadır. Necip Fazıl'ın, şiirin amacının "mutlak hakikati bulmak" olduğu görüşü, Çelebi'de "sanatkâr[in] kendi zaviyesinden ideal bir kâinatın izahını yapma sevdası[n]" (98) dönüşür. Çelebi de şairi "muhakkak ki Allah'ın, arşın altında anahtarları, şairlerin dilleri olan bir takım hazineleri vardır" (99) hadisiyle konumlandırıp, hadiste sözü edilen hazinelerin "saf şiir" olduğunu belirterek "saf şiirin ilahi bir menşei olduğunu" (99) ifade etmektedir.

Saf şiiri, geleneksel bir söylemle tanımlayan Çelebi, aynı yazısında şiirlerinde mistisizmin büyük bir rol oynadığını da belirtmektedir (121). O, şiirlerinde ruhsal doygunluğa önem verdiğini belirterek olgunlaşmış, nirvanaya ulaşmış ruhun, sâkiden

şarap istediğini; bir dudağı yerde bir dudağı gökte bir sihirbaz olduğunu; iğne deliğinden kervanlar geçirdiğini, Sema-ı Mevlana’da uçtuğunu ve elini cebine atarak oradan denizler, bahçeler, güneşler çıkarttığını ifade eder (124). Çelebi’nin bu sözleri onun geleneğin yazınsal ve kültürel pratiklerini şiirinde dile getirildiğini göstermektedir. “Geçmişteki semiyotik pratiği” temellük etmesi Çelebi’nin şiirinin modern şiirle olan ilişkisinin bir yönüdür.

Çelebi’nin, “küçük kelimelerin oluşturduğu büyük bir kelimedir” biçiminde tanımladığı şiiri, “sihirkâr bahçe” olarak nitelendirmesi, Hâşim’in, “tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları” olarak nitelemesiyle benzer bir doğrultudadır (alıntılayan Alaattin Karaca, “Asaf Hâlet Çelebi’ye Göre Şiir” 80). Bu tanımlamalarla, her ikisi de şiirin herkese açık olmayan bir yapı olduğuna ve okuyucunun konumuna vurgu yapmışlardır. Çelebi, yazılarında sık sık nitelikli okuyucuya verdiği önemi dile getirir. Çünkü şiirin “sihirkâr bahçe”sine ancak bu tip bir okuyucunun girebileceğini belirtir. Onun şiirine giderken, yaptığı tanımda olduğu gibi söylemek gerekirse, “büyük kelime”yi oluşturan şiirin, “küçük kelimeler”inin katmanlı yapısı çözümlenmelidir. Yine, soyut şiire önem verdiğini, ancak soyutu anlatan şiire ancak somuttan gidilebileceğini ekler. Karaca, onun şiirleriyle ilgili olarak şunları söyler:

Asaf Hâlet Çelebi, şiirleriyle kültürel kodlara dayanan yekpare bir yapıt oluşturur. Bu kodlar açıldığında okuyucunun karşısına mistik motifler ve masal motifleriyle örülü soyut bir evren çıkar. Şair, bu ilmiklerle kendine özgü bir şiir dokumaya çalışır. (*Asaf Hâlet Çelebi Kitabı* 91)

Çelebi’nin şiir anlayışının “modern” olarak nitelenebileceği konum, onun “Benim Gözümlle Şiir Dâvası” adlı yazısının “Mücerred Şiir” bölümünde bulunmaktadır. Çelebi, bu bölümde, “sanatkârın müşahhas malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi[nin]

bizim kafamızda mücerred hayallere yol aç[tığından]” söz eder ve şöyle devam eder:

“Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerret [bir] âlem yaratır” (111). Çelebi, müşahhas olandan yapılmış mücerret şeylere heykel ve resimden örnekler verir. O, Leonardo Da Vinci’nin resimlerinin “çok mücerret” olduğunu, ancak onun cesetler üzerinde uzun incelemeler yaparak bu soyutluğu yakaladığını belirtir (112). Resimde olduğu gibi şiirde de somut malzemenin gerekli olduğunu ifade ederek müşahhas-mücerret ilişkisini şöyle açıklar:

Hayatta bize mücerred fikri veren aslında müşahhas şeylerdir. Yani esasen harici âlem müşahhas şeylerden mürekkep olduğu halde bizim kafamızda bir takım mücerred hayaller vücuda getirebilmiştir. Bu mefhumun kafamıza doğabilmesi için sayısız defalar gözlerimizin önünden geçip gitmesi lazım gelmiştir. Birçok tekrarlardan sonradır ki mücerret ortaya çıkabilmiştir. (112)

Çelebi “kalb, aşk, şairane” gibi sözcüklerin de soyutluklarını yitirdiklerini, dolayısıyla bunların herhangi bir duyguyu “terennüm etmedikleri”ni belirterek, bu tür soyut sözcüklerin herhangi bir şey anlatmadıklarını ifade eder. Ona göre şair “aşk” ve “keder” sözcüklerini kullanmadan bu “mefhumları” müşahhas sözcüklerle çok açık bir biçimde ifade edebilir (114). Hilmi Yavuz, Çelebi’nin imgeyle anlamı birbirine karıştırdığını söylediği “Şiirde ‘imge’ ve ‘anlam’ aynı şey mi?” adlı yazısında, bunu şöyle açıklar:

Çelebi, ‘hayal’ ya da ‘imge’nin ‘mücerred’ yani, ‘soyut’ olduğunu önesürerek önemli bir hataya düşüyor. Oysa imge ya da hayal, somuttur, müşahhastır;– zira, somutun kriteri, tasvir edilebilir olmaktır. Başka türlü söylersem, imgenin ya da hayalin zihinde olması, onun ‘soyut’ olduğu anlamına gelmez. Zihninizde

canlandırdığınız bir resim ('mental image'), mesela, oturma odanızın resmi, bir imgedir; zihindedir; ama tasvir edilebilir.

Buradan hareketle Çelebi'nin soyut bazı kavramların kullanılmadan, somut imgelerle anlaşılabilirliğini öne sürmesine de karşı çıkar. Yavuz'a göre, bir kavramın, bir yargı önermesi içinde kullanılması, üzerinde yargıda bulunulan şeyin zihinsel imgesinin bir kopyasının, zihinde bulunmasını gerektirmemektedir. Eğer "gerektirseydi" der Yavuz, "o zaman Aziz Augustinus'un da belirttiği gibi, 'keder' ve benzeri sözcükleri her kullanışımızda, gözümüzün önüne 'kederli bir yüz' gelmek durumunda olurdu – ki böyle bir durum söz konusu olamaz– anlam, kavramdır çünkü imge değil!".

Çelebi'nin "müşahhas malzeme ile mücerred bir âlem yaratma" görüşü, Necip Fazıl'ın, şiirin, "teşhis"ten "tecrid'e doğru gittiğine ilişkin yargısıyla koşutluk göstermektedir. Aynı şekilde "mücerred olan hayali yaşatabilmek" savı da T.S. Eliot'un "nesnel bağlantı" (*objective correlative*) bağlamında, "duyguların iletilmesi değil, üretilmesi" bağlamında geliştirdiği düşünceyle koşutluk gösterir. Çelebi'nin somuttan soyut olana erişme savı, her ne kadar Yavuz'un "Asaf Hâlet Çelebi'nin 'Semâ'-ı Mevlânâ' Şiirini Yeniden-Okuma Denemesi" adlı yazısında gösterdiği gibi, Çelebi'nin şiir anlayışı Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* ön sözündeki yaklaşımıyla aynı sorunu içerse de [sözcüğün imgeye gönderme yapması düşüncesi G.S.], şiirin gündelik konuşma diliyle yazılmadığını imlemesi açısından önemlidir. Bunun gibi, Çelebi'nin sözü edilen savları, onun anlamı geriye ittiğini ortaya koyar. Bu da onu, Türkçe şiirin modernleşme sürecinde Ahmet Hâşim ve kısmen de Yahya Kemal'e eklemlediği düşünülebilir.

Roland Barthes, metni temellendirenin, kapalı, hesaplanabilir bir iç yapı değil; metnin başka metinlere, düzgülere, başka imlere açılma noktası olduğunu, yani metni yapan şeyin metinlerarası ilişkiler olduğunu söyler (*Göstergibilimsel Serüven*

222). Kubilay Aktulum ise, *Metinlerarası İlişkiler*'de metinlerarasılığın, metni içsel olarak yeniden kurmanın, önceleri onun içerisinde ayrıştırılamayan ve saptanamayan unsurları ayrıştırmak ve saptamak anlamına geldiğini bildirir. Bunun da ancak, ele alınan metnin önceki ya da eşsüremlî öteki metinlerle ilişkilendirilerek yapılabileceğini ifade eder (47).

Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirttiği olgusunu göstermek için “metinlerarası” kavramını ortaya atar. (11)

Özellikle lirik şiiri, “mecaza dayanan söylev” kategorisine sokan R. Barthes ya da şiirin eğretilmeye / metafora dayandığını söyleyen R. Jakobson yapının bütününe yönelirler. Örneksele kadar dizimsel eksene de önem verirler. Riffaterre, Yavuz'un belirttiği üzere, okuma bağlamında iki anlam düzeyi ayırt eder: Mimetik ve hermeneutik anlam düzeyleri. Riffaterre, yazınsal olgunun, metin ile okur arasında bir diyalektik bağıntı kurduğu düşüncesindedir. Okur, şiirde anlamın dolaylı olduğunu bilecek, şiirin bir ‘bütünlüğü’ olduğunu kavrayacaktır, okuma da zaten bu bütünlüğün araştırılması olmalıdır. Öyleyse, okurun asıl peşine düşmesi gereken, şiirdeki imlerin dolaylı olarak dile getirdiği bütünleştirici etmendir (*Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* 299).

Bu açıdan bakıldığında Çelebi her ne kadar dinî göndermeleri olan metinler oluştursa da, Necip Fazıl'dan anlamı geriye itmesiyle ayrılır ve retorik bir söylemden uzaklaşarak dinî göndermeler yapan lirik metinler inşa eder. Bunu örnekleyebilmek için Çelebi'nin *Om Mani Padme Hum* (1953) adlı kitabında yer alan “İbrâhîm” adlı şiirine bakılabilir.

İbrâhîm

içimdeki putları devir

elindeki baltayla

kırılan putların yerine

yenilerini koyan kim

güneş buzdan evimi yıktı

koca buzlar düştü

putların boyunları kırıldı

İbrâhîm

güneşi evime sokan kim

asma bahçelerinde dolaşan güzelleri

buhtunnasır put yaptı

ben ki zamansız bahçeleri kucakladım

güzeller bende kaldı

İbrâhîm

gönlümü put sanıp da kıran kim. (9)

Çelebi'nin, şiirle ilgili yaptığı tanımlama Riffaterre'in şiire uyguladığı yöntemle koşutluk göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu tanımlama, onun şiirlerinde bilinçli bir çalışmanın ve hipogramlar dizisinin varlığına işaret eder. Metinlerarasılık bağlamında hipogramlar önemli bir yapı olarak, çeşitli nedenlerle zihinlerde yer edinmiş olan olay, kişi veya mekânlara göndermeler yapan alıntılar vb. biçiminde kendini gösterebilir. Şair, bu çeşit göndermeler aracılığıyla farklı düşünce ve duygulanımları vermeye çalışır. Bu şiirin imlerinin, yapılan göndermelerle,

tamamında değilse bile şiirin bir kısmında, farklı okumalara açık kapı bıraktığı ve böylelikle, çok katmanlı bir yapıya ve okumaya olanak sağladığı düşünülmektedir.

İlk olarak, ele alınan şiirin genelinde gönderme yapılan ve telmih olarak nitelendirilebilecek olan Hz. İbrahim kıssası ve Bâbil'in Asma Bahçelerinden hareketle, şiir iki ana bölüme ayrılabilir görünmektedir. Şiirin göndermelerinin ne olduğunu bilmek, şiirsel çözümlemeyi kolaylaştıracaktır. Bilindiği gibi, Babil halkı her sene putlar için âyin düzenler, bu âyinde, insanlar bir yerde toplanır, bayram yapar ve sonra puthâneye gidip putlara secde eder, sonra da evlerine dönerlerdi. Böyle bir bayram günü, Hz. İbrahim puthâneye girip bir balta ile bütün küçük putları kırmış, baltayı da, en büyük putun boynuna asarak oradan uzaklaşmıştır. Keldâniler, puthâneye girince bütün putların kırıldığını görmüşler ve bunu yapanı yakalayıp cezalandırmaya kalkmışlardır. Enbiyâ sûresinde bu olay şöyle geçer: Hz. İbrahim'i getirip “Bu işi sen mi yaptın?” dediler. Hz. İbrahim ise, “kendisi dururken küçük putlara tapınılmasını istemediği için, boynunda balta asılı olan büyük put yapmıştır. İnanmazsanız kendisine sorunuz” der. Onlar, “putlar konuşamaz ki, sen onlara sor diyorsun” derler. Bunun üzerine Hz. İbrahim, “O halde konuşamayan ve kendilerini kırmaktan kurtaramayan putlara neden ibadet edersiniz?” der. Şiirin ilk iki bendinde ve son iki mısraında, bu kıssada anlatılan put kırma olayına gönderme yapılır. Son bendin ilk dört mısraında ise “asma bahçeler, güzeller, Buhtunnasır, put” betimleme öbeğiyle, karısı için “Babil'in Asma Bahçelerini” yaptıran Babil hükümdarı Buhtunnasır, diğer adıyla Nabukadnezar'ın, dünyevî saltanatı ve maddî yaşantısı imlenir. Bu zıtlık ise iki ayrı imin fiillerinde daha da açık bir biçimde görülür: “kırmak, devirmek, yıkmak” ve “yapmak”. Bu imlerle, iki farklı dünya görüşünün ve hayat tarzının karşılaştırılması, çağrışımlarla ortaya konurken, gerçekte iç çatışmalarının nedenlerine işaret edilmiştir. Buhtunnasır, şiirde insanın beşerî tarafını

bu dünyaya bağılılığıyla temsil eder. İbrahim putları yıkarken, Buhtunnasır putları yeniden yapar.

İkinci bentte ise, daha önce aktarılan put kırma hikâyesindeki, büyük puta gönderme yapılır. Hz. İbrahim'in kırmadığı tek put olan Marduk, Babil'in en büyük tanrısının putudur ve aynı zamanda Güneş tanrısıdır. Aynı kıssada, Hz. İbrahim'in tüm putları kırdıktan sonra, baltayı bu en büyük putun boynunda bırakması ve diğer putları, bu büyük putun yıktığını söylemesine gönderme yapılır.

Üçüncü bent, şiirin genelindeki karşıtlığın en açık ve seçik biçimde ortaya konduğu bölümdür. Yapılan tasvirleriyle, cenneti anımsatan Babil'in Asma Bahçelerini, Buhtunnasır inşa ettirmiştir. Bu bahçelerdeki güzellerle beşerî isteklerini adeta putlaştırmış olan Buhtunnasır, beşerî olanı tercih etmişken; şiir-benî, “zamansız bahçeleri” ve o bahçelerin güzellerini “kucaklamıştır”. Bu “zamansız bahçeler” cenneti ve güzeller de cennetteki güzelleri imlemektedir. Çeşitli âyetler de bu düşünceyi güçlendirir nitelikte bilgiler verir: Örneğin Rahman Sûresi'nin 64. âyetinde, “(Bu cennetler) yemyeşildirler” denir. Şurâ Sûresi 22. âyetinde, “İman edip salih amel işleyenler ise cennet bahçelerindedirler. Rablerinin yanında onlar için istedikleri her şey vardır” denir. Hadid Sûresi 12. âyetinde ise, “(Kendilerine): ‘Bugün müjdeniz altlarından ırmaklar akan, içlerinde ebedi kalacağınız cennetlerdir’ (denilir)” denmektedir. Son âyetinde de işaret edildiği gibi cennet bahçeleri “ebedî” olarak nitelendirilmektedir. Şiirde geçen “zamansız bahçeler”in bu nedenle, ebedî cennet bahçeleri olduğu düşünülmektedir. “Zamansız bahçeler” imi, daha zayıf da olsa yine aynı kıssa üzerinden bir gönderme daha yapabilir: Rivayete göre Buhtunnasır, Hz. İbrahim'in putları kırdığını anlayınca, onu dağ gibi bir ateşin içine attırır. Allah, çeşitli denemelerden sonra mancınıkla uzaktan ateşe fırlatılan İbrahim'in, sadık ve sevgili bir kulu olduğunu anlayınca, yardımına meleklerini

gönderir. Hz. İbrahim'in böylece yanmadığı gibi, ateşin ortasında ve çöl kuraklığının içinde indiği yer, yemyeşil bahçelere dönüşür. “Zamansız bahçeler”, bu, ansızın ortaya çıkan bahçeleri de imleyebilir görünse de, ilk düşüncenin, şiirdeki beşeriyet / ebediyet karşıtlığına daha uygun olduğu görülür.

Şiirde, Hz. İbrahim'in kişiliğinde kötü olanın yıkımından söz açılırken, Buhtunnasır'ın kişiliğinde yeniden yapımından söz edilmektedir. Şiirin işaret ettiği bu karşıtlık ise, şiir-benin düştüğü ikilemi ortaya koyar. Son üç dizedeki “zamansız bahçeler” imi ile şiir-beni, kendi seçimini dillendirir. Ancak onun “gönlü de bir put sanılarak kırılır”. Çelebi, yaptığı bu seçime karşın, gönlünün, sanki İbrahim gibi bir put kırıcının kırmış olduğunu ima ederek, kırılmasının üzüntüsünü ortaya koyar. Şiir, ilk bakışta içindeki doğrudan dinî göndermeler referans alınarak, dinî bir kıssa anlatan bir şiir olarak okunabilir ve Necip Fazıl'ın 1934 sonrası şiirlerinde görüldüğü gibi bir retorikten söz edilebilirse de, bu tür bir okumayı önleyen iki neden vardır. İlk olarak sadece metin merkezli bir yaklaşımla bile “gönlü put sanılıp kırılan” şiir-beni'nin varlığı şiiri öznel bir düzleme çeker ve anlatımda imgeselliğin, dolayısıyla lirizmin ağır bastığı görülür. İkinci olarak da Çelebi, yaptığı dinî ya da mistik göndermeleri amaçsallaştırmaz, onları araçsallaştırarak şiirde imgesel bir görüntü yakalar. Onun şiiri, ne kullandığı araçlar yani metnin göndermeler ve metaforlar ne de şiir-beni'nin araçlarla kurduğu ilişkiler bilinmeden anlaşılamaz. Ancak araçları konusunda yaptığı seçim ve dolayısıyla seçme ekseninde şairin sözcüklerinin, dinî veya mistik yanı, dinin amaç olmadığı bir şiir yapısında özellikle anlamlıdır.

Lirik şiir ve ideoloji okumalarından bir diğeri, Behçet Necatigil üzerinden yapılacaktır. Necatigil de şiirini sürekli değiştiren, “aşma” çabası olan bir şairdir. O da, modern şiirin temel koyucu kavramlarından bir olan “anlam” sorununu, birçok açıdan ele almıştır. Günlük dille yazdığı ve dolayısıyla anlamı öne çıkardığı bir geçiş

dönemi olmuşsa da, Necatigil'in şiir anlayışı daha sonra radikal denebilecek bir değişme gösterir. Şiirinin ikinci dönemine, *Yaz Dönemi* şiirleriyle başlayan Necatigil'in gerçekleştirdiği şiirsel kopma, bu dönemde “anlam” sorununu en aza indirir; şiirinin matrisini bir sözcükle ifade ederek anlamı geriye iter. Onun şiirinde anlam, bütünüyle ortadan kalkmaz. Uzun bir hikâye yerine, anlatmak istediği şeyi bir tek sözcüğe indirir. İkinci döneminde hikâyenin asgariye indirilmesinin nasıl bir yol izleneceğine dair farklı bir çaba içindedir.

Necatigil'in şiirlerinde de sık sık geleneğe, divan şiirine göndermelerin bulunduğu görülür. Yavuz, “Necatigil ve Divan” adlı yazısında, Necatigil'in divan şiirinden yararlandığını belirterek çeşitli örnekler verir. Bu anlamda, Necatigil'in geleneği dönüştürdüğünü, “geçmişteki semiyotik pratiğe” gönderme yaparak modernleştiğini söylemek mümkündür. Onun modernizme ve Türkçe şiire katkısının gündelik dil ile şiir dili arasındaki temelli ayrımı en uç noktaya götürmesinde yattığı söylenebilir. Şairin, *Kareler ve Aklar* adlı kitabı bu bağlamda örnek gösterilebilir. Yavuz'un “Necatigil'in Kareler'i: Açık Yapıt” adlı yazısında, Necatigil'in “bu şiirlere beni öz zorladı” (306) sözünü aktararak, bunun “Necatigil'de metafizik değil, semantik bir problem olarak anlam sorununa değişik bir çözüm önermesi” (307) olduğunu ifade eder. Yavuz, Necatigil'in, “şiirin, dilin imleyici karakterinin dışında kalabilmek gibi bir sorunu olduğunu”n farkında olduğunu belirterek ‘imleme’ ile ‘imleme’ biçiminde kavramsal bir ayrıma gitmektedir. Ona göre, “ ‘İmleme’, sözcükle onun gösterdiği nesne arasındaki bağıntıdır, ‘imleme’ ise, sözcükle onun anlamı arasındaki bağıntı”dır (307). Yavuz, bu ayrımı yaptıktan sonra Necatigil'in “anlam” sorununa bakışını şu sözlerle açıklar:

İşte Necatigil'in şiir siyaseti... Necatigil, sözcükle imlemediği nesne arasında dolaysız bir bağıntı ortadan kalkmasa bile, imleme düzeyinin

başat kılınmasının ardına düşmüştü. Bu da Jakobson’u izleyerek söylersek, ‘sanatın işlevinin iletişim işlevine üstünlüğü’ demektir. Bu üstünlük ‘iletişimi (yani dolaysız anlamı) ortadan kaldırmaz; ancak onu birçok anlama gelebilecek bir biçime sokar. Necatigil’in isteği buydu. (308)

Dolayısıyla Necatigil sözcüklerin dış dünyadaki nesnelerle olan ilişkileriyle değil, onların kavramlarla olan ilişkilerini öne çıkarmaktadır. Bu tavır, şiir eleştirisi tarihindeki sözcük ve anlam tartışmalarında yeni bir yaklaşımdır. Çünkü konu şimdiye kadar sözcüklerin, nesneyle olan ilişkisi bağlamında, sözcüğün nesneyle birebir karşılıklılık ilişkisi içinde olması (gündelik dil) ya da sözcüğün dış dünyayla birebir bir temsiliyet ilişkisi içinde olmaması (şiir) dili bağlamında tartışılmıştı. Bu bağlamda, Necatigil’in bu eserinde, “dilin imlemlerle düzlemi yokmuş gibi, imlemler düzeyini çoğaltmaya koyul[muş]” (308) olması ve “anlamı gönderme’ye değil, okuma’ya bağla[ması]”nın (308) onun modern Türkçe şiire getirdiği özgün bir yenilik olduğu söylenebilir. Bu açıdan, Necatigil’in *Kareler ve Aklar*’ı Türk şiirinde önemli bir kopmadır. Yavuz, Necatigil’in Rauf Mutluay ile bu kitap hakkındaki konuşmasını gecikmiş bir İkinci Yeni Manifestosu sayar. Necatigil’in bu kitabının, bir tür “açık yapıt” olduğunu belirtir. Böylelikle Umberto Eco’dan yola çıkan Yavuz’un da belirttiği üzere, okura belli bir yorumu, sabitlenmiş bir biçimde dayatmayan bir yapıt (304) ile karşı karşıya kalınır.

Okura belli bir yorumu dayatmasa da Necatigil’in ve genel olarak şiirinin, anlamı tümünden yadsıması, ideolojiden tümünden kopuk olması söz konusu değildir. Üstelik Necatigil, bireyi ve şairi toplumdan kopuk bir kişi olarak görmediği gibi, şiirinin farklı anlam katmanlarıyla okunabilen bir anlamı barındırdığını da 1976’da çıkardığı, poetik düşüncelerini anlattığı *Bile/yazdı* adlı kitabında açıkça dile

getirecektir. Bu noktada bir ayırımın altını çizmekte yarar var: Necatigil, şiiri bir sanat değil, usta-çırak ilişkisi ve en sonunda kendi sesini bulmaya götüren bir çalışma, yani bir zanaat olarak gördüğünden, şiiri de poetikası da hep bir arayışın ve çalışmanın izlerini taşır. Okuyan açısından, farklı okuma ve anlama olanakları sunan şiirleri olmasına karşın, bir öncelik / sonralık ve temellük etme, yani geleneği dönüştürme ile beliren, şairin savunduğu bir alt-akıntı dile getirilmektedir. Geleneği dönüştürdüğü için, eskiyi bir yönüyle sahiplenilen Necatigil’de, Yahya Kemal’den farklı olarak geçmiş yaşam, kültür ve İslam estetiğine duyulan bir özlem sezilmez. Ayrıca, gelenekle, kendine göre kurduğu bağ, onu bugünden ayıran, koparan bir duruma yol açmaz. Necatigil, bunu şöyle ifade eder:

Benim şiirlerim ister Tekke ve Divan şairlerinin imge, kelime atkı ve desenleriyle dokunsun, ister kendi patentimle katıksız benim imalatım olsun, çağdaş-gündeş bir soruna, bir duruma da yaslanır. Çağın, çağdaş insanın, ağırlığını duyduğu baskılardan, acılardan birine yaslanır, ipuçları verir. Kendiliğinden öyledir. (*Bile/Yazdı Yazılar* 96)

Mehmet Kemal, *Acılı Kuşak*’ta Necatigil ile aralarında geçen bir konuşmayı anlatır. 1940 kuşağı ile aynı dönemde de şiir yazan Necatigil’in, toplumsal süreçten çok kopuk olmadığı da bu konuşmaya yansır: “Bugünleri anımsayarak bir gün bana Behçet Necatigil, “Sizin hapislerde yatmanız, sürgünlere gitmeniz, bizi dışarıda kahretti” demişti. “Keşke bizim de sizin gibi üstümüze gelselerdi de bu acıdan kurtulsaydık.” (315) demiştir. Şiirin ve edebiyatın işlevini toplumu eğitmek, topluma bir şeyler öğretmek olarak görmeyen Necatigil’in, 1940 kuşağı ve bu kuşağın takipçilerinde olduğu gibi, şiirini bu doğrultuda oluşturmadığı açıktır. Ancak böyle bir amaca hizmet için açık seçik anlamı öne çıkaran şiirler yazmasa da, toplumsal bilinci ve acıyı duyumsayacak ve şiirlerinde dile getirecektir. Rauf Mutluay’la

yaptığı röportajda şöyle der: “Zamanın sonsuzluğu içinde bireysel şiir de, toplumu, toplumun gelecekteki aşamalarını kabullenmiş bireyin çıkmazlarını belirlemiyor mu?” (*Düzyazılar II*, 103). Görüldüğü gibi Necatigil bireyi de şairi de toplumdan bütünü ayrı bir yapı olarak değerlendirmez. Ancak onda beliren bu öz, çoğunlukla, yalnız imgesel düzeyde, metaforlarla dilen gelen bir yapı gösterir. Dilin böyle yapılanışı, Necatigil’de ve pek çok şairde, Lacancı bir söylemle, bir tür “bastırma mekanizması”yla açıklanabilir. Saffet Murat Tura, Lacan’ın bu söylemini şöyle anlatır:

Lacan’ın bastırma mekanizmasını açıklaması dilbilimsel metafor kavramına dayanır. Metafor, bir söylemde dilbilimsel bir gösterenin yerine onunla eşzamanlı (senkronik-paradigmatik) ilişkide bulunan bir başka gösterenin ikâme edilmesi edimidir. Böylece gösterilen değişmeden kalmakla beraber, gösterilenin kökensel göstereni yerini başka bir gösterene bırakmış olur. [...] Lacan’a göre insan kendi gerçekliğini giderek üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. Üst üste yapılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur.” (*Freud’dan Lacan’a Psikanaliz* 70-71)

Şiiri, gerçek sembolün üstünü örten metaforlarla örmek, bir anlamda imgesel bir söyleyişi de ikâme etmeyi gerektirir. Bu yüzden de, şiirin ve şairin Necatigil için toplumla bağı yalnızca poetik metinlerinde ve yazılarında dile gelmez. Şiirlerinde de toplumla kurduğu örtük bağı zaman zaman yansıttığı izlenir. Örneğin okur, Necatigil’i, “Avunmak” adlı şiirinde şunları söylerken bulur: “Hayallere sarıyorum

artık yazdıklarımı / yani yarı boşlukta uçuşan görüntüler / yazmasam olmuyor yazdın peki neyi / dar çevre yitikleri / utancım çoğalıyor, kendimi avutuyorum” (*Bütün Eserleri: Şiirler 1938-1958* 166). Necatigil’in ne dünya görüşü ne şiirini işleme biçimi ne de şiire bakış tarzı, onun tam olarak toplumu ve / veya bir ideolojiyi açıkça işlemesine uygun değildir. Ancak onun şiirinde, yine de çağın bireye yaşattığı insan dramı, acısı kendini belli eder. Toplumsal ve şiirsel bir özne olarak, sadece kendi sancılarından söz etmek yerine, öznel ve imgesel söylemlerle, toplumsal bir parça olan insanın çağcıl sıkıntılarını dile getiren bir şiiri örer. Tam bir varoluş sıkıntısından söz edilemese de, 20. yüzyılın hâkim varoluş sıkıntıları ona da etkilemiştir. Necatigil, *Bile/Yazdı*’da, “Bireysel –kişisel derdlerin de toplumsal unsurlardan yoksun olduğu iddia edilemez” (77) dedikten sonra, bu kez de şöyle diyecektir: “Bir şair, belli bir süre içinde moda olan yönelişe uzak kalıyorsa, bu onun çağın sorunlarına sırt çevirmiş olduğunu göstermez. Devrimci olmayan, öyle görünmeyen şairin de devrimcilerin varmak istedikleri insan gerçeğine varmadığını nasıl söyleyebiliriz?” (99). Anlamı açıkça söylemeyi kabul etmeyen, ancak anlamı büsbütün de dışlamayan bir şair olarak Necatigil’in, açık bir ideolojik söylemi dillendirmediği, lirik şiir ve ideoloji arasında, Adorno’nun sözünü ettiği türden bir ilişki kurduğu görülmektedir.

Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân* adlı çalışmasında şöyle bir belirlemede bulunur: “Modern şehir, yalıtılmış bireylerin toplamıdır bir bakıma. Bu yüzden birey dışarıya açılan mekânlar yerine, kendisini çevreleyen mekânlara sığınır. İç mekânlar, hiçbir zaman, birey kadar insanın sığınağı olmamıştır” (50). Çoklukla bir ev içi şairi ya da dar mekânlar şairi olarak anılan Necatigil için, bu tespit, bir gerekçenin de anlatımıdır. Necatigil, “dar çevre yitikleri”ni anlatan bir şairdir, ancak belirtilmesi gereken ayrım şudur: sözünü ettiği dar çevre, çoğunlukla ev ve eve benzeyen, evin

işlevlerini yerine getiren her yerdir. Dolayısıyla söz konusu edilen ev, yalnızca dört duvara sahip bir aile barınağı olan ev değildir; aynı zamanda dış dünyanın baskı ve acısından, karanlığından ve belirsizliğinden kaçılacak her yer birer evdir.

1940lı yılların yoğun baskı sürecinden başlayarak Necatigil'in "ev"e sığınması ve lirizmi, kapalı söyleyişi git gide daha çok kullanması, daha da anlamlı bir hal alır. Onun şiir-beni, modernleştiği ve özgürleştiği oranda şehirde sıkışıp kalmış insandır. Narlı'nın da belirttiği gibi "ev, insanın ruhsal, bedensel, düşünsel varlığının bütün hallerini, bütün çelişki ve çatışmalarını, umut ve korkularını, iyilik ve kötülüklerini bilen ve hafızasına kaydeden mikro evrendir" (57). Üstelik şiir de dar bir mekândır, dışarıdaki büyük evrenin küçük sözcüklerle oluşturulduğu, dar bir mikro evrendir. Necatigil'in şiirinde, çoklukla evlerle çizdiği dar mekânlar, bir içe kapanmanın yanı sıra bir mikro evrene açılmanın yoludur. Sıkışmış bireyin evreni, bu mekân içinden anlatılır. Necatigil, *Bile/Yazdı*'da eve ilişkin olarak şunları söyler:

Ben mum alevinde pervane gibi hep aynı odakta yazdım şiirlerimi: Ev ve her günkü yaşamalar. Rilke'nin Panter'i gibi aynı parmaklıklar içinde. Toplumun ve imkânlarımın bana bağışladığı dar dörtgende gözlerimi her açtıkça karşımda büyük şehrin orta-fakir sınıf ev, aile ve çevrelerini buldum. Benim bugüne kadar varmak istediğim gerçekler, hiçbir zaman bu sınırların ötesinde olmadılar. (47-48)

Necatigil'in ev'i ya da dar mekânı, sıradan, durağan bir yapı değildir. Dışarıyla ilişkiler, gidip gelmeler, dünyanın kalanıyla kurulan ilişkilerde, bu mekân, zemin alınan noktadır. Karşılaştırmalarını ve tasvirlerini bu noktadan yola çıkarak yapar. Temsili bir mekân olduğu daha önce de belirtilen dar mekânın, Necatigil'in şiiri için mikro evren görevi görmesi önemlidir. Ancak bu mikro evren de, barındırdığı farklı, hatta karşıt duygular nedeniyle zaman zaman çelişkili bir görüntü de çizer. Ancak bu

çelişki, yaşamın kendisinden kaynaklanır. Necatigil'in şiir öznesi, yaşamın bir çerçeve içine alınmış bu haline, iki türlü bakmaktadır: Mekân hem bir barınak / sığınaktır hem de bir sıkıntı kaynağı.

Necatigil'in şiirinde, dış dünyanın tekinsizliği, gecenin ürkütücülüğü, gerçeğin çirkinliği bir aradadır. Dar mekânın, zaman zaman sıkıntı vermesine karşın, gene de sığınılan yer olması da bundan dolayıdır. Necatigil'in bu alımlayışı, yani şairin mekân algısındaki ideolojik imgelemi en iyi anlatan şiirlerinden birinin *Arada* kitabındaki "İçerlek" şiiri olduğu düşünülmektedir. Bu şiirin iki temel yapısı vardır. İlki, "ben / biz" ve "onlar", ikincisi "içerisi" ve "dışarı" ... Şiirde, bu temel karşılaştırmanın anlatıldığı kısımlardan biri şöyledir.

Sevdalar sokaklarda serin ama sonu yok ki!
Bölüşmek umutları, paylaşmak acıları, bunalmak,
Ummak yarınlardan bir şey, evcek yok mu,
Şaşıyorum.

Evcek, uzaktan da olsa, yüzlerine tutulan ayna
Yansıtmaz mı hiçbir şey onlara?
Yaldızlı süslerle örttüğümüz oyuklarda
Yalnız en yeni çorapları asıp ele güne karşı
Tespîh böcekleri gibi kaçınık yaşamak!
Hangi utançtır alıkor bizi bu kadar
Vermekten evlerdeki yitik şarkıları, şaşıyorum.
Şiirlere bir insan, evlerden bir şey katmadan
Nasıl girer, şaşıyorum.
Örneğin daha demin kavgalar, dargınlıklar

Varken - işliyen saatler gibi alışılmış -

Kapı çalınsa, biri gelse, gülüşlerin, kaynaşmaların

Birden başlaması yok mu afallamış odalarda? (*Sevgilerde* 124-125)

Fikret ve Cenab'ta dışarısı ve gerçek, çirkin ve yalnızca seyredilen, mümkün olabilse başka bir mekâna kaçılmak istenen bir yerdi. Hâşim ve Yahya Kemal'de geçmiş zaman üzerinden okunan zemin, ya muhayyel bir dünya oluşturmaya ya da doğrudan geçmişe dair temsili figürlerle anlatılan, şimdiki zaman ve mekândan bir memnuniyetsizlik zeminiydi. Necatigil'de ise gerçek, doğa ve dış dünya, artık yalnızca bir örtü altından seyredilerek ya da muhayyel veya gerçek bir geçmiş zaman örüntüsü oluşturularak kaçılan bir yer olmaktan çıkmış; şimdinin gerçeği ve dışarısı, onun geniş alanları tekinsiz ve kötücül görmesine ve dar bir mekânı kendine evren edinmesine neden olur.

Yaşamsal ve varoluşsal bir iç sıkıntısı, hem bu şiire hem de pek çok şiirine konu olmuş olan Necatigil, geçmişle şimdiyi karşılaştırmaz. Necatigil'de ilginç olan, geleneğin modern şiirde dönüştürülerek kullanımına ağırlık verilirken, Yahya Kemal'den farklı olarak, estetik ya da kültürel bir geçmiş özlemini taşıması, bunu şiirlerinde sorunsallaştırmamasıdır. Üstelik, Necatigil'in şiirsel mekânları da geçmiş imleyen özel mekânlar değildir. Onun için sıkıntı verici olan, şimdinin durumudur. Onun lirizmini topluma eklemlen de, bireysel sıkıntılarını değil, insan olma sıkıntısının şiirinde dile getirilmesidir.

Toplumcular'dan ve Garip'ten farklı olarak, sıradan kaygıların bile onun dilinde estetize edilerek sunulması önemlidir. Üstelik bu kaygıları, sınıfsal ya da gündelik olmanın bir aşama ötesinde durur. Modernleşen bir ülkenin, betonlaşan bir kentin, baskı altında bir edebiyatın ve düşünce hayatının yaşandığı bir süreçte, şairin, bireyin iç sıkıntılarını anlatırken, tüm bu sürecin sıkıntısına atıf yapmış olması, zaten

bireyi, toplumun küçültölmüş bir parçası olarak gören Necatigil için doğal görünmektedir. Yüzeysel değil, derinlikli bir eğilimdir ondaki ve bu nedenle, karşıtlıkları, çelişkileri de kendi içinde barındırır. Sözü edilen ev ya da başka bir mekân olsa da, insanın, temsili bir biçimde ifade etmesi için kullanılır. Varoluş sıkıntısı onun şiirinde evle, sokakla özdeşleşmiştir.

“İçerlek” şiirine bu açıdan bakıldığında, başta tersini anlatıyor gibi görünse de, evin, tam bir huzur kaynağı olan barınak / sığınak olmadığı, dışarı ile içeri arasındaki geçişin ve içeriinin kapalılığının da bir sıkıntı ve boşluk yarattığı görülür. Ancak bu sıkıntı, dışarıda olduğundan her zaman daha azdır. Ev, bu çift yönlülüğü ile, “Gelir gider birbirine; / Değil mi ki bir azap / Kimi gece düşman / Ve soğuklarda sıcak / Kimi gece dost ev”dir (126). Ancak dışarısı her zaman daha kötüdür ve bu yüzden “Kanlı kırmızı yollarda”n (125) söz edilir. “Yollar, sokaklar, uzaklar- / La iş bitmiyor ki! / Trenler, gemiler, düşler / Bırakıyor insanı bir yerde, / Sonra gene dönölmez bir yol gibi ev!” (124) diyerek sokağın kalıcı olmayışı, sonunda sığınılacak yerin yine ev olduğu söylenir. Ama evler de Necatigil için “Yaldızlı süslerle örttüğümüz oyuklar”dır (125). Tüm bu gelgit, bir iç çatışmasının izlerini taşır.

Yaz Dönemi kitabındaki “İçerde” adlı bir başka şiirinde ise bütün sıkıntının gerçekliği zaten evine içine dolmuştur. Bu yüzden, dünyayı anlamak için, sokağa, dışarıya çıkmak gereksizdir: “Dışarıyı dinleme, içerdeyim / Kımıldayan perdenin şimdi az berisinde. / İnsan kimi geceler niçin uğrar dışarı? / Bir gerçeğin içinde kendini dinlediye” (*Bütün Şiirler II* 122). Ait olamama hâli, artık tam ve güvenli bir huzurun ve mutluluğun olanaksızlığı, modern insanın yaşadığı ve taşıdığı belki en büyük paradokslardan biri olarak Necatigil’in şiirinin de merkezinde durur. Ancak bunu, sadece modern insanın iç çatışmalarının ifadesi olarak görmek de zordur. “İçerlek”te “Sırlı küplerden sızan iplik-ince bir su iken ömrümüz / İçerdeki seslere

nasıl tıkanır kulak, şaşıyorum” (*Sevgilerde* 126) diyen Necatigil’in kastı, yalnızca ev değildir, çünkü ev bireyin temsili görüntüsüdür ve bireyin içeri ile dışarı arasındaki sıkışmışlığı, insanın sıkışmışlığına kulak tıkanması olarak anlatılır. Ama bunun tersi olarak da dışarıdaki sıkıntının farkında olduğunu sıklıkla belirtir. Necatigil, toplumsal çalkalanmalar ve baskı açısından kulağını tıkayamadığı ama duyduklarını da anlatamadığı bir şiirin de yazarıdır. Ne dâhil olabilir ne dışında kalabilir. Necatigil’in şiirsel ve bireysel konumu, Tanpınar’ın, o çok bilinen dizelerinde olduğu gibidir: “Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında” (*Bütün Şiirleri* 17). Bu yüzden de Necatigil’in şiir beninin, arada kalmış bir yapı gösterdiği görülür. Bu da, bir aidiyeti zorlaştırır. Bu yüzden ne eve sığabilir, ne de sokağı, kenti ya da evreni kucaklayabilir. Dışarıyı ürkütücülüğünü ve çirkinliğini muhafaza ederken, içerisi de bir barınak ve bir mikro evren olmanın yanı sıra, zaman zaman bir sıkıntı ve sıkışmışlığın merkezi olmaya devam eder. Ama bu arada kalmışlığa, hissedilen psikolojik çaresizliğe karşın, mutlu olma ihtimali varsa, bu, ancak evde gerçekleşebilir. Bu durum şiirin sonuna şu dizelerle yansır:

Gene de hiç kimse kurtulamaz içinde büyüyen
Bu korkunç boşluktan, diyorum.
Kurtarırsa o kurtarır bizi, ne aşklar, ne yaşlanmak
Ne avuntular dışarda.
Dünyada mutluluk adına ne varsa başkaca
Evcek, evlerde yaşar yaşarsa (*Sevgilerde* 126).

Necatigil *Düzyazılar II*’de şöyle diyecektir: “Bizi, biz eden kaçışlardır, kenara çekilişlerdir. Kalabalıkların ortasında kendi yalnızlığını sürdürüp bir kozayı olgunlaştırmaktır. Bütün çalışmalar birer yalnızlığı gerektirir. İçinde birikene eğilen, ‘içeriye’ dinleyen kişi, dışarıda söylenenlerden daha çok şey duyar” (38). Özellikle

Aklar'da bulunan şiirlerde, hep “duyma / dinleme” hali, diğer evlerin içini ya da dışarıyı görmeyen, çoklukla duyan bir şiir düzlemi kurulur. Gece, sesleri ve evlerin yalnızlığını, karanlığını daha da güçlendirir. Bu yüzden, “İçlerinde karanlık / Çökerken bir daralma / Ev zindan gibiydi” (“Kirli Masa”, *Bütün Eserleri: Şiirler 1972-1979* 88).

İçeri ve dışarıyı imgesel düzlemde kullanan şairin kurduğu bağ, insanlık hallerini, insanın bir çeşit var oluş sıkıntısını; modernleşen, betonlaşan, pek çok anlamda yaşamsal baskısı gittikçe artan şehrin, insandaki karşılığını anlatmakla bir ideolojik im oluşturmaktadır. Necatigil'in şiir-beni, “ben” diyerek öznel bir söyleyişe gitse de, öte yandan insan olma sıkıntılarını her şeye ve herkese yansıtarak çoğullanır.

3. BÖLÜM:

TOPLUMCU-GERÇEKÇİ ŞİİR KISMEN LİRİK BİR MARKSİZME ARALANIYOR

A) Nâzım Hikmet’le Gerçekleşen Biçim ve İçerik Kırılması: Aşk, Kadınlar ve Sömürgeci Söylem

Türkçe şiirde, genel ideolojinin uzağında ve hatta karşısında kendini konumlandıran ilk şair Nâzım Hikmet’tir. Diyalektik materyalizmin, Marksizmin toplumcu gerçekçi şiir anlayışını oluşturan Nâzım’ın, Türkçe şiirde konu ve biçim açısından getirdiği değişiklikler önemlidir. Şiirlerinin katmanlı yapısının, onu değerlendirirken dar bir bakış açısını dışta bırakması, nedenleri birbirinden farklı olsa da, bir yandan gelenekten, bir yandan halk şiirinden, bir yandan biçim açısından Rus Fütüristlerinden, konu ve fikir açısından ise Sovyetler Birliği’ndeki toplumcu gerçekçilerden etkilenmiş ve yararlanmış olan, bu çok yönlü şairin şiirinde, yalnızca lirik olandan ya da yalnızca retorik olandan ve / veya ideolojiden söz edilemeyeceği söylenebilir.

Şiirlerinden önce kendisinin şiire bakış açısından söz etmek gerekir. Hikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*’nda Nâzım’ın kendi sanatı üstüne konuşmayı pek sevmediğini, kitapları için ön sözün bile ona zorla yazdırıldığını söyler ve bu ön sözlerden birinden şöyle bir alıntı yapar:

Kitap ortada, okuyucunun da aklına, fikrine güveniyorum. Zaten güvenmesem, kitabımı okusun diye önüne sürmezdim. Öyleyse

önsöze, hele benim yazacağım önsöze ne lüzum var? Ben sanatı şöyle anlarım, böyle anlarım demekteki mâna ne? Sanat görüşüm, bu görüşün nasıl geliştiği, ne gibi değişmeler geçirdiği belli olmuyorsa ne yapsam faydasız. Benim önsözüm de kitabı düzenleyenin sonsözü de faydasız.. Ama işte, bütün bu söylediklerime bakmaksızın, önsözü yine de yazıyorum. (21)

Dolayısıyla poetik metinler ya da şiirsel açıklamalara inanmayan Nâzım'ın kendi şiire ilişkin fikirlerini sunduğu tam bir metinden de söz edilemiyor. Tam bir poetik metin olmasa bile, Kemal Tahir'e ve başkalarına yazdığı çeşitli mektupların, onun şiir anlayışını en iyi ifade eden yazılar olduğu görülmektedir. Nâzım'ın yazdığı bu mektuplardan birinde söyledikleri, kendi şiirinin durduğu noktayı işaret etmesi bakımından önemlidir. Nâzım, Kemal Tahir'e mektubunda, şiirini açıkça Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal tarzında yazılan şiirin karşıtı bir şiir olarak konumlandırır: "Ahmet Hâşim'e, Bodler'e, ne bileyim Yahya Kemal'e filân da haset etmem kâbil midir? Çünkü onların estetiği düşman ve ayrı cins ve neviden bir estetikdir" (Selahattin Hilav, "Nazım Hikmet Üstüne Notlar" 122). Nâzım'ın, bir başka mektubunda ise, şiirde anlamı öne çıkaran ya da geriye iten; dolayısıyla da ideolojiyi açıkça ya da örtük bir biçimde barındıran "dil" konusunda şunları söylediği görülür:

Şimdiye kadar ana hattında ayrı bir şiir lisanı [...] ve ayrı bir nesir lisanı varmış. [...] Nesir lisanının konuşma dilinden tut da ilim kitaplarındaki cümle turnürlerine kadar hudutsuz ifade imkânları olduğu halde şiir lisanı muayyen turnürlerin kalıbı içinde sıkışıp kalmış. Binaenaleyh şiir lisanına evvelâ nesir dili kadar geniş imkânlar vermek ve şiir lisanı nesir lisanı diye mevcut ikiliği kaldırmak lâzım.—Bu bir şekil meselesi... (Hilav 48)

Görüldüğü gibi Nâzım için şiir ve düzyazı arasındaki ayrım da asıl olan biçimdir.

Dilin, şiirle düzyazıyı birbirinden ayırmasını kabul etmez. Dilde anlamı geri plana itme kaygısını taşımayan Nâzım için, ideoloji de örtük bir söylemi gerektirmez. Buna karşın, Nâzım'ı tam bir retorik şair olarak görmek mümkün değildir. Nâzım, çok farklı kaynaklardan beslenen, şiir üzerine çalışan ve düşünen bir şairdir.

Kullandığı dili, düzyazı dilinden ayırmaması, şiirlerini zaman zaman düzyazısal bir forma yaklaştırsa da⁸ gerek değindiği konuları ele alış biçimi, gerek şiirde etkilendiği akımlar dolayısıyla sese verdiği önem açısından, gerekse kırık dize yapılarıyla biçime yeni bir düzen getirmesinden yola çıkarak, şiiri ne yalnızca ideoloji için bir araç kıldığını ne de yaptığı yenilikler nedeniyle şiiri amaç edindiğini de öne sürmek yanlışlığına düşülmemelidir. Ancak, Eagleton'ın bildirdiği gibi⁹, biçimi böylesine kırmanın ve dönüştürmenin de ideolojik bir tutum olmasının yanı sıra, şiirde sessel bir ahenk ve vurgu üretmesi açısından önemlidir. Onun birçok şiirinde, bu ses ve biçim, özellikle öne çıkar. Örneğin, 1930 Mayıs'ında yazdığı "Kerem Gibi" şiiri şöyledir:

Hava kurşun gibi ağır!!
Bağır
bağır
bağır
bağır
bağırıyorum.
Koşun
kurşun
erit-

⁸ Daha sonra pek çok araştırmacı buna değinecek, Öykü Terzioğlu da yazdığı tezde, bazı şiirleri için bilinçli bir romanlaşma eğilimi olduğunu ortaya koyacaktır.

⁹ Eagleton, daha önce de belirttiği gibi, biçimin başlı başına bir devrim olduğunu söylüyordu.

-meğ

çağırıyorum...

O diyor ki bana:

— Sen kendi sesinle kül olursun ey!

Kerem

gibi

yana

yana... (*Kerem*

Gibi 129-130)

Kerem ile Aslı'nın hikâyesine de gönderme yapan bu şiirde, hem sözcüklerle kurulan örüntüde, Kerem'in yanmasına atıfta bulunulur, hem onun, “ah” ederken yanması gibi dizeler bölünüp her sözcüğe vurgu yapılması sağlanarak, anlam, dize yapısı ve ses arasında bir işlevsellik kurulmaya çalışılır. Tam olarak Yahya Kemal veya Hâşim gibi bir duruş sergilememekle birlikte, Nâzım şiirde içeriğin, ses ve biçim ile ilişkisi üzerinde durmuş; dil, biçim ve ses açısından muhafazakâr bir tutuma karşı çıkmış görünmektedir. Kırık dize yapısının ya da Necatigil'in deyişiyle “merdiven” biçiminde bir yapıyı kullanmasının, dizeleri kırmasının altında, hem önceki estetik yapıyı ve anlayışı kırma hem de anlamı ses ve vurguyla öne çıkarma isteği yatmaktadır. Yavuz, Nâzım'ın formda gerçekleştirdiği kırılmayla “avangard” bir çıkış yaptığını, ancak şiirinin bir döneminde bir “aşma”yı da gerçekleştirdiğini söyler:

‘Aşma’, ideolojiye ilişkin değil, form’a ilişkindir. Nâzım ideolojide ne kertede tekrardan yanaysa, formda da o kertede ‘aşma’dan yanadır.

Dolayısıyla, Nâzım'ın ‘putları yıkıyoruz’ kampanyası bir avangard

çıkıştır; verili şiire bir başkaldırmadır; şairin kendi şiirine değil! Belki de aşma ile avangard arasındaki ayrım böyle konumlandırılabilir: ‘Aşma’, şairin kendi şiirine başkaldırmasıdır; ‘avangard’, ‘öteki’nin şiirine! Nâzım, şiirinin bir evresinde hem ‘aşma’dır, hem ‘avangard’... (“Nâzım: Aşma ve Avangard” 195)

Nâzım’ın, şiirde bir “karşı sanat” oluşturma çabası belirgindir. Paul de Man’a göre, “karşı sanat”, bütün avangard projelerin itici gücünü oluşturan bir dayanak noktasıdır (80). Man, karşı sanatı, dört ögeyle açıklar: a) Geleneğe, b) kurumsal sanata, c) toplumsal düzene karşı oluş ve d) sanatın kendisini politik olarak öne çıkarıp angaje olması (81-82). Nâzım, “karşı sanat”ı hem biçimi hem içeriği kırarak gerçekleştirir. Bu da, başlı başına bir ideolojik karşı çıkıştır. Geleneğin biçimleriyle oynamak, Nâzım’ın şiirsel çıkışı için, daha önce de belirtildiği gibi önemlidir. Nâzım, örneğin rubai biçimini kullanmıştır. Bu kullanım da bilinçlidir. İçerik açısından bir estetik bir yapıyı olumsuzlarken, bu olumsuzlayışı aynı estetik yapının formuyla (rûbaiyle) gerçekleştirir:

Sevgilimin hayâli dile geldi aynanın üzerinde:

«— O yok, ben varım,» — dedi bana günün birinde.

Vurdum, düştü parçalandı ayna, kayboldu hayâl

ve lâkin çok şükür sevgilim duruyor yerli yerinde... “ (*Kuvâyi Milliye* 206).

Nâzım, burada geleneksel ve tasavvufi şiirin mazmun ve göndermelerini yerle bir eden ve sevgiliyi, ilahi ya da beşerî olarak çizilen imgesel bir sevgili olarak görmeyi bırakıp ete kemiğe bürünmüş, gerçekliği olan bir birey olarak gördüğünü anlatmış

olur. Bununla da yetinmez; aşk, kadın, şarap gibi konuları dile getiren Hayyam’la ünlenmiş rubaileri içerik açısından da alaya alır:

«— Şarapla doldur tasını, tasın toprakla dolmadan,» — dedi Hayyam.

Baktı ona gül bahçesinin yanından geçen uzun burunlu, yırtık pabuçlu adam:

«— Ben, bu nimetleri yıldızlarından çok olan dünyada açım,» — dedi,

«Şaraba değil, ekmek almaya bile yetmiyor param...» (*Kuvâyi Milliye* 215)

Nâzım şiirde, lirik ve toplumcu şairler arasında hem bir ara konum hem de büyük bir çıkıştır. Hem farklı bir aşk anlayışını terennüm eder, ama söyleyişi daha açıktır, hem günlük, sıradan yaşamın şiire ilk dâhil oluşu onunla gerçekleşir, [ancak Garipçilerden farklı bir anlayış, ideoloji ve estetik kavrayış söz konusudur] hem de şiirlerinde, metinlerarası olarak, sıklıkla halk anlatmaları ve geleneksel Osmanlı edebiyatına ait göndermelerin izleri sürülebilir. Bu açıdan bakıldığında, lirik şiirin en yaygın temalarından olan aşkın bile, Nâzım’da başka bir konumda dile getirildiği izlenir. Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*’da Nâzım’ın, bir insana duyulan aşkın insanlığa veya vatana duyulan aşkla aynı nitelikte olduğunu pek çok yazısında belirttiğini söyler (61) ve benzer bir kullanım biçiminin Louis Aragon’da da görüldüğünü belirtir: “Yurtseverlik ve işgalciye karşı direniş, Elsa’ya duyulan sevginin doğal bir uzantısıdır. Bir insanı seversen insanlığı seversin. İnsanlığı sevmenin ilk adımı, memleketinde yaşayan insanları sevmek demektir” (61). Mignon, Nâzım’ın özellikle 1951’den sonra bu tarz şiirler yazdığını, bazı şiirlerinde bu aşkın Yahya Kemal’de veya Beş Hececiler’de görülmeyen bir erotik coşkuyla ifade edildiğini söyler (61). Öte yandan Mignon’un Nâzım’ın şiirini bir tür proje olarak değerlendirdiği görülür: “Tıpkı Kerem’in Aslı’nın aşkı ile yandığı gibi şair de halk sevgisi ile yanmalı... Bu, Nâzım Hikmet’in şiir projesinin önemli bir

ögesidir: Halk ve divan edebiyatının bazı öğelerini kullanarak siyasal amacına hizmet eden yeni bir sentez yaratmaya çalışır” (63).

