T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MODERN İNSANIN GÖRÜNÜMLERİ

Orhan SARIKAYA
2502080377

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. İsmail KARACA

İstanbul 2013

Bu tez 10681 proje numarasıyla İstanbul Üniversitesi BAP komisyonunca desteklenmiştir.

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
1982

DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Orhan Sarıkaya** Numarası : **2502080377**

Anabilim/Bilim Dalı :**Türk Dili ve Edebiyatı** Danışman Öğretim Üyesi : **Yrd.Doç. Dr. İsmail KARACA**

Tez Savunma Tarihi :**15/07/2013** Tez Savunma Saati : **13:00**

Tez Başlığı : **II. Yeni Şiirinde Modern İnsanın Görünümleri.**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **50. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. M. Fatih ANDI		Kabul
2-Prof. Dr. Hasan AKAY		Kabul
3-Prof. Dr. Mehmet TEKİN		Kabul
4-Doç. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		
5-Yrd. Doç. Dr. İsmail KARACA		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Yrd. Doç. Dr. Çiğem TERCÜMAN		Kabul
2- Yrd. Doç. Dr. Halim KARA		

ÖZ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MODERN İNSANIN GÖRÜNÜMLERİ

Orhan Sarıkaya

Bu çalışmada modern insanın İkinci Yeni şiirinde karşılıkları bulunan çeşitli görünümleri konu edilecektir. "İkinci Yeni Şiirinde Modern İnsanın Görünümleri" konulu tezin giriş bölümünde İkinci Yeni şiirini ortaya çıkaran siyasi nedenler, Garip hareketine duyulan tepki, Batı sanat ve edebiyatından gelen etkilenmeler gibi koşullar sıralanmış, girişin son kısmında tezimizin çıkış noktasını da oluşturan modern hayatın birey üzerinde meydana getirdiği tesirler üzerinde durulmuştur. Çalışmamızın teorik zeminini oluşturmak üzere, birinci bölümde; modern bireyin oluşum süreci ve özellikleri bağlamında "modernlik, modernizm, gelenek, modernleşme, modern düşünce, modern toplum ve modern insan" başlıkları irdelenmiştir.

İkinci bölümde, İkinci Yeni şairlerine göre modern insanın varlık ve varlık ötesi karşısındaki görünümleri "varlık, Tanrı kavramı, peygamberler, kutsal kitaplar, ölüm-ahiret ve intihar" başlıkları çerçevesinde söz konusu edilmiş; son bölümde ise "huzursuzluk, yalnızlık, yabancılaşma ve aşırı uyum-uyumsuzluk" gibi görünümlerin İkinci Yeni şiirindeki yansımalarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni, modernizm, modernleşme, gelenek, modern düşünce, modern toplum, modern insan, birey, varlık, varlık ötesi, Tanrı, peygamberler, kutsal kitaplar, ölüm, ahiret, intihar, huzursuzluk, yalnızlık, yabancılaşma, aşırı uyum-uyumsuzluk.

ABSTRACT

MODERN HUMAN IN SECOND NEW POEM AS A THEME

Orhan Sarikaya

In this study we will focus on different approaches to modern human in Second New Poem. In the first part of the thesis about Modern Human in Second New Poem, we mentioned about political events that lead to second New Poem Movement, reactions to 'Garip Movement!, the effects of western art an literature. In addition to these facts we also mentioned about the effects of modern life on human (main idea of the thesis) as a conclusion to first part of the thesis. In the first part of the thesis in order to understand the process of modern human and its features we examined modernism, modernity, tradition, modernization, modern approach, modern society and modern human.

In the second part we mentioned about the approaches of Second New Poets to the understandings of modern human about being, God, prophet, holly books, death-hereafter and suicide. In the last part of the thesis we talked about the uneasiness, estrangement, loneliness, disharmony as a theme in Second New Poem.

Key Vocabulary: Second New Poem, Modernism, Modernization, Tradition, Modernthought, Modern society, Modernhuman, Being, God, Prophets, Holly books, Death, Hereafter, Suicide, Uneasiness, Loneliness, Disharmony.

ÖN SÖZ

Modernlik, toplumu kuşatan bütün kurumların kültürel ve felsefî alt yapısını belirleyen fikrî bir hareket olarak onaltıncı yüzyılda, Batı ve Orta Avrupa ile Amerikan toplum ve kültüründe ortaya çıkmış; daha sonra, başta Avrupa olmak üzere bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Modernlik değiştirici ve dönüştürücü etkisini insan üzerinde de gerçekleştirmiş ve modern insan olarak adlandırdığımız farklı bir insan modelini ortaya çıkarmıştır.

Modern yaşam koşulları 1950'lerden itibaren kentleşme ve kapitalistleşme gibi olgularla birlikte büyük şehirlerimizde kendisini göstermeye başlamıştır. Modern yaşam koşulları, köyden, kente, cemaatten bireye doğru büyük bir değişim süreci içerisine girilmesiyle birlikte, bireyde kültürel ikilemlerin ve değerler arası çatışmaların çıkmasına, kentteki çarpık ve yapay ilişkilere, tekdüze yaşam biçimine, doğadan kopukluk gibi yıpratıcı etkilere neden olmuştur. Sosyolojik anlamdaki bu köklü değişim, ilk olarak organik duyarlılığı çok yüksek olan şiirde kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde modern şiir dili bakımından, büyük bir değişime öncülük eden İkinci Yeni şiiri, kent yaşamı ve modernitenin sancılarıyla yeni yeni karşılaşmaya başlayan modern insanın da görünümlerini kendisine mesele edinmiştir.

"İkinci Yeni şiiri, bu anlayışa iştirak eden tüm sanatkarların tutarlılık arz eden estetik eğilimleri çerçevesinde teşkkül eden müşterek bir poetik sözleşme olmaktan ziyade heterojen bir yapı çerçevesinde karakter kazanan çok boyutlu bir bileşen olarak karşımıza çıkar."[1] Bu yönüyle hareketin şairleri modern insanın görünümlerini ele alışları noktadında da kendi içlerinde farklılıklar göstermektedir. Özellikle hayat tarzı ve dünya görüşüyle İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden ayrılan Sezai Karakoç, bu şairlerin - Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk- aksine modern insanı; kendisinden üstün güçlerin ve şartların baskısı altında ezilen, silikleşen, yalnızlaşan, dönüşen ve tepkisizleşen bir mağdur pozisyonuyla sınırlandırmamış; aksine modern süreçlerin oluşturduğu bunalımlardan ve sıkıntılardan kurtuluş çarelerine de şiirlerinde ve yazılarında yer vermiştir. Zaman üstü bir medeniyet anlayışını benimseme ve geleneği özümseyerek kullanma

[1] Cem Yılmaz Budan, İkinci Yeni Şiirinde Din İmgesi, **Türk Dili**, C.II, S.728, 2012, s.39.

