

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SERVET-İ FÜNÛN VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emre KILIÇLI

**Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Yeni Türk Edebiyatı**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hasan AKAY

EYLÜL-2007

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SERVET-İ FÜNÛN VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emre KILIÇLI

**Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Yeni Türk Edebiyatı**

Bu tez 20 / 09 / 2007 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Jüri Üyesi

Jüri Üyesi

ÖN SÖZ

Şiir, Aristo'nun Poetikası'ndan da önce ve sonra olmuş ve olmaya devam etmekte olan Güzel sanatlardan Edebiyatın geçmişi en köklü türü olması bakımından evrensel ve yerel edebiyatın en çok tartışılan, yorumlanan, değerlendirilen, ne olduğu konusunda tam bir fikre varılamayan bir 'şey'dir.

Türk edebiyatının Osmanlının yarım yamalak da olsa Meşrutiyet'i yaşamaya çalıştığı yıllarda günyüzüne çıkmış Servet-i Fünûn şiiri ile Cumhuriyet'in tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği yıllarda dünyaya gözünü açmış İkinci Yeni şiirinin bu tezde benzer tarafları araştırıldı. Bu araştırma yapılırken Türk şiirinin Modernleşme serüveninde yer yer derinlere inilmeye çalışıldı. Geçmişte kalmış şairlerin 'hayaletleri'nin ya da 'gölgeleri'nin onlara göre daha yeni sayılabilecek şairler üzerindeki etkisine varılmaya çalışıldı. Her iki edebiyat döneminin sanatçılarının söz ve yazılarına, araştırmacıların bu çalışmadan önce yaptıkları değerlendirmelerine başvuruldu. Kitapçalarda bulunması ,basımı olmamasından, mümkün olmayan kitaplara Millî Kütüphane'de erişilmeye çalışıldı. Prof. Dr. Hasan Akay'ın ve İzzettin Kılıçlı'nın özel kütüphanesinden istifade edildi. Bu kütüphanelerin hiçbirinde bulunamayan kitapların bazıları çalışmakta olduğum dershanedeki öğretmenlerin kütüphanelerinden ödünç alındı. Kullanılan belgelerde T.S. Eliot'un gelenek için "organik bütün" demesi İkinci Yeni şiiri açısından yani Modern Türk şiiri açısından dikkate alındı. İkinci Yeni şiiri ile ilgili daha önce yapılmış gelenek çalışmalarında boş bırakılan tarafın, Modern Türk şiiri geleneği olduğu düşüncesi, 'organik bütün'ün gelenek anlayışı içerisinde sadece Modern Türk şiiri tarafının değerlendirilmesinde etkili oldu.

Araştırmanın en hızlı ilerlediği gün pazartesi oldu. Bunun sebebi de dershanelerin o gün tatil olması idi. Bu konu çalışılırken bu tarzdaki daha önceki çalışmalarda Modern Türk şiirinin de bir geleneği olabileceğinin unutulmuş olması kıymetli bir vasıf olarak gözetildi.

Sayın Prof. Dr. Hasan Akay'a araştırmadaki destekleri için teşekkür eder, her çalışmanın kusuru ya da kusurlu tarafları olabileceği uyarısını bir kez daha tekrarlayarak Türk şiiri için yapılan araştırmalara yeni bir ufuk açması dileğiyle bu araştırmayı değerli edebiyat meraklılarına sunmak bir onur bilindir.

Emre KILIÇLI

17.09.2007

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

İmza

Adı-Soyadı
Emre Kılıçlı

Tarih
17.09.2007

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: GELENEK	5
1.1. Gelenek Nedir?	
1.2. Tanzimat Sanatçılarına Göre Gelenek	10
1.2.1. Namık Kemal'e Göre Gelenek	10
1.2.2. Ziya Paşa'ya Göre Gelenek	12
1.2.3. Abdülhak Hâmid Tarhan'a Göre Gelenek	13
1.3. Servet-i Fünûn Sanatçılarına Göre Gelenek	14
1.3.1. Cenab Şahabeddin'e Göre Gelenek	14
1.3.2. Tevfik Fikret'e Göre Gelenek	29
1.3.3. Halit Ziya Uşaklıgil'e Göre Gelenek	35
1.3.4. Mehmet Rauf'a Göre Gelenek	41
1.3.5. Hüseyin Cahit Yalçın'a Göre Gelenek	41
1.4. Fecr-i Âti Sanatçılarına Göre Gelenek	44
1.5. Ahmet Hâşim'e Göre Gelenek	45
1.6. 1940 Kuşağından Bazı Şairlere ve Bir akıma Göre Gelenek	47
1.6.1. Ercüment Behzat Lav'a Göre Gelenek	47
1.6.2. İlham'i Bekir'e Göre Gelenek	47
1.6.3. Nevzat Üstün'e Göre Gelenek	47
1.6.4. Orhan Veli Ve Garip Akımı'na Göre Gelenek	48
1.7. İkinci Yeni Sanatçılarına Göre Gelenek	49
1.7.1. Edip Cansever'e Göre Gelenek	49
1.7.2. İlhan Berk'e Göre Gelenek	52
1.7.3. Sezai Karakoç'a Göre Gelenek	57
1.7.4. Cemal Süreya'ya Göre Gelenek	60
1.7.5. Ece Ayhan'a Göre Gelenek	64
1.7.6. Turgut Uyar'a Göre Gelenek	67

1.8. Gelenek İçin Derin Soluklu Bir Tarihçe (İkinci Yeni Öncesi).....	71
---	----

BÖLÜM 2: SERVET-İ FÜNÛN VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN ÖZELLİKLERİ85

2.1. Servet-i Fünûn Şiirinin Özellikleri	85
2.2. İkinci Yeni Şiirinin Özellikleri.....	94
2.2.1. İkinci Yeni Şairlerinin Ağzından ve Gözünden İkinci Yeni Şiiri.....	97
2.2.1.2. Sezai Karakoç’a Göre İkinci Yeni.....	97
2.2.1.3. Turgut Uyar’a Göre İkinci Yeni.....	98
2.2.1.4. Cemal Süreya’ya Göre İkinci Yeni.....	98
2.2.1.5. Ece Ayhan’a Göre İkinci Yeni.....	99
2.2.1.6. Edip Cansever’e Göre İkinci Yeni.....	100

BÖLÜM 3: SERVET-İ FÜNÛN VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİ KARŞILAŞTIRMA104

3.1. Teşekkür Dönemleri.....	104
3.2. Almış Oldukları Eleştiriler.....	109
3.3. Şiirde Erotizmin ve Kadının Kullanımı.....	123
3.4. Kullanılan Nazım Biçimleri.....	130
3.4.1. Serbest Müstezat.....	130
3.4.2. Manzume.....	136
3.4.3. Mensur Şiir.....	146
3.5. Şiir Dilinde Radikalite.....	148
3.6. Şiirde İmgenin Kurulumu ve Kullanımı.....	156
3.7. Şiirde Aranılan Musiki	160
3.8. Resim Sanatının Şiire Yansıtılması.....	164

SONUÇ VE ÖNERİLER.....169

KAYNAKLAR.....171

EKLER.....177

ÖZGEÇMİŞ.....186

KISALTMALAR

- TDK** : Türk Dil Kurumu
YKY : Yapı Kredi Yayınları
YEM : Türkiye Diyanet Vakfı

Tezin Başlığı : Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması	
Tezin Yazarı : Emre Kılıçlı	Danışman : Prof. Dr. Hasan AKAY
Kabul Tarihi : 20/09/2007	Sayfa Sayısı : V (ön kısım)+186 (tez)+ 9 (ekler)
Anabilimdalı : Türk Dili ve Edebiyatı	Bilimdalı : Yeni Türk Edebiyatı
<p>Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiiri radikal tavırlarından Türk şiirinde önemli bir yere sahiptir. Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şairlerinin yazıları bu radikal değişimi birinci ağızdan anlatan birer kıymetli belgedir. Yer yer yazılarındaki düşüncelerine paralellik gösteren şiirleri de buna önemli bir kanıttır.</p> <p>Çalışmamız, Tanzimat edebiyatından, İkinci Yeni şiirine kadar “Modern Türk Şiiri”nin macerasını araştırmıştır. Bu macerada Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin birbirine yaklaştığı ve birbirinden uzaklaştığı noktalar tespit edilmiştir.</p> <p>Çalışma esnasında Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin yapılan araştırmalara rağmen bir kez daha ana hatlarıyla özellikleri saptanmıştır.</p> <p>Çalışmamız, üç ana bölümden oluşmaktadır.</p> <p>“Giriş” bölümünde “şiir” kavramına ilişkin açıklamalar yapılmıştır.</p> <p>Birinci ana bölüm, “Gelenek” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Tanzimat’tan bu yana yerli ve yabancı bazı sanatçı ve araştırmacıların gelenek anlayışı incelenerek ‘gelenek’in tanımı yapılmıştır.</p> <p>İkinci ana bölüm, “Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin Özellikleri” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde her iki şiirin de ana özellikleri tespit edilmiştir.</p> <p>Üçüncü ana bölüm, “Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde her iki şiirin; teşekkül ortamı, aldığı eleştiriler, dili kullanım şekli, kadın ve erotizm ile bağlantısı, kullandıkları nazım biçimleri, imge kullanımı, musiki ile bağlantısı, resimden faydalanması alt başlıklar halinde incelenmiştir. Her iki şiirin benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur.</p> <p>“Sonuç” bölümünde “gelenek”e ilişkin değerlendirmeler yapılmış ve araştırmanın sonuçlarına yer verilmiştir..</p>	
Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, İkinci Yeni, Gelenek, Karşılaştırma.	

Thesis Title : Comparison of Servet-i Fünûn and Second New Poem	
Thesis Writer: Emre Kılıçlı	Advisor: Prof.Dr.Hasan AKAY
Date of Acceptance: 20/09/2007	Number of Pages: V (front chapter) +180 (main body) + 9 (appendices)
Division: Turkish Language and Literature	Discipline : New Turkish Literature
<p>Servet-i Fünûn and Second New poem has an important place on Turkish Poem due to their radical attitudes. Writings of Servet-i Fünûn and Second New poets are one each valuable documents that tell this radical change at the first-attempt. Their poems which are in parallel in patches with opinions at writings are important arguments for this.</p> <p>Our study searched the “The Adventure of Modern Turkish Poem” from Tanzimat Literature to Second New Poem. At this adventure the points which are Servet-i Fünûn and Second New Poem close up and diverge, are ascertained.</p> <p>During the study, properties of Servet-i Fünûn and Second New poem have been confirmed substantially once again despite searches which had been made</p> <p>Our study consists of three main parts.</p> <p>In “introduction” part, comments which are related to “poem” concept were made.</p> <p>First main part has a title called “Tradition”. In this part, the definition of “tradition” was made by analyzing the tradition concept of some domestic and foreign artists and researchers from Tanzimat.</p> <p>Second main part has a title called “Servet-i Fünûn and characteristics of Second New Poet”. In this part, main properties of each two poems were ascertained.</p> <p>Third main part has a title called “Comparison of Servet-i Fünûn and Second New Poem”. In this part forming medium, critiques received, language usage form, connection with woman and erotism, verse type used, image usage, connection with music, take advantage of picture which are related to each two poems were analyzed in the case of subheadings. Similar and different points of each two poems were introduced.</p> <p>In the “conclusion” part, evaluations which are related to “tradition” were made and results of the search were given.</p>	
Key Words: Servet-i Fünûn, Second New, Tradition, Comparison.	

GİRİŞ

Şiir (ar. si'r, fr. poésie, ing. poem), en eski edebiyat türüdür. Dünya tarihinde şiirin ilk tanımını yapan Aristo olarak kabul edilir. O, Poetika'sında şiiri, tabiattaki varlıkların taklidi ve arınmayı sağlayan bir sanat olarak tarif eder. Daha sonra Batı'da şiir sanatının birçok tarifi yapılmıştır: Bunlardan bazıları şöyledir:

Simonides (M.Ö. 556-468):

Şiir sesli resimdir, resim işe sessiz şiir.

Montaigne (1533-1592):

Şiir insanın usunu doyurmaz, allak bullak eder.

Cervantes (1547-1616):

Şiir yalnızlığın can yoldaşdır.

Voltaire (1694-1778):

Şiirin düzyazıdan ayrımı şudur : Az sözle çok şey söylemek.

Mme. de Sfael (1766-1817):

Ben yaşamın ne olduğunu şiirlerden öğrendim.

Leigh Hunt (1784-1859):

Şiir güzelliğin soluk alışdır.

Lamartine (1790-1869):

Şiir büyük zekâların düş görmesidir.

John Keats (1795-1821):

Buluş, şiirin kutupyıldızdır; yelkeni hayal, dümeni de düşüncedir.

Alfred de Vigny (1797-1863):

Şiir billûlaşmış coşkudur.

Şiir hem bir tutku, hem de bir bilimdir.

Shelly (1797-1851):

Şiir, ölümsüz gerçekliği içinde yaşamın dile getirilmesidir.

Honore de Balzac (1799-1850):

Şiir demek acı çekmek demektir.

Victor Hugo (1802-1885):

Bir tek model vardır şiir için: doğa; bir tek kılavuz vardır: gerçek.

Edgar Allan Poe (1809-1949):

Şiir bir amaç değil, tutkudur.

Alfred de Musset (1810-1857):

Doğru ile güzeli sevmek ve onların uyumlu birleşimini aramak: Şiir budur.

Gilfillan (1813-1878):

Şiir güzelliğin ülkesinde yaşayan gerçekliktir.

Baudelaire (1821-1867):

Yemeden içmeden durulabilir, ama şiirsiz durulamaz.

Şiir tanımlanamaz, ancak sevilir.

Mallarmé (1842-1898):

Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır.

Lautreamont (1846-1870):

Şiir ne fırtınadır, ne de bora : Şiir alımlı ve verimli bir ırmaktır.

Max Jacob (1876-1944):

Bir insandaki dünya: İşte yeni şiir budur.

Şiiri kurtaran yeni buluşlardır, ama gerçek buluşlar da ancak düşüncelerin ya da duyguların tutuşmasından doğar.

Jean Jouve (1887-1976):

Şiir dildeki yüceliklerin ortaya konuşudur.

Piechaud (1888-1957):

Güzel de olsa, şiir yazmakla tencere kaynamaz.

Pierre Reverdy (1889-1960):

Orman için ateş neyse yaşam için de şiir odur: Şiir yaşamdan çıkar ve onu değiştirir.

Robert Lynd (1892-1970):

Şiirin iki kaynağı vardır : Yararı gözetken bir baba ile güzelliğe tapan bir ana.

Paul Eluard (1895-1952):

Şiirin içinde düşünce, elmanın içindeki besin gibi gizli olmalıdır.

Aragon (1897-1982):

Mademki şiir bir kasırgadır, öyleyse ondaki her imge bir tufan yaratmalıdır.

Henri Pichette (1924-2000):

Şiir alışılmışa, kalıplaşmışa karşı bir yayılım ateştir (Bezirci, 1992:5-7).

Türk edebiyatında da edebiyat, şair ve şiir için zaman zaman bazı tarifler yapılmıştır. Bunlardan bazıları şöyledir:

Fuzuli: Acı çekmek şiirdir. Bilimsiz şiir temelsiz duvara benzer.

Namık Kemal: Edebiyatsız bir millet dilsiz insan kabilindedir.

Mehmet Emin Yurdakul: Unutma ki şairleri haykırmayan bir millet, /Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Şair, doğa gibidir, kendisinde gizlenmiş güzellik hazinesini ancak onu keşfedebilmesini bilenlere verir.

Yahya Kemal Beyatlı: Şiir, darası alınmış bir söz ve bu dil ağzımda annemin ak sütüdür.

Necip Fazıl Kısakürek: Şiir, mutlak hakikati arama işidir.

Sait Faik Abasıyanık: Şiir olmayan yerde insan sevgisi de olmaz. İnsanı insana ancak şiir sevdirebilir. Şiir, insanı insana yaklaştıran şeydir.

Kısaca şiirin ne olup olmadığı asırlardır tartışılan bir konudur. Bu çalışmanın da esasını bu tartışmalardan doğmuş şiir akımlarından Türk şiirine karşı radikal bir tavır oldukları gözetilen Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin karşılaştırılması oluşturmuştur. Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiiri “Modern Türk Şiiri”nin toprağının altında ve hâlâ yapılan tüm araştırmalara rağmen keşfedilmeyi bekleyen bir hazine gibidir. Bu çalışmadan önce yapılmış olan akademik çalışmalar her ne kadar İkinci Yeni şiirinin aydınlatılmasına yardımcı olsa da İkinci Yeni şiiri bu çalışmayla “Modern Türk Şiiri” incelemelerinde ayrı bir yere sahip olacak ve İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasındaki nedenlere yaklaşım hususunda farklı bir bakış açısı getirebilecek niteliktedir. Çalışmamız Modern Türk Şiiri’nin başlangıcı sayılan 19.y.y.’dan İkinci Yeni’ye kadar hatta İkinci Yeni sonrasına da kısmen değinerek hazırlanmıştır. Bu iki yenilikçi şiiri Mevlana’nın şu dörtlüğü özetleyebilir: Ne kadar söz varsa / Düne ait / Şimdi yeni şeyler / Söylemek lazım.

Çalışmanın Konusu

Türk şiirinde iki radikal akım kabul edilen Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin benzerliklerini tespit etmektir.

Çalışmanın Önemi

Modern Türk Şiiri zincirinin halkalarından biri olan İkinci Yeni şiirinin incelenmesinde ayrı bir bakış açısını göstermektir.

Çalışmanın Amacı

Türk şiiri ile ilgili araştırmalarda İkinci Yeni şiirinin değerlendirilmesinde yeni bir çığır açmaktır.

Çalışmanın Yöntemi

T.S.Eliot'un gelenek anlayışı: Organik bütündür.

Çalışmada kullanılan bazı paragraflar alıntı oldukları belli olsun diye ufak puntolarla yazılmıştır.

BÖLÜM 1: GELENEK

1.1. Gelenek Nedir?

Gelene eklenme anlamındaki gelenek sözcüğünün, asırlar boyunca biriken bir kültürün toplum yaşamında meydana getirmiş olduğu görüntüler ve düşünceler olmasının yanı sıra çağdan çağa da değişmeler gösterebilmiş ya da daha kısa zaman aralıklarında büyük değişimlere uğrayabilmiş canlı bir mekanizma olduğu varsayılabilir. Bir zincirin halkalarının birbirine eklenmesi gibi her çağın insanı kendince ona bazı şeyleri eklemek ve ondan çıkarmak istemiş, bu isteklerden bazıları zamanla geleneğin içerisinde yer almış, bazıları da geleneğe tutunamayarak o zincirden kopup giden birer halka olmuştur.

Türk ve dünya dönüt kültüründe gelenek ve modernlik şöyle tarifler kazanmıştır:

TDK'nin sözlüğüne göre gelenek:

“Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane: "Şair yeni bir dil yaratabilir ama bunun için gereken gücü gelenekten alır." - N. Ataç" (www.tdk.gov.tr, 2007).

Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde gelenek:

“(OS. An'ane, Fr., İng. Tradition, Al. Ueberlieferung, İt. Tradizione). Bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan geçmişten gerek kökleşmiş alışkanlık... Fransız düşünürü Bossuet, ona saygısından, bu terimi büyük harflerle yazmıştır. Eytimsel açıdan geleneğe körü körüne bağlılık kadar geleneğin bütünüyle kopma düşüncesi de yanlıştır. Yapılması gereken geçmişin sağlam yanlarını içererek onun sürekli olarak geleceğe doğru geliştirmektir” (Hançerlioğlu, 1977:188).

Vasfi Mahir Kocatürk'e göre gelenek: “Divan şiirinin gelenekteki rolü halk şiirine göre daha azdır” der (Nayır ve Bolat, 2004:157). Kendisi geleneği şiirde daha çok halk şiiri olarak görmektedir.

Ceyhan Atuf Kansu'ya göre gelenek:

“Anadolu; insanlığı, hayatı güzelleştiren, insan hissiyatını renkli ve sevilir yapan bir şiir özlüyor. Ruhsuz, köksüz, soysuz ve insanları birbiriyle birleştirmeye değil, çirkinleştirmeye bozmaya çalışan bir bataklık şiirinin uzağında...” der (Nayır ve Bolat, 2004:139).

Sabahattin Kudret Aksal'a göre gelenek: “Sadece bugünü yaşayan ya da sadece yarına yönelmiş, geçmiş zamana arkasını dönmüş bir kişiyi belleğini yitirmiş, daha dorusu belleksiz, anılar edinmemiş bir kişinin yerine koyabilirsiniz” der (Aksal, 1978:10).

Yahya Kemal'e göre gelenek:

“Yahya Kemal, Fransa'dan döndükten sonra Tefvik Fikret'in Promete'sine de dayanarak Türk edebiyatının köklerini Helen-Yunan edebiyatının kökleriyle değiştirmek istemiş, bunun için Cenab Şahabeddin'in yanına gitmiş bu fikirlerini dile getirmiş ancak Cenab Şahabeddin Türk şiirinin klasik örneklerinin İran edebiyatına göre verilmesinin mümkün olduğunun üzerinde durarak Yahya Kemal'in bu görüşünü onaylamaz. Bir süre sonra da Yahya Kemal, Ahmet Hâşim ile birlikte bu düşüncesinden vazgeçerek Dergâh mecmuasının sütunlarında “neo-klasik” olarak Türk şiirinin Doğulu köklerine bağlanarak şiirler yazmaya başlamıştır” (Ayvazoğlu, 1996).

Nazım Hikmet'e göre gelenek:

“Bir gerçek âlemde gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil,
uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ülâ filân değil.
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi :
«Suret hemî zillest...» filân diye başlayan değil...” (Hikmet, 2007).

Nazım Hikmet'in rubailerinden biri onun gelenekle ilgili düşüncelerini açıklamada yeterli olur. Nazım Hikmet, Türk edebiyatı içerisinde en güzel rubaileri yazan Mevlâna Celâleddin Rumî'ye yazdığı bir rubai ile karşılık vermiştir. Türk şiir geleneğinin tasavvufî boyutuna karşı gelmiş, bu dünyanın bir hayaller ya da ‘bir gölgeler idea’sı olmadığını belirterek ona karşı çıkmıştır.

Orhan Veli Kanık'a göre gelenek:

“Yeni ile eski arasındaki fark, bugünkü dünyada yaşayan sanatçının ölçülerde, sabırda, ustalıkla vardığı yeni merhaleleri eski dünyanın insanlarına haber vermek gayretinden doğuyor. Her gerçek sanatçı kendinden evvel gelenlerden bir fazla şey daha duyar. Duyduğunu kimi zaman çok aşırı şekiller içinde anlatır. Bu hâl çoğuna aklı inkâr, mantığı inkâr, ölçüyü inkâr şeklinde görünür. Oysa ki sanatçının cehdi akla, mantığa, ölçüye bir parça daha düzen vermek, asırların yükselttiği sanat yapısına bir taş daha ilâve etmektir. Bu eskiden ayrılmak demek değil, eskiyi aşmak demektir. Eskiye aşmak eskiyi öğrendikten sonra olur. Yeni bir şey duyan, yapıya küçük de olsa bir taş ilâve etmiş olan bir sanatçıyı, yaptığı işi kolayca taklit edebildikleri zaman, yahut edebileceklerini sandığımız zaman, küçümsememeliyiz. O sanatçının oraya büyük cehitler sonunda geldiğini düşünmeliyiz. Sanatın bütün kaideleri bu türlü cehitlerden doğmuştur. Düzen insanın kafasının geliştirdiği, zenginleştirdiği bir değerdir” (Kanık, 1982:136-137).

Nurullah Ataç'a göre gelenek:

“Eski şiirimizi, Divan şiirini, bilirsiniz, severim, çok severim... Kapatmalıyız artık o edebiyatı... Yoksa Doğulu olmaktan silkinemeyeceğiz... Gömelim onu... Onun sesi içimize işliyor, bizi kavıyor, duygularımıza dilmaç oluyormuş... Sevinçlerimizi acılarımızı onunla anlatıyoruz...Saz şâirlerinin, Karacaoğlan'ın, Dadloğlu'nun, Sümmani'nin, Seyrani'nin şiirleri var, onları mı göstereceğiz? Hayır, onlardan da geçmeliyiz onları da kapatmalıyız” (Ataç, 2004:97-98).

Nurullah Ataç, Türk eğitim sisteminde Türk Dili ve Edebiyatı dersi müfredatında böyle bir değişikliğin yapılmasının zorunluluğunu Devrim adlı yazısıyla anlatarak geleneğe karşı çıkmaktadır. Nurullah Ataç'ın istediği Fuzuli ile Goethe'yi anlamaya çalışmak değil Goethe ile Fuzuli'yi anlamaya çalışmaktır.

Alain(Emile Auguste Chartier)'e göre gelenek:

“Taklit etmek gerçektir, yeniden taklit etmek ve taklit ederken icat etmek: İşte sanattaki buluşların sırrı burada gizlidir. Bütün buluşlar hızını, kaynağını taklitten alır. Tıpkı, bir müzisyenin hızını, bir ustanın yazdığı parçayı çalmaktan alması gibi. Çünkü iyi müzik, bu parçayı en iyi açıklayan ve böylece ondan daha iyisi bulunmadığını gösteren müziktir” der (Alain, 1981:52).

T.S. Eliot'a göre gelenek:

“Hiçbir şâirin kendinden sonrakilere acun anlayışını bir bütün olarak tek başına sunamaz. Onu ve eserlerini ölümlerin yanına koymak gerekir der. Ayrıca bu eleştirinin estetik bir kaidesidir. Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserleri oluşturduğu organik bütünün yeni bir düzenlemeye tâbi tutulduğunu belirtir. Eski ve yeni eserlerin meydana getirdiği organik bütün fikrine göre şimdiye geçmiş yön verir; anacak geçmiş de çağın zihniyetiyle yoğrulur. Buradaki sanatçı şuurudur. Ona göre muazzam bir güçlüktür, bu” (Eliot, 1983:21).

Alain Tournaine göre gelenek ve modernlik:

“Aydınlanma filozoflarının geliştirdiği modernlik anlayışı devrimcidir, ama başka bir niteliği de yoktur. Ne bir kültür ne de bir toplum tanımı yapar; yeni bir toplumun işleme mekanizmalarını aydınlatacağına geleneksel topluma karşı verilen mücadeleleri harekete geçirir. Bu dengesizlik toplumbiliminde de ortaya çıkar; XIX.yüzyılın sonundan beri toplumbilim, söz dağarcığının merkezine geleneksel ile modern gibi karşıt terimleri yerleştirmiştir... Olumlu bir biçimde tanımlanmış bir ilke çevresinde örgütlenmiş olan ve dolayısıyla da kurumsal tertibatları yönetebilme yeteneğine sahip olan yalnızca geleneksel olarak adlandırılan toplummuş, buna karşılık modern toplumu tanımlayan her şey olumsuzmuş, yeni bir düzeni oluşturan bir güç değil de eski düzeni yok eden bir güçmüş gibi, modern toplumu tanımlayan terim bulanıktır” (Tournaine, 1994:33-34).

Orhan Okay'a göre gelenek:

“Şiirin esası zaten gelenektir...Bu geleneğin sınırları nelerdir, ona şâir karar verir. Vezin, ahenk, iç ritm, imajlar dünyası, mazmunlardan esintiler, doğu mitolojisi, bütün bir İslâmi an'ane bu geleneğin kaynaklarını oluşturabilir. Buna bağlı olarak tabii orijinalite, şahsiyet ve yenilikler gelecektir. Geleneği divan şiiriyle sınırladım zannedilmesin. Onu estetik bakımından harikulade bir mükemmeliyet gösterdiği için aldım. Yoksa halk şiiri ve kültürü, Tanzimat'tan sonra yenileşen, batılılaşan şiirimi, hecenin büyük ustaları, hata yukarıda biraz küçümser gördüğüm Garipçiler, İkinci Yeni, her şey günümüzün ve geleceğin şiiri için gelenek basamakları olabilir. Diyeceğim, her sanatkâr kendinden öncekileri tanımak, sevmek, benimsemek, seçmek, süzmek ve kendi sanatını bulmak zorundadır” (Okay, 1998:52-53).

Hilmi Yavuz'a göre gelenek:

“Şiirde Gelenekten yararlanma ve Gelenek'i yeniden-üretme arasındaki ayrımı dikkati çektiğim bir yazımda, Gelenek'ten yararlanmayı 'Metinler arasılık'la ilişkilendirmiş; Gelenek'i yeniden-üretmeyi ise bir Dünyagörüşü'nün geleneğe ait konvansiyonel metaforlarını dönüştürmek ve bu Dünyagörüşü'nü verili olmayan şiirsel işaretlerle yeniden yazmak biçiminde tanımlamıştım.

Gelenek'ten yararlanma, geçmişte yazılmış olan bir metinle, onu olumlayarak, olumsuzlayarak, kısmen alıntıyla ya da anırtıma yoluyla atıfta bulunarak kurulabilecek 'metinlerarası ilişkiler'dir. Gelenek'in yeniden-üretilmesine, hatırlayanlarımız olabilir, Yahya Kemal'i örnek vermiştim. Ahmet Hamdi Tanpınar, '19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin ikinci basımına yazdığı önsözde, Klasik Divan Şiirimizin 'Saray' istiaresi (metaforu) ile temellendirilebileceğini belirtir. 'Saray' metaforu, aslında, Klasik Divan şiirimiz dolayımında Osmanlı Dünyagörüşünün (değiş yerindeyse), yoğunlaştırılmış bir şiirsel işaretle dile getirilmesidir. Yahya Kemal, Gelenek'i yeniden-üretirken bu Dünyagörüşünü, 'Saray' metaforunun yerine, onunla metonimik bir ilişki içinde olan 'Saltanat' metaforunu koyar;- ama, çok önemli bir farkla: 'Saltanat', Yahya Kemal'in şiirinde, artık, sadece Osmanlı'nın bürokratik Dünyagörüşü'nü işaretlemez; fakat onu da içine alan çok daha kuşatıcı bir Medeniyet'i işaret eder: İslam Medeniyeti'ni! 'Saltanat' Yahya Kemal'de, Divan Şiirimizde olduğu gibi, siyasal ve dinsel bir İktidar'ı değil, 'Güzellik' konseptine gönderme yapan bir Estetik'i temellendirir..." (Yavuz, 2004).

Ahmet Cevizci'ye göre gelenek ve gelenekçilik:

“Genel olarak, geleneğe dayanan inanç sistemine, gelenekler yoluyla aktarılan âdet ve düşünce tarzlarına bağlılık belirlenen tavra gelenekçilik denir. Daha özel olarak da, Hıristiyan teolojisinde, insanın vahiy dışında bir yolla, Tanrı'yı tanımasına ve Tanrı'nın var oluşunun kanıtlanmasına olanak bulunmadığını ifade eden öğretiyeye (gelenekçilik) denir” (Cevizci, 1996:227).

Beşir Ayvazoğlu'na göre gelenek: “...Gelenek, bizce kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenilenme bilinciyle “hâl”de devam ettirme gücüdür” (Ayvazoğlu, 1996:13).

Mustafa Armağan'a göre gelenek ve modernlik:

“(…)Geleneğin kendisini savunması geleneğin benlik-bilincine (self-consciousness) varması, Hegelci anlamda, kendisi ve bir 'öteki'(other) yaratması anlamına gelir. İşte gelenek, yarattığı bu 'öteki' ile karşıtlık içerisinde kendisini tanımlamaya başladığında, gerçekte, kendisini kendisi olarak, kendine şey olarak varolduktan çıkarmakta ve kendisi için şey, kendiliğindenliğin (o geleneğin ayrılmaz niteliğinin) kaybedilmesi, tezadın tanınması ve kendisinin bilincine varmış olarak kendini savunması, dolayısıyla ürettiği, kurduğu bir 'öteki'nin karşısına kendisini oturtmasını gerektirir. Bu ise, geleneğin muhtevasının 'öteki' olana aktarılması demektir ki, bu 'öteki' dediğimiz şey, modernlikten başka bir şey değildir. Gelenek, benlik-bilincini modernlikte idrak etmiştir; ya da başka bir deyişle, benlik-bilincine varmış olan gelenek, artık modernlikten başka bir şey değildir. Muhteva açısından gelenek olmaktan çıkmıştır..." (Armağan, 1998:13).

“...Gelenek, kendisinden öncekiler tarafından ‘verilmiş’ bir şey olarak kabul edilmektedir. Bu verili olma vasfı, geleneği tarifte oldukça geniş boyutlu bir ufuk açmaktadır, önümüze. Zira zaman bakımından önce oluşmuş bulunması ona bir tür güvenilirlik sağlamaktadır. Buna ilaveten, geçmişin bağrında oluşmuş bir birikimi temsil ettiğinden, onu daha evvel oluşturmuş bulunanlara bir saygıyı (seleflere hürmeti) getirmektedir. Ayrıca süreklilik, otantiklik gibi vasıfları da taşımaktadır gelenek” (Armağan, 1998:71).

İsmet Özel’e göre gelenek: “Şiir okumanın hasadı ancak bilinmeyen eski ile tanışılmamış yeni arasında toplanır... Her ikisi de birbirine muhtaçtır” (Nayır ve Bolat, 2004, 141).

Cevat Akkanat’a göre gelenek:

“Köklü bir geçmişten sürüp gelen maddî ve manevî birikimlerin adı olarak gelenek, sonraki kuşakların tarih bilinci edinmelerini, onların gelişme ve yenileşmelerini sağlaması ve oluşturduğu otoriter yapısıyla kendisine yabancı kalınamayacak büyük bir kaynaktır” (Akkanat, 2002:14).

Alâattin Karaca’ya göre gelenek:

“Türk şiiri zengin ve köklü bir geleneğe sahiptir. Edebiyatta gelenek deyince de esas itibarıyla önümüzde çeşitli olanaklarıyla Divan edebiyatı ve Türk Halk edebiyatı durur” (Karaca, 2005:428).

Gelenek kavramının daha önce yapılmış tanımları şunu göstermektedir ki ortalıkta alışlagelmiş bazı hareketler var. Bu toplumun sanatında ve zanaatında; a’sından z’sine kadar her yerinde olan bir “şey”dir. Bu “şey”in meydana koyduğu vasıflar genç olanı sanatta veya herhangi bir faaliyette hep sıkagelmiştir.

Türk şiirinin üç tane kolu vardır:

1-Halk Kolu

2-Divan Kolu

3-Modern Kolu

İkinci Yeni ve Servet-i Fünûn şiirini Modern kolun içerisinde değerlendirmek gerekir. Burada unutulmaması gereken nokta bu çaptaki şiir hareketlerinin en önemli yönünün

gelenekten geniş anlamda yararlanmalarıdır. Bu dilsel, özsel ya da biçimsel olarak algılanmalıdır.

Türk şiirinin modernleşme süreci içerisinde yer almış bu iki önemli şiir akımının birbirleriyle olan benzerlikleri incelenirken Modern Türk şiirinin geleneğine bakmak gerekmektedir. İkinci Yeni'nin değerlendirilmesinde sadece Divan ve Halk edebiyatına benzer hususlar incelenirse geleneğin bir kolu kırık bırakılmış olur. Örneğin İkinci Yeni şâirlerinden Ece Ayhan, düzyazı şiirler yazmıştır. Diğer İkinci Yeni şâirlerinde de bu durum örneklenebilir. Eğer ki İkinci Yeni'nin gelenek açısından incelenmesinde Divan ve Halk edebiyatıyla yetinilirse o zaman düzyazı şiir geleneğinin kökleri Türk şiirinin içerisinde bulunamaz ve Halit Ziya ile birlikte Servet-i Fünûn şiirinin toprağı havalandırılmaz.

İkinci Yeni ile daha önce gelenek esas alınırsa Cevat Akkanat tarafından bir çalışma yapılmış ancak bu araştırmada Servet-i Fünûn şiiri ile İkinci Yeni şiir arasındaki benzerliklere değinilmemiştir. Buranın bir boşluk olarak algılanması bu çalışmanın yapılmasını tetiklemiştir.

1.2. Tanzimat Sanatçılara Göre Gelenek

1.2.1. Namık Kemal'e Göre Gelenek

Türk edebiyatının Tanzimat neslinin en önemli edebiyatçılarından olan Namık Kemal'de Romantizm etkisi altında halka doğru bir edebiyat düşüncesinin altından kalkmaya çalışırken Türk edebiyatının Tanzimat dönemine kadar getirmiş olduğu edebî çizgiye kayıtsız kalmamış bu konudaki olumlu ve olumsuz düşüncelerini dile getirmiştir. Olumsuz düşüncelerini Divan edebiyatı üzerine Celâleddin Harzemşah Mukaddimesi'nde şöyle dile getirmiştir:

“Eğer üdebâmız bu muâheze-i nâ-becâyı (yersiz hücum) tarz-ı kadîm taraftarlarından görmüş olsalardı, "biz zâten manâ-yı mevzuunu kaybetmiş ve kesret-i istimal (kullanılma sıklığı) ile telâffuzu bütün bütün değişmiş olan. Arabî veya Fârisî kelimeleri Türkçe şivesinde yazıyorsak, bunda da yine sizin ve hatta hocalarınızın tuttuğı mesleğe ittibâ" ediyoruz! Siz niçün "aybe" yi "heybe" ve "derûger"i "dülger" yazmakta muhtar olasınız da, biz, "masal" yerine "mesel", "çamaşır" yerine -manâsız olarak-"câme-şûy" yazmakta muztâr (zarurette, darda kalmış olan) kalalım?" derler; haklarını her sâhib-i insafa da teslim ettirirlerdi. Fakat imlâ bilmemek tarizi tarz-ı kadîm taraftarlığından gelmiyor. Türkçe kelimeleri mehâz-ı iştikaktan (türeme kaynağı) ayırmamak için Nevâyî tarzına mukallit olmak (taklîtçi olmak) ve lisânı zenginletmek için "homurdanmak"a kâfiye tedârikine bir zaruret görünmüş gibi "umursanmak" yolunda birtakım tabîrler icat etmek meydânından geliyor da onun için mukabelesinde İstanbul'u Buhara'ya ve zamanı asr-ı Baykara'ya tahvîl etmek (çevirmek, dönüştürmek)

bizim icrasına muktedir olduğumuz şeylerden değildir. Biz, ileri gitmek için yedi sekiz asır evvelki hâllere avdet etmeye uğraşırsak, aradığımız netice ile teşebbüs ettiğimiz esbap arasında istilzam yerine tenakuza (çelişki) uğrarız, demekle iktifa olunmak (yetinmek) lâzım geliyor.

Edebiyat-ı cedîde, tarz-ı kadîm taraftarlarının tarizinden kurtulduğu yoktur! Onların kavlince âsâr-ı cedîde iki büyük nakîseyi (eksiklik) camii imiş ki bunun biri, tezyinât-ı lafziyeden sade olması, biri de ibarelerin kesik kesik yazılmasıdır. Tarz-ı kadîmde gördüğümüz tezyinât-ı lafziye, birtakım kelimât-ı gayr-ı menûse (alışılmamış kelimeler) ile ekseri atf-ı tefsîr sayesinde vücûda gelen kâfiyelerden ibaret değil midir?

Lügatin tercümesi yânında
Yer eder ehl-i dilin canında

İki sahifelik bir yazı okumak için herkesi seksen defa Kamus ve Burhan'a müracaat mecburiyetinde buldurmak niçin marifetten madût olsun?

Elfâz-i garibe (garip sözler) ile bir rengîn (renkli) manâyı setretmek (gizlemek), bir güzel çehreyi allı beyazlı düzgünlerle letafetten mahrum eylemek, bir çirkin meali (anlam) kelime ile süslemeye çalışmak ise bir zenci karısını telli pullu duvaklarda saklamak kabilinden olmaz mı? Arap ve garbın musavvirân-ı hayâli (hayâl tasvirçileri) nazâr-ı idrâk önüne nur-ı irfandan mahlûk, rûh-ı temyîzderi masnû (sanatlı, sahte, yapılmış olan) nice yüz bin nâzende-i timsâl-i edep (nazlı edebiyat örneği) arz edip dururken, milletin fikr-i şebâp (gençlik fikri) ve meyl-i vicdanı o eşkâl-i dil-hırâşa (yürek parçalayan şekiller) kabâih-pesendâne esir olup kalmak ihtimâli var mıdır” (Kemal, 2005:36-37)?

Namık Kemal, geleneğe veya Divan edebiyatına karşıt görüşlerini “Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir” başlıklı yazısında da belirtir:

“Müellefât- mensûremizde efkâr ve güftârı tabîi bir kitap yoktur ki, tabiata tesir ile tehzîb-i ahlâka hizmet etsin. Rûkn-i âzamı mübalâgat-i riyâkârâne ve meşreb-i kalenderâneneden ibaret olan manzûmatımız ise, fesâd-ı ahlâkı o kadar tervîc eder ki divan'ı (Fürs-i cedid lügatlarında şeytan mânâsına mazbut olan)...” (Kaplan vdğr, 1978:185).

Divan edebiyatını tabiatı ele almak ve ahlaka hizmet etmesi yönlerinden eksik görür yeni Farsça sözlüklerde artık bu tarz bir edebiyatın şeytan mânâsına geldiğini söyler. Namık Kemal'in bu tavrında Romantizm etkisi tartışılmaz bir gerçektir.

Namık Kemal, “bu edebiyatı halkın anlayamadığını, bir milletin gelişmesi için edebiyatın da yardımına başvurmak gerektiğini (Edebiyatsız millet dilsiz insan kabilindedir), Türkçenin henüz Arnavutça ve Lazca gibi dilleri unutturamadığını, hâlen bir Türk dili gramerinin yapılmadığını, bir antoloji çalışmasının yapılması gerektiği”nin üzerinde önemle durarak geleneğe karşı fikirlerini beyan eder (Kaplan vdğr.,1978:186-189).

Namık Kemal Arapça ve Farsça'nın hiçbir sözlüğünü ve gramer kurallarını kabul etmeyerek Ö.Seyfettin ve arkadaşlarına Yeni Lisan makalesini yazarken ışık tutmuş olur. Bu görüşleri edebiyatımızda ilk savunan adam olarak Namık Kemal'in hakkı teslim edilmek zorundadır. O devirde bu sözleri söylemek Divan edebiyatı karşısında büyük bir cesaret gerektirir. Namık Kemal'in Divan edebiyatından kopma yaşadığı söylenemez. Hürriyet Kasidesi bunun en büyük göstergesidir. Fikren tamamlanan kopuş biçimce başarılamamıştır. Bunun başarılabilmesi için Abdülhak Hamid'in Divâneliklerim ve Sahra kitaplarıyla Servet-i Fünûn şâirlerinin beklenilmesi gerekmiştir.

1.2.2. Ziya Paşa'ya Göre Gelenek

Tanzimat edebiyatının bir diğer önemli sanatçısı olan Ziya Paşa'da gelenek karşısında kayıtsız kalmamış ve birkaç söz etmiştir:

“Çünkü mahsûl ve tahsîl bizim memâlike göre yalnız şiir ve inşâ cihetindedir. Bunlardan bir nebze bahsedilmek fâideden hâlî değildir. Şiirin ta'rif-i umumîyesi kelâm-ı mevzûndur. Yani iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsavî olmasından ibarettir. Hattâ kafiye usûlü milel-i müte'ahhire beyninde hadis olmuştur. Eski Yunânîler yalnız vezne riâyetle kafiye iltizam etmezlerdi. Şiir her kavimde tabîdir. Rûy-i arza ne kadar milel ve akvam gelmişse cümlesinin kendilerine mahsûs şiirleri vardı. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necâtî ve Bakî ve Nefî dîvanlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hezceden mahbûn ve mühbis kasâid ve gazeliyât ve kı'taât ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve İtrî gibi mûsikîşinâsânın rabt-ı makamat ettikleri Nedîm ve Vâsîf şarkıları mıdır? Hayır bunların hiç birisi Osmanlı şiiri değildir. Zira görülüyor ki, bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İrân'a ve şuarâ-yı İrân dahi Araplara taklîd ile melez bir şey yapılmıştır. Ve bu taklîd üslûb-ı nazımda değil ve belki efkâr ve ma'âniye bile sirayet edip, bizim şuarâ-yı eslâf edâ-yı nazm u ifâdede ve hayâlât ve ma'ânide Arap ve Acem'e mümkün mertebe taklide sa'y etmeyi maariften addetmişler ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kabil midir, aslâ burasını mülâhaza etmemişlerdir” (Kaplan vdğr., 1978:45).

Ziya Paşa'da henüz Şinasi mektebinin açmış olduğu edebiyat anlayışı ve Namık Kemal ile düşünce birlikteliği değişmemiştir. Burada Ziya Paşa, geleneğe taklitçilik yapmasından, Türk edebiyatının Arap ve Fars edebiyatının etkisinden önceki durumundan habersiz olmasından ve eski Türk edebiyatını yenilemenin yollarını araştırıp bulmamasından dolayı sitem etmektedir. Ziya Paşa'nın bu şekilde düşünmesinde, Romantizm'in milletin öz kaynaklarına girerek edebiyatı oradan beslemek istemesinin etkisi görülmektedir. Buna dayalı olarak da öncelikle geleneğin çizgisi değiştirilmelidir, kanaatini taşımaktadır.

Ziya Paşa, bir müddet sonra Harabat adlı bir antoloji hazırlar ve bu antolojiye yazmış olduğu mukaddimesinde aynen şöyle sözler sarf eder:

“ 1-On beşte değildi sinn ü sâlim/Kim nazm ile vardı iştigalim, 2-Mevzun söze can verirdi gûşum/ Eş'ar okusam giderdi huşum, 3-Verdi bana evvelâ merakı/ Meydan şuarâsmm nühâkı, 4-Gâhice Garibî'yi okurdum/ Aşık Kerem'e yanar dururdum, 5-Aşık Ömer'i ki gah alırdım/Uçkur sözüne şaşar kalırdım, 6-Tahsinle de etmeyip kanâat/ Yağmaya da geh gelirdi cür'et, 7-Her defter-i şi'ri kim tanırdım/ Yok nüsha-i ahârı sanırdım, 8-Kendim de nazire der idim gâh/ Amma ne söz el-ıyâzü bi'l-lâh, 9-Gûş etmesin öyle söz kulaklar/ Âlûdesi olmasın dudaklar, 10- "Divançeme anları yazardım/ Mümkün olsa taşa kazardım, 11-Kim şi'rime atsa ta'ne taşı/ Uğrardı benimle derde başı, 12-Hicv idi muariza cevâbım/ Şemşîr-i zeban idi kitabım, 13-O hal ile rüzgâr geçti/ Bir iki hazan bahar geçti, 14-Geçti elime çü nüsha-i can /Matbu' bir iki köhne dîvan, 15-Bir kerre bu kenze nâil oldum/ Bir başka cihâna vasıl oldum, 16-Bir pareye bini aferinin/ Pâbûsu atıldı Gevherî'nin, 17-Vehbî ile Vasıf ı beğendim/ Taklid için anlara özendim(...), 152-Türk dili evvel idi yektâ/ Etti anı Fârisî dübâlâ// 153-Hem öyle yakıştı iki gevher/ Gûyâ ki karıştı şîr ü şeker(süt ve şeker)” (Kaplan vdğr., 1978:50-57).

Ziya Paşa, Romantiklerin getirmiş olduğu hayalcilik anlayışını en iyi Divan edebiyatında başarılı olarak gördü ki Halk edebiyatı ürünlerini derhal terk etti. Zaten kendisi de süt ve şekerden bahsederek uyku öncesini hatırlatmaktadır. Hangi uyku öncesi denilecek olursa edebî bir uyku öncesi tespiti yapılabilir. Süt ve şeker burada birer metafor hüviyeti taşımaktadır. Bu duruma Namık Kemal, kayıtsız kalmamış ve onu Tahrib-i Harabat adlı eseriyle eleştirmiştir. Ziya Paşa, ayrıca mukaddimesinde Halk edebiyatına “bir eşek anırması” da demekten kaçınmamıştır.

Ziya Paşa'nın gelenekle ilgili fikirleri zaman içerisinde değişmiştir. Divan edebiyatının hemen yanı başında Namık Kemal'e rağmen durmayı tercih etmiştir. Bağdatlı Rûhî'ye özenerek Tercî'-i Bend ve Terkîb-i Bend yazmıştır. Son karar kıldığı nokta, geleneğin yanında olmaktır.

1.2.3. Abdülhak Hâmid Tarhan'a Göre Gelenek

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın gelenekle ilgili şu dörtlüğünü almak kuşkusuz yeterli olacaktır: “Evet, tarz-ı kadim-i şi'ri bozduk, hercümerc ettik” (Bezirci, 1983:52).

Abdülhak Hâmid, geleneğin merkezinde ve karşısındadır. Kaleyi içten fethetmesini bilmiştir. Servet-i Fünûn şâirlerine ve yenileşme çabasındaki Türk şiirine gölgesini düşürmesini de bilmiştir. Bu gölge geçmiştekilere karanlıkta bırakmış, gelecektekilere ise “oh be!” dedirtmiştir.

1.3. Servet-i Fünûn Sanatçılarına Göre Gelenek

1.3.1. Cenab Şahabeddin

Cenab Şahabeddin, “Fransız Edebiyatı Cedidesine Dairdir” başlıklı yazısında onun için çok önemli olan ahnek ve musikiyi de ele alır ve şiirin dil açısından bunları sağlayabilmek için musiki değeri taşıyan sözcükleri seçmesinde haklı olduğunu savunur. “Gelenekçilerin, anlaşılmıyor bunlar” gibi iftiralarına karşılık olarak geleneğe bir cevap hüviyeti taşıyan bu satırşar aynen şöyledir:

“...Ahenk, yine ahenk, daima ahenk... Her şiirin bir rûh-ı sazendeden eşfâk ve semâvâta yükselen bir şey-i perrân gibi naneleri, kekikleri koklayarak zembeme-sâz olan bâd-ı seher gibi olmalıdır.” diyor. Bugün inşâd edilen Fransız eş’ârında öyle bir ahenk vardır ki bunu Lamartine’in Hugo’nun şiirlerinde bulmak mümkün değildir. Bu ahenk merakı Fransız Üdebâ-yı Cedîdesine bir şey kazandırmış, yahut bir şey gâib ettirmiştir: Wagner’in bestelerindeki lezzet ve halâveti duymak için mûsikî-şinâs olmak lazım geldiği gibi Fransız Şübbân-ı Üdebâsınıf âsâr-ı karihasını hiss ü idrâk içinden edebiyat ile perver de bir rûh-ı rakîk şârinâne lazımdır; her Fransızca bilen bu âsâr-ı cedîdeyi anlayamaz. Paul Verlaine’nin en mümtaz şâkirdlerinden “Albert Samain”in bir manzumesinde dediği gibi: “Ma'nâ-yı seyyâlî, su altında Ophelia’nın saçları gibi dağılan sansın beyitler... Bulut gibi, sadâ gibi ele geçmez şiirler... Ruha ancak lezîz bir nevâziş gibi dokunan muattar, asabî, leyyâl-i muhabbet neşîdeleri...” Şüphe yoktur ki herkesin anlayacağı bir lisân ile yazılamaz; ya nezâhet-i şiiriyye ve rikkat-ı fikriyyeyi feda etmek, yahut rağbet-i kariinden vazgeçmek... İşte bunlardan birini alıp ötekini bırakmağa mecbur olunca Fransız şübbân-ı kalemi âhâd-ı kariinin şamata-i takdirine vezn-i hafî-i şiirin zembeme-i tahsîn-i mahrem-ânesi tercih edilivermiştir. Bu fedâkârî-i nezâhet perverânedan dolayı belki kendileri gâib etmişler, fakat şiir-i vadiye şüphesiz kazandırmışlardır” (Bayık, 2000:34).

Cenab Şahabeddin, Yeni Ta’birât başlıklı yazısında şiir dilindeki değişimin neye bağlı olduğunu ve karşı çıkanların neden yanıldıklarını anlatmaya çalışır. Burada kendisi geleneği de karşısına alarak tükenmişliğin nasıl bir şey olduğunu eski edebiyatı ve lisanını bir bina enkazına benzetir. Daha sonra sözlerine şunlarla devam eder:

“...(Şâir) adam kavâid-i sarfıyye dershanesinin hava-yı mahsurundan başka bir şey teneffüs ediyor; nahvin nezâket-i sâl-dîdesine riâyet lüzumunu unutuyor: Bütün maârif-i kamûsiyyesini zihninde topluyor, bütün anâsır-ı lisâniyyeye karşı bir mücâdele-i meftûrâneye başlayarak kelimeleri eğiyor, büküyor; ta’birâtı mıtıra-i kalem altında eziyor; üslûb-ı ma’rûfun erkân-ı mâddiyesini haddâd-ı mütehevvir gibi hırpalıyor; enkaz-ı ifâdâta yeni bir şekl-i beyaz vermeğe çalışıyor...

Bu esnada o kalemden nâdîde kelimeler, nâşinîde terkîbler, yeni cümleler, a'sabi bir nümune-i lisân... Edebî bir şey çıkıyor. Orada yazanın hiss ve fikrine muvaffak bir şekl-i matbu' olmak için artılmış yoğurulmuş ta’birler... Bir hayâl ve ma'nâyı anlatmak için şimdiye kadar yan yana gelmemiş iki eski kelimededen yapılmış bir vasf-ı terkibi..

Muharririn heyecanını rûh-ı kariinine götürebilecek yeni, eski ne mevcutsa hepsi var..." (Bayık, 2000:76-77).

"Bizim yazdıklarımız birer nümûne-i inşâ değildir: Biz efkâr ve hissiyyâtımızı yazıyoruz; eğer ruhumuzda güzel bir hiss, güzel bir fikir varsa... Eğer bir hakikat-i hariciyye bize bir şiiiriyetle mahsûs olmuş ise biz onu söylemeğe, onu anlatmağa özeniyoruz" (Bayık, 2000:80).

Cenab Şahabeddin Yeni Elfâz'da dil sorununa yeniden değinir. Şu cümleleri sarf eder:

"Elfâz-ı cedîdenin bir kısmı -şehîk, şehka, harhara, ka'kaa kelimeleri gibi-evvelce lisânımızda hiç mürâdif-i müsta'meli olmayan kelimelerdir. Vâk'â mesela 'şehîk" yerine "içini çekme" demek mümkünse de şehîkin hâlât ve derecâtı tar'îf için kullanılacak sıfatlan öyle "içini çekme" ta'bîri gibi birkaç kelimedenden mürekkeb bir şeye cebren izafe etmek muhill-i vuzuh olacağından öyle varlar âdeta yok demektir. Evvelce lisânımızda mürâdif-i müsta'meli olmayan elfâz-ı cedîdede aranılacak hasse "âhenk-i telaffuzca lisânın şive-i umûmîsine mutâbakat"dır ki bunu en doğru olarak ta'ym edecek şey evvelden beri lisânda // mevcûd olan kelimelerin âhenk-i telaffuzudur. Rahîk, şafaka, gargara, kahkaha kelimeleri lisânımızın şive-i umûmiyyesine mutabık görülmüş, şimdi ne kadar yazılmış, okunmuş iken onlarla hem vezin ve hem ahenk olan şehîk, şehka, harhara, ka'kaa lafızlarının telaffuzca ahenksizliği iddia olunamaz. Binâenaleyh elfâz-ı cedîdenin bu kısmını kabul etmemek için adem lüzumunu isbât etmek, yahut âhenk-i telaffuzundaki i'tidâli inkâr eylemek iktizâ eder; ve illâ bunları birer nakîse olarak göstermemelidir" (Bayık, 2000:83).

"Elfâz-ı cedîdeyi elfâz-ı garibe addetmek ne kadar doğru değilse iltizâm-ı kayd-ı tasannu ile ortaya konulmuş anâsır-ı zâideden saymak da o kadar yanlıştır. Gerek elfâz-ı garibenin ve gerek iltizâm-ı kayd-ı tasannu' ile ortaya konulmuş anâsır-ı zâidenin ömr-i edebîsi pek kısa olur, onlar birkaç kalemin himmet-i musirr-ânesiyle bir müddet meydan-ı tedavülde dolaşıktan sonra mizâc-ı umumiyeden gördükleri nazar lâkaydiye mıkavemet edemeyerek çekilirler, giderler. Halbuki her biri kalb ve fikre ait bir ihtiyaç-ı lisânînin çare-i tevhîni olmak, elfâz-ı cedîdenin devam-ı hayatına en metin zaman mantıki teşkil eder" (Bayık, 2000:85).

Cenab Şahabeddin'in Divan edebiyatını dolaylı yoldan ele aldığı bir başka yazısı da 'Tabiat Karşısında Şâir' başlıklı yazısı olmuştur. Bu yazıdan örnek alınacak olursa şunlar gösterilebilir:

"Edebiyatımızın otuz seneden beri hergün biraz kazandığı şey kâinât-ı muhîtenin daima değişen melâhat-ı gayr-ı mahdûdesine mir'ât-ı in'ikâs olmaktır. Nazar-ı edebiyat aheste aheste zavâhir-i eşyadan geçerek rûh-ı mevcudattaki râz-ı tabîiyye temellük ediyor. Otuz sene evveline gelinceye kadar şâir için kâinat âdeta kendisinden bahsolunmaz bir şey gibi imiş; şâir kendi ruhu, kendi infîâlâtı içinde yaşar, etrafındaki şüün-ı tabiata göz yumar, münhasıran kendi hayatından, kendi hayat-ı mest-âne ve âşikânesinden bahseder, kendi kâinât-ı dimâğîyyesindeki havâdis-i te'sriyesinden başka her şeyine karşı lâkayd kalırmış. Mevcûdât-ı hariciyyeyi ancak iki zamanda tahattur ederlermiş: Ya tevhîdât, nuût, kasâid gibi uzunca manzumelere Bir girizgâh-ı müsâid bulmak için, yahut müsâide-i lisâniyye fevkinde bir hiss-i vicdaniyi anlatmak için" (Bayık, 2000:86).

“Edebiyat-ı Cedîde bu ihtiyâcı taammim ve te'yîd etti ve bize anlattı ki tabîatta ihtiyacımız yalnız teşbihe ve istiare için değildir; kâinat haricinde bir insan tasavvuru hayâl-i ma'dûm olduğu gibi sâye-i muhitten âzâde bir edebiyat tahayyülü de endişe-i muhalldir. Herkes kalbinin sadâ-yı iştiyakını nasıl işitirse zemzeme-i tuyûr ve velvele-i rümûdu da öylece işitir, nasıl ruhunda bir nûr-ı ümîdin tulû'unu görürse ufukta ziyâ-yı sabahın işrâkını da öylece görür. Ruhumuzda ki şuûn-ı samîmiye kadar etrafımızdaki havâdis-i tabîiyenin nüfuzundan müteessir olmaz mıyız? Alâim-i cevviyeye te'sîrât-ı fusûle karşı kim da'vâyı lâ-kayd edebilir? Te'sîrât-ı tabîiye nereden başlıyor, hissiyyât-ı beşeriye nerede bitiyor: Bunları hiç kimse tahdîd ve ta'yîn edemez. Çünkü aralarında bir rişte-i muamma vardır. İnsan kendi üzerine ne kadar icrâ-yı te'sîr ederse tabîatta o kadar ve belki daha gâliba bir derecede te'sîr eder” (Bayık, 2000:88).

Cenab Şahabeddin, tabiatı Yeni Edebiyat'ın şiire soktuğunu, 30 yıllık bir süreçle bunun yavaş yavaş başarıldığını söyler. Bu açıklaması geleneğin karşısında olan bu şiir işleme tarzının yanında olduğunu gösterir.

Cenab Şahabeddin, yeni olanın gelenek karşısında neden yadırgandığını şöyle anlatır:

“Dört beş yüz senelik bir i'tiyâd-ı seyvie olarak bizde nazmın zihinlerde mütekarir şekli gazel iken tabîî idi ki Ekrem ve Hâmid Bey Efendiler'in eşkâl-i muhteifedeki manzumeleri istiskâl-i umûmî ile karşılanacaktı. Reh-i nâ-refteye iltica edenler mümkün değil ilk hatvelerinde cüda getirdikleri eserler nefis olmak üzere tanılmaz.

Tarîk-i san'atta terakki zihinlerdeki eşkâl-i muayyenin taaddüddür. Mesela bundan elli sene evvel bizde eşkâl-i nazm olarak gazel, şarkı, rubai filan tanılıyor idi. Bugün bu eşkâl denebilir ki namütenahidir: İşte buna bir terakki-i edebî diyebiliriz.

Biraz yukarıda irâd ettiğimiz bir misâlde deniz aygırını çirkin bulduğumuzu söyledik; evet biz çirkin buluruz, fakat bir tarih-i tabîî âlemi hiçbir zaman bizim hükmümüze iştirak etmez, onun nazarında deniz aygırı da Arap atı kadar güzeldir. Çünkü o hayvanâtı tanımak hususunda bizden müterakkî olduğundan zihnindeki eşkâl-i hayvâniye arasında deniz aygırının hayâlini de bulur. Yine mesela timsah bize görüldüğü derecede Ganj sahilinde yaşayanlara çirkin görünmez. Çünkü Hintlilerin hayâli timsahın şekline alışkıdır.

Fransız edebiyatına bakınız: Klâsikler devrinde sahâyif-i edebiyeye münhasıran güzelliği ihtar eden şeyler çiçekler, kelebekler, bilmem neler dahil olabilirdi. Sonra Romantikleri bayıltan tezâd san'atı pek güzel şeylere karşı en çirkin hayâlâtı edebiyata idhal etti. Daha sonra Naturalistler geldiler: Hakâyık-ı hâriciyye. fenniyye içinde daire-i edebiyatta yer gösterdiler. Naturalistleri müteâkib meslek-i rûhiyyûn, Paul Bourget'ler, Maurice Barres'ler, filanlar çıktılar: Romanlarda pek müstesna ahvâl-i vicdâniyyeyi tasvir ettiler. Nihayet ahvâl-i maraziyyenin tasviri de edebî addolundu. Böylece zihinlerde mütekarir eşkâl-i edebiyeye teaddüd ve tenevvü'ü etti ki muktezâ-yı terakki budur. Mesela Victor Hugo'nun yahut Charles Baudelaire'in şiirleri Boileau'ya gösterilse hiç şüphe'etmeyebiliriz ki on yedinci asrın o üstâd-ı azîmi gösterdiğimiz eserlerde hiçbir güzellik hissetmeyecektir.

Bir zamanlar ma'nâsız tanılan bazı asarını bil'ahire mazhar-ı makbûliyyet oldukları vukuât-ı nâdireden değildir. Mesela:

Hâzır ol bezm-i mükâfata eyâ mest-i gurur
Rahne-i seng-i siyeh pembe-i minâdandır.

Beytinin mısra'-ı sânisini Muallim Naci'ye varıncaya kadar bütün eslâf // ma'nâsız add ettiler. Çünkü o mısra' asrın seviyye-i terbiye-i edebiyesi fevkinde bir nezâketi hâizdi. Bugün anlıyoruz ki şâir "pembe-i minâ" terkibi ile "semânın pamuğu" demek istemiş ve onunla da "kar"ı kasd etmiştir. Fi-1-hakika büyük kayaların paralanmasına başlıca sebep kardır. Binâenaleyh şâir diyor ki, siyah kayaları çatlatan semânın pamuğudur, ey mest-i gurur, âlem-i müsavatta sen ne yapacaksın?

Ve böyle anlaşılınca beyt ma'nâsız değil, hatta çirkinde değil, o devirlerde neşrolunan edebiyatın en güzellerinden görünür.

Bunun gibi edebiyat-ı haziranın dîn muk'ad bî-ma'nâ zannolunan beyitlerinin ma'nâsı da bugün anlaşılmıştır. Hatta dîn türrehât addedilen âsârın kısmı a'zamî bugün netâisden olmak üzere gösteriliyor.

Her şeyin güzeli için zihnimizde -i'tiyâd, terbiye, teessür neticesi olarak-bir hayâl takarrür eder: İşte bu hayâle muvafık bulduğumuz âsâra nefis deriz.

Diğer cihetten bayrak zümrelerini faraza beşer teşkil edelim ve her iki zümre arasına bir durak işareti koyalım. Fakat bir zümre iki yeşil üç kırmızı bayraktan, diğer zümre kamilen yeşil, bir başkası dört yeşil bir kırmızı, bir başkası bir yeşil dört kırmızı bayraktan teşekkül etsin ve böylece zümrelerden bayraklar addeden müttehid oldukları halde levnen karma kanşık tenevvü' etsin: Bu manzarada vâkîâ ittîrâd hurdaşaş olmuştur, lakin istihsâl edilen şey bir ahenk değil, bir sûriş, bir iğtişâşdır ki bâsıramızı okşayamaz ve ancak alacası ile şaşırabilir" (Bayık, 2000:129-130).

Cenab Şahabeddin, geleneğin içerisinde yer alan şiiirlerden de bazılarının geç anlaşıldığını bunun onların hiç de anlamsız olamadığının bir göstergesi olduğunu dolaylı yoldan da Servet-i Fünûn şâirlerinin de zamanla anlaşılacağını kastetmektedir.

Cenab Şahabeddin, Tahkîkât-ı Edebiye Sütûnları başlıklı makalesinde de "Arap edebiyatından kimseyi okumadığını; ancak Arap edebiyatı hakkında genel bir fikre sahip olduğunu belirtir" (Bayık, 2000:143).

Cenab Şahabeddin, Acem edebiyatından da Hâfız Divanı ile Şeyh Sâdi'nin âsârını (Gülîstan) okuduğunu belirtir (Bayık, 2000:143).

Dünya edebiyatının başlıca eserlerini okuduğunu, kendisine ve çağdaşlarına en çok tesir eden ekolü Parnasyen şâirler olarak gösterir. "...Alber Samain'in kendi üslûbunda nüfûzu olacağını zannediyorum" der (Bayık, 2000:143).

Eski edebiyatımızdan Fuzûli'yi çok beğenir (Bayık, 2000:143).

“Ale-l-umûm san’at ve ale-l-husûs edebiyat için güzellikten başka gâye tanımam” der (Bayık, 2000:143).

Cenab Şahabeddin, Mes’ele-i Evzân adlı makalesinde Türk şiirinde Millî Edebiyat ekolünün Türk Halk şiirinin dışında yaşayan yani taşradaki bir ölçüyü İstanbul’a taşıması ve yaygınlaştırmaya çalışması hakkındaki görüşlerine şiddetle karşı çıkarak geleneğin aruz ölçüsü için yanında olduğunu göstermiştir (Bayık, 2000:149).

Cenab Şahabeddin, dünya edebiyatında şiir için üç vezinden bahsederek aruz ölçüsünün bunlar arasındaki yerini ve önemini tespate çalışır. Aruz veznini şiirdeki en uygun ölçü olarak görür ve bunun sebebini de şu formüle bağlar: Nazım= Nesir + Âhenk

Cenab Şahabeddin, yukarıdaki formülde âhenk bölümünde hece ölçüsünü görünce şiiri musikiden yoksun kalmış olarak açıklar. Bu yoksulluğun giderilmesi için “şiirde muhakkak aruz vezninin kullanılması” görüşündedir (Bayık, 2000:149).

Cenab Şahabeddin, yazısının devamı olacağını söylemek kaydıyla yazısına şu paragrafla son verir:

“Nazm dedik ya, nesir ile mûsikînin mecmûdîdir. Sözüme // âhenk-i mûsikî ilâve edelim: Nazım olur. Dikkat buyurulsun: Nazım olur, diyorum, şiir değil. Sözde ahengin bir tek çâre-i te’mîni vardır: Kıymet-i mûsikîye i’tibârıyla mümâsil-i hecelerin münâvebesi... Memdûdlarla maksûrlann, sakinlerle müteharriklerin muâvedet-i muntazamasını te’mîn edebilecek bir düstûr en emin ve sâdik bir mîzân-ı âhenk olur. İşte "Vezn-i aruz" diye bazılarımızın istihkâr ettikleri alet bu maksad-ı mûsikîsi en iyi surette îfâ eden bir mîzân-ı kıymettardır. İbhâr-ı aruzda efaîl ü tefâîlin ale'l-intizâm tekerrürü ancak memdûd hecelerde maksûr hecelerin münâvebeten mürur ve avdetini yani "âhenk"i te'mîn içindir. Memdûdlarla maksûrları ve müteharriklerle sakinleri hem-ayâr addeden bunların münâvebe-i muntazamasını te'mîn etmeyen bir şey menba'-ı ahenk olamaz. Ve binâenaleyh mîzân-ı nazım değildir. Vezn-i aruz erbabınca malûmdur ki bir hece-yi memdûdu iki hece-yi maksûra muâdil addeder, tıpkı mûsikîde bir beyaz notanın iki siyah notaya muâdil addolunduğu gibi..." (Bayık, 2000:151).

Cenab Şahabeddin, Mes’ele-i Evzân adlı yazısına aynı ay içerisinde bir yenisini daha ekleyerek konuyu sonlandırmıştır. İkinci yazısında da örnek vererek konuyu açıklamaya devam etmiştir. Bu örnek aşağıdaki mısradır:

“İstihbârât kalemine mürâcaat edemedim. Cenab, bu örnekte “istihbârât” ve “kalemine sözcüklerini karşılaştırarak “istihbârât” kelimesinin iki kısa iki bir buçuk heceden müteşekkil olduğunu bu sözcüğün “kalemine” dört kısa heceden oluşan bir sözcükle âhenk kuramayacağını söyler. Meseleyi mimarideki ölçüye

benzeterek sadece hece sayısı yetmez, hecelerin vasıfları da önemlidir” (Bayık, 2000:152).

Cenab Şahabeddin, “eğer Türk edebiyatına aruz vezni girmemiş olsaydı, Türk edebiyatı Fransız edebiyatının şiiri gibi cılız bir âhenge sahip olacaktı” der (Bayık, 2000:152). O, bu durumu Türk edebiyatının bir kazanımı olarak görür. Gelen Arapça ve Farsça sözcüklerden aslî şeklini koruyanların kullanımlarının kısa ve uzun hece vasıfları Türk lisânına kazandırmasıyla Türk şiirinin aruz veznini kullanması kolaylaşarak güzel bir âhenge ulaştığı kanaatindedir (Bayık, 2000:153).

Cenab Şahabeddin, Yusuf Ziya ve Faruk Nafiz gibi şâirlerin şiirlerini örnek vererek hece ölçüsüyle de güzel şiirler yazılabileceğini söyler; fakat bu şiirlerde ona göre bir eksik vardır: “Mûsikî noksanı!” (Bayık, 2000:154).

Cenab Şahabeddin’in bu iki yazısından çıkarılacak sonuç, gelenek açısından, şudur:

- 1-Aruz ölçüsü asla terk edilmemelidir.
- 2- Arapça ve Farsça sözcükler şiirden atılmamalıdır.
- 3- Ne aruzsuz ne de kısa ve uzun hecesiz şiirde mûsikî ya da âhenk sağlanamaz.
- 4- Millî Edebiyat ekolünün getirdikleri şiir için uygun değildir, ‘parmak hesabı’ asla gerçek şiirin ölçüsü olamaz (“Cenab Şahabeddin Gözüyle”).

Cenab Şahabeddin, yukarıdaki son maddeye eklenebilecek özellikte sarf ettiği sözlerini Ali Canip Bey’e Açık Mektup makalesiyle daha önceden söyler. Bu makalede Cenab Şahabeddin aynen şöyle demektedir:

“...Sen hava-yı Tûrân ile besleniyorsun; seni tagdiye eden beni tasmîm eder. Ben Mâveraünnehir’de bilmem kaç bin sene evvel çiğnenmiş kelimeleri ağzıma almaktan, ayıp değil a, iğrenirim. Geriye dönmeğe aklım ermez, hatta cem’iyyet hatırı için bile. Dimağım hergün biraz daha ileride yaşamak azmindedir. Senin gibi zincir-i meslek içinde habs-i efkâr edemem. Sıfatı canım isterse mevsûfun soluna, isterse sağına koyarım. Hatta şişe yaratılmış olsaydım göğsüme bir: "Keskin sirke" veya "hâlis pekmez" yaftası yapıştırarak muhteviyyâtımı tahdîd etmek istemezdim. Ekser muharririnden gayet geniş bir mıntıka-i lâkaydı ile ayrılmış ve uzaklaşmışımdır. Pek hürmetle sevdiğim arkadaşları da taklîd etmediğimi zannediyorum.

Ben bir şey kaleme alırken dimağımda muhâsebe-i medh ve zemm yoktur: Âlem ister beğensin, ister beğenmesin. Yalnız ıslığa değil, // alkışa da ehemmiyyet vermem. Hokkam hiçbir zaman aferin keşkülü olmadı. Esâretin her şekli bana çirkin gelir: Beğenilmek arzusu da bir esârettir. Yeter ki yüzüme gülen bir tek yüz göreyim; aynada kendi yüzüm!

Kendi dimağı kendi kalemine kifâyet eden bir adam, şüphe yok ki, moda tâbi' olamaz. Seninle birlikte Devlet-i Osmâniyye'den evvelki Türk şivesine avdet edemediğimden dolayı beni afv et, azîz Canibim, sen az yaşlı bir başta ihtiyar bir dimağ taşıyorsun; genç nâsiyende kurûn-ı vustâ buruşukları var. Ben ise yorgun ayaklarımla istikbâle atılmak istiyorum ne mütekaddimînin hakk-ı übüvvetini inkâr ederim ne de müteahhirînin mevki'-i benevittini unuturum. Bilirim ki "Servet-i Fünûn" şecere-i edebiyatın ne kökü, ne de son semeresidir. Bizden evvelkiler pek büyük adamlardı, isterim ki bizden sonrakiler daha büyük olsunlar. Eslâfımız araba ile, yelken gemisi ile gezerlerdi; biz tramvayı ve şimendüferi tanıdık; ahlâkımızın vesait-i nakliyyesi tayyare-i taht-el-bahr olacak: Tabîdir ki bu üç nesil aynı hissiyyâtı terennüm edemez. Bu cihetle gençlerin benim gibi yazmamasını ben gayet tabîî bulurum; fakat, Canibim, senin gibi yazmadığım için sen de bana dış gıcırdatmamalısın. Ben yalnız senin gibi değil, elimden gelse hiç kimse gibi yazmamak isterim: Ve âlem-i edebiyatta bir üslûbun müstakili çobanı olmazsam kendimi "ve-l-âdiyyat" sahrasında otlayan sürülerden birine karışmış hissederim!" (Bayık, 2000.145-146).