Nâzım Hikmet ve Cegerxwin üzerine yazdığı yüksek lisans tezinde Ömer Faruk Yekdeş, iki Marksist şairin şiirlerindeki aşk teması üzerine bir inceleme yapar ve ikisinin aşk anlayışlarını ideoloji bağlamında okur:

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in [...] aşk anlayışlarının, ideolojik tutumlarınca belirlendiğini ve iki şairin de aşka ideolojik anlamlar yüklediklerini göstermektedir. Her iki şair de bireysel ideolojileriyle koşutluk içinde bir aşk anlayışı benimseyip buna göre bir sevgili tipi oluştururken, içinde üretimde bulundukları estetik ideolojileri dönüştürmüşlerdir. Şairlerin estetik ideolojilere karşı tutumları, içinde yaşadıkları toplumun egemen ideolojilerine ve egemen ideolojilerin şiirde görünen otorite biçimlerine karşı çıkışı ifade etmektedir. (121)

Pirâye ile tanıştıktan sonra yazdığı şiirler açıkça Nâzım'ın aşka ve kadına bakışının değiştiğini göstermektedir. Yekdeş de, ancak bu tanışmadan sonra yazılan şiirlerde Nâzım'ın, aşkı, toplumcu ideolojisiyle koşutluk içerisinde ele almaya başladığını belirtir (121). Araya başka aşkların, romancı Cahit Uçuk'un, opera sanatçısı Semiha Berksoy'un ve dayısının kızı Münevver'in girmesine karşın, Nâzım Pirâye için bu koşutlukta şiirler yazmaya bir süre devam edecektir. Ancak belirtmek gerekir ki, Nâzım âşık olup evlendiği dört kadın için de [Nüzhet, Pirâye, Münevver ve Vera] aşk şiirleri yazmıştır. Mignon, Pirâye'den önce Nâzım'da aşkın şiirinin, genel olarak aşk ile siyasal etkinlik arasında ilişki veya ilişkisizlik bağlamında kurulduğunu; Pirâye'yle evliyken şiirlerinin sevgiliyi eş, dost ve yoldaş olarak görüldüğünü; Münevver'e adanan şiirlerde, sevgiliyi anavatanla özdeşleştirip aşk ve gurbet

temalarını kullandığını; Vera'ya yazılmış şiirlerde ise eşine delice âşık bir adamın duygularını anlatarak inşa ettiğini söylemektedir (59).

Şiirsel anlayışını ve tavrını hem geleneksel Osmanlı şiirinden, hem halk şiirinden başka türlü ören, hem de yazdığı mektupta belirttiği gibi, modern şiirin öncü şairlerinin ve Avrupaî tarzın öncülerinin karşısında konumlandırıran Nâzım Hikmet'in aşk anlayışı gibi, âşık ve sevgili tipini de onlardan farklı bir biçimde ifade etmesi yadırganmaz. Yekdeş de tezinde aynı düşüncüyü ortaya koyar: “Nâzım Hikmet aşkı konu ettiği şiirlerinde Türkçe şiir geleneğinin aşk anlayışı ve estetik tutumuna karşıt bir sevgili tipi yaratır” (121). Öte yandan, Nâzım'ın, Türkçe şiiri, kadını / sevgiliyi ve aşkı hayal edilen bir yapı ve varlık olmaktan çıkarıp insanileştirmesiyle bu anlamda dönüştürdüğünü söyleyen Mignon, bunun üç aşamada gerçekleştiğini belirtir.

İlk aşamada şair, aşk ile siyasi eylem arasındaki ilişki üzerinde durur ve kesin, keskin bir mesaj vermez. [...] Başka eserlerde ise sevgili, militan anlatıcıyı amaçlarından uzaklaştıran bir engeldir. Bu şiirlerdeki kadına olumsuz bakışı sömürgeci edebiyatın şemalarını soruşturduğu destansı eserlerinde de görülür. [...] Ancak Pirâye şiirlerinde sevgilinin olumlu bir portresi çizilmektedir. [...] Türk edebiyatında sevgili ilk kez ruhu ve bedeni ile bir bütün olarak sunulur. [...] Sevgili anlatıcının eşi, metresi ve yoldaşdır. (76-77)

Bu belirlemeye karşın, aşk imajlarının yer aldığı şiirlerde bile, tümüyle aşktan söz eden ve onun şiir algısının tamamen ötesine çıkan bir tavrın varlığından söz etmek çok zordur. Mehmet Çetin'e göre “İmaj, Marks'ta mantıksal kanıtlar gerektiren bilimsel bakıştan farklı, sanata özgü bir bakışın kendisidir. Plehanov'da ise anlatılacak olana giydirilmiş bir kılıftır” (22-23). Nâzım'daki aşk imajları ise ne tam

bir kılıftır ne de sadece sanata özgü bir bakış açısıdır. Çünkü Mignon'dan yola çıkarak söylemek gerekirse, aşkın imajlarının gönderileni olan sevgili, ne geleneksel şiirdeki gibi soyut bir sevgilidir ne de toplumcu ve sosyalist şiirin amaçsallaştırdığı sevgilidir. Nâzım'ın bazı aşk şiirlerinde, lirik ve retorik arasındaki ara konumda bulunmasının nedenlerinden biri de bundan ileri gelir. Şiirin sevileni, Pirâye için yazılmış şiirlerde “eş, metres ve yoldaş” olma konumlarının hepsine birden sahiptir. Nâzım'ın, “Karıma Mektup” şiirinde yazdığı gibi, Pirâye, “karıcığım” ve “kalbinin kızıl saçlı bacısı”dır. Bunda, şairin yaşamı şiir; şiiri de yaşam gibi karşılması etkilidir. Şiirle yaşamı ayırmayan şair, Pirâye'den sonra yaşamı, ideolojisini, aşkını ve şiiri bir bütün olarak ele almaya başlayacaktır.

Nâzım'da ilgi çekici olan bir olgu da, kadına ve aşka yer verdiği bazı lirik şiirlerinde, cinsellik imgelerinin ve sömürgeci bir dil yapısının kullanılmasıdır. İmge yükü ve söyleniş açısından daha müphem olan bazı şiirlerinde, Nâzım'ın kullandığı imgeler adeta sömürgeci bir söyleme karşılık gelir. Bu ciddi iddia için şiir örnekleri üzerinden bir söylem oluşturulmalıdır.

Kadın ve aşk konusunda, cinselliğine açık göndermelerde bulunmayan bir şiirsel anlayışın içinde, kadının cinsel kimliğini de kendince inşa eden Nâzım'ın, örneğin Pirâye için yazdığı “Saat 21-22 Şiirleri”nde şu dizeler geçer: “Kolunu kaldırmış olabilir, / — hey gülüm, / beyaz, kalın bileğini nasıl da çırpıplak eder bu hareketi!...—“ (*Kuvâyi Milliye: Şiirler* 3 99). Böyle küçük erotik göndermelerinin olduğu pek çok aşk şiirinin yanı sıra, baştanbaşa erotizmle örülü şiirleri de vardır. Örneğin “Aşı” böyle bir şiirdir. Ancak bu şiirin ele alınmasının en önemli nedeni, kadın bedenini bu kadar erotik göndermelerle işliyor olmasının yanı sıra, bunu sömürgeci bir söylemle imgeselleştiriyor olmasıdır. Bunun için şiirin tamamına bakılmalıdır:

1.

tarla hazırdı

koyu esmer eti anadan doğma cırılçıplak

tarla hazırdı

şişkin ıslak dudaklarını açmıştı yarı yarıya

uzun sürmedi bekleyiş

sabah aydınlığında canlı küçük kurtlar gibi yukardan saçılıp aktı

tohum

hazla ürperdi toprak

içine çekti akanı

açılıp kapanarak

açılıp kapanarak

sonra da mahmur

bir kat daha güzel

terli kabarık

gerindi

ben ölümden kuvvetliyim diyebilirdi

gebeydi artık

2

arılar fırladı güneşe doğru

en önde kızoğlankız yeni beyarı

nazlı bir vızıltıdır zar gibi ince şeffaf kanatları

beli koptu kopacak

altın tüylü süzme karnında da üç kızıl kuşak

yetişip önledi onu erkeklerin en güçlüsü
sonra yukarda boşlukta güneşin orda
dikenli incecik bacaklar karıştı birbirine
bir saniye sürdü aş
silkinip kurtuldu diş
düştü erkek
içinden kopan elleriyle toprağa

3

odalarının penceresi ormana açık
ağır yaz bulutlarının altında orman
bir yumurtalık gibi de nemli ılık
erkeğin yüzünde aşağıdan
kadının gözlerinden vuran ışık
ormanın üstüne yağmur boşandı ansızın
yeşil ela gözlerini yumdu kadın
yarı açık ağzında ıslak dişleri berrak duru
içinde taa yüreğinin kökünde sıcak sıcak duydu yağmuru

4

atan bir damar gibi akıyor nehir
acı yemişleri dikenli dallarıyla duruyor ağaç
duruyor kıraç yabani
güneşte bir şarkı gibi parladı balta
kesildi ağacın gövdesi orta yerinden

ihtiyardı esmerdi ıslaktı makta
kanayacaktı da âdeta
aşı bıçağıyla açıldı yarık
sokuldu ucu kalemin
bu kesik
bu yabancı gövdede müjdesi vardı artık
dikensiz dalları
ince kabuklu tatlı yemişleri
geniş yapraklarıyla gelecek olan
yepyeni bir âlemin. (*Yatar*
Bursa Kalesinde 166)

Doğaya ve insana ait unsurlar bu şiirde birleşir ve dört ayrı bölümden oluşan şiirde, dört ayrı cinsel birleşme metaforlarla tasvir edilir. Şiir, cinsellikten söz ettiği oranda metaforlara, dolayısıyla da kapalılığa sığınır. Erotizmin, Nâzım’a gelinceye kadar, şiirde bu kertede öne çıkışından söz etmek zordur. Ancak burada dikkat çekici olan, şiirini de yaşamını da anti-emperyalist bir dünya hayaliyle kuran Nâzım’ın, metinlerinde kadın konusunda bir katharsis¹⁰ oluşturması beklenirken, örnek şiirden yola çıkarak işaret edileceği gibi bazı şiirlerinde sömürgeci kültürel kodlarla cinsellik ve kadın imgelerini oluşturmasıdır.

Sömürgeci söylemin kadın ve doğa ile kurduğu ilişkide ve oluşturduğu otantik algıda, kadın “bekaret”, “çoğalma”, “bereket”, “fetih”, ve “cinsel birleşme” gibi kavramlara gönderme yapan imgelerle iç içe kullanılmaktadır. Bu algı ile ilgili olarak *Son Sömürge: Kadınlar* adlı çalışmada şunlar söylenir: “‘Doğa’ olarak muamele gören siyah ve öteki insanların tersine, *her koşulda her zaman* ‘doğa’

¹⁰ Katharsis, arınma anlamına gelmektedir. Nâzım gibi bir şairin, kadın konusunda, şiirinde ataerkil bir söylemden sıyrılması ve bu şekilde, dil bağlamında bir arınmaya gitmesi beklenirken, karşıt olarak, geleneksel dil düzenini kullanması ilginçtir.

sayılan yeryüzündeki tek insanlar kadınlardır. Bu ideolojinin doğal temeli onların döl verme kapasiteleri, yani çocuk doğurma yetenekleridir” (vurgu yazara aittir, Bennholdt ve Werlhof 162). Bilindiği gibi sömürgeci söylemde heteroseksist, cinsiyetçi, kadın düşmanı veya başka ataerkil içerimlerle bir kadın algısı oluşturulması söz konusudur. Nâzım, bu şiirinde yoğun ve belirgin olan cinsel göndermenin dışında, sömürgeci söyleme gönderme yaptığı düşünülen imgeleriyle, özellikle birinci bölümde “tarla, tohum, gebe” ve ikinci bölümde “kızoğlankız” imgelerinin cinsellik ile kurduğu ilişkiyle, sözü edilen söylemi daha da güçlendirir. Yine Bursa Cezaevinde’yken yazdığı “Lodos” şiirinde, erkek olmanın ve bereketi rahme bırakma “kudreti”nin anlatıldığı dizelerde, şiiri benzer bir imgeleme götürür:

Mevsim bahara yakın.

Hava lodos.

Nasıl şiddetli

nasıl sıcak esiyor...

Biz altı yüz adet

kadınsız erkeğiz.

Alınmış elimizden

doğurtmak imkânımız.

En müthiş kudretim yasak bana:

yeni bir hayat aşılama,

bereketli bir rahimde yenmek ölümü,

yaratmak seninle beraber:

sevgilim, yasak bana etine dokunmak senin... (*Kuvâyi Milliye* 3 185-186)

Hem “Aşı” hem de “Lodos” şiirlerinde örnek olarak gösterilmeye çalışılan kadının dölleme ve bereketle kurulan ilişkisi ve erkeğin de kudret sahibi yaratıcı / dölleyici konumu, şiiri sözü edilen, sömürgeci ve ataerkil söyleme bağlar. Bu iki şiirdeki söylemin yanı sıra, onun pek çok şiirinde kadın için kullandığı dil de sahiplenici bir söylemi temellük eder. Ancak burada bir farkı belirtmek gerekir: Genel olarak kadından söz ettiği, kadınlık kavramından ya da toplumda kadının konumu ve yerinden söz ederken kullandığı dil, aynı dil değildir; yalnızca “kendi kadınları”ndan söz ettiği bazı şiirlerinde bu dili kuşanır. Örneğin, “Saat 21-22 Şiirleri”nde kullandığı “güzel olmalı Nâzım Hikmet’in kadını” dizesinde (112), “Hoş geldin Kadınım”, “Kadınım Brest’e Kadar Benimle Geldi” gibi şiirlerinde ve daha pek çok şiirinde kullandığı sahiplenici ifadeler, sevgi bağlamında da okunabilir. Ancak, bu kullanım ataerkil bir söylemin izini taşır. Sömürgeci söyleme ait öteki göndermelerle de birleştiğinde, Nâzım’ın zaman zaman tam olarak karşısında durduğu bir söylem biçimini, kendi şiirinde kurmasına yol açar. Burada kastedilen, Nâzım’ın bu dili bilinçli olarak kurduğu değildir. Bu noktada, Jung’ın bilinçdışı kullanımına ilişkin söylediklerini anımsamakta yarar vardır:

[Jung] Ortaklaşa (kolektif) bilinçdışının taşıyıcıları olarak sanatçıyı insanlık tarihinde üstün özelliklerle ayrı bir yere koyar. Jung, kişisel bilinçdışının ortaklaşa bilinçdışının bir parçası olduğunu belirtmiştir. Bir anlamda sanatçılar, insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini çağa, güne taşıyan kişiler olmakta ve evrensel bir işlev görmektedirler. Ortaklaşa bilinçdışı kişisel değil evrenseldir, evrenin bireyde yansıyan bölümüdür. (...) Her yaratıcı kişi çelişken yatkinlıklarının bir sentezi ya da bir ikiliğidir. Bir

yandan, kişisel hayatı olan bir insan bireyidir, öte yandan

kişi-dışı, yaratıcı bir süreçtir. (alıntılayan Sivri 26)

Bu açıdan bakıldığında da her ne kadar Nâzım, anti-emperyalist, sosyalist ve cinsiyet anlamında da eşitlikçi bir şiir ve yaşam düşünürü kurarsa da, sözü edilen söylemler, Nâzım'ın ataerkil bir kolektif bilinci, bazı şiirlerine bilinçdışı olarak taşıdığını düşünmek olanağı verir.

B) 1940 Kuşağında Lirik ve Toplumcu Olmak Başkadır Bir Ara Konum:

Niyazi Akıncıoğlu

Bu kuşağın şairleri, işledikleri konular açısından Nâzım Hikmet'in açtığı yoldan ilerlemiştir. Bu kuşağın, yazdıkları manifestolarda belirttikleri gibi şiiri işçi sınıfının beğenisini dile getiren, ama sorunlarını ele almayan Garip şiirine karşılık, toplumsal yapıyı ve bu yapının dertlerini geniş bir yelpazede ele alan bir şiir özelliği gösterir. Genel ideolojinin karşısına konumlanan yazar ideolojisi, bu dönem şiirinde ve devamcısı olan şairlerde daha da güçlenerek işlenmiştir.

Çetin Yetkin, hazırladığı *Siyasal İktidar Sanata Karşı*¹¹ adlı kitapta bu kuşağın ve sonrasının yaşadıklarını, resmî belgelerle sunmuş, sanatın her dalında toplumcu bir tavır izleyen pek çok sanatçının başlarından geçenleri, bu belgelerle ortaya koymaya çalışmıştır. Kitaba, Çetin Özek tarafından yazılan “Kitap Üzerine” adlı giriş yazısında bu kuşağın yaşadığı süreçte iktidarın, kendi sınıfsal iktidalarına karşı bir uyanışı, bir direnişi, başkaldırıyı önlemenin, kendi sınıflarının dışında bir sınıf iktidarını engellemenin arayışı ve çabası içinde olduklarını (11) ifade ettikten sonra, kuşağın yaşadıklarının nedenlerini de şöyle belirtmiştir:

¹¹ Tezin “Ekler” bölümünde, bu kitaptan, sözü edilen dönemdeki şairlerin yaşadıklarını yansıtan bazı resmî belgelerin kopyalarına yer verilmiştir.

Özellikle 1936 yılından bu yana, siyasi iktidarların sanata karşı çıkışlarının aracı hep ceza kanunumuzun ünlü 141., 142. maddeleri oluyor. 1930 yılında Mussolini’nin hazırlatıp kanunlaştırdığı ve gerekçesinde “faşist devleti korumağa yöneldiği” açıklanan İtalyan Ceza Kanunu’ndan alınan 141., 142. maddeler, bugün Türkiye’de faşist İtalya’da gördüğü fonksiyonları görüyorlar: gizli faşist düzeni sürdürebilmek. Sadece arada, görünüşte, bir fark var: [...] bu maddelerin [...], biz “demokrasiyi, sınıf egemenliğinin bulunmadığı bir siyasal yapıyı korumak amacıyla olduğumuz” iddiası gibi bir aldatmacının ardına saklanıyoruz.” (12)

Bu kuşağın çeşitli yollarla yıpratılması, unutturulması, eserlerinin yok edilmesi çabası, öteki yazar ve eleştirmenlerin de onlardan söz etmekten çekinir duruma gelmiş olmasına, uzunca bir süre adlarının anılmamasına yol açmıştır. Bu da, onlarla ilgili bilgi aktarımında, çoklukla kendilerinin sonradan yazdıkları anı türünden kitaplardan yola çıkmayı zorunlu kılmaktadır. Özellikle edebiyat açısından, tüm Cumhuriyet tarihinde en çok yıpratılan kuşak olması dolayısıyla, Mehmed Kemal bu kuşağı “acılı kuşak” olarak anar. Kemal, aynı adlı kitabında, bunun nedenini şöyle anlatır:

Edebiyatımızda bir 1940 kuşağı vardır. Ben buna Acılı Kuşak demişimdir. Mingayrihaddin biraz da tuttu bu söz. Behçet [Necatigil] de bu kuşaktandır. Bu kuşağın bir özelliği vardır. Toplumumuzun şairlerden korktuğu dönemde, kimi şairler bu acıyı fiziksel olarak duydular, kimi şairler korka korka, çekine çekine psikolojik olarak duydular. İlle de hepsinin hapiste yatması, sürgüne gitmesi, maddi

baskı duyması gerekmezdi. Çoğu yerde moral ve psikolojik baskı, fiziksel baskıdan ağır gelir. (315)

İktidarın, kendi retoriğinden konuşmayan, kendi ideolojisini dile getirmeyen ya da en azından suskun bir dili benimsemeyen her yönelime karşı olduğu söylenebilir. Bunu, sadece sosyal ve siyasi yaşamda değil, edebiyatı, özellikle de şiiri araçsallaştıran yönelimleri bir tehlike olarak gördüğünden, entelektüel yaşam için de geçerlidir. Kemal bunu şöyle anlatır: Dönemde, iktidar sola da sağa da karşıydı ve iktidar için solculuk işçiden yana olmaktı, ama sağcılık Turancılık ve dincilik demekti. Devlet, işine geldiğince bazen solcuları, bazen sağcıları içeri sokarak siyasal tutumunu belirliyordu. Solcu olmadığı zaman solcu, sağcı olmadığı zaman sağcı icat ediyordu. Köy Enstitülerini devlet kendisi kurmuştu, ancak orada okuyanları da iktidar kendi içeri sokuyordu (211).

Kuşağın ilk dönem şairleri Hasan İzzettin Dinamo, Ömer Faruk Toprak, A.Kadir ve Niyazi Akıncıoğlu'dur. İktidar karşıtı ideolojik yaklaşımlarla ortaya çıkan bu kuşak şairleri, ürettikleri şiir için, poetika özelliği taşıyan bir metin ortaya koymamışlar, kendilerine verdikleri bir adla değil, şiirlerinden yola çıkarak onlara verilen adlandırmayla edebiyat tarihlerinde görece yer bulmuşlardır. Laurent Mignon'un toplumcu edebiyat ile ilgili söyledikleri bu açıdan önemlidir. Marx ve Engels'in sanat ve edebiyat üzerine yazdıkları dağınık yazıların ancak 1933'ten sonra bir araya geldiğini ve bu yazıların da ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tanınmaya başladığını söyler. Mignon, sonuçta Marksçı düşünürlerin, edebiyatın devrimci hareketteki rolüne ilişkin çok farklı yorumlamalar getirdiklerini belirtir. Bu yüzden de toplumcu edebiyatın olmadığını, toplumcu edebiyatların var olduğunu, bu durumun Türkiye için de geçerli olduğunu vurgular (99). Dolayısıyla, toplumcu

edebiyatçı olarak sınıflandırılan şairlerin, şiir anlayışlarından çok, siyasi görüşlerine dayanılarak bu adla anıldıklarını belirtir (100).

Yakup Çelik, “1940 Kuşağı Toplumcu Şairleri ve Halk Şiiri” başlıklı yazısında, özellikle ilk kuşak şairlerinde görülen belli başlı özelliklerin Türkçe şiir geleneğine aykırı gelecek bir yapıda olduğunu söyler. Kuşak, biçim açısından vezni, kafiyei reddeder ve serbest nazım biçimini kullanırken de tematik açıdan dünyanın ve ülkenin içinde bulunduğu buhran ve yoksullaşma sürecini, insanların çektikleri acıları ve onlara duydukları sevgi ve acımanın şiirde yer bulduğunu söyler. Nâzım Hikmet’in izinde ilerleyen bu şiir, içinde bulunduğu süreç itibarıyla işçi sınıfının dertlerini ele alan bir yapıdan daha öteye uzanır; insanın ekonomik, sosyal ya da insani acılarını içererek daha da genişler (78). Ancak bunu yaparken, bu kuşağın beslendiği kaynakların, Nâzım’la birebir örtüştüğünü söylemek ve onları yalnızca aynı tarzda şiir söyleyen devamcı bir grup olarak görmek yanlış ve eksik bir bakış açısı olacaktır.

Halk şiirine ve halk diline yönelik konusunda bu kuşağın özel bir hassasiyet geliştirdiğini belirten Çelik, birçok soruyu dile getirir: Acaba modern şiirin olanaklarından sonuna kadar yararlanan şairlerin bu kadar hassasiyet taşımaları, geleneksel şiiri ve halk söyleyişlerini modern olanla birleştirme gayretleri midir? Türk şiirinde, gelenekle bütünleşmiş, yeni bir ses yakalama bilinci midir? Kuşağın, şiiri, ses ve söyleyiş bakımından zenginleştirme uğraşları mıdır? 1940’lı yıllardan itibaren Anadolu insanını ve köylüsünü edebiyat eserine bilinçli olarak taşıma gayesinin doğal bir sonucu mudur? Yani şiirin temasından kaynaklanan bir zenginlik midir? (78). Toplumcu şiirin en önemli konumu, bu soruların altında yatan amacın, onlara sağladığı edebî duruş ile Garip şiirinin aynı süreçte durduğu noktadır. Bu akımı, kendi ideolojik çıkışının yanı sıra, edebî ve ideolojik bir karşı çıkışı veya

duruşu da birlikte temsil eder. Yani genel ideolojinin karşısında duran toplumcular, öte yandan genel estetik ideolojinin karşısında da yer alırlar. Bu kuşağın ideolojik konumlarını bir edebî forma sokma çabasının olmadığını da belirtmek gerekir. *Acılı Kuşak*'ta Mehmed Kemal, bu kuşağın sanata yönelişini şöyle açıklar: “Bizim kuşağın şiir yazmasının, resim yapmasının, siyasetle uğraşamayışının nedeni budur. Bakın o dönemde yazılmış şiirlere, yapılmış resimlere; özgürlüğün azlığından yakınırırlar” (10). Yani ideolojinin ve düşüncenin bu kuşak için, şiirde açıkça yer bulmasının ve anlamın öne çıkarılmasının nedeni, sürecin başka bir ifade biçimine izin vermemiş olmasıdır. Üstelik bir süre sonra, kullanılan retorik üslup, düşüncelerini edebiyat ve sanat üzerinden ifade eden sanatçılara, edebiyat ve sanat eserleri üzerinden baskı yapılmasının da gerekçesi olacaktır.

Kuşak şairleri, retorik bir dilin şiirini yazdıkları için bu çalışma içinde tek tek bu şairlerden söz edilmeyecektir. Ancak, çok başarılı örnekler olmasa dahi, baskı ve lirizm / müphemiyet ilişkisini kısmen yansıtmaları bakımından Hasan İzzettin Dinamo hakkında birkaç söz söylemek gerekmektedir. Dinamo, bu kuşağın en olgun ismidir. Şiire pek çoğundan önce başlamış, farklı şiirsel bir geçmişi olmuştur. Ancak bu süreçlerin neredeyse tamamı, toplumsal yapı ve yazarın biyografisi, dolayısıyla da ideolojisi çevresinde biçimlenmiştir. Nâzım'la bir ara aynı dönemde hapis yatan Dinamo, benzer karakterde şiirler yazarak şiire başlamış, 1936'ya kadar 4 yıl hapiste kalmıştır. Cezaevinden çıktıktan sonra kamu görevinde çalışması yasaklanınca, öğretmenliğe geri dönememiş, şiirleri ve Nâzım'la olan arkadaşlığı yüzünden de, gazetelerde de iş bulmakta büyük sıkıntılar çekmiştir. Yeniden iş bulabilmesinin yolunun, şiir yazma tarzını bırakmasına bağlı olduğu imâları çoğalınca, bir süre doğayı anlatan, toplumsal yapıyla ilgisi olmayan ve hâkim ideolojiye karşıt

söylemler içermeyen şiirler yazar. *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları* adlı kitabında bunu şöyle dillendirir:

Ben, kırlarda dolaşıyor, doğa ile insan ilişkileri arasında gidip gelen suya sabuna dokunmaz şiirler yazıyordum. Uyanış- Servet-i Fünun dergisine bu şiirlerimi veriyordum. Cavit Yamaç bunlardan hoşnuttu. Benden, her dakika sürprizler de beklediklerini seziyordum. Ancak kanunun bana sağladığını *sandığı* özgürlük içinde, bir mahkûm olarak bu dış mapusanede nasıl dolaştığımı ben biliyordum. [...] Bir tek doğa üstüne avunuş şiirleri yazmak özgürlüğüne sahiptim. Beni aralarına almış olan küçük burjuva sanatçı dostlarıma bu yüzden minnet duyuyordum. (vurgu yazara aittir 59-60)

Bu süreçte şiir alanında Yahya Kemal'in etkisi hâlâ hissedilmektedir. Dinamo, doğa şiirleri yazdığı bu süreçte, Yahya Kemal'in "Mihrâbâd" şiirinin etkisi altında kalmış ve "Mihrabat'ta Bir Gezinti" adlı şiirini yazmıştır. Yahya Kemal'le dostane bir ilişki kurmalarına neden olan da bu şiirdir. Lirik bir söyleyişi tüm yazın hayatında pek az yakalayabilmiş olan Dinamo'nun, bu şiirinde tam bir lirizm sezilir: "Sanki bülbül sesi döndürdü yelkovanları / Sanki bizdik açtıran erguvanları" (74). Yine de Dinamo, Yahya Kemal tarafından çokça ve sesli övülünce, onun tarafından övülmüş olmaktan da utandığını söyler (75). Bunda, Yahya Kemal'in sağ duruşunun, Nâzım'a ve şiirine olan tepkisinin ve estetik ideolojisinin rolü vardır. Dinamo'nun, bunun dışında, şiirinde toplumdan söz etmekten çekindiği süreç boyunca yazdıklarında tam bir lirizm açısından okunabilecek bir yapı görülmez. Onun doğaya açıldığı ya da sığındığı şiirlerinde müphem bir söyleyişi, anlamı geriye itmeyi amaç edinmesinin, şiirsel metinler oluşturma isteğiyle değil, yaşamını sürdürme çabasıyla ilgili olduğunu eklemek gerekir. Daha sonra yeniden toplumcu şiirlere dönen Dinamo'nun

eserleri, sürgünler ve baskınlar sırasında kaybolmuş, toplatılmış ya da yayınevleri tarafından yayımlanmak istenmemiştir. Yazdıkları yüzünden önce cezaevinde yatan ve sonra istemediği bir şiirin şairi olmaya mecbur bırakılan Dinamo, eski şiir tarzına döndükten sonra da sürgünler, işkenceler ve yeni tutukluluk dönemleri geçirir.