Karakoç'un çarelerinin özünü de içermektedir. Hareketin diğer şairlerinde gözle görülür bir modernlik eleştirisi dikkati çekse de bu eleştiri Karakoç'ta olduğu gibi bir çözüm önerisini bünyesinde barındırmaz. İnsanı dört bir taraftan kuşatan modernizme karşı bir savunma mekanizması geliştirmeyen bu tavır, mevcut durum karşısında şikayetlenme, hayıflanma ve hüzünlenmekle yetinir.

İkinci Yeni'yle ilgili yapılan çalışmalar bu hareketin şiir dili üzerinde yoğunlaşmış bulunmaktadır: Nitekim bu konuda Ramazan Kaplan'ın "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi (1981) başlıklı yüksek lisans tezi ile Süheyla Dönmez'in İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi (1993)" ve Ali Selçuk'un "İkinci Yeni Poetikası (2004)" başlıklı yüksek lisans tezleri örnek olarak gösterilebilir. İkinci Yeni hareketi şairlerinden İlhan Berk'in şiir dilini inceleyen, Şaban Çobanoğlu'nun "İlhan Berk'in Şiir Dilinde Deformasyon ve Sapmalar (2012)" adlı doktora tezi de bu kapsamda değerlendirilebilir. İkinci Yeni'yi konu alan tezler arasında dikkati çeken bir diğer tez de, Servet-i Fünun ve İkinci Yeni hareketini benzerlikleri ve farklılıkları noktasında inceleyen, Emre Kılıçlı'nın "Servet-i Fünun ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması (2007)" başlılıklı yüksek lisans tezidir. İkinci Yeni şiirini modern insanın görünümleri noktasında müstakil olara inceleyen yüksek lisans ve doktora seviyesinde herhangi bir akademik çalışma bulunmadığını belirtmemiz gerekir. Ancak İkinci Yeni şairlerinden herhangi birinin şiirlerini yapı ve tema bakımından inceleyen kimi tezler, modern insanın bazı görünümlerine de değinmektedir. Bu noktada yapılan çalışmalara Erdoğan Kul'un "Ece Ayhan'ın şiirleri Üzerine Bir Araştırma (2007)" başlıklı doktora tezi ile Fariz Yıldırım'ın "Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi (2007)", Mehmet Sait Kavşut'un "Edip Cansever'in Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi (2005)" ve Ahmet Faruk Güler'in "Cemal Süreya'nın Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi (2004)" adlı yüksek lisans tezlerini sayabiliriz. Konuya kısmen değinen çalışmalar arasında Yakup Altıyaprak'ın "İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm (2008) ve Yalçın Armağan'ın "İmkansız Özerklik (2011)" adlı kitaplarını görmekteyiz. Yakup Altıyaprak, çalışmasının odak noktasına moderniteyi koymasına rağmen incelenen konunun genişliği sebebiyle modern insanın görünümlerini sınırlı düzeyde ve örnekle ele almış; modern insanı tüm çeşitleri ve boyutları ile

yansıtamamıştır. Yalçın Armağan ise kitabında İkinci Yeni'yi Türk şiirinden bağımsızlaşma çabası çerçevesinde modernist ve muhalif bir tutum olarak işlemiştir. Bu çalışmada ise modern insanın görünümlerini işleyen, tematik bir tutum olarak ele alan, İkinci Yeni hareketine ait şiirler, ideolojik veya estetik herhangi bir ayrıma tabi tutmaksızın ele alınmıştır. Çalışmamızın giriş kısmında söz konusu hareketin ortaya çıkış nedenleri sıralanmış ve özellikle tezimizin amacını da oluşturan modern yaşam koşullarının bireyde meydana getirdiği olumsuz tesirler üzerinde durulmuştur.

İkinci Yeni şiir hareketiyle birlikte şiire giren insanın problemleri, görünümleri yerelliğin ve coğrafyanın sınırlarını aşarak evrensel bir görünüm kazanır. Bu görünümün arka planında ise birey ve toplum arasındaki farkların belirginleşmeye başlamasını tetikleyen modern süreçler vardır. Bu tespitin sağlam bir zemine oturabilmesi öncelikle modenrlik, modernizm, gelenek, modernleşme, modern düşünce, modern toplum ve modern insan gibi kavramaların geniş bir açıdan ele alınmasıyla mümkün olabilecektir. Bu yüzden tezin ilk bölümünü bu kavramların izahına ayırdık. Sosyoloji, felsefe ve sosyopsikolojinin sahasına giren bu kavramları yeteri oranda ele almamız için sahalarının belli başlı kitaplarını taradık ve elde ettiğimiz kaynak kitap, makale ve dergilerin okumalarını yaptıktan sonra bölümü oluşturma yoluna gittik. Sahamız dışında yapmış olduğumuz bu okumalar İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini çözümlememizde bize yardımcı olurken edebî metne farklı yönlerden bakabilmemize de olanak sağlamıştır. Bu okumalar neticesinde modern insanda ortaya çıkan problemlerin ve huzursuzlukların kaynağında, modernizmin, geleneğin ve dinin referanslarını reddetmesini ve seküler bir dünyayla insanı baş başa bırakmasının olduğunu gördük. Bu yüzden ikinci bölümü, İkinci Yeni şairlerinin gerek düzyazı gerekse şiirlerinde modern insanın varlık ve varlık ötesi karşısındaki görünümlerinin tespit edilip incelenmesine ayırdık. Bu inceleme sonucunda moderniteye geçişle birlikte "varlık"a ve "varlık ötesi"ne bakışta çok ciddi bir değişimin yaşandığını belirledik. Bu değişimin akislerinin İkinci Yeni şiirine de yansıdığını örnek şiirler üzerinden gösterdik.

"İkinci Yeni Şiirinde Modern İnsanın Olumsuz Görünümleri" başlıklı üçüncü ve son bölümümüzü "huzursuzluk", "yalnızlık", "yabancılaşma", "aşırı uyum, uyumsuzluk" gibi ara başlıklar üzerine kurduk. Bu bölümümüzde İlgili başlıkların

kaynak taramasını tamamlayıp İkinci Yeni şairlerinin sanatçı-eser ilişkisi çerçevesinde, birbirleriyle çelişen, paralellik sergileyen veya örtüşen taraflarını ortaya koymaya çalıştık.

Çalışmamızı oluştururken Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk ve Sezai Karakoç'un şiir kitaplarının toplu basımlarını dikkate aldık. Şairlerimizin şiir kitaplarının yanı sıra düz yazı eserlerini de incelemeye çalıştık. Tezimizi hazırlarken İkinci Yeni şiir hareketini müstakil olarak inceleyen kitapları, yukarıda isimlerini verdiğimiz şairler hakkında yazılan kitapları, bu şairlerin kendileriyle yapılan ve kendileri hakkında yapılan söyleşileri, ulaşabildiğimiz makale, dergi, deneme ve tezleri de incelemeye özen gösterdik.