Bu alınan bölüm Cenab Şahabeddin'in yeninin de karşısında nasıl bir yeni olduğunu ortaya koymasından önemlidir. Geçmişte Ahmet Midhat Efendi ile Dekadizm tartışması yapan Cenab Şahabeddin, geleneğin karşısına çıkıyor, esip gürlüyordu. Bu yazısında ise gelenek artık kendisi ve arkadaşları olduğu için Ali Canip Yöntem'e kızıyor ve onu eleştiriyordu.

Cenab Şahabeddin, geleneğin içerisinden süzülüp gelen, aynada kendisinden başkasını görmek istemeyen bir şâir ruhuna sahip olmayı isteyen bir kişiliğe sahipti. Bu açıdan bakıldığında Cenab'ın geleneğin içinde yenilenme anlayışında olduğu söylenebilir. Bu yenilenen edebiyatın kâidelerine uygun bir şekilde gelişmesi gerekir de Cenab Şahbeddin açısından denilmelidir.

Cenab Şahabeddin, "Cenab Şahabeddin Hitâbesi" başlıklı makalesinde Abdülhak Hâmid, sanatta dahilik-ehliyet sahibi olmak, eskinin karşısında yeni bir yüz olan Abdülhak Hâmid'i yere göğe sığdıramazken kendisinin eski edebiyatla ilgili düşüncelerini de dolaylı yoldan dile getirir. Yazının ilgili bölümleri aşağıya aynen alınmıştır:

"Eski ve yeni dediğimiz iki edebiyatımız arasında Hâmid bir tâk-i zaferdir. Hâmid'den evvel edebiyatımızı beş uzun gazel asrı hiç deyişmek bilmeyen bir kalıb içinde eskitmiş, yıpratmış, soğutmuş, öldürmüş, bir kadîd haline getirmişti. Şiirimizde artık hayatsız kafiyelerin kuru kemiklerini görüyorduk. Edebiyatımızın devam-ı hayatında ümîd kesmek lazım gelecekti: çünkü vazih inkıraz nişaneleri belirmişti. İşte bu sırada Abdülhak Hâmid "Sahra" sı azmimiz için bütün bir hayat müjdesiyle ortaya çıktı. Bu vilâdet bizim tarih-i edebiyatımızda en büyük cilve-i inkilâbdır. Fikirlerimiz kaç yüz yıldan beri paslanan bir zincir ile artık kafiyelere bağlı değildi. İlk defa olarak şâirlerimizin dimağı elfazın istibdadından

kurtuluyordu. Bundan sonra kelimeler ve kafiyeler birer gölge gibi inkiyâd ile şâirin zekâsını ta'kib edeceklerdi. Bu hâdise şüphe yok ki edebiyatın hayat ve hürriyete kavuşması idi. Bu i'tibâr ile Hâmid Bey Efendi'nin mevki'-ı zekâyı memleketin büyük münecçileri arasındadır (Bayık, 2000:192).

Hâmid Bey'in coşkun dehâsı eski ve dar çerçeve ile uzlaşmazdı. Bugün bi-z-zât ibda' ettiği şekil bile yarın zekâsına mukassı gelir. Hürriyet içinde koşmak ve uçmak için yaratılan o ayaklar elmas köstekle bile yürümek istemeyecekti. Onun için dehâsının ilk eser-i fa'âliyyeti nazmımızın asr-ı dide hudûdlarını yıkmak oldu. "Sahra" o enkaz üzerinde yükselen ilk teceddüd abidesidir ki şiir hakkında, şâir hakkında, hüsn hakkında, el-hâsıl edebî ve bedîî bütün fikirler hakkında istikâmet-i nazarımızı değiştirdi. Ecdadımızın güzel şiirlerine hürmet ve muhabbetle devam etmekle beraber "Güzel Şiir" nâmına bütün bütün başka şeyler düşünmek ihtiyacını duyduk. O hacmi küçük kitabın rûhumuzdaki te'sîri mesela Fransız edebiyatında "Chateaubriand"ın nüfûz-ı asarından büyüktür. Edebiyatımızın veçhesini Şark'tan Garb'a o kitap çevirdi ve o kitap bize "Güneşe karşı değil, güneşle beraber garba doğru!" dedi.

Eserinin bu mazharını karşısında hükmedebiliriz ki Abdülhak Hâmid bir dahîdir" (Bayık, 2000:193).

"(...)Mesela eski şâirlerimizden Necati, Şeyh-ül-islâm Bahâî, Nazım, Nahifi dahî değil ehliyet sahibidirler,çünkü edebiyat sahasında ekseriyyete faik bir surette icrâ-yı fa'âliyyetle iktifa ederler. Halbuki mesela şâir Nedim bir // dahîdir. Zira her ne kadar yeni birşekl-i fa'âliyyet ihdas ettiyse de mevcûd fa'âliyyet-i kalemiyyeyi yeni bir tarzda icra etti. Hey'et-i muhteremenizin malûmudur ki Nedim'den evvelki şâirlerimizin âsân hemen kamilen enfestir, onlar muhitlerinden mülhem olmazlardı. Yahut muhitlerinden mülhem olduklarını asarlarında göstermezlerdi. İlk defa olarak Nedîm şiirlerinde muhitini terennüm etti. Dîvânı Lâle devrinin güzel ve belîğ birma'kes şiirimize âfâkı bir ceryan vermek suretiyle yeni bir tarîk-i fa'âliyyet gösterdiği için Nedim'in dehâsına hükmediyoruz. Yine mesela Muallim Naci yahut Ali Ruhî ehliyyetli birer şâirdirler, eski gazel nazmını muasırlarının ekseriyyesine faik bir surette idareye muvaffak oldular; fakat dâhi değildiler, çünkü ne eski tarzıyeni bir şekilde icra, ne de yeni bir şekil ihdas ettiler. Ehliyyetinde dehânın damâdde-i asliyyesi zekâdır, vasatın fevkinde bir zekâ sa'y ve sebat sayesinde bir ehliyyet olabilir; fakat ehliyyet artmakla dehâ olmaz. Aralarındaki fark yalnız kemî değil kemmî ve keyfidir.

Hâmid Bey'in ilk bariz fa'âliyyet-i kalemiyyesi yeni bir tarz ihdas etmek ve nadiren avdet ettiği eski tarzı yeni bir şekilde icra etmek oluyor; fa'âliyyeti edebiyatımızda yeni bir hatve-i tekâmül teşkîl ediyor. Ölmek üzere titreyen edebiyatımıza genç ve dinç bir hayat veriyor. Binâenaleyh dahîdir. Dahî sıfatı ona kendisini sevenlerin îare ettikleri bir ünvân değil, bir hakır" (Bayık, 2000:194).

"Sahra"ya avdet ediyorum: Her kavmin tarih-i edebiyatı bize gösteriyor ki bir cem'iyyetin hayat-ı şiiriyesine tabiat pek geç dâhil olur. Mesela Fransa'da bile tabîat şiirleri ancak 18.asrın nısf-ı ahirinde J.J.Rousseau delâleti ile edebiyata girmiştir. 19.asırda bize tabiatın şiirlerini haber veren "Sahra"nın kıymeti kolay kolay takdir olunamaz. Eslâfımız perestîş ettikleri "Cânân"ı daima eşyâ-yı mevcûd eden mütecerred düşünürlerdi, Hâmid'e kadar edebiyatımızda tabiat pek ehemmiyyetsiz bir hayyiz işgal etti. Gül, sümbül, güneş, yıldız yahut bülbül ancak müşebbehün-bih, yahut müsteârün-minh sıfatlarıyla şiirimize temas ederlerdi. Halbuki hakîki san'atkâr hiçbir zaman tabiatla kat'-i alâka etmemek

lazım gelir ve edince tabiatın değil, san'atın hâricinde kalır, zira hakîkî san'at, fikir haline gelmiş bir tabiattır. "Sahra" bilhassa kır hayatını terennüm etmek isteyen bir eser-i manzumdu, bize terfende "Eş'âr-ı Tabiat" getirdi. Fark-üd-deme karşı tebdîl-i hevâ ne ise pek zayıflayan edebiyat manzumemiz içinde o tabîat şiirleri öyle oldu. Rüzgâr ve derelerin zembemesi sanki vezinlerimizi tazeledi. Ufukların ve sahraların vüs'atı ile nazmımıza bir gençlik kuvveti geldi. Solgun cephesinde kâinatın şiiri temas edince edebiyatımız dirildi. "Sahrâ"yı okumadan evvel de tabiatı hepimiz görüyorduk. Fakat pek iyi bilmediğimiz bir lisânda yazılmış bir şiir gibi onu kendi vicdanımıza bütün güzelliği ile tercüme edemiyorduk. Hâmid bizim ruhumuzla tabiatın ruhu arasında belîğ bir müfessir oldu. Ohh, kulaklarımız için o zamana kadar mübhem duran ne mûsikîler varmış... Şiir-i tabîatı duyanların akşamlar bir esmer yâri ve sabahlar sarışın bir oynaşı olur. Tabîat kendisi ile birleşen her şeye vüs'atını teşmil eden tabiatın mahrumiyet edebiyatımız için elim bir sefaletti; o sefaletten edebiyatımızı "Sahrâ"sı ile Hâmid kurtardı.

Yalnız Sahra değil, Eşber, Tezer, Divaneliklerim, Makber ve Hacle gibi Hâmid'in her kitabı edebiyatımızın bir safha-i terakkîsidir. Sahrâ'da tabiatla kavuşturduğu şiirimizi Divaneliklerim de hayat ile birleştirdi. Hâmid'in hayatı değiştiğinde san'atı değişti; kendisi gibi belâgati de yaşar. Her eserinde mevcûdiyyetinin yeni bir sayfasını görürüz. Mesela "Makber" kendinden evvelki ve sonraki âsâr-ı Hâmid'in hiçbirine benzemez: Mukaddimesi edebiyat-ı mensûremizde ve metni edebiyat manzumemizde bir karn-ı cedidin mübdi'idir. Fatma Hanım'ın fâcia-i irtihâli yalnız şâir-i âzamimizin hayatında değil bütün hayat-ı edebiyatımızda bir âmil-i tahavvül oldu. Bedbaht refikasının Beyrut'taki mezarından bir yeni ve daha büyük bir şâir doğduğunda şüphe yoktur. "Makber"e kadar yüzlerce mersiye okuduk. Hiçbir şâirimiz "Makber"deki derin, kalbi ve müessir hıçkırıklarla ağlamamıştı" (Bayık, 2000:194-195).

Cenab Şahabeddin, Türk şiirindeki gelenekten sağlam bir şekilde kopuşu, Abdülhak Hâmid'in sergilediğini söyleyerek kendilerine de yeni bir ufuk açıldığını dile getirmiştir. Abdülhak Hâmid'in Sahra adlı şiir kitabından ne kadar etkilendiğini çoğul bir şahıs çekimindeki yüklemle söylemiştir. Böylelikle, Cenab Şahabeddin'in tabiat ve ilerideki sanat anlayışının oluşmasında; onun nasıl bir şiir yazılması gerektiği sorusuna verdiği cevapta Abdülhak Hâmid'in payı büyük olmuştur.

Cenab Şahabeddin eski sözcükleri bulup diriltmesinde şu cümlelerin Sembolizm'in yanında yer alması mümkün değil midir:

"...Elinde rûh-ı beşer sanki ince bir sazdı: Parmakları kanayınca kadar onu söyletti, inletti. Hayatsız kelimeler onun sihr-i san'atı ile, altun, gül, ateş, kan, göz yaşı ve terâne olmuştur..." (Bayık, 200:198).

Cenab Şahabeddin, açıkça beğenisini ortaya koymuştur. İleride şiirlerinde "saat-i semenfam" gibi terkiplerle bu sözlerini gerçekleştirmiştir. Bunun yüzünden ağır ithamlar altında da kalmıştır.

Cenab Şahabeddin eskiyi yeniden icra etmesi ve yeni bir tarz meydana getirmeye başlaması sebebiyle Abdülhâk Hamid’i Türk edebiyatına taze kan olarak görmüştür. İşte tam da burada Cenab Şahabeddin’in eski edebiyatın matlığına ve bayalığına karşı olduğunu ve de eski bir malzemeyle çalışılıyor dahi olsa onu yeni bir tarzla yorumlamanın önemine dikkat çekmiştir. Buradan Cenab Şahabeddin’in eski edebiyatın üslûbuna karşı olduğunu, eski edebiyatın malzemesine sıcak baktığı ana fikri çıkartılabilir.

Son olarak bu parçalara bakarak Cenab Şahabeddin’in Divan şairlerinden Nedim’i beğenmesinin sebebi “muhibi”ni şiire sokmasıdır. Bunu başaran bir diğer şair olarak da Abdülhak Hamid’i ve Nedim’i ‘dâhî’ sıfatının altında birleştirmiştir. Bu da ilginç bir saptama olmuştur. Şeyh Galip’in modern şiirin başlangıcında bazı edebiyat tarihçileri tarafından gösterilmesine Cenab Şahabeddin’in katıldığı pek de söylenemez. Muhibin Divan şairlerinin zihnindeki muhit yani ‘hayal-i muhit’ olması hususunu değiştiren bu iki şaire de takdirlerini sunarak bu açıdan geleneğin karşısında durduğu kanaatine varılabilir.

Cenab Şahabeddin Servet-i Fünûn ve Bedbînlik başlıklı yazısında geleneğin içindeki bedbinlik için aynen şöyle demiştir:

“Diğer cihetten kütüphanemizde bizi kuvvetle yaşamağa sevk edecek mâhiyette değildi: Altı yüz senelik nazım ve nesrimizde gülen ve teşci" eden parçalar birkaç müstesna teşkîl eder. Dîvânların sîmâsı ale-l-ıtlâk melûldür. Sürûri, Vehbî, Enderûnî-i Fâzıl gibi şetaretle terennüm etmek isteyenlerde ilhamlarını âdâb-ı fazîlet haricinde aradılar. Şinâsi'yi ta'kîb eden edebiyatımızda da bir safha-i sürür denemez: Namık Kemâl'in lâhûtî belâgati bize o büyük şeh-r-yâr hamiiyetin istibdâd-ı saltanata karşı açtığı mücâdelede de mağlûbiyyetini ağılıyordu. Yüksek üstâd Recâizâde "En güzel eserler insanı ağlatanlardır" demişti. Şâir-i A'zam Hâmid Bey Efendi'de hakikatin yüzü gülmediğinden, ancak hayâlin insana biraz tesliyet vereceğinden bahsediyor ve birbirine müteâkıb memleketimize "Makber"i "Ölü"yü, "Bunlar Odur"u gönderiyordu; bütün bu şeh-kârlarda iğbirar, maraz, mevt, matem manzaraları gördük; "Dîvâneliklerin'in bile en nefis sahîfesi "Perlaşez" dir ki: Cephesinde bir kabristan adı ile karşımıza çıkmıştı.

Ara sıra Garb'a teveccüh eden başlarımızda rasânet-i vicdanı te'mîn edecek kuvvet menbâ'lan bulamıyordu. Avrupa felsefesi Leopardi'nin, Schopenhauer, Hartmann'ın te'sîri altında idi. Garb'ın her mütefekkinde o üç büyük bedbinin hikmet ye'sinden damlamış acılıklar duyulurdu. Belli başlı okuduğumuz Leconte de Lisle, Sully Phudhomme, Edmon Arukur, "Coppee François", "Baudelaire Charles, "Paul Verlaine" gibi şâirlerin destûr-ı bedîiyyesi melal ve mağmûmiyyetti. "Leconte de Lisle" Buda'nın verese-i akaidinden biri Paris'te "Sakmoni'nin" bir nev' halifesi, hemen her neşidesinde mevcudatın fâniliğinden bahs ve şikâyet eden bir büyük şâirdi; manzara-i âlemi geniş bir galat-ı hayâl

telâkki eder, hayatı rüya içinde rüya gibi esassız bulur ve her fa'aliyeti boş ve abes görürdü. François Coppee 19. asrın sonunda hissedilen rûh yorgunluğu terennüm etti. Sully Phudhomme bilhassa elem şâiri enînler bestekârı etti; meşhur bir neşîdesine telmîhen "Kırık Vazo" dedikleri bu ma'lûl san'atkâr müsâit-i arziyyeye karşı yegâne ilticâgâh olmak üzere "Muhabbet"i tavsiye ediyordu. Onca saadet imkânı ancak sevmekte idi, aşk ile yahut meveddetle sevmekte. "Ohh, iki çift göz arasında müşfik bir tebessüm: İşte ömrün acılığını unutturabilecek tılsım!" diyordu. Maa-mâ-fih i'tirâf ediyordu ki muhabbetin ucunda titreyen de yine elemidir... Charles Baudelaire âlemde yalnız bir şeyin mevcûdiyyet-i hakikiyesine kânidi: Kötülük: Ve mecmûa-i eş'ârına "Kötülüğün Çiçekleri" unvanını verdi; san'atının ince zehri fevk-al-âde nafizdi..." (Bayık, 2000:246-247).

"El-hâsıl gördüklerimiz mazlûmiyyet manzaraları, okuduklarımız elem ve şikâyet sâhîfeleri idi. Bu şerâit-i tahtında mürekkebimiz siyah göz yaşlan olmalı idi... Halbuki "Servet-i Fünûn" münderecâtından sürür ve ıztırâb, hande ve girye hisseleri mülevâzindir. Belki hiçbir mahfil-i münevverimiz "Servet-i Fünûn"dan ziyade ümîd vafc necat değildi. Bir hürr ve medenî cem'iyetlerin nasıl yaşadıklarını bilirdik; ve edebiyatımız işte o yaşayışa çabuk kavuşmak iştîyakının tebessüm eden veya ağlayan, kâh firkat ve kâh vuslat şeklini alan temsili tecelliyâtından terkîb eder. Doğru görmek isteyen nazar-ı tahlil ancak bu hakikati keşfedecektir" (Bayık, 2000:249).

Cenab Şahabeddin, Eslâfı Okurken başlıklı makalesinde Türk şiir geleneğine dair kendine ait başka değerlendirmelerde de bulunur. Bunlardan bazıları şunlardır:

"... bütün eslâfı az çok tasavvufla zehirlenmiş buluyorum. Onların sesi hiç de rûha zindelik ve bedene şevk-i hayat veren bir teşcî' menbaı değildir" (Bayık, 2000:274).

"... Hayat tarlasında daima serâb ektiler ve hülyâ topladılar. Cihân onların gözleri önünde değil, cephelerinin içinde idi. Şâirleri yazarken aydınlığı güneş ve pencere yerine kendi rûhlarından alırlardı; san'atları rûhlarının gölgesidir. Kalplerindeki güneş onları dâimî bir kavs-i kuzaha sarılmış yaşattırdı..." (Bayık, 2000:274).

Cenab Şahabeddin, eskiyle bağlarının çok zayıfladığını da söyler:

"... bizim alez parmaklarımızdan "Mühr-i Süleyman" düşmüştür; "Nâhid" in âhenk-i şeş-târını dinleyecek ve anlayacak kulak bizde yok; cihân ve hayat bize Cemşid'in peymâne-i fûsûnkârından görünmüyor; biz eslâf gibi mest-i elest değiliz..." (Bayık, 2000:274-275).

Cenab Şahabeddin, yukarıdaki parçadan sonra şöyle demiştir:

"...Bize altı asır devam etmiş bir hayat-ı rüyâ yâdigâr ettiler. Yarabbi, ne sebât ve ne fâzilet! Altı yüz yıl aynı aşk-ı bedfiye bürünmüş ve aynı şarâb-ı san'atla bî-huş yaşamak! Düşününüz, nesiller nesilleri ta'kib ediyor ve her nesil kendisinden evvelkine yalnız "Elindeki kadeh-i pâreyi ver!" diyor, kendisinden sonraki nesle aldığı gibi teslim etmek için..." (Bayık, 2000:275).

Cenab Şahabeddin gelenek ile ilgili eskilere atıfta bulunurken aynen şöyle demiştir:

"...Onlar için edebiyatın zarfı bir an'ane, mazrûfi diğer bir an'anedir" (Bayık, 2000:275).

Cenab Şahabeddin'in bu sözü çok önemlidir. Geçmişten gelen bir geleneğin yanındadır. Bunun da eskiler tarafından kabul edildiğini; fakat geleneğin içerisine dahil olan ozanın sonrasında kendisinin de bir gelenek olduğunu söyler. Sebebini de birbirlerinden etkilenen Divan edebiyatı şairlerinin önce gelenek bayrağını devraldığını sonra da bayrağı yeni temsilciye devretmesi olarak belirtir. Ona göre gelenek bayrağı sürekli el değiştirmiştir.

Cenab Şahabeddin, bu sözüne rağmen Divan edebiyatını çok zengin bir kütüphane olarak görür. "Hatta Karun'un hazinesinin bu hazine yanında bir sefaletten ibaret olduğunu söylemekten de çekinmez. Bu abartma Cenab Şahabeddin'in eski edebiyata verdiği değeri göstermesi bakımından ilginçtir. Divan edebiyatı şâirlerinin yeri gelince on iki tane mazmûn ile koca bir "Divan" yazabilmelerini memnuniyetle karşılar" (Bayık, 2000:275).

Cenab Şahabeddin, "Divan edebiyatı sanatkârlarının sanatlarını "sun'i" olarak görür. Bereketli bir sanat yaptıklarını da dile getirir. Onların eserlerini okuyup anlamaya çalışmanın bir işkence gibi olduğunu belirtir" (Bayık, 2000:276).

O, eski edebiyatın ozanları için " (...) Mümkün ve Münâsib onların güzellik iştihâsını teskin edemiyordu" der (Bayık, 2000: 276).

Yine eski edebiyat hakkında: " 'San'ata güçlük lâzım gelir!' düstûruna hiç kimse eslâfımızdan ziyâde hürmet etmemiştir. Eskilerin en çelimsizleri bile sehlî dânen istihkâr etti" der (Bayık, 2000:276).

Cenab Şahabeddin, eskilerin zor edebiyatın taraftarı olduğunu ve gelişi güzel yazmanın karşıtı olduğunu belirtmiştir. Bunun Türk edebiyatına getirdiği katkıyı ise şöyle özetlemiştir:

"...fi-l-hakika onların can-siparlığıdır ki bizi bir lisân ve bir edebiyat sahibi etti: Eslâfın her mutâlaasından kalbimde irâdemi tevhin eden bir yeni "şüphe" ile çıkarken bu hakikatin kuvvetlendiğini hissederim" (Bayık, 2000:277).

Cenab Şahabeddin, 'Yarınki Edebiyatımız' başlıklı yazısında " 'Eski Edebiyat' ve 'Enderûn Edebiyatı' tabirlerine Divan edebiyatı için katılmaz. Divan edebiyatına 'Zâdegân Edebiyatı' demeyi daha uygun görür. "Zâdegân sınıfı medrese fikirleriyle

meşbû' ve belâgat-ı resmiyyeye taraftar, saray veya dîvân yetiştirmelerinden müteşekkildi” diyerek eski edebiyatımızda şâirlerin de o sınıf gibi yetiştiğini dile getirir. Okuma yazma bilen sınıf da Zâdegân sınıfı olduğuna göre Divan edebiyatı şairleri doğal olarak onlara hitap eder” demiştir (Bayık, 2000:316).

Cenab Şahabeddin, yazısının devamında Şinâsi'den sonraki Türk edebiyatına da 'Evsât Edebiyatı' demeyi uygun görür. Fransızların 'bourgeoisie' sözcüğünün karşılığı olarak bunu kullandığını söyler. Şinâsi'den sonra dört büyük şahsiyete atıfta bulunur: “Namık Kemâl, Recâizâde Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Sami Paşazâde Sezâî. Cenab Şahabeddin'e göre Türk edebiyatını, “köhne kalıbından onlar kurtardıkları gibi istibdâd boyunduruğunu kırmak azmini zihinlere aşıl原因an da onlardır” demiştir (Bayık, 2000:316).

Cenab Şahabeddin, bu edebiyatı Garp etkisi ile başlayan manevî değişimin bir ürünü olarak görür. Artık “...sarayı, dîvânı ve medreseyi az çok hor gören, Namık Kemâl ile arkadaşları gibi düşünebilecek bir kitle vardır. Tanzimat Edebiyatı hakkında da böyle düşünür (Bayık, 2000:316).

Cenab Şahabeddin, Servet-i Fünûn edebiyatını da 'Evsât Edebiyatı'nın yeni bir görünümü olarak devamı sayar. Önceki edebiyatın 'efkâr ve hissiyâtına tercümân oldu' diyerek Servet-i Fünûn ve önceki edebiyatın farkını şöyle tarif eder:

“...evvelkisi daha enfes, daha hayâli, daha romantiktir; Servet-i Fünûn edebiyatı bi-n-nisbe Garp'a daha yakın, biraz daha âfâki ve maa-l-esef i'tiraf edeyim, daha az tabîdir ve daha az kuvvetlidir. Za'fına bilhassa ince san'at yaratmak için tabîattan uzaklaşması sebep oldu. Garp ziyâsı ile münâsebetimiz daha işlek bir zamanında yetiştiği için Servet-i Fünûn edebiyatı sa'natın esrârını selefenden daha iyi kavramıştı; o eğer güzelliği besâtette aramak dirâyetini gösterebilmiş ve tasannudan ale-d-devâm müctenib kalmış olsaydı şüphe yok ki hıdmeti daha çok kıymetli oluyordu. Şimdilik Kemâl ve Hâmid edebiyatının daha az gürbüz yavrusu mevki'indedir” (Bayık, 2000:317).

Ayrıca Cenab Şahabeddin, aynı sayfada bu gelişmelerin neticesinden yarınki edebiyatın doğacağı kanaatindedir. Bunu şöyle dile getirir: “... On beş seneden beri attığımız büyük tekâmül hatvelerinin netâyic-i bedîiyyesinden beri yarınki edebiyatımız olacaktır” (Bayık, 2000:317).

Cenab Şahabeddin, “Hakîkî halk edebiyatından bahseder. Ona göre edebiyat ne Öksüz Âşık türküleri ne de Koroğlu destanlarıdır. Çünkü bunlar sanatla ilgilenmedikleri için edebiyata dahil olamazlar” der (Bayık, 2000:317).

Cenab Şahabeddin, edebiyatımızın gittikçe ferdiyetten uzaklaşarak, gerek mevzu, gerek gâyesi, gerek muhâtabları içtimâî olacak” der (Bayık, 2000:318).

Cenab Şahabeddin’in bu açıdan tebrik edilmesi gerekir. Nâzım Hikmet Ran ve topluncu şiir, Garip Akımı, Mavi Akımı gibi akımların ileride doğması onu haklı çıkartmıştır. Böyle düşünmesindeki en büyük sebep 1928 senesinde yazılmış olan bu yazıdan önce 1924’te gerçekleştirilen eğitim ve öğretimdeki birliğin sağlanması hareketidir. Artık Türkiye’de “Zâdegân sınıfı”nın haricinde de edebiyat okuru bulunabilecekti. Zamanla eğitim yaygınlaşacak 1928’de Harf İnkılabı yapılacak okuma yazma kolaylaşarak yaygınlaşacaktır. Bu saatten sonra edebiyatın geniş halk kitlelerine seslenmemesi biraz zor olacaktır. Ayrıca Rusya’da Sosyalist Devrim’in neticesi olarak topluncu edebiyat meydana gelmiş, bu edebiyat kısa sürede dünyada her şey halk için fırtınasının esmesine neden olmuştu. Bu sözleri sarf ederken Cenab Şahabeddin, bu gelişmelerden etkilenmiş de olabilir.

Cenab Şahabeddin yine şöyle der:

“Âsrî hayatın şiiri âdî ve âlî bütün san’atların ibdâ’ sahasında ittifakından doğacaktır... Her kıymet ale-t-tedric halka doğru yürürken yalnız bedîyât uzakta, halk ihtilâftan muhteriz yaşayamaz; sanâyi’-i nefise ve edebiyatta cereyâna katılacaktır (...) Bizim şiir görmediğimiz yerlerde, mesela bir lokomotifte ahlâfımız bedîî incelikler görecektir ve onları makine gibi metin işleyen bir şîve ile terennüm edecekler... O zaman anlaşılacak ki muhtelif şekilde kuvvet doğuran medeniyet cihâzları yalnız sanâyi’-i âdiyyenin değil nefâsetin de bir velî ni’metidir” (Bayık, 2000:319).

“(…) Her inkılâb gibi san’at inkılâbları da nâgehânî ve hazırlıksız doğmazlar, onların da az çok uzun bir hayat-ı rüşeymiyyesi olur. Bugünkü edebî uyusukluğumuzda yarınki san’at inkılâbımızın kökleri beslenir. O kökler er geç çiçek ve yaprak vereceklerdir. Ancak bunun için beklemek lâzım ki halk maârifin dâ’ire-i müneviresine dâhil olsun ve edebiyatı kendi mahfaline çağırsın” diyerek daha sonrasında da edebiyatta asla geri gitmemenin gerektiği aksi hâlde bunun bir kusur olacağı fikrindedir” (Bayık, 2000:319-320).

Cenab Şahabeddin’in bu sözlerini yılar sonra Cemal Süreya şu şiiri ile ispatlayacaktır:

TÜRKÜ (Cemal Süreya)

....
Bir sürü Süleyman Vagon-Blö'de

İçlerinden biri Vagon-Blö'de
En fazla kibarı en fazla penceresi olan
Çal-para çal-para
Açlığa saygısından olacak
Beni görünce şapkasını çıkarıyor (Süreya, 1990:21).

Burada kastedilen “Vagon-Blö” trenin yemekhanesinin olduğu yer olmalıdır. Çünkü adam açlığa saygısından şapkasını çıkarttığına göre demek ki oralarda bir ya da birkaç tane aç insan var. Cemal Süreya'nın burada kastettiği restoran vagonunda bir sürü Bilo'da olabilir, bir Fransız mutfağına has yeni çıkmış bir yemek de olabilir. Cemal Süreya, burada bir vagondaki manzarayı şiirselleştirmiştir.

Cenab Şahabeddin, gelenek kavramına “Bayram Felsefesi” adlı yazısında da aynen şöyle değinmektedir:

“... Büyük ve küçük her mes'ud inkılâb onun takviminde bir bayram teşkil eder ve nazarında eski bayramlar pey-der-pey enkazı toz ve kül olmağa mahkûm birer yıkık müessese mâhiyeti alır...An'ane bayramlarını öldürürken medeniyet onların yerine daha ince, daha güzel ve daha müsmir şenlik günleri ikâme eder. Şu kadar var ki bu medeniyet bayramları Mûsevîlerin cumartesi âyînine benzemez; o bayramlarda boş oturulmaz ve meydanlar oyun gürültüleriyle dolmaz; onlar sa'y ile tes'id olunur; ve onun için akılların hakîkî ve dâimî bayramıdır” (Bayık, 2000:363-364).

Cenab Şahabeddin, Evrâk-ı Eyyâm adlı kitabındaki ‘Oğluma Altıncı Mektup’ başlıklı yazısında geleneğin içerisinden gelen bir anlayış olan göz için kafiye düşüncesine karşı çıkarak bunun neden yanlış olduğunu değerlendirir.Şiirde asıl ahenk unsurunun göz için değil kulak için kafiye olması gerektiği hususunu örneklerle açıklayarak geleneğe bu açıdan karşı çıkmıştır (Şahabeddin, 1998:222).

Cenab Şahabeddin, geleneğin bir diğer tarafındaki Tanzimat neslinin şairlerinden Muallim Nâci'yi de bu konuda yanıldığını söyleyerek uyarır. Burada Cenab Şahabeddin'in geleneğe bir kez daha karşı olduğu söylenebilir.

“Şunda kafiyelerim bi'n-nisbe daha düzgün:

Ben, İlâhî, bu arz-ı pür-mihenin

Oldum üstünde hep neşîde-serâ;

Zîrâ engüşt-i san'atte senin inleyen târ-ı

ûd idim gûyâ...

Şu kıt'am ise, kafiye itibariyle, denilebilir ki kusursuzdur:

Beşeriyetle mütehirken ben, Dediler: "Bir avuç

çamur ceddin!" Sana şekvada haklıyım Senden Sen

çamurdan bu abdi halkettin!

Vazîfe-i kafiye ancak teşdîd-i âheng olduğu tahattur edilince, kafiye kulak içindir, cümlesi emr-i bedîhî kuvvetini alır. Muallim Nâcî ne derse desin -ihtiraz, ittihaz,- kelimeleri mukaffadır ve bilakis cebel mânâsına olan -dağ- kelimesiyle cürha mânâsına olan -dâg- kelimesi aralarındaki mesâfe-i âhengden nâşî takfiye edilemez: "Dağ"da gayın'ın sesi gayet müphem, "dâg"da gayet vazıhtır. İtikadımca kudemâ kafiye hususunda aldandılar. Fakat husûsât-ı şâire -de eskileri ben de pek şâyân-ı tetebbu' bulurum. Hattâ âsâr-ı eslâfî şimdiki edebiyattan daha güzel bulanlara hak vereceğim bile gelir. Bir zat diyordu ki:

-Eş'âr-ı müteahhirîni Beyoğlu caddesi'ne, neşâid-i kudemâyı Eyüp Sultan civarına benzetirim...

İşte, oğlum, dâî-i tefekkür bir cümle-i tenkîdiyye.. Herhalde en büyük hazîne-i teceddüd metrûkât-ı ecdâddır. Yeni bir şey bulmak istiyor musun? Sahâif-i mâzîyi çevir, çevir... Güzel bir eskiyi güzel bir yeni yap: Bence bir dahîsin! Her şey gibi terakkiyât-ı edebiyeye de bir "dön, bana, dön!" oyunudur. Eskileri olsun, ecânibi olsun taklid ü ltmüşuktan korkma, "Gabriel Tarde"ın hakkı vardır: Bütün ef'âl-ı zekâiyye taklit sayesinde vücûda gelir. Hangi dâhî-ı edeb taklitten istıgnâ etmiş? Hugo zimnen itiraf etmiyor mu ki Shakespeare'i taklit etti? Lamartine -Jung, Herve, Ocienne mukallidi değil midir" (Şahabeddin, 1998:225)?

O, son paragrafında şâirin, gelenekten yararlanması gerektiğini ama bunu yaparken geleneği yeniden yorumlamasının şart olduğunu, şâir için bunun doğal bir şey olduğunu, geleneğe eyvallah etmeyen şâirin olmadığını, şâirin bir şekilde ondan yararlandığını söylemekten kendini alamaz.

Cenab Şahabeddin, geleneği bir "yakıt" olarak görür. Vezin meselesinde geleneğin karşısındadır. Bunu da eskiyi yeniden yorumlamak anlayışı içerisinde gösterir. Kısaca ona göre bu birikimdeki yanlış musikî anlayışını düzeltmek için zararın neresinden dönülürse şiirin musikisi için o kadar kârdır.

1.3.2. Tevfik Fikret'e Göre Gelenek

Servet-i Fünûn şiirinin önemli temsilcilerinden bir tanesi de Tevfik Fikret'tir. Recaizâde Mahmut Ekrem'in kendisini derginin başına getirmesiyle o da faal bir şekilde Türk şiirinin yenilenme sürecinde hem şiirleriyle hem de nesirleriyle başrolde

olmuştur. Tevfik Fikret yenilenmenin peşindeyken zaman zaman Servet-i Fünûn dergisinde ele aldığı konularla kendilerine yapılan eleştirilere de cevap vermiştir. Bu cevaplar hususunda Tevfik Fikret'in önemli bir rolü, Cenab Şahabeddin'i unutmamakla birlikte, büyük olmuştur.

Tevfik Fikret, yazdığı haftalık edebi sohbetleriyle gelenekten tam bir kavram olarak söz açmamış olsa bile ara ara geleneği kasteden bölümleri yazılarında kaleme almayı ihmal etmemiştir. Türk şiirinin modernleşme sürecinin ciddî anlamdaki gruplaşmasının ilk örneği olan Servet-i Fünûn dergisinin şairleri ve yazarlarına ait Türk edebiyatının eski şiiri ile ilgili görüşleri şüphesiz ki Türk edebiyatının geleneğinin doğru bir analizden geçmesi için büyük bir önem taşımaktadır. Bu sebeple Tevfik Fikret'in geleneğe bakış açısı da değerlendirmeye alınmak zorundadır. Bu değerlendirmeler yazılarından seçmelerle mümkün olacaktır. Bu seçmeler kesitler halinde sunulacaktır.

Tevfik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye-5” başlıklı yazısında geleneğe şöyle bir atıfta bulunur:

“-Bahara dair,.. Evet, filhakika bugün bundan münasip bir zemîn-i muhâdara da olamaz; fakat evvelâ şurasını arz edeyim ki eslâfın parlak, âhenk-dâr, mükemmel birtakım "bahâriyye!"lerini görüyoruz; bendeniz -kendi hesabıma-bunlardan bazısının tarz-ı belâgatine hayran da oluyorum. Maamafih "şiir"i bizim anladığımız gibi anlayan bir fikir, eşyayı bizim gördüğümüz gibi görmeye alışmış olan bir nazar için bugün o neşaidi tabîî ve güzel bulmak, yani o bahar numunelerinden bir zevk-ı rûhânî hâsıl eylemek nasıl mümkün olur, bilemem. İtikâd-ı hakîrânemce şu'ârâ-yı sâlîfe miyanında tasvîr-i tabâ'îyyâta -bi'n-nisbe en çok meyil gösteren Nedîm'dir” (Parlatır, 2000:33).

Buradan anlaşılana göre Tevfik Fikret, eski Türk şiirini tabiat fakiri saymaktadır. Bu yüzden de modern Türk şiirinin haklı olarak yanında durmaktadır. Bugün Türk edebiyatının geldiği noktada tabiat artık şiirde önemli bir rol oynamaktadır. Eskisi gibi bir kasidenin nesip (teşbîp) bölümünde yer almaktan ya da cansız bir “Kış Kasidesi” olmaktan kurtulmuştur.

Tevfik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye-35” başlıklı yazısında bu sefer geleneğe dil açısından görüşlerini sunar. Aynen şöyle der:

“Şimdilik gittikçe parlayan, hiç sönmeyen bir şey varsa edebiyatımızdır. Ne denirse densin, bugün gerek lisanımız gerek edebiyatımız şâ'ibe-i tedennîden külliyyen masun bulunuyor. Maamafih birçok taraflardan ileri sürülen fikirler bu iddi'â-yı nâçîze tamamıyla nakizdir, varsın olsun, orada mâ-kabil nakz ve

tağyîr bir hakikat var ki şudur: Her şekl-i terakkî bir nazar-ı mübtedî ve sathî önünde tedenniye müşabihdir. Bu müşabehet zaman ile zail olur. Alışmak dediğimiz bundan başka bir keyfiyet olmasa gerek... Öyle ise şu feryat nedir:

-Lisan bozuluyor... Yazdıkları anlaşılıyor...

Bozulan, anlaşılmayan hangi lisanıdır, bilmiyoruz; ya bu feryat edenler bizden başka bir dil kullanmıyorlar ki!..." (Parlatır, 2000:86).

Tevfik Fikret yazısında kendilerine yapılan lisan eleştirisinin zamanla alışılmış bir görünüm alacağını belirtmektedir. Eski karşısında yeni edebiyatın da gelişme çizgisi açısından olumlu bir etkisi olduğu kanaatindedir. Bu kanaati Servet-i Fünûn edebiyatına eski edebiyat karşısında büyük bir güven duymasından kaynaklanır.

Eski edebiyatın yeni edebiyatla gelişeceğini söylemekten çekinmeyen Tevfik Fikret, eski edebiyatın birikimini de göz ardı etmeyerek aynen şöyle der:

"Onlar pek iyi bilirler ki altı yüz seneden beri bir kavmin tek mil tekallübât-ı maddiyye ve ma'neviyyesine tebe'an tahavvül ve takâmül edip gelerek nihayet daha yakında, bundan otuz yıl evvel bir darbe-i sâhirâne-i dehâ'etle büsbütün başka bir şekl-i tabîyet ve mükemmeliyet alan edebiyatımızın bugünkü hâli -eğer bu, sitayişe lâyük bir eser-i terakkî ise- yine ancak o ka'ide-i umûmiyye-i tekâmülün bir netîce-i mes'ûdesidir. Bakîlerden, Nefîlerden, Nâbîlerden, Nedîmlerden, Galiplerden hatta Nergisîlerden, Veysîlerden bugün "edebiyât-ı cedîde ve sahîha" namı verdiğimiz meslek-i kavîm şiir ve inşanın o büyük müessesilerine gelinceye kadar lisanımızın geçtiği her devre şâyân-ı tedkîk ve mütalâadan o son devre-i tekemmülü ise her lisanın müddet-i hayâtında ancak bir, yahut iki defa uğrayabildiği tahavvülât-ı esâsiyyeden madût olduğu için fevkalâde hâ'iz-i ehemmiyyet addolunur. Bununla beraber bu devre-i kemâlin sahipleri addolunan esatize kurdukları mebnâ-yı metîn-i edebde kendilerinden evvel gelenlerin hukûk-i fazi ve tekaddümünü teslimden hiçbir zaman geri durmamışlar, durmuyorlar ve bundan dolayı şân-i edebîleri zerre kadar nakîsalanmıyor, bilâkis.. Sonra nasıl olur ki bütün bu hakikatlara vakıf olduğumuz ve en büyük meziyet itirâf-i hakikat olduğunu bildiğimiz hâlde biz: "Evet, hiç yoktan, kendi kendimize bir edebiyat vücuda getirdik!" yolunda bir iddi'â-yı sahîf ile teferrüde çalışalım? Nasıl olur ki bu altı yüz senelik hayât-i edebiyye, hususiyle bu hayatın son nakîz-i nâ-gehânî ve ebedîsi fikir ve nazarımız önünde şuracıkta durup dururken: "Hayır, yoktu, bizde edebiyat mevcut değildi; biz yaptık hiç yoktan, kendi kendimize bir edebiyat vücuda getirdik..." diyelim?"

Desek bile bu inkârdan, bu iddiadan ne kazanırız?

Evet, bir iddiada bulunulabilir, denilebilir ki: Biz âbâ-yı edebîmize hayrî-l- halef olduk; onların tesis ettikleri tarîk-i terakkîde ilerlemeğe çalıştık; başkalarının adımlarımızı çevirmek, hiç olmazsa bulunduğu noktada alıkoymak, durdurmak için bağırıp çağırmalarına ehemmiyet vermedik, vermiyoruz, yolumuzun üzerinde işimize yarayacak zarîf ve nefis ne bulursak toplayarak, arasına kendi sermâye-i fitrîmizden de bir şeyler, birçok şeyler karıştırarak getirip ortaya koyuyoruz.

Bunları yeni bulanlar, bunlardan mahzuz olanlar da var... İşte bu bizim için kâfi” (Parlatır, 2000:86-87).

Tevfik Fikret, kendisini ve arkadaşlarını eski edebiyatın mirasçısı olarak görür, eskiyi bir adım öne taşıyanın kendilerinin olduğunu belirtir, onların birikiminden istifade ederek bugünlere geldiklerini söyleyerek eski edebiyatın Servet-i Fünûn şiirine “yakıt” olduğunu belirtir.

Tevfik Fikret, Musâhabe-i Edebiyye 46 başlıklı yazısında eski şiirin savunucularına Ziya Paşa'nın Harâbât'ını hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle ele alırken şöyle feryat eder:

“Ey dekadan feryatçıları! Haniya şu "Tahrib ediyorsunuz... mahvediyorsunuz!" diye bir avuç gayretverân-ı edebi itham ettiğiniz tahkirlerle, düşnamlarla iltizam ettiğiniz lisan için neden bir münâ-habat vücuda getirmiyorsunuz? Hep şiir yazıyorlar.. Hep şiir ile hayal ile uğraşıyorlar.. Lisanı da bitiriyorlar.. Şiirden başka nasipleri, hülyadan başka meşgaleleri yok. Lisanı da bitiriyorlar., bitiriyorlar... bitiriyorlar diye bağırıştığımız âdemler hiç olmazsa tabiatlerinin şevkine teba'iyet ediyorlar. Hiç olmazsa yapabilecekleri şeyleri yapıyorlar. Lisanı da bitirmiyorlar; lisanı bitiren onlar değil.. Onlar lisanınıza medâr-ı ıtlak, medâr-ı talâkat oldukları için memnun bile olamazsınız. Bakınız, bu kadar söyleniyorsunuz; ağızınıza gelen tahkiri, tarizi ediyorsunuz” (Parlatır, 2000:101)...*

Tevfik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye-55” başlıklı yazısında gelenek hakkındaki görüşlerini bir sefer daha Türk dilindeki o yıllarda Ö.Seyfettin ve arkadaşları tarafından yapılmak istenen Türk dilindeki sadeleşme hareketine karşı çıkarak şöyle belirtmektedir:

“Fakat maksadımız lisanın bu cihetteki terakkisinden değil. Osmanlıcanın sadeleşmedeki meyl-i hâzırından bahsetmek idi. Biz buna "tasfiye-i lisân" diyoruz ve görüyoruz ki bunun için çalışanlar da buna başka nam vermiyorlar. Tasfiye-i lisân... Vakıa fena bir unvan değil. Lâkin hangi lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıcanın yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz Arabî ve Fârisî kelimelerini, terkiplerini kaldırarak yerine Türkçelerini koymak suretiyle mi? Bu epeyce bir zaman için tevlîd-i garabet ve müşkilât etmekten başka bir şeye yaramaz ve o müddet içinde, lisanımızın şu haliyle devam ve tevessüünden doğabilecek istifadeler mahv edilmiş olur. Atacağımız kelimelere iyi halefler bulup bulamayacağımız da başka mesele. Doğrusu muhafazakârlığın o kadar taraftarı değilim. Fakat insan istiyor ki yapılan şey bozmaktan ibaret olmasın” (Parlatır, 2000:146).

Tevfik Fikret'in görüleceği üzere Türk dilinde yapılmaya çalışılan yıkıma karşı olduğu ancak Türk dilinde bir tazelenmeden bahsedilebileceğini söyler. Hatta yapılan bu tasfiyenin dilin genişlemesini baltalayacağını da söyler. Kendisi bu açıdan bakıldığı zaman geleneğin dilinin yanında olmaya kanaat getirmiştir denilebilir.

Servet-i Fünûn edebiyatının temsilcilerinin böyle bir işe kalkışması çok da normal olmaz hatta dilin yanında onların da büyük bir darbe yemesine sebep olabilirdi. Her şeye dikkatle yaklaşmak bu meselede onlar için daha hayırlıydı denilebilir. Hece ölçüsünü ve sade bir dili çocuk şiirlerine reva görmesi, onun bu konudaki düşüncelerini daha da net ortaya koyması açısından önemli bir kanıttır. Sade bir dil=Çocuk dili formülü o yıllarda Tevfik Fikret için geçerlidir.

Tevfik Fikret başka bir yazı dizisi olan “Hafta-i Edebî-5” başlıklı yazısında da geleneğin küt taraftarlarının Dekadan ithamlarının kendisi ve Servet-i Fünûn sanatçılarında dolayısıyla da Türk edebiyatına nasıl bir zarar verdiğini şu sözleriyle dile getirir:

“Efendi Hazretleri emin olmalıydılar ki "Dekadan meselesinin ortaya çıkması terakkimizi hızlandırmadı, yavaşlandırdı..." ise bunun vebali o meseleyi ortaya çıkaranlara, o şakayı edenlere aittir. Ve ben zannetmem ki -o şakanın bütün acılıklarını tadanlar, yani şu zavallı bîgünah dekadanlar içinde- bugün kendilerinin tenezzülen itale buyurdıkları dest-i iltifatı itecek kadar âdâb-ı ihtiramdan bîhaber bir şahıs mevcut olsun; fakat ummam ki- yine bunların arasında- o ele bûse-i kabul vazedecek kimse de bulunsun!” (Parlatır, 2000:220).

Tevfik Fikret, şiirdeki tazelenmenin yanında da nasıl durduğunu Mehmet Emin Yurdakul’un Türkçe Şiirler başlığını taşıyan yeni kitabını ele alırken şu sözleriyle belirtmiştir:

“Türkçe Şiirlerin Türk vezninde yazılmış olduğunu ihtara zannetmem ki lüzum olsun; muhârebe-i ahîre esnasında neşrolunan eş’âr-ı hamîyyet ve hamaset arasında bunlar o kisve-i milliyeleriyle daima bir nokta-i refî’a-i imtiyazda irâe-i vücûd etmişlerdi. Yalnız şurasını unutmak istemem ki eserin hâsılât-ı sâfiyyesinden bir miktarı da -bize bu şâir-i güzîni kazandıran- muhârebe-i ahîrede şehit veya malûl olmuş asâkir-i Osmâniyyenin eytam ve evlâdına, bir miktarı da mîr- kevn mekteb-i ibtidâiyyesine aittir” (Parlatır, 2000:221).

Tevfik Fikret, yeni edebiyat ürünlerinden sürekli bahsederek eski eserleri biraz ihmal ettiği hissine kapıldığı için Hafta-i Edebî-5 başlıklı yazısını bu sefer eski edebiyata ayırmayı uygun görür. Eskilerden bahsetmiyorlar diye eskilere düşman olarak değerlendirildiklerini de söylemeyi yazısında ihmal etmez (Parlatır, 2000).

O, eskiyle ilgili olarak yazısında aynen şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Ne yapalım "eski" deyince hatıra en evvel seci ve kafiye hutur ediyor; insan ister istemez cümel-i müsecca'a tertibiyle it’âb-ı ser u şuur eyliyor. Güya ki fikr-i kadîm bu tarz beyan ile tevemdir; güya ki âsâr-ı kudemâdan bahse mütecasir olan bir kalem behemehal riştebi rengârenk tecnis ve teşci ile mukayyet olmak elzemdir... Hasılı o töhmetten tahlîs-i girîbân ancak bu illetle ta’lîl-i fikrî beyân

sayesinde dâhil-i havsala-i imkân olacağına kesb-i itmi'nân ettiğinden bu haftalık çarnaçar köhne fûruşluğuna karar verdim ve bu karar-ı muvakkat üzerine teşhîz-i nigâh-ı dikkatle zihn-i bî-liyâkatimi araştırarak bulabildiğim hırdavat-ı me'ânî'yi pîş-i nazar-ı erbâb-ı hakîkate serdim. Mamafih bu kadar seci ve kafiye kimin hatırı için olursa olsun, zannederim ki yetişir de artar bile” (Parlatır, 2000:229)?

Tevfik Fikret, ahenk açısından eski şiirin yoğunluğunu abartı olarak görür. Yazısının ilerleyen bölümlerinde bu ahenk yoğunluğunun getirmiş olduğu zararı şöyle dile getirir:

“Eski şiirlerimizin hangisini ele alacak olursanız bu kafiye tesirini bulursunuz; en güzellerinde, en samimîlerinde bile o tesirin bir eser-i gadri görülür. İşte bunun içindir ki "eskiden şairlerimiz vardı, şiirimiz yoktu!" diyenler haklıdır; ve işte bu hakka istinaden diyorum ki: Bîçare şi'r-i Osmânî yoksuldu... Edebiyatımızın bu fakrı vakıa yavaş yavaş azalıyor; Tefekkürler, Makberler, Sahrular, Zemzemelerle açılan menâbi-sâmân-ı efkâr bu gün kafiye gibi, aruz gibi sedleri, hâilleri devirip geçecek bir feyazân-ı âzâde-serâne ile feveran ve cereyan eden ve emvâc-ı huruşânı içinde altınlar, elmaslar taşıyan bir seyl-i terakkî vücuda getirdi. Şu köhne teşbihimi ikmal için diyebilir miyim ki: Seyl-i terakkimizin cereyanına mani olmak isteyen has u hâşâk muârizîn ta'arruz-ı beyhudeleriyle yine kendilerini yoracak. Nihayet hiçbir şeye zerre kadar tesirleri olmadan ezilip, çürüyüp gideceklerdir” (Parlatır, 2000:237).

Buradan da anlaşılacağı üzere Tevfik Fikret, eskiyi ele alırken onu tükenmişlikle suçlar, ayrıca eskilerin de çürüyüp gitmeye mahkûm olduklarını da söylemekten çekinmez. Bütün bunlar Tevfik Fikret'in geleneğin karşısında neden bir tazelenme ve yenilenme ihtiyacı duyduğunu gösterir. Yeni geleneğin kimler olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir. Eskinin karşısına Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan'ı çıkarmasıyla da kanıtlanır.

Tevfik Fikret, aynı yazısının sonlarına doğru tartışmanın eski-yeni çekişmesi olmadığını, aslında Türk edebiyatının gelişim özellikleri açısından bir haklı-haksız tespiti olduğunu belirtir. Kazananın da haklı olan olması gerektiğini söyler. Tevfik Fikret, tartışanların ben haksızım sen haklısın gibi, söylemleri dile getirmesinin mümkün olmaması nedeniyle haklının da haksızın da bir türlü bulunamayacağını üzerine dikkat çeker. Bu da eski yeni tartışmalarının Servet-i Fünûn devrinde hangi boyutlara çıktığını işaret eder. Bu boyut çok yukarılardadır denilebilir.

Tevfik Fikret dil açısından geleneğin yanındadır; ancak hissiyatta geleneğin tarzına karşıdır. Ondaki beslenmek taraftarı ama bu beslenmeyle yenilen ürünün aynısı olmamak gerektiğini savunur. Yenilen ürüne karşı yenilenmek hususunda önemle durur.

1.3.3. Halit Ziya Uşaklıgil'e Göre Gelenek

Servet-i Fünûn edebiyatının bir diğer önemli şâir ve yazarı da Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Bu edebiyatçının gelenekle ilgili görüşlerine Hikâye adlı inceleme kitabı ve Kırk Yıl adlı anı kitabında rastlamak mümkündür. Öncelikle Hikâye isimli kitabındaki görüşleri ele alınacak olursa şunlar değerlendirilebilir:

“Edebiya-ı Osmani'de mazharı olduğu mevki-i mühimi ikraz edemeyen aksama edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Omsalı lisanı hürmeten “hikâye” namını vereceğimiz kısmen edebîdir” (Uşaklıgil, 1987:20).

H.Ziya Uşaklıgil'in düzyazı açısından eski edebiyatın ihmal edilmesini hoş karşılamadığı açıkça görülür. Hatta o, anlatmaya çalıştığının başka bir şey olmasına rağmen, devrinin millî diline saygı göstermeyi de gözden kaçırmayarak geleneğin dil tarafından yanında durur.

Aynı kitapta gene şöyle der:

“Mütercimlerimiz bize layenkati Garplıların reddettikleri, hiçbir kıymet-i edebiye atf etmedikleri hikâyeleri ; edebiyata vakıf olmayanlara, tedkik-i hissiyat-ı beşeriyeden lezzet duymayanlara imrar-ı vakt ettirmek hizmetinden başka bir faidesi olmayan tesavir-i muhayyileyi kasrlarına inziva eden kocakarılarla harekât-ı zamanı takib etmeyen asar-ı mâziye yadigârlarını ocak başında eğlendiren masalları, amele güruhunun celb-i tecessüsünden başka bir şeye yardımı olmayan vakayi-i harikulade mecmualarını tercüme ediyorlar!...” (Uşaklıgil, 1987:22).

Halit Ziya Uşaklıgil, buradan da anlaşılacağı üzere geleneğin karşısındaki modernleşmenin de basiretsizce yapılmasına karşıdır. Bu paragrafta hem düzyazı geleneğinin karşısında hem de yanlış modernleşmenin karşısındadır denilebilir.

Halit Ziya Uşaklıgil Hikâye adlı kitabının sonuç bölümünde ise Realizm akımından yana tavrını açıkça ortaya koyar (Uşaklıgil, 1987). Bilindiği üzere Parnasizm şiirde doğmuş ve ölmüş bir edebiyat akımıydı. Bu akımın Realizmin ve Natüralizmin şiirdeki yansıması olduğu da atlanamayacak bir gerçeklik taşır. Bundan dolayı düzyazı meselesindeki tavrıyla Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn edebiyatının içindeki yerini aldığı doğallıkla söylenebilir. Aslında bu açıdan onun geleneğe aykırı gelen tarafı Ahmet Midhat Efendi ve Namık Kemal'in romantik tavrı karşısında böyle bir

duruş sergilemesidir. O da kendi açısından edebiyatın düzyazı türünde yeniliğin peşindedir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bir de Kırk Yıl adlı kitabından örnekler sunulacak olursa gelenekle ilgili görüşleri daha iyi betimlenmiş olur. Bunlar şöyle verilebilir:

“...Ülkenin kültürüne en büyük hizmetlerden birini yapmış olan, meydana getirdiği eserlerle, özellikle “Kaamüs’ul Âlam ve Kamûs-i Türkî”siyle başlı başına bir kitaplık kuran bu insanı şaşırtacak denli büyük çalışma kaynağının bolluk ve bereketle eğitip öğretici dalgaları ta o zamanlardan başlayarak bütün bizim kuşağımızı diriltmiş canlandırmıştır” (Uşaklıgil, 1987:122).

Onun bu sözlerinden de anlaşılıyor ki o dönemde Batı'dan bir beslenme çabası tüm edebiyat dünyasını sarmış ve bu beslenme eylemi nefessiz kalan edebiyatı diriltecektir. Bunun için de bir sözlük gereksinimi vardır. Bu ihtiyacı da Şemsettin Sami değerli çalışmalarıyla gidererek edebiyatın gelenek karşısındaki modernleşme sürecine hız kazandırmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil, geleneğe aykırı gelen bir şiir yazdığı için Muallim Naci tarafından sert bir şekilde eleştirildiğini söyler (Uşaklıgil, 1987:124).

Halit Ziya Uşaklıgil, Kırk Yıl'da babasının Divan edebiyatıyla yakından ilgilendiğini belirtir. Aynı zamanda çocukluk yıllarında yaşadığı bir yıldırım aşkını tarif ederken Nedim'in ve Abdülhak Hâmid Tarhan'ın birer beytini ve Mevlana'nın da bir rubaisini kullanmayı ihmal etmez (Uşaklıgil, 1987:156-157). Buradan da anlaşılıyor ki Halit Ziya Uşaklıgil, geleneğe hiç de yabancı değildir. Onu yerinde söyleyebilecek kadar bilmektedir.

O, modernleşme sürecinde, felsefedeki eksikliğini Rıza Tevfik'le kurmuş olduğu ahbablık sayesinde gidermiştir (Uşaklıgil, 1987:384-385).

Halit Ziya Uşaklıgil, yine Kırk Yıl'da şöyle demektedir:

“Edebiyat Dünyasında Tekel - Akıntıya Kapılan Gençlik -

Muallim Naci - Gücü ve Yeteneği - Şair miydi -

Bir Şiire Benzeterek Şiir Yazma Merakı -

«Asumanın Fevkine» - Üstüne Çıkılamayacak Şey

O zaman basın ve edebiyat dünyasıyla sanat anlayış ve değerlendirmeleri ne haldeydi. (Bunun) ayrıntılarını araştırmacı ve incelemecilere ve edebiyat tarihi uzmanlarına bırakarak, bir cümle ile anlatmak için, denebilir ki o dönem Muallim Naci sultanlığından ve belki (onun) tekel ve baskı temellerine dayalı bir sultanlık gürültüsünden başka bir şey değildi.

Bir kolu sarayın gerici ve geleneksel eğilimleriyle kuruntulu siyasetine uzanan, öteki kolu ülkede eskiliğe, medrese anlayışına, Arap ve İran bulaşığı şiirlere bağlı ne kadar elemanlar varsa —ki pek sınırlı bir azınlığa karşılık büyük bir çoğunluktu— onu kucaklayan, sırtını da Sirkeci'deki Ebüssuut caddesinin bir yazı fabrikasına, (Ahmet Mithat Efendi'nin çıkardığı) «Tercüman-ı Hakikat» gazetesine dayayan bu güç öyle bir etkinlik kazanmıştı ki Tanzimat edebiyatının ve batı sanatını savunanların İstanbul'da tek temsilcisi olan Recaizade Mahmut Ekrem Bey'i, üstelik (Galatasaray Lisesi ve Mekteb-i Mülkiye) öğretmenliğinden de attırarak okul kürsülerinde bile onun yerine geçmişti.

Eskilerden başka edebiyat alanında ilk adımlarını atmaya başlayan gençler bile, esinlenmelerini nereden alırlarsa alsınlar, bu gücün yumruğuna amaç olan bir noktada durmaktansa kendilerini akıntının, sürüklemesine bırakmaya daha iyi bir davranış gözüyle bakıyorlardı.

Gariptir ki asıl edebiyat devriminin kurucuları olan Cenap Şehabettin ile Tevfik Fikret bile ilk denemelerini bu akıntının arasına karıştırmışlardı. O yaşta, o zamanda bir günah niteliğinde yorumlanılamayacak olan bu olay pek normaldi. Gene pek normal olarak gençliğin önünde bulunanlarda, örneğin Ali Ferruh'ta, Abdülhalim Memduh'ta ileride belirlenecek edebiyat hareketinin ilk işaretlerini meydana getiren bir tür ayaklanma belirtileri de olurdu.

Basın dünyasında (kendi eserleriyle başlı başına) bir kitaplık meydana getirmiş olmak bakımından gerçekten saygın bir yere, sağlıklı, dev gibi bir bedene sahip olan Ahmet Mithat gibi ruhsal ve fiziksel yumrukları korkunç bir adamın¹ damadı olmak, hele bütün çevresindekilerin tapınılacak bir şiir tanrısı haline getirildiğini görmek Muallim Naci'yi o denli kendinden aşırı güvenli bir hale getirmişti ki; onu bir ve tek olmak hırsını doyurmak için her günaha «sakıncasızdır» gözüyle bakmaya öylesine alıştırmıştı ki, yüzyıllarca gebeliğini taşıdıktan sonra sonunda dâhilik yükseltisinde bir olağanüstü varlık doğuran Türk şiirinin ulu Abdülhak Hâmid'ini bile alaya almaya, Recaizade Ekrem'ini bile (o zamanki adı Sultânı olan Galatasaray) lisesinden, Mektebi Mülkiye'den uzaklaştıran zamanın eziyetini yeterli görmeyerek, gençliğin vicdanında kurulmuş kürsüsünden de indirmeye çalışmıştı.

Muallim Naci gerçekten pek güzel bir dile, yüksek bir şiir yeteneğine, şaşılacak bir nazım kolaylığına sahip, her anlamıyla güçlü bir «muallim»di. Bu muallimin edebiyat tarihinde, hele o zamanda benzerlerine pek seyrek rastlanılan bu güçlülüğüne keskin bir küçük düşürüp alaya alma ve eleştirme düşünürlüğü eklenilir ve her zaman, gülenleri kendi yanma çeken bir alaycılık ustalığı da katılırsa, onun ne kadar kendisinden sakınılacak bir vuruşucu olduğu iyice anlaşılır.

Çoğunlukla bir sözcükle, bir fiskeyle, kendisine gönderilen eserleri berbat eder ve bu küçük fiske, korkunç bir tekme gibi, eserin sahibini sanki belini bir daha doğrultamayacak ölçüde sarsardı.

Şair miydi? O zamanlar «Tercüman-ı Hakikat» gazetesıyla edebiyat ve bilim yayınlarını toplayan (ve Tercüman-ı Hakikat'in Seçtikleri anlamına gelen)

«Müntehabat-ı Tercüman-ı Hakikat- sayfaları, Naci'yi Şiir tanrısı gözüyle bakanların tapıcılık dolu imzalarıyla dolup taşardı.

(Aslında) günümüzün anlayışıyla Muallim Naci'ye şair denemez, görüşümdedir. Zamanımızın gençleri bilmem okuma- incelemeleri arasında (onun şiir kitapları olan) «Âteş-pâre»yi, «Şerâre»yi, «Fürûzân»ı okurlar mı? Dilin incelik ve güzelliğinden, aruz ölçüsünün zorluklarına üstün gelişinden; uyakta, benzetmede, kimi zaman hayalde doğrusu çok ustaca olan başarısından soyutlandıktan sonra bunlarda çocukça bir şeyden başka bilinemez ne kalır?..

Bununla birlikte Muallim Naci edebiyat tarihinde bir varlıktı. Hele sözünü geçirip etkisini sürdürdüğü zamandaki akım kesinlikle unutulacak bir olay değildir. O bir gazel yazıp yayımlamasın, bu gazeline hemen bölük bölük (bir tür eş-ben-zeri demek olan) «nazire»ler yağardı. Öyle ki (sadece okur-yazar takımından değil) kimi dairelerin odacılarına kadar ona nazire yazanlar vardı. "Kimi zaman bu hep aynı uyakta olan gazellerin arkası haftalarca sürüp giderdi.

Bu arada («Göklerin üstüne» anlamında bir sözle biten) «Asumanın fevkine» redifli bir gazelini anımsıyorum. Nelerin üstüne çıkılmazdı ki! Bunlar hep birer nazım denemesi olarak bağışlanılabilir cambazlıklardı. Yalnız bağışlanamayacak yersiz yiğitlik Türk edebiyatının da üstüne çıkmak savı idi. Bu, hiçbir zaman kabul edilemeyecek bir savdır ki ne eskilere, ne onlara, ne onları izleyenlere bırakılmaz. Zamanın gözleri sürekli ileriye bakar, umudunu gelecek günlerden çıkacaklara bağlar. Nitekim öyle oldu, bugün de öyle, yarın da öyle olacaktır.

Yazık ki o zamanın bütün yetenekleri böyle, ürün veremeyecek bir toprağa döküldü. Muallim Naci'nin vefalı dostu Şeyh Vasfi'den başka Müstecabizade İsmet ve öteki benzerleri hep o topluluğu, o yığını oluşturdular.

Bu şairler yığınının başka basın dünyasında ne vardı? Bugün gözlerimi kapayınca Babiâli Yokuşu'nun sınırlı bir bölgesinde kaynayan edebiyat kazanımı görüyorum. Birçok köpük, ama içinde nasıl bir besin vardı?..

Bu sokağın o küçük parçasında, yokuş çıkılırken, sağ yanda, hemen Ermeni kitapçılar vardı ki bunlar işlerinin daim çok kazanç yönünü gözetirlerdi. En kazançlı yön de romandı. Bizim Türk yazarlarının yazdığı ufak tefek şeyler çeviri romanlar kalabalığı-nın arasında kayboluyordu. Haftada bir iki fasikül olarak türlü renklerde kapaklar içinde gözleri okşayan bu roman yığınının içinden ad edilmeye değer bir eser bulunduğunu anımsamıyorum.

Ahmet Mithat Efendi'nin Ostave Feuillet'den, Alexander Dumas Fils'ten gelişigüzel çeviriler, biraz hoş görülecek bir ayrı tutmaya dayanabilirse de, ötekiler hep Emile Gaborieau ve Emile Richebourg çeşidinden cinayet roman yazarlarından oluşmaktaydı. Ahmet İhsan daha Andre Theuriet ve Paul Bourget'den bağımsız çevirilerine başlamayarak Jules Verne çevirilerini sürdürüyordu.

Şemseddin Sami'nin Victor Hugo'dan yaptığı «Sefiller» çevirisi (harfi harfine çeviri olduğundan) satılamayarak yarı yerde kalıyordu.

O zamanın yayınları içinde bilim, fen, sanat, tarih adına hiçbir eser aramamalıdır. İyi kötü okul kitaplarıyla Hâmit Vehbi'nin (İslâm Ünlüleri anlamındaki) «Meşâhir-i İslâm» dizisi, ve Şemseddin Sami'nin «Kaamûs-ül-A'lâm» (Özel Adlar Sözlüğü) adlı önemli eseri, daha birkaç sayıca az eserle birlikte, bir yana bırakılırsa bu uzun yıllar baştan başa kısırlık içinde geçti. Bugün

gibi o zaman da ikide birde kendini gösterip üç beş, pek seyrek olarak sekiz on sayısı ile yeni yeni adlar müjdeledikten sonra kaybolan dergiler, sanki bir yıldız yağmuru gibi, iz bırakmayarak sönüp gidiyorduk. O zamanla bugün arasında elbette büyük bir oranda bugünün iyiliğinden yana bir ayrılık var ve üstelik biliyorum ki (yazmaya yeni) başlayan kişilerde de o zamankilerle oran kabul etmeyecek kadar umutla dolu seçkinlikler var. Ne kadar dilerim ki bize bu umudu veren dergiler, şimdiye kadar benzerlerinin başına gelen ortadan çarçabuk silinip gitme tehlikesinden korunmuş olsunlar” (Uşaklıgil, 1987:396-399)...

Yukarıdaki Halit Ziya Uşaklıgil’in anısından da anlaşılacağı üzere kendisi, eski edebiyata olumsuz bir bakış açısına sahiptir. Eski edebiyatı çorak bir toprak olarak görmektedir. Onun bu düşüncesi başka bir örnekle desteklenecek olursa şu paragraf gösterilebilir:

“Basın dünyasında en çok dikkati çeken iğrenç bir duygu ortalıkta egemendi: Birbirini çekememe. Herkes herkesi kıskanıyor, herkes herkesin Babîali Caddesi’nde, şu kısacık yolun üç beş Ermeni yayınevi arasında sendeleyip düşmesini bekliyor denebilirdi. Ortada dönen, haydi haydi ömrü beş on haftayı geçmeyecek, *mevku*t sanından çok *muvakkat* sannına uygun dergiciklerde yayınlanan gülünç yazılardan, yüzyıllardan beri çiğnene çiğnene usanılmış, bir posa haline gelmiş şiirlerden başka bir şey değilken, kıskançlık saldırıları, cılız bir tavuğun ölüsünün yöresine üşüşen çaylaklar hırsıyla gagalarını, pençelerini (birbirlerine) atıyordu” (Uşaklıgil, 1987:417).

Bu örnekle de sabitlendiği üzere Halit Ziya Uşaklıgil, geleneğin edebiyatına karşıdır. Bunun da değiştirilmesi taraftarıdır. Kendisi de Cenab Şahabeddin’in şiirlerini okurken bu yeni tadı aldığını itiraf etmektedir (Uşaklıgil, 1987).

O, Kırk Yıl’da başka bir yerde de Servet-i Fünûn sanatçıları tarafından, geleneğin yüzünün Batı’ya doğru çevrilmeye çalışılmasının sebebinin şöyle açıklıyordu:

“Doğu, açlıklarını ve susuzluklarını giderecek oranda «mestizlik» kâsesini onlara sunmamıştı; bunu batıda buldular ve bir kez bulunca da artık kana kana onu içmeye koyuldular ve sanki sarhoş oldular.

Onlardan önce de Türk edebiyatı batıya yönelme eğilim ve çabası göstermişti. Ama ne küçük bir alanda!.. Jean Jacq Rousseau’dan beş on sayfa, La Fontaine’den birkaç masal, Volney’den okullara özgü bir antoloji’de rastlanılmış bir parça. Toplamı onu bulmayan kötü çevirilerle trajediler, öyküler; Ahmet Vefik Paşa’nın. Moliere adapteleri... Bütün batıdan edinilen yararlanmaların toplamını oluşturuyordu ve batı kitaplıklarından düşünce hazinelerini doldurma imkânını bulabilmiş olanlar, bunu kendileri için saklayarak, dışarıya bir şey sızdırmıyorlardı. Eskiler değil, batıyla tanışıklıkları arttıkça yeniler, Şinasi okulunun ustaları bile, onları daha başka bir edebiyat ufkunun açılmasına gereksinim duymaktan alıkoyamıyordu. Onların bir son değil, geçmişten geleceğe götüren bir köprü olduğunda görüş birliği içindeydiler. Bu köprüünün pek görkemli, pek büyük bir anayol olduğuna da inançları vardı. Bunun içindir ki bu köprüyü yapanlara yürekten bir saygıları vardı ve hiç düşünmeden usta derecesinde, belki yol gösterici niteliğinde saygı gösterirken, buna onları

yükseltmekten çok, kendilerini değerbilir evlat çeşidinden ululamaya değer gençler öneminde saydıracak bir şey gözüyle bakarlardı” (Uşaklıgil, 1987:464-465).

Halit Ziya Uşaklıgil’in Kırk Yıl adlı anı kitabı devrin geleneğe bakışı ve kendisinin geleneğe bakışı açısından sayısız örnekle doludur. Bunların hepsinde de yeni bir zevkin peşinde olan Halit Ziya Uşaklıgil geleneğin kesinlikle karşısında ve Servet-i Fünûn’un ise daima arkasında durmuştur. Bu görüşleriyle devrinin Batılılaşma çabalarına kendisinin de kapılarak gelenekle zevk ve tarz hususunda koptuğunu gösterir. Dil açısından mümkün olduğunca geleneğin yanındadır. Arapça ve Farsça sözcükleri kullanmaya devam etmiş, belki de bu tavrı ve diğer Servet-i Fünûn sanatçılarının yaklaşımı hepsini birden Millî Edebiyat ekolünden ayıran noktalardan biri olmuştur.

Son olarak kendisinin Mensur Şiirler’in başına koyduğu önsözünde söyledikleri örnek verilebilir:

“Bunlar kimse için yazılmamıştır, yazılmak için yazılmıştır, onun içindir ki sairlerin takdiri, âdem-i takdiri onlar için ehemmiyetsiz kalır. Yine onun içindir ki her türlü âlâyîş-i zâhirîden mütecerriddirler. Muharriri onları o kadar âlî buldu ki tezyinât-ı lâfziye ile telbisten hicap etti” (Uşaklıgil, 2002:26).