Rıfat Ilgaz'ın Akşam gazetesinde 6.11.1968'de çıkan yazısında Toplumcu Gerçekçi kuşak ile ilgili olarak şu sözleri yer alır:

Otuz yıldır her kapıdan ellerini kollarını sallaya sallaya girebilecek sanatçıların gerisinde, edebiyat kitaplarından, dergilerden, antolojilerden, okullardan, hatta uluslar arası tanıtılmalardan kaçırılan şairlerimiz de vardır. Bu şairler, önce parti komiserliği ödevini bir rozet gibi yaka altlarında gizleyen aydınlar tarafından mimlenmişlerdi. Sonra basın büroları, basın savcılarında dosyalandılar. [...] Bu ileri, bu halktan yana, emekçiden yana olan yazarları, şairleri jurnal eden, onlara cephe alan mürekkep yalamış dergi sahipleri, yayınevi patronları türedi. [...] Bunlar, görevli memurlar gibi yalnız yazılarımızın altlarını kırmızı kalemle çizmekle kalmadılar, şiirlerimizi de, adlarımızı da karaladılar. Antolojilerden, dergilerden, kitaplardan çıkardılar.” (alıntılayan Bezirci, *Temele Gül Dikenler* 29)

Bu dönemin, edebiyat tarihleri, şair ve yazar sözlükleri vb. eserlerde ya hiç anılmayan ya da adlarına kısaca değinilen, buna karşılık ele alınan lirik-retorik ikili karşıtlığı açısından önemli ve farklı bir şairini, tam da bu kavramlar ışığında konumlandırmak gerekmektedir. Bu şair, Toplumcu-Gerçekçi olarak anılan, ancak lirik şiirleri de bulunan Niyazi Akıncıoğlu'dur.

Unutulmuş ve kısmen de unutturulmuş şairlerden biri olan Muharrem Niyazi Akıncıoğlu'nun varlığı, tezin ele aldığı ikili karşıtlık açısından önemli bir konuyu

vardır. Bu tartışmayı genişletmeden önce, kaynaklarda adından çok az söz edilen Akıncıoğlu'nun kim olduğuna dair eldeki verileri sunmak gerekir. Şükran Kurdakul, hazırladığı *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*'ndeki "Niyazi Akıncıoğlu" maddesinde, onun yaşamı ile ilgili şu bilgileri sunar: Akıncıoğlu 1919'da Kırklareli'nde doğmuş ve 1 Şubat 1979'da yaşama veda etmiştir. Orta öğrenimini Bursa Lisesi'nde, yükseköğrenimini İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde tamamlayan (1943) şair, ölümüne değin Kırklareli'nde avukatlık yapmıştır. 1952'de ceza yasasının 142. maddesine aykırı eylemde bulunduğu savı ile tutuklanmış, iki yıl kadar uzayan tutukluluk sürecinden sonra beraat etmiştir.

Gençlik evresinde hece ölçüsü ile yazdığı şiirlerini *Haykırışlar* (Bursa 1938) adlı kitabında toplamış olan Akıncıoğlu, *Servet-i Fünûn*, *Yedigün*, *Yücel* (1938-40) dergilerinde de şiirlerini bu türden örneklerle sunmuştur. Daha sonra *Yeni Edebiyat* (1941), *Yeni Ses*, *Yürüyüş* (1942), *Pınar*, *Gün* (1945) dergilerinde çıkan ürünlerinde, geleneksel şiirin biçimsel kalıplarından kopmakla birlikte, Nâzım Hikmet şiirinin yörüngesine girmeyen dizelerle Toplumcu-Gerçekçi akıma katılır. Uzun aralıklarla *Yeryüzü* (1952), *Dost* (1959) dergilerinde de şiirler yayımlar (47-48). Özellikle 1942-45 döneminde yazdığı kimi şiirlerle, Ömer Faruk Toprak'ın deyişiyle, "toplumcu gerçekçi akım doğrultusunda gelişen şiirimiz içinde belleklerde kala[cak]" ürünler vermiştir (aktaran Kudakul 48). Kitap halinde çıkarmadığı şiirleri ise 1985'te, ölümünden altı yıl sonra *Umut Şiirleri* adıyla yayımlanmıştır.

Akıncıoğlu, birbirinden farklı şiirsel süreçler geçirmiş bir şairdir. İlk gençlik dönemi ürünü olan *Haykırışlar*'daki şiirleri, daha çok milliyetçi ve memleketçi şairlerden Orhan Şaik Gökyay, Faruk Nafiz Çamlıbel, Nihat Sami Banarlı, Nihal Atsız gibi şairlerin etkisi altında yazılmış şiirlerdir. Bu ilk kitabının başında:

"Gençliğimin samimi duygularıyla ördüğüm bu manzum demeti, hocam Orhan Şaik

Gökyay’a ithaf ediyorum” der. Bu şiirlerde, dönemin hâkim ve estetik ideolojisi, retorik bir üslupla dillendirilen bir özellik gösterir. Daha sonraki yıllarda, kendisinin de belirteceği gibi, üzerindeki şiirsel etki Gökyay ve Nâzım Hikmet çizgilerinden geçmiş, çelişkilerle dolu bir yapıya sahiptir. 1976’da Hikmet Altınkaynak’la yaptığı bir söyleşide, [bunun dışında poetik herhangi bir yazısı bulunmadığı için] kendi şiiri hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Bu söyleşiye, *Umut Şiirleri*’ne bir giriş yazısı yazan Ömer Can ve Hüseyin Atabaş yer verirler:

Bana etkisi olan şair kimdir bilir misiniz? Evvelâ Nâzım Hikmet ya, daha sonra da Orhan Şaik Gökyay’dır. Ben Orhan Şaik beyin şiirlerini severim. Benim hocam olmasının da belki sebebi var, ama onun şiirlerini severim. Ben Türkçüydim, ırkçıydım, Turancıydım, Atsızcıydım lisede. Bir de şiir kitabım vardı bastırılmış, *Haykırışlar* diye. [...] Orada Atsız gibi de şiirler yazdım. Gerçi o kitabı şimdi unuttum, ta 38’de çıkmıştı. Ama benim ilk şiirlerimdir ve benim etki altında kalarak yazdığım şiirlerdir. (12)

Bu konuşmada ima ettiği gibi, tek kitabını “unutmuş” olması söz konusu değildir, gerçekte kast edilen, değişen anlayış ve yazış tarzı yüzünden, ilk şiirlerinden memnun olmayışdır. 1940’tan sonra onun şiirinde belirgin bir yönelim farkı görülmüş, Nâzım Hikmet etkisiyle ama kısmen farklı bir tavrı da içeren toplumcu gerçekçi şiirinde, 1940 kuşağının önde gelen şairlerinden biri olmuştur. Her ne kadar Hüseyin Cöntürk’ün, 1987’de okuyup üzerine notlar düştüğü kitapta¹², Akıncıoğlu’nun şiirlerini ve şairin kendisini “snob”, “acemi”, “tatsız” ve “sevimsiz” olarak nitelendirdiği görülse de, bunların genelde vezin ve biçim üzerine yapılan kısa ve öznel yorumlar olması nedeniyle ilginç bulundukları söylenebilir.

¹² Cöntürk’ün notlarının bir kopyası “Ekler” bölümünde verilmiştir.

Çelik’e göre, halk edebiyatı ve halkın söyleyişinden yararlanmayı etraflıca ilk gerçekleştiren toplumcu şair Akıncıoğlu’dur (80). Gerek Mehmed Kemal gerekse Asım Bezirci, onun gelenekten beslenmiş olmasına atıf yaparlar. 1979’da Akıncıoğlu’nun ölümünün ardından, Asım Bezirci, *Sanat Emeği* dergisinde şunları söyler: “Akıncıoğlu –Nâzım Hikmet’ten sonra, ama Enver Gökçe ve Ahmed Arif’ten önce- halk şiirinden yararlanan ilk toplumcu şairdir”. Ancak Bezirci, Akıncıoğlu’nun şiirini yalnızca halk şiirine yaslamadığını, yeri geldiğinde divan şiirinden de yararlandığını, ancak her ikisini de taklide kalkışmadığını söyler” (Akıncıoğlu 15). Daha sonra Mehmed Kemal, *Cumhuriyet* gazetesinde aynı yıl çıkan yazısında şunları söyleyecektir: “Niyazi Akıncıoğlu, divan şiiri kelimeleri kullanarak kendine özgü bir şiir dili oluşturmaya çalışmıştır. Onun için şiirlerinde birçok divan şiiri ‘mazmun’u bulabilirsiniz” (16). Kemal, *Acılı Kuşak*’ta, Akıncıoğlu’nu şöyle anlatır:

Edebiyat alanına çıkarken büyük şairlerin tavrı ile çıkmıştı. Çıkışında yücelik, şairlik vardı. Birkaç dize yazmış, kendini kabul ettirdikten sonra ölmüş şairler vardır, hep anılırlar. Oysa onu, şiirden biraz uzaklaşır gibi olduğunda unuttular ve unutturdular. Unutturdular diyorum, öyle dönemler geldi ki yaşadığını bildikleri için Niyazi Akıncıoğlu diye bir şair yoktur saydılar. [...] Ne vardı şiirlerinde? Bir dönemde şiirde söylenebilecek ne varsa hepsi... Kimsenin cesaret edemeyeceği sözleri, kavramları, deyimleri mısralarına katmasını bilmişti. Şiir usta işidir. Kendi aletini, kendi ustalığı ile çalmasını başarmıştı. Hele “Bursa” ve “Edirne” gibi bazı şiirleri vardı ki 1940 kuşağının dilinden düşüremedikleri oldu.” (344)

Akıncıoğlu’nun şiirlerinin, öteki toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinden farkını anlayabilmek için, önce onların şiir anlayışları ve şiirlerinin özelliklerine değinmek,

ardından Akıncıoğlu'nun şiirleri üzerinden, ondaki farkı ortaya koymak gerekmektedir.

Avner Ziss, "Estetiğin Temel Kategorisi: İmge" ("*Elements d'esthétique Marxiste*") adlı yazısında, sanatın imge ile ilişkisinden ve Marksçı estetik anlayışından söz eder. Ona göre, sanatsal imge anlayışının temelinde Marksçı bilgi kuramı yatar ve imgenin ne olduğunu açıklarken Yansıtma Kuramına dayanılmaktadır. Bu kurama göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir; nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır. Bu kuram, genelde insan bilgisinin dayandığı yasaları gün ışığına çıkardığı gibi, sanatta gerçeğin tasarımına ilişkin özgül nitelikleri de ortaya koymaktadır (*Yazko Çeviri* 168).

İmgelerin gerçekliği yansıtan kavramsal araçlara yerini bıraktığı yapıtlar sanatsal düzlemde zayıf ve bayağı olur. Seçkin Sovyet ruhbilimcisi R. Rubinstein bu konuda şöyle diyor: "Bir yazar yapıtının izlediği soyut formüllerle anlatmak zorunluluğunda kalır da, ideolojik içerik, imgelerin yanında silik çıkarsa ve bu imgeler yeterince anlamlı ve uygun bir biçimde onu dile getirmeyi başaramazlarsa, yapıtın sanatsal değeri yok olur." (169)

Ziss'e göre imgeler ile kavramların birbirine karışması basit bir öğretici açıklamaya ve söz ustalığına yol açmaktadır ve Ziss, bu durumun da yapıtın ideolojik ve duygusal gücünü kıracağını düşünmektedir. Çünkü ona göre sanat, gerçekliği her zaman imgelerle yansıtır, hem de yalnızca imgelerle... (169). Toplumcu edebiyatın ve özellikle şiirin işlenişinde, her toplumda görülen farklılıklar söz konusu olduğu gibi, aynı toplum içinde de bir algılayış ve öncelik sonralık ilişkisinden kaynaklanan, etki ve değişimler söz konusudur. Şairin şiirlerinde de özyaşamöyküsel değişimler, şiirin yapısında kırılmalara ve değişmelere de yol açabilir ve Adorno'nun baskı ve

toplumsal çıkışların yaşandığı süreçler ve lirikleşme ile ilgili kurduğu ilişkiyi, Akıncıoğlu'nun şiirinde gözlemlemeye olanak sağlayan da böyle bir durumdur.

Yazar ideolojisinin metinle olan ilişkisi, genel ideoloji değiştikçe değişebilir ya da genel ideolojiye karşı kökleşebilir. Yazar ideolojisi, estetik ideoloji ve genel ideoloji arasındaki ilişki gergefi, Akıncıoğlu'nun durduğu nokta açısından da bir çeşitliliği barındırır ve bu çeşitlilikte, özellikle bazı şiirlerinin tamamında, bazılarında da kısmen görülen lirik söyleyiş, önemli ve dikkat çekicidir. Her şeyden önce 1940 kuşağının estetik ya da sanat kaygısı olmayan bir şiir anlayışı olduğundan yola çıkmak, Akıncıoğlu gibi şiirini sıkça geliştirme ve değiştirme çabası sezilen bir şairi, yok saymak demektir. Herhangi bir poetik metin bırakmayan şairden geriye, şiirinin kaynaklarını oluşturduğunu söylediği iki şairden ve kendi şiirlerinden başka bir kaynak bulunmuyor. Şiirinin kaynakları ve şiirini inşa biçimi oldukça değişiktir. Özellikle 40'tan sonra yazdıklarında, ne içinde bulunduğu akım ve kuşak dolayısıyla genel ideolojiye ne de daha önce ve aynı süreçte var olan akımlara karşın, estetik ideolojiye karşılıklı ilişkiyle bağlı olmadığı metinlerinin en açık göndermesini oluşturuyor.

Bir dergi veya gazetede yayımlanan ya da hiçbir yerde yayımlanmamış olan şiirlerini bir araya getirip *Umut Şiirleri* başlığıyla bastıran Ömer Can ve Hüseyin Atabaş, her ne kadar şiirleri “1938-1940”, “Selâm” ve “Aka Kara Demem” adlarıyla dönemselleştirmiş olsalar da, bu bölümlemenin, Akıncıoğlu'nun şiirleri söz konusu olduğunda, ne tam bir benzerlik ne de biçim, içerik ve üslup açısından geçerli olduğunu öne sürmek olanağı yoktur.

Akıncıoğlu'nun şiirine lirik söyleyiş, aşk, kadın, mekân, biçim ve vezin konularının hepsi birden irdelenerek bakıldığında, onun çok katmanlı ve pek çok yapıya gönderme ya da “karşı sanatı” barındıran bir söylemi temellük ettiği görülür.

Ancak şiirinde, uzun aralıklarla yazılmasının neden olabileceği bir düzensizlik ve sistemsizlik de [şiirler, kronolojik olarak incelendiğinde] kendini belli etmektedir.

İlk dönem şiirlerinde, hece vezniyle ve konu açısından da halk şiiri etkisinde yazan Akıncıoğlu'nun, ilk kitabından sonraki bazı şiirlerinde de aynı yapıyı bir süre kullandığı görülür. Önceki dönemin izleri, hem toplumcu şiirin çıkışının başladığı 1939'dan sonra, II. Dünya Savaşı'nın, dünyada ve ülkede hissedilir etkileri sebebiyle, hem de şairin estetik ve bireysel ideolojisinin yön değiştirmesiyle, biçim ve konu olarak evrilmeye başlar.

Bu kuşağın şiirlerinde, bir yandan hem sınıfsal mücadele içinde toplumun dertlerine, yaşanan savaşın kötü etkilerine yer verilirken, öte yandan umut, özgürlük ve barış gibi konularda zaman zaman gerçekçiliğin ötesinde iyimser ve romantik bir tablo çizilir. Tek parti sürecinin, daha önce de sözü edilen yoğun müdahalesi, edebiyatı bir sansür ortamına çevirirken, şair ve yazarları da sürekli baskı altında tutar. Dinamo örneğinde görüldüğü gibi, şairler şiir yazabilmek, çalışabilmek ve yaşayabilmek için farklı şiirsel yönelimlere de girerler, ancak hiçbirisi kalıcı olmaz. Toplumcu şairlerin yönelimleri, sonunda mutlaka yine toplumcu şiir yazmaktan yana olmuştur. 1936'da alınan, Ceza Kanunu'nun 141. ve 142. maddeleri, tek parti sürecinde sıklıkla uygulanırken, entelektüel çevrelerin özgürlükçü bir ortam için umutla baktığı DP sürecinde, daha da sert bir uygulamaya tanık olunur. Hikmet Altınkaynak, kitabında bu ceza yasası için şöyle der: "Bu iki parti temelde birbirlerini o değin tülemektedirler ki, T.C.K.'nın 141 ve 142. maddelerini önceleri CHP getirip koymuş ve sonra da DP geliştirmiştir" (42). 1951 ve 52 senelerinde açılan davalar, yapılan tutuklamalar, sürgünler, polis takipleri, Abdülhâmid'in istibdadını aratmayacak boyuta gelir. Hemen hemen her toplumcu şairin en azından

bir kez kovuşturmayaya uğradığı bu süreç, pek çoğu için ağır bedeller ve yok olan ya da artık yazılmaya korkulan şiirler demektir.

Akıncıoğlu'nun daha 1940 sürecinde başlayan kısmi lirikleşmesi ve geçirdiği iki yıllık dava sürecinden sonra neredeyse susması, tam olarak bu baskı sürecinin bir sonucudur. Sözü edilen kısmi lirikleşme, Akıncıoğlu'nu pek çok yönüyle bu kuşağın ve toplumcu gerçekçiliğin uzağına düşürür. Denebilir ki, Akıncıoğlu, şiirini birbirinden oldukça farklı dinamiklerin ışığında genişletmiştir. Bir ayağı çoğunlukla toplumculuğa ve gerçekçiliğe dayanan şairin şiirlerinde, dil ve biçim kullanımı, metinlerarası uzantılar ve öykünmeler, zaman zaman gerçek ve gerçek dışı bir dünya arasında gidiş gelişleriyle bu kuşağın dışına taşan ve onu müphem bir söyleyişe, bir imge boyutuna taşıyan ve dolayısıyla lirikleşmesini sağlayan öğeler olarak ele alınacaktır. Bu öğeler çoklukla gerçeğin dışına göndermeleri olan ve bazen doğaya yansıtma üzerinden başka bir mekân ve zaman konumlanmasını imleyen “masal”, “rüya”, “uyku”, “melek ve tanrı” gibi imgelerdir.

Bu imgelere değinmeden önce, iki farklılıktan da söz etmek gerekiyor. İlk olarak Akıncıoğlu'nda kuşağına göre biçim yapısı ve nazım biçimleri daha farklı ve çeşitlidir. Bir yandan 1938 sonrası şiirlerinde hâlâ hececi şiirin etkisi sezilir; halk edebiyatına ve şiirlerini, bir yandan Beş Hececiler'e yakın bir tarzla inşa ederken, öte yandan biçim açısından giderek değişimler yaşanır. Özellikle 1940 ve sonrasında serbest tarzda, vezinsiz ve kafiyesiz şiirler söyleyen Akıncıoğlu, Nâzım'ın şiirini anımsatan kırıklı dize yapıları da kullanır. Bunun yanı sıra yine Nâzım'da görülen benzer bir özellik olarak, geleneksel şiirin nazım biçimlerinin adlarını şiirlerinde başlık olarak kullanması ve bunların içerikleriyle oynamanması yoluna gider. “Bahariye”, “Dibâçe”, “Münacat” gibi şiirlerinin yanı sıra, örneğin bir şiirine “Kavakiye” adını vererek geleneği hem alaya alır hem de onu dönüştürür. Üstelik dil

açısından zaman zaman terkipli bir Osmanlıcayla, mazmunlar ya da simgelerle kurduğu yapıyla da zaman zaman müphemiyeti yakalamış görünür. Bu anlamda en bilinen şiiri olan “Edirne”, iyi bir örnektir:

Mevsim, fasl-ı bahardır;
gecedir ve mehtap vardır.
Ve sen
bir kavs-ı kuzakta yürür gibi
Köprüler'desin.

Şataraban makamından bir şarkı dudaklarında
düşünür, çözemezsin:
Bu nâz-ı istiğna, bu avâz neden;
neden yarı eğilmiş suya dallar?
Öyle fermân etmiş eden
kimseler bilmez.

"Gönül bir top ibrişim
Sarılırsa çözülmez"
Burda her şey
bakınır hüsnüne hayran.
Seyreyler cemâlini eğilmiş suya
mermer ihtişamında serhadd-i vatan.

Aşinâ bir çehre sezer belki diye
devr-i saltanatından Edirne;
bir deste alev güldür, mahzun;

yâr elinden düşürülmüş şimdi suda

Ve sular;

şimşir kelâmı dilinde

destan okur- okur akar.

Ve bihaber Yıldırım'da, bir evcikte

-akan sudan, uçan kuştan-

yeşil dut yaprağında

ak bir ipekböceği,

kozasını dokur dokur ölür. (114-15)

Dikkat edilirse şiirdeki söyleyiş ve konu da kuşağının üslubundan oldukça farklıdır. Sözcük seçimlerinden, içeriğe kadar başka bir eda ile söylenmiş bir şiirdir. Toplumcu kuşağın genel olarak şiiri araçsallaştıran, açık bir dili sahiplenen ve gerçek yaşamın, insanın acılarını, dertlerini ya da sevinçlerini barındıran ve sorunsallaştıran şiir anlayışından ayrılmaktadır. Terkipli yapılardan, eski Osmanlıca sözcüklerden faydalanan, mehtap vaktinden, devr-i saltanattan, ferman etmekten söz eden şair için, modern anlayışta ideolojinin artık açıkça söze bulaşmış olduğu kabul ediliyorsa, lirik bir şiir oluşturmak için böyle bir söylem biçimini temellük etmiş olunmamak gerekir. Akıncıoğlu'nun bazı şiirlerinde, özellikle Divan şiirinin nazım biçimlerini bir ölçüde alaysama / istihza yoluyla kullanıldığı görülse de “Edirne” gibi, lirizmin tam olarak egemen olduğu metinlerde, niçin böyle bir kullanımı tercih ettiği açık değildir. Gündelik dilden ayrılan bu söylem biçimini, ancak böyle müphem bir dille yakaladığı açıktır. Böyle bir dilin kullanım gerekçesi için de aynı düşünceden hareket edilebilir. Bir saltanat şehrinden söz ederken, saltanatın şiir ve dil anlayışına uygun, sanatlı bir üslup kullanmak, hem tutarlı hem de daha uygun görünmektedir.

Bu şiirde, bir saltanat şehri olan Edirne’den söz etmek, Yahya Kemal’inki gibi bir kültürel ve estetik özlemle ilgili değildir. Ancak şair, yine de şehrin tarihini, kullandığı sözcükler ve öbeklerle yok saymadığını da göstermiş olur. Cumhuriyet’in ideolojisinden farklı bir tutumla, daha bütünlüklü bir tarih anlayışına da gönderme yapar. Yahya Kemal’inki ile benzeyen yanı da burada ortaya çıkar: Şehrin güzelliklerine tarihiyle birlikte gönderme yapmak...

Akıncıoğlu, kadın ve aşk konusunda “acılı kuşağın” toplumcularından büyük oranda ayrılır. Bu tarz şiirlerinde, lirik bir söylem barındırmasından çok, önceki şiirsel söylemler içinden gelişen bir sentez süreci söz konusu olmuş gibidir. Halk şiirini kaynak alan Beş Hececiler gibi, şehirli kadına değil, çoğunlukla “kınalı parmakları” (98) olan köylü kızlarına ve onların güzelliklere değinen Akıncıoğlu, Hececiler’den farklı olarak, şiirde kadını cisimleştirecek, bedenselleştirecek ve dokunulur varlıklar olarak betimleyecektir. Şiirinde, şehirdeki kadına birkaç farklı biçimde gönderme yapan Akıncıoğlu için bu kadınlar, eğer bir başkasını sevmiyorlarsa, zaten dokunulması yasak kadınlar değildir. Akıncıoğlu’nun şiirinde, kadın bedeninin bir bütün olarak ele alınışında, iki değişik söylemle karşı karşıya kalınır. İlkinde bir sömürgeci edebiyat söylemi özelliği barındıran “el değmemiş” ve “kızlığı bozulmamış” (98) gibi kullanımlarda kendini var eden ataerkil söylemdir. Üstelik bu kullanımda kadın ve toprak ilişkisi kurmuş olması, sömürgeci söylemi güçlendirir. İkincisinde ise, hem yabancı kökenli kadınlardan hem hayat kadınlarından hem de çeşitli meslek sahibi kadınlardan söz ederken, örneğin “İtiraf-Aşk” şiirinde olduğu gibi, onların “ak mermerleri”ni okşayan, “ak memeleri”nden (98) söz eder. Kadını böyle somutlayışı ve erotik bir bağlamda ele alışıyla, döneminin şairlerinden büsbütün ayrı bir söylemi şiirinde barındırır. “Türkü” şiirinde, kerhanedeki dostundan (176) söz açar, isim vermediği bir başka şiirinde ise

“Çerkez cariyelerin baldırı gibi okşadıkça mermer sütunlarını” (181) derken, baştan sona erotik bir tablo çizer. Bu kullanımın, bir etkilenmeden söz edilmeksizin Nâzım Hikmet’in şiirleri için de geçerli olduğunu bir kere daha anımsamak gerekir. Nâzım’da da Akıncıoğlu’nda da toplumcu-gerçekçilerde görülmeyen erotik çağrışımlı ya da imgeleri yoğun bir erotizmle örülen şiir yapıları söz konusudur. İkisinin de birkaç şiirinde kadın ve cinselliğin, sömürgeci bir söylemin bilinçdışı inşasını yaptığı görülür. Ancak Akıncıoğlu’nun lirik şiirlerinde tespit edilen ideoloji, sömürgeci söylem üzerinden değil, daha baskın bir biçimde duyumsanan ve toplumcu-gerçekçi anlayışın uzağında kurulan kapalı, imgesel ve hayale göndermeler yapan bir söyleyiş üzerinden gerçekleştirilecektir.

Akıncıoğlu, *Umut Şiirleri*’nde, 1938-1940’da yazdığı 27 şiirin 2’sinden, 1940’tan cezaevinden çıktığı 1952’ye kadar yazdığı 56 şiirin 10’undan, 1952’den ölümüne yani 1979’a kadar yazdığı 20 şiirin 8’inden, bazıları tamamen bazıları kısmen lirik olan, metafor ve imge kullanımının sıklaştığı, zaman zaman örtük bir üslubun kullanılarak, kuşağının karşıtı bir özellik gösterdiği görülür. Lirikmin en çok yoğunlaştığı görülen şiirleri ise –“Edirne” şiiri dışında – çoklukla gerçek yaşamdan farklı bir ortam, gerçeküstü imgeler ya da uyku, rüya hali kullanılarak inşa edilir. Özellikle 1940’tan ölümüne kadar yazdığı şiirlerden örneklerle bu belirlemeyi açıklamak gerekir.

a) Olağanüstü ve Dinî Unsurların Şiirde Yer Alması

Akıncıoğlu’nun, şiirinde toplumcu gerçekçilerin, yaşamın sıkıntı, sorun veya güzelliklerinden söz ederken yaptıkları gibi, gerçek yaşamın imgelerinden yola çıkmak yerine zaman zaman olağanüstü, mitik veya dinî unsurları şiirine taşıdığı görülür. Kadını, şiirde bedeniyle betimleyen Akıncıoğlu, olağanüstü ya da

gerçeküstü denilebilecek ögeleri de cisimleştirmek, hatta insanlaştırmak yoluna gitmiş ve böylelikle kendi gerçekliğini üretmeye çalışırken, şiire başka bir söyleyiş getirmiştir. “İnsanlar Var Ki...” (1944) şiirinde “Siz serin uykunuzu uyuyadurun; / ve rüyasında mes’ut insanlar / meleklerle zina ededursun” (101) der. Bir başka şiirinde (1951) Tanrıyı, kendiymiş gibi konuşturur: “Ben Allahım; / Yeri, göğü yedi günde yarattım. / Kitaplar, peygamberler indirdim, / İnsanlar üstüne. / Kırallar değil / Kardeşler yarattım” (“Değil” 128).

Bir başka şiirinde ise, bir masal ve rüya âleminin kapılarını araladıktan sonra şöyle der: “Yarı ilah, tam insan; / ve rakipsiz saltanatında dünyamızın, / bizimidir dağlar” (1945) (“Dünyaya Dair 1” 121). Bu sıra dışı kullanım biçimi ve üslup, pek çok şiirinde görülür. “Memnu Meyva” şiirinde ise cinsel arzu bir cennet parodisine dönüşür:

Yıkanır bir şafak aydınlığında
Dalların ucunda meyvalar, olmuş.
Niçin bu bekçi? Koparamıyorum.
Ve döndü Tanrıya uçurduğum kuş,
Dedi: O çok uzak, varamıyorum
(...)
İmkânsızlık ve bir nimet bolluğu.
Arzumun aydınlığı bahçelerde
Ve meyvalarında memnu bir buğu

Âdemin nedameti... Salkım salkım
Ve bir meme başı kütürlüğünde
Yeşil asmalarda renklenmiş üzüm.