Bu tezin hazırlanmasında başta hocalarım olmak üzere, çok sayıda kişiye şükran borcum vardır. Bu borcun bir teşekkürle ödenemeyecek kadar büyük olduğunun farkındayım. Başta tez danışmanım Yrd. Doç.Dr. İsmail Karaca'nın tezimin sistemli bir yapıya kavuşması için kıymetli zamanlarından fedakarlık ederek, sabırla ve büyük bir anlayış içinde yaptığı değerlendirmelere ve bilgi paylaşımına teşekkür ederim. Tezin konusunu oluşturma ve tezin bölümlerini şekillendirme aşamalarında kıymetli vakitlerini ve önerilerini benden esirgemeyen hocam Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya ve tez izleme komitelerinde yol gösterici tutumları ve değerli görüşleri için hocam ve tez jüri üyesi Prof. Dr. Hasan Akay'a şükranlarımı sunarım. İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Proje birimine vermiş olduğu desteklerden ötürü teşekkür ederim.

Orhan SARIKAYA

BOSNA-HERSEK, HAZİRAN, 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... İİİ

ABSTRACT ..... İV

ÖN SÖZ V

İÇİNDEKİLER ..... İX

KISALTMALAR XV

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM 18

MODERN BİREYİN OLUŞUM SÜRECİ VE ÖZELLİKLERİ 18

1.1.Modernlik 18

1.2.Modernizm 19

1.2.1. Modernizm Ve Gelenek 21

1.3.Modernleşme 25

1.4.Modern Düşünce 27

1.5.Modern Toplum 34

1.5.1.Geleneksel Toplum-Modern Toplum 35

1.5.2.Modern Toplumun Özellikleri 37

1.5.2.1.Toplum Mühendisliği 38

1.5.2.2.Okul 38

1.5.2.3.Hapishane 39

1.5.2.4.Akıl Hastaneleri 40

1.5.3.Modern Topluma Yönelik Eleştiriler 40

1.6.Modern Birey 45

1.6.1.Modernizm Karşısında Özne 50

1.6.2.Modern İnsana Yönelik Eleştiriler 55

1.6.2.1.Modern İnsanın Benmerkezciliği 57
1.6.2.2.Modern İnsanın Faydacılığı 57
1.6.2.3.Modern İnsanın Hazcılığı 59
1.6.2.4.Modern İnsanın Tüketiciliği 60
1.6.2.5.Modern İnsanın Nihilizmi 62
1.6.2.6.Modern İnsanın Aceleciliği 63
1.6.2.7.Modern İnsanın Oyunculuğu 64

İKİNCİ BÖLÜM 66

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNE GÖRE MODERN İNSANIN VARLIK VE VARLIK ÖTESİ KARŞISINDAKİ GÖRÜNÜMLERİ 66

2.1.Varlık 66
2.1.1. İkinci Yeni Şiirinde Varlık 71
2.1.1.1. Edip Cansever Şiirinde Varlık 72
2.1.1.1.1. Bölünmüşlük ve Kopmuşluk 73
2.1.1.1.2. Anlamsızlık ve Hiçlik 75
2.1.1.1.3. Madde ve İnsan 76
2.1.1.2. Turgut Uyar'da Varlık 80
2.1.1.2.1. Geri Çekilme 80
2.1.1.2.2. İleriye Atılma 84
2.1.1.3. Cemal Süreya'da Varlık 86
2.1.1.4. Ece Ayhan'da Varlık 88
2.1.1.5. İlhan Berk'te Varlık 93
2.1.1.6. Sezai Karkoç'ta Varlık 95
2.2.Varlık Ötesi 100
2.2.1.Tanrı Kavramı ve İnancı 101
2.2.1.1.İkinci Yeni Şiirinde Tanrı Kavramı ve İnancı 103
2.2.1.1.1.Edip Cansever'de Tanrı Kavramı ve İnancı 103
2.2.1.1.2.Turgut Uyar'da Tanrı Kavramı ve İnancı 111
2.2.1.1.3.Cemal Süreya'da Tanrı Kavramı ve İnancı 121
2.2.1.1.4.Ece Ayhan'da Tanrı Kavramı ve İnancı 128
2.2.1.1.5.İlhan Berk'te Tanrı Kavramı ve İnancı 129

2.2.1.1.6.Sezai Karakoç'ta Tanrı Kavramı ve İnancı 136
2.2.2.Peygamber Kavramı ve İnancı 148
2.2.2.1.İkinci Yeni Şiirinde Peygamber Kavramı ve İnancı 149
2.2.2.1.1.Edip Cansever'de Peygamber Kavramı ve İnancı 149
2.2.2.1.2.Turgut Uyar'da Peygamber Kavramı ve İnancı 151
2.2.2.1.3.Cemal Süreya'da Peygamber Kavramı ve İnancı 154
2.2.2.1.4.Ece Ayhan'da Peygamber Kavramı ve İnancı 157
2.2.2.1.5.İlhan Berk'te Peygamber Kavramı ve İnancı 160
2.2.2.1.6.Sezai Karakoç'ta Peygamber Kavramı ve İnancı 163
2.2.3.Kutsal Kitaplar 169
2.2.3.1.İkinci Yeni Şiirinde Kutsal Kitaplar 169
2.2.3.1.1.Edip Cansever'de Kutsal Kitaplar 170
2.2.3.1.2.Turgut Uyar'da Kutsal Kitaplar 172
2.2.3.1.3.Cemal Süreya'da Kutsal Kitaplar 176
2.2.3.1.4.Ece Ayhan'da Kutsal Kitaplar 177
2.2.3.1.5.İlhan Berk'te Kutsal Kitaplar 179
2.2.3.1.6.Sezai Karakoç'ta Kutsal Kitaplar 182
2.2.4.Ölüm-Ahiret 187
2.2.4.1.İkinci Yeni Şiirinde Ölüm-Ahiret 189
2.2.4.1.1.Edip Cansever'de Ölüm-Ahiret 189
2.2.4.1.1.1.Edip Cansever'de İntihar 196
2.2.4.2.1.Turgut Uyar'da Ölüm-Ahiret 201
2.2.4.2.1.1.Turgut Uyar'da İntihar 208
2.2.4.3.1.Cemal Süreya'da Ölüm-Ahiret 211
2.2.4.3.1.1.Cemal Süreya'da İntihar 219
2.2.4.4.1.Ece Ayhan'da Ölüm-Ahiret 220
2.2.4.4.1.1.Ece Ayhan'da İntihar 226
2.2.4.5.1.İlhan Berk'te Ölüm-Ahiret 229
2.2.4.5.1.1.İlhan Berk'te İntihar 238
2.2.4.6.1.Sezai Karakoç'ta Ölüm-Ahiret 239
2.2.4.6.1.1.Sezai Karakoç'ta İntihar 248