“Ben bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım” ve “Bir güzel sözü vezinli ve kafiyeli değilse, ancak manevî güzelliği yönünden düzyazı hâlinde bir şiir sayabiliriz” (Bezirci,1983:38). Abdülhak Hâmid’in bu sözleriyle yukarıdaki Halit Ziya Uşaklıgil’in sözleri arasında bir benzerlik olduğu su götürmez bir gerçektir. İşte, Halit Ziya Uşaklıgil’in bu sözleriyle modern gelenekten nasıl faydalandığı ispatlanır. Bir noktadan Abdülhak Hâmid’e bağlanır.

Düzyazı şiir geleneğinin Divan şiirinde bir karşılığı yok fakat modern Türk edebiyatında ya da modernleşme sürecindeki Türk edebiyatında var.

İzmir’in atik çocuğu İstanbul’da da boş kalmamış kendisini sürekli Batı edebiyatının (Söylediklerinden anlaşılana göre asıl anlamda Fransız edebiyatının nesir türü örnekleri) bir müdavimi yapmaya çalışmış, bunun içinde büyük çabalar sarf etmiş, sonunda da Batılı tekniğe uygun ilk eserin sahibi olmuştur. Hayal-hakikat çarpışmasında geleneğin karşısına hakikatle çıkmış olan şair ve yazar Halit Ziya, bu

bakımdan hem Divan edebiyatının “hayalci” tavrına karşı hem de Türk edebiyatının modernleşme sürecindeki düzyazı türünün mihenk taşlarından -devrine göre- dört başı mamur sayılabilecek Ahmet Mithat Efendi'nin romantik tavrı karşısına bu üslûbunu koyarak bir taşla iki kuş vurmasını bilmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in sayesinde Türk edebiyatı mümkün olduğunca Batı edebiyatındaki düzyazı türünün sanat akımlarını çok geç olmadan, ciddi anlamda tanımayı başarmış, bu yolda da Realist edâsıyla Natüralizm'in Türk edebiyatının içerisine girerek Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Nabizâde Nazım'da mahsullerini bulmasına olanak sağlamıştır. Belki de düzyazı türündeki eserleri ve hikâyeye incelemesi Halit Ziya Uşaklıgil'in, Namık Kemal'in “Masal Araştırmaları” yaparken kaçırdığı noktayı yakalamasını sağlamış, bu açıdan da Türk edebiyatının geleneğe karşı modernleşirken , onun modernleşme sürecinin modern geleneğinin eksik kalan bir tarafını düzyazı türünde, Batılı edebî bilgilerin yardımıyla doldurmasını sağlamıştır.

1.3.4. Mehmet Rauf'a Göre Gelenek

Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn yazar ve şâirlerinden biri olarak gelenek konusuna Edebî Hatıralar adlı kitabında şöyle değinmektedir:

“Hâlit Ziya'nın nesriyle yaptığı tesiri nazımda bana ancak Cenap yapabilmiştir. O zamana kadar Hamîd'in ve Ekrem'in eserlerinden başka hiçbir şiir beni alâkadar edememişti. Hatta yavan gazeller, hâbide (en muvafık bir sıfat ile) nazireler beni sınırlendirmekte idi. Esasen o vakte kadar nazımla hiç ülfetim, şiirle hiç münasebetim olmamıştı. Hâlâ bugün bile okuduğum mamzûrnâtı nesir gibi, yalnız mânâ, yalnız üslûbuna bakarak okuduğumu, bahirlerden, vezinlerden hiçbir şey anlamadığımı itiraf ederim. Cenâp'm şiirleri vezin ve kafiye sanatlarından, inceliklerinden ziyade derin, şairane fikirleri, zarif, şûh hayalleri, parlak, ruhlu kelimeleriyle beni cezbediyordu” (Rauf, 1997:35).

Buradan da anlaşılıyor ki Mehmet Rauf'un geleneğin getirmiş olduğu şiire yabancıdır, ondan tat alamamaktadır. Bu zevk ihtiyacını ancak Cenab Şahabeddin'in yeni soluklu şiirleriyle tanışmasından sonra giderebilmiştir.

1.3.5. Hüseyin Cahit Yalçın'a Göre Gelenek

Servet-i Fünûn yazarlarından bir diğer önemli şahsiyet, Hüseyin Cahit Yalçın'dır. Servet-i Fünûn edebiyatının maruz kaldığı en ağır eleştirileri büyük ölçüde o cevaplamış ve de hayatının ileriki bölümlerinde bu edebî tartışmalarını “Kavgalarım” adlı bir kitapta yayımlamıştır. Bunun haricinde edebiyat anılarını bir çatı altında

“Edebî Hatıralar” başlığı altında bir araya toplamış ve yayımlamıştır. Daha sonraki yıllarda siyasetle uğraşan ve Cumhuriyet taraftarı olarak meclisteki sırlarda yerini alan Hüseyin Cahit Yalçın’da geleneğe dolayısıyla da şiire bir müddet sıcak bakamamıştır. Tâ ki Cenab Şahabeddin’in şiirleri bir gün önüne gelinceye kadar bu durum böyle süregelmiştir. Birkaç parçayla onun gelenek karşısındaki tavrını özetlenecek olunursa şunlar örnek verilebilir:

“Divanlar biraz daha munis bir çehre gösteriyorlardı. Hiç olmazsa içlerinde bazı anlaşılacak satırlar bulunuyordu. Fuzuli, Nedim, Nabi, Sünbülzade Vehbi divanları elimde dolaştı durdu. Hiçbirini sevemedim. Yalnız Enderunî Vâsîf divanı ile barışabildim. Galiba edebî kıymet itibarile ötekilerle mukayese bile edilemezdi. Fakat anlıyordum. Hele kadınlara hitaben yazdığı bir nasihatnamenin:

Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol!

mısraı manzum bir şey belleyememek yolundaki kabiliyetsizliğime rağmen hâlâ aklımdadır.

Bütün bu kitapların içinde beni en derin surette müteessir ve mütehassir eden eser Nesimi divanıdır, iyi anlayamadığım münderecatile değil, muharririnin şahsiyetile. Onun sergüzeştini babamın ağzından dinledim. Bütün bu hikâye içinde de aklımda şu kaldı: derisini diri diri yüzmüşler! Sizin taptığımız Allah benim ayağımın altındadır demiş. Kabahati de bundan ibaretmiş. Ayağımın altında da para varmış.

Uzun bir müddet, geceleri yatağında, diri diri derisi yüzülen büyük adamın menkıbesinden duyduğum heyecan ile uykuya daldım” (Yalçın, 1935:8).

Yukarıdaki sözleriyle Hüseyin Cahit Yalçın’ın daha çok dinî hikâyelerden zevk aldığını divan şiirine yakınlaşamadığı açıkça anlaşılıyor. İleride de siyasî bir çehre kazanacak olan kendisinin daha çok söylediklerinin sonuna kadar arkasında olanlar ve inandığı değerler uğruna ölenler gibi nadir örnekler ilgisini çekmektedir. Nesimi bir şairdir. Hüseyin Cahit Yalçın’ın onun beğendiği tarafı Tuyug’ları değildir.

“Ben (cinayet romanlarının) en sadıklarından biriydim. Artin bana emniyet getirmiş, küçük bir hesabı cari açmıştı. Tramvayla gittiğim yağmurlu havalarda bile tramvayın penceresinden benim romanlarımı verirdi. Bunlar Xavier de Montepin’in, Emile Gaborieau ve daha bu kabil muharrirlerin hep cinayetlerden bahseden romanları idi” (Yalçın, 1935:12).

Bu sözleriyle de Fransız edebiyatıyla yakından ilgilendiği ve tesirlerini üstüne aldığı örneklenir.

“Şimdi bu geçmiş fikrî hayatımı düşündükçe görüyorum ki bütün kültürümü Garba ve bilhassa Fransa’ya borçluyum. Üzerimde Şark eserlerinin hiçbir tesiri olmadı. Arapça ve Acemce tahsilimiz zaten pek noksan idi. O lisanlarda yazılmış bir şey okuyamazdık. Eski ve yeni Türkçe eserlere de veda etmişim.

Çocukluğumda anlamadan okuduğum divan edebiyatından da uzaklaşmışım. Şiir için kendimde ufak bir istidat bile hissetmiyordum. Binaenaleyh, diyebilirim ki gençliğimden beri ne okumuşsam Fransızcadır, ne öğrenmişsem o mebadan gelmiştir. Bundan dolaydır ki «Nadide» ile «Hayatı muhayyel» muhtelif cins iki tohumun mahsulleri gibi birbirine benzemekten çok uzaktırlar (Yalçın, 1935:32).

Burada da yine Fransız edebiyatına olan kuvvetli ilgisini ve geleneğe nasıl yabancı kaldığını ifade ettiği görülür.

“Benden daha yaşlı bir teyzedem vardı. Tıbbiye mektebine devam ederdi. Tıbbiye mektebinin ötedenberi içinde yanan hürriyet aşkına o da tutulmuştu. Onunla bu mevzu üzerinde ne kadar hararetle konuşabiliyorduk. Hulki, teyzedem, bana Beşir Fuat’tan da bahsediyordu. Beşir Fuad’ın o zamanki nesiller üzerinde büyük bir tesiri olmuştur. Buchnerden¹ tercüme ettiği eser gençleri bizim klâsik ilmikelâmın zincirlerinden kurtararak daha geniş ufuklara götürüyordu” (Yalçın, 1935:36).

Zamanın ilimsel gelişmelerinin de geleneğin eğitim kolu olan medreseye ve onun ilimlerine Batı’dan yapılan çevirilerin büyük bir zarar vererek yıprattığı görülmektedir.

“Biz Mektep gazetesini çıkarırken Hüseyin Suat:

— Bende Cenabın şiirleri var, vereyim de basınız, dedi.

Doğrusu birdenbire pek memnun olmadım. Neden ise, çocukluğumda anlamadan okuduğum eski divanlar bende şiir hakkında iyi bir fikir bırakmamıştı. İsmail Safa’nın ezberlettiği Hâmid’in şiirlerini pek sevdiğim halde ezberlemekte çektiğim sıkıntıdan dolayı onlara da dargındım. Cenabın şiirlerini Suat’tan alırken içimden bunları risaleye koymağa hiç niyetim yoktu.

Fakat, Cenabın yazılarına bir göz gezdirince fikrim değişti. Bunlarda, şiir diye o tarihlerde haftalık gazetelerde gördüğümüz yazılardan bir başkalık vardı. O zamanlar haftalık mecmualar Andelip, Müstecabîzade İsmet gibi imzalarla muallim Naci tarzında birtakım manzumeler neşrediyorlardı. Bunlar bana pek adi, pek iptidai şeyler gibi görünüyordu. İdadî , mektebinin ikinci sınıfından başlayarak altı sene devam eden Fransızca edebiyat ülfeti bende bütün bütün başka türlü bir zihniyet husule getirmişti. Elimdeki terazî, tatbik ettiğim tenkit ölçüsü değişmişti. Bu Türkçe eserlerden bir zevk almak kabil olamıyordum.

Halbuki Cenabın şiirleri bir Garp çeşnisile zevki okşuyordu. İfade düzgün, şekil şarklı, fakat ruh garplı idi.Hattâ sonne şeklile de şarktan ayrılmıştı. Bunları memnuniyetle Mekteb’e bastım.

Bizim felsefî, ağır yazılarımız arkadaşımız haftalıkların o kadar büyük itirazlarını davet etmediği halde Cenabın şiirleri kıyamet kopardı. İstihza etmeğe başladılar. Bununla da kalmayarak tahkire kalktılar. Bu. tenkit tarzı bizde pek eskidir. Hattâ

¹ Friedrich Karl Christian Ludwig Büchner (d. 29 Mart 1824, Darmstadt - ö. 1 Mayıs 1899), maddeci Alman düşünür.Diyalektik olmayan bir maddeciliğin yılmaz savunuculuğunu yapmış olan Büchner, evrene ilişkin açıklamanın temel ilkeleri olarak yalnızca güç ve maddeyi almış, tinsel bir ruhun varoluşundan hiç bir şekilde söz edilemeyeceğini dile getirmiştir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_B%C3%BCchner) 26.08.2007.

tenkidin başka türlü olacağı aklımıza sığmamıştır. Halbuki Paul Bourgef.'nin Jule Le Maître'm Sainte Beuve'ün tenkitlerini gören, Hyppolite Taine'in kalem tecrübeleriyle beslenen bir ruh için bu muaheze tarzı ne kadar bayağı gelirdi. Düşüncelerdeki, hislerdeki ayrılık adeta bir düşmanlık hissi .doğuruyordu. Eminim ki etrafımızdaki eski tarz muharrirler bizi bir düşman telâkki ediyorlardı. Bizim nazarımızda da onlar bir düşman idiler” (Yalçın, 1935:58-60).

Batı tarzında şiirleri geleneğin malzemesiyle ele alan Cenab Şahabeddin, Hüseyin Cahit Yalçın'ın yeniden şiirle tanışmasını sağlamıştır. Bunun sebebi de ona göre Cenab Şahabeddin'in şiirlerinin dış görünüş açısından (nazım biçimi olarak değil) Divan şiirine benzemesi fakat tat olarak Batı tadını vermesidir. Bu sözleriyle Hüseyin Cahit Yalçın, Servet-i Fünûn edebiyatıyla eski şiirin arasındaki ince farklardan birine işaret etmiştir.

1.4. Fecr-i Âti Sanatçılara Göre Gelenek

Fecr-i Âti grubunun da gelenekle ilgili görüşleri şunlardır:

“Şimdiye kadar memleketimizde edebiyat kelimesinin hâiz olduğu ehemmiyet ve ciddiyeti anlayan ve bu ehemmiyeti halka ifham eden, tereddüt etmeden söyleyebiliriz ki, pek az kimse gelmiştir. Tarih-i edebimizi tedkik edersek en parlak devirlerde bile edebiyatın bütün ihata-i mâ'nasiyle anlaşılıp anlatılmadığını görürüz. Onun için biz de san'at ve edebiyat daima boş vakitlerin bir hem-dem-i lâtifî olmaktan pek fazla bir ehemmiyet alamamış ve bunların nasıl terbiye-i hissiyenin tekâmülüne hizmet etmek tarikiyle bir milletin pişvâ-yi terakkiyatı olduğu takdir edilememiştir. Edvâr-ı kadimeden ayrılıp asr-ı hâzıra doğru gelince yavaş yavaş suret-i telakkinin bir istihaleye uğradığını görüyoruz. Kemal Bey ve hem-zamanları birçok münasebetlerle bu husustaki fikirlerini söylemişlerdir. Kemal Bey'in 'edebiyatsız millet dilsiz insan kabilindedir' sözü meşhurdur. Fakat efkâr-ı umumiyenin anlamamaktan ve anlamak için hiçbir rehber-i hayırkâr vecdi bulamamaktan mütehasıl lâkaydisine böyle bir cümlemin devâsâz olması elbette mümkün değildir. Bu zamana masuz edebiyatlarında bu hususta hidemâtı görülmekle beraber Osmanlı efkâr-ı umumiyesinin bu rehberi kat'i surette bulunduğu tarih i'tiraf etmeli ki Edebiyat-ı Cedide'nin geç ve faa'l zekâlarının Servet-i Fünun sahifelerinde ilk te'sis-i meslek ettikleri zamana tesadüf eder. Bu hey'et-i edebiyenin erkânı o mecmuanın sahifelerinde muhitini tenvir eden bir manzume-i muzi'e vazifesini görüyordu. Fakat hükümetin gittikçe artan zulmü onların kalemlerini ilk darbe-i anif ü kahrî indirdi. Ve bunların ileride tekrar toplanmak ümidiyle hepsi dağılıp gittiler. Hürriyetin ilânıyla yeniden ziyâlarına intizar edildiği zaman ise pek az istisnâ ile artık onlar eski melike-i hayalleri olan san'at ve müştüler. Bunu söylemekle bizden evvel gelenlere itiraz eylemek arzusunda değiliz. Zira onların edebiyatımıza ettikleri hizmeti takdir etmemek her halde kadir-şikenlik olur. Biz onlara mâzi-i meslekleri için teşekkür ile hal ve istikbale atf-ı nazar edeceğiz” (Gürbüz, 2007).

Önceki sanatçıları takdirle karşılamış onların çabalarına müteşekkir kalmışlar ancak onların mazide kaldıklarını iddia ederek ilim ve sanat adına yeni çalışmaların bir an evvel hız kazanması noktasında kendi çıkışlarını haklı görmüşlerdir. Bu çıkışta onların

Namık Kemal ve sonrasına atıfta bulunmaları, Türk edebiyatının modernleşme sürecinin de bir geleneğe sahip olduğunu göstermesi bakımından son derece önemlidir.

1.5. Ahmet Hâşim'e Göre Gelenek

Servet-i Fünûn'dan sonra Türk edebiyat tarihi içerisinde yerini almış bir başka önemli şâir de Ahmet Hâşim'dir. Ahmed Haşim'e gelene kadar Türk şiiri modernleşme sürecinde Şeyh Galip'in Sebk-i Hindî tarzındaki üstü kapalı bir anlatıma ya da alegorik denebilecek şiirlerini(Hüsn-ü Aşk¹) Abdülhak Hâmid'in tabiat ve zor anlaşılan şiirleri arkasından Recaizâde ve Servet-i Fünûn şairleri sırasıyla gelmişti. Arada başka önemli isimler de mevcuttur ancak ciddi anlamda modernleşmenin şiirdeki görünümü böyledir. Ahmet Haşim ile bir şeyler kıpırdanmaya devam etmiştir, Türk şiirinde. Kendisi de bu durumu Piyale adlı şiir kitabının başına koyduğu “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” isimli yazısıyla şöyle tarif eder:

“Şiirin bir müşterek lisân olmasını isteyenlerin vâhi hayâline tahakkuk imkânı temenni etmekle berâber, şimdiye kadar hiçbir büyük şâirin mahdud bir insân tabakası hâricinde anlaşılmış olduğu iddiâ edilemeyeceği kanaatindeyiz. Hâmid'in binlerce hayrâmı içinden, onu okumuş olanlar yüzde on bile değilken, anlayanlar bu yüzde onun binde biri nisbetinde bile değildir. Şöhret anlayan kuvvetli iki üç ruhtan taşan heyecân seyyâlelerinin zayıf rûhları arkasında sürükleyip almasıyla vücûd bulur. Başka türlü şöhret, asil ve mağrûr bir ruh için mûcib-i hicabdır” (Haşim, 2005:61).

Ahmet Hâşim, bu sözleriyle geleneğin anlaşılması güç olan bir şiir olma özelliğine katılarak “Muhayyile, yarasa kuşu gibi, ancak şiirin nim-karanlığında pervâz edebilir” (Haşim, 2005:64) sözüyle şiirde okuyucuya bir pay bırakmak isteyerek “En güzel şiirler, mânâlarını kariin rûhundan alan şiirlerdir” cümlesiyle düşüncesini özetler. Ahmet Haşim, bu sözlerle Divân edebiyatının ve modernleşen-modernleşmeye devam eden Türk şiirinin sembolik bir tavırda olmasının doğal olduğunu, tabiatın ya da şiirin ruhunu düzyazıdaki gibi net bir şekilde vermenin şiiri şiirlikten çıkaracağını söyleyerek geleneğin yanında durmaktadır.

Cenab Şahabeddin'in mücadelesiyle Sembolizm akımını tanıyan Türk şiiri Milli edebiyat ekolünün şiirleriyle de tanışmış, Millî edebiyat ekolünün Servet-i Fünûn şâirlerine göre daha sade olan dili, şiirin iki koldan ilerlemesine katkı sağlamış ancak Ahmet Hâşim'i bu açıdan kendi rotasına kaydıramamış, O Servet-i Fünûn ve eski Türk

şairinin rotasında ilerlemeyi tercih etmiş, Batı akımlarından Sembolizm'in kaynaklarıyla beslenerek Cenab Şahabeddin'den sonra Türk şiiri için en unutulmaz sembolik şiirleri kaleme alarak Türk şiir geleneğinin modernleşme sürecinde ayrı bir çehre olarak yerini almıştır. Şiirde anlamın karşısında duran şâir, ne şâir ne de sanatkâr meydana getirdiği eserini açıklayamaz diyerek şiirde anlam arayanlara öfkelerini kumar (Haşim, 2005:62). Bu durumda şâirin, Divan edebiyatına karşı olamayacağı rahatlıkla söylenebilir. Zaten kendisi de Nedim'in anlaşılmasını doğal karşılamakta, her sanatçının anlam anahtarının başka başka olduğunu dile getirerek onları Türk şiirinin dışına yollamaktadır (Haşim, 2005:62). Son olarak şâirin, konuşma dilinden ayrılmış ve yeni vasıflarla zenginleştirilmiş (hüsn, renk ve hayâl ile dolu) şahsî bir lehçe meydana getirmesini haklı bulur ve okuyucuda buna göre farklı yansımalar uyandırabileceğine işâret eder. Bu sözleriyle Servet-i Fünûn şâirlerinin arkasında durduğu söylenebilir.

Ahmet Haşim'in bütün bu görüşleri edinmesindeki başlıca paya Abdülhak Hâmid Tarhan ve Servet-i Fünûn şâirlerinden Cenab Şahabeddin'in sahip olduğunu belirtmek mümkün müdür?

Abdülhak Hâmid ile Ahmet Hâşim'in en büyük benzer taraflarından biri Abdülhak Hâmid'in Divaneliklerim ya da Belde şiir kitabıyla Ahmet Hâşim'in O belde şiiri arasında meydana getiriliş düşüncesi açısından benzerlik bulunmasıdır. Her ikisinde de şâirler şiirin hududlarını genişletebilmenin yollarını aramışlardır. Ayrıca Asım Bezirci'ye göre Abdülhak Hamid, Tanzimatçıların dildeki sadeleşme hareketini yavaşlatmıştır (Bezirci, 1983:56). Ahmet Haşim'in de Milli Edebiyat ekolünün başlatmış olduğu ilde sadeleşme hareketlerine karşı şiir dilinde hâlen bol miktarda Arapça ve Farsça terkiplere yer vermiş olması arasında benzerlik kurulabilir.

Cenab Şahabeddin'in ile aralarındaki benzerlik noktasına gelince “Şiir Nedir” başlıklı yazısındaki şu sözleri hatırlanırsa, Ahmet Hâşim'in söyledikleriyle benzerlik taşıdığı ispatlanır:

“Herkesin güzellik hakkında ayrı bir gâye-i hayâlisi vardır. İşte (şiir) herkesin kendi gâye-i hayâlisine takarrüb etmek şartıyla rûhunu tahayyülât-ı latifeye sevk eden

¹ Hüsn ü Aşk ile Mehmet Rauf'un Eylül'ü arasındaki kahramanların isim benzerliği de ayrı bir inceleme konusu

şeydir (...) Fi-l-hakika yukarıda zikr ettiğimiz ta'rife mâsadak, güzel şiirler rûh-ı kari güzel hayâlâta sürükler, ruh-ı karinde güzel hayâller ve binâenaleyh güzel şiirler doğurur” (Bayık, 2000:131-135).

Cenab Şahabeddin bu sözleri 1909 yılında söylemiştir. Aradan on iki yıl geçtikten sonra 1921 yılında Dergâh'ta Ahmet Hâşim, bunlara çok benzer sözler dile getirmişti. Bu açıdan bakıldığında Cenab Şahabeddin'in Ahmet Hâşim üzerindeki etkisi atlanamayacak bir gerçek olur. Her ikisi de şiirde okuyucuya bir pay vermek istemiş, bunun için de şiirin bir tarafının gizli kalmasını öğüt vermişler.

Ahmet Haşim'in şu sözleriyle bu bahis tamamlanacak olursa denilmek istenen çok daha rahat anlaşılır: “Cenab Şahabeddin, çocukluğumdan beri sevdiğim bir şâirdir” (Hâşim, 2005:43). Kendisi şâirin dilini musikiye yakın görür ve bir hakikat habercisi saymazdı (Hâşim, 2005:2). Bu yönüyle de Cenab Şahabeddin'le arasında bir zevk benzerliği olduğu söylenebilir.

1.6. 1940 Kuşağından Bazı Şairlere ve Bir Akıma Göre Gelenek

1.6.1. Ercüment Behzat Lav'a Göre Gelenek

Ercüment Behzat Lav, Nazım Hikmet'le beraber kendisini toplumcu gerçekçi şiirin merkezine yerleştirir. Ercümen Behzat Lav'a göre :“Toplumcu şiirle Garip'i ayıran taraf Servet-i Fünûncular gibi bireyci olmaları ve zaman zaman toplumculuğa yönelik esintiler taşımasıdır” der (Altinkayanak, 1977: 56). Ayrıca Garip akımının Sürrealizm'i yanlış yorumladığını ve asıl algılanması gerekenin şunlar olduğunu belirtmektedir: “Durağanlık olmaması, sapkın yeniliklerin ve tüm yozlukların olmaması gerektiği, somut anlamların ters orantılı ele alınması” gibi özelliklerini tam anlamıyla algılayamadığını belirtir (Altinkayanak, 1977: 55).

1.6.2. İlhami Bekir'e Göre Gelenek

İlhami Bekir de gelenekle ilgili şöyle der: “Daima arandım. Mevlâna'da Şeyh Galip'e, Şeyh Galip'ten Hâşim'e hatta yaşıtılarına kadar kimleri okudumsa, zaman zaman hepsinin etkisi altında kaldım. Fakat tek ve devamlı rotamı çizen ya da bu rotayı çizmemde büyük etkileri olanlar mısraı ilk kıran Tevfik Fikret'le mısra ve mısracılığı

olarak ele alınabilir.

tamamen red ve inkâr eden Nâzım Hikmet ve bu arada 925 sonrası, bazı toplumculardır” (Altınkaynak, 1977:65).

Onun asıl anlatmak istediği Hece'nin Beş şairinin dikkatini mısracı zihniyeti yüzünden pek çekememiş olmasıdır. Bu da geleneğe Tevfik Fikret'in ve öncesinde Abdülhak Hâmid'in açmış olduğu savaşta destek vermek demektir. Ahmet Hâşim'in O Belde'si bile dişine dokunur bir etki yapamamıştır, onda Sebebi de toplumcu tarafının eksik olmasıdır denilebilir.

1.6.3. Nevzat Üstün'e Göre Gelenek

Nevzat Üstün de gelenek ilgili olarak: “... bir şâire gizli ya da açık, bir şâir etki yapmıştır. Bana Fransız şirinin yaptığı etki gibi...” (Altınkaynak 1977:106) diyerek gelenekten yana olduğunu gösterir. Bu ister Batı ister Doğu geleneğinden süzülüp gelsin bir şekilde araştırmacı rolündeki şâirde izlerini bırakır ve o izler onun şiir serüveninde açıktan veya gizliden rol alır. Nevzat Üstün, bundan kaçmanın mümkün olmadığı görüşündedir.

1.6.4. Orhan Veli ve Garip Akımı'na Göre Gelenek

Türk şiir geleneğinin Cumhuriyet devri Türk edebiyatı döneminde Hecenin Beş şairi ve Toplumcu Gerçekçi ekolün yani Nazım Hikmet'in ardında, İkinci Yeni şiirin öncesinde meydana gelmiş Garip adlı şiir akımı geleneği hiç de küçümsenmeyecek ölçüde yayımladığı Garip adlı şiir kitabının ön sözüyle allak bullak etmişti. Bu kitapta Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu hep beraber şiirlerini karışık olarak yayımlamışlardı. Bu kitabın önem arz eden noktalarından birisi de geleneğe karşı çıkışıydı. Geleneğe nasıl karşı çıktıklarını da ele alan, Türk edebiyatı için kıymetli bir çalışma olan Türk Şiirinde Garip Bir Adam Orhan Veli Kanık'ta, Yılmaz Taşcıoğlu konuyu özetle şöyle yorumlamıştır:

“Şiir dilinin konuşma dili olması gerektiği, vezin ve kafiyenin dışlanması, söz ve anlam sanatlarının kullanılmaması gerektiği, güzel sanatların diğerlerinden şiiri yararlandırmaya çalışmanın gereksiz olması, akım ya da ekol gibi basmakalıp anlayışların şiirin terakkisini engellemesi, saflıktan kasıt sanatçının bilinçaltının doğallığı yani samimiyetle şiirini yazması, asıl önemli olanın kelime ya da mısra değil

sözcüklerin birbirine yakışır bir anlam bütünlüğü kurabilmesi gibi görüşleri savunmaları açısından geleneğe karşıdır” (Taşcıoğlu, 2004:41-42).

Orhan Veli Kanık da gelenekle ilgili şöyle demektedir:

“...sanatçının cehdi akla,mantığa,ölçüye bir parça daha düzen vermek, asırların yükselttiği sanat yapısına bir taş daha ilâve etmektir. Bu eskiden ayrılmak demek değil eskiyi aşmak demektir. Eskiye aşmak eskiyi öğrendikten sonra olur. Yeni bir şey duyan, yapıya küçük de olsa bir taş ilâve etmiş olan bir sanatçıyı, yaptığı işi kolayca taklit edebildikleri zaman, yahut edebileceklerini sandığımız zaman, küçümsememeliyiz” (Kanık, 1982:136-137).

Bu söylenenlerden de anlaşılacağı üzere Garip geleneği hem mânâ açısından hem de şeklen reddederek ciddi anlamda Türk şiirinde bir sarsılma yapmak peşindedir. Bu sarsılmanın meydana getirdiği en büyük sonuçlardan birisi İkinci Yeni şâirlerinin doğması olmuştur. Başka bir sonuç olarak Garip, garipliğini İkinci Yeni şâirlerinde unvan olarak yerini almış, geçmişten de Servet-i Fünûn’un aldığı eleştirilerden biri olan ‘gariplik’e göz kırpmış daha da geriye giderek Namık Kemal’in Divan şiirini garip ifadelerle dolu görmesine bağlanmış, Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının sade bir dil yani konuşma dili ısrarına vize vermiş, Hecenin Beş şairine mısralık yapmayın demiş, Nazım Hikmet’in kırılğan mısralarının izinden gitmiş, karşısında Tevfik Fikret’i, Cenab Şahabeddin’i daha da geride Abdülhak Hamid’i bulmuştur. Söz sanatlarına boğulan Türk şiirini de bir kalemde silmişler, hatta kendilerine kadar hiç şiir yazılmadığını bile dile getirmişlerdir.

Geleneğin içerisinde yer alırken geleneğin karşısında durmuşlardır. Görüntü açısından eski şâirlerden pek farkları yoktur. Her yeni gelen onlar eskidi, sıra bizde demiştir. Bu bile onları geleneğin içerisine dahil etmeye yeter de artar bile. Onların asıl ama asıl amacı eskiyi aşmak ve yenilenmektir.

1.7. İkinci Yeni Sanatçılarına Göre Gelenek

1.7.1. Edip Cansever’e Göre Gelenek

Edip Cansever’in gelenekle ilgili düşüncelerine Soyut ve Somut başlıklı yazısında rastlanabilir. Bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Şiiri şiirden soyutlamak mümkün müdür? Yani ilk günden bugüne dek yazılmış şiirlerle ortak bir düzen kurulmuştur da, bu düzenin dışında kalabilen şiirler olmuş mudur? Olmuşsa bunlar canlılıklarını, etkinliklerini, işlevlerini sürdürebilmişler midir? Hiç sanmıyorum. Yıkıcı bir şiir akımı bile yıktığı değerlerle beslenmek,

geride bıraktığı dil, biçim, yapı özelliklerini kaynak yaparak güçlenmek zorundadır. Bırakalım dünya şiirini, kendi ozanlarımızı, örneğin A. Haşim'i, Y. Kemal'i yadsıyarak, onlarla ilgilerimizi büsbütün keserek ozanlık katına erişebilir miyiz? Şiir tarihi içinde yer alan, çağdan çağa uygulanabilen, kendi öz gerçeğini yitirmeden değişebilen bütün şiirler, canlı yaşaması olan örgensel(organik) bir bütünlük kurarlar. Şiirin somutluğu da, önce bu örgensel bütünlüğe bağlılığıyla oranlıdır. İşte şiirin şiirden soyutlanması, ozanın bu bütünlüğe boş vermesi; şaşırtıcılıkla, bulguya dayalı bir gösteriyle yetinmesi demektir” (Cansever, 2000:54).

“...soyut dediğimiz şiirler ne kapalı, ne anlamsız, ne de toplumcu olmayan şiirlerdir. Soyut şiir, olsa olsa daha yazılmamış bir şiirdir; bir de dediğimiz gibi yazılmış görünüp de, belli bir şiir düzeninde yer almamış, geleneğinden kopuk, geleceğe yönelmemiş, salt ozanın ilgilendiren her türlü şiir soyuttur” (Cansever, 2000:55-56).

Edip Cansever, geleneğin olduğuna gönülden inanır. Gelenek ile şair arasında istense de istenmese de inkâr edilemeyecek bir bağ bulunduğunu ifade ederek geleneğin şairin şah damarı olduğunu söyler. Şairin beynini besleyen bu damar, düşüncenin zihinde oluşmasında büyük bir rol oynar. Gelenek, bu rolle şairi düşünmeye sevk eder. Düşünce (Estetik olarak) şairin zihninde oluşan bir şiir taslağı meydana getirir. Bu taslak yazıya geçtiği zaman da somutlanarak kağıt üstünde can bulur. Şiirin bulunduğu bu can zihni süreçteki gibiyse şair, bu aşamadan sonra gelenekten kopmuş ve soyutlanmıştır. Çünkü o artık kendisidir. Kendine has bir şiirle şiir tarihindeki yerini almıştır.

Edip Cansever, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” başlıklı yazısında ise:

“...biz mısraya göre yaşıyoruz hâlâ. Mısra sanki bir yaşama biçimini aşılması olmayan bir nesne. Nedeni ortada bunun. Halk, Saraya, tek elden yönetime, yazıya inanırken, bu arada bir üst-yapı kurumu olan şiire de inanmazlık edemezdi. Ama hangi şiire? Yukardan gelen, hiçbir şey söylememeyi görkemle dile getiren, soyluluk gösterisi, mısracı şiire... Bugün bile çok şey değişmiş değil. Geleneğe saygı yüzünden, belki de hep aynı çıkmazlarda dolaşıp duruyoruz. Kim bilir, belki de koşullar değişmedi ya da koşulları zorlayan, güçlü kişiler çıkmadı. Yeni bir akımın öncüsü olan Orhan Veli bile, halkın beğenisini alıp, onun toplumsal-ekonomik gerçeklerini şiir dışı ederken, şiirin öz sorunlarına ne denli yabancı kaldığını hiç değilse her şeyden bağımsız bir şiir düşünmekle ne denli yanıldığını ortaya koyalı kaç yıl geçti aradan” (Cansever, 2000:59)?

Edip Cansever, geleneği bu yazısında da geleneğe aşırı bağımlılığın ya da itaatkârlığın halkın kaçamayacağı bir sonucu diyerek ele alır. Saray tabirinden de anlaşılacağı üzere şair, sözlerinde Divan edebiyatını ölçüt alır. Onların bu durumuna sanat açısından halk ve halk edebiyatı şairleri ciddî anlamda ses çıkartmamıştır. Âşık Ömer'in Divan edebiyatından etkilenmesi; hatta Yunus Emre'nin Risalet'ün Nushiyye

adlı eserinin mesnevi nazım biçimiyle yazılmış olması gibi örnekler bu konuda arttırılabilir. Orhan Veli'yi de geleneği eleştiren “öz” sorunlarını kaçırmakla suçlayarak salt biçimci olarak görmüştür. Oysa şair, çağının adamı olmalıdır, düşüncesi buradan çıkartılabilir. Çağın ve toplumuna sıkı markaj yapmalıdır da bu düşüncelere eklenebilir. Son olarak Orhan Veli'yi¹ toplum sorunlarını iyi tanıyamadığından ve şiirde aşırı özgürlükçü davranmasından çok büyük bir yanlışlığa girdiğini söyleyerek, onu eleştirir. Bu da kendinden önceki şiir geleneğini kabul etmediğini gösterir. Aynı zamanda geçmişten süzülünü de itaatkâr bir şekilde değil eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirip yararlanmak istediği çıkartılabilir.

Erdal Öz, Edip Cansever'le Konuştum adlı sohbetinde ona şöyle bir soru yöneltir:

“(E.Ö.) – “A” dergisinin altıncı sayısından Cemal Süreya'nın bir sözü vardı: “Çağdaş şiir gelip kelimeye dayandı,” diyor. Son günlerin ortak sözü. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?”

(E.C.) – Bir bakıma doğru. Ozan, kelimelerin olanaklarını zorlamalı. Hatta yeni kelimeler yaratmalı, diyorum. Ama bunu şiire yeni anlamlar, bilinmedik hazlar getirmek için yapmalı. Cemal Süreya o yazısında; şiirinin folklordan aşılmasına tutuluyor. Bence korkulacak taraf bu olmasa gerek. Halk ağzını, halk deyimlerini yenileyerek de şiire yeni alanlar hazırlanabiliyor. Hem günümüz ozanlarının çoğu bu anlayıştan kaçınıyorlar zaten” (Cansever, 2000:70).

Metin Eloğlu'nun Cansever'in İşi Gücü başlıklı sohbetinde Edip Cansever, konuya bir kez daha şöyle yaklaşır:

“... ”

(M.E.) –Bizim bir şiir geleneğimiz var mı?

(E.C.) –Olmaz olur mu, var elbette... Daha çok biçimci bir şiir geleneğimiz var bizim. Örneğin Divan şiiri... Bu ozanlar belli bir dünya görüşünden, özel bir düşün ve duygu biçiminden yoksun oldukları hâlde, dil özenleri, dilin bütün

¹ Orhan Veli, Garip akımının kurucusu olarak Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu ile birlikte çıkardığı Garip adındaki bir şiir kitabının önsözünde Türk şiir geleneğine karşı sert çıkışlar yapmış, bu çıkışlarında kafiye ya da veznin gereksiz, söz sanatlarının ihtiyaç dışı, dilin halk dili olması gerektiği hususlarında ve diğerlerinde şiir sanatı hakkında düşüncelerini açıklayarak 1941 yılında Türk edebiyatında yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır. O, “eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şâiraneinin aleyhinde bulunmak lâzım derdi” Veli, Orhan, (1953) Garip Önsözü, Nesir Yazıları, Varlık Yay., İstanbul, s.8-21

olanaklarını kullanmaları, mazmunlara düşkünlükleriyle şiiri bir marifet duruma getirmeleri, bugün bile şiirimizin belli bir özelliği olarak yaşamaktadır.

(M.E.) –Ama halk şairi salt biçimci değil ki... Daha çok yaşama bağlı bir gereksinme ürünü.

(E.C.) – Halk şiirinin, halkın diline daha bir yaklaşık olmaktan başka bir niteliği ya da ayrıcalığı yok, bence. Bu durum, yani öz dile bağlılık, Halk şiirinin yaşama da daha bir bağlı olduğu sanısını uyandırıyor. Değil öyle! Hatta Halk ozanlarının Divan ozanlarının etkisinde kaldıkları bile söylenebilir: Bugünkü iyimser yorumlar, aşırı hayranlıklar bir yana bırakılırsa, halkla Hak ozanı öylesine kaynaşmışlar ki şiir kolektif bir iş oluvermiş; yani yaşama bağlılık pek de ozanca aktarılmamış günümüze. Bu bakımdan Halk şiirinin, Divan şiirinden daha fazla bir etkisi olmuştur, denemez.

(M.E.) – Yani Şeyh Galip’le Dadaloğlu şu gelenek zincirinin benzer halkaları mı sence?

(E.C.) – Genel olarak Divan şiiri, daha bir şiir, daha bir şiir niteliği taşıyor, diyeceğim ben. Ama halk şiirinin de birtakım etkileri olmuştur bizlere. İstesek de istemesek de bu etkileri silmeye gücümüz yetmez”(Cansever, 2000:84-85).

Edip Cansever’in yukarıdaki düşüncelerinden hareketle geleneğin biçim olarak karşısında olduğunu; ancak öz açısından onun yadsınamaz bir birikime haiz olduğu kanaatindedir. Şiirin ne olup olmadığı konusunda fikirlerinin gelişmesinde hem Halk şiiri hem de Divan şiirinin geleneğinin yadsınamaz bir etkisi olduğunu söylemekten de çekinmez. Asıl amacı geleneğin var olduğunu “...Şiir geleneğine, dolayısıyla diline, toplumun isterlerine, hatta kendi kendine boş veren bir ozanın, Batılı anlamda ozan olmasına aklım ermiyor” (Cansever, 2000:81) sözleriyle görmezlikten gelmeyerek, geleneğin yanında biçimsel olarak durmadığını, “Ozanlar, halkın konuştuğu dille, onun gelecekte konuşacağı dil arasında yapıcı bir iletken durumundadırlar; yani halka, gene halkın kullandığı dilin tadını, gizlerini, inceliklerini ulaştırmakla görevlidirler” (Cansever, 2000:81) sözleriyle dilden yana bir gelenek tavrı sergiler ama dilin içerisinde bir yenilenme sürecini de atlamaz. Buradan varılacak sonuç açıktır: Edip Cansever’e göre gelenek biçimsel olarak değil dilsel açıdan devam etmektedir.

1.7.2. İlhan Berk’e Göre Gelenek

İlhan Berk bir diğer İkinci Yeni şiirinin temsilcisi olarak gelenek ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. Örneğin Başlangıçtan Günümüze Beyit-Mısra Antolojisi’nde şöyle der:

“...Beyit hemen hemen bize (Doğu) özgüdür. Divan şiiri ise, bu düzene çok bağlı kaldı. Bunun için de beyit bizim yazımızda bir gelenektir dedim. Bunu, divan şiirimizin en büyük şiir olduğunu düşünerek söylüyorum. Beyit düzeni, bilindiği gibi, Tanzimat’a değin sürdü. Batı yazını ile asıl değinmemiz bu beyit düzeninin yıkılmasıyla tanımlanmalıdır, bence. Mısra ise, bizde, daha çok yeni şiirimizin bir anlayışıdır. Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’le başlıyor” (Berk, 1960:3).

Kitabın ön sözünde söylenen bu cümlelerle geleneğe bir nebze atıfta bulunur. Bulunduğu bu atıftan anlaşılabilir: “İlhan Berk’e göre gelenek bir sarsılma yaşamıştır. Bu sarsılma da en büyük etken, şairlerin, şiirde beyitin tahtını sallamasıyla olmuştur. İlhan Berk, geleneği iki çizgiye ayırmıştır: Batı etkisinden önce ve Batı etkisinde sonra.” Yazının devamında ise:

“...Bu seçmemde, gözün büyük payı var. Özellikle, divan şiirimiz için bu böyle oldu. Şiirin gözle okunması çağımızın bir görüşüdür. Ayrıca, şiirin göze seslenmesi ise büyük bir şeydir bence. Bir şiir zaten görülmeden anlaşılmaz. Halk şiirimiz, divan şiirimizin tersine, böyledir: Söylenir göze seslenmez...çağımızın şiiri göze seslenen şiirdir gibi gelir bana. Divan şiirimizin büyüklüğü buradadır, bence. Bu şu demektir: Anlamadan çok sözcüklere, deyişe, yapıya, edâya, görüntüye, bunlara, bunların güzelliğine bağlamak...” (Berk, 1960:4).

İlhan Berk bu sözleriyle de Divan şiirini takdir etmekten kaçınmaz. Onun göze dayalı bir şiir olduğu hususunda görüşlerini açıkça dile getirerek günümüz şiirinden de söz açar. Günümüz şiirini de gözle okunan bir şiir olarak görür. İlhan Berk’in böyle düşünmesindeki en büyük etken, Ahmet Hâşim ve Hecenin Beş Şairinin Cumhuriyet Devri Türk şiirinin üzerindeki etkisini yitirmesi ve Cumhuriyet Devri Türk Şiiri’nde Nâzım Hikmet Ran’ın şiirdeki özgürlükçü tavrının yankı bulması, sonrasında da Orhan Veli ile arkadaşlarının gelenek başlığı altında Türk şiir tarihinden vezni ve kafiyeyi dışlamasıdır.

İlhan Berk, Kanatlı At kitabında toplanmış yazılarından birinde “...şiirin ilkelerinin dışındaki bütün öbür araçları atmak; şiiri şiir olarak, ama yalnızca şiir olarak düşünmek...Bu dediğim Divan şiirinde var, varsa... Orhan Veli, bu konuda ilk kaba

ayıklamayı yaptı. Katıksız şiiri vermeden de göçtü. İkinci Yeni'nin ilk sorunu burada işte: Halis şiir.¹

İlhan Berk'in dönemsel olarak Divan şiirini saf şiire örnek göstermesi ve çok garip bir şekilde ozan olarak da Orhan Veli'yi örneklemesi dikkat çekicidir. Demek ki İlhan Berk, Divan şiiri-Orhan Veli şiiri-saf şiir sorunsalını aynı çatı altında değerlendirirken biçim ve özü bir arada düşündü. Herhalde özü daha da öne çekmiştir. Çünkü Orhan Veli ve arkadaşları şiirde birçok şeye karşı çıkmışlardı. Bunlar Divan şiirinin de geleneğinde olan şeylerdi. Divan şiirinin bu "saf şiir" tabirine yakınlığı öz açısından ele alınabilir. Sebep olarak da Divan şairlerinin gazeller ve şarkılarla kendilerini mest etmesi, hâyâlî bir sevgilinin peşinde gezmesi gibi özelliklerdir. Şiiri, şiir gibi algılayarak politik düşünceye genel olarak alet etmeyişleri de buna örnek gösterilebilir.

Gösteri dergisinde yayınlanan Doğan Hızlan'la yaptığı konuşmasında da gelenek ile ilgili düşüncelerine rastlanabilir:

(D. H.) – Şiir çizgimiz değişimler gösterdi. Özellikle İkinci Yeni diye adlandırılan akımın da savunmaları arasında sayılıyorsunuz. İkinci Yeni neydi, böyle bir akım var mıydı? Türk şiirine yararı mı oldu zararı mı?

(İ.B.) – Şiir bir dil sorunsalıdır. Dili bulmadır. Dili bulmak da, yine onunla gide gele yıkana, yoğrula olur. Bir şiirin koyduğu değişik çizgiler öze biçimden çok yine "şiir dili" dediğimiz her ozanın dilinde kendini belli eder. Başlangıçta bu dilin girip çıkmadığı çukur, oyuk, yol, tepe yok gibidir. Yöresini araştırma, toprağını bulma çabasının ta kendisidir, bu. Giderek kendi seçmesini yapar dil... Ayrikotlarını temizler, girip çıktığı çıkmaz sokakları bırakır, kokladı, kazdı su

¹ Paul Valery, "saf şiir" tabirini birkaç yıl önce üstünde iyice düşünmeden ir öğreti gibi sunmadan bir arakadaşımın şiir kitabının ön sözünde kullanmıştım, der. Ondan sonra dünyada büyük bir gürültü koptuğunu eksiksiz ve güçlü bir şiirden kasıtlı bu tamalmayı kullandığımı dile getirir. Valery, Paul, (2004), "Saf Şiir", Şiir Sanatı, Yayıma Haz: Yaşar Nabi Nayır ve Salih Bolat, Çev: Cengiz Ertem (Kül Şiir Özel Sayısı-2003) Varlık Yay., İst., s.76-83Pablo Neruda, Saf Şiir Yoktur başlıklı yazısında şiiri şöyle tanımlar: "Günün ya da gecenin belirli saatlerinde yararlı nesnelere sessizce, dikkatle incelemek meşakkate değer: tahıl ya da madenle gereğinden de yüklü, uzun tozlu yolları kat etmiş tekerlekler, kömür çuvalları, fıçılar, sepetler, marangoz araç-gereçleri. Bu nesnelere insan ve yeryüzüne dokunuşları, gerçekliği bozan lirik şair için değerli dersler taşıyabilir. Eskimiş yüzeyler, insan elinin verdiği aşınma, bu nesnelere – zaman zaman trajik, ama hep acıklı- doğan her şey, gerçekliğe küçümsenmemesi gereken bir çekicilik verir. İnsandaki bulanık katışma onlarda ayırt edilir: Kümelere yönelme, gereçlerin kullanımı ve eskimesi, el ya da ayak izi her yüzeye nüfuz eden insan varlığının sürekliliği. Aradığımız işte bu şiir... Saf Şiir Yoktur (Mayakovsky, Eluard, Brecht, Aragon, Neruda), (1984), Çev: Erdoğan Alkan, Teoman Aktürel, Eser Yalçın, Hilâl Çelik, Mustafa Ziyalan, De Yay., İst., s.9

yollarını bir kıyıya iter, sonunda deltasına yerleşir, sınırını çizer, otağını kurar. Bir ozanın şiir çizgisinin değişikliği dediğimiz dil budur işte. Sizin benim şiir çizgimin değişiklikler gösterdiğini söylemeniz de bundan başka bir şey değildir. Sanım. Öte yandan, her ozanda açık-kapalı bunu görebiliriz. İkinci Yeni'ye gelince, Türk şiir tarihi hiç kimsenin merakını çekmemiş bir topraktır. Ne irdelenmiş ne de üstüne eğilinmiştir. Bâkir bir toprak olduğu için de herkes üstüne bir şeyler söyleyegelmiştir. Bir gün Türk şiiri incelendiğinde İkinci Yeni'nin Türk şiirinde ayrı bir damar olduğu anlaşılacaktır. Bunca zengin olan eski şiirimiz, Tanzimat'la onu izleyen bütün yenileşme çabaları da göz önünde bulundurulduğunda Cumhuriyetle büyük çizgiler koyarak gelmiş değildir. Cumhuriyet şiiri, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Nâzım Hikmet demektir. Topu topu üç çizgidir yani. Orhan Veli ve arkadaşlarıyla bir dördüncü çizgi gündeme girmiştir” (Berk, 2005:40).

“...İkinci Yeni, bugün başlangıcı düşünürsek giderek kendi toprağını bulma yolundadır da. Ağababasının Ahmet Hâşim olduğunu her gün daha bir anlamadadır. Köksüz değildir yani” (Berk, 2005b:41).

“...Konular, özler pek değişmez bende. Yıllardır severler, kent yaşamları, doğa, insan görüleri olmuştur konularım” (Berk, 2005b:41).

“(D.H.) – Bugün Türk şiirinin vardığı düzeyi yeterli buluyor musunuz? Bugünkü Türk şiiri geleneğimizden yararlanabiliyor mu? Yararlanıyorsa nasıl, yararlanmıyorsa neden?”

(E.C.) –... Biz hâlâ elimizdeki gereci(dili) yoğurmakla, onu kurmakla cebelleşiyoruz. Gelenekten ben dili anlıyorum dediğim zaman bunu söylemek istiyorum. Salâh Birsâl'le biz bir zamanlar eski şiirimizden nasıl yararlanırdık diye düşündüğümüzde, ben eski şiirimizden ondaki sestem yola çıkmayı öne sürmüştüm. Bunun için de bir zaman eski şiirimizden beyitler ezberleyip, o sesleri şiirimizde kullanmaya çalıştık. Bir ulusun düşünce tarihi şiirdeki seslere yansır diye düşünüyorduk. Bu yaklaşımı bir yana atmamak gereğini duyduk. Bugün bunun geçerliliğini ileri sürebilirim. Gelenekten biz böyle yararlanabiliriz derim, yararlanabilirsek. Aslında biz kendi geleneğimizi kendi kuran o yıldızlar kümeleriyiz. Bizim göğümüz boş. Bir Ahmet Hâşim, bir Yahya Kemal, bir Nâzım bunda bize yardımcı olabilir diyorum. Onların bir çizgileri vardır çünkü. Oraları kazmalıyız derim, oralardan çıkaracağımızla yetinelim demiyorum elbet; ama ben önümüzde onları görüyorum gelenek diye. Hepsi bu...” (Berk, 2005b:42).

İlhan Berk, bu konuşmalarıyla geleneğin yanında durmuş ve şairlerin ona yakın durması gerektiği konusunda görüş bildirmiştir. Şiir tarihimizi el değmemiş olarak görmesi ve onu ozanın ayağının altındaki bir toprak gibi hâyâl etmesi, geleneği toprağın altında kalan ölmüş canlıların ya da nesnelere arkeolojik bir kazı edasıyla ortaya çıkarılmasını istemesi, böylelikle ozanın daha kuvvetli olacağına inanmasındandır. Gelenekten anladığı daha çok Cumhuriyet Devri Türk Şiiri'dir. Orada Ahmet Hâşim, Nâzım Hikmet Ran, Yahya Kemal, Orhan Veli ile arkadaşlarını söylemeden geçmez. Sebebi ise daha sonraki yazılarında da anlaşılacağı üzere örneğin Ahmet Hâşim'in 'Sembolist' kökeni, Yahya Kemal'in Divan şiirini çağdaş bir üslûpla

yeniden yorumlaması, Nâzım Hikmet'in de Rubaîler'iyle keyif vermesi açısından daha yeni ve modern bir gelenekten söz açar. Son olarak da Orhan Veli'yi anar. Orhan Veli'nin de gelenek içinde yeni bir gelenek başlatmaya çalışması İlhan Berk'in dikkatini çekmiştir.

İlhan Berk'in Suna Akın'a Yanıtlar başlıklı Gösteri 1994 tarihli Kanatlı At kitabında yer alan 'Gelenek mi? Gelenek benim' isimli yazıda da sorulan sorulara cevap verirken gelenek ile ilgili düşüncelerini bir kez daha dile getirir. O, burada Suna Akın'a aynen şöyle cevaplar vermiştir:

(S.A.) –Batı şiiri sizin için önemli bir kaynak. Bugünkü gelenekten yararlanmak modasını göz önüne alarak, Batı şiiri ile ilişkilerimizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

(İ.B.) –Ben bugün Batı şiiri, Türk şiiri diye bir ayrıma karşıyım. Gittikçe de buna uzak bakıyorum. Şiir artık dünyanın her yerinde birden yazılıyor, birden okunuyor. Bütün iyi şiirler de, kötü şiirler de birlikte iyi, kötü değerlendirilmekte, yargılanmakta gecikmiyor. Hiçbir şeyin nasıl gizlisi kalmadıysa, şiirin de kalmamıştır. Ben bir yerde: "Dünyada bir şiir benden gizli yazılamaz görürüm onu" dedim. Dünya şiirine kapalı kalan bir şiir, kendine de kapalıdır. Yaşayamaz, var olamaz. Elbette bir şiir başlangıçta, kendi dilinde öğrenilir. Bundan kaçmak olanağı yoktur. Bu büyük bir çiraklık, kalfalık, ustalık evrelerini gerektirir, Bunlar yaşanacaktır. Şair zaten bu evreleri yaşamadan var olamaz. Ama biz şairi bundan sonra tanımaya başlarız: Şair başka şiirlerle, başka ülkelerin şairlerinin şiiriyle çarpışa çarpışa şiirini kuracak, yazacaktır. Dünyada büyük hiçbir şiir kendiliğinden, kendi içinde kurulup büyüyemez. Dahası her büyük şiir, bir başka büyük şiirin varlığından habersiz kotarılamaz, yazılamaz. Bizde şiirin hâlâ kendi içine kapanarak, kendine bağlanarak (nasıl bir kendine bağlamışsa bu), başka hiçbir şeye gerek duymadan yazılabileceğine inananlar var. Nasıl bir malı dünya standartlarına göre üretemez, var edemez, piyasaya süremezsek; kendi içinde - dünyadan habersiz- büyüyen bir şiire de şiir diye bakamayız. Ben tek bir şiir biliyorum: Dünya şiiri. Bu şiirin içinde varolabilene şiir diyorum. Şiir bu evreden geçmedikçe, dünyayla yıkanmadıkça, onunla hesaplaşmadıkça kendi ülkesinde de var sayılamaz. Gelenek mi? Gelenek, benim.

(S.A.) –Bir yazınızda, "modern şiire bir gelenek aranıyorsa Ahmet Haşim buna iyi bir örnektir" diyorsunuz. Her fırsatta da kendinizi Ahmet Haşim'le bağdaştırmak, paylaşmak İstiyorsunuz. Nedenlerini anlatır mısınız?

(İ.B.) –Ben Ahmet Haşim'e baktığımda onunla paylaşacağım yığınla neden buluyorum. Şairlerin umudu yoktur. Ben bunu hep-yaşadım. Önümde Ahmet Haşim olmasaydı belki de buna dayanamazdım. Ahmet Haşim umutsuzluğu hiçbir şairin yaşamadığı biçimde yaşamıştır bizde. Hâlâ da yaşıyor. Daha ilk şiirleriyle yalnızlığının, atılmışlığının, dışlanmışlığının ayırına varmıştır. Umudun değil adı, gölgesi bile görünmüyor dur. Kendi ülkesinde bir hayalet gibi dolaşmıştır. Şiiri üç beş kişi dışında yok düşünülmüştür. Türk şiiri kaynak olarak onu hiç ilgilendirmemiş gibidir (Divan şiirinden bir dize bile ağzına almadığını söyler Ataç). Bugün Ahmet Haşim'e baktığımızda şiirini sınır dışı savaşlarla kazandığını görüyoruz. Çağının şiiri neredeyse oradan bakmış, ona en doğru kılığı Öyle biçmiştir. Kendi ülkesinde şiiri bugün de yalnızlık savaşı vermektedir.

Benim Ahmet Haşim'le paylaştıklarımın başında bu yalnızlık hep vardır. Vardır çünkü ben kendime Ahmet Haşim'i ta baştan örnek bir şair diye seçtim, bu bugün de böyle. Ahmet Haşim'i bir yana bırakırsak, benim kaynağım da sınırdışı alanlarda olmuştur. Şiir, uçları görmeden, uçlarla savaşa girmeden yazılamaz.

Benim Ahmet Haşim'le paylaştığım sade bu yalnızlık değil elbet, umutsuzluk da. Belki de asıl paylaştığım o. Bugüne değin şiirim topluma olan varlığından mutlu olduğumu söyleyemem” (Berk, 2005b:177-179).

İlhan Berk, Şairin Toprağı adlı ‘Akraba Şairler’ başlıklı yazısında da gelenekten söz açar. Sözleri aynen şöyledir:

“...bütün yaratı yapıtlarımın uzak yakın böyle akrabalıklar kurduğuna, öyle oluştuğuna gelmek istiyorum... Divan şiirimizi düşünürsek, bizim gerçekten böyle bir gelenekten sözetmek olanağımız yoktur. Böyle derken, her gün biraz daha aramızın açıldığını gördüğümüz, yalnız dil sorunsalından söz ettiğim sanılmasın, düşünce olarak da, dünya görüşü olarak dauzağız ondan. Bu elbette açık bir gerçektir. Bu böyledir, ama bizim yeni şiirimizin Cumhuriyetle başlayan şiirimizin acaba eski şiirimizle hiç mi akrabalığı yoktur, Cumhuriyet şiirine baktığımız zaman akraba ozanlara hiç mi rastlayamayız? Ben işte burada, uzak da olsa bu, bir gelenekten, onun alttan alta çizgisini nasıl sürdürdüğünden sözetmek isterim. Gelenek sözcüğü burada belki ağır basacaktır, benim asıl demek istediğim akrabalıktır, akrabalık çünkü dünya görüşünden çok duygu beraberliğini, tin birlikteliğini de içeriyor...Ben Ahmet Hâşim’i çağdaş şiirimizin hep babası gibi gördüğümü yineledim. Dilin bugün için gittikçe karanlığa gömülmesine karşın bunda yine direndiğimi söyleyeyim. Ahmet Hâşim’in bugünkü şiirimize olan etkisine gelince, İkinci Yeni dediğimiz, kapalı dediğimiz şiirin kozasını o kurmuştur. Üstelik bu bununla da bitmemiştir. Ahmet Hâşim şiiri Dağlarca’da da sürmüştür derim ben” (Berk, 1992: 22-25).

İlhan Berk’in Şairin Toprağı adlı kitabında bir başka dikkat çeken yazısı ‘Saklı Su’ başlığını taşır. Bu yazısında da İlhan Berk gelenekle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

“... Divan şiirine bir sevgi duyuyorum, bu sevgi de bilgiççe değil (öyle uzun boylu eğilmedim çünkü üstüne) bana verdiği tatla yetindim. .. (Neşati için) Divan şiirinde bol bol düşülen klişeciliğe düşmez, o. Klişeleri hem kırmasını hem de aşmasını bilmiştir...Simgelerle yazar. İki büyük simgeci ozanımızı o hazırlamıştır diyebiliriz: Şeyh Galip, Ahmet Hâşim...” (Berk, 1992: 26-28).

1.7.3. Sezai Karakoç’a Göre Gelenek

Sezai Karakoç, “Şair ve Gelenek” ile “Şiir ve Gelenek” başlıklı iki yazısıyla konu hakkındaki düşüncelerini derinlemesine dile getirir.

“Şair ve Gelenek” başlıklı yazısına “Gelenek, şairi ilkin şiire götürendir” diye başlar. Devamında geleneğin şairi cezbetmesine değinir ve onu şiir alanında “...harekete geçiren tarihî sosyolojik birikim, gelenektir” der. Sezai Karakoç, daha sonra bu etkiden

kurtulmanın yolunu şairin “gelenele hesaplaşması” olarak değerlendirir. Bu hesaplaşmanın şair lehine bitebilmesi için de onun eser vermesi gerektiği üzerinde durur (Karakoç, 1982:95).

Sezai Karakoç’a göre gelenek içerisinde yeni olmak demek “geleneğin şiiri bıraktığı yerden alıp onu ileri götürmekle” mümkün olacağını belirtir (Karakoç, 1982:96). Ona göre şair, başlangıçta geleneğe başkaldırır; ancak zaman geçtikçe geleneğe karşı olumlu bir tavır sergilemeye başlar (Karakoç, 1982:97).

Sezai Karakoç’a göre şair, “eskilerin içinde yeni”yi bulmalıdır. Bunu “saygı, sevgi ve çile”den kaçmayarak başaracaktır” der. Bunu başarabilen şairler, gelenek içerisinde önünde sonunda yerlerini “sessiz sedasız” alacaklardır (Karakoç, 1982:100).

Sezai Karakoç, yazısını “Gelenek dünyasını, çok boyutlu ve cepheli bir dünya olarak, şairin okuludur” diyerek hemen hemen tamamlamış oluyor. S.Karakoç’un yazı içerisinde kastettiği geleneğin yeni bir şairin eğitiminde önemli bir rol oynadığı ve bu rolün hakkıyla yerine getirilmesinin şair açısından çok önemli olduğu, aksi takdirde şairin kendini gelenek yörüngesinde bulamayacağını ifade etmektedir (Karakoç, 1982:101).

Sezai Karakoç, gelenekle ilgili fikirlerini “Gelenek ve Şiir” yazısında bu kez direkt şair açısından değil şiir açısından ele alarak dolaylı yoldan şaire de değinir.

Sezai Karakoç, bu yazısında şiirde “arketipler¹ ve leitmotif²”lerden bahsederek giriş yapar. Bunlardan bazılarının “güneş gibi parladığını” bazılarının ise “bulutların arkasına saklandığını” şiir açısından belirtir. Burada kastettiği “şairin hayaleti” gibidir.

Sezai Karakoç, “ne gazel ölmüştür, ne de kaside. Küçük aşk şiirleri, gazelin süreği değiller midir?...” diye belirterek şiirde gelenekten özü anladığını belirtmektedir

¹-Jung’a göre arketipler doğuştan getirilen evrensel imgelerdir. İlkel bir toplumda doğan çocukta da , gelişmiş bir toplumda doğan çocukta da aynıdır. Bunların içeriğini ise öznel yaşantılar belirler. Bunun sebebi ise evrim tarihinin biyolojimizi kültürümüzden çok daha önceleri yontmuş olmasındandır (<http://www.analitikpsikoloji.com/analitik/id1.htm> 18.07.07).

² Asıl tema, ana fikir, temel motif, yinelenen nitelik anlamlarına gelen sözcük. örnekleme gerekirse; müzikte bir ezginin, sinemada ise bir karenin belirli aralıklarla tekrar etmesi (<http://www.itusozluk.com/goster.php?t=leitmotif> 18.07.07)

(Karakoç, 1982:104). Öyleyse Sezai Karakoç, şiirdeki biçim yenilenmesine karşı değildir.

Sezai Karakoç, şiirdeki vezin ve kafiye için de "...aruz ve hece sesinin ölümüne aldanmamamızı ve her mısradaki değil ama onların yer yer yoklamalarını yaptıklarını belirtmektedir (Karakoç, 1982:105).

Sezai Karakoç, "...yeni şairin eski şairlerden onların şifrelerini öğrendiğini ve kendi şifresini oluşturduğunu belirtir" (Karakoç, 1982:105). Sezai Karakoç, burada gelişen bir şair kriptolojisinden söz eder. Bu da gelenek içerisindeki şairlerin kendilerine has özelliklerle birbirlerine eklene eklene ilerlediği düşüncesi çıkarılabilir.

Sezai Karakoç, Divan edebiyatı temsilcilerinden söz açtığına, Divan şiiri temsilcilerinin her birinin aynı mazmunu farklı bir içerikle kullandığını belirtmekte ve onların birbirlerinden bu açıdan ayrıldıklarına, ayrıca birbirleriyle yarıştıklarına da değinir (Karakoç, 1982:106).

Sezai Karakoç, serbest şiirin yirminci yüz yılın getirdiği bir nazım biçimi olmadığını Antik çağdan bu yana var olduğunu belirterek, veznin ve kafiyenin de Türk şiir tarihinde, İslâm uygarlığıyla kendini bulduğunu söyler. Hatta Batı'nın da bu nazım biçimini Endülüs Emevi Devleti'nin kültür uygarlığından aldığını söylemeden geçmez. Amacı 1950'den sonra bu nazım biçiminin tıpkı Eliot'un bütün İngiliz felsefi şiir ekolünü arkasında bırakması" gibi şiir tarihi içerisindeki bütün imkânlarına ulaşmaya çalışılmasının göstergesi olduğunu dile getirerek yazısını tamamlar (Karakoç, 1982:107).

Sezai Karakoç'un düşüncelerinden yola çıkarak onun geleneğin yanında olduğunu; ancak geleneği tazelemenin şart olduğunu söylediği çıkarılır. Bunu başarmak isteyen şairin eser vermesi gerektiği üzerinde durur. Yeni şairlerin şiir tarihi içerisindeki geleneği iyi solumalarını ve bu solumaların yarattığı beyin damarlarındaki açılmanın bir bilgi küpüne dönüşmesini ve yeni şairler tarafından bu küpün bir müddet sonra kırılması gerektiğini belirtir.

1.7.4. Cemal Süreya'ya Göre Gelenek

Cemal Süreya “Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem” başlıklı yazısında: “Şiir kendi doğasının bir gereği olarak kurulu düzenlerin değerleriyle çatıştığından, kurulu düzenleri yıkmak isteyenler siyasal amaçları uğrunda iyi silah kullanan bir melek gibi alkışlıyorlar bazen onu...” (Süreya, 2002:60).

Cemal Süreya şiiri toplumsal çatışmanın merkezine oturtuyor ve ona bir misyon yüklüyor. Dolaylı yollardan olsa şiir geniş bir yelpazede her çeşit geleneğe karşı çıkması açısından değerlendirmeye alıyor.

Cemal Süreya, “Tevfik Fikret Üstüne” başlıklı yazısında Tevfik Fikret'in üslubu için: “...Türk şiir geleneğini reddeden, Batı şiir geleneğinin gerektirdiği ölçülerden ve kültürden de yoksundu o. Bir başına varolacak güçte ise hiç değildi...” (Süreya, 2002:85).

“Tevfik Fikret'in Türk şiir geleneğini reddeden bir tavır sergilediğini”; ancak “Tevfik Fikret, bunu şiirine yansıtmaya çalışırken kullandığı Batı şiir geleneğine ve çağdaşlığına çok da hâkim değildi” diyerek, öyle de böyle de bir gelenekten çıkarken diğer bir geleneğin birikiminin farkında olmak gerektiği düşüncesini vurgular.

Cemal Süreya, yine aynı yazıda Servet-i Fünûn için: Abes-Muktebes tartışmasından doğmuştu Servet-i Fünûn. Muktebesi başarmaya çalışırken abes oldu” der (Süreya, 2002:86). Burada yukarıdaki düşüncelerini dile getirirken kullandığı cümlelerin delilini sunmaya çalışmaktadır. Muktebesle “alıntı bir şiir olan” Servet-i Fünûn şiirini kastetmiş, buna karşılık da iyi tanınmamış Batı şiirinin, onları abesliğe sürüklediğini belirtmeye çalışmıştır. Çok garip bir son olan bu cümleler Servet-i Fünûn açısından önemlidir. Çünkü onların şiire başladıkları yıllarda bu tartışmanın çok önemli bir faktörü olmuştu. Hatta Servet-i Fünûn bu tartışmadan doğmuş da denilebilir.

O, Folklor Şiire Düşman adlı yazısında folkloru ele alırken şiirin nasıl bir tehlike altında olduğunu açıklar. Cemal Süreya, burada iki tehlikeden bahsetmiş: a) Kalıplaşmış söyleyişler, b) Kişilik. İlk tehlikeye önlem alınmazsa ikinci tehlikenin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Ona göre “şiirde azalan verimler kanunu” vardır. Her gelen şiirdeki aynı kalıpları kullanırsa bu şiiri kişisiz hale getirir kanaatindedir

(Süreya, 2002:192-194). Cemal Süreya, Halk şiirine karşıdır. Bunun yanında Divan şiirine de pek sıcak bakmayacağı düşüncesi çıkartılabilir.

“...Alışılmış şiir kurallarının ötesinde bir şiir bu. Jean Rousselot bir kitabında Michaux için: Bu bir şair değildir, belki bir ses” diyordu. Yeni şairlerimiz de eski şair tipinin ötesine geçmiştir. Kaba ve belli bir determinizmi özleyenler elbette yeni şairlerde aradıklarını bulamayacaklardır. Yani şiirimizin yönü şu: hep yepyeni, el değmedik, alışkanlıkların dışında, hatta alışkanlıklara karşı” (Süreya, 2002:278). Cemal Süreya, söyledikleriyle geleneğin yanında kültür açısından durmakla beraber, bu birikimin kullanımında bir tazelik meydana getirmek gerektiğini de kastetmiştir. El aynı el; ama onun çizdikleri farklı bir şey der gibidir. Bu açıdan düşünüldüğünde C.Süreya, başlık olarak geleneğin yanındadır; ancak içerikte çağını dikkate almayı önemsemiştir.

Cemal Süreya, Şiirde İmajların Eşitliği başlıklı yazısında Divan şiiri geleneğine karşı çıkar. Şiirin, “...Sadece aşk, sadece yüce şeyler, güzel şeyler değil şiirin konusu. Her şey” der (Süreya, 2002:288). Bu cümleler Rezaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci'nin yaşamış olduğu tartışmaları tekerrür ettirir gibidir. Servet-i Fünûn şiirinin fikir babası olan Rezaizade Mahmut Ekrem, şiire en büyük şeyden en ufak şeye kadar her şeyin girebileceğini savunmuştur. Bu savunma yaklaşık bir asır sonra Cemal Süreya'nın elinde tam da onun istediği gibi 'taze' sıfatına yakışır bir şekilde yeniden gündeme gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında Cemal Süreya özgürlük yanlısıdır. Kısıtlamaları şiirde istemez. O öyle olmaz böyle olur tanımlamalarını kendince kabul eden fikirler sergilemez. Her şey üzerine şiir yazılmalıdır düşüncesini gelenek karşısına Truva'nın surları gibi çıkarmak istemektedir.

Ona göre eskiden imgeler ve kelimeler birbirlerine eşit değillerdi. “Kelime kastları”, “ayrıcalıklı imaj toplulukları”, daha değerli temalar vardı. Batı'da Sembolizm'de de bu görülüyordu. Osmanlı toplumunu çağın gereklerini her yönden tanıyamamakla suçluyordu. Ona göre eski şiire ait her özelliğin şiire girememesi Orhan Veli ve kendileriyle (İkinci Yeni şiir) aşılmıştı (Süreya, 2002:288-289). Bu Osmanlı geleneğine ciddî anlamda karşı olduğunu göstermektedir. Aslında kendisi sağ gösterip sol vuruyor gibidir. Önce Divan şiiri geleneğine karşı çıkmıştır. Böylelikle onu saf dışı bırakıp onu da tarihten silen Çağdaş şiir ve Cumhuriyet devri şiirine yönelmiştir. Bu

iki yakın şiir döneminde yaşananlar çok açıktı: 1-Servet-i Fünûn, 2-Fecr-i Âtî-Ahmet Haşim, Mehmet Âkif Ersoy ve Yahya Kemal'i kastettiğini öne sürebiliriz. Çünkü Cemal Süreya, hem Divan şiirinin geleneğine; Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Âkif Ersoy'u hem de çağdaş şiirimizin uzun bir müddet merkezine oturmuş Sembolizm akımının etkisindeki iki şiir akımını âdeta aforoz eder gibidir, şiirden. Bu açıdan bakıldığında C.Süreya, kendince geleneğin karşısına dikilir.

“Düzyazı töreyi yüklenir ya da iter. Şiir sadece itiyor” (Süreya, 2002:292). Töre kavramını da kasıtlı kullanan Cemal Süreya, düzyazıyı törenin bir önünde bir arkasında olmakla şiirin karşısında gösterir. Şiirin ise daha ilkeli ve tutarlı olduğunu dile getirmeye çalışarak gelenek; ancak şiirle yıkılabilir demeye çalışmıştır. Töreden kastı yazılı olmayan halk kanunları ve sanatın töresidir. İşlediği içerikle oturduğu sosyal ortamı dikkate almayan ve sanat ortamını da hiçe sayan bir yapıyla şiiri düzyazının karşısında edebiyatta mutlak galip ilan etmektedir.

Cemal Süreya, “Paul Valery ve T.S. Eliot'u değerlendiren Gaeton Picon'dan anladığı kadarıyla şiiri dil içinde bir dil; günübürlük ve konuşma diliyle tanımlamıştır...” (Süreya, 2002:300). Geleneğe bu açıdan da karşı çıkan Cemal Süreya, önünde sonunda bütün şairlerin günlük dilin ağına düşeceğini belirtirken, Sanatın uzun yıllar halktan kopuk olmasını günlük dile bağlar gibidir ve bunu kendi şiirinde halk açısından okunabilen bir dil diye değil çağı yansıması açısından ele alır. İşte geleneğe bu açıdan karşı çıkar. Çünkü ona göre sabit ilkeler ilerlemeye engeldir.