Kurusun mu bu salkım kütüğünde?

Kızarmıyor, hiç kızarmıyor yüzüm. (36)

“Memnu meyva”, “arzu”, “bahçe”, “nimet bolluğu”, “Âdem” ve “Tanrı” öbeğiyle bir cennet imgesi oluşturan şair, ilk günaha (*original sin*) gönderme yapar ve bu arzusu ile ilgili herhangi bir rahatsızlık hissetmediğini söyler. Bilindiği gibi dinî literatürde yılan tarafından kandırılan Havva, cennetteki yasak meyveyi ısırır ve sonra Âdem’e de yedirir. “Yasak meyve” imgesi, ilk günahı işaret ederken, ilk günah da bu imgenin cinsellikle birlikte okunmasını sağlar. Sonuçta Havva, Âdemi baştan çıkarmıştır. Bu imge bazılarında otoritenin sorgulanması olarak da okunmaktadır. Ancak “yüzü kızarmak” deyiminin ve “üzümler” ile “memeler” arasındaki benzetmenin kullanılması bunun, cinsel bir gönderme olması ihtimalini pekiştirmektedir.

“Bursa” şiirinde ise çok daha farklı bir kullanıma gidilir. Daha önce Tanrıyı kendiymiş gibi konuşturan şair, bu şiirde Tanrıyı öldürecektir. Şiirde, önce Bursa’da bir gece vakti betimlendikten sonra şöyle devam edilir: “Zaman-ı evail kokuyor burcu burcu / Yaprak yaprak dökülüyor / İmkânsızlığı ve nimet bolluğu. / Korkunçtur bu saatte ezan sesleri; / Allahla konuşur müezzinleri, / Karşılıklı sâlâ verilir” (89). “Tanrım Ne yapar?” şiirinde ise, Tanrı puslu kuran ve insanın acısına aldırmayan bir varlık olarak nitelenir: “Yılan bile dokunmaz ama; / Tanrım böyle puslu kurar adama / Ve rüyalar yarıda böyle kalır. / Akşam olur / Sabah olmaz; / Uyanılır uykulardan / Uyanılmaz” (177). Dikkat edilirse Tanrı, yilandan daha aşağıda konumlanır. Bir ölüm, âfet hatta cehennemi andıran bir portre çizen şair, şiirin sonunda sorar: “Dağlar yarılr ahımdan / Tanrım ne yapar? / Utanmıyorum günahımdan” (179). Daha önce bir başka şiirinde, şair, cennette kurduğu cinsel arzudan utanmadığını söyler, bu şiirde de Tanrı’nın ne yaptığını sorgulamaktan utanmaz.

Toplumcu gerçekçi bir şairin, yaşamına ilişkin olan temel arzularını, korkuları ya da öfkesini anlatmak için, örnek şiirlerde görüldüğü gibi olağanüstü göndermeler ve imgeleştirmeye başvurması ilginçtir. Çünkü bu kullanım şairi, bağlı olduğu anlayıştan, yani gerçekçilikten uzaklaştırmaktadır. Bu durumda şair, gerçeğe bir ayağını basmaya devam etmenin veya gerçeğe yaklaşmanın yolunu ise Tanrıyı beşerileştirmekte / bedenselleştirmekte ve hatta tüm olağanüstü ve dini imgelere karşı, umursamaz bir tavır sergilemekte bulur.

b) Gerçekten Uzaklaşma, Hayale Yaklaşma Hâli

Toplumun ve gerçekliğin esas olarak alındığı bir anlayış içerisinde şiirlerini oluşturan öteki 1940 kuşağı şairlerinden farklı olarak, 1940 sonrasında yaşanan baskı sürecinde, özellikle de tutuklanıp serbest bırakıldıktan sonra, lirik söylemi yükselten Akıncıoğlu'nda, bu lirikleşme, görece olarak gerçeği bir yana bırakıp başka bir mikro-evren çizme yoluna doğru ilerlemesiyle daha da belirginleşir. Gerçeküstü ve dinî öğelerle, bu konumunu bir parça gerçekleştiren şair, başka yollarla da bu lirik söyleyişi çoğaltacaktır. *Temele Gül Dikenler*'de Asım Bezirce, ideolojik bir bakış açısıyla, bu düşüncenin tam karşısını savunur. Heceyle ve Gökyay etkisiyle yazdığı ilk şiirlerin hayalle örüldüğünü, toplumcu şiire yöneldikten sonra ise gerçeğe yöneldiğini söyler (102). Bezirci'nin verdiği örneklerin dışında kalan ve pek çok hayal ögesiyle örülmüş şiirleri olan Akıncıoğlu'nun gerçekçi şiirleri, onu yalnızca Toplumcu-Gerçekçi ve retorik şair saymaya yeterli değildir. Bezirci, onun toplumdan uzak bazı şiirler yazdığını da belirtir:

“Edirne” gibi “Bursa”da da eski edebiyatın dil ve deyiş verilerinden bazıları yeni bir anlayışla değerlendirilir. Her iki şiirde de söz konusu verilerin uyumlu sesler, özgün imgeler ve yerel renklerle güzel bir

bireşim oluşturduğu görülür. Ne var ki, bu bireşimde doğa ile uyandırdığı duygular, çağrışımlar ağır basar; buna karşılık, birey ve toplum yok denecek kadar az yer tutar. (107)

Bezirci, “Hürriyet Kasidesi” adlı şiiri örnek vererek, bu tarz övülesi şiirleri olmasına karşın, Akıncıoğlu’nun soruna sınıfsal / toplumsal ya da ekonomik / politik açıdan yanaşmadığını, onun şiirinin, çoğunlukla soyut bir insancılığın sınırlarını aşmadığını, daha doğrusu aşamadığını belirtir. Bunu da 1940-1950 yıllarındaki CHP’nin baskıcı yönetimine bağlar. Sonraki süreçte DP’nin genişleteceğini söylediği demokratik hak ve özgürlükleri daralttığını, aydınlara yönelik baskıyı arttırdığını söyleyen Bezirci, bu dönemden sonraki şiirlerinde Akıncıoğlu’nun şiirle bağının biraz da bu yüzden gevşediğini söyler (107-108).

Tutuklanmasından ölümüne kadar çok az şiir yazan ve bu anlamda sessizleştiği ve içine kapandığı düşünülen Akıncıoğlu’nun, bu süreçte yazdığı 20 şiirinden 8’i ya bütünüyle ya da kısmen liriktir. 40’lı yıllarda ve sözü edilen süreçte yazdığı şiirlerde, yoğunlaşarak kullandığı bazı imgeler, şairin şiirde inşa ettiği, gerçeklikten uzak bir mikro-evrenin sınırlarını çizer.

Onun şiirinde divan edebiyatının “mihman mihman üstüne” veya “söylesem tesiri yok, sussam gönül razı değil” gibi bazı ünlü dizelerine yapılan göndermeler olduğu gibi, modern şiirde de örneğin Nâzım’ın “Onlar” şiiri ile Akıncıoğlu’nun “Vatanlar Masalı II” adlı şiiri arasındaki çeşitli paralellikler, söyleyiş benzerlikleri de söz konusudur. Hâşim’in pek çok şiirindeki “hayal” ve “havuz” imgelerinin, onun şiirlerinde de zaman zaman benzer görüntüler oluşturmak için kullanıldığı görülür.

Akıncıoğlu’nun, şiiri gerçeklikten ayrı bir düzleme taşıma çabası, onu Hâşim’de olduğu gibi muhayyel bir âleme yöneltmez, ama her ikisinin de şiirinde, aynı oranda olmamakla birlikte, gerçek-olmayan ve / veya gerçekten uzaklaştırılan

bir mekân kullanımı söz konusu olur. Derece olarak, 40lı yıllarda bu imgeleri kullandığında çizdiği resim, sonraki şiirlerine göre daha açık olsa da, bu dönemde de gerçekten uzaklaşan, bir toplumcu-gerçekçi şair söz konusudur. Bu şiirler, diğer toplumcu gerçekçilerdeki gibi ya da kitabının adında da geçtiği gibi sadece “umut şiirleri” sayılamayacak şiirlerdir. Örneğin, bu yıllarda yazdığı “Tablo” şiiri şöyledir:

Bir cenup ılıkılığı göğüslerinde
Ve gözlerinde
Şimal gecelerinin lekesiz maviliği kızlar.
Uzatır
Hülyalarım bir serinlik,
Rüzgârda ıtır.
Dallarda rüya görür kuşlar;
Yarını getirir bir gül,
Yapraklarında renk renk.
Sükûndur dallarını yıkayan suda.
Öper sükûnu sularda eğilerek
Ay;
Bahçeler uykuda, sular uykuda.
Ve ben,
Dinliyorum uzak günlerin aşk türkülerini,
Bir defne dalının altında. (61)

“Tablo” şiirinde, sâkinliğin ağır bastığı bir görüntü çizilmiştir ve bu sükûnete şairin “hülya”sı, “dallarda rüya görür kuşlar”ın varlığı, bahçelerin ve suların “uykuda” olma durumu eşlik eder. Akıncıoğlu’nun bu tarz şiirlerinin hemen hepsine kadın, aşk ve / veya cinsellik anlatımı eklenir. Bir yandan “aşk türküleri”nden, öte yandan da

“şimal gecelerinin lekesiz maviliği kızlar”ının ve onların “göğüsleri”nin “hülya”sından söz edilir. Tüm doğa, bahçeler ve sular uykudayken, kuşlar rüya görmekteyken, şiir-beni ne uyanıktır, ne uyuyordur. Uyku ile uyanıklık arasında bir hülyayı düşlüyordur.

1952 sonrası şiirlerinde, aşamalı olarak bu imgelerin kullanıldığı şiirlerde inşa edilen hayal ve masal ortamı daha da yoğunlaşır. Bu dönemde de, Divan edebiyatının nazım biçimlerini ve mazmunlarını çeşitli nedenlerle kullanan şair, halk şiirinden de çokça yararlanır. Masal türünün kullanımı, bu açıdan okunmakla yeterli görülebilirse de, şairin böyle bir türü tercih etmesi ve kullanım biçimi, onun, lirik şiir oluşturma çabası açısından, yine de anlamlıdır.

1956 yılında yazdığı “Masal” şiirinde şöyle der: “Masal deyip geçmeyin / Beni, masallar ağlatır. / Beni ağlatan masallarda / Ayaklar, yalınayaktır” (148). Masal, burada gerçek anlamıyla kullanılırken, gerçekdışı için bir kapı aralığı görevi de görür. Bu şiirlere, daha yakından bakıldığında, Akıncıoğlu’nun bir masalcı gibi davrandığı görülür. Önce masalların varlığından ve anlatılıyor olduğundan söz ederken, iki yıl sonra, 1958’de yazdığı “Sevgi ve Masal” şiirinde, tıpkı bir masalın başında yapılan girişe benzer bir giriş yaparak kendi mikro-evrenini betimler. Bu ilginç şiir şöyledir: “Dört mevsim ve kaç iklimin birleştiği / mes’ut bir an ve mekân: / Benim olan dünyalar / sırrımı aynalara vermeyen oluş; / masal (152). Bu şiirde, olmayan bir mekân ve zaman söz konusu edilir, bu da gerçek yaşamın aksine şairin ait olduğu bir dünya olarak sunulur. Bu dünya “mes’ut” olmayı da barındırır. Söyleyiş yoğun bir kırılmaya doğru sürüklenmiştir. İkinci Yenicilerin kullandıkları söylem biçimlerine benzeyen bu söyleyiş, şiirin tüm lirizmini, metaforik bir düzeye yükselten “sırrımı aynalara vermeyen oluş; / masal” dizeleriyle bir anlam genişliğine ve müphemiyete birlikte taşınır.

Psikanalizin ayna, uyku ve rüya üzerine çözümlemelerine girmeden, şiirlerdeki bu imgeleri ve “masal” imgesini farklı bir değerlendirmeye almak için Ulus Baker’in ortaya koyduğu fikirlerden yola çıkmak, toplumcu bir şairin şiirini ele alırken farklı bir düzlemle hareket etmek gerekmiştir. Baker, *Aşındırma Denemeleri* adlı kitabındaki “Ignoramus: Psikanaliz Neden İşe Yaramaz?” adlı yazısında, “neden rüya görmek ve fantezi bir üretim, aktif bir sanatsal ‘happening’, bir yaratım ve özgürleşme süreci olmasın? Neden rüya, bilinçdışı içeriklerin, ‘rüya düşünceleri’ adı verilen simgeleşme süreci içinde çarpıtılması olsun?” (14) diye sorar. Baker’in söylediğinden hareketle denebilir ki, bir yaratım ve özgürleşme süreci olarak rüya imgesi; bir fantezi olarak hülya / düş imgesi; fantezileştirilen bir anlatı olanağı olarak masal imgesi ve bir fantezi ve / veya rüya mekânı olarak uyku imgesi, bir özgürlük alanı yaratmanın yollarından biridir. Üstelik psikanalitik bir daraltmayla, toplumcu bir şairin metnini okumak, ideolojik imin yakalanmasına da engel görünmektedir. Baker’in rüya anlatımına dair söyledikleri, şiirsel yazında rüya imgesinin kendisi için de kullanılarak, metne yansıyan ideoloji için başka bir okuma biçimine kapı aralamayı da olanaklı kılıyor. Üstelik belirtildiği gibi rüya imgesi, öteki imgelerle bir ortaklaşa işlev ve ilişki içerisinde ele alındığında, Baker’in rüya imgesi veya yaratımı için söyledikleri, öteki imgelere de uygulanabilir duruma gelmektedir. Baker, rüyanın varlığını ve üretimini psikanalitiği, ancak özellikle Freudçu ve Lacancı psikanalitiğin simgeleştirme, tek tipleştirme ve bunun sonucunda da köleleştirme eğilimlerini karşısına alarak şöyle değerlendirir:

Öyleyse, ‘rüya görmenin’ bireysel bir mitolojik hikâyenin dışavurumu olduğu, hele hele üretilmemiş bir bilinçdışının tedirginlik verici dışavurumları olduğu düşüncesinin karşısına, ‘gerçeklik ilkesi’ türünden bir mefhumun belirsizliğine başvurmak yerine, rüyayı bir

“zorunluluk”, bir üretim ve toplumsal-siyasal, estetik, sanatsal bir
“yatırım” veya girişim olarak görmeye davet ederek çıkabilir miyiz?
Rüyalar “üretilmeli” ve toplumsal, siyasal dünyanın düzeneklerinin
içine dâhil edilmelidirler. (14)

Rüya imgesinden yola çıkılarak, uyku ve masal gibi imgeleri de bunlarla birleştirerek
denebilir ki, rüya ve onu hazırlayan, tamamlayan tüm imgeler toplumcu-gerçekçi bir
şairin metinlerinde bir yaratım ve özgürlük alanı oluşturur. Bu imgeler ayrı ayrı,
ancak özellikle de bir arada kullanıldıklarında daha güçlü bir biçimde, gerçek bir
mekânı anlatmayan şair için özgürleşmeyi sağlayan bir “edebiyat mekânı” olarak
varlık bulur. Gerçekçi bir şairin, korku ve baskı altında yaşadığı bir süreçte lirik bir
metin oluştururken bu tarz imgelere başvurması, sosyal olarak özgürleşme ve
baskıdan sıyrılma olanağı bulamayan bir şairin, kendine bu imgelerle bir edebiyat
mekânı kurmasına neden olur. Akıncıoğlu’nun lirik metinlerinde kurduğu bu mekân,
bu yüzden daha gerçekçi şiirlerindeki anlatımdan oldukça uzak, daha güzel, daha
umutlu, daha sıkıntısız bir mekânı tablolaştırır.

Rüya ve onu saran öteki imgeler, bir yandan gerçekten uzaklaşır ve edebî bir
mekân olarak şiirde giderek daha çok yer bulurken, bir yandan da gerçekten kopmak
isteyen bu anlatıma, “gölgeler” ve yansımalar da dâhil olur. 1970’li yıllarda yazdığı
isimsiz bir şiirinde bu kez, imgeler ve metaforlar özellikle şiirin bazı bölümlerinde
adeta Hâşimvâri bir şiiri inşa eder. Şiir şöyledir:

Mermer sütunların serinliğinde
Söner avuçlarımın yangını.
Bir Çerkez cariye baldırı gibi
Okşadıkça mermer sütunlarını.

Ve söner avuçlarımın yangını
Bir Çerkez cariye baldırı gibi,
Mermer sütunların serinliğinde.
Mümkündür yaşamak, suda bin anı.

Ve söner yangını avuçlarımın
Bir Çerkez cariye baldırı gibi,
Mermer sütunların serinliğinde.
Bir masal âlemi çizer gölgeler,
Susuz havuzların derinliğinde
Gölgelerde vurur, mazinin kalbi
Havuzlar bir asır derinliğinde.

Mermer sütunların serinliğinde
Avuçlarımın yangınını söndürdüm;
Ve okşadım ak mermerleri
Bir Çerkez cariye baldırı gibi;
Bitti uykum. (181)

Bu şiirde, yine bir masal, uyku, rüyaya ve / veya hülyaya gönderme yapan bir fantazyaya kurulur, bir erotik tablo çizilir. Bu kez mekâna, susuz ancak “bir asır derinliğinde” olan havuzlar eklenir. Şiirdeki erotizm yalnızca, sürekli tekrarlanan “baldır okşamak” veya “avuçların yangınını söndürmek” gibi deyimlerle değil, “su” ve “havuz” sözcüklerinin şiirde kullanım biçimi ve yeriyle sağlanır. 1956’da yazdığı “Masal” şiirinde masala başlayan, 1958’de “Sevgi ve Masal”da masalın mekânını ve iklimini çizen ve şiire imgeleriyle çok daha müphem bir söyleyiş getiren şair,

1972’de yazdığı bu isimsiz şiiriyle de bir fantazyaya ya da kısmen bireysel ütopyasını oluşturan bir “masal âlemi” çizer. Şiirin en önemli açıklayıcısı son dize yani “bitti uyum” dizesidir. Şair, zamanla masala bağladığı dünyasının aslında bir “rüya” hali olduğunu, böylelikle işaret etmiş olur. Bir rüya üretimi ile ve bunu bireysel, kısmi bir ütopya biçiminde gerçekleştirebilmek adına masallara başvuran, bunlara karşın, Akıncıoğlu’nu, edebiyat tarihleri tarafından sadece toplumcu-gerçekçi yönü vurgulanan bir şair olarak görmek sıra dışıdır. Baker, bu tarz rüya üretimlerinin değerlendirmesini şöyle yapar.

Hangi rüyada ya da ütopyada, “çocukluk sanılarını tekrarlanması”ndan çok daha ötelerde ve çok daha fazla sayıda “toplumsal” dava ve yatırım yoktur ki? [...] Rüyaların kişisel olmaktan çok toplumsal düşümlere dayandığı türünden bir düşünce (Jung “kollektif bilinçdışı ve arketipler” türünden kavramları aracılığıyla böyle bir yoruma daha yakındır) bizi zorunlu olarak, Deleuze’ün söylediklerinin de ötesinde, “başkalarının rüyalarına yakalanmak” felaketinden kurtulabilmek için, “kendi rüyalarımızı üretmeye” davet ediyor. (14)

Kendi gerçeğinde yaşayamayan, başkalarının rüyasına da dâhil olamayan Akıncıoğlu’nun sözü edilen şiirlerinde de görüldüğü gibi, kendi rüyalarını üretmeye doğru gitmesi ve böylelikle, var olan gerçeğe uzaklaşması, özyaşamöyküsel bir ideoloji olduğu kadar, estetik ve genel bir ideolojinin ne tümüyle karşısında ne de tümüyle içinde durmayarak, şiirlerinde kendi edebiyat mekânını kurduğu, uyumla uyanmak arasında duran rüyalar gibi, toplumcu-gerçekçi olmak ile lirik bir söyleyişi yakalamanın da arasında durarak, bir ara konumun inşasını yaptığı söylenebilmektedir.

SONUÇ

Bu tezde, Adorno'nun lirik şiir ve toplum arasında kurduğu teorik ilişki ile Eagleton'ın ideolojinin katmanlı yapısı üzerine ortaya koyduğu söylemlerden hareketle, modern Türkçe şiirde lirik ve ideoloji ilişkisinin sorgulandığı bir inceleme yapılmıştır. Bu ilişkiyi tespit etmeye ve kurmaya çalışmak için de, tek bir yaklaşımdan hareket edilmemiştir. Bunun yerine, ele alınan şairler içerisinde lirik şiir yazarları, farklı imgesel yoğunluklarla değerlendirme yoluna gitmek gerekmiştir. Realitenin, toplumsal yapının, estetik ve ideolojik değişmeler ile şairin kendi özyaşamöyküsünden kaynaklanan etkilerin, farklı ideolojik katmanlarının, ele alınan şairler üzerindeki farklı etkileri sorgulanmıştır. Lirik şiirde, ideolojik bir arka plan aranırken, sırf şiir üzerinden bir okuma yapmak, şairini saf dışı bırakmak demektir. Çalışmada belirlenmeye çalışılan katmanlı ideoloji sorgulaması ise bunu olanaksız kılar. Elde edilmeye çalışılan da, yalnızca metnin ideolojisi değil, metinde yazar ideolojisi, genel ideoloji ve estetik ideolojinin izlerini sürmektir.

Bu iz sürme, iki yönlü olarak yapılmıştır. Lirik şiirde imgeler ve kullanılan yeni biçimler, ideolojik bir alt-akıntının ve / veya protest bir tavrın izleri olarak okunmuştur. Lirik şiir örneği okunan şairlerde çoklukla çevre / doğa / mekân ile bunun etrafında örülen zaman ve aşk çerçevesi içinde insanın konumu ele alınır.

Lirik şiirin tüm ölçütleri içinde, en belirleyici unsur, öznel bir dil kurmasıdır. Ancak bu öznel dilin, sadece özneyi imlemesi gerekmez. Başka bir deyişle, öznel bir

dille yazılmış bir şiir, sadece bireyden söz etmek zorunda değildir, satır arası okumalar ve dikkatler denebilecek bir gözlemle, metin, ideolojik imleyebilir ve bu yönüyle toplumsal bir göndermede bulunur. Çünkü şair, öznel olduğu ve lirikleştiği oranda kendi dilsel seçimlerini daha da belirginleştirir. İdeolojinin, söze bütünüyle bulaştığı kabulü, seçilen sözlerin de hangi ideolojik arka okumaları sağladığını gösterir.

Retorik söylem, kendi sorunsalını açıkça ifade etmekten kaçınmayan bir söylem biçimidir. Bu söylemi kullanan şairler ve akımlar da çoklukla, edebiyatı amaçsallaştırmak değil, söylenen şey için araçsallaştırmak amacıyla olmuşlardır. Oysa lirik şiirin en önemli özelliklerinden biri, gündelik dilden uzak, çağrışım alanı geniş ve müphem bir söyleyişi kapsaması ve bunun için de imgelerden yararlanmasıdır.

Tezin ilk bölümünde, teorik bir girişin ardından, Türkçe şiir açısından genel bir ilk okumaya yer verilmiş ve retorik süreçlerden, şiirin alımlanmasından ve temellük edilen ideolojilerden kısaca söz edilmeye çalışılmıştır. Lirik süreçler ve bunlarla ilgili örneklemeler ise, çalışmanın sonraki bölümlerinde daha geniş bir biçimde ele alınmıştır.

Şiirde modernizmin yakalanabilmesinin ilk koşulu şairin, dili ve anlamın geriye itilmesini, sorunsal haline getirmesiyle oluşur. “Yeni” Türkçe şiirde modernlik, bu yüzden Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’le başlatılmıştır. Ancak modern şiir de birden bire oluşmamış, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin’in modern sürece birer hazırlık oldukları düşünülmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünde bu yüzden, öncelikle, bir hazırlık süreci olarak Servet-i Fünûn’un bu iki şairinden söz edilmiş; ardından modern şiir sürecinde, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’den yola çıkılmıştır. Daha sonra aynı bölümde, Cumhuriyet sürecinde lirizmi devam ettiren

Âsaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil ele alınmıştır. Bu sürecin retoriği içinde, hiçbir akıma dâhil olmayan bu iki bağımsız ismin, şiir anlayışları da kendilerinden önce değerlendirilen diğer şairler gibi poetik metinleri üzerinden okunmuş ve şiirlerinde, bir yandan bu poetikaların karşılıklılığına bakılırken, öte yandan şiir örneklerinde ideolojik imler aranmıştır.

Tezin son bölümünde ise bakış açısı tersine çevrilmiş, Nâzım Hikmet'e ve Niyazi Akıncıoğlu gibi genelde retorik bir söylemle anılan toplumcu şairlerin lirik olduğu düşünülen şiirlerine değinilmiştir. Her iki şairin de şiirlerinde bazen benzer bazen de farklı yollarla, toplumcu şiirin uzağına düşen bir lirik şiir yapısının varlığı tespit edilmiş, her ikisinin de Marksizm'in, lirik şiire kapı aralayan iki şairi olduğu vurgusu yapılmaya çalışılmıştır. Şiirlerinde, zaman zaman toplumcu anlayışın uzağına düşen bu iki şairin, gerek ideolojik gerekse şiirsel açıdan farklı bir bilinçdışını şiirlerinde ördükleri gibi, şiiri, bütünüyle, bir amaca hizmet etmek için kullanmadıkları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Lirik şiirde ideoloji okuması denemeleri, tek bir imge etrafında değil, daha önce işaret edildiği gibi zaman ve mekân, hayal ve hakikat, aşka ve kadına bakış, dinî, mistik ya da olağanüstü imgelerin kullanımı üzerinden çeşitli okuma denemeleri ile yapılmıştır. Ele alınan şairlerden Cenab, Hâşim, Çelebi ve gelebilecek bazı itirazlara karşın, Necatigil'in hem poetik metinlerinde hem de şiirlerinde tam bir lirizm tespit edilmişken, Fikret, Yahya Kemal, Nâzım ve Akıncıoğlu'nda ise ne tam bir lirizmden ne de tam bir retorikten söz edilememiştir. Bu şairler Türkçe şiirdeki hassas yerleri nedeniyle, birer ara konum olarak işaretlenmiş ve okumalar da buna göre yapılmıştır.

Tezin ortaya çıkardıklarından yola çıkarak denebilir ki, hayal ve hakikat imgeleriyle oluşturulan tablolar, Servet-i Fünûn şiirinin başlıca temi olmuştur. Bu

şiiirde gerçek, örtük ve çirkin iken, hayal ve ancak örtülü gerçeğin “güzel” olarak inşa edilmesi söz konusudur. İstibdadın baskı ve sansürünün, bu yapıdaki etkisi göz ardı edilmemiştir. Cenab, gerçeğe dair ancak silik görüntüler sunup böylelikle gerçeğin asıl suretinden kaçmayı tercih ederken, Fikret’te özellikle gerçeğin çirkinliği üzerine yazılmış pek çok şiir ve şiirlerin içinde, pek çok kötü görüntü tablolaştırılır. Hayal ve hakikat arasında gidip gelen Fikret’e karşılık, Cenab, hayale ya da bir başka deyişle, gerçeğin çirkinliğinin örtülü olduğu saatlere ya da anlara sığınan, daha ziyade seyirci bir şairdir. Hâşim’de bu üstü örtüklük biraz daha ileri gider. Ancak havuzun aksinde ya da gecenin karanlığında seyredilen bir gerçekliğe tahammül edebilir. Bu yüzden kendine hayal zeminler, hayal zamanlar kurar. Her ne kadar bu öğelerin bir ayağı onun çocukluğuna dayansa ve psikanalitik nedenlerle açıklansa da, aslında tam da bu nedenle, yani şairin biyografisine göndermelerle okunabileceği için, yazar ideolojisi merkeze alınarak okuma yapmayı olanaklı kılmıştır.

Bu tezde, zaman ve mekânı birbirinden tam ayırmadan ele almak gerekmiştir. Zamanın mekân üzerinden okunması, mekânın genelde tarihsel ya da ideolojik göndermeleri tarafından belirlenmiştir. Zamanı ve mekânı sorunsallaştıran ya da işleyen şairlerde de, bunlar arasında tam bir ayırım söz konusu olmamış, anlam bakımından da birbiriyle ilişkili olan zaman ve zemin, şiirde çoğunlukla beraber inşa edilmiştir. Üstelik mekân, bağımsız bir yer değildir, lirik şiirde genellikle bir temsil görevi görür, işaret ettiği sıradan gerçekten ve maddi varlıktan çok daha fazla imgeyi bünyesinde barındırır. Hayalî ya da gerçek mekânların, bu açıdan önemi büyüktür. Bu, hem Hâşim’de hem Beyatlı’da hem de Necatigil’de başka bir anlamsal düzlemin temsilî kullanımı olarak şiirde varlık bulacaktır.