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 250

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNE GÖRE MODERN İNSANIN OLUMSUZ GÖRÜNÜMLERİ 250

3.1.Huzursuzluk 250
3.1.1.İkinci Yeni Şiirinde Huzursuzluk 257
3.1.1.1.Edip Cansever Şiirinde Huzursuzluk 258
3.1.1.1.1. Toplumsal Kaygılar 275
3.1.1.2.Turgut Uyar Şiirinde Huzursuzluk 277
3.1.1.2.1.Bir Uygarlık ve Yaşama Problemi Olarak Kent 277
3.1.1.2.2.Kent yaşamı: Sevilmeyen İşler 290
3.1.1.2.3. Abluka: Bireyin Kuşatılmışlığı 292
3.1.1.2.4. Toplumsal Kaygılar 294
3.1.1.3.Cemal Süreya Şiirinde Huzursuzluk 298
3.1.1.3.1.Toplumsal Kaygılar 301
3.1.1.4.Ece Ayhan Şiirinde Huzursuzluk 309
3.1.1.4.1.Yoksulluk ve Sınıf 310
3.1.1.4.2.İktidar 314
3.1.1.4.3.İşkence 317
3.1.1.4.4.Okul ve Çocuk 318
3.1.1.5.İlhan Berk Şiirinde Huzursuzluk 320
3.1.1.5.1.Kent 321
3.1.1.5.2.Ben 322
3.1.1.6.Sezai Karakoç Şiirinde Huzursuzluk 324
3.2.Yalnızlık 333
3.2.1. İkinci Yeni Şiirinde Yalnızlık 334
3.2.1.1.Edip Cansever'de Yalnızlık 336
3.2.1.2.Turgut Uyar'da Yalnızlık 345
3.2.1.3.Cemal Süreya'da Yalnızlık 352
3.2.1.4.Ece Ayhan'da Yalnızlık 358
3.2.1.5.İlhan Berk'te Yalnızlık 364
3.2.1.6.Sezai Karakoç'ta Yalnızlık 372

3.3.Yabancılaşma 379
3.3.1.İkinci Yeni Şiirinde Yabancılaşma 385
3.3.1.1.Edip Cansever'de Yabancılaşma 387
3.3.1.1.1. Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşması 388
3.3.1.1.2. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma 397
3.3.1.2.Turgut Uyar'da Yabancılaşma 400
3.3.1.2.1. Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşması 400
3.3.1.2.4. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma 409
3.3.1.3.Cemal Süreya'da Yabancılaşma 411
3.3.1.3.1. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma 412
3.3.1.4.Ece Ayhan'da Yabancılaşma 417
3.3.1.4.1.Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşma 419
3.3.1.4.1.Sosyo-Kültürel Yabancılaşma 422
3.3.1.5.İlhan Berk'te Yabancılaşma 426
3.3.1.5.1.Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşması 426
3.3.1.5.2. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma 431
3.3.1.6.Sezai Karakoç'ta Yabancılaşma 436
3.4.Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 451
3.4.1.İkinci Yeni Şiirinde Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 453
3.4.1.1.Edip Cansever'de Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 455
3.4.1.2.Turgut Uyar'da Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 464
3.4.1.3.Cemal Süreya'da Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 469
3.4.1.4.Ece Ayhan'da Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 473
3.4.1.5.İlhan Berk'te Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 478
3.4.1.6.Sezai Karakoç'ta Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk) 482

SONUÇ 487

BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA 497

ÖZGEÇMİŞ 531

KISALTMALAR

ABD	:Ana Bilim Dalı
a. g. e.	:Adı geçen eser
a. g. k	:Adı Geçen Konuşma
a. g. m.	:Adı geçen makale
a. g. y	:Adı geçen yayın
a.e.	:Aynı eser
a. y	:Aynı yayın
Bkz.	:Bakınız
bs.	:Basım
C.	:Cilt
Çev.	:Çeviren
Der.	:Derleyen
Ed.	:Editör
Haz.	:Hazırlayan
KTBY.	:Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
Nr.	:Numara
s.	:Sayfa
S.	:Sayı
ss.	:Sayfalar
TDK	:Türk Dil Kurumu
Ter.	:Tercüme
Ün.	:Üniversite
v.d	:Ve diğerleri
y.	:Yıl
y. t. y.	:Yayım tarihi yok
y.y.y	:Yayım yeri yok

GİRİŞ

İkinci Yeni Şiirinin Doğuşunda Rol Oynayan Şartlar

İkinci Yeni şiirini anlamaya çalışma, adlandırma, eleştirme ya da onun devinimine uygun bir elbise giydirme çabası olarak ortaya çıkışıyla ilgili çeşitli etmenler üzerinde durulur: Siyasal şartların baskısından kaçış, Garip şiirine karşı geliştirilen tepki, Batı sanat ve edebiyatından gelen etkilenmeler... Bu sayılanlara modern yaşam koşullarının bireyde meydana getirdiği deformasyonu da ekleyebiliriz.

1. Siyasal Şartlar

Bu şartlar içerisinde en çok bahsi geçen devrin etkisi, siyasal şartlardır. İkinci Yeni'nin 1950'lerde Demokrat Parti'nin baskısı sonucu oluşan bir şiir hareketi olduğu özellikle Attila İlhan ve Asım Bezirci tarafından söylenegelmiştir.[1] Böyle bir yaklaşımın altında İkinci Yeni'ye edebiyat merkezli bakış açısından ziyade politik ve ideolojik bakış açısıyla yaklaşıldığı görülmektedir. Nitekim "Attila İlhan ve Asım Bezirci'nin bu konu hakkında birbirlerini tekrar eden tutumlar sergilemelerinin nedeni, Marksist bir dünya görüşü ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışına sahip olmalarıdır."[2]

Atilla İlhan ve Asım Bezirci'ye göre bu hareketin arka planında mevcut iktidarın baskısından kaçış vardır. Hasan Bülent Kahraman'a göre buradaki "iktidar" kavramı genelleştirilerek tanımlanabilirse daha isabetli bir sonuca ulaşılacaktır. Kahraman "iktidar" kavramını şiirin ana malzemesi olan dil bağlamında genelleştirir: "Dilin dışına çıkmak, onun vurguladığı kurulu düzenin (establishment), ona eklemlenmiş usun, bunlarla belirlenmiş yetkeci toplumsal düzenin, onunla

---

[1] Yalçın Armağan, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında iddia edilenin aksine DP iktidarının doğrudan değil dolaylı bir etkisinin olduğunu belirtir. Armağan bu dolaylı etkiyi, " İkinci Yeni tarzı, Cumhuriyet modernleşmesinin temelde çatışmadan arınmış özneler (makbul vatandaşlar) inşa etme süreci olan döneminin, Demokrat Parti iktidarıyla bir oranda kesintiye uğraması sonucu ortaya çıkmış, başka bir deyişle, Türkiye modernleşmesinin 1950 sonrasında yön değiştirmesine bağlı olarak kendisine yaşama olanağı bulmuş bir şiirdir." sözleriyle açıklar. Bkz. Yalçın Armağan "İkinci Yeni'nin Maddi Temelleri"**, İmkansız Özerklik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.119. Bkz. **Attila İlhan, İkinci Yeni Savaşı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s.7. Bkz. Asım Bezirci "**İkinci Yeni Olayı**", 2.bs., İstanbul, Evrensel Basım ve Yayın, 1994, s.52.