“Orhan Velilerle gelen devrim şiire konuşma dilini getirmişti. Ne ki eski şiir dili yıkılmış, yerine bir yenisi oluşmamıştı. Irgalamak, şiir devşirilecek yeni dil kökleri gerekiyordu. Yani yeni şiir dili kökleri...” (Süreya, 2002:300). Bu alıntıyla da yukarıda söylediklerini başlatanların Orhan Veli ve arkadaşlarının olduğunu söylemekten kendini alamaz. Onların bu özgürleştirme çabasını takdir ederek kendisinin ve İkinci Yeni şiirin bunu devam ettirmeye çalıştığını; ama onlardan farklı olarak şiirde anlaşılabilirlikten ziyade, şiire çağı ve günü takip edebilmek açısından yaklaştığını söylememek büyük bir hata olur. Sebebi ise İkinci Yeni şiiri çok halkın fazla anlayabileceği bir seviyede şiir yazmamış; ancak halkın sözlüğünü kullanmayı da ihmal etmemiştir.

Cemal Süreya İmgenin Kökleri başlıklı yazısında Orhan Veli ve Garip akımını değerlendirirken:

“...Orhan Veli’yle eskiyle olan gelenek bağı kopmuştur. Ancak bu kuşaktaki şairlerin hemen hemen hepsi eski edebiyatı bilmekte, Osmanlıca üstüne kesin izlenimler taşımaktaydılar. Çattıkları, yıkmaya çalıştıkları bir gelenek vardı. Asıl kopuş bizim kuşakla başlamıştır. Bizim kuşakla şair, eski geleneğinden bütün bütüne sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda dil devriminin girdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirmiş ya da onlardan vazgeçmek zorunluluğunu duymuştur. Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır duruma gelmiştir ki her şiirin geleneği nerdeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiirin dil değerlerinden ibaret olmuştur...Oysa bizim şiirimiz geleneğe dayanmak isteseydi, türlü nedenlerle onun, parmaklarının arasından kayıp gittiğini görecekti” (Süreya, 2002:318-319).

Cemal Süreya, bu cümlelerinde de Garip akımının gelenekten koptuğunu; ancak bunun mecburi bir hareket de olabileceğini söylemeden geçmez. Çünkü o devrin kuşağı Osmanlı Türkçesi eğitimi almadan eğitimini tamamlamıştı. Bu yüzden de isteseler de hem çağın şartları hem de eğitimleri, bunu başarmaları pek imkan vermemektedir. Mümkün olduğunca çağlarının malzemesine her yönden duyarlılık göstererek şiir sanatının geleneği içinde yerlerini almışlardır. Cemal Süreya, geleneğe bir kez daha karşı çıkmaktadır.

Cemal Süreya, İmgenin Kökleri başlıklı yazısında “Divan edebiyatını ayrı tutarsak yine de son şiirimiz en iyi şiirdir”, der. Buradan da anlaşılacağı üzere kendisi Divan şiirini geleneğin içersinde büyük bir yere koyar; ama geniş olanaklar, şiirin bağımsızlığı ve düzyazıya karşı savaşı kazanması açısından İkinci Yeni şiiri ayrı bir şekilde ele alır (Süreya, 2002:320).

İmgenin Kökleri başlıklı yazısında “... şiir, diyalektik(bir fikrin olumlu ya da olumsuz bütün yönlerini çıkarsamak) anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır” (Süreya, 2002:320). Cemal Süreya, kelimenin yanındadır. Bunu “matematikteki parabolle karşılayarak iki noktanın olması yeterlidir”, der. Birinci mısradaki sözcük ile onuncu mısradaki sözcük arasında bir giriş yani doğru ister eğik ister düz kuruldu mu şiir başlıyor demektedir.

Cemal Süreya, Bayankuş başlıklı yazısında Halk şiirinden şiir devşirenleri eleştirir. Onların yatırım yapmadığını, ileriye dönük olmadıklarını dile getirir. Arkasından önemli olanın “şimdi”yi anlatmak olduğunu vurgular. Yaşadığı devrin şiirini günlük dille ve o günün çevre koşullarıyla görmek istediğini belirtir. Halk şiirinin geleneğine karşı çıkar; ancak bu geleneğin “yakıt” olarak kullanılmasını da öğütlemeyi geçmez (Süreya, 2002:321-322).

Cemal Süreya, bu düşünceleriyle geleneğe karşı çıkmıştır. İkinci Yeni şiirin bir şairi olarak da kendini, şiirlerini ve düşüncelerini geçmişten gelene eklemeyi bilerek Türk şiir geleneğinde yerini almıştır.

1.7.5. Ece Ayhan’a Göre Gelenek

Ece Ayhan’ın aşağıdaki “Ölümün Arkasından Konuşmak” başlıklı yazısı kendisinin gelenek hakkındaki görüşlerini özetler niteliktedir. Ece Ayhan, ölümün arkasından konuşmanın kimseye bir faydası olmadığını bu ölünün Divan şiiri olduğunu çok açık bir biçimde dile getirmektedir. Bunun doğal bir sonuç olduğunu da “...köklersiz, birçok insan yüzyılı yaşayabilen tek yaratış sanattır” sözüyle destekler. Asırlar sonra da olsa “bütünlenmiş bir süreç”in “toplumsal kökleri” tükenmiş de olsa bir şekilde ortaya çıkacağını dile getirir. Yazısında “baba oğlu reddediliyorsa oğul da babayı reddedebilir” diyerek gelenek açısından tavrını ortaya açıkça koyar. “Aslını inkâr eden haramzâdedir” sözüyle de kendisi bu durumun yeni bir durum olmadığını geçmişte bu ve buna benzer birçok örneğin yaşandığını dile getirir; ancak hoşgörünün de hoşgörüsüzlüğün de iyi anlaşılmasını ve sınırlarının doğru çizilmesi gerektiğinden yana tavrını koyar. Onun yaptığı sanatın düştüğü durum budur. Doğu açılmalıdır, bu açılma hep Batı’ya doğru olacaktır kanaatindedir. Doğu Doğu’ya doğru açılırsa gene doğu olacaktır. Tazelenmeyi bulamayacaktır. Bu yüzden Doğu’nun açılması kimsenin elinde değildir halk bunu belirler ve bunun yönünü tayin eder. Bu çoktan da başlamıştır. Hacivat ve Karagöz gibi birbirine zıtlık yapmanın, birbirini engellemenin bir mantığı olmadığını dile getirerek hem geleneğe karşı olur hem de geleneğin halkın iradesiyle yenilenme sürecine gireceğini bildirmek ister. Bu yazı aynen şöyledir:

“Bilirsiniz ya da bilmezsiniz, öz çocuklarını boğduğu için herhalde, görkemli olduğu söylenen geçmiş, hele bir imparatorluksa, içinde taşıdığı hüsnü kuruntuyu, gerçekte sevmekten, güzel uzunken kırılmış kısa kirpikli sanata büründürerek, bir tarikat anlaşmazlığından Nusaybin’e, bir tahttan indirilerek Selanik’e, bir epimekten İskenderiye’ye sürgünlere gönderilmiş, kafası ipek kılıçla kesilmiş,

tuğraları alçılarla örtülmüş, çocuk paşaların ilk kaymaktabağı Kanunu esasileri hamamname olarak kütüphanelere, Serez'den çinkolanmış sandukada taşınmış bir ermiş kemik olarak değil de, Yedikule zindanlarından getirilmiş iskelet olarak hazirelere, pejmürde bir feylesofun Gelibolu'da Hamza koyunda ciğerlerine çektiği nefes olarak zaviyelere, kimi sayfaları şehzadelerce koparılıp atılmış surnameler olarak saraylara, yanına bir ibrik bir seccade bir Muhammediye almasına göz yumulan bir kalebent olarak hisarlara kapatılmış olsa bile, cumhuriyetlerin, kendisinden sonraki tarihsel ulamların, basamakların, süreçlerin peşini bırakmaz. Aylığını aldirmek için mührünü gönderir. Pişkindir. Ne hacıyatmazdır. Ben senin atalığın değil miyim? Aslımı inkâr eden haramzadedir! güftesini, artık kullanılmayan bir makamda, sahibinin sesi plaklara okur ve aynı marka fonograftan, borunun ağzına kulağını vererek dinler. Sebah'da resim çektirir. Nesnel bir olgudur bu. Çünkü, ölümünden sonra da toplumsal köklersiz, birçok insan yüzyılı yaşayabilen tek yaratış sanattır.

Şimdi, bugünlerde de, cumhuriyete, kentimize bir köçek gönderilmiştir: Geleneksel sanatlar. Mollaların lakırdısıdır. Hal ve gidişine, her anlamdaki evde kalmışlıklarını yüzlerine vurduğu için, sıfır verdikleri çağdaş sanatlara, özellikle şiire karşı çıkışlarının, insanı bir ömür boyu güldürecek önerileridir, ki, ilk elde eytişimsel değişme aykırıdır, bu söz her dile çevrilebilir de onların diline çevrilemez, sonra da, zayıf akıl erdirmelerinin, orta irfanlarının tescilidir ve kalplerinin küt faşizm küt infiratchılık attığının. Dangalaklar kafalarının kayıtlarını yanık saraylara yaptırmaya alışmışlardır. Bildiğimiz kuraldır, sanatları imgelemsiz, açılımsız, köksüz kimesneler, kırkıktan sonra böyle bir kök aramaya kalkışır, meyan kökü, hazırlayın! ben de geliyorum! Bütün gençliklerini boşa akıtmışlardır, toprağa çünkü. Siyasal komşular, toplumsal arkadaşlar ve üretim ilişkileri değişmedi mi yoksa hiç? ipek böceği yetiştiricileri nerede? ya dut ağaçları? hazıranda vuruluncaya tutuklanıncaya işkence edilinceye kadar, gece vardiyalarında çalışmıyorlar mıydı onlar? ha? yapay ipek fabrikalarında.

Biz dragomanların cumhuriyetinden de öte, bir yetkinliğe doğru, temelin getireceği düzayak tertemiz çivit badanalı avadanlıklı bir cumhuriyete çalışırken, bu sefineye de ne oluyor? İç ve dış talanın tezgâhlarında denize indirilmiş Yorikke! İki başlı bir dizgenin zurnası ananevi sanat! İmparatorluğun mehri müeccelini vermemiş miyiz yoksa? Nesnel olguya nesnel karşılık şudur: Her delikanlı cumhuriyet -bundan gönenmeliyizdir- yaşıtı kızlarla çağdaşı arkadaşlarıyla meşrebine göre düşüp kalkacaktır, gerekirse kılıç kında yakalanacaktır. Cumhuriyetin en korkunç günahları dahi imparatorluğu ilgilendirmez. Halkın, bütün imparatorluk boyunca, yüzyıllar dokuduğu özelliklerinden başlıcası, eksendeki birisi ya da, devletten hoşlanmaması, binlerce mezraaya kaçmasıdır; bu olgunun tersini siz kime yutturursunuz. Çok sonraları, Batılılaşım gülelim eğlenelimecileri; sonucu kendileri hazırladıkları halde, şaşırtan şey, halkı devleti kendisine en az hissettirebilecek düşmanlarıyla bile işbirliğine iten neden bu değil midir? biraz bir yanıyla da, katlanarak.

İnsanların hukukunda baba oğulu red edebiliyorsa, oğul da babayı red edecektir. Hem emlak sahibi aortlar, hem tımar sahibi kıtmirler, gidip uzak çevrelerini dolaşırlarsa, halkın, oğulların babalarını kendi elleriyle yıkayıp gömdüklerini göreceklerdir.

Toplumun tutucu güdülerini beslemek üzere, zihinsel gevşeklikleri yüzünden, kendilerini ilerici uçlardanmış sayarak şipşak ihanetin yeni nitelendirilmesi olan sınıf değiştirmek eğilimini, belki de eşsinimini, böğürlerinde taşıyarak, sahaflarda, "Eski harflerle kalp ağrısı var mı?" diye aranan, bir ayakları

çıkarlarının ve pis ölümlerinin çukurundaki ihtiyarlar gençlere böyle tafra satmak isterler. Sorun, eskidir kardeşler, yeni hiç değildir, Ömer Lütfü Barkan filan okunduktan sonra başlamamıştır. Asıl Tanzimat'ın ilanından bu yana, kalemevendileri arasında tartışılır olmuştur. Eshabı mesalih bitsin bekler, Reşit Paşa küçük müydü? büyük müydü? uzun açık görüşmeleri, Hacivat'la Karagöz'ün kavgası, iki beylerbeyinin ağız dalaşı, Rumeli ve Anadolu. Evet, ferman Gülhane kahvehanesinde Hacivatca okunurken, Karagöz aznif oynamayı kesmemiştir. Peki, öteki kıraathaneler açılırken, amuda kalkmayı genelgeçer değerleri ters çevirmek sayıp, karşısında görünme numaralarını sürdürenleri, bir zaman atlamasıyla, o günlere götürdüğümüzde hamamda külhanda çalışmışlıklarını gizleyen Alili Kemal olarak bulmaz mıyız sanıyorsunuz. Anadolu'da her yeni düşünce, geç, erken, vaktinin hoşgörüsüne göre konumu ne olursa olsun, ilk bir on yıl, çeyrek yüzyıl, her neyse işte o kadar, gâvurluktur. Ama siz merak etmeyin hiç, bekleyin, sonra hemen ulusallaşır, yabancıyı yabancılığı unutulur, bir vasi ve rahim topraktır bu, gelenekler içinde asık suratlı kazıklı rüşvetli yerini alır, kosavalılığı, manastırlılığı unutulur gider, şecere hiç akla gelmeden kullanılır, iskele, çeşme, sokak, okul vs. adı olur. İtler kente gidicek Farsca ürürmüş eskiden, şimdi hem İngilizce hem Osmanlıca ürüyor.

Bu topraklarda, Çatalhöyük'den, başkent Sirkeci'ye kadar, iyi sanat, çağdaş sanatlar, biçimi değişir özü değişmez bir ilke gereğince, bütün geçmiş değerlere, değerse, gizli göndermelerini, onlardan açık alıntılarını zaten yapıyordur. Körler köyünde oturanlar, yanlış Batı kulüplerine karşı, Doğu tekkeleri kurmak, çileden geçmeden postnişin olmak kestirmelerini düşlemeleri nedeniyle, çağdaşlarını okuyamamışlardır ve bütün sol kolları kesiktir. Hoşgörüsüzlüğün takma adı olan hoşgörünün her çağdaki her toplumdaki dikenli sınırını, işte bu kimesneler çizerler, biz bu sınırın herhalükârda aşılması ve zorlanmasından yanayızdır, her iki kesim ve uç için.

Hiç bütünlenmiş bir sürecin bir daha yeniden diriltilebildiği görülüş müdür? Tedavülden çekilmiş paralara bakırcılarda dahi rastlanmıyor. Bir üretim ilişkileri bütünüünün bir parçası divandı sedirdi diyerek, bitmiş bir aşkın göğsünden koparılabilir mi?

Evet, açıl Doğu açıl! Doğu açılsın, Doğu açılacak elbette. Ama yeni bir Akdenizli der ki, hem yeni ayana, hem yeni divanilere, Doğuya doğru fazla giden, coğrafya yüzünden, Batıya düşer. Terside geçerlidir bunun.

İster Hacivat'ın, ister Karagöz'ün olsun, ölü bir altyapıya dayandığı için, birbirinin tersi olmaktan öte, bir anlamı, karşıtların çatışması olmayan bu düşünceler, topraklarda, halkın arasında, bir halife, bir oğul bırakmayacaktır, bırakmıyor. Halk kendi sürecini kendi yaratmak üzere ırmak ağızlarında toplanmaya başlamıştır, deltalarda yatıyor çoluk çocuk. Şairler de şiirlerin denizlere döküldükleri bu yerlerde, ayakta. İrmaklar tersine akıtıldığı sabah, ayaklar baş olacak, başlar ayak, hangi kaynaklara gidileceğini biliyor halk.

Ancak rûmun şuarası ölümün arkasından konuşur" (Ayhan, 2004:148-151).

Yazının içerisinde Ömer Lütfi Barkan¹ adı anılır. Bu kişi Osmanlı iktisat tarihi üzerine ilk çalışmaları yapmış kişi sayılır. Bu yaptığı çalışmaların yayınlanmasıyla Türkiye’de büyük bir gümbürtü kopmuş ve tartışma başlamıştır. Tartışmanın boyutu Ece Ayhan’ı da içine almış ve o da kendince olaya yaklaşmıştır. Bu yaklaşımlarından çıkarılan özet şudur: Ece Ayhan, geleneğin karşısındadır. Özellikle de Doğu’dan gelen gelenek anlayışına çatmaktan kendini alamaz. Yazısında bir yerde “İngilizce” ve “Osmanlı Türkçesi”nin başlarına nasıl bela olduğunu anlatmaya çalışır. Bu açıdan da bakıldığında Türkçenin yanındadır; ama bu Türkçe yeni Türk alfabesiyle yazılın amacındadır. Ece Ayhan, yaşayan ya da yaşamayan Öztürkçe yanlısıdır; ona göre yaşayan ya da yaşamayandan kasıt Arapça, Farsça ve İngilizce sözcük olmamasıdır. Okuyucu tarafından anlaşılır ya da anlaşılmaz olması değildir. Eğitimini almadığı bir dilin sanatını yapmak kuşkusuz kendisine büyük bir zorluk çıkartacaktır.

Bütün bunların üzerine sözün özü olarak Ece Ayhan, geleneğin karşısındadır. Ece Ayhan bu tartışmaların her zaman yaşanacağını bir zaman sonra sanatta yapılan yeniliklerin kabul göreceğini belirtmektedir. Zaman her şeyin ilacıdır, ona göre. Ece Ayhan’ın bu görüşü, Ahmet Haşim’in Piyale’sinin ön sözündeki düşünceleri ile benzerlik taşır.

1.7.6. Turgut Uyar’a Göre Gelenek

Turgut Uyar, kendisiyle Enver Ercan tarafından yapılan bir konuşmasında gelenekle ilgili şu görüşlerini dile getirir:

“Divan’da asla geleneğe dönmek gibi bir niyetim yoktu. Söyleyeceğim şeyleri başka bir biçimde söyleyemedim. Örneğin, halk şiirinden yararlanmayı düşündün. Ama halk şiirinin kalıpları o kadar baskındı, o kadar kemiklemişti ki, dışına taşmanın pek olanağı yoktu. Sonunda ister istemez kişiliğimiz siliniyor, “o” oluyordunuz. Bu gün de halk şiiri duyarlığı ve biçimleriyle (yeni bir halk şiiri yaratamıyorsanız) şiir yazılabileceğine inanmıyorum. Kalıpları hemen tutsak ediyor sizi. Oysa divan şiiri biraz daha, hatta biraz’dan çok devinim olanağı veriyor...” (Uyar, 1985:114).

Turgut Uyar’ın amacı bir zamanlar aydınların şiirini halkın şiiri yapmaktır. Tarihte yatan bir hazineyi halkın hizmetine sunmak ondan yararlandırmaktır. Geleneğin

¹ Ömer Lütfi Barkan (1902-1979) Türk iktisat tarihçisi ve Türkiye’de iktisat tarihi biliminin kurucularındandır. Ömer Lütfi Barkan, eserlerini çeşitli arşiv belgelerinin yorumuna dayandırmıştır. Tahsili esnâsında elde ettiği hukuk, sosyoloji, edebiyat ve tarih bilgilerinden istifade ederken, din bilgileri ve şer’î hukuk ilmindeki eksikliği sebebiyle bu alandaki yorumları objektif olamamıştır. Osmanlı hukuk ve idâre sisteminin kaynağının şer’î hukuk olmadığını iddia etmek suretiyle uzun yıllar sürecekt tartışmalara yol açmıştır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96mer_L%C3%BCtfi_Barkan 17.07.2007)

birikimi açısından karşısında olmayan Turgut Uyar, çağının gereklerine uygun olarak ondan faydalanmayı bilmiş ve geleneği bir yakıt olarak şiirinde kullanmıştır.

Türk edebiyatında yeni bir sayfa açan Servet-i Fünûncuların şiiri gelecekteki şairler kuşağını da etkilemiştir. Bu durum inkâr edilmesi imkânsız gerçeklerdendir. Attilâ İlhan'ın dediği gibi:

“Yeni gelenlerin, öncüleri yok saymaya kalkışması, bize yanlış görünüyor. Böyle bir tutum bizi, çeşitli safhalardan geçip gelişen gerçeği, topyekûn yok saymaya götürmez mi? Öncüleri yok sayan kafa için, Edebiyat-ı Cedide yahut Divan Edebiyatı var mıdır? Onlar da haydi haydi yoktur. Peki, yeniler nereden çıkıyor. Havadan mı iniyorlar? Aslında Türk edebiyatı, çeşitli konaklardan geçerek, ilerlemektedir. Divan, Tanzimat, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Ati, Hececiler, Öncüler, işte bu ilerlemenin çeşitli konaklarıdır. Her birisi bir öncesine bağlıdır. Her birisinde bir öncesinin etkisi gösterilebilir. Herhalde geleceğin araştırmacıları, bu konaklar arasındaki sıkı bağları, pek güzel ve bilimsel bir şekilde göstereceklerdir” (İlhan, 1996: 26).

Cemal Süreya da aynı kanaattedir:

“Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var: Servet-i Fünûncular ve İkinci Yeni. Bir kuşağın kendinden sonrakileri etkilemesi çok doğal. Ama tersi, az rastlanan bir şey olmalı...”(Süreya, 2002: 425).

Bu görüşü Cemal Süreya da desteklerken adeta Türk edebiyatında iki yeni var der gibidir.

İkinci Yeni hareketinin öncülerinden Sezai Karakoç'un da Servet-i Fünûn şiiriyle küçük yaşlarda tanıştığı bilinmektedir (Karaca, 2002:180). Bu etkilenmenin kanıtı olduğu kadar, yeni hareketin açılımı açısından da önemli bir göstergesidir.

Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirini karşılaştıran ve bunlar arasındaki farka dikkat çekenler olmuştur. Örneğin imaj kurma hususunda Hasan Akay diyor ki:

“Cumhuriyet devrinde, bilhassa İkinci Yeni diye adlandırılan (Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi) şairler tarafından edebiyatımıza sokulan ve âdeta bir salgın halini alan imaj kurma faaliyeti ise, bizim Cenab'ın şiirine uyguladığımız değerlendirmenin dışında, farklı, daha doğrusu bu anlayışa uygun bir tahlil metoduyla değerlendirilebilir. Çünkü bu tür şiirlerde imaj, tek başına bile bir değer olarak görülebilir” (Akay, 1998d: 458).

Tevfik Fikre ile Ece Ayhan arasında yapılmış olan tespitte iki şâir arasında benzerlik kurulabileceğini gösterir. Bu konuda Hulusi Geçgel diyor ki:

“Ece Ayhan, içinde yaşadığı toplumun bireyleri içinde en çok çocuklara sevgi gösterir. Çocukların başına gelen her türlü kötülüğe üzülmekte; başta ülkeyi yönetenler, eğitim kurumları ve anne-babalar olmak üzere toplumun her kesimini

sorumlu tutmaktadır. Sanatçının, “Benim okurlarım her zaman çocuklardır, onları düşünerek yazarım, yazacağım. Ve çocuklardan, alttan gelenlerden başkasına da güvenmiyorum, güvenmeyeceğim de” (Ayhan, 1996: 60) sözleri, içinde yaşadığı topluma ve döneme bakış açısı bakımından, bir asır öncesinin Tefvik Fikret’ini anımsatmaktadır” (Geçgel, 2007).

Bu düşünceye karşılık şu yorum getirilebilir. Tefvik Fikret Ece Ayhan kadar çağının farkında bir şâir değildir. Cemal Süreya, bunu şöyle tepit etmektedir:

“...Tefvik Fikret, Batı kültürüyle ilişkilerini geliştirecek bazı olanaklara sahip olduğu halde, aşağıda doğum ve ölüm tarihleriyle birlikte adlarını saydığımız Batılı sanatçı ve düşünürlerin yapıtlarına yabancıydı: Karl Marx (1854 - 1883); Freud (1856 - 1939); Mallarme (1842- 1898); Baudelaire (1821 . 1867); Rimbaud (1854 -1891); Lautreamont (1846 -1870); Nietzsche (1844 – 1900); Schopenhauer (1788 – 1860); Balzac (1799 – 1850); Auguste Comte (1798. 1857); Charles Dickens (1812 -1870); Dostoyevski (1821–1881); Andre Gide (1869 V1951); Goethe (1749 – 1832); Kant (1724 – 1804). Bu düşünür ve sanatçıların çoğu Tefvik Fikret’in yaşadığı dönemde Batı’da iyice ünlenmiş kişiler olup, çoğu da onun çağdaşı, hatta yaşıttır. Galatasaray’ı bitirdiği yıl, Kapital yayımlanalı on sekiz, Les. Fleurs du Maldoror yayımlanalı yirmi sekiz yıl olmuştu. İkinci Enternasyonal toplanırken otuz yedi yaşındaydı” (Süreya, 2002: 83–84).

Cemal Süreya’nın bu sözleri kendisinin Servet-i Fünûn şiirini tanıdığını gösterir.

Turgut Uyar bir söyleşide, “Servet-i Fünûncularda politika-dışı olma politikası güdüldüğünü” tespit etmektedir (Uyar, 1985: 91).

İkinci Yeni’nin öncülerinden Ece Ayhan’ın bazı metinleri Servet-i Fünûn’a atıflar ve imâlar içerir. Bunların görülmesi, onların Servet-i Fünûn’dan çıktıkları ve ayrıldıkları noktaları işaret etmesi bakımından önemlidir. İşte bir örnek:

‘XX

MELANKOLYA ÇİÇEĞİ

1. Yelekli Tefvik ve arkadaşları, bir ada ararlar. Sıkılmışlardır Rumelihisarı’nın uzun gecelerinden.
2. Piri Reis’in uçsuz kara noktalarına, küçük ölçekli sözlüklere, Beyoğlu atlaslarına bakarlar.
3. Yatak odaları sabah güneşi görecek, salon limanı alacak, çalışma masaları da dağ görünümlü.
4. Ve bir melankolya çiçeği, saksıda; suyu düzenli verilecek, yeri değiştirilmeyecek.

5. Bir türlü bulunamaz 'ada', takvimsiz saatsiz.
6. Bir çiftliğe fit. Manisa'ya bir arkadaşlarını göndermişler... Hayır! Gerdanlık tarihleri yazıyor” (Ayhan, 2004:203).

Yukarıdaki Ece Ayhan'ın Bütün Yort Savullar adlı şiir kitabının “Bir Hamam Aranıyor” adlı bölümünden alınan bu şiirde geçen “Yelekli Tevfik’le Servet-i Fünûn’un bir şâirini, gerçek hayattan kaçış amacıyla Tevfik Fikret tarafından yazılmış Yeşil Yurt şiirini ve bu şiirin ortaya çıkmasındaki en büyük etken olan Yeni Zelanda plânını ada sözcüğüyle ve sonunda Manisa’da bir köyü anlatışını da Manisa adıyla çağrıştırmaktadır.

Cemal Süreya, “Turgut Uyar, İkinci Yeninin merkezinde olmuştur. Şiirimiz onunla gizlileri yoklama yeteneği kazanıyor. Hatta daha ileri giderek şunu söyleyeceğim: Onun deneyinin şiirimizdeki işlevi şiirinden de önemlidir” (Süreya, 2002: 169).

Cemal Süreya'nın bu sözleri İkinci Yeni'nin değerlendirilmesi açısından önemlidir. Çünkü merkezdeki kişi Turgut Uyar olursa şu sözlerini anmak yerinde olacaktır:

“Uzay fiziği, sibernetik, teknolojik gelişmeler, burnumuzun dibinde. Ama bütün bu gelişmelerin öncüleri en azından dört işlemi biliyorlardı. Hiç kimse matematik trenine yakaladığı istasyondan binemez. Edebiyatta, böyle bir tavır edebiyatçıyı da okuru da yoz bir kalıplaşmaya götürebilir. Cenap Şahabettin'in «Sarışnık getirir gözlerin akşamlarına» dizelerinin İkinci Yeni'ye ne gibi ipuçları verdiğini incelemek gerekiyor ” (Uyar, 1985: 97).

Turgut Uyar, bu sözleriyle merkezdeki kişi olarak İkinci Yeni'nin Servet-i Fünûn şiirinin bir devamı olduğunu dile getirmektedir. Bu da araştırmanın haklılığını göstermesi açısından son derece önemlidir.

Cemal Süreya, Türk şiirine insan kavramı ilk defa Tevfik Fikret’le girmiştir, demiştir (Süreya, 2002: 214).

Turgut Uyar da İkinci Yeni'yi insan varlığının dramını gözden kaçırmamak olarak görür. Bu açıdan İkinci Yeni hem Garip’e karşıdır hem de Garip’le şiirin dışına atılmış olan insan gerçekliğine yeniden bir dönüşün simgesidir. Buradaki dönüş ne toplumcu-gerçekçilerinki gibi ne de Hecenin Beş şairininki gibidir. Buradaki gerçek İkinci Yeni'nin gerçeğidir. Bu açıdan da Servet-i Fünûn şâirlerinden ayrılırlar. Her iki şiir akımının da gerçeği ayrı ayrı kendi bilinçaltında yatmaktadır.

Bu bahislerden de anlaşılacağı üzere bu iki önemli şiir döneminin birbirine benzer noktaları vardır. İkinci Yeni şairler doğrudan olmasalar da Servet-i Fünûn şiirine ilgi duymuşlardır. Eserlerinde Servet-i Fünûn'un izleri açıkça görülmektedir. Cemal Süreya İkinci Yeni şiirin merkezine Turgut Uyar'ı, Turgut Uyar da ipucu babından Cenab Şahabeddin'i yerleştirmektedir. İlhan Berk de çağdaş şiirin babasını Ahmet Hâşim olarak görmektedir. Ahmet Hâşim de kendisini en çok etkileyen şâiri Cenab Şahbeddin olarak söylemektedir. Bu gerçek, İkinci Yeni şiire nasıl bir radikal atılım yapacağı konusunda epeyce bilgi sağlamıştır. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde benzer kıpırdanmalarla şiir denizinde koparttıkları fırtınalar ortaya koyulacaktır.

Servet-i Fünûn şiiri İkinci Yeni şiirinden çok daha önce Türk edebiyatına kök salmıştır. Güçlü bir ağacın kökleri suyu bulabilmek için gerektiğinde kayaları deler ve epeyce uzun bir salınım yapabilir. Bu köklerden beslenen İkinci Yeni kendi dünyasının azot ve karbondioksit gazıyla yeşermiştir. Zaten Turgut Uyar da şiirin merkezinde 'yer alan bir kişi olarak' 'değişen dünyanın şiiri yazılmalıdır' demektedir.

Turgut Uyar'ın değişen dünyanın insanından kastı modernlik ve modernleşmedir. Modernleşme kültürel anlamda yapılan veya yapılmak istenen değişikliklerin araştırmalarını, ciddi olarak veya olmayarak geleneğin üstünde uygulanmaya konulmasıdır. Edip Cansever'in Yerçekimli Karanfil adlı şiiri çağının dışında yazılmış olsa idi bu nasıl bir mazmun, şeytan işi diye, horlanabilir miydi? Osmanlı padişahlarının sazi yasak etmesi gibi söz üstatları da bu şiiri ve yerçekimini yasaklayabilir miydi? Cevap bilimsel olarak hayır ama kanunsal olarak evettir.

Servet-i Fünûncular şiirlerinde İkinci Yeni şâirleri kadar ileri örnekler sunamamışlar ancak kapıyı sonuna kadar açmasını bilerek şiire derin bir soluk aldırılmışlardır. Şiir şiirliğini yitirmemiştir. Yuvarlanan bir kartopunun büyümesi gibi bir şeyler daha kazanarak büyümesine devam etmiştir. Bu büyümeden Türk edebiyatı da doğrudan nasibini almıştır.

1.8. Gelenek İçin Derin Soluklu Bir Tarihçe (İkinci Yeni Öncesinde)

Günümüz insanı sürekli bir değişim içinde, bu değişimde hiç kuşkusuz teknolojinin büyük katkısı var. Eskisi gibi her şeyi bazı kişiler değil herkes biliyor. Belki de Tevfik Fikret'in Haluk'un Amentüsü adlı şiirinde dile getirdiği feryat: "Bir gün yapacak fen

şu siyah toprağı altın” mısrası ileride İkinci Yeni’nin elinde somut olarak yerini almıştır: Odanın tam ortasından kalorifer/Yiğit borularıyla geçer (Karakoç, 2004:105), “Sırtını duvara dayamış gökteki uçağın yaldızlı izine bakıyor” (Cansever, 1990:157), “Telefonda saatlerce seviştiğinden” (Süreya, 1990:61), “Biraz bunaltıyor beni/Örneğin atom santrali projesi” (Uyar, 2005:589) gibi mısralarda da görüleceği üzere İkinci Yeni, Tevfik Fikret’in bahsettiği zamanları kısmen de olsa görmüş bir şâirler topluluğu olarak fenin ve teknolojinin sağladığı imkânları şiirin sularında yüzdürmüştü ancak Tevfik Fikret’in bahsettiği gibi kültürel bir ilerleme mi yoksa gerileme mi denilebilir bunlara diye başlayan tartışma 21. yüzyıla kadar sürmüştü, bu tartışma hâlâ günümüzde de devam etmektedir.

Daima şiir ve şiir anlayışının içerisine insanı yerleştirmek her iki şiir için de kaçışı olmayan bir zorunluluk halini almıştır. Ama bu gazel zorunluluğu gibi değildir. Karanfil ya da gülün bir çekimi vardır. Yeni bir imge kapısı bu tarz zihniyetlerle ardına kadar açılabilir diye denediler, ellerindeki malzemeyi kâğıt üstünde şiire çevirmeyi.

21. asrın çocukları saatlerce piyade, tank vb. gibi savaş öğelerini sanal dünyada bilgisayar oyunları aracılığıyla yapıp sonra da onları bilgisayara karşı bir ordu olarak kullanıp zafer ya da mağlubiyet alıyor ve bundan keyif aldıklarını ileri sürüyor ise İkinci Yeni şiirin yanlış bir şeylerin peşinde koştuğu söylenemez. İkinci Yeni şiirde yeni imgeler dünyası yaratmış, bunlarla da eski anlayışları yıkmıştır.

Devir gittikçe gogleşiyor. Bu gogleşen dünyada her salisenin türevinin çıkarılması gibi insan beyni de büyük bir kaosun içinde kendine bir dünya kurmaya çalışıyor. Kimisi 3 tabanında kimisi 5 tabanında bu değişime ayak uydurmaya çalışıyor. Tabanı değişen düşünce dünyası 2=3 diyebiliyor. Çünkü gerçek değişiyor. Logaritmik taban da onla birlikte. Maddenin beş hali olduğu bulunuyor. Gezegenlerden biri gezegenlikten çıkartılıyor. Bahar yağmur ayıdır deniyor; ama Ankara’ya hiç yağmur yağmıyor. Birinci Dünya Savaşı’nın önce ortaya çıkmaya başlayan ağır sanayi atıkları ve ardından süregelen bir asırlık büyük doğa yıkımı bilinci değiştiriyor.

İlk edo ram vardı. Sonra sd ram çıktı. Arkasından dd ram yapıldı. Bunun bir üst sürümü de yapıldı. İşlemci tek zannediliyordu. Bir ipte iki cambaz oynamaz deniliyordu. Bir ipe iki cambazı bilgisayar mühendisleri koydular, bu iki cambazı hem de soyuttan somuta taşıyarak bunu başardılar. Kablosuz iletişim olmaz zannediliyordu.

Dalgaya yük verilmeye başlandı. Hem de sınırsız. Havada gezen bir bilgi var, biz bunun farkında değiliz. Belki yürürken önümüzden Shrek filminin üçüncü bölümü korsan bir şekilde İnternet'ten indirilirken geçiyor. Ama dünyanın en dikkatli insanı ya da dahi insanı bile olsanız bunun farkında olamıyorsunuz. Ece Ayhan, şiirini geometriyle ilişkilendiriyor. Sezai Karakoç, Pergünt Üçgeni'nden bahsediyor. Cemal Süreya, geometri kavramını yazılarında kullanıyor. Bunun sebebi dünyanın yuvarlaklığı gibi bir şüpheden olabilir mi ya da bu şüphe kadar çarpıcı mı, değil mi?

Bütün bu alıntılar ve yorumlar insanın benzer noktaları olduğunu her değişimin başlangıcı ile gelişimi arsında benzerlikler olabileceğini, bazı şeylerin tarih içerisinde süzülüp gelirken çok veya az olarak kendisiyle beraber tarihten bazı tortuları günümüze taşıyabileceğini göstermektedir. Avrupa'da siyasal hareketlenmelerin dünyayı bir anda nasıl kendine benzettiğini zaman zaman tarihin içerisinde görüyoruz. Demokrasi hareketlerinin Helen-Yunan-Fransız menşei hakkında bugün Türklerin Pankuş meclisleri gibi misalleri göstermesi, her kültürün kendine çıkış noktası aramasından kaynaklanmaktadır. Şiirdeki gelişimlerde kendine çıkış noktaları ararken kâh Batı'yı kâh Doğu'yu sorgulamış sonunda kendi ruhunda her ikisine de şekil vermeyi başararak vitrindeki yerini almıştır. Bu konuda Sezai Karakoç'un şu mısrası çok somut bir belge olur: "Yakub'un dedektifi" (Karakoç, 2005:203). Hz. Yakup kaybolan oğlu Yusuf'u arıyor ve diğer oğullarına arattırıyordu. Üzüntüden gözlerine aklar düşmüştü. Oğulları da onu bir köle tacirine sattıklarını söylemiyorlardı. Ona sağlam bir dedektif lâzımdı. Bu dedektiflik sözcüğü ile bir peygamber kıssasının birleşebilmesi Doğulu bir şâir ile Batılı bir sözcüğün kaynaşarak Türk şiirinin geçirmiş olduğu gelişime önemli bir delildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat'la birlikte teşekkül etmiş şiir için 'yeni bir şiir' demiştir. Bu şiirin en büyük özelliği tabiatla birlikte insanın da bu şiirde rol almasıydı. İşte insanı arayan modern Türk şiirinin sancısı bu dönemde başlamıştı. Çünkü daha önceki devirde insan aranan değil arayan durumundaydı (Tanpınar 2001: 275).

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözlerine kanıt olarak şu sözleri örnek verilebilir:

"Bugün elli yaşında bulunan bu Sahra, bir hayât-ı rustâi musavviri olduğu halde tarz-ı tahkiye ve takfiyesiyle bir belde-i münevvereden geldiği için edebiyatımıza

büyük bir inkılâb getirmişti. Kâzım'dan Kemal'ler, Ekrem'lerle onların peyrevânı, Münif Paşa'lar, Kemal Paşazade Said Bey'ler, Ahmed Midhat Efendi'ler ve daha birçok üdeba ve muharririn onu alkışlayarak istikbal ettiler. Sonra bu takdirat Sezayi'ye, Süleyman Nazif'e, Cenab'a, Fikret'e, Ali Ekrem'e, Faik Âli'ye ve bütün Servet-i Fünûn üdebasına intikal ederek taammüm etmiş oldu. Taklit ettiler, nazireler yazdılar ve nihayet eski tarz nazmı gâh nadiren istimal ve gâh büsbütün ihmal ve istiskal etmek üzere Sahra'da. Gösterilen yolda şiir yazmayı itiyat ettiler” (Tarhan, 1994: 409).

Recaîzâde Mahmut Ekrem'deki bu sancıya örnek olarak şunlar verilebilir:

Recaîzâde Mahmut Ekrem Osmanlı sanat geleneğine aykırı olarak İsmail Parlatır'ın tespitleriyle resim sanatının şiirde etkisini görmek istiyordu. Bu Türk şiiri ve resim sanatı ilişkisinden bir sancıdır:

“Çoğu yazılarında edebiyat ve şiirin, resimce olan ilgisine ve yakınlığına dokunur. «Şiir resim, gibidir.» (T. El. s. 14) derken resmin edebiyata olan yakınlığını anlatmak ister. Resmin en belirgin unsuru plan «renk»e karşılık, edebiyatta «hayal gücü» ve «edebî sanatlar»ı gösterir” (Parlatır,1985: 11).

Bu sancı daha sonra Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'de de yüzünü göstermiştir. Recaîzâde Mahmut Ekrem'deki sancıları İsmail Parlatır'ın sözleriyle tespit devam edecek olursa:

“Ekrem'in şiirinde üslûp açısından dikkati çeken.en önemli özellik «tahkiye üslûbu»nu denemesi ve bu üslûbu kendinden sonrakilere/özellikle Tevfik Fikret'e ulaştırmasıdır. «Tahkiye», şiirde bir olayı anlatma ya da hikâye etme tarzıdır” (Parlatır, 1985: 44).

Bu sözlerden de manzumelerin büyük bir yüreklilikle yazılması gerektiği konusunda Recaîzade Mahmut Ekrem'in çektiği sancı görülecektir. Bu sancı daha önce Abdülhak Hâmid'in Belde adlı şiir kitabında da yer yer meydana gelmişti. Recaîzade Mahmut Ekrem'den sonra ise Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'te de bu sancılar tespit edilir. Amaçları şiiri düzyazının imkânlarından yararlandırmaktır.

Recaîzade Mahmut Ekrem, şiirde romantiklerden; düzyazıda ise realizmden etkilenmiştir:

“Öte yanda hayalî sevgili tipi de söz konusudur. Bu biraz da romantik anlayıştan kaynaklanıyor. Çünkü romantik şairlerde, aşk, maddî değil hayalîdir, mutluluk vermez; somut aşkın yerini onlarda acılar, iniltiiler yaratan soyut aşk alır. Hayal gücünün yarattığı sevgili tipleri üzerine şiirler düzülür. Böylesine aşk, onlar için kutsaldır, ayrı bir değer taşır” (Parlatır, 1985: 38).

Recaîzâde Mahmut Ekrem'in poetikası ile ilgili Bu da Bir Şi'r-i Muhzin-i Dîger'de mesajlar vermiştir: “Şiirin en güzelini arayanların yeryüzüne ve gökyüzüne bakmasını

ve orada görmüş olduğu varlıkların hepsinin birer şiir olduğunu, ormana çekilen bir çoban kızın gizli gizli yaş dökmesini, yetim bir çocuğun annesinin çocuğu gülümsedikçe mutluluk gözyaşı dökmesini, mehtaplı bir gecedeki sevdanın, iki sevgilinin öpüşme sesini, kocasının mezarının başında kargalarla birlikte kasvetli bir havada ağlayan kadını ve kadının gülüp oynayan çocuğunu(...)" şiir olarak gösterir. Rezaîzâde Mahmut Ekrem'in 1884'te çıkmış olan Zemzemeler III başlık kitabının içerisinde alınan bu şiirdeki genç şâirlere de bir sesleniş hüviyeti taşır (Parlatır, 1985:52-54).

Rezaîzâde Mahmut Ekrem'in Türk şiirindeki parmak bastığı sancılardan birisi de tabiat konusunda olmuştur:

"Ekrem'in şiirinde «tabiat» teması, şüphesiz en geniş yeri tutar. O, gerek sanatın düşünce yönünü değerlendirdiği yazılarında gerek şiirinde tabiata büyük bir önem verir. Tabiatı, bitmek tükenmek bilmeyen bir kaynak görür. Şair, her yönüyle ona tutkundur. Onun her türlü güzelliklerini yansıtmaya çalışır" (Parlatır, 1985: 35).

Rezaîzâde Mahmut Ekrem, Türk şiirindeki kadın teması üzerinde de meydana gelen sancıları ele almıştır:

"Kadın ve şiir, Ekrem'in «sanat»ı bütünleyen olarak nitelediği iki kavram, ardından onlara bağlı olarak aşk gelecektir. O döneme kadar kadın, edebiyatta soyut bir kavram olarak işlendi durdu. Yaratılan «ideâl güzel», şairlere bitmek tükenmek bilmez bir kaynak olmuştur. Tanzimat'ın ikinci kuşağı ile bu güzelliğin birdenbire değiştirdiği görüldü. Bunda da aşkı romantik duygularla beslemesine rağmen, Ekrem'in emeği büyüktür" (Parlatır, 1985: 37).

Abdülhak Hâmid ve Rezaîzâde Mahmut Ekrem'in iki üstat olarak verilmesi Servet-i Fünûn şâirleri açısından yeterli görülmelidir. Onların dimağlarındaki sınırların genişlemesindeki en büyük paya sahip olabilecek faaliyetleri, meydana getirmeye çalışan en önemli yenilikçi şâirler bu ikisidir. Zaten etkileri de çok zaman geçmeden Tefik Fikret ve Cenab Şahabeddin vdđr.'inde yankısını bulacaktır.

Servet-i Fünûn şâirlerinin Türk şiirinin çektiği sancılar ortamında teşekkül etmesine benzer olarak da İkinci Yeni şâirleri de Garip şiirinin Türk şiirinde meydana getirmiş olduğu sancı ve bu sancı için yapmış olduğu ağrı kesici bir iğne gibi olan Garip kitabının ön sözünün ardından yetişmiş şâirleri temsil etmiştir. Her iki dönemde Türk şiirinin sancılı bir döneminde günyüzüne çıkmışlardır. Bu durumu Mehmet Kaplan'ın şu sözleri de ortaya koyar:

“Burada, "adam"ın her şeyi üzerine koyduğu masayı, hayatının bir sembolü olarak tefsir etmek bana hiç de abes gelmiyor. Her insanın hayatı bu şiirde olduğu gibi, süflü ve ulvî unsurların insicamsız bir şekilde bir araya yığıldığı çok dayanıklı bir masaya benzemez mi? Hayat bu manada "abes" telâkki olunabilir. Fakat bu "abeslik" gerçeğin ta kendisidir. Hangi insanın hayatında süt ile yumurta, aşk ile gökyüzü birbirinden ayrılmıştır? Dış âlemde gördüklerimiz ile içimizden geçenler, hesaplar ile özleyişler de birbirinden ayrılmazlar. İnsan hayatı ve yeryüzü şairin anlattıklarından da karışıktır. Fakat bunu söylemek için trenlere çikolata yedirmenin şart olduğunu zannetmiyorum (Kaplan, 2004: 267).

Garip'ten ayrılma noktasında bir sancının da İkinci Yeni şiirde var olduğu gösterilebilir. Bu durumu Mehmet Kaplan, şöyle izâh eder:

“Tuhaflikta güldürme veya şaka etmekten çok şaşırtma gayesi vardır, Edip Cansever biraz yapmacık ve iddialılık edası taşıyan bu tavırdan hoşlanır. Yer Çekimli Karanfil adlı kitabındaki şiirler umumiyetle bu eda ile yazılmıştır” (Kaplan, 2004: 266) ...

Garip şiirinin bir özelliği olan mizah unsuru İkinci Yeni'de alttan alttan kendisini gösterir. Bunun için de Cemal Süreya, şiirini kişiliğiyle mühürlemeye çalışır. Bu Garip ve önceki şiirlerin sancısından kurtulmaya işaret gösterilebilir. Yine Mehmet Kaplan, bu durumu şöyle açıklar:

“Cemal Süreya'nın burada ileri sürdüğü fikirlere tamamıyla iştirak ediyorum. Gerçekten de bir şairin gerek çağdaşları, gerek gelecek nesiller yanında bir değer kazanabilmesi için muhakkak surette "hürriyet" ve "şahsiyet" sahibi olması lâzımdır. Muhteva, şekil veya üslûp bakımından "yeni" ve "başka" bir şey getirmeyen bir yazar, taklitçilikten öteye gidemez. Böyle birisine "yaratıcı" vasfını veremeyiz” (Kaplan, 2004: 243).

İkinci Yeni ve Sürrealizm ilişkisinin Cemal Süreya'daki yankısını Mehmet Kaplan, şöyle değerlendirir:

Cemal Süreya'nın Sürrealizmi bir nevî tabiata dönüş olarak göstermesi de doğrudur. Bilindiği gibi Sürrealizm dış baskıyı temsil eden akla ve şuura karşı, insanın içindeki gayri şuur kuvvetlerini serbest çağrışım yoluyla ortaya koyma teşebbüsüdür. Cemal Süreya'nın Batılı yazarlardan aldığı ve benimsediği bu fikirlerde haklı olan bir taraf vardır. Yaratıcı olan bir şair, basma-kalıpları reddeder (Kaplan, 2004: 243).

İkinci Yeni şiirin Garip'in tam anlayamadığı Sürrealizm'i anladığı ve “somut gerçeği ters orantılı olarak” sunduğu söylenebilir. Bu da kendilerinden önceki şiire karşı ayrı bir sancıdır.

Orhan Veli ve arkadaşlarının pek temas etmediği bir tema olan erotizmin, kadının cinsel yönünün İkinci Yeni şâirleri tarafından Servet-i Fünûn şâirlerinden sonra

yeniden de alınması da ayrı bir sancının göstergesidir. Bu durumu Cemal Süreya'da Mehmet Kaplan, şöyle belirtmektedir:

“Cemal Süreya'nın şiirlerinde seksüel duygu çok kuvvetlidir. Kadın vücuduna ait uzuvlara müstakil ve mübalâgalı bir değer vererek çarpıcı hale getirmesi bundan dolayıdır” (Kaplan, 2004: 240).

Mehmet Kaplan, Cemal Süreya'nın Üvercinka adlı şiiri için:

“Eserin bütünü, bizde alelâdenin, günlük hayatın, nesrin içinde âdeta şiire doğru yükselen, fakat tamamıyla şiir olmayan bir ahenk, güzellik ve aşkın doğuşu intibamı uyandırıyor. Burada ne tam bir ahenk, ne de ahenksizlik vardır. Keza ne tam şairane bir üslûp, ne de alelade bir anlatış bahis konusudur. Bu nesir ile şiir, alelade ile fevkalâde arası hal, şairin konusu ve şairin duyuş tarzıyla ilgili gibi gözüküyor” (Kaplan, 2004: 236).

Türk şiirinin 1940 kuşağının bir kolu olan Garip şiirindeki sancıları, Asım Bezirci, şöyle tarif etmektedir:

“«Garip» bir kitabın adı olduğu kadar bir akımın da adıdır. Sonradan «Birinci Yeni» diye de anılan bu akımın temel ilkeleri kitabın önsözünde açıklanmıştır. Buradan anlaşıldığına göre, Garip akımı kendinden önceki üç çeşit şiire karşı bir başkaldırıdır:

1. Toplumcu/gerçekçi şiire karşı: Garip öncelikle Nâzım Hikmet'in bir yanıyla geleneğe bağlı ideolojik - politik şiirine tepkidir. Gerçi Garip'çiler doğrudan doğruya söylemezler bunu, ama savundukları görüşlerin çözümlenmesi bu sonuca varır. Nitekim yirmi beş yıl sonra, Oktay Rıfat bunu itiraf eder: «Onun, 1937–1940 yılları arasındaki şiirleriyle, sözgelisi bizlerin o yıllar arasında çıkan ilk şiirlerimiz karşılaştırılırsa aradaki anlayış ve yöntem ayrılığı açıkça belirir. Bir tepkidir bizim şiirimiz Nâzım'ın şiirine.»

2. Hece şiirine karşı: Garipçiler, öte yandan, hececilerin adamakıllı duruklaşmış, kalıplaşmış, şairane, romantik şiirine de tepki gösterirler. Haklı bir tepkidir bu; çünkü Hece şiiri tarihsel görevini çoktan bitirmiş, fakat yeni bir atılıma geçememiştir. Yaratıcı gücü kalmadığından ve hayatın akışıyla bağlantı kuramadığından aşırı duyguculuğa (sentimentalisme), mekanikleşmiş ölçü ve uyağa yaslanarak yıkılmamaya çalışmaktadır.

3. Ahmet Haşim şiirine karşı: Garipçiler Ahmet Haşim'in dil anlayışına olduğu kadar şiir anlayışına da tepkide bulunurlar. Onun halkın diline olduğu gibi hayatına da, kişilerine de sırt çeviren, şiiri «anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın» bir sanat sayan ve geniş ölçüde imgeyle, müzikle beslenen poetikasına karşı çıkarlar. Şiirin ölçü ve uyaktan, eski deyimle hayal ve tasvir, teşbih ve istiareden, belagat ve şiiriyetten kurtulmasını, «havas» yerine «avam»a seslenmesini, gündelik hayata ve küçük insana açılmasını isterler. (32) Bak: Mehmed Kemal, «Ne Varsa Edebiyatta Var, Öyle Bilirim», Cumhuriyet, 2.4.1978 (33)Yön dergisi, 9.4.1965” (Bezirci, 1979: 47).

Asım Bezirci'nin bu tespitinde görüleceği üzere Garip Nâzım Hikmet'in siyasî kimlikli şiirine, Hececilerin mısraları zihniyetine, Ahmet Hâşim'in simbolist şiirine karşıdır. Orhan Veli'nin şu mısraları onu Nâzım Hikmet'in şiir anlayışından ayıran noktadır: “Peynir ekmek değil ama /Acı su bedava.../Esirlik bedava: Bedava yaşıyoruz, bedava” (Taşçıoğlu, 2004:142). Nazım Hikmet açlıktan bahsederken nasıl diyordu: “Açlık ordusu yürüyor/yürüyor ekmeğe doymak için/ete doymak için/kitaba doymak için/hürriyete doymak için” (Hikmet, 2007).

Orhan Veli'nin 1949 yılında yazmış olduğu Bedava başlıklı şiiri ile Nâzım Hikmet'in 1962 yılında yazdığı “Açlık Ordusu Yürüyor” başlıklı şiiri arasındaki çarpıcı fark çok net görülmektedir. Orhan Veli şiirinin özünü mizahın altına saklıyor. Nazım Hikmet ise hiçbir şeyin altına saklamadan direkt okuyucuya iletiyor.

Asım Bezirci, tespitlerinin başka bir bölümünde Garip şiirinden önce meydana gelmiş şiir hareketlerini ve şâirlerini de tanıtmayı uygun görmüştür. Bu sınıflandırmasında Garip'ten önceki Türk şiirinin durumu şöyledir:

“1.Hececiler: İlkın Mehmet Emin, ardından Rıza Tevfik heceyle şiirler yazarlar. Ziya Gökalp Yeni Mecmua'da heceyi «Millî vezin» olarak salık verir. Bundan sonra hece Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy gibi şairlerle edebiyata yerleşir. Faruk Nafiz Çamlıbel heceyi geliştirir. Onu izleyen Yedi Meşaleciler İle Ömer Bedrettin, Behçet Kemal Çağlar, Kemalettin Kamu daha da ileri götürürler.

2.Halkçılar: Bunlar halk şiirini örnek alarak o yolda yazan şairlerdir. Gerçi daha önce Rıza Tevfik de aynı yolda bazı örnekler vermişti. Ama halk şairlerine özenme ancak 1935'ten sonra güçlenir, Orhan Saik Gökyay, Sabahattin Ali. Ahmet Kutsi Tecer, İbrahim Zeki Burdurlu. Ceyhun Atuf Kansu, Behçet Kemal Çağlar vb. şairler halk şairleri gibi yazmaya çalışırlar.

3.Öz Şiirciler: Fransız simgecilerinden (Regnier, Verlaine, Samain, Rimbaud, Mallarme) esinlenen Ahmet Haşim öz şiiri savunur. Simgecilerin yanı sıra Parnasçıları da tanıyan Yahya Kemal de —bir başka açıdan — öz şiire yönelir. 1930-40 yılları arasında bu eğilim Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairlerle sürdürülür. Bu şairlerin düşsel ve bireysel yanları ağır basar, şiirleri ölçülü ve uyaklıdır.

4.Serbestçiler: Çoğu gerçekçi ve toplumcu olan bu şairler heceye ve aruza karşı genellikle özgür koşuğu (serbest nazım) tutarlar. Başta Nâzım Hikmet olmak üzere, Ercümend Behzad, İlhami Bekir, Mümtaz Zeki, Hasan İzzettin Dinamo, Asaf Halet Çelebi özgür koşuğa dayanan yeni, yıkıcı şiirler yayımlarlar, alışılmış şiirin —öz ve biçimce— bazı kalıplarını kırarlar. Onların ardından Cahit Saffet Irgat, A. Kadir, Suat Taşer, Rifat İlgaz, Ömer Faruk Toprak, Mehmed Kemal, Niyazi Akıncioğlu, Enver Gökçe aynı yolda yürürler” (Bezirci, 1979a: 20–21).

Asım Bezirci'nin bu tespitlerinin buraya alınması İkinci Yeni şiirinin hemen öncesinde ciddî anlamda Türk şiirinde sarsılmalara ve büyük yankılara sebebiyet vermiş olan Garip şiirinin havasının tanınması açısından önemlidir. Çünkü Türk şiiri İkinci Yeni şiire kadar nasıl bir gelişim izlemiştir, bunun görülmesi lazımdır.

Garipten sonra Türk şiirinin sahnesine çıkan İkinci Yeni şâirlerinden İlhan Berk, İkinci Yeni şiirinin geleneğin içerisinde Türk şiirinin hangi damarından beslendiği konusuna şöyle değinir: “Ben Ahmet Hâşim'i çağdaş şiirimizin babası gibi gördüğümü yineledim. Dilinin bugün için gittikçe karanlığa gömülmesine karşın, bunda yine direndiğini söyleyeyim. Ahmet Hâşim'in bugünkü şiirimize olan etkisine gelince, İkinci Yeni dediğimiz, kapalı dediğimiz şiirin kozasını o kurmuştur” (Berk, 1992:24). Bu sözlerden hareketle Ahmet Hâşim'in Türk şiir geleneğinde hangi damardan beslendiği tespit edilecek olursa Asım Bezirci'nin şu sözleri gösterilebilir:

“Tevfik Fikret'le Cenap Şahabettin de birçok şiirlerinde ruhsal durumlarını anlatmak için doğayı bir araç olarak kullanmışlardır. Bu özellik, Hâşim'e onlardan gelmiş olsa gerektir. Ayrıca, şiirdeki bireyselliğin, romantizmin, karamsarlığın da gene —bir yere kadar— onlardan geldiği söylenebilir. Hâşim çocukluğundan beri öksüz, yalnız, üzgün bir insandır. Servet-i Fünûncuların melankolik şiiri onun bu kimliğine uygun bir ortam sağlamıştır. Bu ortamın temelinde ise toplumun durumu yatmaktadır: Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'ların başlattığı toplumsal edebiyat hareketi Abdülhamit'in zorba yönetimi altında gitgide geriler. Özgürlükler kısıldıkça düşünce hayatı da ölgünleşir. Edebiyatta toplumsal sorunların yerini çoğunlukla bireysel üzüntüler alır. Estetik kaygı siyasal faydanın, hayal hakikatin üstüne çıkar. Toplumdan kaçış, hayale, düşe ve doğaya sığınış, bunaltı, yalnızlık, umutsuzluk vb. ana temler haline gelir. Bu yüzden, Tevfik Fikret, «edebiyatımız hasta» diye yazar. «Tekmil şiirlerimizde, hikâyelerimizde, tasvirlerimizde bir solgunluk, bir kansızlık, bir eser-i hüzal görülüyor; bu hasta çiçek hali üdebamızın dest-i hararetine kendisine pek muvafık zeminler bularak, nazik nazik intiba ediyor, yazılan şeylerin hemen hepsinde bir müteverrim bitâblığı var, derin bir sükût içinde medid bir inilti...»

Servet-i Fünûncuların etkisi şiirin başka yanlarında da görülmektedir: Örneğin anlatım onlarınki gibi düzyazıya kaçmaktadır. Dil ağır ve ağırdadır. Yabancı sözcüklerin sayısı Türkçe sözcükleri kat kat, aşmaktadır. (Şiirdeki 98 sözcüğün ancak 36'sı Türkçedir.) Farsça kuralına göre yapılmış tamlamalar ağır basmaktadır. Fiiller az, sıfatlar çoktur. Tasvirler ve imgeler önemli yer kaplamaktadır. Tümceler bir dizede bitmemekte, birkaç dize sürmekte, hatta dizenin ortasında sona ermekte, bir yeni tümce başlamaktadır. (Buna Edebiyat-ı Cedide'ciler emjambement «ulama» derler; özellikle Cenap'ta ve Fikret'te görülür.) «Oh, ah, ey» gibi ünlemlere sık sık başvurulmaktadır. Cenap'ın, Fikret'in ve ara sıra Abdülhak Hamit ile Muallim Naci'nin etkileri Hâşim'in öbür gençlik şiirlerinde de bulunur. Bunu da olağan karşılamalıdır. Çünkü Hâşim henüz başlangıç döneminde ve şiirde o sıra bu ünlü şâirlerin çizgisi egemendir. Üstelik yukarıda da belirtildiği gibi, kendi yaradılışı ve yaşantısıyla onların

bunaltılı şiirleri arasında bir yakınlık bulmaktadır. Özellikle, Cenap hayranlıkla, severek okuduğu bir şairdir” (Bezirci, 1979b: 29).

Haşim'in sonraki eserlerinde bulunup da ilk şiirlerine değin uzayan özelliklerden biri de, karamsar duygu ve hayallerini simgeleştiren tablolar çizmesidir.

«Hayal-i Aşkım»da yer alan önemli bir nokta da şudur: Şiirde kuvvetsiz, titrek elleriyle şaire solmuş bir çiçek sunan sararmış, güler yüzlü bir hayalden söz açılmaktadır. Bu solmuş ve susmuş hayal giderek şairin aşkının hayaliyle karışmaktadır. Kimin hayalidir bu? Kesin bir şey söylemek güç. Ama bazı yorumlar yapmak da yersiz ve olanaksız değil. Nitekim kimi yazarlara göre bu, Haşim'in annesinin hayalidir (12). Haşim, çocukluğunda annesini hem bir anne, hem de bir kadın gibi sevmiş ve bu duygu bilinçaltına itilmiştir. Şiirlerinde babasından hiç söz açmaması, fakat sık sık annesini anması bunun belirtilerinden biridir. (Tam, Freud'un libido ve Oedipus comp!exe'i kuramına uygun bir durum...) Elbette, Haşim henüz bunun bilincine varmış değildir. Ama sevgili deyince çokluk hatırına annesi gelmektedir. Unutamadığı annesinin hayali ile gerçekleştiremediği aşkının hayalini birbirine karıştırması da bundandır. Şiirde geçen «soluk renkli, bitâb ü raşedar, sarı çehrelî, münkesir, ebkem» sözcükleri ancak hasta annesine yaraşan sıfatlardır (Nitekim, bu sıfatlardan çoğunu Haşim, sonradan annesi için yazdığı «Şi'r-i Kamer»lerde de kullanmıştır) (Bezirci, 1979b: 31).

Asım Bezirci de Ahmet Hâşim'in şiirindeki Servet-i Fünûn edebiyatının tesirine işaret etmiştir. O zaman rahatlıkla Servet-i Fünûn şiiri ile İkinci Yeni şiiri arasındaki gelenek köprüsü vazifesini Ahmet Hâşim kurmuştur denilebilir.

İkinci Yeni'nin teşekkülündeki sanat ortamını Rauf Mutluay, şöyle tarif etmektedir:

“Şiirde Metin Eloğlu, Turgut Uyar, Edip Cansever,, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Kemal Özer, Hilmi Yavuz, Ülkü Tamer... Adları, kendilerini kabul ettirmiş kişilikler görünümündedir. Erken başlanmış yolda, usta işi ürünler vererek sıradan ayrıldıkları için. Şimdi en yaşlısı 45, en genci 30 yaş dolaylarında bulunanlar, edebiyatımızın «Yarına Doğru» gelişimini sağlayacak yetenek sahipleridir. Onun için emekleri şimdilik edebiyat tarihinin değil, güncel eleştirinin konusu olmaktadır. Konuşma dilinin doğallığı içinde şiirsel deyişleri bulmak, günlük yaşamın sorunlarına ve insanlarına eğilmek, söylev havasından kurtulmak, süs ve söz sanatlarından fazla yardım ummamak, ölçü-uyak tutsaklığında nazım kolaylıklarına düşmemek, dünya görüşlerine göre yaşamak ve yazmak yolunda Garip'çilerle birlikte Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir güzellikleri birikimine 1930 kuşağı doğal bir tepkiyle karşı çıkmıştır. Konularını insan derinliğinde arayanların (Dağlarca, A. H. Çelebi, Necatigil...) , toplumsal gerçekçilik akımını yürütmek isteyenlerin (A. İlhan, Ö. F. Toprak, R. Ilgaz...), eski şiir geleneğini yenileştirerek sürdürenlerin (Külebi, N.U. Akgün, Z. Ö. Defne) yanına yeni yorumların ürünleri eklenmektedir. 1950'ler sonrasında bu noktadan yola çıkanlar; gittikçe kapalı, soyut, imgeli, duyulup anlaşılması güç, biçimde yaratıcısının koşullarından başka ilke tanımayan şiirle gelmişlerdir. Batı şiirinin bol çevirileriyle beslenen, şiir çevirileri yaparak sanatlarına yakınlık sağlayan genç küme (İkinci Yeni); konularını tüketmiş gibi görünen açık şiirden, gerçeküstücülüğün bilinçaltlarına uzanan yöntemiyle gizli ve derin bir iç dünyaya yönelir. 1950'den sonra sanat alanına

çıkanların başlıca özelliği, sürekli bir arayış ve değişim içinde şiirlerini boyuna yenilemeleridir”(Mutluay, 1976: 27–28).

Garip şiirinin ve Toplumsal Gerçekçi şiirle gittikçe billurlaşan şiir, İkinci Yeni şiirle tekrardan okuyucuya şiiri okurken pay bırakmaya başlamış, onu gerçekten şiire dahil ederek bir şiirden birden fazla şiir çıkarmanın yöntemini diriltmiştir. Bu da Sembolist tavrı işaret etmektedir. Rauf Mutluay, bu eksikliğin şiiri yeniden değiştirme ihtiyacı doğurduğunu tespit etmiştir.

Asım Bezirci ise İkinci Yeni'nin meydana geldiği şiir ortamını şöyle tarif eder:

“Bu başkaldırış, şunu gösteriyor: İkinci Yeni'yi tek başına toplumsal, hele siyasal ortamla belirlemek yeterli bir kavrayış değildir. Çünkü İkinci Yeni belli bir toplumsal (giderayak siyasal) ortamın olduğu kadar, belli bir kültürel / şiirsel ortamın da ürünüdür. Hatırlanacağı üzere, Garip hareketi eski şiiri yıkarken birtakım ilkeler ortaya koymuştur: Garipçiler geleneğin getirdiği kalıplara kazan kaldırmışlar, «teşbih, istiare, mecaz, mübalâğa» gibi edebî sanatlarla sırt çevirmişlerdi. Hayale ve tasvire boş vermişler, duyguya ve şairaneye pencereleri kapamışlar, ölçü ve uyağı kapı dışarı etmişlerdi. Şiiri «bütün hususiyeti edasında olan» ve «insanın beş duygusuna değil, kafasına hitap eden yani tamamen manadan ibaret» yalın bir söz sanatı haline getirmek istemişlerdi. Gerçi geleneksel sanatın, Hece ve Fecr-i Ati (daha doğrusu, Ahmet Haşim) şiirinin yıkılmasında bu ilkelerin önceleri büyük yararlığı dokunmuştu. Ama sonradan bu ilkeler işlevlerini yitirerek şiirin ayaklarına takılan birer pranga haline gelmişti. Üstelik öncülerini izleyen bir yığın güçsüz, taklitçi, çömez şairlerin elinde iyice aşınmış, kalıplaşmış, tıkanmıştı. O kadar ki, Orhan Veli bile bu durumdan yakınmak zorunda kalmıştı: «... Ama bu şiir yavaş yavaş yayılıp birçok kimse tarafından da tutulunca iş değişti. Genç okuryazarlar, hatta bu işle uğraşanlar, sandılar ki şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılmasından meydana gelir. Böyle böyle bu basitlik, bu alelâdelik şiirin bir tarifi, bir şartı oldu. Basitlik, alelâdelik derken belki de biraz insafılı davranıyorum. Basitlik, alelâdelik diyeceğime boşluk, hiçlik desem daha doğru olur. (...) Genç şairlerimizin çoğunda, ne yazık ki böyle bir boş lâkırdı ile yetinme hali görüyoruz. Yazımın baş tarafındaki sözlerden de anlaşılacağı gibi, şiirimizin bu hale gelmesinde de galiba bizim neslin büyük payı var.» İşte, bir yandan toplumsal durum, bir yandan da bu şiirsel durum yeni bir şiirin oluşumunu gerekli kılar. Kuşku yok ki, her yeni şiirin ilk işi kendinden önceki şiiri devirmek olacaktır. Nitekim 1950'den sonra bazı şairlerin yavaş yavaş bu yola girdikleri görülmektedir: Sözcüleri, Attilâ İlhan. 1954'te Mavi dergisinde Garip şiirine karşı bir savaş açar. Garipçileri «estetikte formalist, felsefede idealist» olmakla suçlar. Ayrıca, «aktif realist» dediği toplumcu şiiri de eleştirir. Atatürkçülüğe yaslanan «sosyal realist» bir sanat anlayışını savunur. Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda, Asaf Çiğiltepe, Güner Sümer, Bekir Çiftçi, Özdemir Nutku kendisini desteklerler” (Bezirci, 1997: 56–57).

Asım Bezirci, özellikle de Garip şiirinin Ahmet Hâşim şiirinin yıkılmasında büyük pay sahibi olduğunu belirtmiştir. Daha önce de söylendiği gibi İlhan Berk de Ahmet Hâşim şiirini takdirle karşılamıştır. İkinci Yeni'nin savaşı Garip'e karşı haşin bir mücadele ile

Ahmet Hâşim'i kurtarmak henüz yeni kıvamına gelmiş bir şiir akımının yani Sembolizm'in kıyılarında doyuncaya gezmek arzusudur.

Mehmet H. Doğan Papirüs dergisinin Kasım 1969 Kasım sayısında hazırladığı İkinci Yeni Antolojisinin girişinde devrin şiir ortamı için şunları dile getirir:

“1954–55 yılları sanat dergileri araştırmacı bir gözle tarandığında şiirin belirli bir şekilde zayıfladığı görülecektir. Orhan Veli'nin daha 1949 da genç şairlerin dikkatini çektiği tehlike elle tutulur bir gerçeğe dönüşmüş; şiir deyince «yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılması» akla gelir olmuş, «basitlik», «alelâdelik» şiirin ölçüsü olmuştur. Dergi sayfalarını Garip akımının sıradan kopyaları doldurmuştur. Coşkusuz, cansız, renksiz, bütün gücü üç beş dize içine sıkıştırdığı bir espride olan fıkramsı şiirler. Korkunç şekilde birbirlerine benzerler hepsi de. Şair kişilikleri nerdeyse silinmiştir ortalıktan. İmzalar olmasa hangi şiir kimindir tanınmaz. Bazen hiç şiirsiz çıktığı görülür bir derginin. Garip şiirinin sonudur bu. Bir zamanlar şiiri bulutlardan, metafizik uykulardan, küçük adamların arasına, mahallelerin daracık sokaklarına indiren şiir, bir yandan değişen toplumsal koşulları kucaklayamaması yüzünden, diğer yandansa güçsüz taklitçilerinin çabasıyla tükenmiştir artık. Yeni bir şiir onu aşarak, ondan kurtularak, onun yörüngesinden çıkarak kurulacaktır. Garip şiiri geleneğini, aşarak, kendi kişilikleri içinde geliştirerek yürüten iki şair vardır ortada: Anday ve Eloğlu. Anday, Garip hareketi içinde bile koruduğu kişiliğiyle, kendine özgü duyarlılığı ve esprisiyle Yanyana'yı hazırlamaktadır. Anı, Olsun da Gör, Yan-yana bu dönemin en güzel şiirleridir. Bunlardan sonra Anday, Kolları Bağlı Odiseüs'e (1963) kadar bir susuş dönemine girecektir. Garip hareketinden beslenen, fakat ondan aldığı daha bir bilinç, daha bir tutkuyla zenginleştiren Metin Eloğlu, Dündüklü Tencere (1951), Sultan Palamut (1957), Odun (1959) kitaplarıyla bu akımın en güçlü şairidir. Ara-sıra bir güzel şiire rastlarsanız dergilerde hemen tanırınız: Eloğlu'dur bu. Oktay Rifat, Perçemli Sokak'la (1956) yeni bir şiire doğru açılmaktadır. Bu açılımı, İkinci Yeni hareketi içinde izleyeceğiz. Bunların dışında şiirini Garip yörüngesinden çıkarmağa, kendi üzerine sanla sanla kendi şiirini, tek şiiri kurmağa çalışan bir Behçet Necatigil vardır. Eski Toprak (1956) yayımlanmıştır. Necatigil, Süreya'yı haber verir gibidir: «Sen benim engelimsin beyaza» Türk şiirinde bir şeyler değişmektedir. Ya da şairler Garip şiirinin uzantısından başka yerde aramaktadır şiiri. Bir bunalım değil, bir arayıştır bu. Gürültüsüz, bildirişiz, Uyar'ın daha sonra Pazar Postasındaki bir yazısında belirttiği gibi «eskileri yadsımadan, gerçekten değer taşıyan hiçbir 'yaşlı'yı küçümsemeden» yürüyen bir arayış” (Doğan, 1969: 6–7).

Mehmet H. Doğan'ın da dikkat çektiği üzere şâirin kişiliği Garip akımı ile birlikte silinmeye başlamıştır. Eskisi gibi mahlas kullanılmasa bile Nedim'e ait olup olmadığı anlaşılır gibi bir teknik Garip akımı ile ortadan kalkmıştır. Bu Garip'in geleneğe başka bir açıdan indirmiş olduğu darbedir. Bu darbeden sonra meydana çıkan İkinci Yeni şiir, yeniden Türk şiirine şâirin kimliğini kazandırmıştır.