Çelebi’nin şiir anlayışı ve onu örerken kullandığı dinî ve mistik, imge ve imajlar, metinlerarası göndermeler, aslında tıpkı Necip Fazıl’da olduğu gibi retorik

bir bakış açısıyla okunabilirdi. Ancak Çelebi, ondan farklı olarak, şiir anlayışını da şiirini de estetize etme yoluna gider. En açık deyişle, onun şiiri, sözü edilen kullanımların kendisini amaç edinmez, söylenmek istenen için şiirin ağında bu ögeler ve söz öbekleri, birer araç olarak kullanılır. Şiirinde kullandığı, yararlandığı dinî ve mistik unsurları, şiiri için amaç edinmemiş ve bu göndermelerini estetize etmiş olsa da, kullanımın tercihi de ideolojik bir im olarak okunmalıdır.

Necatigil'in ise, bir dönem anlamın öne çıkarılmış ve açık olmasına karşın, bir süre sonra şiirlerinde anlamın geriye itilmesi konusunda özel bir çaba harcadığı görülür. Ancak ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar, Necatigil'in kullanım ve söylem biçimi zaman zaman değişse de, şiirlerinde mekân önemli bir varlık gösterir. Bu mekân, modern kent insanının, insan olma ve varoluşsal sıkıntılarını ifade etmek için kullanılan, bir çeşit temsil görevi görür. Yaşanan baskı sürecinde, Necatigil'in şiirinde, dar bir mekâna çekilen insanın varlığı ve kullanımı, ideolojik açıdan önem taşır.

Son olarak, amacından ve şiirsel anlayışından kısmen uzağa düşen Marksist ve toplumcu iki şairin, Nâzım ve Akıncıoğlu'nun, şiirlerindeki biçimsel ve içeriksel kırılma ve değişimlerle, zaman zaman nasıl lirikleşme çabasında oldukları izlenmiştir. Onların sözü edilen şiirlerini lirikleştiren yapılar üzerinde durulmuştur. Ancak en önemlisi, sözü edilen şiirlerinde ortaya çıkan sıra-dışı sonuçlar, bir ideolojik im olarak ele alınmıştır. Nâzım'ın cinsellik ve aşk dolayımında yazdığı bazı şiirlerinde anti-emperyalist bir şairin şiirinde görülmesi beklenmeyen bir söylem biçiminin, kolektif bilinçdışından kaynakladığı düşünülen, ataerkil bir söylemin varlığı söz konusu edilmiştir. Akıncıoğlu'nda ise, yine aynı konularda Nâzım'ı andıran benzer bir emperyal söylem görülmesine karşın, daha ilgi çekici bir biçimde, Toplumcu-Gerçekçi bir şairin masalsı bir şiir kuruşuna tanık olunmuş,

yaşadıklarından sonra gittikçe içine kapanan ve daha az şiir yazan bir şairin, hakikate kapılarını kapatmasa da, hayali şiirinin arka kapısından içeri aldığı görülmüştür. Baskı altındaki bireyin ve şiir-beni'nin, bir çeşit kaçış olarak değerlendirilebilecek olan imgesel yönelimi, Akıncıoğlu'nun masal, rüya ve uyku halleriyle bir özgürlük zemini oluşturma çabasıyla hareket ettiğini düşündürmüştür. Gerçek-dışı bir yönelimin, toplumcu gerçekçi bir şair için, imgelerle / metaforlarla kurduğu bir lirik şiir yapısının varlığı bile başlı başına bir ideolojik imdir. Kullandığı dil ve üslup yapısı ve biçim ile de bu ideolojik imi belirginleştirmiş, çağı ve kuşağı için, Nâzım'la birlikte anılabilecek sıra-dışı bir şairdir. Marksist şiir anlayışının ne içinde ne de büsbütün dışında olan Akıncıoğlu bu sıra-dışı şiirsel tutumla, öteki toplumcu gerçekçiler arasında, Nâzım'dan sonra, şiir açısından en önemli çıkış olarak düşünülebilir görünmektedir.

SEÇİLMİŞ BİBLİOGRAFYA (Kitaplar, Sözlükler, Makaleler, Tezler)

- Adorno, Theodor W. “Lirik Şiir ve Toplum”. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Ahmet Haşim. “Mukaddime”. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983.
- . “O Belde”. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983.
- . “Şafakta”. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983.
- . “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983.
- . “Yollar”. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983.
- Akıncıoğlu, Niyazi. *Umut Şiirleri*. Ankara: Hacan Yayınları, 1985.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Alkan, Erdoğan. *Şiir Sanatı*. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1995.
- Altınkaynak, Hikmet. *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası, 1977.
- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Anday, Melih Cevdet. “Anı”. *Rahatı Kaçan Ağaç*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997.
- Andrews, Walter. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Aristoteles. *Retorik*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

2012.

———. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Baker, Ulus. “Ignoramus: Psikanaliz neden işe yaramaz?”. *Aşındırma Denemeleri*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2000.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat. İstanbul: Kaf Yayınevi, 1999.

Bennholdt, Maria Mies Veronika ve Thomsen Claudia Von Werlhof. *Son Sömürge: Kadınlar*. Çev. Yıldız Temurtürkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Beyatlı, Yahya Kemal. “Açık Deniz”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962.

———. “Erenköyü’nde Bahar”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962.

———. “Hayâl Şehir”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1961.

———. “İstanbul’un O Yerlerinde”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1961.

———. “Ses”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962.

———. “Şiir Okumaya Dair”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1971.

———. “Şiir”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1971.

Bezirci, Asım. *Temele Gül Dikenler*. İstanbul: Evrensel Kültür, 1993.

Cenab Şahabettin. “Temâşâ-yı Leyâl”. *Cenap Şahabeddin’in Bütün Şiirleri*. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984.

Cevdet Kudret. *Edebiyat Kapısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Çelebi, Âsaf Hâlet. “İbrahim”. *Om Mani Padme Hum*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1953.

Çelik, Yakup. “1940 Kuşağı Toplumcu Şairleri ve Halk Şiiri”. *Milli Folklor* 87 (Bahar 2010): 78-83.

Çetin, Mehmet. *Tanzimat’tan Günümüze Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

de Man, Paul. “Lirik ve Modernlik”. *Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. Çev. Ahmet Demirkan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1988.

- . *The Theory-Death of Avant-Garde*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- de Saussure, Ferdinand. *Genel Dilbilim Dersleri I*. Çev. Berke Vardar. Ankara: TDK Yayınları, 1976.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari. “Minör Edebiyat Nedir?”. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları, 2000.
- Dinamo, Hasan İzzettin. *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*. İstanbul: De Yayınları, 1984.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- . *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztöpaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Ercilasun, Bilge. *II. Meşrutiyet Devrinde Edebî Tenkit: I. Türkçü Tenkit*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1995.
- Filizok, Rıza. “Tanzimat ve Türk Edebiyatı”. *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Sempozyumu Bildirileri*. İzmir: E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Hilav, Selahattin. “Nâzım Hikmet Üstüne Notlar”. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Hulusi, Şerif. *Ahmet Haşim: Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967.
- Jameson, Fredric. “Rimbaud Ve Mekânsal Metin”. Çev. Kemal Atakay. *Defter Dergisi* 36 (Bahar-1999): 105-126.
- Karaca, Alaattin ve diğer. “Asaf Hâlet Çelebi'ye Göre Şiir”. *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*. Haz. Hüseyin Su ve diğer. Ankara: Hece Yayınları, 2003.
- Kemal, Mehmed. *Acılı Kuşak*. İstanbul: Çağdaş Yayınevi, 1996.
- Kurdakul, Şükran. “Niyazi Akıncıoğlu”. *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1985.
- Mayo, Bruce. “Introduction to Adorno's Lyric Poetry and Society”. *Telos*. (Yaz-1974): 20, s.52-55.
- Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.

- Narlı, Mehmet. *Şiir ve Mekân*. Ankara: Hece Yayınları, 2007.
- Nâzım Hikmet (Ran). “Aşı”. *Yatar Bursa Kalesinde: Şiirler 4*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- . “Kerem Gibi”. *Kerem Gibi*. İstanbul: Özgün Yayınları, 1976.
- . “Lodos”. *Kuvâyi Milliye: Şiirler 3*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- . “Rubailer”. *Kuvâyi Milliye: Şiirler 3*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- . “Saat 21 22 Şiirleri”. *Kuvâyi Milliye: Şiirler 3*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- Necatigil, Behçet. “Avunmak”. *Bütün Eserleri: Şiirler 1938-1958*. Haz. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- . *Bile/Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- . *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- . “İçerde”. *Bütün Şiirleri 2*. Haz. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri. İstanbul: Varlık Yayınları, 1982.
- . “İçerlek”. *Sevgilerde*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- . “Kirli Masa”, *Bütün Eserleri: Şiirler 1972-1979*. Haz. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Okay, M. Orhan. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Sivri, Medine. “Paul Eluard ve Nâzım Hikmet’in Poetikasında ‘Ben’ ve ‘Biz’ Diyalektiği”. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 44*. (Nisan 2005): 151-161.
- Şen, Cafer. *Fecr-i Âtî Edebiyatı*. Ankara: Gazi Kitabevi, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2003.
- . “Ahmet Hâşim’e Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- . “Ne İçindeyim Zamanın”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1981.
- Tevfik Fikret. “Âşiyân-ı Dil”. *Rübâb-ı Şikeste: Kırık Saz, Bütün Şiirleri II*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1984.

- . “Ömr-i Muhayyel”. *Rübâb-ı Şikeste: Kırık Saz, Bütün Şiirleri II*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1984.
- . “Yeşil Yurt”. *Rübâb-ı Şikeste: Kırık Saz, Bütün Şiirleri II*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1984.
- . “Gayyâ-yi Vücûd”. *Rübâb-ı Şikeste: Kırık Saz, Bütün Şiirleri II*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1984.
- . “Bahâr-ı Magmûm”. *Rübâb-ı Şikeste: Kırık Saz, Bütün Şiirleri II*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1984.
- . “Lisân-ı Şi’r”. *Tevfîk Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*. Haz. İsmail Parlatır. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1993.
- . “Tasfiye-i Lisân”. *Tevfîk Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*. Haz. İsmail Parlatır. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1993.
- Tuncer, Hüseyin: *Yedi Meşaleciler*. İzmir: Akademi Kitabevi Yayınları, 1998.
- Tura, Saffet Murat. *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Yavuz, Hilmi. “Lirik Şiir”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Necatigil’in ‘Kareler’i: Açık Yapıt”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Yahya Kemal ve Dil”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Nâzım: Aşma ve Avangard”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Şiir ve Düşünce”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Şiirin Felsefe, Dünya Görüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değerlendirmeler 1”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . “Şiirin Felsefe, Dünya Görüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine

Değerlendirmeler 2". *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

———. "Necatigil ve Divan". *Okuma Notları*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1997.

Yekdeş, Ömer Faruk. "Nâzım Hikmet ve Cegerxwin'de Aşk Şiirinin İdeolojisi". Bilkent Üniversitesi: Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2008.

Yetkin, Çetin. *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.

Ziss, Avner. "Elements d'esthétique marxiste". Çev: Yakup Şahan. "Estetiğin Temel Kategorisi: İmge" *Yazko Çeviri*. (Mart-Nisan 1982): 166-169.

Elektronik Tabanlı Makaleler:

Altun, Hakan. "Kültürel Grameri Yeniden Dizmek: Madunun / Kadının Güçlenme Pratiği Olarak Seyirlik Oyunlar".
http://www.academia.edu/3772004/Kulturel_Grameri_Yeniden_Dizmek_Madunun_Kadinin_Guclenme_Pratiği_Olarak_Seyirlik_Oyunlar_Recomposing_the_Cultural_Grammar_Anatolian_Ritual_Plays_as_the_Resurgence_Practice_of_Subalterns <Erişim tarihi: 23 Temmuz 2013>

———. "Mekân Üzerinde Mücadele: Egemen(ler)in Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral "Alan Dışı"nın İnşası".
http://www.academia.edu/2379331/Mekan_Uzerinde_Mucadele_Egemen_ler_in_Tiyatro_Yapilarina_Karsi_Bos_Uzamda_Direnme_ve_Ezilenlerin_Belleği_Olarak_Teatral_Alan_Disi_nin_Insasi_Spatial_Struggle_Resisting_in_Empty_Space_Against_The_Places_of_Dominance_and_the_Construction_of_Off-Space_as_a_Collective_Cultural_Memory <Erişim tarihi: 27 Temmuz 2013>

Ayvazoğlu, Beşir. "Yahya Kemal'in Şiir Anlayışı Üzerine Bir Deneme". *Kitap Zamanı* 34 (Eylül 2008)
http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?newsId=1477 <Erişim tarihi: 20 Mart 2013>

———. "Ahmet Ağâh'tan Yahya Kemal Beyatlı'ya".
<http://edebiyatkonagi.wordpress.com/2009/12/10/ahmet-agahtan-yahya-kemal-beyatliya/> <Erişim tarihi: 5 Nisan 2013>

Yavuz, Hilmi. "Şiirde 'İmge' ve 'Anlam' Aynı Şey mi?".
<http://arsiv.zaman.com.tr/2003/10/08/yazarlar/hilmiyavuz.htm> <Erişim tarihi: 10 Mayıs 2013>

EKLER

Bu bölümde yer alan belgeler, Çetin Yetkin, hazırladığı *Siyasal İktidar Sanata Karşı* adlı kitaptan ve Hüseyin Cöntürk'ün kendi el yazısıyla aldığı notlar ise, Bilkent Üniversitesi Merkez Kampus Kütüphanesinde bulunan Hüseyin Cöntürk Özel Arşivindeki özel dosyalardan alınmıştır.

Komünistlikle ilgili olanların evleri basıldı

[illegible]

«.... evimizi bastıkları zaman bütün kitaplarımı didik didik ettiler. Yoksul kesemden nasıl da güçlkle almıştım onları... Afyon, eroin arasalar, böyle aramazlardı. Silâh kaçakçısı olsam, böyle hışımlla gelmezler, daha nazik davranırlardı...»¹

«... sol dergilere de yazılar yazıyorlar, bu arada sol tema-

şıldı. Bugün de bu egemenlik aynı sınıfta olduğuna göre, genel baskı nedeni de değişmiş değildir. Kuşku yok ki, bu sözler toplumcu sanatçılar için geçerlidir yalnızca.

Gerçek olan, burjuvaziden yana 1923'de başlayan çabaların ürünlerini vermiş olmasıdır. 1970 Türkiye'si, 1923 İzmir İktisat Kongresi'nin doğal sonucudur.

Bu dönemde de öğrenilen yeni inceliklere karşın özde gerçekten değişen bir şey yoktur. Örneğin bir babanın yatılı okulda okuyan çocuğuna yazdığı mektupta bu sömürü düzeninin eleştirilmesi komünizm propagandası kabul eden İstanbul Üçüncü Ağır Ceza Mahkemesi'nin babayı ve çocuğu T. C. K.'nın 142. maddesinden mahkûm eden kararı Yargıtay Birinci Ceza Dairesince 17 Mayıs 1963 gün ve E. 63/636, K. 1109 sayılı ilâmı ile onaylandı. Öte yandan, bir ortaokul öğrencisi kompozisyon ödevinde Lenin ile Atatürk'ü karşılaştırarak öğretmene komünizm propagandası yapıyor diye tutuklandı!...

Yoksa burjuvazimiz batılı ustalarından yeterince incelik öğrenmemiş miydi? Gerçi biraz yeteneksizdir.

Başbakanlığın şu yazısını okuyalım:

T. C.
BAŞBAKANLIK
Kanunlar ve Kararlar
Tetkik Dairesi
Sayı : 71-818/1037

13/2/1969

MILLET MECLİSİ BAŞKANLIĞINA

Adalet Bakanlığınca hazırlanan ve Türkiye Büyük Millet Meclisine arzı Bakanlar Kurulunca 12. 2. 1969 tarihinde kararlaştırılan «Anayasa nizamına karşı işlenen fiillerin önlenmesi hakkında kanun tasarısı» ve gerekçesi ilişik olarak sunulmuştur.

Gereğinin yapılmasını rica ederim.

Süleyman Demirel
Başbakan

Bir de A. Ü. H. F.'nin bu tasarıya ilişkin görüşünden birkaç satır okuyalım:

«Tasarı kendisine hâkim olan felsefe ve getirdiği hükümler itibarıyla, anayasaya aykırı olmaktan öteye giden ve anayasayı ihlâl kavramı içinde de mütalaa edilebilecek bir nitelik taşımaktadır.»¹

Bu ve buna benzer tepkiler üzerine, bilindiği gibi, tasarı geri alındı. Burjuvazimiz, incelikleri yavaş yavaş öğreniyor.

¹A. Ü. H. F. Komisyon raporu, s. 15

İDDİANÂME

Toplu Basın Asliye Ceza Mahkemesine

- Dâvacı : K. H.
- Maznunlar : 1- Şerif Hulûsi Kurbanoglu, Ahmet Nazif oğlu, Hatice'-den doğma, 1910 doğumlu, Erenköy Kozyatağı Havuz-başı No. 45'de mukim, yazar.
2- Ömür Candaş, Ahmet oğlu, Leman'dan doğma, 1941 doğumlu, Bakırköy Bahçelievler Çınarlı Sokak no. 16-1'de mukim olup Eylem Dergisi sorumlu yazı işleri müdürü.
- Suç : Cemiyetin muhtelif sınıflarını kin ve adavete tahrik.
- Suç tarihi : 1/7/965

Şehrimizde yayınlanan aylık (Eylem) dergisinin 54 üncü sayfasında maznunlardan Şerif Hulusi imzası ile (Kurtuluş Savaşı Destanı ve Nâzım Hikmet'in Kuvayı Milliye Destanı) başlığı altında yayınlanan yazıda son defa Yön yayınları arasında neşrolunan Nâzım Hikmet'in Kuvayı Milliye Destanı isimli kitabının aslına göre bazı hatalarına ve çıkarılan kısımlara işaret olunarak bu hususlar tenkid edildikten sonra yazının 2. sayfasının son satırlarında (... Hele Yön baskısında 9. sayfasında çıkarılmış olan 61 mısralık parça var ki, bu mısralar okununca İstiklâl Savaşının sınıf karakteri daha iyi belirecektir. İstiklâl Savaşında o zamanki hâkim sınıfların ihaneti ile Türk halkının bu mücadeledeki eşsiz kahramanlıkları arasındaki zıtlığı ve bu savaşın diyalektiğini sağlam bir Marxçı görüşle anlatmağa çalışan böyle önemli bir sanat eserinin kolunu kanadını kırmak kültür eserleri karşısında böyle hafif davranmak doğru değildir) denildikten sonra orijinalinde mevcut olup yayınlanan kitaba alınmayan Nâzım Hikmet'in 65 mısralık şiirine yer verilmiş bulunmaktadır.

Bu mısralar arasında dikkate şayan görülenleri (Eşraf, ayan ve mütehayyizan) dan çoğunun ve ağaların düşmanla birlik olduklarına mütedair olan kısımdır. Bu mısralarda istiklâl mücadelesinin bir milletin bütünü tarafından yapılmadığı ve fakat idareci sınıfa mensup bulunmayan köylü ve halk tarafından yapılmış bulunduğu, idareci sınıfın düşmanla işbirliği yapan hainlerden ibaret bulunduğu ifade olunmaktadır.

Mevzuubahis mısralar toplumun terekküp ettiği sosyal sınıflardan bazılarını milletin ölüm kalım mücadelesinde düşmanla birleşip ihanette

bulunduğu ifade edilmek suretiyle umumun emniyeti yönünden tehlikeli şekilde kin ve adavete tahrik mahiyetindedir. Yazıdan yukarıya aktarılan satırlar da maznunun bu husustaki maksadını açığa çıkaracak niteliktedir.

Diğer maznun sorumlu yazı işleri müdürü Ömür Candaş'ın suç konusu işbu yazıyı mahiyetini bilerek yayınladığı suç konusu yazı bilirkişi mütalaası ve dosya münderecatı ile anlaşıldığından her iki maznunun celp ve duruşmalarının icrası ile hareketlerine uyan 5680 sayılı kanunun 16 ncı maddesi delâletiyle T.C.K.'nun 312'nci maddesinin 1 ve 2'nci fıkraları uyarınca tecziyeleri, Sulh Ceza Mahkemesi kararı ile muhafaza altına alınan mezkûr derginin 1 Temmuz 1965 tarih ve 17 sayılı nüshalarının T.C.K.'nun 36'ncı maddelerine tevfiikan müsaderesine karar verilmesi talep ve rica olunur. 28/4/965.

İstanbul C. Savcı Yardımcısı
Sevki Arat 12480
(imza)»

Doğrusunu söylemek gerekirse, her iki hukukçu da (bilirkişimiz ve savcımız) tarihsel gerçekleri unuttuktan başka, galiba bazı yasalarımızı da bilmiyorlardı. Örneğin 26 Teşrinisani 1934 günlü ve 2590 sayılı yasanın birinci maddesi şudur: «Ağa, Hacı, Hafız [vb. gibi.....] gibi lakab ve ünvanlar kaldırılmıştır. Erkek ve kadın vatandaşlar, kanun karşısında ve resmî belgelerde yalnız adlarıyla anılırlar.» 1924 Anayasasının 69. maddesinde de «Türkler kanun nazarında müsavi ve bilâistisna kanuna riayetle mükelleftirler. Her türlü zümre, sınıf, aile ve fert imtiyazları mülga ve memnudur.» hükmü vardı. Daha da önemlisi 1961 Anayasasının 12. maddesi ve bu maddenin gerekçesidir. 12. maddeye göre «Herkes... Kanun önünde eşittir. Hiçbir kişiye, aileye, zümreye veya sınıfa imtiyaz tanınamaz.» Maddenin gerekçesinde «... 2'nci fıkrada ifade edilen (imtiyazların mülga olduğu esası) dahi, birçok anayasada ve eski Anayasamızda da mevcut olan bir hükümdür.» denilir.

Ama, değindiğimiz gibi, herşeyin üstünde, tarihsel gerçekler var.

Unutulan bu gerçekleri burada andıktan sonra biz yine Toplu Basın Mahkemesindeki duruşmaya dönelim.

9 Şubat 1966 günlü duruşmada sanıklar müdafii Demir Özlü, sözlü olarak savunma yaptı. Mahkeme tutanaklarına bu savunmayı mahkeme başkanı şöyle geçirdi:

«Bahis konusu yazıda müvekkilim Yön dergisinde ve Yön dergisi yayınları Kurtuluş Savaşı Destanı isimli Nâzım Hikmet'e ait bir kitabın noksanlarını belirtmek ve ilerde bunun tekrar yayınlanması halinde bu noksanların izalesi temin için bir tetkik yazısı yazmıştır. Bu yazıda, bir inkılâp çocuğu olarak ve ilk okuldan beri her inkılâp çocuğuna bizzat Atatürk tarafından öğretilen ve telkin edilen Kurtuluş Savaşının bir özelliğini vererek belirtmiştir. Çok acıdır ki, Türk üniversitesinde inkılâbın yetiştirdiği bir profesör geçinen adam

İnkılâp tarihinin ve Kurtuluş Savaşının Atatürk'ün nitelendirdiği en büyük vasfını inkâr etmek durumuna düşmüştür. Ve gene Atatürk üniversitesinin yetiştirdiği bir savcı da bu fikre iştirak etmiştir. Biz şimdi savcılıktan rica ediyoruz: Lütfen Atatürk'ün nutku hakkında da bir takibat açsın, çünkü bu yazıda bahis konusu sözler aynen nutukta da vardır. Ve Türk Kurtuluş Savaşında, bugün mevcut bulunmayan, ve çok şükür ortadan silinmiş bulunan, eşraf, ayan ve mütehayyizan sınıfından bazılarının hakikaten ihanet içinde oldukları, hatta Aznavurları ve buna mümasil hempalarını Türk Kurtuluş Savaşına karşı ileri sürdüklerini inkâr etmek biz Atatürk nesli çocuklarını ağlatacak kadar acı içinde bıraktı. Hakikaten şurası muhakkaktır ki, Türk Kurtuluş Savaşı bir bütün olarak yapılmadı. Eşraf, ayan ve mütehayyizan ve o zamanki idareci kadronun hiyanet içinde olan ekseriyeti kurtuluş savaşına karşı çıktı ve o zaman gerçeği saklamak suretiyle ilgisiz ve şuuru ile hareket edemeyen bir gurup kimseyi de kendilerine âlet etti. Esasen kurtuluş savaşının en büyük niteliklerinden biri de bu tip hainler gurupunu ortadan kaldırmak, hâkimiyeti bizzatihî Türk milletinin eline vermektir. Bu hususu böyle niteledikten sonra, bugün ortadan kalkmış bulunan ve hainlikleri tarihen tespit edilmiş, sabit olmuş, bu zümre aleyhine kin ve adavetin tahriki nasıl mevzuubahis olabilir? Biz bunu anlamıyoruz. Bu durum muvacehesinde mahkemenizin vereceği karar, hakikaten tarihin ve Kurtuluş Savaşının beraati olacaktır. Bu sebeplerle müvekkillerimin beratlerini ve aksi düşünüldüğü takdirde cezalarının tecillerini rica ederim, dedi.

G.D. : Dosya incelenerek bir karar verilmek üzere duruşmanın 16/3/966 Çarşamba saat 10.55'e bırakılmasına oybirliği ile karar verildi.»

Acaba 16 Mart 1966 çarşamba günü saat 10. 55'te tarihimiz ve Kurtuluş Savaşımız beraat edecek miydi? 16 Mart 1966 çarşamba günü saat 10.55'de verilen karar şudur:

K A R A R 966/21

Esas no.
965/75

C. Savcılığı No.
965/59

Reis : Fehmi Çağıl 6007
Hakim : Sadık Güney 6357
Hakim : Saadet Hergüner 6972
C.S.Y. : Şevki Arat 12480
Kâtip : Behiçe Gülçur

.....

Mezkûr yazıda yayınlanan Nâzım Hikmet'e ait 61 mısralık şiir tetkik

bule şayan görülmemiş ve diğer 1/3/1967 tarihli bilirkişilerin müstereken vermiş oldukları mütalaaları mahkememizin görüşünü kısmen teyit eylemiş ve mahkeme heyetinin vicdanî kanaati ve takdir hakkı da bu merkezde tahassül eylemiştir.

Netice:

Yukarıda etraflıca arz ve izah edilen mucip sebeplere binaen sanık tarafından neşredilmiş bulunan Nâzım Hikmet'in 'Dört Hapishane'den şiir kitabının 22-23 sayfalarında 'Kıyamet Sureleri-Alâmetler Suresi' isimli şiirde binnetice sanığın fiilinde T. C. K.'nun 142 maddesinin suç unsurları mevcut olmadığı kanatine varıldığından sanığın müsnet suçtan BERAATINE talebe aykırı olarak 17/5/1967 tarihinde ittifakla verilen karar Cumhuriyet savcısı hazır olduğu halde sanık ve müdafilerinin yüzlerine karşı ve açıkça tefhim kılındı.»

Hukukçuların yüzünü ağartacak bir karar!

Ne var ki, savcılık bu kararını temyiz etti gene de. Ancak, Yargıtay esas no. 968/164, karar no. 968/276 ve 30 Ocak 1968 günlü kararı ile oyçokluğu ile bu beraati onayladı.

Böylece şair Nâzım Hikmet, bir şiirinden daha beraat etmiş oldu.

6. NEZİHE MERİÇ, NÂZİM HİKMET YERİNE TUTUKLANIYOR

Dâvacı : K. H.
Sanık : Nezihe Şükran Şengil, Halis ve Muhattar'dan olma,
Ankara Çankaya nüfusuna kayıtlı.
Suç : Neşren komünizm propagandası
Suç tarihi : Ekim 1968
Tevkif tarihi : 13 Aralık 1968
Tahliye tarihi : 19 Aralık 1968

Evet, hukuk dili bu ölçüde kuru ve sert olabiliyor. Bu olayı, daha ayrıntılı anlatmaya çalışalım.