[2] Ramazan Kaplan, Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1981, s.4.

oluşturulmuş akıl-anlam hattının dışına çıkmak istemidir ve bu çok ciddi bir sonucu imler." [3]

Muzaffer İlhan Erdost; Attila İlhan ve Asım Bezirci'nin görüşlerine katılmamakla birlikte o dönem toplum hayatında meydana gelen ona göre iktidarın neden olduğu kimi değişiklikleri de hesaba katmayı ihmal etmez:

> "Dış yardım adı altında ülkeye giren mali kaynaklar, ülkede geçici bir canlılık yaratırken, geniş kitleler, bu canlanmadan bir iş bulmuş olmaları anlamında yararlanırken, demokrat ve yurtsever aydınlar giderek daha da artan bir baskı altına alınabiliyordu. (…) Üstte artan bir baskı vardır; her adımda, yeni bir yasayla özgürlükler kısılmaktadır."[4]

İkinci Yeni'nin ortaya çıkışıyla ilgili dönemindeki mevcut iktidarın baskısının gerekçe gösterilmesi, İlhan ve Bezirci'yle sınırlı kalmaz; benzer iddialar "Tahir Aydın, Egemen Berköz, Asaf Çiviltepe, Günel Altıntaş, Ömer Faruk Toprak, İsmet Özel ve Ünsal Apak gibi yazar ve şairler tarafından da sürdürülmüş, İkinci Yeni, bu savdan hareketle toplumdan kopuklukla da suçlanmıştır."[5] Dönemlerinin genç şairleri olarak isimlerini sıraladığımız kadroya baktığımızda, geneli itibariyle bu şairlerin Bezirci ve İlhan'ın paralelinde bir ideolojik yaklaşımı benimsedikleri de görülecektir.

İkinci Yeni ne tamamen siyasal şartların bir neticesi ne de tamamen ondan bağımsız bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareketin içerisindeki şairler gençlik yıllarını Milli şef devrinde, İkinci Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği sosyal ve siyasal koşullar içerisinde geçirmiştir. Bu yüzden savaşın ortaya çıkardığı mutsuzluk, karamsarlık psikolojisiyle birlikte ülkemizin içerisinde bulunduğu yoksulluk, baskı ve ideolojik çatışmaların İkinci Yeni şairlerinin eserlerine yansımaları kaçınılmazdır.[6]

Sağlıklı ve objektif bir değerlendirilmeyle bakıldığında, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışı tek bir sebebe bağlanamaz. Bu hareketin ortaya çıkışında bir çok etkenin varlığı söz konusudur. Bu çoğul etkenlerin varlığını Hasan Akay, şu cümlelerle

---

[3] Hasan Bülent Kahraman, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, Büke Yayınları, 2000, s.102.
[4] Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, Onur Yayınları, 1997, s.80.
[5] Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, 2.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2010, s.131.
[6] **A.e.**, s.66.

özetlemiştir: bu hareketin ortaya çıkışında "Elbette sosyal, düşünsel, kültürel ve özellikle –harareti arttırılan- siyasal bahanelerin de hakkı saklıdır."[7]

2.Garip Şiirine Duyulan Tepki

İkinci Yeni'nin ortaya çıkışıyla ilgili bahsi geçen bir diğer görüş, bu şiirin Garip hareketine bir tepki olarak ortaya çıkmasıdır. "İkinci Yeni, Garip'in sonunda şiirin getirildiği yere açık bir başkaldırıyı dile getirir."[8] İkinci Yeni artık işlevini yitirdiğini gördükleri Garip hareketinin aksi istikametinde şiirde başka bir yolu tutmuşlardır. Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin Garip'ten ayrılan bu yönlerini maddeler halinde şu şekilde sıralar:

" _İmgeye kapıları yeniden ve sonuna kadar açmak, edebi sanatlara özgürlük tanımak, basitlik, aleladelik ve sadelikten ayrılmak, konuşma diline, ortak dile sırt çevirmek, şehirli "küçük adam"a, tip çizmeye boş vermek." [9]

Bu iki şiir hareketinin yukarıda sıralanan farklılıklarının yanında "geleneğe karşı çıkmaları, gerçeküstücülerden etkilenmeleri, mısracı şiire karşı çıkmaları"[10] gibi benzerlikleri de bulunmaktadır. Ancak bütün bu benzerliklere rağmen "yeni şiir onu aşarak, ondan kurtularak, onun yörüngesinden çıkarak kurulacaktır."[11]

Ahmet Oktay da kimi İkinci Yeni şairlerini dışta bırakarak, İkinci Yeni şairlerinin bir bunalımın sonucunda Orhan Veli hareketine karşı çıktıklarını, bu karşı çıkışta dünya şiirini biraz daha fazla tanımanın da etkisi olduğunu vurgulamıştır. [12]

Araştırmacıların bu tespitlerine bakıldığında iki hareket arasında baskın olanın, diğerini tanımlanır, belirgin hale getirenin Garip hareketi olduğu gözükür. Ancak:

> " Garip'in doğduğu yıllarda Birinci Yeni diye bir şey yoktur. "Yeni" diye muğlak bir fikir vardır. (…) Dolayısıyla Yeni diye bir şeyin varsayılabilmesinin, ancak bir İkinci Yeni'nin belirmesinden sonra mümkün olduğunu göstermiştir bize. Başka bir deyişle sonra gelenin önce geleni

[7] Hasan Akay, **Kare-Deniz**, İstanbul, 3F Yayınları, 2006, s.113.
[8] Mehmet H. Doğan, "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", **Hece**, S.53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001, s.94.
[9] Asım Bezirci "**İkinci Yeni Olayı**", 2.bs., İstanbul, Evrensel Basım ve Yayın, 1994, s.16.
[10] **A.e.**
[11] Mehmet H. Doğan, **İkinci Yeni Antolojisi**, İstanbul, Papirüs, 1969, s.41.
[12] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" (Yanıt veren: Ahmet Oktay), **Pazar Postası**, S.9, 24 Şubat 1957.

tanımladığını, onu önce olarak belirlediğini, demek "2"nin "1"i doğurduğunu göstermiştir."[13]

Dışarıdan bakan eleştirmenlerle birlikte hareketin kendi içerisindeki şairleri de Garip şiirine tepkilerini dile getirirler. Nitekim İlhan Berk ve Ece Ayhan, şiir tercihlerindeki yeniliğin nedenini, "Garip ve toplumcu gerçekçi şiirin işlevlerini yitirmeleri ve ömürlerini tamamlamalarına"[14] bağlar.