Bu kısa tarihçe, Türk edebiyatında Abdülhak Hamid Tarhan'la başlayan Modern Türk şiiri kıpırdanmaları sonrasında Recaizade Mahmut Ekrem'in ve Servet-i Fünûn

şâirlerinin dergi etrafındaki çırpınılarıyla bir noktaya ulaşmıştır. Bu noktadan hareketle Türk şiiri Ahmet Haşim’le derinleşmesine ve yenileşmesine devam etmiş, Göl Saatleri uzun bir süre şiirin sefasını sürmüş, daha sonra Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının etkisini taşıyan Hecenin Beş Şairi sahneye çıkmıştır. Bilahare Yedi Meşaleciler bu tutumu değiştirmeye çalışmış ancak onlar da bu toplardamarın akımına kapılmışlardır. Nazım Hikmet ve Necip Fazıl ise şiir göğünün yükseklerinde saltanatlarını sürdürmekte Türk şiiri çok garip bir şekilde Cahit Külebi, Cahit Sıtkı Tarancı ve Behçet Necatigil vd. etkisiyle kendini aramaktadır. Ahmet Muhip Dıranas da bu bağlamda yerini almaya çalışmaktadır. Garipliğin arkasından Orhan Veli ve arkadaşları Garip’i edebiyat dünyasına sunarlar. Bunda biraz da Hecenin Beş Şairi’nin kabahati olabilir miydi? Yoksa müstakil isimlerle devam eden Ahmet Haşim ve poetikasının oluşmasında etkili Servet-i Fünun şiirinin özellikleri şiirin vücudunda zamanındaki şöhretini her ne kadar da yitirmiş olsa da atardamar yerine kılcal damar kimliği kazanmamış mıdır? Bu kimlik Servet-i Fünûn’a sinirsel bir sonsuzluk sağlamıştır. Buradaki sinirsellik gerçek anlamında algılanırsa şu açıkça ortaya çıkar: Şiir alttan alta gelmeli ve Sonra da İkinci Yeni’nin istasyonunda inmelidir. İnmelidir ki İkinci Yeni yeninin nasıl yeni olduğunu görebilsin.

Yeni her zaman taze anlamında algılanmamalıdır. Taze olduğu kadar da eskidir. Bir insanın babasından kalan bir eşyayı çocuğuna verdiği zaman o eşya çocuk için yenidir. Ama anne için eskidir. Baba için ise kullanılmıştır. Sadece verilen eşyanın verildiği zaman ve mekân değişmiştir. Doğal olarak bunun yanında da onu kullanacak el de değişmiştir. İkinci Yeni’nin biçimsel bir şiir olarak değerlendirilmesinde bu örnek konuyu daha iyi aydınlatacak hüviyettir.

İkinci Yeni şiir, eski şiirin inkâr edilemeyecek görüntüsünü ve birikimini kendi ellerinde yeniden şekillendirmiştir. Modern çağın cihazları, sosyal hayatı onların şiir üstünde gösterdikleri maharetleri sergilemelerinde çok büyük yardımlar sağlamıştır. Bu duruma örnek olarak İkinci Yeni şiirin şâirlerinin Ankara’da bulunduğu 1950’li yıllarda Batı yaşam tarzının ürünleri olan pornografik sinema, gösteri salonlarındaki operalar gibi ürünlerin yaygınlık kazanması unutulmaması gereken bir noktadır. Ayrıca kitap basımının kolaylaşması ve Pekos Bill’in bu yıllarda yaygınlık kazanması da dikkat çekicidir. Çünkü aynı durum Servet-i Fünûn şâirlerinin yaşadığı dönemde de

meydana gelmişti. Savaşla kesintiye uğrayan bu değişim Demokrat Parti ve İkinci Yeni şiirin zamanında tekrardan hız kazanmıştır. Servet-i Fünûn dergisinin devrinde II.Abdülhamid'in cinayet romanlarına merak salması da ayrı bir ilginç noktadır. Örneğın Halit Ziya Uşaklıgil, operaya gider, giderken yanında Mehmet Rauf'u da götürür, Recaîzâde Mahmut Ekrem piyano çalar, Halit Ziya kendisinden etkilenerek bir müddet sonra öğrenmeye başlar, Tevfik Fikret geleneksel Türk sanatı olan minyatüre rağmen ve dinen resmin yasak olmasına karşın plastik sanatlardan resimle alâkadar olur. Bu iki şiir akımının kültürel hayat açısından benzerlikleri unutulmaması gereken bir gerçek olarak Türk edebiyatı tarihinin önünde durmaktadır.

Şâir dünyayı algılar. Çünkü insandır. İnsan yolda yürürken her şeyi fark etmez ama sanatçı fark eder. Onun fark etmesi kendi işine geldiği gibidir. Ondan iyi bir malzeme çıkartabilecekse değerlendirir. Eğer çıkartamayacaksa umurunda bile olmaz. Bu durumu Melih Cevdet Anday, 'Şinanay da Yavrum Şinanay' adlı şiirinde büyük oranda göstermiştir. Orhan Veli de 'Kitabe-i Sengi Mezar' adlı şiirinde, Yazık oldu Süleyman Efendi'ye derken onun nasırlarını işin içine sokmuştur. Belki de amacı humour'du. Yok muydu? Vardı. Şeyhi ve Harname bu gerçekliği en güzel şekilde örneklemiştir. Nasrettin Hoca'nın fıkralarındaki şiirsel hava nükteyle iç içedir. Dünyada her zaman her şey karmaşık bir yapıda insan gözüne takılmıştır. Algıda yapılan seçicilik sayesinde insan gözü bu kargaşayı kolay atlatmıştır.

BÖLÜM 2: SERVET-İ FÜNÛN VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN ÖZELLİKLERİ

2.1. Servet-İ Fünûn Şiirinin Özellikleri

Servet-i Fünûn dergisi 1891’de yayınlanmaya başlayan bir Fen dergisidir. Bu dönemde Şinasi ve Tanzimat’ın birinci nesli ile canlanan Tercüman-ı Ahval, Tercüman-ı Hakikat, Hürriyet gibi gazetelerin yerini Malûmat, Mektep, Mütalâa, Hazine-i Fünûn, Resimli Gazete gibi dergiler almıştır. Servet-i Fünûn dergisi de böyle bir zamanda boy göstermiştir. Bir müddet sonra dergiyi yeni bir edebiyat otağı haline getirmek isteyen Recaiâde Mahmud Ekrem Servet-i Fünûn dergisinin sahibi olan Ahmed İhsan’a derginin yayın yönetmenliğine Tevfik Fikret’i getirmeyi önermiştir ve Tevfik Fikret 1895 yılının son aylarına doğru derginin başına geçmiştir.

Servet-i Fünûn dergisinin teşekkül ettiği devirde Türkiye’nin siyasal manzarası şöyledir: “1895-1908 yılları arasında söz konusu modernleşme mücadelesini yapmış olan kimselerin, bugün üzerimizde silik birer hayalet etkisi bırakmalarının sebebini bizzat yalınkatlığında aramak gerekir. 1889-1908 yılları arasındaki fikir hareketleri modernleşme kavramının etrafında değerlendirilmelidir. Çünkü bu devir bir modernleşme devridir. 1895 yılında Ali Şefkati Bey İstikbal adlı gazeteyi üçüncü kez çıkartır. Bu derginin modernleşme fikirleri Tıbbiye öğrencilerini de derinden etkiler. Ahmet Rıza’nın Meşveret’i kurması 1895 yılında çıkan ilk sayısında Türkiye –Suriye Islahat Komitesi adı altında madde madde modernleşme ve demokratikleşme adımlarının atılması ve ayrıca bu gazeteyle farklı dinlere mensup kişilerin ortak bir payda da birleştirilebileceğinin gösterilmeye çalışılması, Türk siyasi fikir hayatında önemli bir rol oynar. Mülkiye mektebinde, Recaiâde Mahmut Ekrem vdğr. hoca arkadaşları yeni bir tabiat anlayışı ve yeni bir gerçekçilik ortaya koymuştur. Bu gerçekçilik toplumun emeğini esas almaktadır. Yeni bir tabiat anlayışına göre de bir bitki bilimsel olarak nasıl yetişirini açıklaması yapılmıştır. Artık Allah’ın kudreti demekle Osmanlı aydınları yetinmemektedir. Recaiâde Mahmut Ekrem, edebi türlerin de gelişimi hususunda Türk edebiyatının yönünü Avrupa’ya çevirmesini sağlayarak modernleştirici bir rol oynamıştır. 1885’te Sait Paşa görevden alınınca Recaiâde Mahmut Ekrem de işten atılır. Mülkiye mektebinin modernleşme hareketinin fikirlerine alakası da bununla zayıflar. Beşir Fuad da Türk fikir hayatında “maddi

vakalara ehemmiyet vermek” düşüncesi ile modernleşmeye büyük katkılar yapmıştır. Beşir Fuad, Zola’nın sözlerini örnek vererek “biz sadece dünyayı idrak ederiz onun için de bu yolla eser meydana getirilmelidir, bunun dışındaki eserler kötüdür” gibi düşüncelerini beyan eder. Askeri Tıbbiye’nin Patoloji kitapları da hayat ve sağlık izahlarını dini kitaplara göre yapmaktan vazgeçer, biyolojik esaslarla düzenlenir. Servet-i Fünûn dergisi temsilcileri ise bu esnada kalem olarak fazla bir suya sabuna dokunmazlar. Bu da Ahmet Midhat Efendi gibi muhafazakâr fakat halkçı kimselerin okuyucu bulmalarıyla sonuçlanmıştır” (Mardin, 2004: 22-62).

Servet-i Fünûn dergisinin 1901 yılında kapatılmasından sonra o birçok akademik çalışmanın temelini oluşturmuştur. Bunlardan bir tanesi olan Türk Edebiyatı Tarihi isimli ansiklopedik araştırma kitabında Ramazan Korkmaz, Servet-i Fünûn edebiyatının özellikleri için şöyle demektedir:

“

- 1- Mai ve Siyah’taki Ahmet Cemil gibi kendilerine mahsus bir şiir dili yaratmak isteyen Servet-i Fünûn kuşağı, bunun için, önceki kuşakların topluma yönelik sade dili yerine; daha ağır, ağıdalı ve örtük bir dili tercih ettiler. Kendi estetik anlayışlarına uygun ve müzikalite yönünden ahenkli gördükleri; tiraje, şegaf, ibtika, takkattur, lerzende, puşide gibi sözcükleri eski lügatlerden çıkarıp kullanmaları yanı sıra; Arapça ve Farsça’da bulunmayan tebeşbüş, mükevkeb, mukmir, müşemmes, nevin gibi sözcükleri de kendileri uyduruyorlardı.
- 2- Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için: şehik-i tenhayi (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmeti ebkem (dilsiz karanlık), saati semenfam (yasemin kokulu saatler), havf-i siyah siyah korku), leyalı girizn (kaçıcı geceler), karhâi hayat (hayat yarası), teb-i ümmid (ümit yarası) gibi, duyulararası geçişkenliği kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler.
- 3- Kırılğan duyarlılıklarını belirtmek için, aşırı heyecan ifade eden ki,ve,evet gibi edatlarla: ah, of, ey gibi ünlemleri sıklıkla kullanırlar...
- 4- Eski şiirde nazım sentaksı, genellikle beyit esası üzerine kurulu iken; bu ilkeyi radikal bir şekilde değiştiren Servet-i Fünûn şiirinde; aynı dizede başlayıp biten iki-üç şiir cümleciği olduğu kadar, anlam itibarıyla 7-8 dizede tamamlanan uzun cümlelere (anjambman) de rastlamak mümkündür...

...şiirle düz yazı arasında bir tür sayılan mensur şiirin doğuşunu hazırlar.

- 5- Şiirde ahenge çok önem veren Servet-i Fünûn şairleri, divan şiirinde belli kaidelerle işlenen serbest müstezat türünü büyük bir başarı ile kullandıkları aruzun hemen her vezni ile denemeye çalışmışlardır.
- 6- Batı edebiyatından gelen Sone ve Terzarima gibi nazım türleri, yine aruz kalıpları ölçüsünde sıkça kullanılmıştır.

- 7- Rezaizade Mahmut Ekrem'in, çıkakları birbirine yakın sözcüklerin kullanımıyla içerik ve biçimi sessel imgede birleştiren ve adına aheng-i taklidi dediği tarzın başarıyla denendiğini görürüz..." (Korkmaz 2006: 125, 126).

Seyit Kemal Karaalioğlu'na göre ise Servet-i Fünûn edebiyatının özellikleri şöyledir:

"Servet-i Fünûncular; Abdülhamit II'nin göz açtırmayan baskısı ve Fransız edebiyatının etkisi ile 'sanat için sanat' ilkesine bağlanmışlardır. Tevfik Fikret, bu etkinin dışında kalmıştır; nazmı nesre yaklaştırmışlardır; konu birliği sağlanmış, hemen her şeyin nazma konu olabileceğini benimsemişlerdir. Fransız realistlerinin etkisiyle ilk önemli eserler bu dönemde yazılmıştır; dil Tanzimat'a göre daha ağırdır.

Realizmin etkisiyle tasvir ve tahlillerde süsleyici olmak için Arapça ve Farsça yeni sözcükler olarak ayrı anlamda tamlamalar kurmuşlardır: Saat-ı semenfam (yasemin renkli saatler), gülbün-i müşkini havatır (hatıraların mis kokulu gül fidanı), teevvühatı dülhıraşane (gönül tırmalayıcı ah edişler), hali birengi ihtizar (can çekişmenin rensiz hali), küdüreti cansuz ü müstedim (can yakan ve devam etmek isteyen gam) gibi" (Karaalioğlu, 1982: 519).

Gerçekten nefret eden Servet-i Fünûncular ruhlarını tabiat ve aşk ve hayal ile avutmağa çalışırlar. Pitoresk(resmedilmeye değer bulunan güzellik) ve müzikal üsluba bağlıdırlar. Yabancı sözcük ve tamlamalara düşkünlükleri de buradan gelir. Hayat karşısında kötümserdirler. Derin bir melankoli içinde kıvranırlar (Karaalioğlu 1982: 520).

"Edebiyat-ı Cedide şiirinde Divan şiirinin yerini Fransız şiir özellikleri alır; günlük basit olaylar konu olur" (Karaalioğlu, 1982: 523). "Edebiyat-ı Cedide'den sonraki şiirimizde anjambman vardır. Anjambman; ulantı; bir mısrada anlam tamamlanamadığı zaman onu tamamlayacak kelimelerin diğer mısralara bırakılmasıdır" (Karaalioğlu, 1982: 523). "...Cenab'a göre şiir: "Kelimelerle yapılmış resimdir" (Karaalioğlu, 1982: 523). "...Divan şiiri ile Batı şiirinin bileşkesinden doğmuştur denilebilir" (Karaalioğlu, 1982: 523). "Türk şiirinde insan, bilim, fen, teknik sevgisi Tevfik Fikret'ten sonra gelişir" (Karaalioğlu, 1982: 523). "... Gerçeklerden kaçan derin bir melankolik (kara sevda) kötümserlikle yüklü bir ruh hali gösterirler. Bunu için doğa, hayal ve anılar yegâne teselli kaynaklarıdır.(...) duyguyu çıkış kaynağı olarak alırlar. Dil, bu kaynaktan doğar" (Karaalioğlu, 1982: 524). "Servet-i Fünûn şiiri, çoğun gerçeklerden kaçır, hülyaya dalar" (Karaalioğlu, 1982: 525). Servet-i Fünûn şiirinde Batı edebiyatının tesirleriyle Serbest Müstezat, Serbest Nazım, Sone, Triyole, Terzarima ve Rondo nazım biçimleri kullanılmıştır (Karaalioğlu, 1982: 531-539).

Edebiyat tarihçilerinden Şerif Aktaş da Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret'in özelliklerini araştırmasında tanıtarak başlıksal olarak olmasa da Servet-i Fünûn dergisinin özelliklerini dile getirmektedir:

"(...) saf şiir zevki Cenab ile edebiyatımıza girer" (Aktaş, 2005: 85). "(...) Cenab, güzelliğin 'bir tatlı yalan' olduğunu kişiden kişiye ve zaman içinde değişeceğini; onda orandan kaynaklanan ahengin önemli rol oynadığını; estetik zevkin, estetik heyecan sonucu ortaya çıktığını; estetik heyecanın temelinde de güzellikten

kaynaklanan hissin yer aldığını belirtir. (...) Tarakçı'nın da ifade ettiği gibi, O, 'güzel sanatlarda fayda aranmayacağı' kanaatindedir. (...) Cenab, sanat eserlerinin kıymetinin, verdikleri zevk ile ölçüleceği kanaatindedir. (...) Cenab, sanat eserinin tabiatın kopyası olmadığını; tabiatın ona modellik edebileceğini belirtir" (Aktaş, 2005: 86). "(...) sanat eserine sanatkârın ruh dünyası vücut vermeli. Aksi halde sanat yok olur. Tabiattaki güzelliği haline sokmadıkça sanat eseri var sayılmaz" (Aktaş, 2005: 86). "Biz hala anlayamadık ki edebiyat bir musikidir: sözün ve lisanın musikisi (Tarakçı'dan Cenab'ın cümlesi)..." (Aktaş, 2005: 86). "Cenab, Batı'dan öğrendikleri çevresinde toplayarak yukarıda sözünü ettiğimiz yeni bir duyuş tarzının ve his 'teceddüdü'nün ortaya çıkmasına sebep olduğu gibi, bunların şiirde nasıl ifade edilebileceğini de göstermiştir. Bu şiirimizde gerçek bir inkılâbın sesidir" (Aktaş, 2005: 88). "(...) Her şeyden önce tema ve söyleyiş bakımından şiir şahsileşmiş; hissedilen ve yaşanan bir duyuş halinin ifadesi olmuştur" (Aktaş, 2005: 89). "Tabiat artık hareketsiz, sabit ve değişmez bir varlık değildir. O, kişinin ruh dünyasında sebep olduğu haller ve orada yeniden yaratıldığı ve idrak edildiği görünüşüyle şiirin dünyasına girer (...) Cumhuriyet döneminde saf şiir yolunda eser veren bütün şairlerde karşımıza çıkar" (Aktaş, 2005: 89). "Şiirimizde kadın, gerçek yerini Cenab ile almaya başlar denilse abartma olmaz (...) Ya aşığı tarafından bütün insani kusurları unutulmuş güzelliğin cisimleşmiş şekli olarak idealize edilmiş bir varlık halinde şiire girer; ya hayatın acılarını unutturan, onun monoton akışını renklendiren vücudu, hareketleri ve tavrıyla ayrı bir his dünyasının güzel ve canlı objesi olarak mısralarda ifadesini bulur veya shevi hislerin muhatabıdır" (Aktaş, 2005: 89). Resim fikri Cenab'ın şiirlerinin dokusunu ören, renkleri ruhileştiren, ihsasları birbirine karıştıran bu terkipler yüzünden Cenab, dekadanlıkla itham edilmiştir (M.Kaplan Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I, s.406)" (Aktaş, 2005: 92). "Cenab, şiirde musikiyi, dil malzemesini mısralaştırırken dikkat ettiği kelime seçimi, mısra ve kelime tekrarları, vezin değişikliği, "konsonant ve vokal (sesli harf) oyunları", ele aldığı konuya uygun ses yaratma endişesiyle seçtiği kelimeler vasıtasıyla gerçekleştirir (...) O, böylece şiirde konudan ziyade işleyiş tarzının önemli olduğunu da sezdirir" (Aktaş, 2005: 92) "(...) O, Edebiyatı Cedide mensuplarının 'ortak duygusu' ve tabiat görüşlerini, estetik zevk ve anlayışlarını şiirde en iyi temsil eden ve sunan bir şair olmuştur (...) sanat zevki ve anlayışı, Batı'dan gelen tesirler ve zaman zaman yapılan tartışmalarla alevlenen arayışlarla edebiyatın tabii akışı içinde olgunlaşmıştır. Yüzünü Batı'ya çevirmiş yeni insan, kendi sanat, edebiyat ve şiir anlayışını; kabul ettiği veya kabule hazır olduğu değerlere bağlı şiir sesini bulmak, bu ses ve söyleyişle kendisini ifade etmek zorundadır. Fikret ve Edebiyatı Cedide'deki hayal-hakikat çatışması geniş ölçüde Tanzimat sonrası yaşanan ikilikten kaynaklanır..." (Aktaş, 2005: 93) "(...) Bu yoksunluk, hayal-hakikat çatışmasının, hülya zevkinin, Fikret'in çok iyi tespit ettiği hasta görünüşün ve marazi hassasiyeti en önemli sebebi olarak görülmelidir (...) Şair, duyuş tarzı ve fantezisine göre bu hazır tabiata renk ve şekil verir. Kısacası, dini kaynaklı kitabın yerini Batı'dan gelen hazırlanmış tabiat almış gibidir" (Aktaş, 2005: 94). "Edebiyatı Cedide ve Tevfik Fikret'in şiiri; ses, söyleyiş tarzı, imaj dünyası ve temalarıyla, kısacası bütün yönleriyle bu değer değişiminin edebiyat alanındaki kesin ifadesidir" (Aktaş, 2005: 94). "(...) şiir edebiyat ve sosyal hayatı, politikacı tavrı ve propaganda edasıyla değil, kendi özellikleri içinde böyle aksettirir" (Aktaş, 2005: 94).

Şerif Aktaş, Tevfik Fikret'i politikacı ve fikir adamı olarak görmez (Aktaş, 2005: 94).

Mehmet Kaplan'a göre Tevfik Fikret ve şiirinin gelişim çizgisi şöyledir:

“1-Fikret önce hayal kuruyor, sonra yazmaya başlıyor. Eğer kafasında bir hayal teşekkül etmezse, konularını resimden, okuduğu hikâyelerden, Batı eserlerinden alıyor. Kaynak ne olursa olsun, hareket noktası daima bir tablodur.

2-Fikret, şiirin zor bir sanat olduğunu idrak etmiştir ve üzerinde çalışıyor. Vezne, kafiyeye, iç ahenge dair yeni fikirleri vardır. Ruh durumuna göre vezin, kafiye değiştirme fikri üzerinde denemeler yapıyor.

3-Bu yazıdan, onun geniş okuma faaliyetini de öğreniyoruz (...) Bu devrede yazdığı makalelerde Fikret, okuduğu çeşitli yazar veya akım üzerinde durmuyor ve şair, okuduklarını Türkçeleştirmeye çalışıyor. Bu son nokta çok önemlidir, zira üslubun değişmesinin en mühim sebebi budur. Tercüme, üslup değişmelerini derinden etkileyen en önemli faktördür” (Kaplan, 2005: 14).

Mehmet Kaplan’ın bu sözlerinden kısmen de olsa Servet-i Fünûn edebiyatının özellikleri çıkarılmaktadır. Kısaca hayalci ve yenilikçilerdir.

Ahmet Kabaklı,Servet-i Fünûn şiiri için iki ana etkiden söz açıyor: “Bunlardan ilki Tanzimat, ikincisi ise Batı etkisidir”, “Batı etkisi içinde Parnasizm’in etkisi de yer almıştır” diyerek Servet-i Fünûn’daki tablo gibi şiir etkisini belirtmiştir. Ayrıca Sembolizm’in de musikiyi taklit eden şiire yol açtığını da söylemeden geçmez (Kabaklı, 1997: 177).

Ahmet Kabaklı da Servet-i Fünûn şiirinin özellikleri için aynen şöyle der:

“Abdülhak Hamid’in kırdığı (Divan şiirindeki) bağımsız beyit anlayışı büsbütün ortadan kaldırılmış, mısra bağımsızlığına da pek önem verilmemiştir. Sırasında bir tek hükmü (veya anlamı) beş altı mısraa kadar yaymak suretiyle nazmı nesre yaklaştırmışlardır (...) Türkçe kelimeleri bozmadan aruza uydurmaya çalıştılar.” Servet-i Fünûn’un büyük yanılması, kullandıkları dilde görüldü: ‘Şiir avam için değil seçkinler için yazılır.’ Bugün inşâd edilen Fransız şiirlerinde öyle bir ahenk vardır ki bunu Lamartine’in Victor Hugo’nun şiirlerinde bulmak mümkün değildir (...) Bu ahenk merakı yeni Fransız edebiyatçılarına bir şey kazandırmış veyahut bir şey kaybettirmiştir: Wagner’in bestelerindeki lezzet ve halaveti (tatlılık) duymak için musikişinas olmak lazım geldiği gibi, genç Fransız edebiyatçılarının icadı olan eserleri his ve idrak için de şairane rikkatli (yumuşaklık) ruh lazımdır. Her Fransızca bilen yani eserleri anlayamaz. Paul Verlaine’in mümtaz şakirtlerinden Albert Samaine’in dediği gibi: ‘Akıcı manası, su altında Ophelia’nın saçları gibi dağılan sarışın beyitler...Bulut gibi, ses gibi ele geçmez şiirler... Ruha ancak leziz bir okşayış gibi dokunan ıtır kokulu, asabi muhabbete yakın şarkılar... Şüphe yoktur ki herkesin anlayacağı lisan ile yazılmaz. Ya şiir nezahetini (inceliği) ve fikir inceliğini feda etmek yahut okuyucuların rağbetinden vazgeçmek... İşte bunlardan birini alıp ötekini bırakmağa mecbur olunca genç Fransız kalemleri, okuyucuların gürültülü takdirini kaybetmişler; fakat şiir ve edebiyata, şüphesiz, kazandırmışlardır” (Kabaklı, 1997: 177–179).

Cenab Şahabeddin’e göre: “Bu edebiyatın baş teması hayal-hakikat çarpışmasıdır” (Kabaklı, 1997: 179).

Ahmet Kabaklı da Servet-i Fünûn edebiyatının Batı tesirinde meydana gelmiş olmasına dikkat çeker. Bu, o devir için hiç de şaşılacak bir olay değildir. İstanbul'dan Avrupa'ya kaçanlar, Osmanlı Devleti'ni sömürme plânlarını daha etkin hâle getirmek için çabalayan konsolosluk temsilcilerinin İstanbul'a göçleri, bu devrin Batı tesirinde kalmasında önemli bir rol oynamıştır. İşin daha da derinin Fransız İhtilâli ve etkileri de atlanamayacak bir gerçek olarak siyasî tarihin önünde durur.

Avrupa'ya kaçan aydınlar gizlice gönülden gönüle Meşrutiyet sisteminin temellerini atma faaliyetlerinde bulunarak, padişah aleyhtarlığı yapmışlar, 'vatan' kavramının oluşmasını desteklerken Osmanlı Devleti içerisindeki birden fazla azınlıkta meydana gelebilecek kopma isteğini görememişler ve I.Dünya Savaşı'na giren Osmanlı Devleti'nin "hasta adam olarak" bile dünyadaki tartışılmaz konumunun kara deliklere kapılan yıldız sistemleri veya gezegenlerin başına gelenler gibi bir anda yok olmasına neden olmuşlardır.

Kara deliklerin yuttuğu gezegenler de hayat var ya da yoktur. Önemli olan hayat olsa da olmasa da bir gezegen olmasıdır. 19. asrın sonlarında dünyada siyasî ya da askerî anlamda bir hayat belirtisine sahip olmayan Osmanlı Devleti, her şeye rağmen dünya içinde bir dünyaydı. Bu nitelik I.Dünya Savaşı'yla bir kara parçasına dönüşmüştür.

Hasan Akay'a göre Servet-i Fünûn'un oluşum ortamı ve dağılışı:

“ 1- Yüzyılın genel çehresini oluşturan bu acı tablo; bu yıkılış, çöküş, hastalık atmosferi, bu duygu ve düşüncelerin kara gölgesi eserlere de girmiş, gittikçe koyulaşan türevlerini bırakmış ve nihayet bir kötümserlik ve ümitsizlik havasının edebiyatı sarmasına sebep olmuştur.

2- Bu dönemde halka pek yakın durmayan, sosyal hayatla pek ilgili bulunmayan resimli, eğlenceli dergilerin sayısında görülen artış ise ilgilerin merkezini, kitap ve dergiden gelen tesirleri göstermesi vs. bakımından oldukça ilgi çekici ve anlamlıdır.

3- Halka yakın ailelerden gelen bu neslin halka bu kadar uzak ve yabancı kalmaları ve halktan kopuk bir edebiyat meydana getirmeleri, gerçekten de izaha muhtaç bir olgudur. Şinasi'den itibaren-dil, üslup ve anlayış açısından-hız kazanan ve belli ölçüde bir imkân elde eden halka yakın dil düşüncesinin Servet-i Fünûn nesli elinde alt üst edilmiş olması ise, dikkate değer ve çarpıcı bir husustur.

4- (...)Servet-i Fünûn nesli düzenli biçimde eğitim öğretim görmüş, özellikle küçük yaştan itibaren bir Batı dilini öğrenmiş kimselerdir.

5- (...) Hayır, bu bir toplanmadır; fakat rastlantıdan değil, planlanmış buluşmaların ve tasarlanmış beraberliklerin ürünüdür.

6-Servet-i Fünûn topluluğu içinde bir zaman sonra –aslında 1898’den itibaren- su yüzüne çıkan dargınlık ve anlaşmazlıklar, bilahare (sonra) istibdatçı ve sansürcü olarak gördükleri yönetimin baskısı ve kendilerini göz hapsine / izlemeye alması üzerine 5 yıl gibi çok kısa bir süre içinde (1896–1901) daha önce ara nesil tarafından gerçekleştirilen hazırlık safhasıyla birlikte-görülmedik bir atılım ve tesir meydana getiren Servet-i Fünûncuları dağılma noktasına getirir” (Akay, 1998b: 149–156).

Servet-i Fünûn edebiyatının Hasan Akay’ a göre özellikleri:

“1- Tanzimatçıların lisan konusunda inançla yavaş yavaş gerçekleştirmek istedikleri sadeleşme hareketi, Servet-i Fünûncular ile birlikte hız kesmiş, yeniden ağır bir Osmanlıca’ya dönüş yapılmıştır. Sanat ve edebiyat anlayışlarının da beslediği ve eserlerinin zaman zaman içinden çıkılmaz hale getirdiği bu dil tavrı, günümüze çok az eserin kalmasına yol açan ve sonlarını hazırlayan bir büyük tehlike olmuştur.

2- Servet-i Fünûncular daha önce kullanılmamış, pek yeni kelimeler (tiraje, şegat, ibtika, takattur, tebeşbüs; lerzende; puşide vb. az kullanılmış, hatta mükevkeb, muattar, müzehheb, mukmir, müşemmes, mutarra, musaffa, muşa’şa’, nevin gibi hemen hiç kullanılmamış kelimeler ki bunlar Arapça ve Farsça’da olmayan; ancak Arapça ve Farsça olmak üzere sıfat kategorisinde uydurularak kullanılan kelimelerdir.

3- Bu devrin edebiyatçılarında derin psikolojik tahliller ve gözleme dayanan gerçekçi tasvirler dikkati çekmektedir. Hemen hepsinde aşırı bir hassasiyet (santimentalizm), ince bir duyarlılık, içe kapanıklık, hayata küskünlük, dolayısıyla aşırı titizliğe eğilim (preciosite) vb. söz konusudur. Bu özellik, üslup unsurlarında da açık biçimde kendini göstermektedir: Eserlerinde, ‘ah, oh, ey’ gibi ünlemler ‘ve, evet, ki’ gibi bağlaçlar dikkati çekecek kadar sık kullanılmıştır.

4- Şiirde aruz vezni (özellikle Fikret’in gayretleriyle) büyük bir başarı ile kullanılmıştır; hatta hemen hemen hiçbir aruz hatasına düşmeksizin. Bu bakımdan, aruzun edebiyat tarihimiz boyunca en eksiksiz biçimde kullanıldığı devrin bu devir olduğu söylenilmiştir.

Yaratan, yapan, düzenleyen anlamına gelen Sani sıfatı, Allah hakkında kullanılan adlardan biridir; insan, tabiat, everen, canlılar-cansızlar alemi, yer ve gök arasındakiler hep Allah’ın birer manzumesidir (...) Bu düşünce tarzı, sanatçılarda, tabiat anlayışını değiştiren, tabiatı profanlaştıran(dinsellikten uzaklaştıran), felsefi ve metafizik arka planından soyutlayan Servet-i Fünûncularla birlikte değişmiştir.

Nazım sentaksının yepyeni tarzda düzenlenişi, yani bir tekniği aşırı biçimde kullanarak kendine, kendi sanatına mal etme, onu adeta sanatçının bir sembolü haline getirme anlamında bir kullanım örneği – Divan ve Tanzimat şiirinde değil; fakat- Servet-i Fünûn şiirinde vardır. Cümle bir mısranın ortasında başlayabilir veya bitebilir; üstelik bir beyite, birkaç beyite değil, 7–8 mısraya kadar yayılabilir; hatta şiir cümlesi olmaktan çıkarak bir nesir cümlesi durumuna gelebilir.

Baudelaire’e göre büyük şair, en küçük şey hakkında bile şiir yazabilendir; çünkü sanat alanında küçük büyük diye bir şey yoktur.

6- Kendilerinden önce ufak çapta bazı örneklerine rastlanmakla beraber, Batı kaynaklı birtakım nazım şekillerini (sonnet, terzarima vb.) getirerek başarılı örneklerini verenler, Servet-i Fünûncular olmuştur.

7- Sanatçıların bilinçli bir biçimde, çıkış noktaları birbirine yakın harflerden oluşan kelimeleri kullanmak, (asonans, konsonans ve aliterasyon örgüleri sayesinde) şiirin anlattığı şeye uygun düşen bir ses salkımı oluşturmak, böylelikle âdeta ses düzeyinde konunun nağmeleştirildiği bir şiir kurmak istedikleri, bu uğurda bir hayli kafa yordukları, oluşturmak istedikleri şeye uygun üslubu temin etmede (Fikret'in Resim Yaparken'de veya Cenab'ın Tekazayı Üslup şiirinde açıkça görüldüğü ve dillendirildiği gibi hafakanlar geçirdikleri dikkati çekmektedir.

Resim gibi şiir ve musiki gibi şiir anlayışı ise, bu devrin edebiyatının asıl rengini belirleyen diğer önemli bir özelliktir.

Sembolizmin şiirde neredeyse ana damar mevkiine koyduğu 'ahenk' fikrinin (Verlaine'in, 'Musiki, daima musiki, daima musiki' sözü meşhurdur ve Servet-i Fünûn şairlerince-bilhassa Cenab'da- kesin bir prensip halinde benimsenmiştir.) yönlendirdiği eserlerin tesiriyle 'Musiki gibi şiir' anlayışı, ilk kez bu devirde ve şiirle musikiyi bu kadar iç içe takdim etme başarısını göstermiştir.

8- Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle: Servet-i Fünûn şiirine orijinal imaj, alegori(soyutu, resimle somutlamak) ve sembol sokan Cenab'dır.

9- (...) Cenab, Servet-i Fünûn şiirine hâkim tabiat anlayışını ilk olarak tespit eden ve Tevfik Fikret tarafından da birçok defa taklit edilmiş olan Ta'yini Metalib adlı şiirinde, ruhuyla tabiat arasında yakın bir bağlantı kurmuştur..." (Akay, 1998b: 164-176).

Hasan Akay ve diğer araştırmacıların tespitlerine göre özetle şu özellikler Servet-i Fünûn edebiyatı için söylenebilir:

1-Batı tesiriyle teşekkül etmiş bir edebiyattır.

2-Düzyazıda Realizm ve Natüralizm'in etkileri vardır. (Recaizade Mahmut Ekrem-Araba Sevdası; Nabizade Nazım-Karabibik; Halit Ziya Uşaklıgil-Aşk-ı Memnu ve Mai ve Siyah...)

3-Nazım geleneğinde Tanzimatçıların yapamadıklarını yapmışlardır. Yeni nazım biçimlerini Avrupa edebiyatından Türk edebiyatına taşımışlardır.

4-Aruzu mümkün olduğunca kusursuz kullanarak asırlarıdır devam eden aruz kusurlarının sancısını kısmen de olsa dindirmişlerdir.

5- Plastik sanatlardan resmin şiirle olan alakasını, Avrupa edebiyatındaki Parnasizm akımının etkisi ile kuvvetlendirmişlerdir.

6-Şiirde musikiyi yakalamanın peşinde olmuşlar ve bu amaçla Sembolizm akımının kaynaklarından yararlanarak musiki değeri kuvvetli olan Arapça ve Farsça sözcükleri sözlüklerin tozlu sayfalarından şiire taşımışlardır.

7-Sanat ve edebiyat alanında hatta felsefeyle alakalı makaleler yazarak Türk fikir hayatının modernleşmesine katkıda bulunmuşlardır.

8-Sanatın Tanzimat nesli ile kaybettiği halka göre yüksek mertebedeki tahtını tekrardan ele geçirmişlerdir.

Servet-i Fünûn edebiyatı için genel bir çerçeve olarak kabul edilebilecek bu özelliklerden sonra Cenab Şahabeddin'in Evrak-ı Eyyâm'da bulunan Edebiyat başlıklı yazısının Feylosof Mazlum , Ali Raşid, Vacid, Diplomat Naşid, Hoca Tefik, Pokata Rıza, Mantar Nuri, Kaymakam Sermed isimleriyle kaleme aldığı münazara özellikleri gösteren metninden özetle son olarak Servet-i Fünûn edebiyatının şu özellikleri çıkarılabilir:

“1-Lisanın kolu budu kırılmalıdır, bu yeni bir kalp, ruh, heyecan ve hayat için yapılmalıdır.

2-Eski şiirler artık ölmüştür.

3-Gazel devri kapanmalıdır.

4-Eski zamanların hisleri, hayalleri, şiirleri, teraneleri tarihe gömülmelidir.

5-Artık divanlar müzeye kaldırılmalıdır.

6-Eski şiirler, eski fotoğraflar gibi sararmış, solmuş, belirsiz, gölgelenmiş, islenmiştir.

7-Eski şiirlerde medeniyet ve insanlığa ait temalar görülmemektedir.

8-Sessizliğin bile bir manası varsa, manasız şiir olamaz.

9- Eski şairlere hürmet göstermek gerekir.

10- Yeni kalemler eskilerin hiçliğini ve boşluğunu gördüler, eserleri için onların eserlerini karıştırmaya yanaşmadılar.

11-Dekadanlık tabiri (bu garip tanımlama) kıskançlığın göstergesi ve sahtekâr yakıştırmasıdır.

12- Otuz senedir kanlı bir korku toplum hayatına hâkimdir.

13-Yazdıklarımız, idarenin azgınlığı arasında kanayan kalbini her şâir(in) birkaç satırla biraz dışarı çıkarıp rahatlamaya çalışmıştır. Gizli bir yoğun hasretle kavranan yürekler bütün ateşini kelimelere, cümlelere veriyor, asrın sefâleti üzerine bir parlak kılıç açıkça ışık veriyordu. Genç göğüslerden, ufukların

samimiliğini sarsacak, sessiz yeryüzünü söyletecek, hissiz kâinatı hislendirecek feryatlar koştular. Edebiyat genel tembellik üzerine haykırdı.

14- Yeni hayat, kalemlerden çıkan zekâyı bütün ruhlara göstermek istedi

15-Servet-i Fünûn'un gözyaşı abidesi Rübâb-ı Şikeste'dir. Bu kitap İkinci Abdülhamid'e karşı süslü ve sanatlı bir isyandır.

16- Acı bir üslûp bulunmalıdır.

17-Eski dil mirasının üstüne öpücük gibi ılgılığımızı koyduk" (Şahabeddin, 1998:193-198).

2.2. İkinci Yeni Şiirin Özellikleri

İkinci Yeni şiirin özelliklerini tanımadan önce devrin siyasî, sosyal ve sanatsal ortamı değerlendirilecek olursa M.H. Doğan'ın şu sözlerinden özetle şunlar aktarılabilir:

“1- İkinci Dünya Savaşı yeni bitmiştir.

2- D.P. iktidara gelmiş, tek şef dönemi kapanmıştır.

3- Ekonomide liberal bir hava hakimdir.

4- Sanayileşmenin hız kazanmasıyla köyden kente göçler artmıştır.

5- Ekonomik yardımlar başlığıyla yabancı etkisi memlekette artmaktadır.

6- Yeni şarkılar ve şarkıcılar gibi sanat ortamında yeni türemeler meydana gelmiştir.

7- İktidara yeni gelen sınıf; şiir, edebiyat, müzik gibi sanatları eğlence aracı olarak görmektedir.

8-Sanat namına sadece Aziz Nesin gibi politik düşüncelere mizahla yaklaşan yazarlar okunur. Şiir bu yüzden de okuyucu bulamamaktadır.

9-Yeni gelişen sınıf, Namık Kemal'den, Tevfik Fikret'e oradan Nâzım'a kadar uzanan uygulamalarıyla gerici iktidarların sanat düşmanlığı geleneğine uyararak, eğlendirici ve zararsız (!) olanın dışında bütün sanatların karşısına en sert baskı araçları, en amansız usullerle dikilir. Sanat dergileri kapatılır, sanatçılar izlenir, işsiz-güçsüz bırakılır, tutuklamalarla, korkutmalarla susmaya zorlanır. Anday, Eloğlu, Berk, Damar, Kurdakul, İlğaz vb. şiirlerinden dolayı kovuşturulmaya uğrarlar, kitapları toplanır, kimisi işkence görür, hapse atılır. Baskı vardır ancak şiir susmamaktadır.

10-Garip ve Orhan Veli; şiirin küçük olayları ağza geldiği gibi söylenen bir basitliğe sürüklenmesine neden olmuştur. Şiirlerden şâirin kimliği silinmiştir. Bu şiir çağa ayak uyduramadığı için de sanat ortamından silinmiştir.

11-Eski şiir imgesiz, derinliksiz, basit konuşma dilinden uzaklaşmaya çalışırken İkinci Yeni tam tersini yapmıştır.

12-Şiirdeki dilsel değişim insanın gerçekliğinin değişimi ile paralel bir gelişim göstermiştir" (Doğan, 1969:1-14).

Fethi Naci de -Cemal Süreya'nın İkinci Yeni şiirin merkezine oturttuğu adam olan-Turgut Uyar'ın şiirini eleştirirken şöyle der:

“...Akçaburgazlı Yekta, bir bakıma gerçeklerden bir kaçış; mutluluğu -bence- imkânsız düşlerde arama çabası. Bir bakıma Turgut Uyar'ın yaşamasını bütünleyen bir sığınak; Uyar'ın yaşamasındaki eksikliği, duygular ülkesinde bütünleyen bir sığınakçı Turgut Uyar, tedirginliklerinden, umutsuzluklarından, bıkkınlıklarından bir dünya kuruyor, 'erini bulup yaşamasına yerleştiriyor.' Dünyanın En Güzel Arabistan'ı Turgut Uyar'ın kurduğu dünyaya verdiği addır. Bu dünyanın bir başka adı da Geyikli Gece olabilirdi. Ama Arabistan Turgut Uyar'ın demek istediklerini daha iyi anlatıyor daha açık” (Uyar, 1985: 16).

Bu paragraftan şu sonuç çıkartılabilir: İkinci Yeni şiir yeni bir dünya kurmaktadır.

Attila İlhan'a göre: “Garip şiiri İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise, Menderes Diktası'nın!” (İlhan, 1996: 7). Attila İlhan, toplumcu-gerçekçiliği benimsemeyen İkinci yeni şâirleri için baskıdan “korktular” tespitini yapmıştır. Mehmet H. Doğan'ın 1940 kuşağı şâirlerinin başına gelenler düşünülürse İkinci Yeni şâirleri hiç de haksız görünmezler.

1950'li yıllarda Pazar Postası'nın kurucusu olan Muzaffer İlhan Erdost'a göre İkinci Yeni'nin ortaya çıkışı şöyledir:

"Şiir, bir şeyin şiir olarak anlatımından, kendinde şiir olmaya evrimleştikçe, söz ile sözcük arasındaki geleneksel denge de bozulmaya başlar. Bu dengenin bozulmaya başladığı dönem, İkinci Yeni'nin oluşmaya başladığı dönemle örtüşür. (...) Artık kişi kendini açıklamak istediği zaman, eski ve o denli yalın açıklama biçimlerinin yeterli olmadığını kavrar. Yeni anlatım biçimleri aradığı gibi, var olan anlatım biçimlerini de kendi içlerinde geliştirmeye yönelir. Şiir ile kendini açıklar ama artık yeni kendini, eski şiirin biçimiyle anlatamaz, açıklayamaz olur. Bu gelişen öz, şiirde yeni bir biçim arar. İkinci Yeni'ye denk düşen yıllar, şiirde, bu biçim arayışı, dış-biçim arayışından iç-biçim arayışına yönelmiş ve sözcük ile söz arasındaki denge zorlanmıştır. Sözcük ve söz arasındaki (alışlagelmiş) dengenin, sözcük çıkarına bozulması olarak ortaya çıkmıştır İkinci Yeni” (Akkanat, 2002: 68), (Erdost 1997: 76).

Türk şiirinin dengeleri Servet-i Fünûn şiirinden sonra Garip ile ciddî bir sarsılma yaşamış kabul edilirse İkinci Yeni'nin bu sarsılmayı şiir lehine çevirdiği kabul edilebilir. İkinci Yeni şiir söz sanatları gibi önemli şiir öğelerini mümkün mertebede geri getirmiştir. İkinci Yeni şâirlerinden Sezai Karakoç'un şiir kitaplarından Hızırla Kırk Saat'te Telmih sanatının şiiri nasıl sardığı görülebilir.

İkinci Yeni şiiri Garip'e karşı bir 'başkaldırı'dır (Bezirci 1996: 56). Her yeni şiirin ilk işi kendinden önceki şiiri devirmek olacaktır diyerek düşüncesini tasdikler (Bezirci, 1996: 57).

Attila İlhan İkinci Yeni ile birlikte meydana çıkan şiir ortamını hiç beğenmez. Türk şiirine yarardan çok zarar getireceklerini şu sözleriyle beyan eder:

“(…) bizim bildiğimiz bir sanat davranışı, bir şiir tutumu öncenin öncesi bir felsefe yolundan gelir bir estetik metoda bağlanır. Bir şiiri "götürmeye" niyetlenenler hiç olmazsa kendi aralarında ne yana götüreceklerini ve nasıl götüreceklerini kararlaştırmış olurlar. Yoksa önüne gelenin rastgele meydana çıkıp pala salladığı böyle bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirki olmaktan öteye gidemez, şiiri de hiçbir tarafa götüremez. Birtakım kabiliyetli, değerli şairleri bozar, ezer, ufalar ve dağıtır. Bu olur yalnız” (İlhan, 1996: 47).

Servet-i Fünûn şiirinin de Fecr-i Âti edebiyatındaki gibi bir estetik mahiyette beyannâmesi yoktur. Attila İlhan bu gerçeği atlamaktadır. Önemli olan Türk şiiri için Garip şiirinin getirmiş olduğu rüzgârı Türk şiirinin öğelerinin lehine çevirerek Türk şiirini silahsız bırakmamaktadır. Bu öğelerin düzenli ya da düzensiz kullanılmaları İkinci Yeni şâirlerine ait kalemlerin ucundaki kağıtta izlerini yitirmezler. Bunu yitirmedikleri gibi de tek kalıpla tek şiir anlayışını da yıkararak genişletirler. Edip Cansever'in “Seniha'nın Günlüğünden V” başlıklı şiiri bu duruma kanıt olarak gösterilebilir. Edip Cansever, bu şiirde evin içindeki vazoya veya herhangi bir nesneye şiir yazmaktan çok hepsine küçük bukleler hâlinde bir şiir yazmayı tercih etmekte ve demokratik bir bütünlük oluşturmaktadır.

Attila İlhan, İkinci Yeni'deki dil sorunsalına ise şöyle değinir:

“(…) Dilde aşırı uydurmacılığın biçimciliğe yardımı. Tehlikeli sonuç: Şiirin okurdan kopması”(İlhan, 1996: 162).

Attilâ İlhan'ın bu sözleri İkinci Yeni şiirinin dili değişik kullanmasını kanıtlar niteliktedir.

“Bir şiirin olmasını sağlayan şairin perspektifidir” (Süreya, 2002: 217).

Cemal Süreya'ya göre şâirin kişiliği şiirde önemlidir. Bu sözlerinden hareketle İkinci Yeni şiirin bir başka özelliği de kişilikli olması, denilebilir.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şiirinin dünyadan beslenirken kullandıkları tekniği sağlayan Sürrealizm akımının tarihsel serüvenini anlatmayı gerek görür:

“Felsefi bir nihilizm ve evrensel bir kötümserlik Dadaistleri aşırı davranışlara zorluyordu. 1916'da Zürih'te Tristan Tzara'nın arkadaşlarıyla birlikte çıkardığı Bulietin Dada'dan sonra, Litterature dergisinde toplandılar. Bu dergide G. Apollinaire, Max Jacob, Derain, Picasso, Dufy gibi eski kübistler, P. Valery, Andre Gide gibi simbolizmin ustaları da yazıyordu. Ancak asıl hâkim olan bizimkilerdi. Philippe Souppault, Andre Breton, Loius Aragon, Paul Eluard, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, vb. Hareket kısa zamanda yayıldı, genişledi, dal budak saldı. Sonra da birdenbire durdu. Öldü. Daha doğrusu intihar etti. Dadaistler yavaş yavaş ayrılmaya, vazgeçmeye başlamışlardı. İlk ayrılan da kurucu Tristan Tzara'ydı. 1922'de her şey durulmuş, hareket yerini sürrealizme bırakmıştı. Dadaistler bu sefer bu yeni akımın öncüleri oldular. Böylece kimine göre gereksiz bir skandal, kimine göre de faydalı bir jest olan Dada hareketi, ayırıcı niteliğini Sürrealizm'e bağlayarak görevini yaptı. Yukarda sözünü ettiğimiz infial (kırılma) ya da dayatma Sürrealistlerde, günlük yaşama planında Rimbaud'un "hayatın değiştirilmesi", düzen planında da Marx'ın "dünyanın değiştirilmesi" fikirlerine şartlanarak az çok belirgin ve mazbut (derlenmiş toplanmış:sağlam) bir durum aldı. Sonra da daha yeni şairlere, Michaux"ya, A. Artaud'ya, J. Prevert'e, Henri Pichette'e bağlandı. Şimdilerde başka planlarda onlarca korunuyor, kurtarılıyor ya da temsil ediliyor” (Süreya, 2002: 270).

Cemal Süreya'nın bu sözleri İkinci Yeni şâirlerinin hiç de taklitçi olmadığını, Batı'yı özümseyip şiir yazdıklarının bir delili olarak sunulabilir. Onun bu tavrı Servet-i Fünûn şiirindeki Cenab Şahabeddin ve makalelerini anlatır niteliktedir. Cenab Şahabeddin ile içinde buldukları şiir ortamının retorik olarak kastını ve değerlendirmelerini ciddî anlamda kaleme almaları açısından benzerler.

2.2.1. İkinci Yeni Şâirlerinin Ağzından ve Gözünden İkinci Yeni Şiiri

2.2.1.1. Sezai Karakoç'a Görel İkinci Yeni:

- “1- İkinci Yeni şiir Garip'in yenilenmesidir.
- 2- İkinci Yeni salt yaşama şiiridir.
- 3- Apriori bir tekvin teorisi ve ona dayalı bir hükümler mecellesi olmayan, postulasız bir yaşama demektir.
- 4- Realist, pragmatik, plüralist'tir.
- 5- 'Evrende insan'ı anlatır.
- 6- Arayan ama bulmaya niyeti olmayan bir şiirdir.
- 7- Bir pasaj, bir bulvardır.
- 8- İstimlakçıdır, imarcı değildir. Yer yer akıl dışına kaçır, düşlerde süzülür.
- 9- Yaşamak ilk prensibidir.

10- Yaşamayı yaşama açıklar.

11- Anlam şiirin cevheri değil; bir şart, bir tarz olan yanına akf'ı da ekleyen bir şiirdir”

12- Cemiyette sıkıştıkça kadına kaçandır.

13- Dünya gerçeklerine ve nimetlerine övgü ya da imreniş ya da nefret ve kaçıştır.

14-Dini kutsallık bu şiirde yoktur” (Karakoç, 1960).

2.2.1.2. Turgut Uyar’a Göre İkinci Yeni:

“1- (İkinci Yeni), Orhan Veli'nin Garip'iyle şiirin farkına varmıştır (Uyar, 1985:92).

2- DP'nin getirdiği para patlamasından doğan toplumun yeni değerleri İkinci Yeni'yi doğurmuştur (Uyar, 1985:93).

3- Cenab Şahabeddin'in “Sarışnık getirir gözlerin akşamlarına” dizeleri İkinci Yeni'ye ipucu teşkil eder (Uyar, 1985:97).

4- (İkinci Yeni), eski şâiraneliğe karşıdır. Örneğin Garip ve Hece şâiraneliği (Uyar, 1985:100).

5- (İkinci Yeni), teknolojinin getirdiği hızlı hayata dikkat eder (Uyar, 1985:101).

6- (İkinci Yeni), duyarlık ve sözcük yenilenmesidir (Uyar, 1985:102).

7- (İkinci Yeni'nin) hammaddesi imgedir (Uyar, 1985:103).

8- (İkinci Yeni), insanın trajijini verir (Uyar, 1985:104).

9- (İkinci Yeni), şiirini şâirleri açıklayamaz.

10- (İkinci Yeni), şiirde soru-cevap ilişkisi önemlidir. Bu yeni imge bulmaya çalışırken farkında olunulmadan şiirde meydana çıkmış bir tekniktir (Uyar, 1985:104).

11- (İkinci Yeni), şiirde, her şiirin ister istemez bir öyküsü vardır (Uyar, 1985:109).

12- (İkinci Yeni), konuşma dilinden vazgeçmez (Uyar, 1985:111).

13- (İkinci Yeni'de) geleneksel deyimler kullanılmaz” (Uyar, 1985:111).

2.2.1.3. Cemal Süreya'ya Göre İkinci Yeni:

“1- Bugünkü toplumsal, tutumbilimsel, siyasal yaşamımızın canlı değişken bir organizmadır tabii. Bütün bunları kavrayabilmek için öncekilerin yaptığı gibi enstantanelere değil, bir filme (renkli, CinemaScope, Vistavision...) gereksinimi duyuyoruz. Bir dönüt kolu, öteki dönüt koluna etkiliyor. Neden bir CinemaScope şiirde olmasın? Neden arka plânlar da net olduğu hâlde bütünlüğünü, ön plânlarının netliğini yitirmeyen bir Vistavision şiir de olmasın (Süreya, 2002:200-201)?

2- İkinci Yeni, atonal (oniki-ton) müzik gibi kurulmaktadır çok kez (Süreya, 2002:201).

3- İkinci Yeni, şiire kişilik kazandırmaktadır. Klee'nin resimlerinde konuşan tek şey stilazasyondur, bizim deyimimizle kişilik... O kadar olmamakla beraber Michaux'nun şiirlerinde de öyle (Süreya, 2002:204).

4- İkinci Yeni şiir, kendine baskılar arar (Süreya, 2002:248).

5-İkinci Yeni'de düşünce kişiseldir, hem de öyle pek belli kurallara bağlanmaz (Süreya, 2002:250).

6- İkinci Yeni şiir, Dada ilgisi olamayan bir şiirdir. Tek bir ilgi söylenecek olursa o da 'sonsuz dayatmaya' karşı bir şiir oluşudur, İkinci yeni'nin (Süreya, 2002:271).

7- İkinci Yeni şiir, yeni kelimelerle doludur. Bu şiiri 'feda etmek' demektir. Engellenmelidir (Süreya, 2002:275).

8- Alışkanlıklara karşıdır (Süreya, 2002:278).

9- Tabiat şiirle başkaldırır. Yeni tabiat ya da şiir ahlakı kovar. İkinci Yeni'de de bu görülür (Süreya, 2002:283).

10- Artık belli imajlar yok, İkinci Yeni şiirde. Bütün sözcükler imaj olabilir (Süreya, 2002:288).

11- Gelenek karşısında asıl kopuş İkinci Yeni ile başlamıştır. Çünkü İkinci Yeni eski dili (Osmanlıca'yı) bilmez. İstese de eski de yaslanamaz. Garipçiler dil bilir. Eskiye aha yakındırlar" (Süreya, 2002:288).

2.2.1.4. Ece Ayhan'a Göre İkinci Yeni:

"1- (İkinci Yeni şiir,) Doğu'da olmayan süreci bulmuştur (Ayhan, 2002:9).

2- (İkinci Yeni,) ıssız bir uçta ve kendi kendine bir şeyleri yoklamaktır (Ayhan, 2002:9).

3- (İkinci Yeni'de) toplumun insancıl tarafı unutulmamıştır (Ayhan, 2002:11).

4- (İkinci Yeni'de) ozan bir müteşebbistir, toplum içinde hâlen var olan ya da var olması istenilen gereksinimleri duyar, sezer, piyasaya gelir, üretime başlar. Bu müteşebbisin üretimi, hâlen var olan gereksinimleri karşılayan müteşebbisin üretimi denli, belki de daha çok önemlidir (Ayhan, 2002:10).

5- (İkinci Yeni,) Türk şiirinin içine düştüğü bir bunalımın itmesi ile oluşmuştur (Ayhan, 2002:11).

6- (İkinci Yeni,) us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına göndermek, dil kurallarını aşmak, sözcükleri anlamından kurtarmak, yeni biçim ve anlamlar (kurmaktır) (Ayhan, 2002:11-12).

7- İkinci Yeni, anlamı mısra kurulduktan sonra istiyor ve gerçekleştiriyor (Ayhan, 2002:12).

8- (İkinci) Yeni şiirde kendinden önceki şiirin verileri vardır (Ayhan, 2002:12).

9- İkinci Yeni, sıkı bir şiirdir (Ayhan, 2002:14).

10- İkinci Yeni:

a) Parasız yatılıların şiiiridir, b) Garip biçimde özgün, çağdaş ve çağcıdır, c) Bir mülkiye hareketi, Ankara şiiir olayıdır, d) Gerçeküstüdüdür (Ayhan, 2002:14).

11- Eskimiş şâirler, tarihe, tarihçilere, ve hızla değişen gerçekliklere hatta elle tutulurcasına somut olgu ve belgelere sırtlarını dönerek-gerçekten de çok dar ve çok ilkeldi (İkinci Yeni'ye göre). Atonallikle (de)hiç ilgisi yoktu (Ayhan, 2002:15).

12- İkinci Yeni şiiir, yeni bir dilbilgisi ve sözdizimi ve istifiyle kuşanmıştır (Ayhan, 2002:15).

13- Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin en önemli ya da birinci şâiridir" (Ayhan, 2002:16).

2.2.1.5. Edip Cansever'e Göre İkinci Yeni:

"1- İkinci Yeni, durmadan yenilenmektir (Cansever, 2000:45).

2- (İkinci Yeni'de) değişik şâirler değişik kişilikler kurmuştur (Cansever, 2000:46).

3-(İkinci Yeni şiiir,) Batı etkisindeki Türk şiiirinin kaynaklarını değiştirmesidir (Cansever, 2000:46).

4- (İkinci Yeni,) çevresel ve toplumsal etkilerle doğmuştur (Cansever, 2000:46).

5- Garip, İkinci Yeni'nin ufkunu genişletmiştir (Cansever, 2000:46).

6- (İkinci Yeni), değişen beğenilerin şiiiridir (Cansever, 2000:46).

7- (İkinci Yeni,) anlamsızlıkla, saçmalıkla, dilin bilinen akışını bozmakla suçlanır (Cansever, 2000:46).

8- İkinci Yeni, kişiliğin şiiiridir (Cansever, 2000:47).

9- İnsanın değeri İkinci Yeni ile gündeme gelmiştir (Cansever, 2000:48).

10- (İkinci Yeni şiiirde,) düşünce yaşantılarla özdeşleştirilmiştir (Cansever, 2000:49).

11- (İkinci Yeni), eski Anadolu uygarlıklarından yararlanmalıdır (Cansever, 2000:50).

12- (İkinci Yeni'de), mısra işlevini yitirmiştir (Cansever, 2000:57).

13- (İkinci Yeni'de ölçü), Düşünsel-ussal ölçü. Tek ses değil çok sesli olmalı (Cansever, 2000:57).

14- (İkinci Yeni), seçkin bir anlatım (Cansever, 2000:57).

15- "İkinci Yeni şiiirde" cümle insanlaşıyor bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor (Cansever, 2000:57).

16- Teknoloji, atom bombası, motorlu araçlar, buzdolabı, tüpler, kıl borular, çelikler (İkinci Yeni) şiiirde yer bulur" (Cansever, 2000:73).

Cevat Akkanat İkinci Yeni'nin özelliklerinden biri sayılan 'Garip'e tepki' için şunları söyler:

“(…)Garipçilerin karşı oldukları pek çok öğeye sahip çıkan; onların savundukları birçok öğeyi ise reddeden, örneğin imgeyi öne çıkararak, çağrışım gücü ve ses değeri yüksek kelimelerle kurulu, edebî sanatlarla, şairane duyuş ve söyleyişlerle donatılmış şiirlerle kendini ortaya koyan bu yeni anlayış, 'özcü ve image'cı' bir şiir kuşağının oluşmasına zemin hazırlayan etkenlerden biri olur...”(Akkanat 2002: 59).

Yine Cevat Akkanat, İkinci Yeni isminin isim babasını aynen şöyle ifade eder:

“Teorisyen olarak adı geçen şairlere katılan Muzaffer Erdost, gruba İkinci Yeni ismini veren kişi de olur” (Akkanat 2002: 62).

Cevat Akkanat, İkinci Yeni şiirin karşı bir duruş oluşunu yine şu sözleriyle dile getirmiştir:

“İkinci Yeni'nin Garip'e karşı bir tepkiden ve/veya devrin sosyal manzarasından bir kaçıştan ötürü oluştuğu yolunda genel kanaatler mevcuttur” (Akkanat 2002: 63).

Cevat Akkanat, o yıllardaki şiirsel ortamı şöyle tarif eder:

“(…)1950'lere gelindiğinde, şiirin 'belirli bir şekilde' zayıflamış olduğu, hatta yozlaştığı; Garipçiler'in, bütün bir edebiyat hayatı üzerine 'sulta' kurdukları, geleneği 'kökten' değiştirmeye çalıştıkları, hayale ve sanatlara boş verdikleri, duyuguya, şairane duyuşa karşı bir tarz geliştirdikleri, ölçü ve kafiyeyi kapı dışarı ettikleri gözlenir...”

“(…) şiir, sadece anlamdan ibaret bir söz sanatı haline dönüşmüştür. Bu durum, şiirin ayaklar altına düşmesine sebep olmuş, güçsüz ve taklitçi şairlerin elinde 'boş lakırdı' halini almıştır. Şiirde basitlik ve alelâdelik öne geçmiş, cansız, renksiz, coşkusuz bir anlayış ön plâna yerleşmiştir. Küçük bir espri ve bir fıkra havası, şiir için yeter görülmüştür” (Akkanat 2002: 64).

Alâattin Karaca ise İkinci Yeni Poetikası adlı çalışmasında İkinci Yeni'nin özelliklerini sonuç bölümünde aynen şu cümleler ifade eder:

“Öncelikle belirtelim ki, İkinci Yeni, edebiyat tarihlerinde gördüğümüz gibi, önceden anlaşarak, ortak bir poetika etrafında birleşerek, belli bir yayın organında kümelenerek ortaya çıkmış bir 'edebiyat topluluğu' değildir. İkinci Yeni'de ortak bir poetikadan söz etmeyi mümkün kılmamakla beraber, bu yazı ve söyleşilerin hepsinde tesadüfi biçimde, -tabii ki oldukça geniş bir çerçevede- değişen şiire koşut olarak, yine kendiliğinden ve anlaşmaksızın değişen bir 'başka poetika' arka açılmıştır. (...) İkinci Yeni şairlerinin farklı ölçülerle de olsa, alışılan şiir dilini alt-üst etmeleri, akıl dışına çıkmayı ve algılama tarzını değiştirmek istemeleri, sonuçta onların alışılan gerçeği yıkma, bozma ve gerçeğin tanımını değiştirme arzularının en açık göstergesidir. (...) Bu şairlerin hemen hepsi, farklı ölçülerde de olsa, daha çok duyusal algılamanın ürünü olan, yüzeysel, alelâde ve önceden belirlerim' 'gerçek' anlayışına karşı çıkmışlar, şiirle dış gerçekliğe bağlanmayı

savunan egemen poetika yerine, -yine varolan gerçekten hareket eden- ancak şairin zihninde yarattığı 'şiiresel bir gerçek' anlayışını savunmuşlardır. (...) İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde şiirin akıl ve mantıkla ilişkisi konusu da geniş yer tutar. Hemen belirtmeli ki, İkinci Yeni şairleri, şiiri akıl ve mantık sınırları içine hapseden bir anlayışa şiddetle karşı çıkarlar. (...) İkinci Yeni deyince ilk akla gelen kuşkusuz şiir dilinde meydana gelen büyük değişimdir. Söz konusu şairlerin yapıtlarıyla beraber Türk şiirindeki alışlagelen şiir dilinden de sapıldığı yadsınamaz bir gerçektir. (...) İkinci Yeni poetikasında geniş bir yer tutan bir başka konu, şiirde anlam, açıklık ve kapalılık konusudur. Bu şiir hareketiyle beraber, Türk şiirinde anlam anlayışı büyük bir sarsıntıya uğrar. Toplumcu Gerçekçilerin ve Garipçilerin anlaşılır ve kurallara uygun yalın dili alt üst edilir; dolayısıyla anlaşılmayan,soyut; hatta kimilerince 'anlamsız' şiirler yazılmaya başlanmıştır. (...) İkinci Yeni'nin poetik gündeminde geniş yer tutan konulardan biri de şiir ve toplum ilişkisidir. (...) İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde soyutlama ve imge de genişçe ele alınır. Onların hemen hepsi, şiirin ham malzemesinin doğa olduğunu; ancak bu malzemenin şairin zihninde değişime uğratılarak; yani soyutlanarak yeniden yaratılması gerektiği düşüncesindedirler. Onlara göre soyutlama, şiirselliğin en önemli işlemidir. Söz konusu şairler bu doğrultuda Garip'le beraber Türk şiirinden kovulan imgeye kapılarını ardına kadar açarlar ve imgenin, şiirin aslı öğelerinden biri olduğunu savunurlar. (...) Türk edebiyatı, İkinci Yeniyle birlikte, şiirle resim, müzik ve hatta sinema sanatları arasında ilişki kurmak bakımından en canlı dönemini yaşar. (...) Ece Ayhan bağlamında atonal müzikle İkinci Yeni arasında 'değişim' açısından benzerlikler kurulur... Gelenek, İkinci Yeni'de üzerinde durulan bir başka poetik konudur. Her şeyden önce, bu şairlerle beraber geleneğe karşı Tanzimat'tan beri süren inkârcı tutum terk edilir. Söz konusu şairlerin hemen hepsi ilke olarak, şiirselleşmiş geleneğin yok sayılmayacağı görüşündedir. (...) İkinci Yeni, bu poetik tavrıyla aslında, XIX. yüzyıldan beri dünyada ve Türkiye'de egemenliğini sürdüren, sanat üzerinde de etkisini gösteren akıl, bilim ve deney odaklı pozitivist anlayıştan bir kopuştur. İkinci Yeni şairleri, bu kopuşun işaretleri olarak, pozitivist gerçelik anlayışına, söz konusu gerçeliğin kavrama araçları olan akıl ve mantığa, bu gerçeliği yansıtan dile, düz anlatıma ve belli kurallarla belirlenmiş biçime karşı çıkmışlardır” (Karaca, 2005:487-500).

İkinci Yeni şiiri anlamsız değil, kamuflej giymiş bir asker gibi görülmesi ve hissedilmesi zor bir şiirdir. Bu şiirin olduğu devrede anlamsızlıkla değerlendirilmesi Batı'daki anlayışa göre terstir. Çünkü Batı'da bu tarz “anlamsızlıkla değil zor anlaşılır ve akla yatkın olmayan” gibi açıklamalarla tanımlanır. Bu su götürmez bir gerçektir. İkinci yeni şiiri Lettrisme akımında olduğu gibi tam bir anlamsızlıklar dünyası yaratmaz. Türk edebiyatında Esrardede'nin bahsettiği Habibi gibi de ele alınamaz ve alınmamalıdır.

İkinci Yeni anlamsız değil anlamı kendi beynindeki elekten geçirerek dışa vuran bir şiirdir. Bu alan bilinçaltıdır ki bilinçaltında bulunan kayıtlar, şu an kavramının içerisinde kaydedilen ve kayıt altına alınmaya devam edileceklerden her zaman çok daha fazladır. Hem de daha nitelikli. Ânda kaydedilen veriler henüz kalitesine göre

tasniflendirilmemiş ve en tesirli olanları belirlenmemiştir. Bunu şairin yaşadığı zaman gösterecektir. Gerçeğe dayalı hayaller de demek bu verilere yerinde olacaktır; yani başlı başına bir hayal unsuru değildir.

Türk edebiyat tarihi gerçekte tam bir kopukluk içerisindeki şiirle özellikle de kurulan sevgili hayalleriyle bol miktarda Divan şiirinde karşılaşmıştır. Tam da bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni şairlerinin sanki birer Natüralist edasıyla gözlemlerini yaptığı, dünya hayatının kayıtlarını hard disklerine kaydetmiş olması ve sonrasında bu kayıtları genel af ilan ederek serbest bırakması ‘rastgelelik’ tabirini açıklama konusunda yardımcı olur. Bu yüzden İkinci Yeni’yi zor anlaşılabilir bir şiir olarak kabul etmek yerinde olacaktır. Bu şudur: Herkesin bilinçaltı kendince şekillenir (Fuat, 2000: 28). Orhan Veli’nin Karanfil ve Ahmet Haşim’in “Karanfil” şiirleri buna güzel bir örnektir. Bu halkaya, Edip Cansever ve “Yerçekimli Karanfil” de dahil olmak şartıyla.

BÖLÜM 3: SERVET-İ FÜNÛN VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Teşekkül Dönemleri

Türk şiirinde iki radikal atılım olan Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni hareketlerinin ortaya çıkmasında ‘toplumsal ortam’ın etkisi açısından bir benzerlik söz konusu olabilir mi? Asım Bezirci’ye göre: “Birinci Yeniye de İkinci Yeni gibi baskı ve bunalım şiiri denilmiştir (Aynı deyim, dikta altında oluşan Abdülhamit döneminin Servet-i Fünûn, İttihat ve Terakki döneminin Fecri Ati şiiri için de kullanılabilir) (Bezirci, 1996: 52).

Turgut Uyar da şiirde meydana gelen toplumsal etkiden şöyle bahseder: “Memleketlerin başına gelen büyük felaketlerin stresinin önce şiire yansır. Bu felaketlere örnek, savaşı ve ekonomik krizlerdir” (Uyar, 1985: 150).

Servet-i Fünûn için ise Hasan Akay, neslinin yaşadığı sanat ortamı için şöyle tespitte bulunur: “Bu dönemde halka pek yakın durmayan, sosyal hayatla pek ilgili bulunmayan resimli, eğlenceli dergilerin sayısında görülen artış ise ilgilerin merkezini, kitap ve dergiden gelen tesirleri göstermesi vs. bakımından oldukça ilgi çekici ve anlamlıdır” (Akay, 1998b:152). Hasan Akay’ın bu tespitinden yola çıkarak 1950’li yılların sanat ortamı için özellikle de Ankara için şunlar söylenebilir: “1950’li yıllarda Ankara’da sinemalar çoğalmıştır. Müzikal filmler, izlenmeye başlamıştır, Fransız, Arap, Mısır, Hint uluslarına ait filmler gösterilmektedir. Tiyatro özellikle de opera büyük rağbet görmüştür. Bunlar genellikle Ankara’da büyük sinemada gösteriliyordu Porno film gösterimi de izbe yerlerde yavaştan yavaştan başlamıştır” (İnal Karagözoğlu, 2005). Bunlara ek olarak şunlar söylenebilir: 1944 siyasî hareketlenmeleriyle dergicilik de büyük bir hız kazanmıştır. Ayrıca Pekos Bill gibi çizgiroman dergileri de son sürat okuyucu bulmaktadır. Bu tespitler her iki şiirin teşekkül ettiği sanat ortamının benzerliğini açıkça gözler önüne sermekte, Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirini birbirine benzer bir noktada buluşturmaktadır.