Dost Yayınları, 1968 Ekiminde *Nâzım Hikmet'in Bütün Eserleri -I* adlı kitabı yayınladı. Kitap için savcılık Prof. Dr. İlhan Akın'dan rapor istedi. Profesörün raporu olumsuzdu:

İstanbul C. Savcılığı Basın Bürosuna

Dosya No. 68/3898

Ankara C. Savcılığının 25/11/1968 tarih ve Basın Hz. 968/600 sayılı yazıları ile gönderilen Nâzım Hikmet'in (Bütün Eserleri) adlı kitabın 1. cildinin T. C. K.'nun 142, 311 ve 312 maddeleri ile sair meri mevzuatımıza

aykırı bir husus ihtiva edip etmediğinin tetkiki için memuriyetinizce resen bilirkişi seçilmiş bulunmaktayım.

226 sayfa tutarındaki kitap, Ankara'da Dost Yayınları Kitabevi tarafından yayınlanmıştır. Kitabevinin amacı, Nâzım Hikmet'in bütün eserlerini kronolojik bir sıra içinde bir külliyyat içinde toplamaktır. Tetkik konusu olan kitap bu külliyyatın birinci cildinin birinci kitabı olarak takdim edilmektedir ve bunda sadece Nâzım Hikmet'in 1916 yılından itibaren yayınladığı şiirler bulunmaktadır.

Şair Nâzım Hikmet'in 1916 ile 1930 yılları arasında yazdığı bu şiirlerin pek çoğunda siyasî bir amaç bulmak mümkün değildir. Ancak içlerinden bazılarının ise, tamamıyla siyasî inanç ve doktrinini belirtmek amacı ile kaleme alınmışlardır.

Sahife 44 ve 45'te (Kom-genç birliklerine) başlığını taşıyan şiir Marksizmin gerçekleşmesini sağlama amacı ile yazılmıştır.

Sahife 48'de (Şair) başlıklı şiirde, yazar, siyasî inancının ne olduğunu açıklamaktadır.

Sahife 59 (Lahutinin Kremline mukaddime) başlıklı şiirde Bolşevik şaire behey lahuti yoldaş tek kalma çoklaş diyen yazar bu konuda propaganda yapmaktadır.

Sahife 62 ve 64'de (1923 Almanya inkılâbını beklerken) başlıklı şiirlerde de Almanya'da da bir bolşevik ihtilâlinin çıkması heyecanla beklenilmektedir.

Sahife 68'de (2000 senesinin sanatkârlarına) başlıklı şiirde de o yılların şairlerinin bolşevik inançları daha sonraki yılların şairlerine anlatılmaktadır.

Sahife 74 (Gargıdaki beyaz sütunlu ev) ve 76'da (Ustamızın ölümü) başlıklarını taşıyan şiirlerde de bolşevik partisi ve onun kurucusu Lenin hakkında övgüler bulunmaktadır. Özellikle bu şiirin sonunda (Öldü büyük ustamız öldü) dedikten sonra, (Lâkin arkasında kolu bağlı bırakmadı bizi, bize de sanatın sırrını öğretip öldü, tamamlayacağız şah eserimizi) denilmektedir ki, kast edilen pek açık olarak bolşevik rejimidir ve bunu benimseyen yazar bunu tamamlayacağını da belirtmektedir.

Sahife 107'de (O duvara cevap) başlıklı şiirin sonunda komünist tarifi yapılmakta ve komünist demek adımlarını tarihin akışına uyduran, temelleri çöken bugüne vuran, yarını kuran, kahraman demektir.) denilmektedir. Böylece komünisti bir kahraman olarak nitelemekle yine açık bir övgüyü göstermektedir.

Örnekleri daha çoğaltmadan belirtebiliriz ki, söz konusu *Bütün Eserleri-1* adlı kitapta meri mevzuatımıza aykırı ve suç teşkil eden birçok şiirler bulunmaktadır.

Keyfiyeti saygılarımla arz ederim.

9 Aralık 1968

Bilirkişi

Prof. Dr. İlhan F. Akın

4. KİTAP OKUMAKLA BAŞLAYAN ÇİLE

ORHAN KEMAL



...
*kampana, kilit gıcirtısı ve gardiyanlar
bütün bu şeyleri arkada bırakabilmek hasreti*

O. Kemal

Orhan Kemal'in tümü çekilmiş beş yıllık mahkûmiyeti ve beraatle sonuçlanmış çeşitli dâvaları vardır. Bu beş yıllık mahkûmiyetin nedeni C. H. P.'nin faşizmi ve Orhan Kemal'in kitapçılarda satılan kitapları ve günlük gazeteleri okumuş olmasıdır. Belki inanılmayacak ama, savcılığın tanıklarından biri bir kütüphane memurudur.

İşte düşünce tarihine geçecek bir belge:

T. C.
VI. KOLORDU KOMUTANLIĞI

Kurmayı

46

Kayseri
11-10-1968

Son Tahkikat Kararı

Yabancı rejimler lehinde propaganda yapmak suretiyle eratı isyana tahrik teşebbüsünde bulunmaktan maznun 12. P. A. Bl. bedelcilerinden Abdül-

kadir Kemali oğlu Raşit Kemalî [Orhan Kemal] hakkındaki hazırlık ve ilk tahkikat evrakını gördüm.

Raşid'in komünistlik propagandası yapıyor diye ihbar edilmesi üzerine yapılan aramada kendi el yazısı ile yazılmış ve Nâzım Hikmet'e hitap eden şiir parçaları ve Maksim Gorki'nin Rus İhtilâlinden Sahneler Mahkûmlar adlı bir kitabı ile yine Rus ediplerinin hayatlarına dair ve Marksizm-Realite-ler hakkında yazılmış ve gazetelerden kesilmiş makaleler çıkmıştır. Şahit-lerden Niğde kütüphane memuru Yusuf, 6. BL. den Adnan, Enver, Hamza'nın ifadelerine göre, Raşid'in Nâzım Hikmet'i takdir ettiğini ve eserlerinin büyük bir değeri bulunduğunu ve hattâ kütüphanede bulunması lâzım geldiğini söylediği, Nurettin ve Abidin de Raşid'in hükümetimizi Avrupa devletlerin-den meselâ İtalya, Almanya, Rusya'dan hattâ Balkanlar'dan bile geri bu-lunduğunu söylediğini ifade etmeleri ve evinde çıkan yazılarla kendisinin bu ruhta, yani yabancı rejimleri benimseyerek biraz tahsilli bulunan kimse-lere hulûl etmek suretiyle ve hissiyatı milliyelerini rencide edecek tarz-da misallerle izaha kalkması yabancı rejimler lehinde propaganda yap-tığını, bu fiil ve hareketleri askerî şahıslar içinde yapmış olmasından isyan muharriki sayılmaktadır. Bu husus şahitlerin şهادetleri ve hattâ kendisinin tevil yollu ikrarı ile sabit olmaktadır.

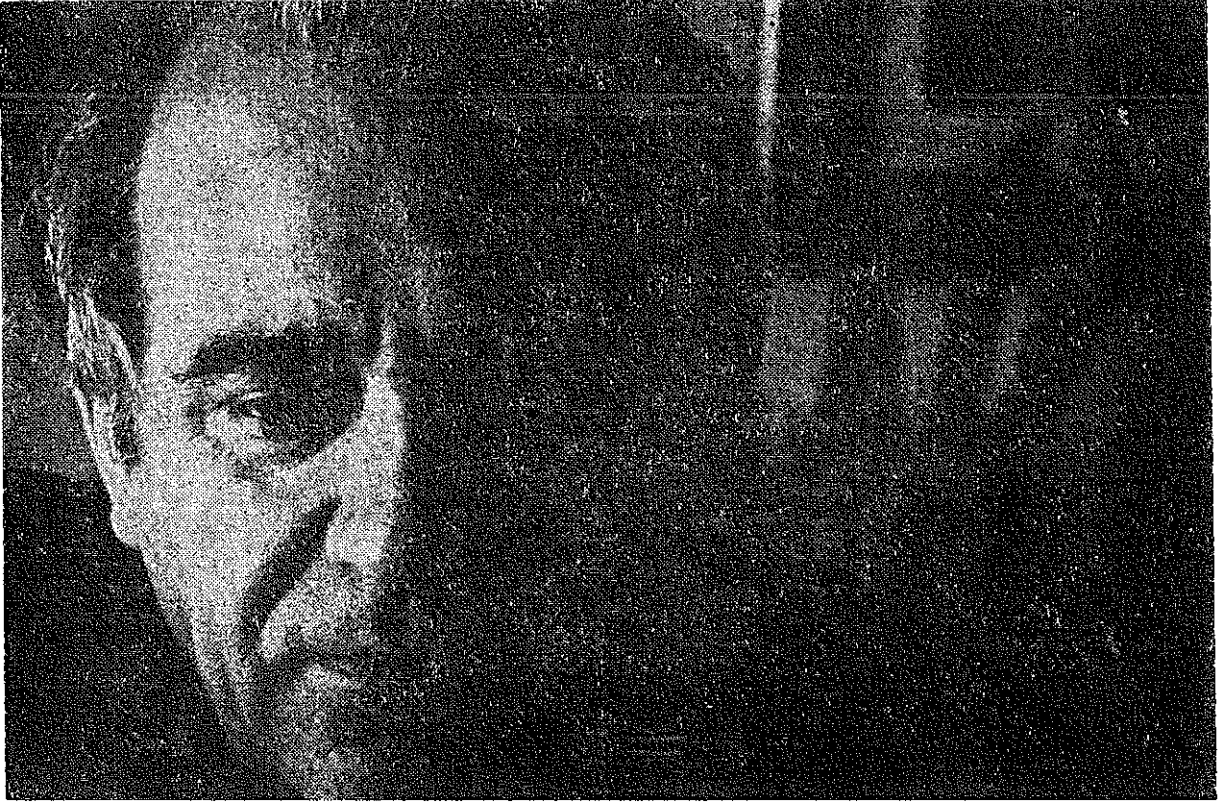
Şu hale göre maznun Raşid'in bu fiil ve hareketi CZ.K.'nun 94. cü madde-sine uyduğundan hakkında AS. U. MH. KA.'nun 125. ci maddesi hükmüne tevfiakan son tahkikatın açılmasına ve duruşmanın ...938 günü KOR. askerî mahkemesinde yapılmasına karar verdim.

VI. Kor. K.
Korg.
M. Ergüder»

Bu yazıyı eleştirmeğe kalkışmak olanaksızdır. Olanaksızdır, çünkü içinde ussal olarak kavranabilecek bir cümlecik bile bulunmuyor. Sonunda Orhan Kemal beş yıl hapis yatmasaydı, belki korgeneral şaka yapıyor derdik. «İtalya, Almanya, Rusya bizden daha ileri» dediği için. O. Kemal'in yabancı rejim-ler lehinde propaganda yaptığını söylerken acaba 1938'de Mussolini ve Hitler iktidarda olduğuna göre, O. Kemal, komünizm lehinde mi, yoksa faşizm lehinde mi propaganda yapmıştır? Yoksa hem faşizm ve hem komünizm lehinde mi propaganda yapmıştır? O. Kemal aynı anda hem faşizm ve hem komünizm lehinde propaganda yapmış ise, bunu kabul etsek bile, askeri isyana bu pro-paganda ile nasıl kıskırtmıştır? Faşizm lehinde mi, komünizm lehinde mi, Bal-kan devletleri lehinde mi? Yoksa Türkiye'dekinden başka bütün rejimler lehine mi? Hükümetimiz Avrupa devletlerinden daha geri derken, acaba O. Kemal o sırada Avrupa'da geçerli olan hangi rejim lehine, krallık lehine mi, cumhu-riyet lehine mi... propaganda yapmıştır? Yoksa korgeneralin dediği hem kiral-lık, hem de cumhuriyet lehine mi propaganda yapmıştır? Hükümetimiz (re-

6. ZİNCİRE VURULAN SANATÇI

RIFAT ILGAZ



*Tek suçunuz hür insanlar gibi konuşmak
Kitaplar suç ortağınız*

R. Ilgaz

Rıfat Ilgaz'a reva görülen mahpusluk, toplam olarak, 5 yıl, 5 ay, 25 gün.

Rıfat Ilgaz, ilk kez, 1944 yılının Mayıs ayının 24 üncü gününde tutuklandı. Yargılaması tutuklu olarak yapıldı. 6 ay cezaya çarptırıldı. Bu cezanın nedeni *Sınıf* adlı şiir kitabıydı.

Bu şiir kitabına ilişkin «Esbabı Mucibeli Hüküm» yalnız her hukukçuyu değil, ama her aydını da düşündürecek nitelikte. Yalnız hemen belirtmek gerekir ki, hükmü veren mahkemenin bir üyesi hukukçu, öteki iki üyesi askerdir.

Karar şu:

T. C.
ÖRFİ İDARE KOMUTANLIĞI
İstanbul 1. No.lu Örfi İdare Mahke.
Reisliği
Esas : 515
Karar : 512

Tophane
10/Ağustos/944

(ESBABI MUCİBELİ HÜKÜM)

Türk Ulusu adına adalet dağıtmaya mezun İstanbul 1. No.lu Örfi İdare mahkemesi:

Reis : Tümgeneral Yusuf Ziya Yazgan
D. Hâkimi : As. Ad. Hâkim Şahap Homriş
Aza : Tğm. Osman Ebeköy

den mürekkep olmak üzere 10/8/944 Perşembe günü Tophane'deki daireyi mahsusasında iddia makamında askerî adli hâkim Halit Ulusoy ve zabıt kâtibi yerinde Suha Kızıltuğ hazır oldukları halde yabancı rejim lehinde propaganda yapmaktan suçlu ve mevkuf Nişantaşı Orta Okul öğretmenlerinden Mustafa Fatma'dan doğma 1327 doğumlu Hüseyin oğlu Rifat oğlu Rifat Ilgaz'la suç ortağı ve gayri mevkuf Nişantaşı-Hacıeminefendi sokak Teşvikiye apartmanı 1.No.lu dairede kiracı Ayşe'den doğma Mustafa oğlu 330 doğumlu İhsan Devrim haklarında yapılan altı açık duruşmada irat ve ikame olunan delâil ve tekrarlanan dosya münderecatına göre aşağıdaki hükmü vermiştir.

İCABİ GÖRÜŞÜLÜP DÜŞÜNÜLDÜ:

Komünizm lehine propaganda yapmaktan maznun ve mevkuf Rifat Ilgaz'la suç ortağı sanılan gayri mevkuf İhsan Devrim haklarında yapılan duruşmalarda:

Maznunlardan Rifat Ilgaz, *Sınıf* adlı şiir kitabında komünizm lehinde propaganda yaptığını, benimsediği ve sevdiği işbu şiir tarzı ile şiir yazıp yeni bir edebiyat sanatı meydana getirdiğini, realist bir şair olduğunu, cemiyetin içinde yaşadığımız şeklini terennüm ettiğini, kitâbet muallimi olması dolayısıyla mektep sınıfını kastederek sınıf adını verdiği kitabının üzerine koyduğu kabin rengini kırmızı olarak intihap ettiğini; fakat bununla herhangi bir şeyi kastetmediğini;

İhsan Devrim ise, kitabın tabii olmadığını sırf, yeni açtığı kitapevinde satılacak bir kitap elde etsin diye mezkûr kitabın tabına kâğıt vermek suretiyle yardım ettiğini, kitabın muhtevasını evvelden okumadığını, kitabın cildinin rengini kendisi intihap etmediğini, solcu düşünceleri olmadığını ve esasen maznun Rifat'ı tanımadığını ve bir fikir arkadaşlığı bulunmadığını, gayesinin tamamıyla ticarî bulunduğunu;

Mahkemece ehlivukuf olarak intihap olunan zevat ise raporlarında:

Sınıf adlı kitabın muharririnin hasta ruhlu olduğunu, komünizm lehinde propaganda mahiyetinde olmadığını ve kıymeti edebiyesi de bulunmadığını ifade ve beyan ettikleri görülmüş;

Suç mevzuu olan *Sınıf* adlı şiir kitabının tetkikinde ise:

1— *Çocuklarım* başlıklı şiirde:

Tahsil çağındaki çocukların yoksul ve aç olduklarını, temin-i maişet için hariçte çalışarak mektebe gelmediklerini, mamafih bu açların gözü tok,

kendilerine değil diğerlerine acıyarak ve fisebilüllah yardım edecek kadar diğerkâm, feragat sahibi insanlar olduğu mânası çıkıyor ve bu arada «Orta Asya'dan konuştuk laf kıtlığında» demek suretiyle milliyetçile(re) taş attığı;

2— *Remzi* başlıklı parçasında ise:

Bir fakir talebenin perişan halini tasvir ediyor «ne var bunda sıkılacak, utanmak bize düşer» demek suretiyle *cemiyetimize* tarizde bulunduğu, çocuk dersini bilmiyor, fakat herşeyin piyasasını ve karaborsayı bildiğini ve bunun kendisine yeter olduğunu söylüyor (bilmediğin şahsî zamirler olsun) demekle *cemiyetimizin iç yüzüne* tarizde bulunduğu.

3— *Sınıf* başlıklı yazıda ise:

Bir zengin çocuğunun sınıftaki şımarıklık ve zorbalığını tasvir ediyor, bu çocuğun güya iyi adam olan babasının kapısının memleketin yalnız ileri gelenlerine açık olduğunu ve oğlunun herkesin başına belâ olduğunu ve kendi servetlerine ait öğütlerini diğer çocuklarla zorla dinlettiğini; ve çiftliklerinde bir yanaşmanın oğlu olan «gözünü budaktan esirgemeyen Halil» isminde talebenin bu beyzadenin yakası açılmadık küfürlerini sineye çektiğini ve yine bu fakir çocuğu Halil'in gümrükçünün hesabına pazarda tuz satıp yumurta topladığını söylemek suretiyle zenginlerin genç ve ihtiyar hotkâm, fakirlere fena muamele ile merhametsiz ve zorba kimseler olduğunu, fakirlerin ise zenginlerin tahakkümüne boyun eğen ve onların hesabına çalışan uysal, mütehammil diyerkâm insanlar olduğunu belirtiyor ve (bir baş soğanı yoldaş ederdik, saçta pişmiş mısır ekmeğiyle) beytinde hiç münasebeti olmadığı halde komünistlere mahsus (yoldaş) kelimesini kullanmak zenginlere tarizde bulunduğu ve aynı zamanda bu yazıda mektep sınıfından bahsederken zengin ve fakir halk arasındaki tezat ve münasebeti belirtmek suretiyle halk, zümre veya sınıflarına intikal etmiş olduğunu;

4— *Hürsün* başlıklı yazıda:

Bir serseri çocuğu ele almış, mükellefiyet çağına kadar (sünnetini bile unutmuştur Kızılay) demek suretile cemiyetimizin bunun lehinde hiç bir müdahale ve yardımı olmadığını, yalnız serserilerin takibi dolayısıyla bekçiler tarafından kovalanıp karakola tıklandığını, bunun haricinde ne bir alâka ve ne de bir dam görmediğini söylemekte fakat «yol parası çıkacak yakında, yaşın gelince asker olacaksın» demek suretiyle cemiyet ve hükümetin fakirlere karşı istismarcı veya müstemlekeci bir vaziyette olduğunu gösterdiği;

5— *Sünnet düğünü* başlıklı yazıda:

Kendisi gibi fakirlerin eğlence tarzını, karikatürünü yaptığını.

6— *Vapur İskelesinde* ev sahibinin kiracısına lokmasını zehir ettiğini, kafa tutan kiracıyı sokağa attığını, parası olanların pazarları gezip eğlendiği halde fakirlerin bunları iskelelerde seyretmekle tatil zamanını öldürdüklerini, «bizim gayretimiz getirir de yazı, tadını başkaları çıkarın»-Ada vapurunu dolaş,

çımacıdan, ateşçiden gayri candan bir tanıdık bulabilir misin bakır yüzlü kadınların arasında bizim Cibalı kız işçileri, Defterdarlı arkadaşları göremezsin, demek suretiye halkın zengin ve fakir iki zümresi arasındaki yani varlıklı kimselerin mütehakkim, istismarcı, refah ve sefa içinde sıhhatli kimseler olduklarını, fakir ve işçilerin birbirlerine candan bağlı, mütehammil, gayretli, istirahat ve eğlenceden mahrum olduklarını tebarüz ettirdiği.

7— *Ne diyebilirsin* başlıklı yazıda:

Fakir bir işçinin akşam işten çıktıktan sonraki hayatını anlatıyor, geç vakit herkes nafaka peşinde koştuğundan konuşacak bir ahbap bulamıyor, parası olmadığı için bir meyhaneye gidemiyor. Kahvede halis kahve bulmadığı için içemiyor, gazete okumak istiyor, tekaütlerin elinden alamıyor, radyoda ajans dinlemek istiyor, sarhoşlar mani oluyor, parası olmadığı için bir şeye muvaffak olamıyor, belâya girmemek için akşam erkenden evin yolunu tutuyor. Hulâsa bir fakir işçinin umuma mahsus herşeyden de mahrum ve mahcur ve herkesin tahakkümüne katlanmak zorunda olduğunu belirttiği.

8— *Sayfiye* başlıklı yazıda:

Bir bacağını kaybetmiş fakir bir amelenin Aksaray'da yangın yerlerinde kışı geçirdiğini, sefalet ve ıstırap içinde bulunduğunu, dilendiğini, kaşıntısını gidermek için denize girmesini ve boğaza gitmesini tavsiye ediyor «Bırak şu Aksaray'ı, zaten taşınalı adalara, ileri gelenleri mahallenin, kalmadı işe yarayacak çöp tenekesi» bununla bu sakat fakirin mahallenin zenginlerinin çöp tenekesinden geçindiğini ve bu zenginlerin adaya sayfiyeye gitmeleri yüzünden bu fakirlerin nafakasının kesildiğini anlatmaktadır ki, *bununla zenginlerin çöp tenekelerinin bile fakirleri doyuracak derecede zengin olduğunu, bu müsrif zenginlerin bu israflarını çöp tenekesine atmayıp bir fakire vermesini düşünmeyecek kadar da hodbin, insafsız ve hamiyetsiz kimseler olduğunu* göstermeğe çalıştığı.

9— *Şubeye doğru* başlıklı yazıda:

Bir işçinin askere gidişini tasvir ediyor. Bunda bilhassa şunlar nazarı dikkati celp ediyor. Kahveci kendisini her zamandan daha soğuk uğurluyor, lokantacı Mustafa son olarak uydurma 128 kuruş borç çıkarıyor. Bunu arkadaşları üzerine alıyor, kunduracı ustasına uğruyor, alacağı olan sekiz lirayı istiyor, usta vermiyor. Sonra, annene gönderirim, diye başından savıyor. Şubeye gidiyor, saçlarından oluyor ve ilk geceyi sevkியatta uykusuz geçiriyor:

Bundan askere giden işçinin yalnız kendi yoldaşlarından yardım gördüğü, artık kendisini istismar edemeyecekleri anlaşılınca kahvecinin kendisini soğuk uğurladığını, lokantacının kendisini soymak için hiç yoktan borçlu çıkardığını, patronundan alacağı olan ufak bir parayı alamadığına, hülâsa esnaf tabakalarının bile işçiyi en nazik zamanda da istismar gayretin-

de bulunduğunu (Asker olanların ailelerine hükümetçe yapılan yardımdan tegafül ediyor) göstermeğe çalıştığı.

10— *Altun bilezik* başlıkla yazıda:

Askerden gelmiş bir kundura işçisinin iş bulamadığını tasvir ediyor: Çünkü (Askerlik dolayısıyla uzun müddet icray-i sanat edemediğinden) elinin melekesi gaip olmuş, bir taraftan moda değişmiş, kâr kesadı var. Nihayet eskici Halit'in yanında çalışmaktan başka çare kalmadığı:

Bundan da evvelki yazı ile birleştirilirse askere giderken olduğu gibi geldikten sonra da işçilere kimsenin alâka ve merhamet göstermediğini ve ancak kendi gibilerinin yardımına müftekır kaldığını.

11— *Karadayıya mektup* başlıklı yazıda:

Cami avlusunda yatan sefillerin hayatını tasvir ediyor: Bu sefiller kendisini memur sanarak korkmuşlar. Sefil bir kadının kocasını vurgunculuk suçundan alıp götürmüşler, fakir bir memur kıyafetinin kötülüğü yüzünden müdüründen laf işitmiş, kendisi de memur parasızlıktan artık içkiye hasret çektiği halde mafevki kendisini hâlâ ayyaş sanıyormuş. Yazının ortasında hava ve kuştan bahseden şairlere taş atıyor ki bundan şu mânalar çıkar: (bu sefiller hükümetten merhamet değil korku bekliyorlar. Zavallı bir sefili vurguncu diye götürüyorlar, müdür çıplak bir memura acıyacak yerde bu halinden dolayı onu muaheze ediyor... mavevki madunun aç halinden bihaber el'an onu zevk peşinde sanıyor) (bu surette cemiyete ve serahaten hükümete tariz var) (aş ocaklarını, fakirler ve memurlara malî yardımları unutmuş gibi görünüyor) çıktığı.

12— *Çay* başlıklı yazıda:

Bir zenginin mükellef bir çay ziyafetini tasvir ediyor. Bu kıtlık ve pahalılık devrinde yapılan bu külfet ve masrafın boşuna olmadığını, bu çay sayesinde kızına koca, apartımanına çimento ve kiracı, adamlarına memuriyet buluyor. Bir taraftan Konyalı misafiri pokerde soyuyorlar, fakat bu Konyalı da zararın acısını ertesi gün pirince yaptığı zamlarla halkın sırtından çıkarıyor, üst tarafı zenginlerin şımarıklık ve tafrasını gösterdiği.

13— *Akşamüstü* başlıklı yazıda:

Sofu bir zenginin akşam hayatını tasvir ediyor, bu zenginin altın babası veya ticareti ile meşgul olduğunu, gazetelerdeki harp havadislerinin insanî hislerine dokunmadığını, bilâkis vuruşan kâfirlerin birbirini kırdığına memnun olduğunu, yalnız kendi işleri için allaha hamd ü sena ettiğini, Mısır radyosunu dinlerken Kenan diyarındaki kıtlık ve Mısır'ın ambarları kendisini alâkadar etmeyerek yalnız (Zeliha'nın) hüsnü ânının hayaliyle kendisinden geçtiğini (yani güya dindar fakat tamamen maddî ve şehvanî bir insan olduğunu) üstelik sofı olan bu zatın çocuklarının tamamen asrî olduğunu,

kızının Parkotel'de, oğlunun Ada'da hovardalık, mirasyedilik ettiklerini anlatmak istediği.

14— *Ne yapmalı* başlıklı yazıda:

Memleketimizde bu zamanda eline para geçen bir fakir memurun çarçabuk nasıl zengin olabileceğini ve nasıl hayat geçireceğini tasvir ediyor, sonunda (sen de bilirsin para yemesini, alınteri ile kazandıktan sonra) beyti ile zenginlerin havadan para kazandıklarını söylemek istediği.

15— *Çil oğlan* başlıklı yazıda:

Bu köy sığırtmacının hayatından bahsediyor (ne geldi ise başına, ezandan geldi) diye dine taarruz ediyor, köyün ileri gelenlerinin başka köydeki bir kahpeden istifade edilmek için bunu getirip köylerindeki çil oğlana nikâh etmek ve nihayet baskına uğratmak suretiyle bu zavallının şerefiyle oynadıklarını tebarüz ettirdiği.

16— *Köprü* başlıklı yazıda:

Karadenizli bir gemi tayfasının ilk İstanbul'a gelişini tasvir ediyor, köprünün (yani İstanbul'un) içyüzünün kaptan ile tayfa (patron ile amele) arasında pay kavgasından ibaret olduğunu tebarüz ettirdiği:

17— *Halil dayı* başlıklı yazıda:

Bir köylünün köyünü bırakıp İstanbul'a çalışmaya geldiğini tasvir ediyor, bunda köyde bir zenginin oğlunun Halil dayının bir başkasına nişanlı kızını kaçırdığını «namusuna dokunan bu hadiseden müteessir olan Halil dayının köyünden kaçmağa mecbur olduğunu» esasen yarıcı olan Halil dayının köyde karnı da doymadığını, İstanbul'da yağlı bir kapiya girmişse de dört duvar arasında esir gibi yaşadığını, dışarıya çıkılmasına müsaade edilmediğini hasılı, gönlü şen olmadığından bu zengin konakta olduğu eğlencelerin kendisini tatmin etmediğini belirttiği.

18— *Besleme* başlıklı yazıda:

Bir zengin ailenin bir besleme kızı yüzü gözü açılmasın diye ilk tahsilini bile yaptırmadıkları, gelinlik vakti geldiği halde bütün taliplerini reddederek elden çıkarmadıklarını, esir gibi hayatlarının sonuna kadar istismara çalıştııklarını tebarüz ettirdiği.