Turgut Uyar, şiirdeki değişimin gerekçelerini, şiirin öznesi olan insan üzerinden örneklerle verir. Belli bir dönem Garip'in içeriğiyle, biçimiyle bir söyleyiş oluşturulmuştur ancak; çağın gerekleri ve zamanın insanının problemlerini bu şiir ifade etmekte yetersiz kalmıştır. Kendisi bizzat bu yetersizliği şu cümlelerle belirtmiştir:

"Yalnız Orhan Veli ile gündeşleri yazımıza bir "küçük adam" soktular. Yıllardır çıkaramadık yazımızdan. Belki Orhan Veli sokmadı ama onun getirdiği anlayışın, onun getirdiği yalınkat söyleyişin, biçimin iletmesi vardır. O biçimle, o deyişle "büyük adam" söylenemezdi sanıyorum. (…)Şiirdeki insanın artık "tektip"e ve "küçük adam"a sığmayacağı anlaşılmıştı. " insansızlık" adı konulmadan, ilgilerin dışına atılıyordu. Modern şiir tanındıkça insan karmaşıklığını yansıtmak için cesaret ve beceri artmaktaydı."[15]

Edip Cansever ise, İkinci Yeni'nin Garip sonrası şiire nefes aldırdığını, şiirin olanaklarını genişlettiğini vurgular. "Garipçilerin iyice kuruttuğu imge zenginliğini ve şiirin daha başka öğelerini yeniden canlandırarak, yalın, yüzeyde, kapsamı dar bir şiir çizgisini kendi olanaklarıyla baş başa bırakmışlardır."[16]

Edip Cansever ve Turgut Uyar'la birlikte İkinci Yeni içerisinde, "Cemal Süreya, İlhan Berk, Sezai Karakoç gibi şairler de Garip'i eleştirmişlerdir."[17] Nitekim

---

[13] Orhan Koçak, "Bektâş'ın Beş On Kelimesi**", Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**", İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.31. Yazının devamına Koçak: " Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var: Servet-i Fünuncular ve İkinci Yeni." sözlerini de ekler.

[14] Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor", **Dipyazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.130.

[15] Turgut Uyar, "Şiir Üstüne", **Ulus**, Kasım 1956.

[16] Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, "Geleceğin Şiiri", Haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.146.

[17] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1996, s.338.

Sezai Karakoç "Hatıralar"ında "Mona Rosa" şiirini "Garip Şiiri'nin geleneksel değerleri yok sayarak oluşturduğu dönemin hakim şiir algısına bir itiraz olarak yazdığını açıklar."[18]

Kısacası birçok yazarla birlikte İkinci Yeni şairleri de Garip'in sade, basit, söze dayalı, imgeyi dışlayan, duyarlılıktan yoksun şiirine bir tepki sonucunda İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı görüşündedirler.

3.Batı Sanat ve Edebiyatından Gelen Etkilenmeler

İkinci Yeni'yi doğuran koşullardan üçüncüsü, Batı sanat ve edebiyatından gelen etkilerdir. İkinci Yeni'nin bu etkileri taşıyıp taşımadıkları, etkilerin nitelikleri, derecesi ve özellikleri İkinci Yeni'yi araştıranların önem verdikleri bir konu olmuştur. Adnan Benk gibi kimi araştırmacılar bu hareketi salt batı taklidi bir hareket olarak yorumlama yoluna da gitmiş; "Batılı davranışın özünü soysuzlaştır"[19]dıkları gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Ancak İkinci Yeni iddia edilenin aksine Batılı örnekleri ele alışında taklitte kalmamış " Türkiye'nin özgül koşullarından beslenerek taklidi aşmış ve batı etkisini dönüştür"[20]müş bir harekettir.

Bu konuda İkinci Yeni'yi inceleyenlerin dikkatini, bu şiir hareketindeki Gerçeküstücü izler çekmiştir. "Nitekim İkinci Yeni, usa karşı çıkma, verili, hazır gerçeği ortadan kaldırmak için usu yıkarak yeni bir gerçek yaratma, dilin ve anlamın mantıksal bağlantılarını bozma gibi poetik düşünceler konusunda Gerçeküstücü izler taşır."[21]

Bahsi geçen Gerçeküstücü izlere Asım Bezirci, "(…)özgür çağrışıma yönelme, soyutlamaya kayma, anlamdan sıyrılma, toplumsal değerlere boş verme, dili zorlama, gerçeği değiştirme, içeriği küçümseme, geleneği çiğneme gibi eğilimleri"[22] de ilave eder. Ancak bu eğilimlerin kaynağını teşkil eden Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Simgecilik'e İkinci Yeni'ciler sıkı sıkıya sarılmazlar, ama arada bir onlardan etkilenmekten, yararlanmaktan da geri durmazlar.

---

[18] Sezai Karakoç, "Hatıralar", **Diriliş**, S.49, Haziran 1989.
[19] Adnan Benk, "İkinci Yeni'nin Aktarma Özgürlüğü", **Eleştiri Yazıları I**, İstanbul, Doğan Yayınları, 2000, s.559.
[20] Yalçın Armağan "İkinci Yeni'nin Maddi Temelleri", **İmkansız Özerklik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.128.
[21] Karaca, **a.g.e.**, s.140.
[22] Bezirci, **a.g.e.**, s.54.

Enis Batur'a göre İkinci Yeni, Batı'yla taklitte kalan verimsiz bir ilişki içerisinde değildir. Bunun da temelinde ülkelerinde önemli etkiye sahip, birinci dereceden şairleri takip etmeleri yatmaktadır. O, İkinci Yeni ile Batılı ve özellikle Gerçeküstücü şairler arasındaki bağlantıyı karşılıklı şair eşleştirmeleriyle ortaya koymaya çalışır.

> "Cemal Süreya Apollinare, Max Jacop, Rene Char başta, bütün şiir yazısını yakından izlemektedir. (…) Ece Ayhan Lautreamont'u, (…) Turgut Uyar Lorca'yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud'yu sonra Ponge'u (…) deşmektedir."[23]

Cemal Süreya, İkinci Yeni şairlerinin aslında Gerçeküstücü'lüğü bilmediklerini buna rağmen şiirlerinde; "parça parça çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak" [24] Gerçeküstücü öğeleri sık sık kullandıklarını söyler.

Sezai Karakoç'ta Batı sanat ve edebiyatından etkilenme direk saptanan bir özellik olmasa da, geleneğe yaslanma ve kültür kodlarını şiirinde kullanma bakımından Eliot ve Paund benzerliğinden söz edilebilir:

> "Özellikle kültür verileri karşısındaki algılama biçimine bakılırsa, Sezai Karakoç, bu bakımdan Ezra Paund'a benzetilebilir. Gelenekçi anlayışı ve işlevi açısından T.S. Eliot'a benzetilebileceği gibi. Her iki şair de kültür verilerini ve buna bağlı imgeleri, kendi üzerinde toplamıştır."[25]

Edip Cansever, T.S. Eliot'un "nesnel karşılık" kuramından etkilendiğini, bu tarzı şiirlerinde niçin ve nasıl kullandığını şu cümlelerle anlatmıştır:

> "Şiire bir çeşit dekor hazırlamak bu. Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı. Bir şiir içindeki

[23] Enis Batur, "II. Yeni ve Gerçeküstücülük", **E/Babil Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.99.
[24] Cemal Süreya, "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı", **Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.419.
[25] Ebubekir Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, İstanbul, Bürde Yayınları, 1981, s.39.