Ece Ayhan ise İkinci Yeni’nin doğuşu hakkında edebî hayatın içinden birisi yani Sait Faik Abasıyanık’ın etkisini de gördüğünü söyler (Özbahçe, 2006:76). Servet-i Fünûn edebiyatının teşekkülünden önce Halit Ziya’nın eserlerinden bazılarını yayınlamış olması önemlidir. Fatma Aliye’nin Hayal ve Hakikat adlı kitabı da Servet-i Fünûn’la

ilginç bir benzerlik taşır. Servet-i Fünûn'un Hayal ve Hakikat çatışması da kabul edildiği gerçeği unutulmazsa. Servet-i Fünûn dergisi öncesi Türk roman hayatının kronolojisi şöyle yapılabilir:

- 1872 Şemsettin Sami: Taaşuk-I Talat Ve Fitnat
- 1873 Ahmet Mithat: Yeniçeriler
- 1874 Ahmet Mithat: Dünyaya İkinci Geliş
- 1875 Ahmet Mithat: Hasan Mellah
- 1875 Ahmet Mithat: Hüseyin Fellah
- 1875 Ahmet Mithat: Karı Koca Masalı
- 1875 Ahmet Mithat: Yeryüzünde Bir Melek
- 1876 Ahmet Mithat: Felatun Beyle Rakım Efendi
- 1876 Ahmet Mithat: Pariste Bir Türk
- 1877 Ahmet Mithat: Çengi
- 1877 Ahmet Mithat: Kafkas
- 1878 Ahmet Mithat: Süleyman Musli
- 1878 Namık Kemal: İntibah
- 1880 Namık Kemal: Cezmi
- 1881 Ahmet Mithat: Belliyat-I Müdhike
- 1881 Ahmet Mithat: Henüz On Yedi Yaşında
- 1881 Ahmet Mithat: Karnaval
- 1882 Ahmet Mithat: Acaib-İ Alem
- 1882 Ahmet Mithat: Dürdane Hanım
- 1882 Ahmet Mithat: Vah
- 1884 Ahmet Mithat: Cellat
- 1884 Ahmet Mithat: Esrar-I Cinayet
- 1884 Ahmet Mithat: Volter Yirmi Yaşında
- 1885 Ahmet Mithat: Hayret
- 1888 Ahmet Mithat: Arnavutlar Solyotlar
- 1888 Ahmet Mithat: Demir Bey
- 1888 Ahmet Mithat: Fenni Bir Roman
- 1888 Ahmet Mithat: Haydut Montari
- 1888 Uşaklıgil, Halit Ziya: Bir İzdivacın Tarih-İ Muaşakası
- 1888 Uşaklıgil, Halit Ziya: Bir Muhtıranın Son Yaprakları
- 1889 Ahmet Mithat: Gürcü Kızı
- 1889 Ahmet Mithat: Nedamet Mi Heyhat
- 1889 Gürpınar, Hüseyin Rahmi: Şık
- 1889 Samipaşazade Sezai: Sergüzeşt
- 1890 Ahmet Mithat: Gürcü Kızı
- 1890 Ahmet Mithat: Müşahedat

- 1890 Ahmet Mithat: Rikalde
1890 Ahmet Rasim: Güzel Eleni
1890 Mehmet Celal: Bir Kadının Hayatı
1890 Mehmet Celal: Vicdan Azapları
1891 Ahmet Mithat: Hayal Ve Hakikat (Fatma Aliye İle Birlikte)
1891 Ahmet Rasim: İlk Sevgi
1891 Fatma Aliye: Hayal Ve Hakikat
1891 Mehmet Murat: Turfanda Mı Yoksa Turfa Mı
1891 Yalçın, Hüseyin Cahit: Nadide
1892 Ahmet Mithat: Ahmet Metin Ve Şirzat
1892 Ahmet Rasim: Meşak-I Hayat
1892 Fatma Aliye: Muhadarat
1892 Mehmet Celal: Küçük Gelin
1893 Ahmet Rasim: Bir Sefilenin Evrak-I Metrukesi
1894 Ahmet Rasim: Afife
1894 Uşaklıgil, Halit Ziya: Bu Muydu?
1894 Uşaklıgil, Halit Ziya: Heyhat
1894 Uşaklıgil, Halit Ziya: Ferdi Ve Şürekası
1895 Ahmet Mithat: Taaffüf
1895 Vecihi: Mehçure
1895 Vecihi: Mihr-İ Dil

Hasan Akay da İkinci Yeni şiir ve toplumsal etkiden şöyle söz etmiştir:

“Şairin niyet ve maksadı, psikolojik durumu ve poetik duruşu göz önüne alınırsa, bunu rahatlıkla söyleyebiliriz. (...)devrin egemen şiir görüşü, baskın anlayışı, 'anlamsız şiir' de denilen 'ikinci Yeni şiir' tarafından bozulmuştur (Elbet sosyal, düşünsel, kültürel ve özellikle -harareti arttırılan- siyasal bahanelerin de hakkı saklıdır.) Bu bağlamdaki bahane, şahanedir. Fakat. İkinci Yenicilerin bu tavrı, Servet-i Fünûncuların Abdülhamid II yönetimine ilişkin danışıklı bahanesini andırmaktadır. Nitekim her iki taraftan da, daha sonra bu durumu itiraf edenler çıkacaktır. Bahane gerçekte tekil değil, çoğuldur” (Akay, 2006: 112–113).

Hasan Akay, Servet-i Fünûn şâirlerinin de baskı bahanesinden yararlandığını belirterek İkinci Yeni ile Servet-i Fünûn şiiri arasındaki ilginç benzerliğe değinmiştir.

Mehmet Rauf Servet-i Fünûn edebiyatı üzerindeki saltanat baskısını aynen şöyle anlatmıştır:

“ (Siyah İnciler), içinde harâp olduğumuz o mütefessih salatanat hayatına karşı birikmiş bütün kinlerimi buhranlı bir günümde –sansürden bir satırının bile geçmesi mümkün olmadığını bilerek- akûr ve müntakim yazmıştım//Bunu Fikret’e götürdüğüm vakit acı bir tebessümle verdim. Tebessümün bu acılığına bakarak manâlı aldı ve okudu. Ben karşısında oturmuş teessürâtını çehresinde

takip ediyordum. Makale sonuna yaklaştıkça onun da yüzünde bir acılık toplandığını görüyordum. Son satırlara geldiği zaman beğendiği yazılara karşı yüzünde parlayan harâretli bir takdirle başını kaldırarak “çok güzel!” dedi. ‘Fakat bunu sansüre vermeğe bile korkmalı. Maazallah bir ufak jurnalle topumuzu havaya uçururlar. Ne Mehmet Rauf kalır, ne Tefvik Fikret, hatta ne de Servet-i Fünûn’ ” (Rauf, 1997:57).

Kenan Akyüz de, Servet-i Fünûn şiirinde dönemin baskısının etkin olduğunu belirtmiştir:

“Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın kurulup geliştiği dönem, II. Abdülhamid istibdadının en yoğun dönemidir. Çağdaşlaşmanın harareti taraftarları ve Tanzimat devri yazarlarının hürriyetçi düşünceleri ile beslenmiş olan bu gençler, elbette, devrin bu ağır havasında bunalıyorlardı. Her türlü yayın büyük bir kontrol, basın sıkı bir sansür altında idi. Kendilerinin yapabilecekleri hiçbir şey yoktu. İstibdat iyice yerleşmiş, her köşe bucak tutulmuştu. O zamanlar "jurnalçılık" diye anılan ihbar mekanizması, Demokles'in kılıcı gibi, hürriyetçi bütün aydınların tepelerinde bekliyor ve çıkar karşılığı yapıldığından, çok yaygınlaşmış ve birçok ahlâksızlar için de bir geçim vasıtası haline gelmiş bulunuyordu” (Akyüz, 1995: 89).

Mehmet Kaplan'a göre Servet-i Fünûn'u etkileyen baskı edebiyatta yeni konular aranmasına yol açmıştır:

“Sosyal meselelerin serbest şekilde konuşulamayışı, bu hususta kendini göstermek isteyen iradelerin susturulmuşu, herkeste bir neme lâzımcılık hissi doğurmuştu. Herkes kendi derdine, kendi keyfine düşmüş, sosyal sorumluluk duygusu tamamen yok olmuştu. Meslekleri söz söylemek olanlar (edebiyatçılar), başka konular aramaya başlamışlardı” (Kaplan, 2005: 34).

Asım Bezirci ise İkinci Yeni şiirindeki baskıcı tutumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Kendisi durumu -miş'li geçmiş zamanla anlatmış ve bunun sorgulamasını yapmıştır. Sorgulaması neticesinde vardığı kanaat şudur: “İkinci Yeni'nin bir çeşit kaçış şiiri, bozgun çiçeği, sapma edebiyatı, uyuşmazlık gülü sayılması yersiz görülmemelidir” (Bezirci, 1996: 55–56). Bu düşüncesi baskıcı tutumun İkinci Yeni'de etkili olduğunu gösterir.

Cevat Akkanat da İkinci Yeni şiirine baskının olup olmadığı konusundaki bahsi kısmen de olsa kabul eder:

“İkinci Yeni'nin 1950'lerde Demokrat Parti (DP)'nin baskısı sonucu oluşan bir şiir hareketi olduğu söylenegilir. Bu, ilerideki sayfalarda göreceğimiz üzere, tam anlamıyla doğru olmasa da, İkinci Yeni şiirinin, 'devrin ruhu'nun etkisi altında kalmadığı da söylenemez” (Akkanat, 2002: 55).

Bütün bu alıntılar gösteriyor ki Türkiye'nin büyük bir değişim geçirdiği ve siyasî baskıların arttığı yıllarda edebiyatta da radikal devrimler yaşanmıştır. Bunun en güzel

örneği, dünya tahtından asırlar sonra inmeye hazırlanan Osmanlı'nın seyircisi olan Servet-i Fünûn şairleri ve onun devamında yepyeni bir devletin gelişmesinin seyircisi olan İkinci Yeni şairleridir. Değişimin tam ortasında olmaları onları etkilemiş ve atomun çekirdeğine sokulan çomağın yarattığı patlama gibi onlar da, müdahaleleriyle şiir geleneğinde patlama yaratmışlar, çekirdeğe yakın olanlar, koparılması zor birer elektron gibi sağ kalmış çekirdekten uzakta ondan çekinenler, sadece yörüngesinde dönerek ona şükranlarını göstermeye çalışanlar, kaybolup gitmişlerdir. Cemal Süreya'nın da ima ettiği gibi, şanslı olanlar daha sonraları bu yeni çekirdeğe dahil olabilmışlerdir (Süreya, 2002: 425). Bu köklü değişikliklerin sebebi yukarıda belirtilen etkindir. Günümüzde devlet hayatında a'dan z'ye meydana gelen krizlerin toplum hayatını nasıl bir anda büyük bir değişime sokabileceği açıkça görülmektedir. Siyasî durumdan borsa bile etkilenirken sanatçının etkilenmemesi mümkün müdür?

Alâaddin Karaca'ya göre İkinci Yeni şâirlerinin hemen öncesinde sanatçılar sert baskılar yaşamışlardır:

“İkinci Yeni şairleri sansüre uğramasalar bile onlardan öncekiler de bu sıklıkla görülmüştür. Mehmet Doğan'a göre, "... Bütün sanatların karşısına en sert baskı araçları, en amansız usullerle dikilir. Sanat dergileri kapatılır, sanatçılar izlenir, işsiz-güçsüz bırakılır, tutuklamalar, korkutmalarla susmağa zorlanan Anday, Eloğlu, Damar, Kurdakul, Ilgaz vb. şiirlerinden dolayı kovuşturmaya uğrarlar, kitapları toplanır, kimisi işkence görür, haislere atılır" (Karaca, 2005:133).

Bu durum İkinci Yeni'yi olumsuz etkilemiştir.

İkinci Yeni şirininin öncesinde meydana gelen bu baskı Servet-i Fünûn şiirinin doğuşundan önce de meydana gelmiştir. Bu duruma Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şu sözleri kanıt gösterilebilir: “Namık Kemal vd. Tanzimat edebiyatı teşekkülü içinde yerlerini alırken sürgüne gönderilmeleri hususunda meydana gelir” (Tanpınar: 2001).

İlhan Berk, İkinci Yeni şiiri öncesindeki baskıyı şöyle anlatır: "Biz korkak bir kuşaktık. Korkak demeyeyim de, biz korkuyorduk. Bütün öğretmenliğim boyunca korkarak yaşadım. Çünkü ben İstanbul kitabımı yayımladığım andan itibaren damgayı yemiştim. Bu bütün öğretmenliğim boyunca dolaştığım yerlerde sürdü. Bir kenarda yaşadım. Yaşamımı da öyle seçtim" (Karaca, 2005:155).

Hasan Akay'a göre İlhan Berk'in yaşamış olduğu bu “etkileşim tekil değil çoğul”dur.

Alâaddin Karaca da, Hasan Akay'ın görüşünü paylaşmakta ve İkinci Yeni oluşumuna dair sebepleri şöyle sıralamaktadır:

“Sonuçta İkinci Yeni'nin doğmasında değişik etmenlerden söz edildiği görülmektedir. İleri sürülen etkenlerin başlıcaları, DP döneminin toplumsal/siyasal baskısı ve bu dönemdeki büyük toplumsal değişme, ikincisi Garip şiirine ve Toplumcu Gerçekçi şiire, daha doğrusu söze dayalı şiire tepki, üçüncüsü de Batı sanatlarının (Gerçeküstücülük, atonal müzik, soyut resim ve Gerçeküstücü sinema) etkisi ve biyografik olgular olarak sayılabilir” (Karaca, 2005: 148).

Son olarak Tevfik Fikret'in Târîh-i Kâdim'de devrin baskısını dile getirdiği şu mısraları Servet-i Fünûn şiirindeki baskıya kanıt olarak gösterilebilir:

“Fikre artık yeter tahakkümünüz;/Yaşanır pek güzel tagallüpsüz...” (Akay, 1998c: 139).

3.2. Almış Oldukları Eleştiriler

Servet-i Fünûn şiiri de İkinci Yeni şiiri de birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Bu eleştirilerde de bir benzerlik görmek mümkündür. Öncelikle Servet-i Fünûn şiirinin aldığı eleştirilere bakılacak olunursa Kenan Akyüz'ün şu tespitleri örnek olarak gösterilebilir:

“Onların Fransız edebiyatına aşırı bağlılıkları, yine oradan alınma yeni bir hayal dünyası ve halktan ayrı bir dil kurmaları birçok itirazlara yol açtı. Dağınık ve plansız çalışmalarına rağmen eski edebiyat taraftarları henüz ayakta idiler ve batıcı Tanzimat yazar ve şairlerine olduğu gibi, Servet-i Fünûnculara karşı da direniyorlardı. Şeyh Vasfi, Halil Edib, Faik Esad (Andelib), Müstecâbî-zâde İsmet, Mehmed Celâl, Ahmed Rasim, Samih Rıfat, Ali Kemal'den ibaret bulunan ve yazılarını daha çok Hazine-i Fünûn (1882), Resimli Gazete (1881), Musavver Ma'lûmât (1895), Musavver Fen ve Edeb (1899), İrtika (1899) gibi dergilerde yayımlayan bu eski edebiyat taraftarlarının onlara yönelttikleri başlıca suçlar şu şekilde özetlenebilir: 1) Fransız edebiyatına aşırı bağlılıkları ile Servet-i Fünûncular, orijinal olmayan, tamamıyla taklitçi bir edebiyat meydana getiriyorlar. 2) Bu edebiyat, aynı zamanda, memleketin kendi yaşayışı ile ilgisiz, gayr-i millî, kozmopolit bir edebiyattır. 3) Üslûb bakımından tutulan yol halktan uzak ve dil de tamamıyla yapma bir dildir. 4) Gerek bu dil ve gerekse Fransız şiirinden taşıdıkları hayallerin acayıplığı Türk şiirini anlaşılma hale getirmiştir” (Akyüz, 1995: 90).

Hasan Akay'a göre ise Servet-i Fünûn'un Dekadanlık ile itham edilmesi, şiir dilinde yaptığı büyük değişimlerden kaynaklanmaktadır. Bu konuda kendisi aynen şöyle der:

“Servet-i Fünûn neslinin üslûpta yaptığı en büyük yenilik şüphesiz sıfat inkılâbıdır. Onların "dekadanlık ile itham edilmeleri ve yıllarca ta'riz ve tenkit edilerek alaya alınmalarının sebebi, Cenab Şahabeddin'in 27 Haziran 1312/9 Temmuz 1896'da neşrettiği "Terane-i Mehtâb" adlı şiirinde geçen bir sıfat tamlaması idi. Cenab bu tamlamasında, mücerret bir kavram olan vakit manasındaki saate "semen" rengini izafe ediyor, "Zîrâ geçiyor, âh/Sâât-ı semen-fâm" diyordu.” şeklinde açıklıyordu” (Akay, 1998d:451).

Özdemir İnce de Sözcük ve Anlam Üzerine adlı yazısında İkinci Yeni'yi dil değiştirimleri açısından şöyle eleştirmektedir:

“Şiirin anlam alanı ve anlamsal yapısına yönelmeden önce, özellikle kapalı şairlerin kendilerini savunmak için sık sık başvurdukları bir cümle ile kozumuzu paylaşmamız gerekiyor. "Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır." Stephane Mallarme'nin, yozlaşmış klasik şiir anlayışı karşısında bir eleştiri olarak ileri sürdüğü savı içeren ve zamanla kemikleşerek bir aforizmaya, bir slogana dönüşen bu cümle tam olarak böyle değil. Mallarme, "Ce n'est pas des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots" der; yani, dizelerin düşüncelerle değil sözcüklerle yapıldığını (kurulduğunu) söyler. Dize (le vers) sözcüğü her ne kadar şiir kavramını içerse de bu cümlede dize ile şiir kavramları eşanlamlı kullanılmamıştır. Ama nedense, anlamı bunca açık cümle, yalnızca Türkiye'de değil birçok ülkede, "Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır'a dönüşmüştür. Sapma (saptırma) bu düzeyde kalsa ne iyi, ama sözcükler düşünce (yi) içermezler, dolayısıyla şiirin düşünceyle ilişkisi yoktur gibi bir saçmalığa ulaşıldığı da görülür. Şiirin ne olduğunu böyle yorumlanmış bir cümleye göre kavramaya kalkışırsak 'saçma'ya bile varabiliriz; tıpkı dadacılar, letristler ve bazı İkinci Yeniler gibi" (Nayır ve Bolat, 2003:240).

Asım Bezirci, "Gelenekten Kopma, Biçimciliğe Kayma, Değiştirim, Karıştırım, Özgür Çağırışım, Soyutlama, Anlamsızlık, İmgeleme, Usdışına Çıkma, Güç Anlaşılma, Okurdan Uzaklaşma, Çevreden Ayrılma ve Kaçış" vd. başlıklarla İkinci Yeni şiirin özelliklerini değerlendirmeye almıştır (Bezirci 1997: 9- 40). Ayrıca İkinci Yeni şiirin Divan edebiyatıyla benzer taraflarını dile getirmiş; onların Divan şiirinden ayrıldığı noktaları söylemiş bununla da kalmayıp Birinci Yeni şiirin nesine göre yeni bir şiirle karşı karşıya olunduğunu da göstermeye çalışmıştır (Bezirci, 1997: 9- 41).

Servet-i Fünûn dergisi ve Pazar Postası'nın İkinci Yeni sanatçıları, şiirde yeniliğe dilden başlamış ve bununla birlikte yeni bir sözdizimi-Servet-i Fünûn için anjambıman ve abes-muktebes tartışması unutulmamalı- kurmuşlardır. İkinci Yeni şiirde görülen dildeki bozulmalara İlhan Berk'in L/Denizini gördüm öbür denizlere bakıyordu/eee T aa uu SSe C nnn EEE eee; İşte A, D,Z, saçın gecesi/ Geç evim, ey benim eski zaman ırmağım gibi mısraları nasıl bir mısra kurgusuna doğru gidildiğini ve kullanılan sözcüklerin seslere dönüşmesi açısından dildeki değişimi örnekler (Bezirci, 1996).

İlhan Berk'in yaptığı dilsel değiştirimler İkinci Yeni'nin dili nasıl kullandığına kanıt olarak gösterilebilir. Balad, (**Balad**:1-(XII. ve XIII. yüzyıla kadar) Dans şarkısı. 2- Uyak örgüsü, uyak türü ve dize sayısı bakımından birbirinin aynı üç bent ve bir sunu ile başlayan yarım bentten oluşan eski bir Fransız koşuk biçimi. 3- Koşuk biçiminde bir tür masal (www.tdk.gov.tr, 2007).) isimli şiirini yazarken anlamsızlığa dolaylı

yoldan yüklenmede bulunmuştur. Batı masalsı şiir olarak da nitelenen bu şiir biçimini kullanarak dilde bozulmaları örneklendirmesi ilginçtir. Doğal olarak bu bozulmalar anlamı kapalılaştıracak hatta İlhan Berk'in istediği gibi bir kıvama getirecektir.

İlhan Berk'in şiirinde Balkon imgesini de kullanması İkinci Yeni şiire ipuçları verir gibidir. Şehirli kültürle Türk hayatına 'balkon' da girmiştir. Bu balkon evin avlusundaki balkonlara benzemez çünkü bu balkon herkese açıktır. Sarkmaya elverişlidir. Başka bir anlamda dünyayı tepetaklak etmeye. İkinci Yeni şiirde balkon gibidir. Yukarıdan aşağıya doğru ya da aşağıdan yukarıya doğru çarpık kentleşmenin, büyük bir hızla değişen Türkiye'nin balkonudur. Gecekondu fâkirliği, yeni beton binalar çağdaşlığı, ahşap evler eskimişliği temsil eder. Bütün bunlar balkondan görülebilir. Birazcık yüksek olması şartıyla bunun için de sanatçının yüksek bir balkonda oturması ne aşağıda ne de ortada üç koldan dünyaya sarılabilmek için hep en yukarıda. Çiçek görmek için artık şehirli hayatta balkon yeterlidir. Bağ bahçe yapmaya gerek yoktur. Balkonda bir ya da birkaç saksı içinde var mı çiçek tamamdır, insan için bahçe hayatı. İlhan Berk'in balkonu kullanışı ise: "...Ben seni çıkarım, belki o balkonları//çekilir odaları denizin/Bir yel değirmeni havayı döver..." (Bezirci, 1996: 238) böyledir. Aynı durum Sezai Karakoç için de geçerlidir (Karakoç, 2006: 81). Charles Baudelaire'in Balkon adlı şiirini ve sembolizmi hatırlamadan geçmek olmaz. Gizliden gizliye bir sembolizm havası şiirlerinde sezinlenebilir. Zaten Cenab Şahabeddin'in demesi gibi anlamı yok olmayan yakışıyordu İlhan Berk'in şiirine. Sezâi Karakoç, biraz daha başlıkta kalıyor bu şiiriyle ancak maddî dünya açısından. Sözdiziminde İlhan Berk gibi çok ileri gitmiyor. Şu mısraları örnek verilebilir: "... Anneler anneler elleri balkonların demirlerinde/Gelecek zamanlarda/ ölüleri balkonlara gömecekler/İnsan rahat etmeyecek/Öldükten sonra da//Bana sormayın böyle nereye/Koşa koşa gidiyorum/Alnından öpmeğe gidiyorum/Alnından öpmeğe gidiyorum/Evleri balkonsuz yapan mimarların" (Karakoç, 2004: 81). Şu mısralar da Charles Baudelaire aittir: "Hatıralar annesi, sevgililer sultanı,/Ey beni şadeden yar, ey tapındığım kadın" (Baudelaire, 2007). Her iki şiir örneğinde de bir kavram ortaktır. O da anne. Sezai Karakoç'un 'anne'si fedakârdır. Charles Baudelaire'in annesi ise mecazîdir. Dildeki değişimin kaynağı olarak İkinci yeni şâirlerinden Sezai Karakoç'un bu mısraları kanıt olarak gösterilebilir. Şiirde anne çamaşırları kefen niyetine asmaktadır. Bu da düşüncenin ya da algılayışın devre göre değiştiğine canlı bir

örnektir. Burada dilsel değişim yalnız somutta değil soyutta da vardır. İkinci Yeni şâirlerin kızdıkları noktada alttaki soyut dili kendilerine karşı olanların görememeleridir.

Yine Özdemir İnce, “Sözcük ve Anlam Üzerine” başlıklı yazısında, İkinci Yeni şairlerinin Batılı bir şâir olan Stephane Mallarme’yi yanlış anladıklarını değinerek şöyle eleştirir:

“...şiiirin, en azından dize düzeyinde, bir sessel-anlamsal (phono-semantique) yapı olduğu gerçeğinden yola çıkarsak Mallarme'nin niçin "Ben bir sözdizimciyim" ("Je suis un syntaxier") dediğini anlamakta güçlük çekmeyiz. Ne var ki, Mallarme'nin birinci cümlesini yanlış anlayıp "Şiir düşüncelerle değil sözcüklerle yazılır diyenler, şairin bu cümlesini görmezlikten gelirler ve kesinlikle bir arada anmazlar. Daha doğrusu ikinci cümleyi hiç anmazlar” (Nayır, Bolat 2003: 241).

Özdemir İnce'nin bu tespiti İkinci Yeni şiirin dil değiştirimlerine başvururken aldığı eleştirilerin Sembolizm’i anlamaya çalışırken meydana geldiğini göstermesi bakımından kıymetlidir. Çünkü Ahmet Midhat Efendi ve çağdaşları Servet-i Fünûn edebiyatı sanatçılarını Sembolizm’den etkilenmelerinden Dekadanlıkla suçlamışlardı. Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn edebiyatının aldığı eleştirileri şöyle dile getirmiştir: “Çalıyorlar, Fransızca’dan tercüme ediyorlar, lisan mahvoluyor, anlaşılmıyor, anlamıyorum” (Rauf, 1997:47). Mehmet Rauf’un bu sözleri de gösteriyor ki Servet-i Fünûn edebiyatının ve İkinci Yeni şiirin aldığı eleştiriler arasında çok büyük benzerlikler vardır.

Mehmet Fuat da İkinci Yeni’yi anlamsız şiir yazma tavrı açısından eleştiriyor ve Batı edebiyatından esinlendiklerini şöyle dile getirmiştir:

“...Sonra o öncülük sözü! Konuşmacı soruyor : "Siz bugün (ikinci yeni) denen hareketin öncüsü olduğunuza göre, bu şiiri nasıl tarif edersiniz?" İlhan Berk bu sorunun girişine hiçbir tepki göstermeden başlıyor anlamsız şiirin ne olduğunu anlatmaya. Kim kime öncülük ediyor!? Neyin öncülüğü!? Batının sıkı sıkı posasını çıkardığı anlamsız şiiri dilimizde denemek işinin mi? Heves edilecek bir şey olsa canım yanmayacak!” (Fuat, 2000: 14) sözleriyle ve ‘Yeni Şiiri Anlamak’ yazısıyla tartışmalara katılır. Bu tartışmalara da biraz daha temkinli davranılması gerektiğini açıkça ortaya koyarak Ece Ayhan’ın İngiliz şiirinde anlaşılması zor şiirin “sıkı” sözcüyle karşılanıldığını göstererek bu sözcüğe yakın durduğunu belirtir. Yine

eleştirisinde Esrardede'nin tezkiyesinde bahsettiği Habibi diye bir şairin anlamsız olduğunu vurgular (Fuat, 2000: 25–36).

Suut Kemal Yetkin de tartışmaya deneme kitabıyla katılır. Bu kitabında şiir üzerine denemelerini toplatırken İkinci Yeni'nin yol açmış olduğu “Anlamsız Şiir Olur mu?” tartışmasına yazısıyla cevap verir. İkinci yeni şiirinin resim ile ilişkisine değinerek onların bu konudaki yanlış algılamalarına dikkat çeker. İkinci Yeni şiirinin ne yaparsa yapsın bir anlama kapaklanacağını çünkü şiirin içine duygu ve düşüncenin girdiği yerde anlamın da gireceğini açıkça ortaya koyar (Yetkin, 1969: 41–45). İsterse bu rastlantısal sözcüklerle olsun.

Cevdet Kudret, eleştirilerinde daha bir yumuşak tavır sergilerken gelecek için umutlarını yitirmediğini de dile getirir: “«Anlamsız şiir»... Hayır, buna başka bir ad bulmak gerek. Adı ne olursa olsun, şiirimiz yeni bir söyleyiş çabası içinde. Zamanla aşırılıklardan kurtulacak, çerçöpü atılacak, pürüzleri düzelecek, durulacak...” (Kudret, 1980: 37).

Meydana çıkışta ilk yaptıkları Servet-i Fünûn'nun da İkinci Yeni'nin de işe, lisan üzerinde oynama yaparak başlamış olmaları, benzer bir kanaatten yola çıktıklarının büyük bir delilidir. Bu delili her iki dönem de koşullarıyla sergilemiş, sergiledikten sonra da Servet-i Fünûncular, Dekadanlıkla; İkinci Yeniciler ise Dadistlikle suçlanmışlardır. Cenab Şahabeddin'in Dekadaizm¹ Nedir? Başlıklı yazısı Servet-i Fünûn edebiyatının aldığı Dekadanlık eleştirisine kanıt olarak gösterilebilir. İkinci Yenicilerden Cemal Süreya'nın ise Yeni Şiirimiz ve Dada başlıklı yazısı İkinci Yeni'nin almış olduğu Dadaizm eleştirisine kanıt kabul edilebilir. Cenab Şahabeddin, yazısında “herkesin anlayamayacağı bazı hisleri herkesin hayatında birkaç kez yazmış

¹ “Dekadanlar (Fransızca dicadence: "çöküş", "gerileyiş"), 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan şairler grubu. Terim, daha çok Fransız simgeçileri ile estetikçilik akımının ikinci kuşağını oluşturan İngiliz şairler için kullanılır. Her iki grup da, edebiyatı ve sanatı toplumsal yaşamdan bağımsız, ayrı bir alan olarak tanımlamayı amaçlamıştır. Bazı şairlerin ahlaki açıdan serbest davranışları, terime ahlaki bir boyut da kazandırmıştır. "Dekadan" sözcüğü, 19. yüzyıl sonunda sanat ve edebiyat çevrelerinde ortaya çıkan ezginlik, estetikçilik ve karamsarlığı anlatmak için kullanılan fin-desiede (yüzyıl sonu) kavramıyla hemen hemen aynı anlama gelir.” (Anabritannica 1994: 389)

olduğu için hepimiz Dekadan olmuşuzdur” diyerek eleştirilere cevap verir (Bayık, 2000:99). Cemal Süreya ise İkinci Yeni’ye gelen Dadaizm¹ eleştirilerine Cenab Şahabeddin’in üslubuna benzeyen bir şekilde cevap verir: “(Dadaizmin) yaşayan tarafıysa o ‘sonsuz dayatma’nın yeni şiir alanlarındaki pırlıtsı halinde şairden şaire sürüp gitmesidir (Süreya, 2002:271). Cemal Süreya da Cenab Şahabeddin gibi Dadaizm ile devrinin şiirini karşılaştırırken sadece bir yönden o devrin şiirini o akıma bağlamayı tercih eder. İşin özünde her iki akımın eleştirilerin ana ögesi olarak kullanılırken her iki şiirin de anlamsızlığından yola çıkılması kayda değer bir ilginçliktir.

Bir başka aldıkları eleştiri benzerliği de Servet-i Fünûn edebiyatının da İkinci Yeni edebiyatının da şairlerinin beyzade çocukları olmamasına rağmen halkın bağına hançer gibi saplanıp onlardan kopuk oluşlarıdır. Servet-i Fünûn edebiyatının kendini halkın öğretmeni gibi gören Romantik Ahmet Midhat Efendi’den sert eleştiriler alması, İkinci Yenicilerin Toplumcu-Gerçekçi Attila İlhan’dan sert eleştiriler alması bu benzerliğe kanıt olarak gösterilebilir. Zaman zaman bu hançeri halkın bağından çıkarıp iktidarın bağına saptırmaya çalışan Tevfik Fikret’in bile sanat alanındaki özgürlüğün temini için bunu yaptığı su götürmez bir gerçektir. Alâaddin Karaca da bu konuda bir tespitte bulunmuştur. Alaaddin Karaca’ya göre: “İkinci Yeni Poetikası adlı eserinde İkinci Yeni şairlerinin anlama bakış açısını detaylarıyla sunmuş ve onların anlam anlayışının tamamıyla basit anlamla değil, şair ve şiirin gerçeğiyle alakalı olduğunu göstermiştir” (Karaca, 2006: 245–253).

¹ “Dadacılık Paris’te daha çok edebiyat alanında gelişti. Dadacılar, toplumda yerleşmiş anlam ve düzen kavramlarına karşı çıkarak, dil ve biçimde deneylere giriştiler. Çıkardıkları çok sayıdaki broşür ve dergi içinde en önemlisi 1919-24 arasında yayımlanan ve Andre Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard ve Georges Ribe-mont-Dessaigues’in yazılarının yer aldığı Litterature’dü. Dadacılık 1922’den sonra gücünü yitirmeye başladı ve grup üyeleri gerçeküstücülüğe yöneldi. Dadacılık 20. yüzyıl sanatı üzerinde geniş bir etki bıraktı. İlk kez Duchamp’ın "3 Standart Stopaj"da (1913–14, Modern Sanat Müzesi, New York) ve Arp’ın "Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler"de (1916–17, Modern Sanat Müzesi, New York) uyguladıkları, kaza ve rastlantıya dayanan teknikler, daha sonra gerçeküstücüler ve soyut dışavurumcular tarafından kullanıldı. Kavramsal sanat da köklerini Dadacılıkta buldu; çünkü sanatçının zihinsel etkinliğinin ("düşünsel anlatım"), yaratılan nesneden daha önemli olduğunu ilk vurgulayan Duchamp’tı.” (Anabritannica, 1994: 228)

İkinci Yenicilerin de modern şiirin atası olan Servet-i Fünûncular da şiirdeki gerçeği şiirin ve şâirin gerçeği ile ilişkilendirmişlerdir. Burada Halit Ziya'nın şu sözleri hatırlanabilir: “Bunlar kimse için yazılmamıştır, yazılmak için yazılmıştır, onun içindir ki sairlerinin takdiri, adem-i takdiri onlar için ehemmiyetsiz kalır” (Uşaklıgil, 2002:26). Halit Ziya Uşaklıgil, bu cümleleri Mensur Şiirler adlı kitabının mukaddimesine koymuştur. Bu konuda İkinci Yenicilerle alakalı olarak Ant dergisinin 21 Mart 1967 tarihinde yapmış olduğu “Şâirler Şiirini Savunuyor...” başlıklı yazıdaki Ece Ayhan'ın sözleri örnek verilebilir: “Evet aramız açık okurla şimdilik. Şiir okurdan bir bu ülkede, bir bu dilde mi kopmuştur? Hanidir her yörede böyle bu. Toplumsal nedenleri var bunun, siyasal da. İşler çığırından çıkıp iktidar azgınlaşmaya başlarsa, şiirden uzaklaşıldığını anlayın her zaman. Özgürlüğün düşmeyen biricik kentidir şiir bugün” (Ant, 1967:14).

İkinci Yeni'ye kaynaklık eden şiir akımlarının başında Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Simgencilik gelir (Bezirci 1996: 45). Asım Bezirci konuya netlik getirirken İkinci Yeni şairlerinin tam olarak Dadaizm yanlısı olduklarını dile getirmediklerini Cemal Süreya'nın “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, Muzaffer Erdost'un “Şiir Bir Şey Anlatmaz”, sözcükler rastlantı sonucunda mısra kurar gibi düşüncelerinden yola çıkarak bunlara İkinci Yeni şairlerinin örnek verdiği şairleri göstererek değinir (Bezirci, 1996: 45–49). Asım Bezirci'nin İkinci Yeni şairlerindeki tespit etmiş olduğu Simgencilik eğilimi aldıkları eleştirilerdeki Sembolist tavırlarını etkisini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Özellikle de anlam boyutuyla ele alındıkları eleştirilerde.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Mensur Şiirler'inden “Düşünüyorum”da her iki şiir devrinin de gördüğünü anlatmaya yeter galiba. Bu anlatılan pasajlar madde madde verilirse:

“O tabîî ormanlar muazzam şehirlere dönüşmüş (...)/cemiyet esasen değişmiş(...)/ Düşünüyorum da medeniyet olmasaydı saadet olacaktı./İnsanlara dikkat ediyorum. Gözlerimin önünden birtakım tesâvir-i sun'ie geçiyor zannediyorum(...)” (Uşaklıgil, 2002:126).

Halit Ziya Uşaklıgil'in bahsettiği bu şehir hayatının manzarasını Edip Cansever, tamamlayacak olursa:

“(Ah, ne de çok şeyleri vardır da, nasıl/ Hep böyle yerinde harcar bu kentsoylular.)/ Giysiler giysiler gene giysiler/ Fiyonklar, boncuklar, payetler/

Değerli-değersiz, sahici-yalancı/ Türlü türlü iğneler, yüzükler ve kolyeler/ Önce hep nasılsınızlar, lütfenler, oturmaz mısınızlar/ Denemiş iç geçirmeler, gizliden bakışmalar/ Ve yaldızlı cümleler/ Bu Pazar ne yaptınız?/ Hangi pavyonda? Sahi mi?/ İğreti kahkahalar, ucuzundan gülmeler/ Bacak bacak üstüne atmalar,yerlere uzanmalar/ Sigaralar içkiler/ Sonra gene içkiler, hiç bitmeyen içkiler/ Ve dudaklar ve gözler, ince uzun boyunlar/ Memeler, kalçalar, kıçlar, falluslar/ Ve yavaştan seviciler, ibneler/ Poz kesen jigololar/ (Nasıl da vaktini bilirler her şeyin/ Ve vaktinde girişirler her şeye bu kentsoylular)” (Cansever, 1990:47-48).

Bu mısralar, Halit Ziya Uşaklıgil’in şu dizeleriyle bitirilirse Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin toplum hayatına bakışlarındaki benzer taraflar daha iyi fark edilir: “Her köşede beni hayattan nefret ettirecek, kalbimi gamlarla dolduracak bir olay görüyorum” (Uşaklıgil, 2002:130).

Servet-i Fünûn’un Sembolist bir kaynaktan çıkış sebebi: Namık Kemal’in vatan ve hürriyet adı altından eserler vermesi, Şinasi’nin halk için gazeteciliğe yönelmesi, şiiri boşlukta sallanan bir edebiyat türü olarak bırakmış olmasıdır. Buna ilk tepkiyi Abdülhak Hamid Tarhan vermiş ve şiirin saltanatının sona eremeyeceğini, mümkün olduğunca koşullarıyla göstermeye çalışmıştır. Bu mücadelenin nedeni ise 600 yıl gibi uzun bir süre edebiyatımızı meşgul etmiş olan şiir türünün bir anda böyle terk edilemeyecek olmasıdır. Türk şiirini yeni bir heyecana taşımak gerekmektedir. İşte tam da bu noktada Servet-i Fünûn nesli şiirin imdadına koşmuş ve onu yeniden yeşertmesini bilmiştir. Gençler onları takip etmiş ve onlara özenmişlerdir. Tanzimat’ın toplumcu sanat anlayışı bir anda allak bullak edilmiştir. Eserlerinde ara ara bilgi vererek adeta romantiklerin yaptığı gibi halkın öğretmeni olma taraftarı olan Ahmed Midhat Efendi de buna kızmıştır. Yeni olan halkı eğitmelidir. Bu kızgınlığa kanıt olarak şu tespit gösterilebilir:

“Ahmet Midhat Efendi de bu tartışmalara katılır, Sabah gazetesinde "Dekadanlar" başlıklı bir yazı yayımlar ve gençleri "Dekadanlık"la itham eder. Onları saray ve halkın gözünde şüpheli insanlar haline getirir. Bilhassa Cenab'ı hedef alan ve onun getirdiği söylenen yeniliklerle alay eden A. Midhat Efendi, Fikret'in "yeni şey"lerden sayarak övdüğü Cenab'ın makalesini beğenmemiş, Dekadanlara hücum vesilelerinden biri saymıştır (ancak, A.Midhat Efendi, 3 Aralık 1898 tarihli Tarik'te, "dekadanlar"ı takdir değilse de, haklarını ve liyakatlerini teslim edecektir)”(Akay, 1998b: 158).

Osmanlı yeni bilimlerini nizamî bir şekilde özellikle de askeri alanda olanları -Batı’dan veya herhangi bir coğrafyada herhangi bir tekniği hiç fark etmez- takip edebilseydi, her şey çok daha farklı olabilirdi. Bu dönemin direnci, Türk edebiyatında Servet-i Fünûn neslinin teşekkülü sonucunda görülür. Tevfik Fikret’in Haluk’un Amentüsünü bu

konuya kanıt olabilir. Aynı durum İkinci Yeni şairleri için de geçerlidir. Genelde halktan yana bir dil kullanarak halkın damarına nüfuz etmeye çalışan Fecr-i Âti sonrası şiir akımları İkinci Yeni şairlerini sıkılmış yenilik gerektiği düşüncesini ayrı fertler olarak sergilemelerine neden olmuştur. Zaten yeni bir şeyler sergileyemeselerdi, kimse bu İkinci Yeniye de Servet-i Fünûn'a da yeni sıfatını yakıştırmazdı.

“Halka yakın ailelerden gelen bu neslin halka bu kadar uzak ve yabancı kalmaları ve halktan kopuk bir edebiyat meydana getirmeleri, gerçekten de izaha muhtaç bir olgudur...”(Akay, 1998b: 153).

Ece Ayhan'ın İkinci Yeni şiir için parasız yatılılar şiiri demesi de Hasan Akay'ın Servet-i Fünûn şiiri için yaptığı tespitle benzerlik taşımaktadır. Her iki devrin şairleri de halkın içinden gelmiş ancak halktan kopukluk sergilemiştir.

Hulusi Geçgel ise İkinci Yeni ve Sembolizm hakkında şunları söyler:

“Batının özellikle Sembolizm ve Sürrealizm akımlarından etkilenen İkinci Yeni sanatçıları, bu akımların okura anlam boşlukları bırakan dil kullanımlarından da esinlenerek kapalı bir anlatım tarzını şiir dillerinin karakteristik özelliği haline getirmişlerdir. Okurun şımartıldığını, sarsılması gerektiğini düşünmüşler ve okur tarafından anlaşılma endişesi de taşımadıklarından, Garip şiirindeki konuşma dilinin tersine, alışılmadık söyleyişlere yer vermekten kaçınmamışlardır” (Geçgel, 2007).

Hulusi Geçgel'in yaptığı bu tespit Servet-i Fünûn şiiri ile İkinci Yeni şiirin arasındaki Sembolizmi kullanmadaki benzerliği de açıkça ortaya koymaktadır.

Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şâirlerinin bu toplumdan kopukluk konusundaki eleştirileri almalarındaki başka bir sebep de hayal-hakikat temi olarak gösterilebilir. Bu tem ilk defa Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde "Cûy-ı Hoş-Revân" ile ortaya konulmuştur. Aynı temi başka şiirlerde de işlemiş olan Cenab Şahabeddin, buna akraba temler hususunda da dikkate değer yenilikler getirmiştir (Akay 1998d: 517). Cenab Şahabeddin'e göre: “Bu edebiyatın baş teması hayal-hakikat çarpışmasıdır” (Kabaklı 1997:179). Devrin ikinci büyük şairi olarak kabul edilen Cenab Şahabeddin'in adı geçen şiiri şudur:

CÛY-I HOŞ-REVÂN (CENAB ŞAHABEDDİN)

Ol cûy-ı hoş-revâna düşer aks-i afterân;
Ol cûy-ı girye-rîze iner zulmet-i leyâl;
Bir gün zılâl-bahş olur eşcâr-ı pür-zılâl,
Ferdası berg-i mürde döker mevsîm-i hazân.

Vermekte her dakîka ona başka bir kelâl;
Ol cüda gösterir eser-i mekrini zamân!
Ol cûya sanki matmah-ı ayn olmuş âsmân,
Ol cû da âsmâna bir âyine-i melâl.

Mahdüd reh-güzârı dikenlerle ser-be-ser;
Eşvâk-ı reh-güzârına rağmen akar, gider;
Pür-hûn U yâre mansıbına eyler ittisal;
Mansıbdâ muntazırdır ona bir yem-i keder!..

Ey rûh-ı pür-ümîdim, ey âşûb-ı pür-hayâl,
Bir şâirin hayâlidir ol cû-yı bî-meâl! (Akay 1998a: 81)

Cenab Şahabeddin, bu şiirinde açıkça hayal unsurunu dile getirir. Tevfik Fikret ise Süha ve Pervin (Hayal-Hakikat) adlı şiirinde Süha adı altında bir şairin düşüncelerini ifade eder. Bu erkek şair kendisi olabilir mi? Eğer öyle kabul edilirse Tevfik Fikret bu şiirde ara ara neler demiştir:

“(…)

SÜHA (TEVFİK FİKRET)

«Samîmi bir itiraf ile:»

- Evet, hakikati hülyâya hep feda ederim,
Zamân olur ki vücûdumdan ayrılır, giderim...
Bu hastalık beni bir tıfl iken tutup ezdi.
Zamân olurdu ki fikrim tahammül etmezdi.
Fakat ne olsa budur en safâli eğlencem;
Geçer bütün bütün esrar önünde ba'zı gecem...
Deminki levhayı siz şimdi bir hayâl ediniz:
Bütün o vahşet-i giryân içinde biz, ikimiz
Uzaklaşıp gidiyorken, yosunlu bir kabrin
Başında birleşerek, -ah o kabr, o kabr-i hazîn;
Benim bekâret-i rûhumdur onda nâim olan!-
O nâim-i ebedînin sükûn-ı hâbından
Bir ihtizâr-ı nihânî duyar, teheyyüc eder,
Ve ağlarız... Bu coşan girye-i huzûr-âver,
Benimçün işte budur aşka en güzel timsâl.
Gözümde bundan ibâretdir işte aşk u visal!

Sizin de öyledir elbet de hayâl-i sevdâmız.
Değil mi, ruhum” (Bek 2006:51)?

Açıkça Tevfik Fikret yukarıdaki örnekte gerçeği hep hayale feda ettiğini söylemekten kaçınmaz. Sonraki mısralarda da bedenini terk ederek, çocukluktan beri bu alışkanlığının olduğunu söyler. Bütün bunlar Fikret’in gerçeğe ilişkili olduğunu ama bu gerçeğin kendisine ait yani hayal gücünün altındaki başka bir deyişle bilinçaltındaki ütopyasını meydana koymaktadır. Fikret, gerçekleşmeyen Yeni Zelanda hayali ve sonucunda bir arkadaşının önerdiği Manisa’nın bir köyüne nazire olan Yeşil Yurt özlemini dile getirirken gene asla gerçekleşmeyecek olan bir ütopyanın peşindedir (Akyüz, 1995: 94). Bu ütopya onun ve arkadaşlarının Dekadanlık’la suçlandıkları 1898 tarihine rast gelir. Dekadan ithamı altında kalmalarına toplum hayatından kopmak istemeleri nedenini öne sürülürse, Fikret’in Yeşil Yurt şiiri güzel bir örnek teşkil eder (Korkmaz, 2006: 111). Bu şiir şudur:

YEŞİL YURD (TEVFİK FİKRET)

Bahara benzetilir bir yeşil saâdetdir
Gülümseyen ovanın vech-i pür-gubârında;
Köyün, uyur gibi, müstagra-k-ı sükûnetdir
Bütün hayâtı ufak bir çayın kenarında.

Uzak yakın bütün âfâka neşr eder safvet
Tabîatin o samîmî tevekkül-i sâfî;
Şu yanda bir meşe -dalgın, vakuur, pür-şefkat,-
Kucaklıyor gibidir kollariyle etrafı.

Bu köyde her gece bir kaç dakîka meks ederim
Olub hayâlîme peyrev seyâhat eylerken
Dübûr-ı muzlimenin sîne-i melâlinde;

Ve bir dakîkacık olsun sükût edib kederim
Yavaş yavaş duyarım, bir inilti hâlinde,
Kaval sadâları târ-ı alîl-i şi’rimden.

-4 Mart 1314- (Bek 2006: 262)

Cenab Şahabeddin de aşağıya alınan şiirinde açıkça kaçma eğilimini göstermektedir:

SON ARZU (CENAB ŞAHABEDDİN)

Birlikte terk-i cism edelim mevte, bir gece
Mest-i ğarâm iken;

Kursun bahar, ruhumuz üstünde gizlice
Bir türbe-i semen!

Olsun tuyûr-ı ruhumuza havza-i türâb
Bir lâne-i şegaf; (Akay, 1998a:90)...

Mehmet Kaplan, çalışmasında Servet-i Fünûn ve kaçış temi için aynen şöyle der:

“Servet-i Fünûn edebiyatında kaçma temi geniş bir yer tutar. Hayatlarında da aynı temayülün ifadelerine rastlanır. Fikret, memuriyetten ve kalabalıktan kaçır; Robert Kolej'e ve Aşşıyan'a sığınır. Diğerleri de hep birer tarafa kaçır. Bir zaman hepsi uzak bir adaya kaçmak istemişlerdi. Bu arzularını maddê olarak gerçekleştiremeyince, fikir ve hayal planına aktardılar. Ruhlarını kaçıracakları muhayyel adalar ve köyler tahayyül ettiler” (Kaplan, 2005: 46).

Kenan Akyüz de Servet-i Fünûn ve kaçış temi hakkında şöyle der: “...Tanzimat şiirinde rağbet görmüş olan metafizik ve sosyal temalar, Servet-i Fünûn şiirinde mühim bir yer tutmaz” (Akyüz, 1995: 94).

Servet-i Fünûn şiirindeki kaçış temi için Ahmet Kabaklı da şu tespitite bulunur: “Şair maddeden nefret eder; gerçek dünyadan kaçır hayal âlemine sığınır” (Kabaklı, 1997: 179).

Alışılmış olan gerçeğin dışına çıkmayı kendilerine dert edinen Servet-i Fünûn şairleri, yılların sanat edebini edebiyat içerisinde bir anda yıkınca Amerika'nın İkiz Kuleler'i kaybetmesi gibi büyük bir sarsıntıya uğramış eski edebiyatın taraftarları ve Batı edebiyatını da iyi tanıyan bir edebiyatçı olan Ahmed Midhat Efendi'nin öncülüğünde uzun bir müddet itham altında kalmışlardır.

Servet-i Fünûn ve kaçış temi üzerine Seyit Kemal Karaalioğlu da şu tespitite bulunmuştur: “Gerçekten nefret eden Servet-i Fünûncular ruhlarını tabiat aşk ve hayal ile avutmağa çalışırır” (Karaalioğlu,1982: 520).

Cevdet Kudret de Servet-i Fünûn şiirinin kapalılığını ve zor anlaşılmasını, toplumdan kopukluğunu, İkinci Yeni şiirinin zor anlaşılır bir şiir olarak anlaşılmasını açıklarken şöyle örnekler:

“Duygu ve düşünceleri birtakım yeni tamlamalar, yeni söyleyiş biçimleriyle anlatmağa çalışan Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının bir çok deyişleri; sözelimi, mehtaplı geceyi anlatmak için kullanılan saat-ı semen-fâm (yasemin renkli saatler), karın savrulularak yağışını anlatmak için kullanılan beyaz lerze (titreyiş), dumanlı uçuş, sis için zul-met-i beyzâ (beyaz karanlık) v.b. gibi sözler hep kapalı görülmüş, «nedir? Ne demektir?» diye, sanatçılar bir soru yağmuruna tutulmuştu. Cenap Sahabettin, bir sâât-ı semen-fâm tamlamasını anlatabilmek için bin dereden su getirmiş, bunun beyaz saatler demek olduğunu; «karanlık gece» ye siyah gece dediğimiz gibi, «aydınlık gece» ye de beyaz gece diyebileceğimizi; saatler gecenin parçaları olduklarına göre, bütünün kabul ettiği hali parçaların da kabul edeceğini, öyleyse, siyah saatler, beyaz saatler de denebileceğini; beyaz saatler anlamlı olunca, sâât-ı semen-fâm (yasemin renkli saatler) tamlamasının da anlamlı olacağını; fakat bunda gerçek anlam yerine «mecazî» anlam arayacak kadar yumuşak davranmak gerektiğini sayıp dökmüştü” (Kudret, 1976: 9- 38).

Cevdet Kudret’in kurmuş olduğu bu benzerlik her iki şiirin bu bahis hakkındaki benzerliğini bir kez daha gözler önüne serer niteliktedir.

İkinci Yeni şiirin teorisyeni kabul edilen Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni ve kaçış temi hakkında şöyle der: “İkinci Yeni, değişen toplumun sorunlarıyla değil, değişen şiirin sorunlarıyla ilgilenmiştir” (Erdost, 1997: 77). Bütün bunlar Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinde de genel olarak bir toplumdan kaçış yaşandığını göstermektedir. Kimisi bunu iktidar baskılarına, kimisi de şiirin sorunlarına ve ‘sembolizm’ etkisine bağlamıştır. “Bir şairin hayalidir o ırmak anlamı yok– olmayan!” (Akay, 1998a) mısrasında Cenab Şahabeddin’deki toplumdan kopukluk belli oluyor. Çünkü anlamsızlıktan söz açıyor. Devrin Ahmed Midhat ile süren Romantik geleneği düşünülünce Cenab’ın ne kadar da toplumdan kopuk olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

Tevfik Fikret’in Sis şiirinde şiiri düşüncenin esiri bırakmaması, İkinci Yenicilerden Ece Ayhan’ın siyasî olaylarda ölen bir öğrencinin arkasından yazdığı Meçhul Öğrenci Anıtı, şiirin düşüncenin esiri olmamak için kazandığı zaferlere örnek olarak gösterilebilir. Bu da Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin başka bir benzer tarafıdır. Turgut Uyar’ın Göğe Bakma Durağı’nda da bir kaçış temi ve toplumdan kopukluk alttan alta sezilenmektedir. Bu İkinci Yeni şiirin merkezindeki Turgut Uyar’ın İkinci Yeni ve kaçış temi üzerindeki fikirleri netleştirmesi açısından önemlidir. Bu durak bilinçaltının durağıdır, çünkü. Bu dünyanın durağı değil.

Cevdet Kudret ise İkinci Yeni şiiri, toplum gerçeği yerine şiirin gerçeğini kullanan İkinci Yeni şairleri için şöyle der:

“Bugün kapalı şiiri deneyen ozanların hepsi aynı yolda yürümüyor. Bunların bir bölümü, gerçeğin alışılmış düzenini bozarak anlamsız şiire ulaşmayı; bir bölümü de gerçeği yalın olarak değil de, eskisi gibi kapalı olarak vermeyi deniyor. Ama her ikisi de, isteklerini sağlamak için, çoğu zaman Sembolist ozanların başvurduğu yollardan yararlanıyorlar:

Yer yer, alışılmamış sözcükler kullanmaktadırlar:

Bakınca bir şiir «canlıyorum» dünyaya.

(Edip Cansever)

Çocuğu «çocukluyor» bir düdüğün kırmızısı

(Edip Cansever)” (Kudret, 1976: 21).

Cevdet Kudret, yazısında Servet-i Fünûn neslinin daha önce meydana getirdiği bu tarz şiir çalışmalarının günümüz şiirinde de yer aldığını açıkça ortaya koymaktadır. Nasıl “saat-i semenfâm” terkihiyle Cenab Şahabeddin kendini gösteriyorsa, İkinci Yeni şairleri de kendini gösteriyor. Asım Bezirci ise bu durumu anlamsızlık içerisinde ele alıyor ve örneklerini sıralıyor:

“şey dedi şeyin eline alıp baktığı bu

eee T aa uu SSe C nnn EHE eee

ölüm mü, kim bu beyazlık? Ki yavaş ki aptal ki.

esmer yürür durur? uzun sular olur duymak gibi

birşeydiniz

(İlhan Berk)

Kıyıların gecesi beyaz dişli

Tüyunü tüsünü emdiğim minare

Yaprağını göstermeden uçan balık

Ne bilsin aynadaki çingrağı (Oktay Rifat)” (Bezirci, 1997: 25).

Asım Bezirci’nin verdiği örneklerde göstermektedir ki İkinci Yeni şiir günlük dili kullanmasına rağmen şiirde bu dili başka bir dil hâline getirmektedir. Bu duruma okur, bir süre alışamayacak ve şiir toplum ilişkisi zayıflayacaktır. İkinci Yeni’de toplumdan kopuklukla Attilâ İlhan vd. tarafından eleştirilecektir. İlhan Berk’in bu bağlamda ‘bedbinlik’ kavramını kendi şiiriyle ilgili olarak tespiti dikkat çekicidir: “Benim Ahmet Hâşim’le paylaştığım sade bu yalnızlık değil elbet, umutsuzluk da” (Berk, 2005b:178). Kendisiyle ilgili bu saptaması onu dolaylı yoldan da olsa Servet-i Fünûn şiirine bağlamaktadır. Bu umutsuzluk toplumdan kopmasına da yol açmıştır.

Servet-i Fünûn'un Dekadanlık ve İkinci Yeni'nin Dadaizm ithamlarıyla karşılaşmalarının benzer sebebi yaşadıkları devirde sanatın gerçeklerine karşı çıkmış olmalarıdır. Her iki şiir de toplumun büyük bir bölümünden kopuk bir dil kurmuşlardır. Dilden değişime başlamaları eskiyi yıkmaktır. Onun için her iki devir de önce fert olma sonra şiirini toplumsallaştırma aşamasını takip etmiş kabul edilebilir. Bu da ayrı bir benzer taraflarıdır. Servet-i Fünûn şâirlerinin özellikle de Tevfik Fikret'in devrindeki sert eleştirilere hiçbir cevap yayınlamamış kabul edilebileceği düşünülürse İkinci Yeni'ye karşı Servet-i Fünûn'un eleştirilere cevap vermede zayıf kalmasıdır. Özellikle de sanatsal anlamda. Hüseyin Cahit Yalçın'ın kavgaları ve Cenab Şahabeddin'in bazı makaleleri yeter gözüke de sayı olarak ve cevap olarak İkinci Yeni şiir açık ara öndedir. Yaptıkları kendileri için çok normal olan her iki edebiyat dönemi de bunu inandıkları şiir sanatı kaideleri açısından yapmışlardır. Bu da kuşkusuz tepki çekmelerine neden olmuştur. Bu son olarak başka bir benzer taraflarıdır. İnanıklarının uğrunda şiirde yollarına devam etmeleri. Her iki şiirin de sorunu Edip Cansever'in deyişiyle: “Sorun, bir yaşam-duygu-düşünce düzeyine ulaşabilmektir” (Cansever, 2000:83). Her iki dönemin aldıkları eleştirilerin benzerliğinde Ece Ayhan'ın ‘...ilk kez soldan sağa doğru yazılıyordu. Ayak basılmamış topraklara çıkmış gibiydik’ (Özbahçe, 2006:76) sözlerinin ‘ayak basılmamış bir ülke’ bölümü Servet-i Fünûn'un ve İkinci Yeni'nin yaşadığı devrin bir yenilenme devri olmasını çağırıştırır. Servet-i Fünûn nesli Meşrutiyeti, İkinci Yeni nesli ise çok partili siyasî hayatı öğrenmeye ve yaşamaya çalışıyordu. Her ikisi de yeni bir ülke ile tanışıyordu. Eskilerin kalabalık olduğu zamanlarda bir azınlık nesli gibiydiler. Bu yüzden sert eleştirilerle karşılaştılar.

3.3. Erotizmin ve Kadının Şiirde Kullanımı

Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin aldığı eleştirilerdeki benzerlik sebepleri bir önceki başlıkta incelenirken her iki şiirde de gözlemlenen Sembolizm'in bu başlıkta da yeri vardır. Dünyada erotizmin anlatılması açısından resim sanatına başvuran bu akımın etkisi bu açıdan Türk şiirinde de yankısını bulmuş mudur? Bulmuşsa nasıl?

“Sembolizm, geç 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan edebî ve sanatsal bir akımdır. Simgeci sanatçılar, resmin yalnızca görünen dünyayı anlatmak yerine düşünceleri ve zihinsel durumları yansıtmaya çalıştıkları için, gerçekçiliği reddettiler. Üslupları mücevher zenginliğinden solgun ciddiyete kadar değişmekle birlikte, hepsinin ortak yönleri bir başka dünyaya aitlik duygusu yaratmalarıdır.

Dinsel ve mitolojik tatlar veren sahnelerin yanı sıra erotizm, ölüm ve günah en çok işledikleri konulardır” (YEM, 1997: 511).

Füsun Akatlı da Sembolizm ve erotizm ilişkisi üzerinde şöyle demektedir:

Sembolizmin bir diğer getirdiği yenilik de şiirde erotizm olmuştur. Erotizmle kadın da şiirimize gerçek hayattaki görünümüyle girmiştir. Füsun Akatlı, Servet-i Fünûn şiirinde kadın, romantik bir bürokratin uzaktan hayran olduğu, zayıf, solgun, veremli sanılabilecek, sisler içinde bir varlıktır. Estetik hayatı hiçlemektir. Aşk şiirlerinde hayatı orospular temsil eder. Hayat pistir, sakınılmalıdır. Sevgili sonsuz bir «bikr-i afif»(el değmemiş ve namuslu)tir.” (Akatlı, 1980: 97)

Füsun Akatlı'nın sözlerinden yola çıkarak Tefî Fikret'in şu şiirleri konuyla alakalı olarak örnek alınabilir:

“NESRİN (TEVFİK FİKRET)

(...)

Hanım, ben hamarat bir çocuğum;
Nineciğim öldü, babam yok; bana bir vicdansız
Para teklif ediyor... Ben size kurban olurum.
Beni redd etmeyiniz, saklayınız... Hizmetden
Hiç yorulmam... Beni tahlîs ediniz zilletten...
Of hâin!” (Bek, 2006: 65).

RAKİBE (TEVFİK FİKRET)

Birinde hüsn-i tabî'î şafak-nisâr-ı gurur,
Bedâ-zâr-ı tecellîsi nûr-ı îcâdın;
Lâtîf-i lükneti bir tıfl-ı hande-mu'tâdın
Verir lisâmına pek tatlı bir edâ-yı vakuur.

Birinde eski bir âlüfte hâlidir manzûr,
Durur sevâd-ı cebininde köhne bir yâdın;
Fasîh gılzeti bir sühre-kâr üstâdın
Olur dehân-ı kadîdinde nükte-zâr-ı zuhûr.

Güzel çocuk, o güzel bir demet takıb koluna
Bilâ-udûl ü tevakkuf devam eder yoluna;
Edeble mün'atıf enzârı dâima yukarı...

Düşer mi hiç ona hem-pâ oluş bu fertûte,
Nasıl rekaabet eder gölge nûr-ı lâhûte?
Nedir merâmı, ne ister o tâzeden bu karı? (Bek, 2006: 315).

Tevfik Fikret, bu sonesinde şunu açıkça göstermektedir: Ortada iki kadın vardır. Bu kadınlar alegorik bir özellik gösterirler. Genç olan tazeliği ve el değmemişliği ‘karı’ diye tabir edilen ise eskimişliği ve kullanılmışlığı tasvir eder.

Cenab Şahabeddin de ise cinsellik teması şu şiiriyle örneklenebilir:

DON JUAN (CENAB ŞAHABEDDİN)

Ey benim münhezim fütâdelerim,
Sevdiniz hep sevilmeden beni siz;
Yanmak isterdi göğsünüzde serim
Ateşimden kül oldu âteşiniz...

Dönerek mâzî-i mükevkebime
Ne zaman etmek istesem sizi yâd
Getirir hatıratınız lebime
Gizli bir lezzet-i türâb ü remâd...

Sanki âvâre bir güneştim ben
Her su üstünde in'ikâs ettim:
Dîdeler parladı hayâlimden,
Kimseden şu'le almadım kendim.

Sormadım nefsiye ne kıymeti var
Avucumdan geçen hazînelerin;
Bir açık evde boş duran odalar
Bence timsâli oldu sînelerin (Akay, 1998a: 131).

Cenab Şahabeddin'in hazineler ile kastettiği cinsel bir organı temsil eder. Buna ispat olarak Filiz Bingölçe'nin kadın argosu sözlüğündeki vajina maddesi verilebilir:

“Vajina için: ağzı aşağı, alafortanfoni, ambar, amin, bermuda şeytan üçgeni, böcek deliği, cici, çatlak, çiçek, çilik, delik, derin bacakarası, derli, dıncık, dipsiz kuyu, dudu, elmas kutusu, faaraş, fare kapanı, gömü, gubarçık, hatce, hazine, hüp deliği, iki yüz elli gram, istiridye, kadife, kara delik, kayısı kutusu, kukaraça, kuku, kukulampi, kukuriku, kurt ini, kutu, küçük kurna, lahana, lip lip arazisi, mahzen, mamiş, mamuş, miş yeri, mobilya, mukadderat, obur kuş, ortada kuyu var yandan geç, oyuk, ön, paket, pamuk, pamuş, pıtk, pirla, saatli, sıvasız duvar, şahane, şakire dudu, şeytan kulağı, tarantula, ukuku, üçgen, vızık, vicey, vizigot, yaprak, yatılı okul, yosun, yumuk, yünlü” (Bingölçe, 2004).

Nasıl bir sevgili sorusuna Cenab Şahabeddin'in ve Tefik Fikret'in şiirlerinden hariç Servet-i Fünûn şiirinde görünen başka bir şairin şiiri, cevap vermesi açısından önemlidir:

SEVGİSİZ SEVGİLİYE (CELÂL SAHİR EROZAN)

Eğer olsaydık ben deniz sen kaya;
eteklerinde ağlaya ağlaya
Sert kalbine bir merhamet verirdim.

Eğer olsaydık ben bulut, sen ay;
Yere düşse nurundan bir küçük pay
Kıskanırdım, damla damla erirdim.

Eğer olsaydık ben bülbül, sen gül;
İnleyerek seni eğlendirirdim.
Sen bir CİN'sin bense çarptığın çocuk
Dilim tutuk karşında, benzim uçuk
Bir yaşayan ölü haline girdim (Antoloji, 2007).

Servet-i Fünûnla beraber Modern Türk şiiri içinde esaslı bir tema olarak yerini bulan kadın kavramı İkinci Yeni'de de önemli bir temadır. Bu konuda Hasan Akay, şöyle demektedir:

“...İkinci Yeniciler cinsel ve tinsel mutluluk sahnelerini, bir tem, imge veya duygusal tavrı yansıtmaya gereği olarak değil, ama anlamın bizzat kendisi sayılan bir görüntü ve şiir olarak sayfaya yerleştirmişlerdir. Bu neyin göstergesidir? Bu aslında kadının, müzik ve şiirle birlikte 'şair'in de değiştiğinin açık bir göstergesidir. Gerçi Türk edebiyatında 'kadın'a en çok yer veren, mahrem ilişkileri ya da erotik görüntüleri kaydeden ilk kuşak Servet-i Fünûncular'dır; fakat kadının erkekle yatağa girmesini şiire sokan, -Freud'u, hayatlarını ve sanatlarını yorumlamak açısından önemli bir dayanak ve sığınak olarak gören- İkinci Yeni'ciler, daha doğrusu İkinci Yenicilerin eğlence, zurna ve libido muhabbetidir” (Akay, 2005: 38-42).

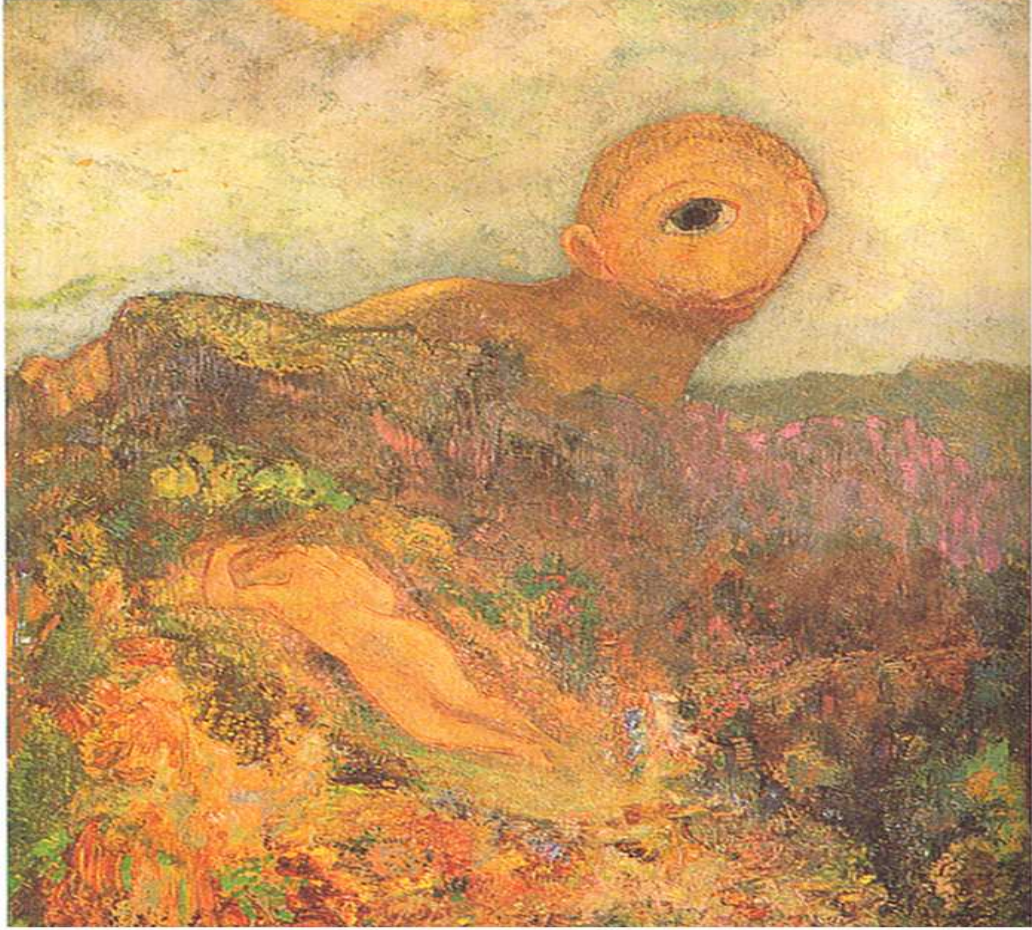
Nurullah Ataç ise İkinci Yeni şâirlerinden Turgut Uyar'ın şiiri ve cinsellik teması üzerinde şöyle der: “... Gönlünce yarattığı bir duygular dünyasının bir kişisi; mutluluğu, ilkel insanlar gibi, gündüz çalışıp gece sevişmekte bulan bir kişi” (Uyar, 1985: 15).

Tomris Uyar, ise Turgut Uyar ve şiirindeki cinsellik teması hakkında şöyle görüş bildirmiştir:

“...Daha da önemlisi, şiirimizde eşine çok az rastlanan şakacı bilgilerdendir. Ama bence en önemlisi, cinsellikle aşkı birbirinden ayırmamasıdır baştan beri. Yazdığı alışılmadık aşk şiirlerinde erkekliğini, cinsel coşkusunu gizlemez yine de, erkek bir sesle yazılmayı ve okunmayı yadsır şiiri. Usul ve atak, hüznü ve savaşıdır. Bir başka dostun deyişiyle, “Ölümünü düpedüz görmüş bir Japon mühendisi gibi, bilgiç ve bağışlayıcı/üzgün ve تنها”dır” (Uyar, 1985: 10).

Alâaddin Karaca ise İkinci Yeni şâirlerinden Cemal Süreya-şiir-cinsellik üçgeni üzerine şöyle bir değerlendirmede bulunur: “...Süreya'nın şiirlerinde dikkati çeken özgün imgeler genellikle erotik; hatta pornografiktir...” (Karaca, 2006: 227). “Cinselliğin bu ölçüde ve oldukça değişik imgelerle şiire girmesi Türk edebiyatında yenidir” (Karaca, 2006: 227). Bu örneklerle İkinci Yeni şiirinin de erotizmden yana bir

tavır koyduğu açıkça bellidir. Özellikle resim sanatı çerçevesinde erotizmi kullanan sembolistlerdir. Bu resimlerden bir tanesi örnek verilirse:



Sembolist ressam Odilon Redon'un Kiklop (Yunan Mitolojisindeki Zeus'un savaşçılarında olan Tepegözler'in adı (Atan, 2006)) adlı bu tablosunda içebakışa duyduğu inancı, kendisini düşlerden alınmış fantastik konuları çarpıcı bir düş gücüyle işlediği resimlerine güzel bir örnektir (YEM, 1997:379). Görüldüğü üzere ne kadar da ilginç bilinçaltının derinliklerinde kalmış bir kadın figürü gözüküyor. İkinci Yeni'nin kadını da Servet-i Fünûn'un gerçek hayata uygun hayali kadını da bilinçaltında böyle sereserpe yatmaktadır.

İkinci Yeni şiirinde de Servet-i Fünûn edebiyatında başlatılan erotizmin izleri vardır. İki akımda cesurca şiirde bunu başarmışlardır. Çünkü –özellikle de Servet-i Fünûn- 600 yıla yakın bir süre kimi zaman kuvvetli kimi zaman da zayıf tesirlerle Türk şiirinde yerini hissettirmiştir. Yeni şiirin bu manzarasını gören eski şiirin dinî

kaynağının bir anda sarsılma yaşamış olması, alttan alta da yeni bir sayfanın açıldığına işarettir. İkinci Yeni, erotizmde Servet-i Fünûn neslinin kaldığı yerden devam etmiştir. Modern anlamda ‘artık imge’lerle onu yeniden diriltmiştir, İkinci Yeni şâirlerinin hakları saklı tutulmak şartıyla.

Fusun Akatlı da İkinci Yeni şiirinin temsilcilerinden Cemal Süreya’nın şiirlerindeki cinsellik teması hakkında şöyle der: “...-en erotikken en romantik, en romantikken en erotik olan-bir erotizm...” (Akatlı, 1980: 83).

Turgut Uyar’da da bir cinsellik teması gözlemlenir; hep bir kadınla kurtulmak umudundadır (Uyar, 1985: 17).

Cemal Süreya da “Turgut Uyar’da cinsel istek eşyaya damgasını basmıştır”, der (Uyar, 1985: 22).

Alâaddin Karaca da İkinci Yeni şâirlerinden cinsellik temasıyla ilgili örnekler sunar:

"Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun/Elma da elma ha allahlık/Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı" (C.S., "Elma", Sevda Sözleri, s.25)

Soluğun kırmızı bir kuşa ve kırmızı bir ata benzetilmesi; "Kırmızı bir kuştur soluğum/ (...) Kırmızı bir at oluyor soluğum" K-.S., "San", Sevda Sözleri, s. 11) (Karaca, 2006: 227).