19— *Tosya zelzelesi* başlıklı yazıda:

Bir zelzelenin mucip olduğu bütün fecaatleri uzun uzadıya tasvir ediyor. Daha ziyade köylü ve işçilerden bahsediyor. Sonunda:

(Yaver yine pirinçlerini taşıyor kale-oğullarının, o çoktan unutmuştur, üç gündür beklediğini enkaz altında, arasına hatırlayacaktır, gündeliğini verenlerle aynı kazandan yediğini, herkes yine işinde, herkes yine yerindedir).

Demek suretiyle bir amelenin kıyametten numune olan bir zelzelenin bütün fecaatini derhal unuttuğunu, fakat, bu badirede yegâne unutmadığı hadise kendi gündeliğini verenlerle aynı kazandan yemek yemesi keyfiyeti olduğunu belirtmektedir.

Bu hatime bu kitabın yazılmasındaki hedef ve gayeyi göstermesi itibariyle haizi ehemmiyettir. Bundan işçinin yegâne ümit ve temennisi patronun da kendisiyle aynı vaziyete düşmesi (yani zenginlerin de fakirler derecesine indirilmesini) göstermekten ibaret olduğu açıkça anlaşıl-makta olduğu görülmektedir.

Maznun Rifat Ilgaz gerek duruşmadaki ifadelerinde gerek yazılı müdafaasında bu kitapla solcu fikirler hakkında propaganda yapmadığını, kendisinin realist bir şair olması dolayısı ile cemiyetimizin bugünkü hayatından bazı parçaları aynen aksettirdiğini, kitabına sınıf ismini vermekle halk ve içtimâî sınıfları değil muallim olmak dolayısı ile mektep sınıfını kastedtiğini, kitabın kabinin da kırmızı kablı olmasının da bir mânası olmayıp göze çarpan bir reklâm olduğunu beyan etmiş ise de:

Bu kitabın 19 parçadan mürettep muhtelif başlıklı yazıları ayrı ayrı tetkik edildiğinde görülür ki: Baştan üç parçası mektep çocuklarına münhasır olduğu, diğer 16 parçanın mektep ve talebe ile bir alâkası bulunmadığı, bu parçaların hepsinde mevzu olan ya fakir veya zengin veyahut her ikisi bir arada bir veya müteaddit şahıslar ele alınmış olduğu, halk arasındaki zengin ve fakir iki sınıf veya zümre hakkında uzun uzadıya tavsif ve tasvirlerde bulunulmuş olduğunu; binaenaleyh muharrir kitaba sınıf ismini vermekle umumiyetle zengin ve fakir iki sınıf kastedtiğine şüphe bırakmadığı gibi bu şiirler toptan mütalaa edilecek olursa fakirlere ait kısımlar da münhasıran ve umumiyetle işçilerin fakrû zarureti sefaletleri (iki kelime silindi) ne zenginler tarafından ne de cemiyet ve hükümet tarafından düşünülmedikleri ve himaye edilmediklerini; saf, diğerkâm, feragatkâr, mütevekkil, mütehammil, uysal, hayırhah olan bu fakir işçilerin bilâkis halk, cemiyet, ve hükümet tarafından insafsızca ve yüz kızartacak surette istismar edildikleri tebarüz ettirilmekte olduğundan; zenginleri tasvir eden kısımlarda ise zenginlerin umumiyetle, havadan para kazanan, dalavereci, muhtekir, soyguncu, insafsız, merhametsiz, müsrif, hodbin, zorba, hovarda, istismarcı kimselerden ibaret olduğu belirtilmekte olduğundan maznunun işbu müdafaası varit görülmediği gibi; maznun Rifat Ilgaz'ın kitabında topladığı bu parçaları evvelce muhtelif mecmua ve gazetelerde münferiden neşrettiği, bundan dolayı kendisine bir sorgu tevcih edilmediği halde bunların burada bir araya toplanmasına bir suç mevzuu olmayacağı ve ehlivukuf raporunun bunu müeyyit olduğu şeklindeki müdafaası da: bu parçalardan herhangi birisi başka bir mecmuada intişar ettiği zaman realiteden, bir parça olarak belki kabul edilebileceği veya cemiyetimizin realitesinin münhasıran bundan ibaret olduğu mânasına gelemeyeceği için belki itiraz ve takibata maruz kalamayacağı ve fakat bir

kitabın bütün muhteviyatı baştan nihayete kadar bu gibi yazılardan ibaret olursa, yani münhasıran zenginler aleyhinde ve fakir işçiler lehinde olursa memleketimizdeki realitenin bundan ibaret gösterilmek istenildiği mana ve maksadı kendiliğinden çıkacağı aşikâr olduğundan, bu kitabın neşrindeki hedef ve gayeyi de eserin sonundaki (*Tosya zelzelesi*) başlıklı yazının şu son dokuz mısraı:

*Yaver yine pirinçlerini taşıyor
Kafa oğullarının.
O çoktan unutmuştur, üç gündür
Beklediğini enkaz altında
Arasıra hatırlayacaktır
Gündeliğini verenlerle
Aynı kazandan yediğini.
Herkes yine işinde gücünde,
Herkes yine eski yerindedir.*

açıkça gösterdiğinden ve kıyametten numune bir tabiat hadisesi olan bu zelzelenin bütün fecaatlerini bir işçiye derhal unutturup yalnız gündeliğini verenlerle aynı kazandan yediğini hatırlatması ve (herkes yine işinde gücünde, herkes yine kendi yerindedir.) tarzında hayıflandırması, muharririn yegâne ümit ve temenisinin işçi ile patronun aynı vaziyete düşmesini görmekten ibaret olduğu ve pek az zaman devam etmiş olan bu halin ortadan kalkmış ve eski halin avdet etmiş bulunmasına adeta müteessif ve müteessir olduğunu tebarüz ettirmekten başka suretle tefsir olunamayacağından iş-bu müdafaası varit görülememiştir.

ŞU HALE NAZARAN : mevzuubahs kitap münderecatı itibarı ile işçilerin lehinde ve sermayedarlar ve hükümet aleyhinde ve T.C.K.'nun 142. maddesinin tarifâtı dairesinde memleket dahilinde içtimâî bir zümreyi sermayedarları ortadan kaldırmak gayesiyle yazılmış bir propagandadan başka bir şey değildir. Bundan başka muharririn kendi ifadesine göre öteden beri komünist olarak tanınmış Hasan İzzet Dinamo'yu mektep talebeliğinden beri yazılarını okumakla tanıdığını veya yazılarını beğendiğini ve kendisiyle de son zamanda İstanbul'da görüştükleri nazarı itibara alınırsa maznunun öteden beri şahsen solcu fikirlerle meluf olduğu, bu halinin kanaatimizi teyit mahiyette olduğu görülmüştür.

Ehli vukuf raporuna gelince: Ehli vukuf bu kitap muharririnin hasta ruhlu olduğunu, eserin hiçbir kıymeti edebiyesi olmadığını söylemiştir. Şu halde kitap edipler için değil üslûp ve beyanın basitliği itibarıyla avam için yazıldığı anlaşılıyor. Vukuf ehli bu kitap hakkında komünistlik propagandası yapmadığını bildirmişse de 142. maddenin daireyi şumulüne girip girmediği hakkında bir mütalaada bulunmamıştır. Fakat daha evvel hükümet tarafın-

dan bu kitabın muhteviyatı muzır görülüp heyeti vekile karariyle toplattırılmış olduğuna göre hükümetçe bu kitabın başka ve mütehassıs heyetlerde tetkik ettirilmiş olduğuna ve propaganda mahiyetinde görülmüş olduğuna şüphe yoktur. Mahkemenin tayin ettiği ehli vukuf raporunda esasen etraflı bir tetkik ve münakaşa dermeyeran edilmemiş olduğundan mahkememizce bu rapor kanaat bahş görülmemiş ve heyetimizin bu basit ifadeli kitabı tetkiki neticesinde yukarıda izah edildiği veçhile memleketimizdeki zenginler aleyhinde ve bu zümreyi ortadan kaldırmağa matuf bir propaganda gayesiyle yazıldığı kanaatine ekseriyetle varıldığından dolayı maznun Rifat Ilgaz'ın hareketine uyan T. C. K.'nun 142. maddesinin 1. fıkrası mucibince 6 ay hapsine...

Reis
Tümgeneral
Y. Ziya Yazgan
(İmza, mühür)

D. Hâkimi
As. Ad. Hâkim
Şahap Homris
(muhalif)

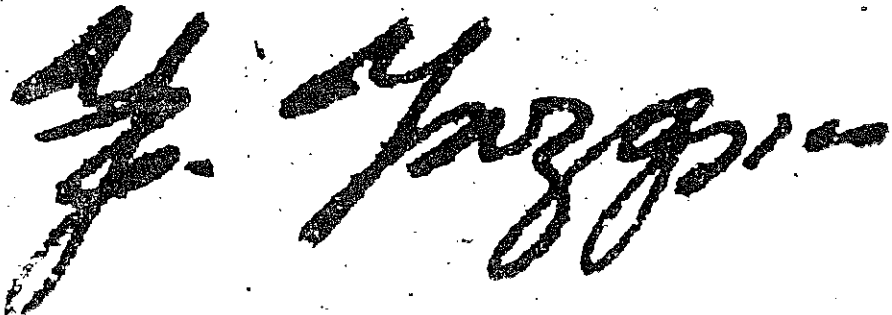
Aza
Tğm.
Osman Ebeköy
(İmza)

Bilirkişilerin, yazarların ruhlarının hasta olup olmadığı üzerine düşünce yürüttükleri, mahkeme kurulunun komünizm propagandasının T. C. K.'nun 142. maddesinin kapsamına girdiğini bilmedikleri bu duruşma sonunda verilen bu kararın son bölümünden birkaç satırı bir kez daha okuyalım:

«Vukuf ehli bu kitap hakkında komünistlik propagandası yapmadığını bildirmişse de 142. maddenin daireyi şumulüne girip girmediği hakkında bir mütalaada bulunmamıştır. *Fakat daha evvel hükümet tarafından bu kitabın muhteviyatı muzır görülüp heyeti vekile kararile toplattırılmış olduğuna göre hükümetçe bu kitabın başka ve mütehassıs heyetlerde tetkik ettirilmiş olduğuna ve propaganda mahiyetinde görülmüş olduğuna şüphe yoktur.*»

Burada en ufak bir abartma yok. Bu satırların altında mahkemenin mühürü ve başkanın imzası bulunuyor:

Reis
Tümgeneral.
Y. Ziya Yazgan.



Hükümetin (yürütme organının) bir kitabı zararlı görmüş olması, hattâ zararlı görmüş olması varsayımı, bir aydının hapsedilmesi için yeterli olabiliyor. Unutmamak gerek: o tarihlerde T. C. K.'nın 141 ve 142. maddelerinin öngördüğü ceza ancak altı ay hapse elverişliydi. Maddelerin öngördüğü cezalar daha sonraki yıllarda olduğu gibi ağır değildi. Şu halde bu yargılama 6 – 7 yıl sonra olsaydı, şair yıllar yılı mahpushanede kalacaktı.

Bu eleştiri bir mahkemeye yönelmiş değildir. Belli bir düşüncenin yergisidir.

Buraya sanata ilişkin bir başka hukukî karar aktararak iki karşıt hukuk anlayışını saptayalım:

Esas : 953/89
C. M. U. liği : 953/2947

Hakim : İrfan Özkan
Talepname : Hakkı Müftüoğlu
İddianame :
Kâtip : Orhan Çakmakçı

T. C.
İSTANBUL
3. cü Sorgu Yargıçlığı

K A R A R

163

Maznun : Rifat Ilgaz
Hüseyin oğlu Fatma'dan olma 1327 doğumlu
Bartın nüfusunda kayıtlı, Kuzguncuk, İcadiye
caddesi no. 6'da oturur. Muharrir, evli, iki çocuklu
Af kanunundan evvel basın suçlarından sabıkalı.

Suç : Komünizm propagandası yapmak ve müsteh-
çen neşriyatta bulunmak.

Devam isimli eserdeki şiirlerle komünizm propagandası yapmak ve aynı

eserin 30 ve 31 ve müteakip sayfalarındaki mısralarla müstehcen neşriyatta bulunmaktan sanık yukarıda açık hüviyeti yazılı Rifat Ilgaz hakkında yapılan hazırlık ve ilk tahkikat sonunda:

C. M. umumiliği 7/4/1953 tarihli iddianâmelerinde sanığın basın yoluyla komünistlik propagandası yapmak ve müstehcen neşriyatta bulunmaktan dolayı hakkında dava açılması isteğinde bulunulmuş ise de:

Rifat Ilgaz tarafından yazılmış olan DEVAM adlı kitapta komünizm propagandası ve müstehcen neşriyat bulunup bulunmadığının tesbiti için İstanbul Üniversitesi Ceza Hukuku profesörü Dr. Sulhi Dönmezer, Ceza hukuku doçenti Nurullah Kunter, ve Sahir Erman bilirkişi olarak seçilmiş ve bilirkişiler verdikleri 27/3/1953 tarihli raporda DEVAM isimli kitapta BİLSEM Kİ, DIŞARDA, ŞİİRDE, AMAN DİKKAT, UYUSANA, TAŞ MI YESİN, YAŞIYORUZ, MANGAL, SARI KÂĞIT ÜSTÜNE, HEYBELİ, MER-YEMİN REŞİT, SAHİPSİZ, DERECE ZAMANI, KARATAŞ ÜSTÜNE, adlı şiirlerinin hiç birisinde komünistlik propagandası ve müstehcen neşriyat bulunmadığını bildirmişlerdir.

Aynı ehli-vukuflar İLİM adlı şiirde de şairin sefaletten bahsettiğini, parasız ve işsiz kalmış iki arkadaşın gümrük kaçakçılığı ve uyuşturucu madde kaçakçılığı yapmayı düşündüklerini, bilâhare yoldan geçen bir kıızı soymayı tasarlayıp bunu mevkii fiile koyduklarını ve bunu bir yerli filim çevirir gibi icra ettiklerini bu meyanda yabancı memleketlerden gelen şileplerin pazarda döktükleri ithal malları dolayısı ile fabrikaların paydos etmiş olduklarını, usta işçilerin işsiz dolaştıklarını, uyuşturucu madde satışı dolayısı ile milletlerin uykuya kanacağını, hürriyetin adamına göre olduğunu, mesken masuniyetinin jandarma ve tahsildar tarafından ihlâl edildiğini, fakir halkın sabahları banyosunu almadan, kahvaltısını etmeden jimnastik yapamayacağını, başına eşarp bağlayıp mayosunu giyip taksiye binerek plaja gitmenin zenginlerin yapabileceği bir iş olduğunu mizahî bir tarzda anlatarak bunlarda komünistlik propagandasının mevcudiyetinin tespiti için kâfi delil olamayacağını, şehirde iki arkadaştan biri diğerine, soymakta oldukları kızın göğsünde, para aramasını tavsiye ettiğini ve elini sütyenden içeri sokmaya teşvik ederek soyunmakta olan kııda sütyen olmadığını belirttikten sonra yine iki arkadaştan biri diğerine kızın cinsiyet uzvunu eliyle aramaya teşvik ettiğini fakat bu arkadaşının behimî hislerine meclûp olduğunu görünce onu ikaz ettiğini ve bu meyanda kızın ayağında külot olmadığını tebarüz ettirdiğini şiirin bir kısmı bir kızın ayıp sayılan yerlerinin arandığını ifade etmek bakımından müstehcen olarak düşünülebilirse de gerek şiirin heyeti umumiyesi ve gerek bu kısmı tarzı tahriri failin, okuyucunun behimî hislerini uyardırmak maksadıyla değil fakat fakir bir işçi kızında iç çamaşırı bile bulunmadığını anlatmak ve böylece bütün şiirlerde göze çarpan sefalet şemasını işlemek kasdı ile hareket ettiğini ortaya koyduğu cihetle bu kısımda müstehcen

neşriyat bulunmadığını ve şiirde zengin tabaka tenkid edilmekte ise de bunun komünistlik propagandası olamayacağını belirtmişlerdir.

Bilirkişilerin raporlarında mufassalan izah edildiği gibi sanığın «Devam» adlı şiir kitabında komünistlik propagandası veya müstehcen neşriyat yaptığına dair mahkemeye sevkini icap ettirecek takdire müteallik deliller de bulunmadığından C.M.U.K'nun 197. maddesine tevfikan sanık hakkındaki muhakemenin menine ve meni muhakeme kararı tetkik edilmek üzere evrakın 10. Asliye Ceza Mahkemesine tevdiine isteğe aykırı olarak karar verildi.

16. 4. 1953

Hâkim
İrfan Özkan
7707

Bu baskılar, buraya değin hep Rıfat Ilgaz'ı yargılayanlar açısından belgelendi. Bir de sanatçının kendisinden dinleyelim:

«Yazılarımızda 1960'a değin adlarımız geçmezdi. Bir defa dergi sahibi istemezdi. Sanki nezaketen bizi çalıştırıyorlardı. Bir de 'sizi çalıştırıyorum ya' gibilerden bir büyüklük. Stepne, Remzi Işık adlarını kullanırdım.

'Marko Paşa', 'Malum Paşa' ve 'Merhum Paşa' nın sorumlu müdürüydüm. 1948'de Heybeliada Sanatoryumunda hasta yatarken bu nedenle kaldırıp hapisaneye koydular.

Dâvaların çoğu komünizm propagandasından değildi. Meclise, devlet başkanına, hükümet başkanına hakarettendi. T. C. K.'-nun 158, 159 ve tabii 141 ve 142. maddelerinden. 1950'den sonra da, bazan izaç etmek için, o çeşitten de bulunsun diye, müstehcenlik iddiasıyla dâva açılırdı. Maksat insanı meşgul etmek.

Hukukî yönü olan bir olay anlatayım. Nefi Demircioğlu emsal çıkardı şimdi anlatacağım dâvadan. 1952 yıllarında 'Adem-baba, adlı bir dergi çıkarıyor, 40. 000 filan da satıyordum. D. P.'-nin kızdığı ilk dergi bu oldu. Bir sayısından tam yedi dosya açtılar. Zaten 1950'de iktidara geldikleri gün, hükümet programında Menderes, mizah dergileri ile uğraşacağız, demişti. Bu yedi dâvadan biri de ağır cezalıktı. Ben hâkim Nefi Demircioğlu'nun karşısına çıktım. Dâva konusu şöyle bir fıkraydı: sarhoşun biri Taksim - Talimhane arasında giderken işte hükümete sövüyor ve içine bilmem ne yapacağını söylüyor. Bunu yakalıyorlar. Tabii başlıyor bu, hükümete hakaret etmedim, demeye. İttihat Terakki hükümetiydi, yok Abdülhamit'in hükümetiydi diyerek kendisini kurtarmaya çalışıyor. Ama polisler diyorlar ki «Ulan çok zorlanma, hangi hükümetin içine bilmem ne yapılacağını biz

siyasal gerçeklerine büyük ölçüde ışık tutacak niteliktedir. Bu nedenle üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak gerekiyor.

M. B. K. döneminde, 26 Nisan 1961'de İstanbul Valiliği, İstanbul C. Savcılığına yazdı ki:

«26 Nisan 1961

İstanbul Cumhuriyet Savcılığına,

Aziz Nesin tarafından «Tanin» gazetesinin 2. 3. 1961 tarihli nüshasında «Açık seçik» başlığı altında yazılan yazının tetkik ettirilerek suç görülüp görülmediği hususundaki kararın bildirilmesi İçişleri Bakanlığınca istenilmektedir.

Bahis konusu yazının incelenerek neticesinin bildirilmesini rica ederim.

Fikret Aslan
İstanbul Valisi Yerine»

Ne var ki, İstanbul C. Savcılığı şu yazıyı yazmış bulunuyordu bile:

«Basın işi-Acele
Kısa zaman aşımı»

1961/247

İstanbul Birinci Sulh Ceza Hâkimliğine,

İstanbul'da münteşir «Tanin» gazetesinin... sütununda fıkra yazarlığı yapan Aziz Nesin'e ait adı geçen gazetede muhtelif tarihlerde intişar eden sosyalizm, devletçilik, milliyetçilik, iç politika ve işçi meseleleri konularında görüşlerini aksettiren fıkralarını muhtevi 32 adet gazete ilişikte gönderilmiştir.

Bahis konusu fıkralarda gerek tek tek ve gerekse tamamı nazarda tutularak umumî havası itibarı ile komünizm propagandası yapıp yapılmadığının bilirkişi tetkikine tâbi tutularak tesbiti ve sonucun da, düzenlenecek raporun işin kısa zamanaşımına tâbi oluşu göz önünde tutularak, acele gönderilmesi talep ve rica olunur.

22. 4. 961

İstanbul Cumhuriyet Savcı Yardımcısı
İsfendiyar Barüönü 9879»

İstanbul Birinci Sulh Ceza Hakimliği, Anayasa Hukuku Doçenti Dr. Selçuk Özçelik'i bilirkişi seçti. Dr. Özçelik, raporunda «Varmış olduğum netice ve edindiğim kanaat bervehiâtidir» diyor, ancak bu kanaatinden önce de kendi hukuk anlayışını belirtiyordu:

15. YAŞANILIR BİR TÜRKİYE İÇİN

HASAN HÜSEYİN KORKMAZGİL



*yürüdüm üstüne üstüne bunca yıl
geçtim dikenli tellerini yasakların bir bir*

Hasan Hüseyin

Şiirinden dolayı savcılıklara, mahkemelere ve sonunda da cezaevlerine gönderilen şair, *Kızılırmak*'ın sonuna koyduğu bir bölümde savcılığı, bilirkişileri, mahkemeyi, cezaevini şöyle anlatır:

«28 Ocak 1967. Günlerden cumartesi. Öğleden sonra. Akis dergisi bürosu boş. Hasan Hüseyin telefonda. İnce, orta boylu, pardesülü genç bir adam girdi odaya. Elinde kıvrık bir gazete vardı. Çekingendi. Taşralı bir öğretmen sandı Hasan Hüseyin, 'Hoşgeldiniz' dedi, elini uzattı. Genç adam, eli Hasan Hüseyin'in elinde, 'Birinci Şubedenim. Basın Savcısı sizi görmek istiyor, *Kızılırmak*'tan ötürü' dedi. Hasan Hüseyin, gayet

soğukkanlı, 'Bugün cumartesi, pazartesi uğrayayım' dedi. Memur, kibarca ayrıldı. Az sonra, konuyu unuttu Hasan Hüseyin, işine daldı.

29 Ocak 1967. Pazar Mutlu, Hasan Hüseyin..... Mutfakta zeytin-ekmek, şişede süt, sobada kömür... Vızgelir geri-si!

30 Ocak 1967. Pazartesi. Saat 14. Entertip çalışıyor, baskı makinası çalışıyor. Akis dergisinde çalışma günü. Hasan Hüseyin, 'Savcılığa kadar gidip geleyim' dedi muhabirlere ve çıktı. Fırtına vardı. Kar atıyordu. Bir peynirli sandviç yedi çabucak. Kafasında dergideki işi ve temmuz. Ulus'taki heykelin ordan yukarı doğru çıktı. Fırtına ve kar dağıtmıştı insanları, kalabalık değildi caddeler.

Basın Savcı Yardımcısı çekti masanın gözünü, çıkardı bir dosya, *Kızılırmak* kitabı, sayfa sayfa, dize dize çizilmişti, kırmızı bir kalemle. 'Bilirkişi suç buldu kitapta' dedi. Hasan Hüseyin 'Olamaz!' dedi. Tutanak yazıldı, imzalandı. Basın Savcı Yardımcısı, 'Bi dakka..' dedi. Danışmağa gitti. Danıştı. 'Bi dakka bekleyin dışarda' dedi. Bekledi Hasan Hüseyin. 'Ne oluyor?' dediler oradakiler, 'Bilmem' dedi Hasan Hüseyin. Çantası elindeydi. Bir sivil polis, 'Nerelisiniz Hasan Hüseyin bey' dedi; 'işin bitik' der gibi idi. Bir de sigara uzattı. Bir başka polis Hasan Hüseyin'i aldı, Sulh Ceza Yargıcına götürdü. Soğuk. Buz. Karanlık. Bir beş dakika. 'Tutukluyorum' dedi Yargıç. Hapishanenin kırmızı arabası, Hasan Hüseyin'i alıp götürdü, Ankara Merkez Cezaevine soktu.

Ve Hasan Hüseyin, *Kızılırmak* adlı yapıtından ötürü, 'komünizm propagandası' yapmak suçuyla, 142. maddeye göre tutuklandı: 30 Ocak 1967....

9 Mart 1967. Hasan Hüseyin, bileklerinde demir kelepçe, Adliye koridorlarını dolduran kalabalığın arasından III. Ağır Ceza Mahkemesi salonuna getirildi ... savunma uzun ve coşturucuydu. Mahkeme, Hasan Hüseyin'in tutuklu olmayarak yargılanmasına karar verdi. Gazeteler başlık çektiler: 'Kızılırmak taşıtı'. Gerçekten de, *Kızılırmak*'ın buzları çözülmişti.

İkinci bilirkişi kurulunun üç profesörü, oybirliğiyle, *Kızılırmak*'da 142. maddeye göre suç bulunmadığını bildirdi. Savcı, Üçüncü bir bilirkişi istedi.

Üçüncü bilirkişi kurulunun üç profesöründen ikisi, *Kızılırmak*'ta suç bulunmadığını bildirdi, biri 'suç var' dedi. Savcı, Hasan Hüseyin'in mahkûmiyetini istedi.



«9 Mart 1967. Hasan Hüseyin, bileklerinde demir kelepçe, III. Ağır Ceza Mahkemesi salonuna getirildi.»
(«Ant» dergisi arşivinden)

25 Kasım 1968. Ankara III. Ağır Ceza Mahkemesi, Hasan Hüseyin Korkmazgil'i üç yıl ağır hapse ve ayrıca sürgün cezasına mahkûm etti. Bir üye, muhalif kaldı. Sağcı gazeteler başlık çektiler: 'Üç yılı yedi!'

10 Eylül 1969. Yargıtay Birinci Ceza Dairesi, mahkûmiyet kararını esastan bozdu. İki üye muhalif kaldı. Yargıtay'ın kararı, Hasan Hüseyin'e 26 Eylül 1969 günü bildirildi. Hasan Hüseyin, o günlerde, T. İ. P. milletvekili adayı olarak Çorum köylerini dolaşıyordu. 1 Ekim 1969 günü gazeteler, 'Kızılırmak şairi hakkındaki mahkûmiyet kararını Yargıtay esastan bozdu' diye yazdılar. Sağcı basın sustu.

16 Aralık 1969. Dosya yine III. Ağır Ceza Mahkemesinde. Başkan, sanık vekili Avukat Halit Çelenk'e sordu: 'Ne diyorsunuz?' Sanığa sordu: 'Siz?' Ve savcı kalktı yerinden, 'Mahkûmiyetini istiyorum' dedi. Beş dakika ara. Karar: 'Yargıtay'ın kararına uyulmuştur'. Bir üye yine muhalif!..

Kızılırmak böyle beraat etti!..»

Anlaşılan savcı ve bazı yargıçlar *Kızılırmak*'taki mısralardan pek hoşlanmamışlardı. Üstün bir yapıt olduğunu üç yıllık bir ceza ile kanıtlayan bu kitaptan, işte size egemen çevrelerimizi rahatsız edecek türden birkaç satır:

27.7.1987(+)

- 19'ce şiirlerinde bile bazı sözcükleri "seçemediği"
gözüyor **UMUT ŞİİRLERİ**

M. Niyazi Akıncıoğlu

5.25-58

- (Faruk Râfiz)
- Halk şiiri (Rıza Tevfik) türü şiirleri
câfından geleni sayılır. Bu koşulla, yavaş
- Ölcüsüz şiirlerinde uyakları kötü, [etki
şiiri (siir-se) berbaad ediyor.
uyakları olanlar da da bir tat yok,
düşünce şiiri.
- Divan şiiri şiirlerini kullanıyor kimileyin, ama
bir tat getirmiyor.

5.59.

- Ölcüsüz şiirler, cöfün Veli'vari, ama tatlız, ve
kt uyakları çok (tekerleme tipi)
- ümit; bürriyet snobu
- sair / şiir snobu
- dizelerde sık sık "topallama" var; aslında
dize yapısı sevilmeli değil.

ind - 68, 75, 87

okunabilir: 71, 90

incele
7.9.1987

- 97 (Münacat)
98 (uçlu)

ÖZGEÇMİŞ

Temmuz 1985'te Siirt'te dünyaya geldi. 2009'da, Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 2009-2010'da, aynı üniversitenin tezsiz yüksek lisans programına devam etti. 2010-2011'den beri, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümündeki çalışmalarına devam etmektedir.