> nesnelerle, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü öğeyle oluşturulur. Ve ben buna çok inanıyorum. Bu şiirde gereksiz ayrıntı sayılabilecek şeyler aslında bir fon gibi gerekli öğelerdir."[26]

İkinci Yeni şairleri bu etkilenmelerini saklamamışlar aksine; sık sık Batılı şair, ressam ve müzisyenlerden etkilendiklerini yazı ve söyleşilerinde dile getirmişlerdir.

Cemal Süreya, "Folklor ¨Şiire Düşman" başlıklı yazısında, etkilenmenin rotasını çağdaş şiirle o dönem Türk şiiri arasındaki kıyaslamayla verir. Çağdaş şiirin gelip kelimeye dayandığı hatta onu sarstığı noktada; bizde folklora, halk deyimlerine, şiirlerine fazlasıyla yer veren şairlerin "şiirin bu günkü entelektüel yetisini" taşıyamayacaklarını vurgular. Örnek verdiği çağdaş şairler ise, Andre Breton, Henri Michaux, François Villon'dır.[27]

İlhan Berk, kendisinin üzerinde durduğu şairleri anlattığı yazısı, bu etkiyi tespit etmemiz açısından önemlidir. " Galile Denizi'nin dış kökenlerinde Mallarme, Rimbaud, Artaud, Cummings vardır."[28]

Batılı sanatçılardan etkilenme yazarlarla sınırlı kalmaz, bu guruba İlhan Berk, ressamları da dâhil eder: " Her gün biraz daha düşsever bir ozan olamaya doğru gidiyorum: Usu hor görüyorum… Klee'yi Max Ernest'i, Miro'yu sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resme bakamaz oldum."[29] İkinci Yeni'nin oturduğu temelleri saptadığı bir söyleşisinde ise, "İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye bağlıdır"[30] der.

Ece Ayhan'da etkilenme, batılı yazarlardan çok batılı besteci ve ressamlara kadar uzanmıştır. O, şiirinin olanaklarını arttırmak için sadece müzikte kalmamış müzik ve resim arasındaki ilişkiden de yararlanmıştır.

> "Atonalliğin şiirle ilişkisi açısından size bir şey söyleyeceğim: Biliyor musunuz, ünlü besteci Schoenberg… aynı zamanda çok iyi bir ressamdı, yine

[26] Edip Cansever, " Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", **Gül Dönüyor Avucumda,** 4.bs., Haz. Adnan Benk, v.d, Adam Yayınları, İstanbul, 1989, s.107.
[27] Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", **Toplu Yazılar 1: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.192.
[28] Ece Ayhan, 'İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor', **Kolsuz Bir Hattat**, İstanbul, Beyaz Yayınları, 1987, s.52.
[29] İlhan Berk, **Şairin Toprağı,** İstanbul, Simavi Yayınları, 1992, s.56.
[30] **A.e.**, s.109.

ünlü ressam olan Kandinsky de besteci. İkisinin karşılıklı mektuplaşmalarını okumuş muydunuz? Bununla size bir parça karşılık vermiş sayılabilir miyim?"[31]

İlhan Berk'in batılı ressamlarla içli dışlı olması, Ece Ayhan'ın müzik ve resim ilişkisinden yararlanmak istemesinin arkasında, alternatif bir dil oluşturma gereksinimleri de vardır. Cemal Süreya'nın ifadesinde bu gereksinim, Sürrealizm'e dayandırılarak olmazsa olmaz bir ihtiyaç olarak konumlandırılır. " Sürrealist hareket her şairin özel bir dili olması gerekliliğini öyle bir perçinledi ki başka türlü davranmanın imkânı yok zaten."[32] Bu gereksinim, şiirin ana malzemesi olan dil açısından İkinci Yeni'yi modern sanata ve öğelerine yaklaştırır. "İkinci Yeni dilden bir kopuş, dilin kendi uç sınırlarına doğru bir açılış olarak görülüyorsa, o takdirde bu gelişmeyi Modernizm ve onun çerçevelediği bağlamda ele almak gerekir.(…) İkinci Yeni, dile ve onun açılımlarına dayanan bir şiirsel arayıştır."[33]

Yalnız bu arayış onlarla başlamamıştır. Meselenin kökeni daha 20. yüzyıl modernizmine gelmeden oluşturulan modern şiirin genlerinde gizlidir. Bu noktada Hasan Bülent Kahraman, örnek olarak Mallarme üzerinde durur:

"Mallarme, metni tamamen biçimsel (figurative) bir çizgiye çekerken, sözcükle imlediğ nesne ile arasındaki bağları iyiden iyiye koparır. İkinci büyük atılım Rimbeaud'ın çıkışıyla gerçekleşir. Rimbeaud'a gelinceye kadar dille organik bir uyum içinde üretile gelmiş şiir ve düzyazının bu özelliğinin ortadan kalkmasıdır ki modernizmin büyük çıkışını burada aramak kaçınılmazdır."[34]

Bu atıflarla birlikte bu şiir hareketinin beslenme kaynaklarını öz kültürleri değil Batı şiiri, özellikle sürrealistler, resim, müzik ve sinema gibi sanatlar oluşturmaktadır. Nitekim Alaattin Karaca, Pazar Postası'nın 1956-1958 yılları arasındaki sayılarında İkinci Yeni şairleri başta olmak üzere pek çok yazar ve şairin Batılı şairlerden çevirdikleri şiir ve yazıların yaklaşık üç sayfalık bibliyografyasını verir.

[31] Ece Ayhan, 'Haklılığın İnadı', **Şiirin Bir Altın Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.135.
[32] Cemal Süreya, "Cemal Süreya İle Konuştum…", **Güvercin Curnatası: Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları,** 4.bs., Konuş. Hilmi Yavuz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.18.
[33] Kahraman, **a.g.e.**, s.103.
[34] **A.e.**

İkinci Yeni şiirinde modern resimden en çok etkilenen ve şiirlerinde bu etkilenmenin izlerini, ressamların isimleri ve tablolarının isimlerini sıklıkla kullanan İlhan Berk'tir.

> "Resimlerden yıllardır duygulanırım. Şimdi Klee'nin bana yaptığı bir bakıma bu. Bir haftadır Klee beni coşturuyor. Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adını buldum bile: Klee'de Uyanmak. Belki de son mısraı şöyle olacak: A'lar U'lar, V'lerle olmak, Paul Klee'de uyanmak."[35]

Picasso'nun, Alman ordularının kasabasını bombalamasını betimleyen, en ünlü yapıtlarından biri olan, Guernica adlı tablosunu, İlhan Berk şiirleştirmiş ve tablonun adını şiirine başlık yapmıştır.