Asım Bezirci ise, İkinci Yeni şiiri ve cinsellik üzerine şu tespitte bulunmuştur:

“C. Süreya Üvercinka’da, T. Uyar Dünyanın En Güzel Arabistanı’nda ve İ. Berk Galile Denizi ile Âşıkane’de daha çok cinsellik üzerinde dururlar. Cinsel birleşmeyi yalnızlıktan kurtulmanın yolu sayan Berk bir şiirinde «sex contains ali» (cinsellik her şeyi kucaklar) diye yazar, bir söyleşisinde de şu itirafta bulunur: «Cinsellik, aşk. Yeryüzünün direği gibi gelir bana. Benim de atardamarım.» C. Süreya ise bir konuşmasında «Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım, en belirgin özelliği budur.» der; ayrıca; bir güncesinde de şunları yazar: «Erotik kitapların cinsellik konusunda kişide bir sağduyu, bir yaşama görgüsü, denebilirse bir davranış kültürü yarattığı kanısındayım. Hatta pornografik kitapların da öyle»...” (Bezirci, 1996: 37).

İkinci Yeni şâirlerinin şiirlerinden cinsellik temasıyla ilgili seçmeler:

“XXXVII (ECE AYHAN)

KADINLAR YAĞMURU

1. Bir oda kiralamıştır Orta Çağ’dan. Yer yatağında yatıyor.
2. Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak. "Burada soyunabilir miyim?" der.
3. Ve kadınlar yağmağa başlıyor eski kente.

XXXVI (ECE AYHAN)

MELÂHAT GEÇİLMEZ

1. Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanmış.
2. Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.
3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de 'fuhşun anısına'.
4. Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır” (Ayhan, 2004: 180-181).

“... SUYA VURMAK (TURGUT UYAR)

Boynumdan birden ağzınla yayılıp yaşamamı tazeleyen bu ateş, senin padişah karanlığına sızıyorum bu ateşle ne iyi hemen etli yapraklarıyla medar bitkilerinin büyük terleme si geliyor aklıma, ateş ateş bir balık ellerimden usulca serin kayıyor dip sularına, ıslanıyorum ıslanıyorum, eskiden kendini unutturan bir duygu yavaş yavaş sarmaşıklar gibi dolanıyor sarıyor her yerimi, tanıyorum seviniyorum, rahatsız oluyorum, ıslanıyorum ıslanıyorum ama ne güzel ne rahat ne büyük ıslanıyorum kadınca ıslanıyorum doğru bir koşuda...” (Uyar, 2005: 164).

“(...) CEMAL’İN İÇ KONUŞMALARİ (EDİP CANSEVER)

Geçen yaz

Sürdün dudaklarına gelincikleri, sürdün sürdün

İri bir ruj lekesine benzetinceye kadar

Sonra da öptün kendini, öptün öptün

Orası neresiydi, unuttun şimdi

Adsızlığa çok yakışan bir yerdi...” (Cansever, 1990: 212).

Bütün bunlar gösteriyor ki İkinci Yeni şiirde de erotik görüntüler mevcuttur. Ancak bu edebî metinlerin taşıdığı Servet-i Fünûn’dan sonra bu kadar şiirin merkezine yerleşmeye başlaması İkinci Yeni ile olmuştur. Servet-i Fünûn’dan sonra gelenler hem görüntüleri hem de sözel anlatımları ağızdan çıkardılar. Tâ ki İkinci Yeni akımının duvarına çarpıncaya dek.

3.4. Kullanılan Nazım Biçimleri

3.4.1. Serbest Müstezat

Servet-i Fünûn şairlerinden Tevfik Fikret'in çabası ile Türk edebiyat tarihindeki yerini almış bu nazım biçiminin kısaca tanımı şöyledir:

“Serbest müstezat: Hem aruz, hem heceyle, bu ölçülerin çeşitli kalıbıyla yazılabilen, bir nazım şekli. Serbest müstezadın divan şairlerinin aruz ölçüsüyle ve aruzun bir tek kalıbıyla yazdığı müstezatlara karıştırılmamalıdır. Servet-i Fünûn şairlerinin Fransız sembolistlerinin **vers libre** yani hür mısra ile yazdıkları şiirleri örnek tutarak şiirimize uyguladıkları bu şeklin en başarılı örneklerini Tevfik Fikret ile Cenab Şahabeddin verdi” (Karaalioğlu, 1967: 145).

Bir uzun bir kısa dizelerle devam eden müstezat Tevfik Fikret'in mucitliği ile Serbest Müstezat halini almıştır. Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn Dergisi'nin 1896 senesinin Ocak sayısında serbest müstezat tarzını icat etme sebebini şöyle gösterir: “Manzumeler ve uzun şiirler yazarken kullanılacak olan aruz vezninin okuyucuyu sıkıması gerekir. Tevfik Fikret'in Resim Yaparken adlı şiiri bu tarza güzel bir örnek teşkil eder:

RESİM YAPARKEN (TEVFİK FİKRET)

Fırçam, kadîd bir ağacın hasta bir dalı,

Destimde müşteki heyecanlarla titriyor;

Güyâ çiçek diye

Bir hâk-i sebze döktüğü kanlarla titriyor.

On gündür işte uğraşıyor fikr ü san'atım

Bir mevc-i hisse vermek için şekli-i irtisâm;

Seyreylerim bu levhayı artık ale'd-devâm,

Verdim emek diye.

Seyreylerim ve aczine kâil bu san'atım,

Takdîse inhimâk ederim sun'-ı kudreti;

Lâkin zaman olur

Pek ruhsuz bulur da beğenmem tabiati.

Mutlak o gün beğenmek için hasta münfail,

Bir başka çehre, giryeli bir çehre isterim...

Bundadır işte, şi'r olacak yerde sözlerim

Bâ'zen figân olur. (Fikret, 2006:112).

Servet-i Fünûn şiirinin bir diğerk önemli temsilcisi ise Cenab Şahabeddin'dir. O da bu Serbest Müstezat tarzına kayıtsız kalmamış ve bu tarzda şiirler kaleme almıştır. Örnek olarak şu şiirleri verilebilir:

“SON ARZU (CENAB ŞAHABEDDİN)

Birlikte terk-i cism edelim mevte, bir gece
Mest-i garâm iken;
Kursun bahar, ruhumuz üstünde gizlice
Bir türbe-i semen!
Olsun tuyûr-ı ruhumuza havza-i türâb
Bir lâne-i şegaf;
Tâ haşre dek mesîremiz olsun pür-âb ü tâb
Bir sahili sadef!
Olsun şeb-i kıyamete dek hem-sürûdumuz
Bir cûy-ı nağme-hîz;
Kalsın sular lebinde dil-i yek-vücudumuz
Mes'ûd u hande-rîz!
Tev'em sürûşlar gibi ayn-ı cenâh ile
Uçsun hayâlimiz!
Gezsin hadîka-i ebediyette el ele
Âmâl-i bâlimiz!
Âvîze olsun âlem-i şevkinde onların
Bir bedr-i mübtedî;
Bir bûse-i muzî tuta fevkinde onların
Bir mâh-ı sermedî”(Akay, 1998a: 92)!

“RİYÂH-I LEYÂL (CENAB ŞAHABEDDİN)

Ey gizli kebûterlerin aheste sürûdu,
Ey mirveha-i lâne-i mürgân,
Ey bâd-ı hıramân,
Âfâka inince gecenin süt-re-i dudu
Başlarsın ufuktan seyelâna
Bâlîn-i cihâna.
Ol dem ki olur, ey tarab-âmûz-ı hayâlât,
Bir nây-ı zümür-rüd gibi nâlân
Destinde nihâlân..
Ol dem ki olur dest-i bilûrunda semâvât
Bir çeng-i dil-âvîz-i müzehheb;
Bir ûd-ı mükevkeb...

Ol dem getir ondan bana ey bâd-ı peyem-res,
Ondan bana sen gizlice bir ses,
Ey bâd-ı peyem-res,
Ol dem getir ondan bana sen gizlice bir ses;
Ol dem götür, ey bâd-ı şeban-gâh,
Benden ona bir âh!..” (Akay, 1998a: 93).

Servet-i Fünûn şairlerinin kullanmış olduğu bu nazım biçimi yıllar sonra İkinci yeni şâirlerinin şiirlerinde de benzer bir şekilde görülmüştür. Bu konuda Cevat Akkanat şöyle bir tespitte bulunmuştur:

“Serbest müstezat nazım biçimine İkinci Yeni şiirinde en iyi örnek, Turgut Uyar’ın Divan’ındaki şiirlerden “Altı Parmaklı Çocuk’a” (s.273), Cahil Beşir’e ve Ürkek Irmaklar’a (s.278) başlıklı şiirleri gösterilebilir...” (Akkanat, 2002: 180).

Cevat Akkanat’ın tespitinden de anlaşılacağına göre Serbest Müstezat tarzı İkinci Yeni şâirlerinden bazılarının şiirlerinde kullanılmıştır. Nâzım Hikmet’in mısrayı iyice kırılğanlaştırması ve kırmasının Servet-i Fünûn-Garip-İkinci Yeni üçgeninin iç açılarının toplamının ‘serbest şiir’ olmasına büyük katkı sağlamıştır. Servet-i Fünûn şiirinden önce Abdülhak Hamid’in Belde (Divâneliklerim) ile Ahmet Hâşim’in O Belde’si arasındaki köprüyü de Servet-i Fünûn şairleri yapmıştır.

altı parmaklı çocuk’a (TURGUT UYAR)

benim odur inandığım yalnız denizse deniz
denizin yanı kışla
güzellilik altı parmaklı çocuk kalkar gideriz
denizin yanı kışla

senle ben eskiyen bir paspas gibi biteriz
yağmurla yaşla
altıncı parmağımızı bir gün keseriz
yağmurla yaşla

artık biliyoruz bir gün doğduğumuzu biz de
altıyla beşle
neden bunca doğum sancısını böyle çekeriz

altıyla beşle

altıparmaklı çocuk doğumun tamdır tay gibi

ağlamayla ateşle

neden bütün güzel ölümleri biz gömeriz

ağlamayla ateşle

kar yağar ölüm gelir gider eksikler devralınır

kavgayla dost güneşle

dağlar kayalar kalır su kalır biz kalırız

kavgayla dost güneşle

kar yağar ormanlara kar yağar kışlalara

ormanlara kışlalara kar yağar

kışlanın yanı deniz

kışlanın yanı deniz (Uyar, 2005: 357).

Servet-i Fünûn şairleri daha doğrusu Tevfik Fikret bu nazım biçimini kullanmasaydı, bu biçimin edebiyatımızda bir geleceği olabilir miydi? Ahmet Haşim “O Belde” adlı şiiriyle (gelecek kuşaklara son şeklini vererek) bu nazım biçimini ulaştırabilir miydi? Özgürlükler ülkesi olmak isteyen Osmanlı Devleti’nin aydınları özgür değildiler de o yüzden mi bu nazım biçimini seçmişlerdi. Öyleyse çok uzun yıllar sonra, İkinci Yeni diye bilinen akımın şairlerinin şiirlerinde en yaygın nazım biçimi olarak serbest şiiri kullanmasının rolü neydi? Bu sorunun cevabı İkinci Yeni şâirlerinin meselâ Turgut Uyar’ın düzyazınının imkânlarından yararlanmak istemesi kabul edilebilir. Bu özgürlük ileride acaba şiirimizin tükenmesine yol açabilir miydi? Nazım Hikmet’in şiiri bu soruya yeterli bir cevap olabilir. Daha sonrasında Garip ve İkinci Yeni de kesinlikle bu soruya tam bir cevaptır. Osmanlının uğradığı hazin son da böyle değil miydi? Daha çok özgürlük daha çok özgürlük diyenlerin sesleri arasında Osmanlı Devleti büyük bir gümbürtüyle tarihten silinmemiş miydi? Türk şiiri günümüzde zirve noktasına gelmiş kabul edilebilir mi? Kabul edilmesi mümkündür. Çünkü yaşanan devrin Türkiye’inde her yıl yeni şâirler keşfedilmekte midir? Şiir artarak geleceğe doğru yol almakta mıdır? Bu sorulara Milliyet gazetesinin araştırması cevap olabilir:

“ŞİİR BASAN YAYINEVLERİ

Şiirin artan ivmesini, konunun birincil öneme sahip muhataplarından olan yayınevlerine de sorduk. Şiir basan yayınevleri şiirdeki gelişim konusunda hemfikir.

"GENÇLER SIKI YAZIYOR"

Enver Ercan

Komşu Yayınları (Editör)

Komşu Yayınevi'ni 2002 yılında kurdum.Yayınevini kurmaktaki amacım, özellikle genç insanların şiir kitaplarını yayımlamaktı. Çok zorlandıklarını görüyordum ve aralarında gerçekten çok nitelikli iş çıkaran kişiler vardı. Bu ana kadar çıkardığımız 10 kitabın 6'sı ilk kitap. Yayına hazırladığımız 10 kitabın ise 8'i. Hepsi de imrendiğim kitaplar. Bir de Yasakmeyve adlı iki aylık şiir dergimiz var. 20. sayısını hazırlıyoruz. Dergideki dosyaları da çoğu zaman genç insanlar yapıyor.

Yayımladığımız kitapları okurla buluşturmada pek başarılı sayılmayız.Yani ticari bir başarımız yok. Bu şartlarda olmayacağını da biliyorum. Kitapçılar şiire pek ilgi göstermiyor. Onlar da "okur ilgi göstermiyor, satmıyor ki" diyerek savunuyor kendilerini. Çoğu büyük yayınevinin şiir kitabına pek sıcak bakmadığını da biliyoruz. Onların da mutlaka bir bildikleri var. İnatçıyım ya, bu sorunu aşarız gibi geliyor bana. Bunun da tek yolu şairle okuru bir şölen duygusuyla bir araya getirmek. Yurt dışında "okur festivali"ne katıldım birkaç kez. Klasik kitap fuarlarından çok daha şenlikli. Burada bu tür etkinlikler gerçekleştirirsek epeyce yol alırız.

Şiire, şaire ve şiirin geliştiğine inanmasam, bu alanda yayıncılık yapmaya kalkışmam zaten. Çok sıkı şiirler yazıyor gençler. Bunu Yasakmeyve markasıyla bastığım kitaplarda da, Varlık dergisinin "yeni imzalar" sayfalarında yayımladığı şiirlerde de görmek mümkün. Elbette bu alanda yayın yapan diğer arkadaşların ortaya koyduğu ürünlerde de. Ayrıca, ne kadar sattığı önemli değil, 100'e yakın şiir dergisi yayımlanıyor Türkiye'de; az şey mi bu?

"İYİ ŞİİRLER YAZILIYOR"

Cenk Gündoğdu

Toroslu Yayınları (Editör)

2004 yılında Şeref Bilsel'le birlikte hazırladığımız "Şiir Defteri / 1980 Sonrası Şiir ve Hayat" adlı kitapla şiire dair mecrada yayın yapmaya başladık. 2005 yılında şairlerimizin kendi seçtikleri şiirlerinden oluşan 'Kendi Seçtikleri' dizisini başlattık. Amacımız şiire dikkat çekmek ve Türk şiirine yeni okurlar kazandırmaktı. Bu yıl yeni diziler açarak şiir yayımcılığını sürdüreceğiz.

2000'li yıllarda yazan şairler, '80 sonrası şiirin açtığı alanın içinde kendine özel bir yer edinen, birbirine benzemeyen ve Türk şiirinin kat ettiği dilsel ve kültürel mirası ruhunda taşıyan bir şiiri yazıyor. Teknolojik imkanların sunduğu kolaylık ölçüsünde dergiler de şiirler de, nicelik olarak arttı. Her ne kadar nicelik ve nitelik çelişkisi yaşıyor olsak da, bugün iyi şiirler yazılıyor. 2000'lerde şair kadınlarda da nicel ve nitel bir artış oldu.

İslamî cephe uzunca bir süre kültürel ve edebi açıdan tanımlanmadı. Ya da flu bir tarifi içinde konumlandırıldı. Buradaki gençler çok okuyor, iyi dergiler yayımlıyor ve

iyi şiir yazıyor. Bir çoğunun sesine İsmet Özel'in gölgesi düşüyor olsa da...
Apolitik kuşağın, bastırılmış cinselliğin, anarşizmin, öteki cinsiyetin sesi olarak okunan küçük İskender geniş bir okur kitlesine sahip. Ve bugün onun çekici gelen dilinin altında şiir yazan ve oradan hız alan şairler de var...

Bir de somut, görsel, deneysel şiir var. Kendi adıma her ne kadar yakınlık duymasam da... Süreç içerisinde dilin kendi içinde kopup birleşmesiyle yapılan bu yolculuklardan bir yere varılır mı bilmiyorum ama o ivmenin içinden farklı bir şeyin çıkabileceğini de öngörmek mümkün.

"GÜÇLÜ BİR ŞİİR GELİYOR!"

Halil İbrahim Baran

Yom Yayınları (Editör)

2003'te kurulduk; 60'a yakın şiir kitabı yayımladık. Ağırlıklı olarak da şiir yayımlıyoruz. Şiirde tüm olumsuzluklara rağmen bir hareketlilik yaşanıyor. İyi şiir yazılıyor mu, evet. Güçlü bir şiir geliyor. Bizim yayınladığımız her bir kitap, ortalama 300 adet satıyor. Bu, büyük yayınevlerinde de aşağı yukarı böyle. Ama yayımlanması için gönderilen dosya sayısı bini aşıyor.

"PARILTILI DOSYALAR ÇOK

Suat Çelebi

Mayıs Yayınları (Editör)

Mayıs Yayınları 1983 yılında kuruldu. 5 yıl önce de kardeş yayınevi olarak Sardes Yayınları kuruldu ve Sardes bünyesinden 4 şiir kitabı çıktı; ki hepsi ilk kitap. Mayıs Yayınları, 1996'dan bu yana da Arkadaş Z. Özger Şiir Ödülü'nü veriyor. Son 10 yılda yayınladığımız kitaplar, bu yarışmada ödül alan dosyalardan oluşuyor.

Arkadaş Z. Özger Şiir Ödülü'ne başvuruların sayısında bir artış söz konusu. Geçen 10 yıllık zaman diliminin ilk beş yılında gelen dosya sayısı ortalama 60 civarındaydı. İkinci beş yılda ise ortalama 80. Seçici kurul dosyaları değerlendirirken ilk turu tamamladığında elinde kalan dosya sayısı başvuru sayısının yarısı kadar oluyor; dereceye giremeyenlerden de en az 15'i şiir dergilerinde yayımlanmaya değer şiirler içeriyor. Yani genç şairlerin parıltılı dosyaları artıyor; ısrarlı olmaları haline sonraki yıllarda şiir çevrelerinde yer edinmeleri çok mümkün.

"ŞİİR YAYIMI ARTTI!"

Bilal Kolbükten

Kül Sanat Yayıncılık (Editör)

2004 yılında kurulduk. 25'i aşkın şiir kitabı yayımladık. Bu türün yayın sektöründe de kendisine bir alan bulabilmesi amacıyla çıktık yola. Son dönemde birkaç yayınevi daha düzenli olarak şiir kitabı yayımlamaya başladı mesela; görece daha çok şiir yayımlanıyor artık. Bugün birbirinden farklı şiirler yazılıyor. Nitelikli şiir sayısı artıkça yayımlanan şiir kitabı da artıyor. Yayınevini kurduğumuz anda, onlarca şairin ilgisiyle ve dosyasıyla karşılaştık. Dolayısıyla bu bizim üretimimizi doğrudan etkiledi.

"ŞİİR DAMARIMIZ GÜÇLÜ"

Abdullah Keskin

Avesta Yayınları (Editör)

1996 yılında kuruldu Avesta ve şimdiye kadar yaklaşık 60 şiir kitabı yayımladık; temel olarak iki dilde yayın yapıyoruz: Türkçe ve Kürtçe. Birkaç şiir dizimiz var. Başlangıçta şiiri yayın programımıza almamıştık. Fakat gelen nitelikli ürünler nedeniyle bir süre sonra şiir yayımlamaya başladık. Yılda bir dosya yayımlamaya karar vermiştik; bu sayı ister istemez arttı. Bu coğrafyadaki şiir damarının çok güçlü olduğunu düşünüyorum” (<http://www.milliyet.com.tr/2006/04/30/kitap/akit.html>).

Servet-i Fünûn akımı, İkinci Yeni akımına çok sık kullanacakları bir nazım biçimini miras bırakmıştır. Türk şiirinin maratonuna devam etmesi açısından bu tarzın katkısı tartışılmaz bir gerçektir.

Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin şiirin denizini okyanusa çevirmeye çalışmış olması bu nazım biçimini veya bu nazım biçimine yakın kullanımların sayesinde gerçekleşmiştir. Türk şiirinde bu ufku gören Servet-i Fünûn, ufukta görünen karaya çıkan ise İkinci Yeni olmuştur.

3.4.2. MANZUME

Manzumeler Türk edebiyatının içinde Modern Türk edebiyatının başlamasına kadar geçen sürede Halk edebiyatı içerisinde destan nazım biçimi, Divan edebiyatı içerisinde ise mesnevi nazım biçimi olarak görülebilir. Bu manzumelerin en büyük farkı çağdaş manzumelerdeki ‘fert’ten uzak olmasıdır. Başka bir ayrıldığı nokta da eski manzumelerin daha bir toplumcu ve toplumsal konulardan yola çıkmasıdır. Nasihatlere yer vermesi ya da ana fikir çıkarttırmak istemesi faydacı taraflarını da göstermek ister. Servet-i Fünûn manzumeleri ile eski manzumeler arasındaki benzer taraf ise sembollerden yararlanılmasıdır. Örneğin eski şiirde Harname ve eşek, Balıkçılar’da peder-deniz-çocuk-kadın gibi. Tevfik Fikret’in insanın dramını anlatırken Balıkçılar’da denizi rahmet saymaması, evlilikte keramet görmemesi ve çocukta bereket bulmaması; geleneğe, modernleşme açısından yaklaşılsa ilginç bir vaziyet halini alır. Bu nasihatlerden Tevfik Fikret de pek görülmez. İnsanın dramı daha ön plandadır. İnsanı harcatmaz. İnsanı kurban etmez. İnsanın acılarına tercüman olmak ister. Tevfik Fikret’in Balıkçılar adlı şiirinde -ayrı bir tespit olarak- Osmanlı donanmasının da İkinci Abdülhamit ile büründüğü içler acısı durum da hatırlanabilir. Çağrışımları genişletmek mümkündür. Öyle de olsa Tevfik Fikret’in asıl amacı fert ve ferdin çektiği çileyi anlatmaktır. Manzumeleriyle Tevfik Fikret’in bu tarzda Türk şiirine bir yenilik getirdiği gerçektir. Bu yenilikte R. Mahmut Ekrem’in daha da öncesinde A. Hamid’in etkisinde Türk edebiyatı tarihi üzerinden bir gerçek olarak durmaktadır. Mehmet Âkif

Ersoy da bu tarzı etkin bir şekilde kullanmıştır. Aşağıdaki Balıkçılar şiirinde bu durum açıkça görülür. İkinci Yeni şiirinin de bu biçimi kullanmış olması ilgi çekicidir. Temaların farklı da olması, bu türün her iki dönemde de kullanıldığı gerçeğini değiştirmez. Tevfik Fikret, getirdiği bu nazım biçiminin meyvelerini İkinci Yeni’de de yeşerttiğini ne yazık ki göremeyecektir. Bu açıdan bakıldığında bir dönemde temelleri atılmış ve uzun zaman sonra fazla bir değişime uğramadan günümüze kadar gelerek kullanılmış olan bu nazım biçimi, Türk şiiri içerisinde açık veya gizli bir geleneğin sürdüğüne şahitlik edebilir.

BALIKÇILAR (TEVFİK FİKRET)

—Bu gün açız yine evlatlarım, diyordu peder,
Bu gün açız yine; lakin yarın, ümit ederim,
Sular biraz daha sakinleşir,, Ne çare, kader!

—Hayır, sular ne kadar coşkun olsa ben giderim,
Diyordu oğlu, yarın sen biraz ninemle otur;
Zavallıcık yine kaç gündür işte hasta...
—Olur;

Biraz da sen çalış oğlum, biraz da sen çabala;
Ninen baban, iki miskin, biz artık ölmeliyiz...
Çocuk düşündü şikâyetli bir nazarla: —Ya biz,
Ya ben nasıl yaşarım siz ölürseniz? ...

Hala

Dışarıda gürleyerek kükremiş bir ordu gibi
Döğerdi sahili binlerce dalgalar asabi

—Yarın sen ağları gün doğmadan hazırlarsın;
Sakın yedek biraz ip, mantar almadan gitme...
Açınca yelkeni hiç bakma, oynasın varsın;
Kayık çocuk gibidir: Oynuyor mu kaydetme,

Dokunma keyfine; yalnız tetik bulun, zira
Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha!

Deniz dışarıda uzun sayhalarla bir hırçın
Kadın gürültüsü neşreliyordu ortalığa.

—Yarın küçük gidecek yalnız, öyle mi, balığa?

—O gitmek istedi; “Sen evde kal!” diyor...

—Ya sakın

O gelmeden ben ölürsem?

Kadın bu son sözle

Düşündü kaldı; balıkçıyla oğlu yan gözle
Soluk dudaklarının ihtizaz- hasirine
Bakıp sükut ediyorlardı, başlarında uçan

Kazayı anlatıyorlardı böyle birbirine.

Dışarıda fırtına gittikçe pür-gazab, cuşan
Bir ihtilac ile etrafa ra’seler vererek
Uğulduyordu...

-Yarın yavrucağ nasıl gidecek?

Şafak sökerken o, yalnız, bir eski tekneciğin
Düğümlü, ekli, çürük ipleriyle uğraşarak
İlerliyordu; deniz aynı şiddetiyle şırak-

Şırak döğüp eziyor köhne teknenin şişkin
Siyah kaburgasını... Ah açlık, ah ümit!
Kenarda, bir taşın üstünde bir hayal-i sefid
Eliyle engini güya işaret eyleyerek
Diyordu: “Haydi, nasibin o dalgalarda, yürü!”

Yürür zavallı kırık teknecek, yürür; “Yürüme,
Nasibin işte bu!... Hala gözün kenarda... Yürü!”
Yürür, fakat suların böyle kahr-ı hiddetine
Nasıl tahammül eder eski, hasta bir tekne?...
Deniz ufukta, kadın evde muhtazır... Ölüyor:
Kenarda üç gecelik bar-ı intizarıyla,
Bütün felaketinin darbe-i hasarıyla,
Tehi, kaza-zede bir tekne karşısında peder
Uzakta bir yeri yumrukla gösterip gülüyor;
Yüzünde giryeli, muzlim, boğuk şikâyetler...(Fikret, 1909: 21)

ZELZELE(TEVFİK FİKRET)

Bin üç yüz ondu... Henüz dün bu köhne izbeye sen
misafir olmuşsun,
Ki hep sinirli ve hummalı hastalar gibi yer
birden
için için ve uzun
Bir ihtilac ile çırpındı, kırdı, yıktı... Keder
Ve korku yüzleri soldurdu; evler, aileler
Birer döküntü; kalanlar bütün ezik, kurada;
minareler bile ser-
be-zemin
Beşer bu sadme-i meş’uma böyle uğrar da
biraz tenebbüh eder:
biraz tenebbüh için bin bela...Ne ders-i haşin!
Sen işte böyle siyah günlerin misafirisin,
Hayatın elbette
Kolay ve neş’e-feza bir seyahatin ancak
Hayali vardır; uzak bir serab için koşmak
Nihayetinde yorulmak ve boş yorulmaktır;
Hayatı div-i hakikatle çarpışan kazanır;
Zafer biraz da hasar
İster;

Koşan cihad-ı ma'aliye şanlı, lakin ağır,
mahuf adımlar atar,

Önünde zelzeleler, arkasında zelzeleler! (Parlatır, 2004: 533).

İkinci Yeni şiirinde de manzume tarzına bir kayış gözlemlenebilir. Bu eski şiirin Modern Türk şiirinden çok farklı bir görünümde ancak bir yerde Modern Türk şiirinin geçmişine benzer. Bu benzerlik insan tragedyasını anlatırken meydana gelir. Daha çok 'monolog' havası şiirin içinde hâkimdir. Ara ara sorular yardımcı kahramanlara sorulur. Cevaplar şâir tarafından verilir. İkinci Yeni şiirindeki bir öykü ancak serbest şiir tarzında, bu açıdan manzumelere yakın durur, İkinci Yeni ve şâirleri. Turgut Uyar, "Aslında her şiir bir hikayeden çıkar, her şiirin bir konusu vardır...Bu kaçınılmazdır. Sözleri karşısına, imgelerin ve simgelerin altında yatar o" der (Uyar, 1985: 33).

SAAT ONDA KALKACAK VAPUR (EDİP CANSEVER)

Saat onda kalkacak vapur
Biliyorum biliyorum
İşte bavulum, yüreğim işte şurada
Biletimi istiyorlar, uzatıyorum
Güverteye çıkıyorum, hiç yoktan bir deniz daha
—Saat onda mı kalkacakmış vapur
—Gecikebilirmiş biraz, öyle diyorlar
Desinler, desinler
Hey kaptan! Bana baksana
Ben çoktan varmışım varacağım yere
Bir Edip daha bekliyor beni eski bir otelin kapısında .

Üstümde sarı bir gömlek var, iyi ki sarı
İçimi kapatıyor bana verdikleri oda
Eşyalarımı yerleştiriyorum, öylesine ağırdan alıyorum ki bu işi
Özenle sürdürüyorum sanki
Uzanıp musluğa doyasıya su içiyorum
İlk damlası şuramda, son damlası çocukluğumda
Dışarı çıkacağım sıkıca kapatıyorum penceremi.

Neden olmasın

Üstüme pek uymayan bu yalnızlığı ben

Taşımışım bir yolcu gibi çocukluğumdan bu yana.

Her öğrenmek istediğimiz şey onu öğrenme alışkanlığımızda

Çarşığı iyi biliyorum, meyhaneleri bir bir

Kimseler tutamaz benim bu kadehi tuttuğum gibi avucunda

Ama öğretilemez de bana bir tarla kuşunun uçuşu

Bu nehir akıyor mu, yüzüyor mu yoksa bir başına

Odamdaki gece lambası neden bu kadar soğuk

Ben öğretmedim ya

Bir pervane nasıl da öpüyor onu öğrendiği uyumla.

Akşam mı, evet akşam

Her şeyi bir bire açıklama vakti

—Öyle mi, peki-

Nedenini bilmiyorum, Ayvalık'tayım.

-Ayvalığa mı?

Yeniden gösteriyorum biletimi

Hatırlıyorum da, bir arkadaşım vardı benim

Tarçından örülmüş bir suskunluktan dili

Hey kaptan! Sen bilir misin, var mı hiç görmüşlüğü

Tam Ayvalık gibiydi yüzü, şimdi karşımda.

Öldü

Vardır ya her küçük şehrin bu yüzden

Soluşuyla birlikte gözyaşları da...

Önce gözleri boğulmuştu, elleri

Kupkuru dudakları en sonra

Dediler ki, içkiden öldü, yalan!

Sevgisizlikti onu aramızdan çekip çıkaran.

Saat onda kalkacakmış vapur

İster kalksın, ister kalkmasın, bana ne yolculuktan (Cansever, 1990: 115).

(BALABAN ONU BESLEMEDEN ÖNCEDİR.) (ECE AYHAN)

İki keşiş; külleri karıştırıyorlardı. Avluda dikilmiş duran çocuğa bakıyorlar ve aralarında konuşuyorlardı:

–Saçları uzadığı zaman bu çocuğa tapılır!

Başkeşiş:

–Geceyi birlikte geçirelim, diyor.

Çocuk şaşırılmış, kekeliyor.

Başkeşiş ona altın bir cep saati armağan etmek istiyor.

Çocuk:

–Olmaz! diyor ve o gece hiç uyumuyor.

Ertesi sabah avluda rasladığı bir keşiş ona:

–Saatin kaç? olduğunu soruyor (Ayhan, 2004: 166).

NE GELİR ELİMİZDEN İNSAN OLMAKTAN BAŞKA (EDİP CANSEVER)

Ne çıkar siz bizi anlamasanız da

Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar

Eh, yani ne çıkar sizi bizi anlamasanız da

Hiçbir şey! Kadınlar geçtiği o kadın kokusu anlarında

Yıkanmış, mayhoş ve taranmış duygularıyla

Dönüşür içlerimizde az menekşe bir sarmaşık

Menekşe hadi neyse, mor deriz sarmaşıklara

Mor deriz, mor bilinir çünkü, bir yandan güneşler kurur

Her yerde güneşler kurur, sanki yaz günüyledir

Bir adam kayboluyordur taşra sıkıntısıyla

Deriz ki, “şuram ağrıyor” bir de, “başım dönüyor”,

“yanıyor avuçlarım”

Ne güzel ellerimizle... Başlayın, hadi başlasanıza

Örneğin bir kahve falı? Az müzik? Diyorum biraz iskambil

Ama hiç-seslenmiyelim-Seslenmiyelim-içimizden

oynıyalım ayrıca
Dört kişiyiz!
–Hayır, on!
–Bin kişiyiz!
–Bana kalırsa...
Ne kadarcık bir fark var bizimle bütün insanlar arasında
Öyleyse başlayalım: Koz kupa! Ah şu sinek onlusunu bire bir
unutulmaya
Çayınız soğuyacak! Çayınız mı dediniz? Ne tuhaf biraz
anlıyorum
–Üç karo!
–Pas diyorum!
–Susalım baylar, dört kupa!
Ah şu sinek onlusunu! Koz kupa! Çayınız mı dediniz? susalım!
Susalım–Niye susalım–Anılar mı dediniz? Ne sesli bir
vuruşma!
Ya sonra?–Bırakın şu sonrayı, bilmem ki nedir o sonra
Gene mi, başladınız mı? peki şimdi kim var sırada
Sakın haa!.. biz yoğuz, bizi unutun, yok deyin adımıza
Yok deyin, çünkü biz... biz işte korkuyoruz ne güzel korkumuzla (Cansever, 2006:
247).

MECNUN VE SİLAHŞÖR (SEZAI KARAKOÇ)

Bir gün Mecnun silahşör kılığında
Geziyordu çölün büyük yalnızlığında
Bir adamın bir adamı dövdüğünü gördü
Kaya gibi önlerine dikildi durdu
Bir köle idi öbürü sahibi
İlk bakışta oluyordu belli
Mecnun(şiddetli):
Dövme o köleyi

Köle sahibi:

Sen kimsin?

Mecnun:

Ben silahşörüm.

Köle sahibi:

Silahşör! Ben de silahşörüm

Ve silahımın hakkı olarak

Bu esir, hükmüm altına girmiştir.

Mecnun:

Belli Silahşörsün.

Ama, daha önce insansın.

Esirdir, belli!

Ama daha önce, insandır.

O ellerini iyilik için de

Kullanabilirdin

Yurdundan uzak

Eş ve dostlarından ırak

Bu kardeşimiz için

Gerçek silahşörün eli ancak savaşta silah tutar

Parmakları yumuşak olur sulh zamanı

Bir savaşçı eşit şartlarda savaşır

Küçülme sayar ondan ötesini

Bir savaşçı hep güneşe bakar

Kalbinde güneşler aylar doğup batar

Barış ülkesine en büyük armağanı.

Ben de savaşçıyım ama

Dökmedim kimsenin kanını

Benim kanımı da kimse dökemez

Bırak o köleyi savaşçı

(Kaybolur)

Köle sahibi(şaşırmış):

Kimdi o acaba?

Köle:

Hızır'dı belki de.

Köle sahibi:

Senin için Hızır.

Köle:

Senin için de.

Bana bir muştu gibi geldi sesi
Gözlerimde canlandı yurdum ocağım
Çocuklarımı gördüm o saf gülüşlerini
Sılamı içimde bir mucize gibi buldum
Efendim, aldırma döv istersen beni
Senin bu dövmeden tüter bir

kurtuluş buhurdanı

Köle sahibi:

Benim de ellerim bağlandı sanki
Gökten bir gümüş zincir indi
O azizin buyruğuna karşı koysaydım
Bir hançer kalbime saplanacak sandım
(Sönükleşip kaybolurlar) (Karakoç, 2006: 585)

Sezai Karakoç, serbest şiir ve Türk şiiri üzerine şu paragraflarıyla açıklamalarda bulunur.:

“Serbest şiir, sanıldığı gibi, yirminci yüzyılın getirdiği bir tarz değildir. Eski Yunan, latin ve islâm öncesi Arap ve Türk şiirinde de örnekler vardı. Vezin ve kafiyenin, bir kale duvarı sağlamlığı ve düzenine, ancak İslâm uygarlığında ulaşıldı. Batı da bu düzeni, Endülüs yoluyla aldı. Hem seste, hem biçimde, hem de konularda, modern çağ Batı şiirinde devrim, Endülüs etkisiyledir... Bizde de, asıl 1950'lerden sonradır ki, serbest şiir, şiirin tarih içindeki bütün gerçekleştirmelerine açılmaya, geçmiş sesi ve biçimleri serbestçe aramaya başlamıştır. Bu sürecin içindeyiz. Bu gelişme sürecektir elbet. Ta ölümsüzleşen şiir onun bağrında doğuncaya kadar” (Karakoç, 1997: 207).

Sezai Karakoç, serbest şiirin bütün şiir geleneğini kucaklayabilceğini belirtir. Serbest şiirdeki biçimsel sorunlara ise gelenek açısından yaklaşılmalı der:

“Vezin ve kafiyenin görünüşte ölümüne aldanmamalı. Aruz ve hece sesi, her şiirde, belki her mısradan değil ama yer yer, yoklamasını yapıp durmada. Gizli bir aruz, gerçek şiiri içten besleyen, ses mimarisi, tarihin Ölmez mirasıdır. Kafiye,

belki, sondan mısra içlerine kaymış, daha genel bir çağrışım düzeni haline gelmiştir. Serbest nâzım ya da şiir dediğimiz zaman, akla düz yazının bir türü, ya da bütün koşullardan bağımsız bir şiir türü gelmemelidir. Serbest nazım ya da şiir, vezni ve kafiyesi şairi tarafından aranıp bulunan, sonra da şiirde kaybedilen şiir demektir. Şair, kendi veznini, kafiyesini, nazım ve mazmunlarını arar ve bulurken, klasik yaratımlar, önünde, zengin bir koleksiyon gibi örneklik eder. Bu engin miras, onun yatırım sermayesidir” (Karakoç, 1997: 105).

Serbest şiirin içinde bir yerlerde sonara yakalanan veya yakalanmayan, şiirin okyanusunda gezen biçimsel unsurların varlığını yitirmediğini, okyanusun derinliklerinde yaşayan birçok canlının tespit edilememesine rağmen yok sayılmadığı gibi şiirde de su yüzüne net bir şekilde çıkmamış olmamasından dolayı bu biçimsel öğelerin serbest şiirde ‘yok’ sayılmayacağını belirtmiştir.

3.4.3. Mensur Şiir

Mensur şiir nedir? Bu soruya Mehmet Fatih Andı şöyle cevap verir:

“His ve hayal dünyamızı etkileyebilecek bir konuyu kısa ve çarpıcı bir şekilde, şiirin cümle yapısını ve ahengini koruyarak şairane bir eda ile vezne ve kafiyeye bağlı olmadan anlatan bir edebi türdür” (Andı, 1997: 23) (Uşaklıgil, 2002:15).

Bu türün Türk şiirine girmesinde Tanzimat edebiyatı döneminde Şinasi’nin Tercüme-i Manzume adıyla yayınladığı çeviri şiirlerin, büyük payı vardır. Bir müddet sonra sahneye ‘Tevfik Fikret’ çıkacak Serbest Müstezatla işe koyulacak akabindeyse manzumeyi devreye sokacaktı. Bu gelişmelerin şiiri düzyazıya yaklaştırması ve Halid Ziya Uşaklıgil’in adını Mensur Şiirler olarak yayın hayatına sürmesi bu türün Türk şiirindeki ilk ciddi hamlesi olmuştur. Fransa’da bazı şairler tarafından üretilmiş yeni bir nazım biçimi olan “poème en prose” ; Mehmet Rauf dikkate almış ve bir eser yayınlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil’den sonra ortalarda pek görünmeyen mensur şiir İkinci Yeni şiirinin meydana çıkmasıyla tekrardan gündeme gelmiştir. Ne Nâzım Hikmet ne Hece’nin Beş şairi ne Garip akımı bu tarza pas vermemiştir. Asıl pası bu tarza İkinci Yeni şiir hareketi verecektir. Ece Ayhan, bir şiir kitabını bu tarza ayıracaktır. Aşağıya mensur şiirin ilk radikal atılımcısı olan Halit Ziya Uşaklıgil’den bir şiir örneği alınmıştır:

HAYAT VEREN (HALİT ZİYA UŞAKLIGİL)

Ateşten buharlar, sarı ışıklar içinde yuvarlanıyor! Büyük gezegenler uydularını taşıyarak tutkun, hayat arayarak etrafında dolaşıyorlar.

Bir âlem ki dünyalardan oluşmuş, bir cihan ki hayat içinde uçuyor Dünyayı aydınlatan güneş muazzam, dehşetli bir kuvvetle gezegenlerini etrafında döndürüyor.

Bir cismileşmiş âlemler topluluğu ki dönüyor, durmadan dönüyor, durmadan dönüyor!..

Ateş saçan güneş dehşetli, korku verici; gezegenlerinin merkezinde hayat; nur saçıyor.

Bir yıldız yağmuru alev saçan yüzeyine düşüyor, ışıklı âlemi görkemli bulutlar, alevli buharlara boğuyor:

Yıldızları yok eden güneşin sinesinde sonsuz gökyüzüne hayat, sıcaklık akıyor, durmadan akıyor!..(Uşaklıgil, 2002: 87).

Halit Ziya, bu şiirleri için şöyle demektedir: “ ‘Mensur Şiirler’ hayâlhânemde açılmış birtakım nâzik, nârin fikirlerdir. Onlar bence pek kıymetdârdır. Çünkü giryelerimi, neşvelerimi musavvirdirler. Ben onları takdis ederim; çünkü hissiyâtımı, mütalââtımı nâtıktırlar” (Uşaklıgil, 2002:26). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere mensur şiir tarzı Halit Ziya için kendini dinlediği bir yerdir. Şiir yazmak için baskı altında kalmamıştır. O yüzden kendini bir baskı altında hissetmemektedir. Bu baskıyı bir önceki bahislerde Türk şiirindeki mısra kırılmalarında görmek mümkündür. Şiir kuralları baskısı Halit Ziya’yı buna itmiştir. O, düzyazı ustası idi, ne Tevfik Fikret gibi ne de Cenab Şahabeddin gibi usta bir şâir değildi. Şiiri kendi ustalığıyla kaleme alabileceği bir noktadan gündemine taşımıştır.

İkinci Yeni şiirinden de aşağıdaki örnekleri göz önüne sermek mümkündür:

“SEVGİLİ UĞURSUZLUK (ECE AYHAN)

Geçirdi çılgınlık bir kasketi başına. Koştı paslandığı bölgelere silah satıcıların. Kurdu okulkaçakları imparatorluğu. Buldu altın bir top da Manastır’da.

Taktı yakasına bir eylül ormanı. Bilmesinler incik boncuk dolu bir gömüyü. Sırtlanı da oradaydı. Çürümüş elma yüzlü. Boğuştu kapmak için bir hançeri.

Konuşuldu bir cumartesi kırımlardan. Kapalıydı büyücüler. Astılar içine bir içki şişesinin. Ayaklarında gümüş ağır potinler. Sevgili uğursuzluk. Serseri’yi” (Ayhan, 2004: 166).

“İKİ ALAY (ECE AYHAN)

1. Bir sadrazam ölmüş; faytonu yokuş aşağı Sirkeci’ye götürülüyor eller üzerinde. Kara bir gemiyle Eyüp Sultan’a gömülecektir.
2. Yerine atanan bir istibot da rıhtıma yanaşmış sarı şeritli ak. Yukarı hükümete iktidara çıkıyor.
3. İki alay karşılaşır yolun ortasında. Bir gelgit. Ağır ve sert bakarlar birbirlerine durmak eylemi” (Ayhan, 2004: 223).

Tuncer Uçerol, İkinci Yeni ve düzyazı şiirler bahsi açısından kanıt olarak gösterilebilecek Turgut Uyar’ın şiir kitaplarından birini değerlendirirken “Turgut Uyar’ın Dünyanın En Güzel Arabistan’ı adlı şiir kitabıyla “anlam atılışları, özgür çağrışımlar, bağımsız dizeler, şaşırtma ögesi, kutsal kitapların etkisinde uzun dizeler, düzyazısal şiirler” görülmeye başlanır” der (Uyar, 1985: 75). İkinci Yeni şâirlerinden Turgut Uyar’ın bu alıntı ile Ece Ayhan’ın yanbaşında bu tarzdan beslenmiş olduğu açıkça görülmektedir.

Cemal Süreya, “Turgut Uyar akşam’ı bütünüyle kavrama eğilimindedir. Düzyazıdan korkmaz ondan şiir devşirir boyuna. Bu arada konuşma diline yeni kullanımlar getirir, uçları eski şairlerin kıyılarına vuran ‘parodi’ler kurar (Uyar, 1985: 23).

Edip Cansever ise şiiri ile düzyazı arasında şöyle bir tespitte bulunur: “Uzun şiirlerimde ise bir sorunsallık söz konusudur. Bu bakımdan belli bir konusu olabileceği gibi, bir temayı da işleyebilir. Bu yüzden, öykü, tiyatro, düzyazısal şiir gibi öğelerden de yararlandığım da olur” (Cansever, 2000:88).

Turgut Uyar bu konuda şöyle demektedir: “Düzyazının ya da düzyazının kıyılarında dolaşmanın şiirsel gücüne hala inanıyorum. Şiirin yararlanamayacağı bir alan düşünemiyorum” (Uyar, 1985: 112).

İlhan Berk ise mensur şiir ile ilgili olarak şöyle der: “Şiirlerimi bazen düzyazıymış gibi art arda, bazen de alt alta yazıyorum” (Berk, 2005:174).

3.5. Şiir Dilinde Radikallik

Servet-i Fünûn sanatçıları dilde ciddi değişikliklere yol açmışlardır. Bu durum belki de Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir”

makalesiyle başlayıp Servet-i Fünûn'a kadar devam eden Milli Edebiyat ekolü ile hız kazanan Servet-i Fünûn şâirleri tarafından da şiirde birtakım açılardan uygulanmaya çalışılan bir dil sorunsalıydı. Yenilenme bu sorunsalın en temel noktasını teşkil etmiştir. Servet-i Fünûn'daki dilsel değişimin radikal çehresini Halit Ziya Uşaklıgil şu sözleriyle anlatır:

“Dilde yerleşmiş ne varsa, kabullenilmiş ve yürürlükte olan ne biçimler bulunuyorsa, sözün kıyası ‘Fesahat ve belâgat’ dedikleri eski kurallara bağlı usul neyse, hele (sözdizimi anlamına) ‘nahiv’ diye, bir noktasına dokunmak olasılığı akla gelmeyecek kutsal yasanın yargıları ne ise bunların hepsine karşı başkaldırı bayrağını açan bir dille konuşup yazan bir yığın meydana çıkıyordu. Bu yığına gerçekten anarşist denilebilirdi” (Uşaklıgil, 1987:479).

Halit Ziya'nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere Servet-i Fünûn edebiyatı zamanın dilinde radikal değişimler meydana getirmiştir. Bu durumun İkinci Yeni şairleri tarafından da bir benzerinin meydana getirilmesi Türk şiiri tarihi açısından dikkat çekicidir. Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin Türk şiirindeki radikal dil atılımını şöyle anlatır:

“Üstelik yalnızca dilin geleneksel yapısını (örneğin söz dizimini) zorlamakla kalmaz, onun süregelen dil değerleri ile çağrışım zenginliklerine sırt çevirir, ölçsüz bir öztürkçeciliğe yönelirler” (Bezirci 1996: 13).

Servet-i Fünûn sanatçılarından Mehmet Rauf ise Servet-i Fünûn edebiyatının dildeki radikal atılımını şöyle dile getirir:

“Sâlisen, lisan mahvoluyor diye feryâd ediyorlar idi. Bu iddiâdan daha gülünç bir iddiâ olamaz. Lisan dört beş câhil, müntahil, mukallid çocuğun yazılarıyla nasıl mahvoluyor demek lâzım gelir. Her nesil kendi temâyülâtını, başka bir şive ile ifâdeye çalışır? Muârizlar, bu hakikatten de gâfil idiler. Meselâ itiraz ettikleri terkipler ve kelimelerin bazıları (Çünkü bütün itirazlar yalnız kelimelere inhisâr ediyor idi): Serseri nevâziş, gizli bir aydınlık, kiskanç bir i'tinâ, çıplak hançer demiri, zinde meram gibi şeyler idi.

Bunları yazanlar, bu telakkilerin bir itiyaddan başka bir şey olmadığını, bir zaman evvel kullanılmayan bazı terkiplerin, bir zaman sonra sâika-ı i'tiyâdla makbûl olacağını emsâliyle biliyorlar idi. (İşte meselâ, bugün yirmi sene sonra, bu kelimeler mektep çocukları tarafından bile der-akab anlaşılın ve hiçbir itiraza dūçâr olmayan tabii ana kelimeler gibi kabûl edilmektedir. Nitekim o günlerde müntahil, mukallid, dekâdân diye tezyif edilen muharrirler bugünün muhterem edipleridir)” (Rauf, 1997:48).

Mehmet Rauf da bu radikal atılımla ilk başta Servet-i Fünûn'un şimşekleri üzerine çektiğini ancak zamanla Servet-i Fünûn için olumlu sonuçlar meydana getirdiğini anlatmaktadır.

İkinci Yeni ve dil sorunsalına Turgut Uyar şöyle yaklaşmaktadır:

“İkinci Yeni’yi ise dilde ‘iç uyum’ arayan bir girişim olarak nitelendirebiliriz. İkinci yeni, dilin iç olanaklarını araştırırken böyle bir zorundan hareket ediyordu. Turgut Uyar yalnız bir ritim kurmamış, aynı zamanda o ritmi kendi şiirinin kadrosu içinde özgürleştirmiştir. Ondaki iç ritim sese ilişkin bir nitelik değil. Daha çok şiirsel yükün gövdede rahatlıklar aramasıyla ilgili” (Uyar, 1985: 23).

Turgut Uyar da dilde bir radikal atılımın yapıldığını belirtir. Ayrıca Turgut Uyar, “...şiir bir bakıma bir saçmalığın mantığıdır. Hayır, yanlış! Bir mantığın saçmalığıdır” der (Uyar, 1985:72).

Servet-i Fünûn şâirlerinden Tevfik Fikret ise dildeki radikal kullanım için Lisân-ı Şi’r adlı makalesinde şöyle demektedir:

“ (...) Yalnız edebiyattan gâye-i merâm sözü müessir düşürmek olmasına nazaran ‘lisân-ı şî’r’ ta’bîr-i âharla şîve-i şâ’irânenin bunda pek çok dahil olduğunu tekrara lüzûm görürüz. Her mütehayyiz şairin bir şîve-i mümtâz-ı belâgatı olduğu gibi alelumûm şiirin de kendine has bir lisanı olmak tabîî değil midir?” (Parlatır, 2000:28).

İkinci Yeni şâirlerinden Turgut Uyar’ın şiirindeki dilsel atılımı Seyit Nezir ise şöyle anlatmaktadır:

“Turgut Uyar’ın akıl edemediğimiz ya da farkında olmadığımız bazı yaşantıların onun fark ederek şiirinin malzemesi yaptığını dile getirir. Bu başka bir açıdan insanın çok yönlü ama aynı zamanda dikkatsiz olduğunu gösterir. Şair, iyi bir gözlemci değil midir? Ayrıca Nezir, gene Uyar’ın şiirinde sözcüklerin birbirlerini kovaladıklarını daha geniş ve net bağlamda anlam kovalamacası yaşandığını yakalayana aşk olsun tarzında eski tabirle sürekli bir rücu sanatının hâkim olduğu bir şiir tavrı sergiler” (Uyar, 1985: 48).

Tevfik Fikret, dilin şiirdeki kullanımını açısından görüşlerini şöyle dile getirir:

“Lisânımızı kendimiz için ıslah etmek onu ihtiyâcât-ı nutkıyyemize tamamıyla muvafık bir hâle getirmek demektir. Bu “-miz” edât-ı cem’inde bütün Osmanlık dahildir. Benim söylediğimi kardeşim anlamazsa söylediğim ne işe yarar!... Fakat bu yalnız benim çalışmamla, yalnız benim hizmetimle olmaz. O da himmet etmeli o da çalışmalı. Ben anlatmak için nasıl uğraşacaksam o da anlamak için öyle uğraşmalı. Ben ona sesimi duyurmak için nasıl biraz aşağı inmek, biraz aşağı eğilmek mecburiyetinde isem o da kendisine hitap eden sadayı işitmek, duymak için biraz başını

kaldırmak, biraz doğrulmak, biraz yükselmek mecburiyetindedir...” (Parlatır, 2000:146-147).

Fusun Akatlı da İkinci Yeni şâirlerinden Turgut Uyar’ın Türk şiirinin dilinde radikal bir atılımı meydana getirdiği şu cümleleriyle beyan eder: “Dünyanın En Güzel Arabistan’ı bir patlamadır. Düşünsel, imgesel, erotik, lirik boyutlarda ve bunları eklemlendiren dilsel yapıda bir patlama” (Uyar, 1985: 28).

Servet-i Fünûn şairlerinden -Celâl Tarakçı çalışmasındaki alıntılarda- Cenab Şahabeddin şiir dilindeki radikal değişimi şöyle ifade eder:

“Dil bir şuurdur, bir mantıktır, bir düşünüşdür, bir duyuş ve hissedişdir. Doğruyu-yanlış, iyiyi-kötüyü, güzeli-çirkini dille idrak ve ifade ederiz. Duygu, düşünce ve hayalleri ifâdede ‘kelime’ bulamıyorsak duygularımız körelir, düşüncemiz donuklaşır, hayallerimiz söner. Bunun içindir ki ‘san’atına hürmet besleyen bir muharririn hayat-ı kelimâta hürmeti vardır. Kelimeyi bir kuru gürültü gibi telâkki edemez.’ Çünkü hakikate ve tabi’ata, şi’re ve san’ata ancak kelimelerin yardımıyla temellük ederiz. Bu görüşte olan Cenâb, sözünü şöyle tamamlıyor: ‘Hayat-ı efkârı hayat-ı kelimat te’min eder. Kelimât olmasa ne birbirimizi, ne vatanımızı, ne semâyı, hiç birini anlayamaz ve sevemezdik. Denebilir ki kamus hayat-ı cemiyetimizi taşıyor ve onsuz Osmanlı Cemiyeti yaşayamaz. Evet ‘kamus’umuz olmadan yaşayamayız. O, cemiyet hayatımızın devamını sağlıyor. Fakat henüz kitab hâline, mükemmel bir kitab hâline gelememi. Tek tek kelimeler darmadağın bir şekilde ‘tedâvül’ ediyor. Ağzılarda ve kalemlerde birbirlerine karşı ‘musâdeme’ halindedirler. Edibler, şairler, muharrirler, birbirlerini ‘elfâz-ı garfibe’ kullanmakla itham ediyorlar. Bu, esassız ve gülünç bir gayrettir. Çünkü ‘mahdud ve makbûl bir kamusu olmayan lisân için hiçbir lâfzın garabeti iddia olunamaz. Bugün eslafın kullandığı Burhan-ı Kâti’, ‘Ferheng-ı Şu’ûrî’, ‘Kamûs-ı Kebir’ vardır. Fakat bunlar bize kâfi değil. Ecdadımız bunlarla ihtiyaçlarını gideriyordu. Bizi bunlar tatmin etmez. Biz, yarının hayatını kuracağız. Yalnız dünün malzemesiyle gayemize erişemeyiz. Bize dünü-bugünü-yarını anlatabilecek kelimeleri toplayan bir ‘kamus’ gerekir. Böyle bir kamusa sahip olunca medenî bir millet vasfını da haiz olacağız. Yeryüzünde ‘kamus-ı lisani’ olmayan bir medenî millet gösterilemez” (Tarakçı, 1986:36-37).

Cenab Şahabedin’in bu sözlerine ek olarak onun şiir dilindeki yenilenme ihtiyacını karşılamak amacıyla kendince şöyle bir sözlük oluşturduğu Hasan Akay’ın tespitiyle kanıtlanabilir: “Servet-i Fünûn’un ortaya çıkardığı yapama dil’in oluşmasında Cenab’ın –hiç şüphesiz- önemli bir rolü olmuştur. Bilhassa işitilmedik, bilinmedik ve alışılmadık sıfatları ve sıfat tamlamalarını alışılmadık tarzda kullanışı, daha önce bir araya getirilmemiş kelimeleri farklı usuller içinde bir araya getirme gayretleri, müzikal değeri bakımından bazen hiçbir lugatte bulunmayan garip kelimelere şiirde yer vermesi, bu yapay dilin oluşmasında etkili olmuştur” (Akay, 1998a:57). Bu tespiti ek olarak İkinci Yeni şâirlerinden Ece Ayhan için Ender Erenel’in hazırlamış olduğu Ece

Ayhan Sözlüğü dikkate değer bir çalışmadır. Bu durumda Cenab Şahabeddin ve Ece Ayhan, yaşadığı devrin insanlarınca kendilerine has bir sözlüksüz okunamayacağından bir benzerlik gösterirler.

İkinci Yeni şiiri ve dildeki radikal atılımları için Alâaddin Karaca da şöyle demektedir:

“İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir şiir hareketidir”(Karaca, 2006: 199). Bilinçdışı dili “Rimbaud, Lautreamont ve Mallarme gibi şairlerin kullanmaya başladıkları bilinçdışı dilidir. Bu yeni dil, resimde Kandinsky’de, müzikte Schoenberg’de görülür. Bilinçdışının dili, sezgiseldir, duyuşsal algılamının sınırlarını aşar ve kurallarını yıkar; söz dizimi, imgelem bu dilde sınır tanımaz, alt üst olur; çünkü söz konusu dil, doğa ve nesnelere bağlarını koparmıştır. İşte bu mantıkdışı dildir”(Karaca, 2006: 200).

Turgut Uyar ise şiirdeki dilsel devrimi şöyle anlatır: “Şiirde geleneksel deyimleri hiç kullanmıyorum” (Uyar, 1985: 111). “(...) şiir yeni insana yeni anlatım olanakları aramak çabasıydı” (Uyar, 1985 113).

İlhan Berk ise İkinci Yeni ve dil sorunsalı hakkında şöyle der: “Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum, her şeyden önce, saçmaya (absurdité), saçmanın boyutlarına uzanmadır; o dünyadan koparabildiğimce, kayalar, parçalar koparmak... Dilin bütün olanaklarını kullanarak, dilin girdi çıktıklarına uzanarak, her alanını, (duruluğunu, devinimini, yalınlığını, karanlığını) deşerek, daha da ötesine giderek, yeni anlamalar, duyarlıklar kazmak, onları yeryüzüne çıkarmak... Dilin bütün sözcüklerinin sesleri, imledikleri nesnelere sesli imleridir. O sesli imlerle dolaşmak. Şiir dediğimiz şey, dilin alışılmadık biçimde kullanılmasıyla ancak o zaman başverir” (Berk, 2005b:175-176).

Cemal Süreya, kendi şiirindeki kullandığı dilin radikal tavrını şöyle belirtir: “Şiir dil işidir. Dilde yangınlar yaratmak sanatı” (Karaca 2006: 201). “Bu dinamit humour- (mizah)dur. Çağdaş şiirin ayırıcı niteliklerinden biri de dilde büyük zekâ yangınları çıkarmak oluyor (Süreya, 2006: 195).

Sezai Karakoç’a göre İkinci Yeni’nin dili şöyledir: “İkinci Yeni fiil-şiirleridir. Kelimeler ve mısra fiilin fonksiyonu olur” (Özbahçe, 2006:69). Bu tespit Servet-i Fünûn’un sıfatlar şiiri olmasıyla da alakalıdır. Servet-i Fünûn şiiri yeni hayatı ve

modernleşmeyi bir ressamın tuvaline boyalarla yaptığı tasvir gibi sıfatlarla eserlerinde tasvirler yaparak bu kavramların tarifini yapmıştır. Tarifi öğrenen sonraki nesillerden İkinci Yeni nesli de bu tarifi eyleme geçirmiştir.

Turgut Uyar, dilin radikal tavrını şöyle beyan eder: “Şiir, bir şeyi korumaz. Tam tersine dağıtır yıkar. Her şeye aykırılıktır.” diye tarif eder (Uyar, 1985: 135). Şairin işi yeni olabilmek için “Yeni bir gözlemci olmaktır” (Uyar, 1985: 135).

Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin karşılaştığı dilsel problemi şöyle ifade eder:

“Çağdaş, şiir geldi kelimeye dayandı. François Villon'dan Andre Breton'a, Henri Michaux'ya bir çizgi çekelim, bu işin nasıl bir evrim sonucu doğduğunu göreceğiz. Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğrattıyorlar. Bu böyleyken bizde hâlâ folklorla, halk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanınsındayım. Çünkü folklorla şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır” (Bolat, Nayır 2004: 136).

Cemal Süreya, geleneksel dilden kaçmak istediğini şöyle anlatır:

“Folklordan kaçınmaya önemli bir sebep daha var: Kişilik. Bakın dikkat ederseniz şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. Sanırım gelecekte bu daha da çok olacak Çok güzel de olsa iki şiirin yazanını şair kılmaya yetmemesi, şairi belli olmayan şiirlerin estetiğe konu olamaması bu fikrimi doğruluyor. Kişiliğin tadı şiir dünyasını bir tuttu ki bugün, bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca olmuyor. Mesela Fazıl Hüsni Dağlarca kişilik sahibi bir şairdir, "Kızılırmak Kıyıları"nı kendi havasından, kendi kişiliğinden geçirerek yazmıştır... Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya bağlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı” (Bolat, Nayır 2004: 137).

Cemal Süreya'nın ve Servet-i Fünûncuların dildeki radikal değişimler açısından büyük bir benzerlik taşıdığına ispatı Cemal Süreya'nın aşağıdaki sözleriyle yapılabilir:

“...Tabii bu kelimelerden muradımız daha hiç tutunmamış, bir yerlerde kullanılmamış kelimelerdir. Bunların bileşimi bir şiir zincirinden çok bir fikir zinciri durumunu gösterecektir. Biraz tuhaf ama bu kelimeler şiir için gerekli kelime niteliğini daha kazanmamışlardır. Bir gelenekleri, eskiden kullanılmışlıkları, zengin serüvenleri yoktur. Böyle gel eneksiz, serüvensiz tıfıl kelimelerle şiir yoluna çıkmak çok zor, çok tehlikeli. Çünkü sanatta, özellikle şiir sanatında, humour gelenekten doğar” (Süreya, 2002: 275).

“...şiiir, diyalektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin (metamorphose) meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır” (Süreya, 2002: 320).

İkinci Yenicilerin yapmak istedikleri Servet-i Fünûncuların yapmak istediklerinin modern bir dille karşılığıdır, denilebilir.

Cemal Süreya, başka bir sözüyle de bu radikalliğe şöyle bir neden bulur:

“Her mısra evreni değiştirir şiirde. Öyle ki o mısra yazılmadan Önce evren başkaydı, yazıldıktan sonra başka, denebilir” (Süreya, 2002: 279).

İlhan Berk de şiirinin dilinde radikal bir tavır takınır: “Şiirde devrim yapmak, doğrudan doğruya şiirin yapısında, dilinde devrim yapmak demektir” (Karaca, 2006: 201).

Ece Ayhan da dildeki radikalliğini gösterir: “... Yepyeni bir dilbilgisi ve yepyeni bir sözdizimi zorunlu bize”(Ayhan, 2002: 9).

Edip Cansever de radikallikten yanadır: “Yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki, hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar getiren bir davranıştır” (Karaca, 2006: 204).

Sedat Umran’a göre İkinci Yeni bir dil sorunsalıdır: “... İkinci Yeni, şiirimize yeni sözcükler, yeni boyutlar getirmiştir. Fakat onlar çok estetik alanda kalmış halkla bütünleşememişlerdir”(Umran, 2004: 253).

Symbolist Mallarme, “Şiir kelimelerle yazılır; fikirlerle değil!” diyordu (Nayır, Bolat 2003: 191). Servet-i Fünûncuların da İkinci Yenicilerin de bu tavırla şiire yaklaştığı bir gerçektir.

İkinci Yeni şairleri sözün gelişini değiştirerek yani cümle mantığını bozarak özne ve tümleçlerin yerlerini keyiflerince düzenleyerek devriğin de devriği cümleler kurarak alışılmış söylemleri bozmuş, (Çapalı Karşı, Potinleri elinde) birbirini tutmayan sözleri yan yana dizerek kaos çıkarmış, Mısraların alt alta dizilişinde boysal düzenine dikkat etmemek, büyük harfleri ve noktalama işaretlerini atmak ya da olmayacak yerlerde kullanmak (Kabaklı, 1991: 458–459) gibi dilsel özellikleriyle şiirimizin yörüngesine dahil olmuş bir sanat tavrıdır.

Cevdet Kudret, dilin kullanımını anlamsal açıdan İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever'in "Vay! Çiçekleri, kedileri bakmak bakmak yapan elim" mısrasını örnek vererek "ne demektir? Hep bu ne demektir? Ne demektir? Ne demektir? Belki de hiçbir şey demek değildir..." (Kudret, 1977: 40) diyerek her açıdan şiir okuyucularına bir sitemkâr tavır sergilemektedir. Dolaylı yoldan da olsa şiirde bu dilsel atılımın yanında durmaktadır. Bu sözlerini de şiirin bir düzenleniş biçimi olduğuna ve bunu anlamının gerektiğine bağlar. Anlamın tarafını tutmaz. Radikalliği olumlu karşılar.

Ramazan Korkmaz da araştırmasında Servet-i Fünûncuların dildeki radikal tavırlarına değinir:

Servet-i Fünûn açısından "1-Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil gibi kendilerine mahsus bir şiir dili yaratmak isteyen Servet-i Fünûn kuşağı, bunun için, önceki kuşakların topluma yönelik sade dili yerine; daha ağır, ağıdalı ve örtük bir dili tercih ettiler. Kendi estetik anlayışlarına uygun ve müzikalite yönünden ahenkli gördükleri; tiraje, şegaf, ibtika, takkattur, lerzende, puşide gibi sözcükleri eski lügatlerden çıkarıp kullanmaları yanı sıra; Arapça ve Farsça'da bulunmayan tebeşbüş, mükevkeb, mukmir, müşemmes, nevin gibi sözcükleri de kendileri uyduruyorlardı. 2-Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için: şehik-i tenhayı (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmeti ebkem (dilsiz karanlık), saati semenfam yasemin kokulu saatler), havf-i siyah siyah korku), leyal-i girizn (kaçıcı geceler), karhai hayat (hayat yarası), teb-i ümmid ümit yarası) gibi, duyulararası geçişkenliği kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler" (Korkmaz 2006: 125-126).

Asım Bezirci de İlhan Berk'in 'şiir bir dil oyunudur' demesini örnek vererek dilde değiştirimleri nasıl yaptıklarına dair örnekleri sıralamadan geçmez. "Nisan yağmuru yeşersin" (Oktay Rifat) gibi mısralarla durumu anlatmaya çalışır. "Sonra o gider sesini yıkardı" (Cemal Süreya) gibi mısra örnekleri vererek duyular arası karıştırmaya örneklerini dizer. Asım Bezirci, bu konudaki araştırmalarına farklı başlıklarla devam ederek İkinci Yeni şiirinde nasıl bir radikal atılım yapıldığını göstermektedir (Bezirci, 1996: 13-40).

Görüldüğü üzere iki büyük atılımın göstergesi olan iki ayrı şiir akımının kendince yakalamış olduğu dilsel yapı devirlerinin sanatçıları da içine çekmiş olumlu ya da olumsuz bu kaos ya da fırtınanın içinde bulunarak, düşünmeye zorlayarak ya da yorarak itmiştir. Bütün bunlar şiirimizin çalkantılı iki büyük anlayışının meydana getirdiği yenilik açısından önemlidir. Bu durumu Ahmet Kabaklı şöyle anlatır: Edebiyat tarihimizde, İkinci Yeni (şiiri) uzaktan andıran bir üslup özenticiliği ararsak az çok Servet-i Fünûncuları hatırlayabiliriz. Gerçi onlar cümle yapısını bozmadılar

ama duyulmadık kelimeler kullanarak, şaşırtıcı isim ve sıfat tamlamaları yaparak 1955 kuşağına yanlış cesaret örneği oldular” (Kabaklı 1991: 457). “Servet-i Fünûncular gibi bunlarla ilgilenen halkalar da daraldı. Pek az kişinin okuduğu dergiler çıkarıldı. İster istemez ‘mutlu azınlığın’ yenilik meraklarına yaslanan bir zümre şiiri meydana geldi. Çoğunluk edebiyattan uzaklaştırıldı. Servet-i Fünûn şiiri, bu özentili üslup yüzünden ölmüştür...” (Kabaklı, 1991: 458).

Sezai Karakoç’a göre ise : “İkinci Yeni’yle birlikte şiirimize yeni bir mantığın, yeni bir kavrayış tarzı gelmiştir. Şair, bir çocukluk melânkolisi ve duyarlılığı içine düştü. Bu yüzden biçim ve konu değişti” (Özbahçe, 2006:54). Sezai Karakoç, İkinci Yeni şiiri yeni bir matıkla vasıflandırmaktadır. Bu açıdan Servet-i Fünûn’un da yeni bir mantık üzerine kurulmuş olduğu unutulmamalıdır. Çünkü Servet-i Fünûn da yeni bir tabiat anlayışı yani yeni bir mantık kurulmuştu. Her iki edebiyat devrinin de bu yeni mantığı kavramasında önceki nesillerin payı unutulmamalıdır.

3.6. Şiirde İmgenin Kurulumu ve Kullanımı

Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinde önemli bir yer tutan başka bir şiir ögesi de imgedir. Onlara göre “şiir, imgelerle kurulur”. Ezra Pound’a göre imge: “Bir anlık bir zamanda, zihinsel ve duygusal şeylerin karışımını gösteren şey, apayrı fikirlerin bütünleştirilmesidir” (Nayır ve Bolat, 2003).

Louis Aragon, “Her imge bir tufan yaratmalıdır” der (Nayır ve Bolat, 2003: 199). S.Fünûn ve İkinci Yeni şiirinde tam da bu noktadan yakalamak mümkündür. Her iki edebi dönemde de imge, hem şairde hem de sanat ortamındadır. Fikret’in ‘gecenin rahmi’ ve Sis’i, Cenab’ın yasemin renkli saati; Süreya’nın Üvercinka’sı, Uyar’ın Göğe Bakma Durağı, Ayhan’ın Meçhul Öğrenci Anıtı, Faytonu ya da İntihar Karası, Cansever’in Yerçekimli Karanfil’i, Karakoç’un Mona Rosa’sı, Oktay Rifat’ın Perçemli Sokak’ı vd. Türk şiirinde büyük tufanlar yaratmıştır. S. Fünûn devrinde Muallim Naci ile başlayan A.Midhat Efendi’yle, devam eden ve mutlu sona kavuşan tartışmaların ciddiyeti bugün bile tazedir. Asım Bezirci, Memet Fuat, Atilla İlhan, Muzaffer İlhan Erdost, Hüseyin Cöntürk, Cevdet Kudret Solok, Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin’in katıldığı edebî tartışmalar Türk edebiyat tarihinin en sinirli ortamlarını doğurmuştur. Bu kadar sert tartışmalar, şahsî bazda Fikret-Akif, Safa-Hikmet gibi örneklendirilebilir. Tartışmanın yoğun bir boyutta böyle kalabalık olarak yaşanması Türk şiiri açısından

dikkat çekicidir. İkinci Yeni ve S.Fünun açısından edebiyat tartışmalarının başlamasının altında yatan temel sebepler İkinci Yeniciler için Garip akımı; S. Fünûn için Tanzimat'ın ilk dönem edebiyatıdır. Garip Haşim'e karşı Haşim de Garip'e karşı, İkinci Yeni de Garip'e karşı. Tam bir Kapalı Karşı oluyordu.

İkinci Yeni şiirinde garip imgelere rastlanır. Bunun sebebi Garip akımının söz sanatlarını şiirden çıkarması neticesinde meydana gelen imge boşluğundan kaynaklanır (Veli, 1953: 10). Bu imgenin ruhunu geri çağırma hareketi dilsel kaynaklık açısından Servet-i Fünûn' a benzemiştir.

Cenab Şahabbedin'le ilgili çalışmasında Hasan Akay, bunu şöyle ifade etmektedir:

“Onun getirdiği imaj fikri, yirminci yüzyıl şiirinin yenileşme süreci içinde ortaya çıkan "imajist" akımın imaj fikrinden farklıdır. Cumhuriyet devrinde, bilhassa İkinci Yeni diye adlandırılan (Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi) şairler tarafından edebiyatımıza sokulan ve âdeta bir salgın halini alan imaj kurma faaliyeti ise, bizim Cenab'ın şiirine uyguladığımız değerlendirmenin dışında, farklı, daha doğrusu bu anlayışa uygun bir tahlil metoduyla değerlendirilebilir. Çünkü bu tür şiirlerde imaj, tek başına bile bir değer olarak görülebilir” (Akay, 1998: 458).

İkinci Yeni şâirlerinden Cemal Süreya, imgeyi İkinci Yeni şiiri içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan sözcükler anlamında değil, her sözcüğün şâirin meziyetine göre birer imge olabileceği hakkında şöyle der: “Özellikle imajların eşitliği gerçeği, çağdaş şiirin artık tartışılmaz ayırıcı alt niteliklerinden biridir. Belki de birincisidir. Bu niteliktedir ki her şair ayrı yönler dahanabiliyor, ürününü kendine uygun başka bir alandan getirebiliyor” (Süreya, 2002: 289).

Bu tespiti İkinci Yeni şiirinde karşılaşılan her sözcüğün bir imge olma olasılığını arttırmaktadır. Doğan Hızlan ise İkinci Yeni şiirindeki imge denizi için şöyle der:

“Türk şiirindeki değerlendirmeler, yanlışlar demeyim, ama bilgisizlik saptamaları ile doludur. İkinci yeni ile divan şiiri arasında kurulan yüzeysel paralellik pek de netliğe kavuşmamıştır. İkinci yeni, Batı'nın biçimciliğini, şiirdeki işçilik tavrını benimsemiştir. Divan şiirinin yöntemlerini değil. Yok, yalnızca şiir, diye bir ilke kabulleniyorsa Divan Şiiri ile İkinci yeni arasında kuruluş yöntemleri açısından benzerlikler vardır” (Uyar, 1985: 29).Uyar'da imge grubu vardır. Tek bir imgeden yola çıkarak oluşur” (Uyar, 1985: 30).

Cemal Süreya, Sembolist tavrın tarih içerisinde nasıl bir yol izlediğini şöyle anlatmıştır:

“Baudelaire bir şeye zıttı. Rimbaud ise hiçbir şeye bağlantılı değildi. Sürrealistler çıkışlarını Rimbaud'yu kök alan bir "revolution" kavramına şartlamışlardı. Dünyanın değiştirilmesi planında Karl Marx'ı, hayatın değiştirilmesi planında Arthur Rimbaud'yu izliyorlardı. Bugün şiir çağdaş şairlerde yeni alanlar, yeni açılar yaratırken belirli bir yönde geliyor: Başkaldırma yönünde... Günümüz insanının, uygarlığın bugünkü sıkışık biçimlerinde, çıkmaz sokaklarında, labirentlerinde ilerlerken gösterdiği davranışlara uygun düşüyor bu. Bu biçimler, bu sokaklar, bu labirentler uygarlığın kendisiyse, şiir barbarlığın ta kendisi oluyor. Onun için ahlakı kovuyor” (Süreya, 2002: 282–283).

İlhan Berk, imgeyle ilgili şöyle bir tespitte bulunur: “İmgenin (‘varlığın gölgesi’) gücünün belirsizliğindedir” (Berk, 2005a:78). Bu tespitinden imgeyi hayalin timsali kabul ettiği söylenebilir.

Doğan Aksan’a göre İkinci Yeni şiirdeki imge ağırlığı şöyledir:

“En güçlü imgeler, Türk şiirinde, özellikle İkinci Yeni akımı ve sonrasında, dilbilimde alışılmamış bağdaştırmalar adı verilen öğelerle gerçekleştirilmekte, böylelikle dilin olanaklarından büyük ölçüde yararlanılarak okuyan/dinleyen zihninde çok değişik, çok yeni tasarımlar, görüntüler ve duyguların oluşmasına yol açılmaktadır” (Aksan, 2004: 32).

Ahmet Kabaklı’ya göre ise İkinci Yeni şiir ve imge sorunsalı şöyledir: “II. Yenilerin çoğu, “Şiir bir düşünce ürünü değildir” diyorlar. Onun için kesinlik taşımaz, kesin olmadığı için kelimelerin sözlük anlamından kaçır, ‘imge’ye sığınır. Zaten sanat, onlara göre beş duyu ile alınan tabiattan ‘imgesel’ tabiata geçiştir” (Kabaklı 1991: 461).

İlhan Berk’e göre imge, “Şiirde sözcüklerin işlevi imge yaratmaktır. İmgenin kaynağı yaşamdır. İmge, nesnelere ve bu dünyayı değiştirir ve söze şiirsellik kazandırır” (Karaca, 2006: 403).

Turgut Uyar’a göre “imge şiirin vazgeçilmez ögesi ve hammaddesidir” (Karaca 2006: 404).

Alâaddin Karaca, Edip Cansever’in imgeyi şiirin temel ögesi olarak gördüğünü söyler (Karaca, 2006: 405).

Cemal Süreya, “İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırlı, daha... Nasıl söyleyeyim, daha kendisi... Yani daha kendisini bulmaktır imge” (Karaca, 2006: 405).

Ece Ayhan, “Şiir imgeyle kurulur. Onsuz bir şey anlatılamaz”(Karaca, 2006: 407).

Sezai Karakoç, “Şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir” (Karaca, 2006: 408).

Turgut Uyar, “İmgenin şiirin vazgeçilmez bir ögesi olduğuna inanıyorum ama eskisi kadar önemli bulmuyorum” (Uyar, 1985: 115).

Asım Bezirci de İkinci Yeni şiiri ve imge sorunsalına şöyle değinir:

“İmgeyi içeriğin üstüne çıkarmak ya da dışına kaydırmak. Bunun için imge anlamın önüne ya da yerine geçirilir, gerçeklikle imgenin bağlantısı gevşetilir ya da koparılır, karşıt ya da uzak çağrışımlı imgeler kurulur... İkinci Yeniler soyutlamayı daha çok imgeyle birlikte düşünür, onun yardımıyla gerçekleştirirler. İmge onlar için anlamdan önce gelir, şiirin en önemli öğelerinden sayılır. Anlamdan uzaklaşan şiirden beklenen coşkuyu, özellikle de etkiyi, izlenimi imgenin sağlaması istenir... Genellikle sanat, imgelerle düşünme diye tanımlanır. Gelgelelim sanatın anlam ve düşünceden soyutlanması, onu içi boş bir imge oyununa dönüştürür” (Bezirci, 1996: 26–27).

Servet-i Fünûn şiirinin imge ağırlık bir şiir olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin başlı başına bir ispattır, bu görüşe. Ramazan Korkmaz’ın Servet-i Fünûn şiiri ve imge sorunsalına yaptığı tespit şöyledir: “Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için: şehik-i tenhayı (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmeti ebkem (dilsiz karanlık), saati semenfam (yasemin kokulu saatler)... (kullanılmıştır)” (Korkmaz, 2006: 125).

Cenab Şahabeddin’in Servet-i Fünûn şiiri ve imge sorunsalına şu sözleri iyi bir cevap teşkil edebilir: “Yeni kelimeler ‘tasannu’ göstermek için dile sokulmuyorlar. Bunlar ‘yeni fikirleri, yeni hayalleri, yeni şi’rleri anlatabilmek için’ kullanılıyorlar (Tarakçı, 1986:128).

Servet-i Fünûn şairlerinin de İkinci Yeni ozanlarının da imgeyi şiirin temel ögesi yapması çağın hızla değişmesidir. Şiir, onsuz çağını yansıtamayacaktır. Her iki akımın da bu konudaki hassasiyeti gözden kaçmayacak bir benzerliktir. İmgenin güzel bir şairin elinde nasıl biçimleneceğine şu şiir örnek verilebilir: Cenab Şahabeddin-Riyâh-ı Leyâl, Tevfik Fikret-Sis, Edip Cansever-Yerçekimli Karanfil, Ece Ayhan-Meçhul Öğrenci Anıtı, Sezai Karakoç-Ping Pon Masası ya da Mona Rosa, Turgut Uyar-Göğ Bakma Durağı, Cemal Süreya-Üvercinka, İlhan Berk-Paul Klee’de Uyanmak vd...

3.7. Şiirde Aranılan Musiki

Servet-i Fünûn devrinde II.Abdülhamid Muzikayı Humayun'u kurmuştur. Abdülaziz ile Batı müziğinin memlekette yavaşlayan temposu onun bu hareketiyle tekrardan hız kazanmıştır. Mehmed Ali Bey, Hacı Arif, Şevki ve Rifat Bey'ler, Emin Efendi hep bu okuldan yetişmişlerdir. Piyano ve keman İstanbul'da kendisine hızla sahip bulmaktadır (Théma Larousse, 1993:405). Bunlardan birisi de Recaizade Mahmut Ekrem'dir. Halit Ziya Uşaklıgil de ileride piyanoya merak salacaktır. Hatta Halit Ziya, operalara gitmiş, bu sevdayı can dostu Mehmet Rauf'a da uzun uğraşlardan sonra aşlamıştır (Uşaklıgil, 1987). Servet-i Fünûn edebiyatı böyle bir müzik ortamında meydana gelmiştir. O yıllarda Sembolistlerin şiirdeki musiki taraftarlığı da Servet-i Fünûn edebiyatının romanlarında musikişinasları meydana getirmiş, şiirde de sözcüklerin bir açıdan musiki değerleri ile şiire alınmalarına yol açmıştır. Bugün Makber, bestelenmiş bir şekilde müzik tarihinde yerini almış ancak Servet-i Fünûn şâirlerinin özellikle de Cenab Şahabeddin'in şiirleri bu açıdan öksüz bırakılmıştır.

İkinci Yeni şiir ise 1950 yılına kadar geçen sürede Batı musikisinin tatlarıyla beslenmiştir. Bunda Cumhuriyet yıllarının Batı musikisine verdiği kıymetin de etkisi büyüktür. Cumhuriyetin ilk yıllarıyla kurulan orkestra çok sesli müziğin de Türk müzik kültüründeki başlangıcı olmuştur denilebilir (Théma Larousse, 1993:405). İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan'ın şiirdeki çok sesli yani atonal müzik zevkinin de bu gelişmelerden kaynaklandığı ihtimali hatırdan çıkartılmaması gereken bir noktadır. Bu konuya Ece Ayhan'ın İlhan Usmanbaş ve Hüseyin Cöntürk ile yaptığı söyleşideki cevaplar şahitlik edebilir:

“E.A. — ikinci Yeni şiir akımının (yani 'Sivil Şiir' akımı 1956-58 zaman diliminde de 'rastlansallık' yer alır. Yani 'rastlansal bir sıçrama'. (Bugün 1987'de bile 'mutasyon'u hâlâ idman çemberinde 'kulüp değiştirme' olarak ele alanlar vardır.) Bence hangi türden olursa olsun bütün insan 'işlerinde böyle bir vazgeçilmez eğilim vardır...”

İ.U. — 'Rastlantısallık'; yani yazdığımız bazı şeylerin gerçekleştirilmesinde şarkıcı 'rol' (hem de 'pay') almış oluyor, yaratıcı gücünü kullanarak. İşte bu müzikte o yöntem var. Katı bir noktalama, geçmişimize belki de bir tepki olarak. O tarihlerde bütün dünya bestecilerinde böyle bir eğilim vardı...” (Ayhan 2002: 90).

Hüseyin Cöntürk, kelimelerin kanksandıkları yerlerinden oynatılarak çıkarılması hakkında: “‘Ece Ayhan tipi’, ‘rastlantısal şiir’ ve ‘şairsiz şiir’ gibi tamlamalarla ifade ederek İkinci Yeni Şiir’le atonal musiki arasında sıkı bir ilişki olduğunu varsayabiliriz” der (Cöntürk: 1960: 77).

1950'li yıllardan sonra Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle Batı musikisinin memleketteki yavaş yavaş etkisi azalır, devlet tarafından radyoda vb. yerlerde yerel musiki teşvik edilmeye başlanır (Théma Larousse, 1993:405).

Musikî ruhun gıdasıdır denir. Öyleyse ruhun gıdasını şiir fabrikalarında üreten şairlerin bu konuya uzak durması biraz mümkün değildir. Bir şekilde onun toplar damarına yakalanacak olan şair bunun içinde şiirin kalbine toplanan duygulara yer verecektir. Bu Servet-i Fünûn şiirinde Melankoli veya ıstırap olarak karşımıza çıkabilir. Netice itibariyle şiir, kanının yapısında akyuvarlara inat gene de bu proteine kapısını açacaktır. Bu proteinin ona getirdiği yeni bir görünüm olacaktır kuşkusuz. Cildi baştan aşağı yani biçimi değişecektir, şiirin. Çünkü o şiirde bir görünüm kazanır. Topluluk karşısında şiir okunurken bu musikinin ıstırapı duyulabilir ama yalnız okuyucu için bu geçerli midir? O yalnız okuyucu kalbiyle baş başadır. Kimseye duyurma ihtiyacı da hissetmez, şiir okurken. Kim bilir belki de yalnız değildir. Bedenin somut görüntüsüne karşılık Ruhun soyut yapısı insan içinde bir insan yapar. Bir ben var bende benden içeri deyişi de bunu örneklemeyebilir mi? Öyleyse okuyucunun bir şekilde musikiye ihtiyacı vardır. İster bu ahenk işi düzenli bir ritme ister düzensiz bir ritme bağlansın okuyucu bu durum karşısında farklı biyolojik ve ruhsal kimlikler kazanabilir. Yeri gelince sonbahardaki yaprakların hışırtısı onu etkiler, yeri gelir baharla birlikte gelen kuş cıvıltıları onu şenlendirir. Bütün bunlar şiirin musikisidir. Ama imgesiz musiki olmaz. Bu imgeler görüntüyü getirir. Direkt hayal gücünün otomatik mekanizmasını harekete geçirir. “Sanat sanat içindir” görüşünü taşıyan şairlerin işi ruhlardır. Estetik anlayışlarını onun üzerine oturtur ve ruh dünyasına bağlanır. Bütün bunlar Sembolistlerin de katkılarıyla gün yüzüne çıkmıştır. Servet-i Fünûn da bunun tesiriyle musikiye yaklaşmış ve onun nota denizinde hayal âleminin kayığıyla kürek çekmiş, hiçbir zaman fırtınasız günleri olmadığından aradıkları hayali sevgilin bulunmazlığı neticesinde de alabora olmaya kadar kendilerini götürmüşlerdir. Kâh intihar temiyiyle kâh da kahrolmayla bunu açıkça göstermişlerdir. Bu denizde musiki dalgalarına onlar mümkün olduğunca düzenli bir şekilde yaklaşmışlar ve şiirlerine bunu tatbik etmeye çalışmışlardır. Aşk bir heyecan olduğuna göre Fikret bu gerçeği atlamayarak ara sıra denizde fırtına çıkmasının heyecan getirdiğini fark ederek birinin bu düzene çomak sokması gerektiğini göstermek amacıyla Serbest Müstezat yani rota sabit değil kıvrımlarda olmalı değişimler de mantığıyla gerçekleştirmiştir. Cenab da bu hususa

benim için “şiiir, musikidir” diyerek bağlanmıştır. Yalnız bu Sembolist cesaret Servet-i Fünûn neslinden sonra İkinci Yeni şiirinde de meydana gelmiştir. Bunun sebebi Servet-i Fünûn nesliyle Divan şiirinin değişmez bazı kaideleri Modern Batı şiirinin tesiriyle yıkılmıştı Ancak Cumhuriyet devriyle meydana gelen değişimler şiiri yeniden bir içinden çıkılmaz kaideler etrafında birleştirmişti. Bunun üzerinde Fecri Atı ve Ahmet Haşim ekolünün etkisi de açıktı. Haşim, Servet-i Fünûn şiirini bir adım ileri götürmüştü. “O Belde” adlı şiiriyle bu çok güzel örneklenir. Ancak bu öne götürme süreci bir süre sonra da Halk edebiyatını esas alan bir hale gelmiştir. Hecenin Beş Şairi şiirin kurtarılması gereken kaidelerden yararlanmaya devam ederek bu gidişatı yavaşlatmıştır. Orhan Veli ve Garip akımı ise bu gidişata dur demesini bilmiş ama onlarda hepten kestirip atmalarla şiiri çırılçıplak bırakmışlardır. İşte tam da bu sırada sahneye İkinci Yeni şiir anlayışıyla Süreya, Uyar, Karakoç, Tamer, Ayhan, Cansever gibi şairler çıkmıştır. Amaç şiirin kaidelerini düzenli bir şekilde devam ettirmek işin esasında devrim yapmaktır. Yani inkılâp yapmaktır. Bu şuna benzemektedir. Televizyonlarda yapılan “Beni Baştan Yarat” tarzındaki yarışmalarda yüzlerin nerelerden nerelere getirildiğini açıkça görülmektedir. Yalnız malzeme değişmiyor. Öyleyse şairlerin malzemenin büyük bir devinim içinde olduğunu görmesi, bu atılımı meydana getirmiştir. Şiirde musiki olmalı ama bambaşka bir şekilde ortaya konmalı. Çünkü şiir canlıdır ve gelişebilir.

Recaizade bu musiki işini bir öğretmen olarak “Yağmur” adlı şiirinde göstermiştir. Bu şiirin getirdiği ahengi taklidi metoduyla Ekrem sanki yağmur yağıyormuş havası sezdirmiştir. Damlaların camdan kayarak aşağı inmesini bazı sesleri yineleyerek şiire kazandırmaya çalışır (Korkmaz, 2006: 126).

Cemal Süreya açıkça yağmuru şiirde yağdırmaya çalışan Recaizade Ekrem’e destek verir. Süreya, “Şair yağmuru yağdıran mı oluyor yani. Belki. Değilse bile yağdıracakmış gibi olandır” der (Süreya, 2002: 292).

Fusun Akatlı, Turgut Uyar’ın bir şiirindeki iç sestem bahsederek onunla musiki arasında bir irtibat kurar:

“TÜTÜNLER ISLAK’ a geldiğimde,”Turgut Uyar diline bayağı vakıf sayılırdım artık. İçinde’ daha rahat soluklandığım bir kitaptı o. Benim biçimsel özellikler üzerinde daha alışkın durabilmemden değil yalnızca, TÜTÜNLER ISLAK’ta. ses çeşitlenmiş ve tempo kazanmıştır, kesinlikle ve nesnellikle. «Kurtarmak

Bütün Kaygılan» şiirini sesli okuyalım sözgelimi, görülecektir. (Ki Turgut Uyar daha çok gözle okunacak bir şiiri yazmıştır diye hep iddia eden benim.) Sessiz okunan, ya da pesten okunan, öyle isteyen bir şiirdir bu genellikle. Ama şiirin sesi dediğimizde, ille okurken kulağa gelen sesi değil, bir iç sesi kasederiz ya, işte TÛTÛNLER ISLAK'ta bu iç ses bir musikiye ulaşır. Kitabın kreşendosu(iderek artan ritim), «Terziler Geldiler»dir. Bugün bile, T. Uyar'ı temsil edici bir şiir deseler, ta 1962'lerden gelen o şiir seçilebilir” (Uyar, 1985: 39).

Cevdet Kudret, şiir ve musiki bahsinde İkinci Yeniciler'in lehine şöyle bir kanaate varır:

“Yahya Kemal'in “Şiir, nesirden başaka bir hüviyette, musikiden başka türlü bir musikidir.” ...Ahmet Haşim'in Şiirden keman sesi gelmez... Şiirin musikisi demek, resmin musikisi, mimarının musikisi demek gibi bir şeydir.” Şiirin musikisi, kulakla değil gözle dinlenen bir musikidir. Sözcüklerin istif edilişinden doğan bir biçim musikisidir; bir söyleyiş biçimi musikisi... Bunu, sese vurmak gerekli değildir, kitabı elimize alıp hiç sessiz, içimizden okuduğumuz zaman da duyarız... Sözcüklerin istifiyle ilgili bulunan ve ancak gözle ve akılla duyulan şiirin musikisi eğer kulakla ilgili olsaydı, hiç bilmediğimiz yabancı bir dille yazılmış şiirlerin musikisini de, gerçek musiki gibi, anlamamız gerekirdi. Yabancı şiirlerin bize bir şey söylememesi de gösteriyor ki, şiir musikisinin ne Bach musikisiyle, ne de keman sesiyle bir ilgisi vardır” (Kudret, 1977: 106).

Ahmet Kabaklı da İkinci Yeni ve musiki meselesi için şöyle der:

“II. Yeni şiirde ahengi hiçe sayan mısralarla yeni bir 'iç-musiki'ye önem vermek isteyen uygulamalar bazen bir tek şairden bile yan yana görülmektedir. Kimi şiirler, anlamsız, yadırgatıcı ve bezdirici nesir dizileri halinde uzayıp giderken, kimi şiirlerde iyi seçilmiş kelimelerden kurulu mısraların ritim ve armonisi bulunmaktadır. Bazıları modern musikinin etkisi altında, şiirlerine çığ, acı ve çirkin sesleri yerleştirmekten, böylece şiirde mutluluk değil de çığlık, yılgınlık, üzüntü havası yaymaktan zevk alıyorlar. Böylece çağın bunalım duyguları ile günümüzün musikisi ve şiiri kaynaşmış oluyor. Şiir düzensizliğin, kargaşalığın, başıboşluğun ahenksiz seslerini verir gibi oluyor. Hiç olmazsa bazı şairler, bu niyeti taşıyorlar...” (Kabaklı, 1991: 461).

Cenab Şahabeddin'in musiki anlayışı ise şöyledir: “Ooh azîz ve leziz musikî! Ruhum bütün o çeşme-i şi'ri içmek için dâima susuzdur” (Tarakçı, 1986:52).

Edip Cansever'in bir musiki arayışı vardır, şiirde: “Ben şiirde akustik diye bir şey düşünüyorum, ses dağılımını düşünüyorum: şiiri bir yapı, mimarî olarak ele almak, seslerin dağılımını, tıpkı konser salonundaki gibi şiirsel yapıda dağıtmak ve ortaya çok değişik bir ses çıkarmak” (Cansever, 2000:101).

Turgut Uyar ise şiir ve musiki bahsiyle ilgili şöyle açıklamada bulunur:

“Şiir geleneği bu kadar zengin olan bir ülkede, bu kadar kötü şarkı sözü yazılamaz, yazılmamalıdır. Güfte demediğime dikkat etmişsindir. Şarkı sözü

başka, güfte başka şeydir, bence. Güfte bir geçmişi çağrıştırır, şarkı sözü ise güncelliği. Bir şey daha, şarkı sözü diye ayrı bir türün yapaylığını, geçersizliğini biliyorum. Bir şiir yazılır, bestelenir ya da sözsüz bir müzik vardır, ona şiir yazılır” (Uyar, 1985:102).

İlhan Berk, şiir ve musiki için şöyle der: “Şiirin duyulması lâzımdır” (Berk, 2005b:175).

Sezai Karakoç’a göre şair musikiden yararlanmalıdır: “Ve musikiler musikisi onun yardımcıısı, mimariler mimarisi onun definesi, repertuarı olacaktır” (Karakoç, 1997: 110).

Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şâirleri üstü kapalı ya da açık musikiden hoşlanmaktadırlar. Ece Ayhan ve Cemal Süreya ‘atonal müzik’ etkisini İkinci yeni şiiri için kabul etmektedirler. Sezai Karakoç ve Cenab Şahabeddin şair ve musiki bir bütün anlayışına yakın durmaktadır. Edip Cansever’in Koro ve Tangolar Kendisiymiş vd. musiki terimlerini kullanması musiki ile yakınlığını gösterir. Bütün bu tespitler her iki şiirin de musikiye verdiği kıymet açısından benzerlik taşıdığı ispatlar.

3.8. Resim Sanatının Şiire Yansıtılması

“Servet-i Fünûn doğduğu yıllarda natürmortlarıyla Şeker Ahmed Paşa, ¹Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur. Ayrıca 19. yüzyılda II.Abdülhamid’in portresini de yapan Fausto Zonaro, Guillemet Ayvazovski, Ermeni ünlü ressamlar: Civanyan, Yazmacıyan, Tuzcuyan, Köçeoğlu Kirkor vd. Türk kültür hayatına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Türk kültür hayatında başka bir ilerleyiş de askerî alanda görülmektedir.1834 yılında öğrenime açılan Mektebi Fünûn’u Harbiye-i Şahane’nin programında yer alan resim derslerini İspanyol Chrion yürütüyordu. Okul 1845 yılında ‘İdadî’ ve ‘Harbiye’ olarak iki bölüme ayrıldı. Fransız asıllı Kes, idadî bölümüne resim öğretmeni olarak atandı. Birçoğu günümüze ulaşmamış, bir kısmı üzerinde tartışmalar hâlâ süren, ama büyük bir çoğunluğu müzelerimizdeki eserleriyle tanınan ilk Türk ressamları işte söz konusu olan bu okullarda yetişti. Asker kökenli bu ressamlar XIX. Yüzyıldan başlayarak XIX.yüzyıl ortalarına kadar süren dönemde Türk resminin ilk

¹“Natürmort, konusu cansız varlıklar (ölü hayvanlar) veya nesnelere (meyveler, çiçekler, vazolar, vb.) olan resimlere verilen isimdir. Fransızca: Nature morte , "ölü doğa" anlamına gelen tanımlamadan Türkçe’ye geçmiştir. Bu terim sanat alanında 17. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanmıştır. Manzara ve portre resimlerinin dışında, çeşitli nesnelere bir araya getirilerek bir kompozisyon oluşturmasıyla ortaya çıkan resim türüdür” (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%BCmort>).

örneklerini yarattılar. Ortak bir manzara resmi duyarlılığında birleşen asker ressamlarımız doğaya bağlı, sabırlı ince ve ayrıntıya önem veren bir işçilikle Yıldız Sarayı bahçe ve köşklerinin resimlerini yaptılar. Beşiktaşlı Tefik, Hüseyin Giritli, Karagümrüklü Hüseyin, Darüşşafakalı Hüseyin, Mirliva Osman Nuri, Servili vd. Bunlardan bazıları Avrupa'ya resim eğitimine gönderilmiş ve memlekete dönerek figürsüz Türk resmini geliştirdiler. Daha çok çalıştıkları alan ise manzara resimleri olmuştur” (Théma Larousse, 1993:391). “Aslında Batılı anlamda Türk resminin ilk temsilcisi Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi'nin, insan figürünün Türk resmine girmesindeki katkısı büyüktür. Resimde 'oryantalizm' anlayışının uygulayıcısıdır. Fotoğraftan yararlanarak gerçekleştirdiği portrelerinde insanın bireysel özelliklerine önem vermesi, kendisinden önceki ressamların belirsiz, zayıf, ürkek insan figürlerinin yanında âdeta anıtsal boyuttadır” (Théma Larousse, 1993:332). Şehzade Türbesinde Derviş adlı tablosu (<http://www.heraresim.com>, 2007) Cenab Şahabeddin'in bir an için Derviş şiirini nasıl yazdığı ya da Derviş ismini şiirine neden koyduğu düşünülürse bu tablo anımsanabilir. Hatta Cenab'ın şu sözleri bu şiirin mezar başında yazılmış olabileceği ihtimalini de kuvvetlendirir ya da bir mezar başı vaziyeti hayal edilerek: “Yaşamak bir deniz benim ömrüm/Bu limansız denizde bir zevrak...” (Akay, 1998a:138). Bu tablo şudur:



Hasan Akay, Türk şiirinin resimle tanışmasını sağlayan adam olarak Cenab Şahabeddin'i gösterir: "Cenab Şahabeddin'e gelinceye kadar Türk şairleri, 'kelimelerle resmedilen tablo' fikrine eserlerinde yer vermemişler, şiirde-tıpkı resimde olduğu gibi- çerçeve, hudut, perspektif prensibine uyararak eser ortaya koymamışlardır" (Akay, 1998a: 61).

Tevfik Fikret, Cenab'a getirdiği güzide tabiattan dolayı edebiyatımızın müteşekkiri olduğunu belirterek şiirde resim hakkındaki düşüncelerini beyan eder. Zaten 'Resmini Yaparken' (Bek, 2006: 215) adlı şiiri bunu çok güzel örnekler (Parlatır, 2000: 287). Kendisi de ressam olan Fikret'in şiirinde resim etkisi tartışılmaz bir gerçektir.

Başka bir açıdan Fikret ve resim ilişkisine değinilirse:

"Türk dergilerinde fotoğraf ve tabloların yayınlanması, resim altına şiir yazma modasının doğmasına sebep olmuştur. Ressam Fikret de bu moda uyararak şiirler yazmıştır. Göze hitap eden resim ve bu tarz şiirler, Türk şairlerini mistik ve metafizik tabiat görüşünden uzaklaşarak, sadece tablo olma gayesi güden veya şairin ruh hallerine dekor ve sembol vazifesini gören yeni bir tabiat şiirine götürmüştür. Hayali şiirleri, Fikret'in kendi ruh haline göre yarattığı hayali tabiat manzaralarının temel alınmasıyla yazılanlardır. Fikret kendisinin veya başkalarının yaptığı resimlerin altına 31 şiir yazmıştır. Bunlardan on dokuzu tabiatla, yedisi insanla ilgilidir; bir tanesi ise semboliktir. Şiirin konusu ve ayrıntılar tablodan gelir. Ressam - şair, şiirinde renkleri önemle belirtir, hareket noktası doğa değil tablodur. 1313/1898-1899 Martından başlayarak Tevfik Fikret, on iki ayı tasvir eden şiirler yazmış ve bunlar Servet-i Fünûn'da yayınlanırken her biri temsili bir resimle süslenmiştir. Mevsimlerin allegorik anlatımı bu tarihten önce de uygulanmış olup, Fikret'in bu konuda etkilendiği sanatçı Fransız Coppe'e dir. Coppe'e on iki ayın her birinde kendi değişik ruh hallerini anlatırken, Fikret kendisini karıştırmaz. Mart "hırçın sinirli " bir kadın, Nisan "çiçekli bir dala konmuş kanatlı bir hülya", Mayıs "saf, şuh ve sevdalı bir köylü kızı, Haziran "altın başaklı tarlasının bir kenarını tezyin eden mesut köylü ", Temmuz " tarlada yorgun argın çalışan bir köylü kadın" hayali ile betimlenmiştir" (Geleş, 2003).

Cenab Şahabeddin'in "...asli yanlarından biri de, empresyonist bir tablo tasvirini gaye haline getirmesi, empresyonist sanat anlayışına ait kıymetleri kabul ederek şiirimize çağdaş resim cereyanlarının plastik kıymetlerini sokmuş olmasıdır" (Akay, 1998: 62).

Mehmet Kaplan bu konuda şöyle demektedir:

"Resim, Servet-i Fünûncuların tabiat görüşü üzerinde zannolunduğundan fazla rol oynamıştır. Resim, unsurları seçilmiş, perspektifi tespit edilmiş renkleri, şekilleri bizzat ressam tarafından tayin edilmiş, bir kelime ile, hazırlanmış bir tabiattır...Onlar tabiatı ekseriyetle bir hulyâ yeri telakki ederler. Tabiat

manzaraları çok defa kendi müşahedelerinden değil, kitaplardan ve resimlerden gelmedir” (Kaplan, 2005:56-57).

Mehmet Kaplan’ın yaptığı tespite benzer bir tespiti de Alâadin Karaca, araştırmasında İkinci Yeni şiir ve resim bahsinde yapar. Bu konuda Cemal Süreya’nın sözlerinden faydalanır. Bu sözler şunlardır:

“Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırırdık. Söz gelimi Edip Cansever ile ben. Sezai Karakoç resme başka bir açıdan bakardı; ama bakardı. (...) Metin Eloğlu zaten ressamdı. Karıştırırdık albümleri (Ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Arslan? Arkadaşımızdı Yüksel Arslan. Edgü de arkadaşımız... Edip’le resmin sorunları üzerine çok çok konuştuk. Onun Kapalı Çarşı’da Sandal Bedesteni’ndeki dükkânının üst katındaki masanın bir bölümünde resim albümleri Himalayalar gibi yükselirdi” (Karaca, 2005:413).

Bu sözler Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin resimden yararlanma yolarının benzerliğini kanıtlar. Ayrıldıkları nokta ise Servet-i Fünûn’un tabiat manzaralarına ağırlık vermesi, İkinci Yeni’nin ise Sürrealist resim ve bilinçaltı izlenimlerine yönelmesidir.

İkinci Yeni şâirlerinden Sezai Karakoç resim-şâir ilişkisine şu paragrafta şöyle değinmektedir:

“...Eserinin yapısını kurarken mimar, tasvirleri ve portreleriyle ressam, natüromortlarıyla ressam, dildeki çizgileri, damarları ve kelimelerin renklerini kullanırken ressam, doğadaki ve dildeki, söz ve kelimelerdeki musikilerden özel sesler üretirken musiki adamı, bestekâr ve yaşarken veli, kahraman, önder, bilgin ya da sıradan adam; zanaatçı ve sanatçı. Fakat her şeyden ve hepsinden önce şâir ve hep şâir ve en sonda da şairdir” (Karakoç, 1997).

Edip Cansever ise şiir ve resim ilişkisine şöyle değinir: “ Seveda ile Sevgi’ye gince o da bir bütündü ama, daha çok bir resim sergisi gibi düşündüm” (Cansever, 2000:87). Başka bir konuşmasında da: “Tragedyaların sonundaki altmış sayfalık şiiri tıpkı tuval karşısındaki bir ressam gibi çalışarak yaptı(m)” (Cansever, 2000:90).

Suut Kemal Yetkin’e göre İkinci Yeni ve resim ilişkisi şöyledir: “...anlamsız şiirciler hiçbir anlamı olmayan kelimeler uydurarak, onomatopelere başvurarak sözüm ona non-figüratif şiirler yazma yolunu tuttular. İşin tuhafı non-figüratif resimlerin bunlarca anlamsız sayılmış olmasıdır” (Yetkin, 1978:127).

Cevdet Kudret, anlamsız şiir ithamı altında kalan İkinci Yeni şiirinin bu ithama maruz kalmasının sebebini soyut resim ile bağdaştırır. Sözleri aynen şöyledir:

“... ‘anlamsız şiir’ düşüncesi nerden doğdu? Bunda, ‘soyut resim’ akımının büyük payı var.(...) Ressam Nurullah Berk, bu konuda yazdığı çok güzel bir makalede şöyle diyor: Yan yana bir üçgen ile bir düz çiziniz. Bunlar bir şey ifade etmez. Ama o düzü o üçgenin altına oturtunca bir ağaç resmi yapmış olursunuz. Bir yuvarlak, yanına da üç küçük nokta çiziniz. Bunun sırrını kimse çözemez. Ama üç noktayı yuvarlağın belli yerlerine yerleştirdince bir insan yüzü çıkar. Araçlar aynı araçlardır, siz yalnız onların yerlerini değiştirmiş olursunuz” (Kudret, 1977).

Ece Ayhan, resmin kardeşi olan “Karikatürle ‘şiir’in ve ‘müzik’in bir bağıntısı, hem de hayli derin bir ilişkisi olduğunu düşünürüm ben” der (Ayhan, 2002:83).

İlhan Berk ise şiir ve resim ilişkisine şöyle değinir:

“Resimlerden yıllardır duygulanırım. Şimdi Klee’nin bana yaptığı bir bakıma bu. Klee beni coşturuyor. Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adımı buldum bile: Klee’de uyanmak. Belki de son mısra şöyle olacak: A’lar, U’lar, V’lerle olmak, Paul Klee’de uyanmak” (Berk, 2005c: 16).

Asım Bezirci ise İkinci Yeni şiir ve resim ilişkisine şöyle değinir:

“İkinci Yeni’nin şiirsel kaynakları dışında resimsel kaynaklardan da söz açmak yanlış olmaz. (...) Chagall, Klee, Miro, Picasso gibi soyut resim ustalarının adlarını da sevgiyle anarlar. Onlar için ya da onlardan esinlenerek bazı yazılar, şiirler yayımlarlar. Örneğin Cemal Süreya Chagall’da birtakım şiirsel tadlar, çağrışımlar bulur. Onun etkisiyle şiir yazar...”Edip Cansever ve İlhan Berk de bazı şiirlerini bu ressamlardan esinlenerek kaleme almışlardır (Bezirci, 1996: 49–50).

Servet-i Fünûn nesli şiirde resim ilişkisini kurarken Parnasizm akımından etkilenmiştir. İkinci yeni şiiri ise Sürrealist resim akımından etkilenmiştir. Türk edebiyatı tarihi için resim-şiir ilişkisindeki her iki dönemin benzer yaklaşımlar sergilemesi garip ama gereçektir. Yalnız Servet-i Fünûn, şiirde ruhtan tabiata açılım gösterirken, İkinci Yeni, şiirde tabiattan ruha dönen bir açılım sergiler.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan araştırmada Servet-i Fünûn şiiri ve İkinci Yeni şiirinin birbirleriyle çok ayrı devirlerde kurulmuş olmalarına rağmen benzerlikleri tespit edilmiştir. İki hareket de şiir dilinde radikal bir atılım başlatmıştır. Bu yüzden “garipler, anlaşılmıyorlar, toplumdaki kopuklar” gibi eleştirilere maruz kalmışlardır. Bu eleştirilere kendilerinin değil de her iki edebî devrin arka planındaki temsilcilerin cevap vermesi de benzer taraflardan biridir. Örneğin Servet-i Fünun için Hüseyin Cahit Yalçın’ın Kavgalar’ı; İkinci Yeni şiiri için ise Muzaffer İlhan Erdost’un İkinci Yeni Yazıları adlı kitaplar bu bahse kanıt olarak gösterilebilir. Diğer bir benzer tarafları da Yaşadıkları toplumsal ortamın her iki edebî devirde de siyasî anlamda Türkiye’nin ciddi çalkalanmalar yaşamış olmasıdır. Her ikisi edebî devirde de imge önemli bir yer tutmuştur. Servet-i Fünûn kendinden önceki Abdülhak Hamid şiirinin imgesini boyutlandırmaya çalışmış, İkinci Yeni ise Türk şiirinden Garip’le kovulmaya çalışılan imgeyi bütün olarak geleneğin içerisinde sahiplenmeye çalışmış, çağdaş bir yorumla şiire taşımıştır. Birbirlerine benzer başka bir tarafı da ‘şiir-resim-müzik’ bermuda şeytan üçgenini okuyucu açısından tam olarak meydana getirmeye çalışmış olmalarıdır. Serveti Fünûncular şiirde kullanmış oldukları ölçülü bir musikiyle genel anlamda İkinci Yeniden ayrılır. İkinci Yeni ise atonal müzik yani on iki ton müziğinin peşindedir. Bu atonal müzik ile Servet-i Fünûn neslinin özellikle de Tefik Fikret’in Serbest Müstezat adlı biçimi meydana getirirken ki arzuları benzerlik taşımaktadır. İki şiir dönemi de şiirde resmin ve müziğin etkilerini çağının imkânlarına göre şiire taşımaya ya da yansıtmaya çalışmıştır. Servet-i Fünûn nesli Parnasyen ressamı dikkate alırken İkinci Yeni şâirleri on bine yakın eseri olan Paul Klee gibi Sürrealist ressamın izlerini şiirlerine taşımışlardır. İkinci Yeni şiiri için söylenebilecek başka bir taraf da şiirde ölçü konusunda Serveti Fünûndan uzak olmasıdır. Garip ya da Garip’in öncesindeki Nâzım Hikmet şiirine daha yakındır. Ama serbest şiirin kökleri açısından Servet-i Fünûn’a benzemektedir. ‘Hayal-hakikat’ çarpışması her ikisinde de kuvvetlidir. Servet-i Fünûn şâirleri tabiatı ruhlarını ararken İkinci Yeni şâirleri şehrin kalabalıklığında ruhlarını aramıştır. Servet-i Fünûn şâirlerinin şehirden kaçışları tabiatı; İkinci Yeni’nin kaçışı şehirden bilinçaltına doğrudur. Servet-i Fünûn şiiri ile İkinci Yeni şiirin benzer bir tarafı olarak Batı edebiyatından etkilenmeleri de

gösterilebilir. Her iki edebî devir de Batı tesirini kısmen ya da bütün diğer güzel sanatlarla ilgili ya da ilgisiz bir biçimde Türk şiirine taşımışlardır.

Bu araştırma, Türk şiirindeki gelenek kavramının -İkinci Yeni açısından- sadece Divan edebiyatı ya da Halk şiiri sorunsalı içerisinde ele alınamayacağı tespitini ortaya koymuştur. Çünkü Türk şiiri modernleşmiştir. Artık modern bir şiir geleneğinden de söz açılması mümkündür.

KAYNAKLAR

- ALAIN, (1981), **Edebiyat Üzerine Söyleşiler**, Çeviren: Asım Bezirci, Yazko Yay.,
İst.
- AKAY, Hasan, (2006), **Kare-Deniz**, 3F Yay., İst.
-(2005), “**Adı Kötüye Çıkmış Sözcükler ve İkinci Yeni Şiiri**”,
Hürriyet Gösteri, Ocak, s.266, s.38-42
-(2005), **Mensur Şiirler’inde ‘Düzyazılmış Şiirden İzler’**, Türklük
Bilgisi Araştırmaları, Vol. 30, s.75–95
-(1998a), **Cenab Şahabeddin**, Timaş Yay., İst.
- (1998b), **Servet-i Fünûn’da Şiir Estetiği**, Kitapevi Yay., İst.
- (1998c), **Tevfik Fikret**, Timaş Yay., İst.
- (1998d), **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir
Çalışma**, Kitabevi Yay., İst.
- AKATLI, Füsün, (1980), **Yaz Başına Neler Gelir**, Ada Yay., İst.
- AKKANAT, Cevat, (2002), **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay.,
Ank.
- AKSAL, Sabahattin Kudret, (1978), **Geçmişle Gelecek: Denemeler**, Çağdaş Yay., İst.
- AKSAN, Doğan, (2004), **Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir
Çözümlemeleri**, 2.Baskı, Bilgi Yay., Ank.
- AKTAŞ, Şerif, (2005), **Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I**, Akçağ Yay.,
Ank
- AKYÜZ, Kenan, (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Yay. İst.
- ALTINKAYNAK, Hikmet, (1977), **Edebiyatımızda 1940 Kuşağı**, Türkiye Yazarlar
Sendikası Yay., İst.
- ANABRİTANNİCA, (1994), “**Dekadanlık**”, Cilt 9, s.389
- ARAGON, Louis, (1985), **Gerçekçiliğin Boyutları**, Çeviren: Erdoğan Alkan, De
Yay., İst.
- ARMAĞAN, Mustafa, (1998), **Gelenek ve Modernlik Arasında**, İz Yay., İst.
- ATAÇ, Nurullah, (2004), **Karalama Defteri/Ararken**, 5.Baskı, YKY, İst.
- ATAN, Yaşar, (2006), “**Tanrılar’ın Ağır İşçileri Kikloplar**”,
<http://www.evrensel.net/06/01/07/kultur.html>

- ATSIZ, Yağmur, (1976), **Yeni Türk Edebiyatından Seçme Parçalar (Rauf Mutluay'ın yazısı)**, Sander Yay., İst.
- AYHAN, Ece,(2004), **Bütün Yort Savullar**, 5. Baskı, YKY, İst.
.....(2002), **Hay Hak Söyleşiler**, YKY, İst.
- AYVAZOĞLU, Beşir, (1996), **Geleneğin Direnişi**, Ötüken Yay., İst.
- BAUDELAİRE, Charles, <http://www.cihansalim.net/siir/200409.htm> 09.09.2007
- BAYIK, Hayrünisa Banu, (2000), **Cenab Şahabeddin'in Servet-i Fünûn Dergisi'nde Yayımlanmış Makaleleri**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tez No: 94043.
- BERK, İlhan, (2005a), **Poetika/Logos Şiirin Doğası Üzerine**, YKY, İst.
.....(2005b), **Kanath At**, YKY, İst.
.....(2005c), **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, YKY, İst.
.....(1992), **Şâirin Toprağı**, YKY, İst.
.....(1960), **Başlangıçtan Bugüne Beyit Mısra Antolojisi**, Varlık Yay., İst.
- BEZİRCİ, Asım, (1996), **İkinci Yeni Olayı**, 4. Baskı, Evrensel Yay., İst.
..... (1992), **Edebiyat Bahçesinde**, Çeviren: Asım Bezirci, Damar Yay., Ank.
.....(1983), **Abdülhak Hâmit**, 2.Baskı, Bilpa, İst.
.....(1979a), **Orhan Veli**, 4. Baskı, Gözlem Yay., İst.
.....(1979b), **Ahmet Haşim**, 4. Baskı, Gözlem Yay., İst.
- BİNGÖLÇE, Filiz, (2004), **Kadın Argosu Sözlüğü**,
<http://tur.proz.com/kudoz/674792?>, 29.05.2007
- CANSEVER, Edip, (2006), **Sonrası Kalır**, 2. Baskı, YKY, İst.
.....(2000), **Gül Dönüyor Avucumda**, 5.Baskı, Adam Yay., İst
.....(1990), **Şairin Seyir Defteri/Tolu Şiirler II**, 2.Baskı, Adam Yay., İst.
- CEVİZCİ, Ahmet, (1996), **Felsefe Sözlüğü**, Ekin Yay., Ank.
- CÖNTÜRK, Hüseyin, (1960), **Çağının Şairi**, A Dergisi Yay., İst.
- ELİOT, T.S., (1983), **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank.
- ERDOST, İlhan, (1997), **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yay., Ank.

- Doğan, Mehmet H., (1969), **İkinci Yeni Antolojisi**, Papirüs, Kasım 1969,
s.41
- EROZAN, Celal Sahir, **Sevgisiz Sevgiliye**,
http://www.antoloji.com/siir/siir/siir_SQL.asp?sair=10940&siir=74091&order=oto
29.05.2007
- FİKRET, Tevfik, (2006), **Rübab-ı Şikeste**, Hazırlayan: Kemal Bek, 5.Baskı, Bordo
Siyah Yay., İst.
-(2000), **Dil ve Edebiyat Yazıları**, Hazırlayan: İsmail Parlatır,
3.Baskı, TDK Yay., Ank.
- FUAT, Mehmet, (2000), **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yay., İst.
.....(1992), **Tevfik Fikret**, 2.Baskı, Altın Kitaplar Yay., İst.
- GEÇGEL, Hulusi, (2007), **“Ece Ayhan'm Şiirinde Çocuk ve Eğitim Teması”**,
<http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=52594> 29.05.2007
-, (2007), **Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir**
<http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=10374>, 09.09.2007.
- GELEŞ, Fadime, **“Resim Sanatına Şiir ve Fotoğrafın Katkıları”**,
<http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=3&aid=378> 07.03.2003
- GÜRBÜZ, Emine, **“Bir Dönem Fecr-i Âti Edebiyatı”**,
<http://www.dusle.com/icerik/index.php?p=41&kt=6&es=45> 28.08.2007
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, (1977), **Felsefe Sözlüğü**, 4.Baskı, Remzi Kitabevi Yay.,
İst.
- HAMDİ, Osman (1903), **Şehzade Başında Derviş**, http://www.heraresim.com/yorumla.php?kayit_id=524 02.10.2007
- HÂŞİM, Ahmet, (2005), **Bütün Şiirleri**, Yayına Hazırlayan: Fatih Aslıkefeli, Pan
Kitabevi, Ank.
- HİKMET, Nâzım, **Rubai**, <http://www.siraze.net/antoloji/nazim/rubailer.htm>
30.08.2007
-, **“Açlık Ordusu Yürüyor”**, <http://www.nazimhikmet.info/nazim.hikmet.asp?id=2> 04.09.2007
- <http://www.tdk.gov.tr>, TDK (TÜRK DİL KURUMU) (2007), **“Balad”**, Güncel Türkçe
Sözlük.
- İLHAN, Attila, (1996), **İkinci Yeni Savaşı**, 3.Baskı, Bilgi Yay., Ank.

- KABAKLI, Ahmet, (1991), “**İkinci Yeni’nin Özellikleri**”, Türk Edebiyatı Tarihi, Cilt 4, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İst.
-(1987), “**Servet-i Fünûn**”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt 3, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İst.
- KAPLAN, Mehmet, (2005), **Tevfik Fikret**, 8.Baskı, Dergah Yay., İst.
- (2004), **Şiir Tahlilleri 2**, 13.Baskı, Dergah Yay., İst.
- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal, (1982), “**Servet-i Fünun Edebiyatı**”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt 2, 2.Baskı, İnkılap ve Aka Yay., Ank.
- (1967), “**Serbest Müstezat**”, Türkçe ve Edebiyat Sözlüğü, Okat Yay., İst.
- KARACA, Alaattin, (2005), **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., Ank.
- KARAGÖZOĞLU, İnal, (1999), **Ankara’da Sinemalar Vardı...**, Bileşim Yay., İst.
- KARAKOÇ, Sezai, (2006), **Gün Doğmadan**, 5.Baskı, Diriliş Yay., İst.
- (1997), **Edebiyat Yazıları I**, 3.Baskı, Diriliş Yayınları, İst.
- (1960), “**Yeni Gerçekçi Şiir: İkinci Yeni**”,
<http://www.siiropenceresi.com/poetikmetinler/sezaikarakoc.htm> 08.09.2007
- KEMAL, Namık, (2005), **Celaleddin Harzemşah**, Hazırlayan: Oğuz Öcal, Akçağ Yay., Ank.
- KORKMAZ, Ramazan, (2006), “**Servet-i Fünun Topluluğu**”, Türk Edebiyatı Tarihi, Cilt 3, 1.Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., İst.
- KUDRET, Cevdet, (1977), **Bir Bakıma**, İnkılap ve Aka Yay., İst.
- KUTLU, Şemsettin, (1976), **Servet-i Fünûn Edebiyatı (Antoloji)**, Toker Yay., İst.
- MARDİN, Şerif, (2004), **Jön Türklerin Siyasî Fikirleri**, 11.Baskı, İletişim Yay., İst.
- NAYIR, Yaşar Nabi ve Salih Bolat (2003), **Şiir Sanatı**, Varlık Yay., İst.
- OKAY, Orhan, (1998), **Konuşmalar**, Akçağ Yay., Ank.
- ÖZBAHÇE, Osman, (2006), ‘İkinci Yeni’nin Doğuşu’, **Kökler** (Üç Aylık Edebiyat Dergisi), Mart-Nisan-Mayıs, s.11, s.49-99
- PARLATIR, İsmail, (1985), **Recaizade Mahmut Ekrem**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ank.
- RAUF, Mehmet, (1997), **Edebî Hatıralar**, Hazırlayan: Mehmet Törenek, Kitabevi, İst.
- SÜREYA, Cemal, (2002), **Toplu Yazılar I (Şapkam Dolu Çiçekle)**, 2.Baskı, YKY,

- İst.
-(1990), **Sevda Sözleri**, Can Yay., İst.
- ŞAHABEDDİN, Cenab, (1998), **Evrak-ı Eyyam**, Hazırlayan: Hasan Akay, Timaş Yay., İst.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, (2001), **19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 9.Baskı, Çağlayan Kitabevi, İst.
- TARAKÇI, Celâl, (1986), **Cenâb Şehabeddin’de Tenkid**, Eser Matbaası, Samsun.
- TARHAN, Abdülhak Hamid, (1994), **Abdülhak Hamid’in Hatıraları**, Hazırlayan: Enginün, İnci, Dergah Yay., İst.
- TAŞÇIOĞLU, Yılmaz, (2004), **Türk Şiirinde Bir Garip Adam Orhan Veli Kanık**, Beykoz Belediyesi Kültür Yay., İst.
- THÉMA LAROUSSE, (1993), **İlk Türk Ressamları, Osman Hamdi Bey, Türkiye’de Klasik Batı Müziği**, C.6, Milliyet Yay., İst s.330, 333, 404
- TOURAINÉ, Alain, (1994), **Modernliğin Eleştirisi**, Çeviren: Hülya Tufan, YKY, İst.
- UMRAN, Sedat, (2004), **Şiirde Metafizik Gerçek**, İz Yay.,
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya, (2002), **Mensur Şiirler-Mezardan Sesler**, Hazırlayan: Ferhat Aslan, Özgür Yay., İst.
- (1987), **Kırk Yıl**, Hazırlayan: Şemsettin Kutlu, İnkılâp Kitabevi, İst.
-(1998), **Hikâye**, Hazırlayan: Nur Gürani Arslan, YKY, İst.
- UYAR, Turgut, (2005), **Büyük Saat**, 4.Baskı, YKY, İst.
- (1985), **Sonsuz ve Öbürü**, Hazırlayanlar: Tomris Uyar, , S. Nezir, Broy Yay., İst.
- VELİ, Orhan, (1982), **Bütün Yazıları I/Sanat ve Edebiyat Dünyamız**, Hazırlayan:Asım Bezirci, Can Yay., İst.
-, (1953), **Nesir Yazıları**, Varlık Yay., İst.
- YALÇIN, Hüseyin Cahit, (1935), **Edebî Hatıralar**, Akşam Kitaphanesi, İst.
- YAVUZ, Hilmi, (2004), <http://www.aruz.com/gyazilar/siir.asp?id=238> Zaman gazetesi, 19.05.2004
- YEM (YAPI ENDÜSTRİ MERKEZİ), (1997), **Sanat Kitabı**, YEM Yay., İst.
- Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II**, (1978), Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İstanbul Fakültesi Matbaası, İst.

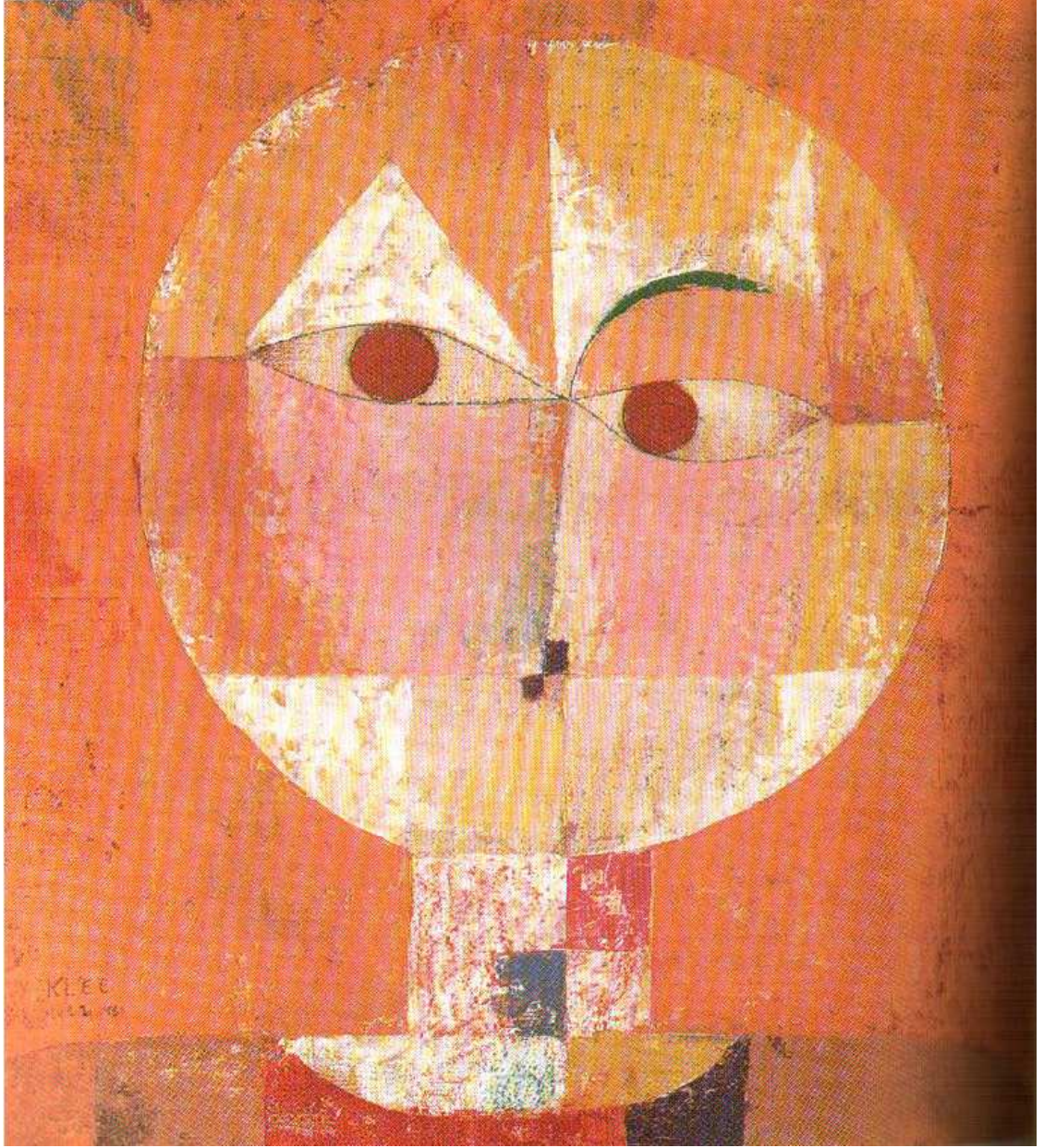
YETKİN, Suut Kemal, (1969), **Şiir Üzerine Düşünceler**, Varlık Yay., İst.

EKLER

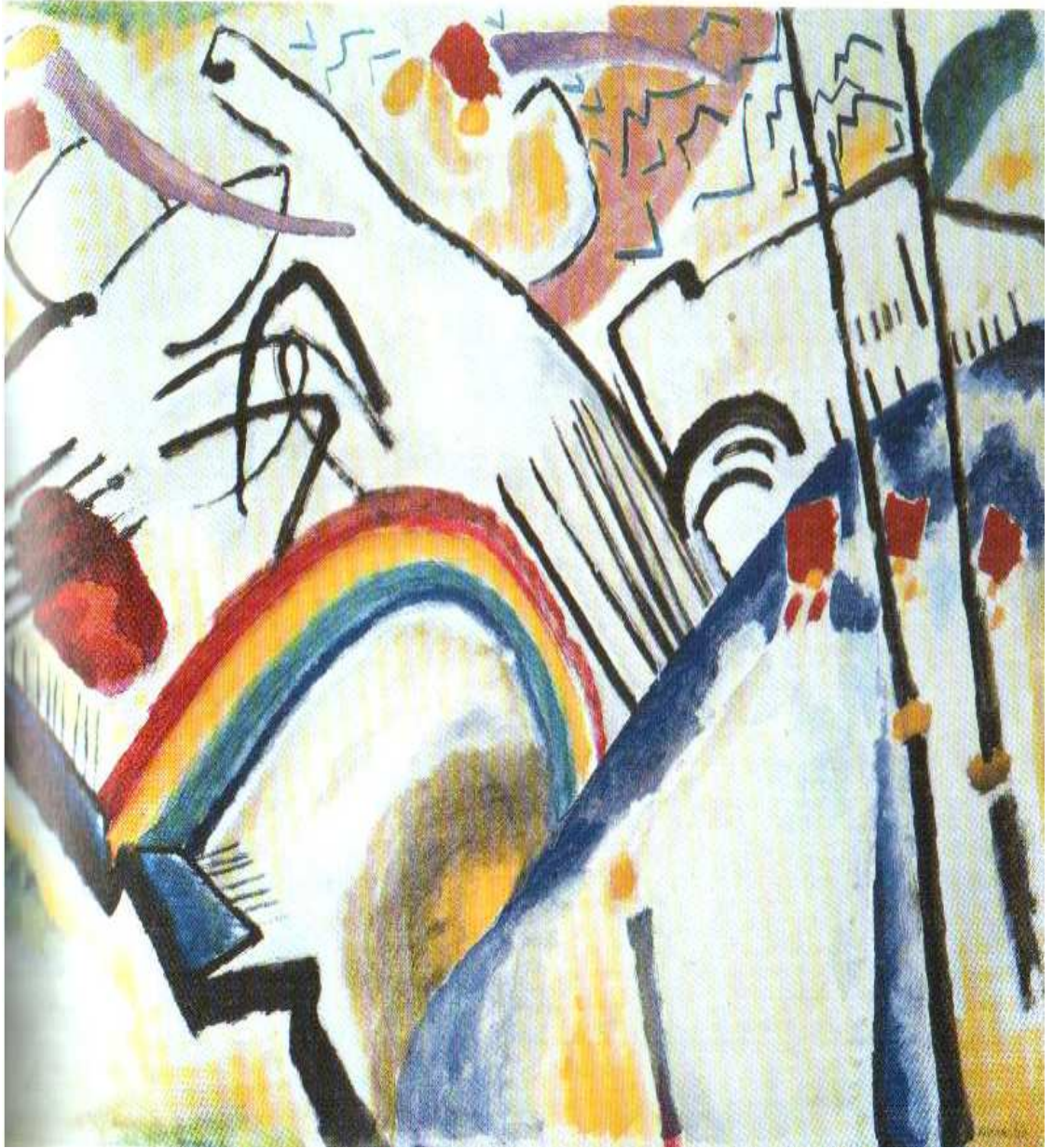
EK 1: RESİM ÖRNEKLERİ



Picasso'dan bir tablo (Kübizm) (Yem, 1997: 356).



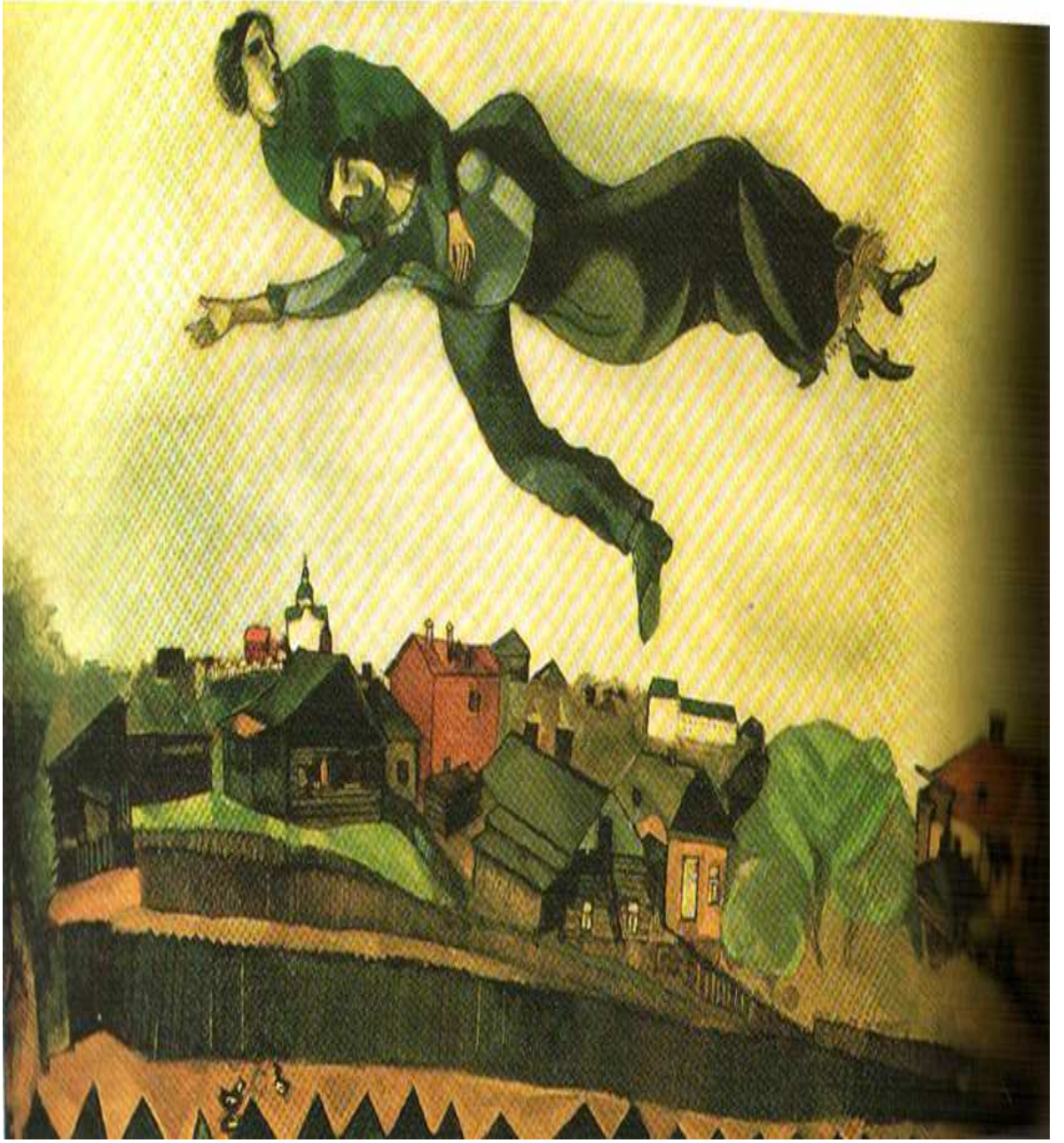
Paul Klee'den bir tablo (Bauhaus) (Yem, 1997: 250).



Wassily Kandinsky'den bir tablo (Yem, 1997: 243).



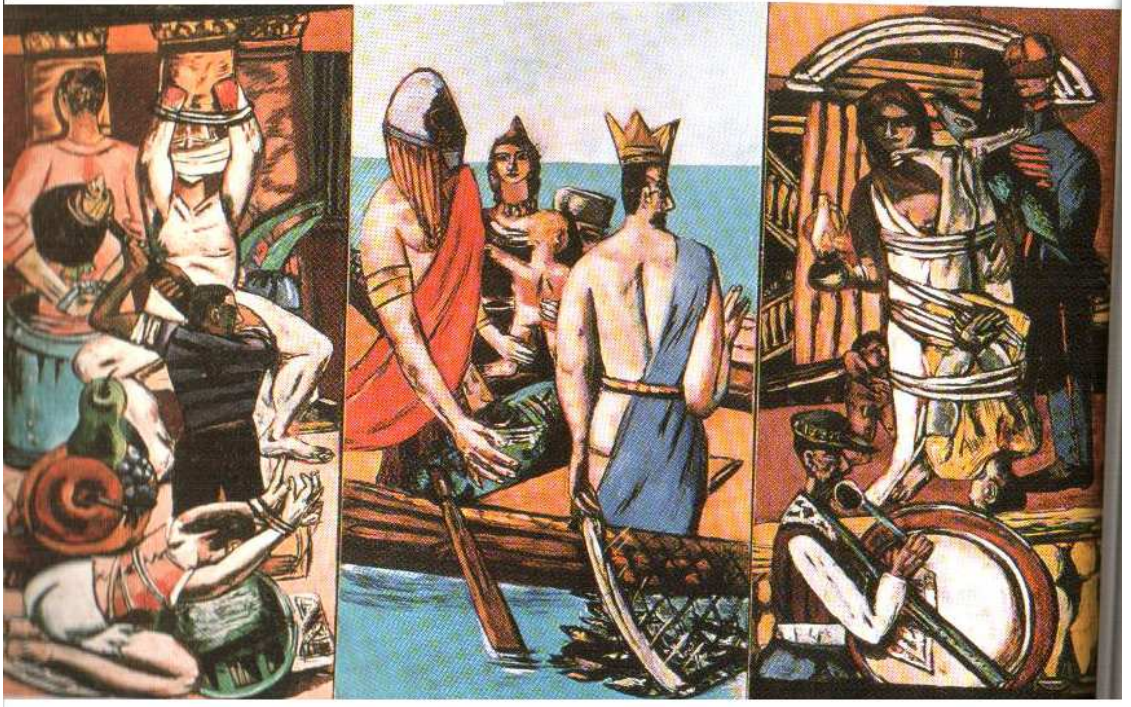
Max Ernst'ten bir tablo (Yem, 1997: 150).



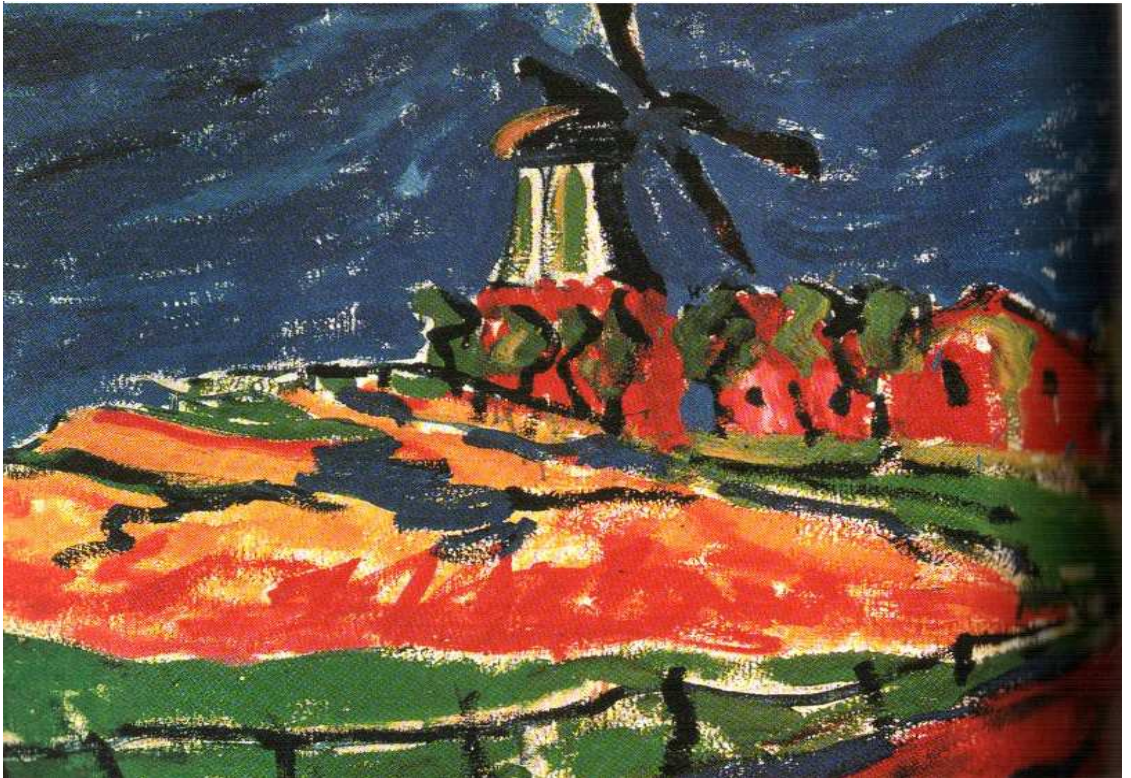
Marc Chagall'dan bi tablo (Kübizme yakın) (Yem, 1997: 92).



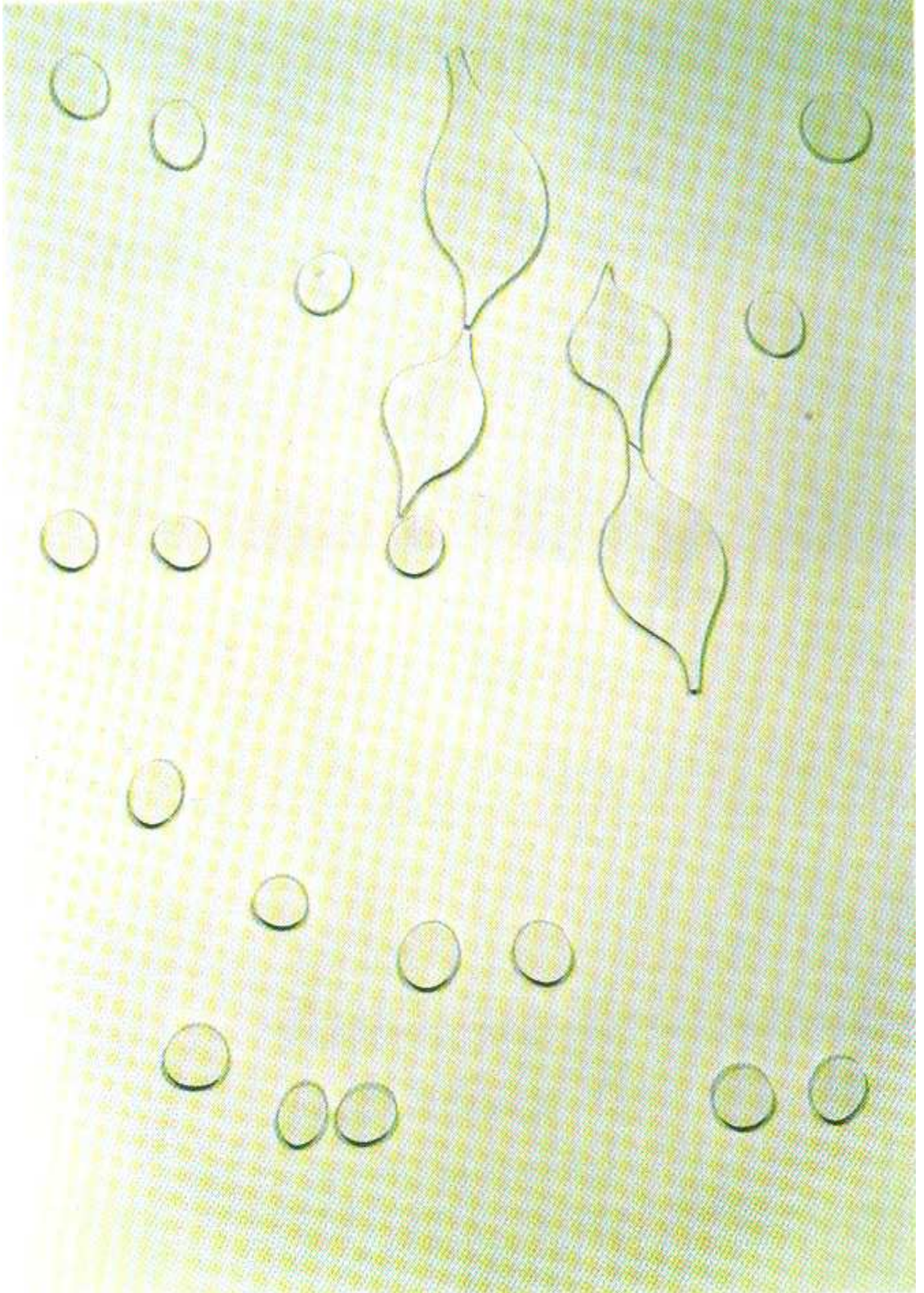
Van Gogh'tan bir tablo (Expresyonizm) (Yem, 1997: 189).



Max Beckman'dan bir tablo (Expresyonizm) (Yem, 1997: 36).



Heckel'den bir tablo (Expresyonizm) (Yem, 1997: 212).



Jean Arp'tan bir tablo (Dada) (Yem, 1997: 19).



Gustave Moreau'dan bir tablo (Symbolist) (Yem, 1997: 325).

ÖZGEÇMİŞ

25.11.1982 tarihinde Trabzon'da doğdu. İlköğretimini Ahmet Bahadır İlhan İlköğretim Okulu'nda, orta öğrenimini Kılıçarslan Lisesi'nde Ankara'da tamamladı. 2000 yılında yapılan ÖSS'yi kazanarak Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğrenim görmeye hak kazandı. Bu bölümü 2004 senesinde başarıyla tamamladı. Aynı yıl içerisinde Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde yüksek lisans yapmaya hak kazandı. Hâlen Ankara'da Sınav Dergisi Dershaneleri'nde Türkçe ve Edebiyat öğretmeni olarak çalışmaktadır.