Batılı resmi şiirlerinde işleyen İkinci Yeni'nin bir diğer şairi Cemal Süreya'dır. Cemal Süreya Nü tablolarıyla ünlenmiş Modigliani'den aldığı ilham ve gerçeküstücü bir yaklaşımla kadın bedenini abartılı ve çarpıcı bir biçimde tasvir eder[36]:

"Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu basını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu modigliani"
"Aslan Heykelleri", Sevda Sözleri, s.31.

"Chagall'ın Şiirleri", başlıklı yazısında ise büyük bir coşkunlukla Chagall'ı şair, resimlerini ise şiir olarak ele alır. "Yazmam Daha Aşk Şiiri" adlı şiirini onun etkisinde yazdığını, "Chagall'daki kadar adamı çarpan, bozan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar" [37] görmediğini söyler:

"Sığınacak yer kalmadı

[35] İlhan Berk, "Yeni Resim", **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 15-16.
[36] Alaattin Karaca, "İkinci Yeni Şiiri ve Resim", **Turkısh Studies**, Volume 5/2 Spring 2010, s.281-312.

[37] Süreya, **Toplu Yazılar I,** s.239.

Chagall'daki eşeğin gözünden başka."
"11 Beyit", Sevda Sözleri, s.267.

Süreya'yla birlikte İkinci Yeni'nin Chagall'a ilgi duyan bir diğer şairinin adı Edip Cansever'dir. Nitekim Cansever'in bu ilgisi şairin Chagall adlı şiirini de netice vermiştir:

" Chagall
Bir testi bir tabak
Şinana Chagall
Üstünde balık içinde balık
Şinana Chagall
Altında yanında tatlı kuruluk
Şinana Chagall
Şu kasap dediğin ne kötü mahluk
Şinana Chagall
Bir bitki yürümüş gitmiş
Şinana Chagall
Atlardan uzunca böcekten küçük
Şinana Chagall
Burası ne dünyada bir yer
Şinana Chagall"
"Chagall", Sonrası Kalır I, s. 79

Sonuç olarak İkinci Yeni, Batı sanat ve edebiyatından gelen etkileri sadece şiir düzeyinde bırakmamış, şiirinin olanaklarını zenginleştirmek için "(…)resim, müzik, sinema gibi diğer güzel sanatlarla ilgilenmişler; hatta bu sanatların olanaklarını şiirlerine taşımaya çalışmışlar[dır.]"[38]

[38] Karaca, **a.g.y.**, s.281-312.

4.Modern Yaşam Koşullarının Bireyde Meydana Getirdiği Deformasyon

İkinci Yeni, eleştirmenler ve araştırmacılar tarafından ele alınırken genellikle "sözcüklerin çarpıtılmasından, yeni söz dizimlerinin belirmesinden, imgelerin özerkleşmesinden, alışılmamışa ve paradoksa düşkünlükten, anlam gezinmeleri ve dalgalanmalarından"[39], yani bir üslup değişmesinden, bir teknik farklılaşmadan bahsedilmiş; hatta sosyolojik kökenli bir soru olan "İkinci Yeni'yi neyin getirdiği"[40] sorusu bir önceki teknik tanımlamayı da bastırmıştır. Ancak "akımın yeni bir insan anlayışı ve önerisi"[41] getirdiği üzerinde yeterince durulmamıştır. Oysaki:

> "İkinci Yeni'yi tanımlama çabası aynı zamanda modern hayatın içindeki insanı tanımlama çabasıdır. İkinci Yeni, klasik şiir anlayışlarının dışında, Türk şiirinin kaçınılamaz uğraklarından biri olmasının ötesinde, bir yanıyla modern hayatın içinde olsa da, diğer yanıyla ona karşı bir duruş geliştirme çabasındaki insanın şiiridir."[42]

Modern insan, devrinin, sosyal ortamının geniş ve geniş olduğu kadar karmaşık problemleriyle iç içe geçmiş gibidir. Toplumda meydana gelen genişleme, bireyi çok yönlü ve karmaşık bir biçimde etki altında bırakır. Dünün insanının sınırlı, ama bir o kadar da anlaşılabilir ve ifade edilebilir sorunlarının aksine, modern insan, "tarihsel ve güncel, genel ve özel, evrensel ve yerel problemler arasında"[43] yaşamak zorundadır.

Köyden kente, cemaatten bireye doğru büyük bir değişim süreci içerisine girilmesiyle birlikte, modern yaşam koşullarının bireyde meydana getirdiği kültürel ikilemlerin ve değerler arası çatışmaların çıkması, kentteki çarpık ve yapay ilişkiler, tekdüze yaşam biçimi, doğadan kopukluk gibi yıpratıcı etkiler ortaya çıkarmıştır. "(…)insanların topluca öldürüldüğü, yer ve yurtlarından edildiği İkinci Dünya savaşı

[39] Koçak, **a.g.e.**, s.29.
[40] **A.e.**
[41] **A.e.**, s.12.
[42] Yakup Altıyaprak, "Edip Cansever ve Turgut Uyar Şiirinde Modern Yaşamın Parametreleri", **İkinci Yeni Ve Türk Şiirinde Modernizm**, Ankara, Ebabil Yayınları, 2008, s.3.
[43] Erdost, **a.g.e.**, s.76.

sonrasında, insanoğlunun akıl ve teknolojiye olan sonsuz güveninin sarsıl"[44]ması da bu olumsuzluklara eklenebilir.

Devri için genelde çizilen bu olumsuz tablodan özelde İkinci Yeni de etkilenmiş ve modernite karşısında "çıkmazda olan insanın" trajedisini vermek istemiştir.

Modern şehir hayatının karmaşasından doğan sancılar, Avrupalı şairlere ve akımlara dalga dalga yansıyıp modernleşme dediğimiz genel eğilimi ortaya çıkarırken, bizde de benzeri sancılar var olmak kaygısının ağırlığı ile zaman içinde ve onun arkasından yaşanmaktadır.[45] İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı devreye bakıldığında bu yönüyle şiiri besleyecek birçok olgunun da varlığı görülecektir:

> "İkinci Yeni, Türk Cumhuriyet toplumunun iç çelişkilerinin (Doğu-Batı, devletçilik-kapitalizm, birey-toplum ve bunun gibi.) belirginleşmeye başladığı, tüm kurumlarıyla sarsıldığı bir bunalım döneminin şiiridir; yani, toplumsal çelişki ve bunalımın bireyin varlığına, sanat alanına sıçramasıdır; bırakılmışlığa, geçmişsizliğe, kültür ikilemine insanın yozlaşmasına, toplumsal erozyona, (…)karşı bir başkaldırıdır."[46]

Özdemir İnce'nin bu sözlerinin paralelinde benzer yaklaşımı Attila Özkırımlı da "bireyin toplumla olan çatışmasının, yabancılaşmasının; yerleşik değerlerin bireyi bunaltmasının ve dış dünyayla, insanlarla kurulan ilişkilerin yozlaşmasının İkinci Yeni'yi beslediği söylene[bilir.]"[47] şeklinde dile getirmiştir.

İkinci Yeni'yi moderne karşı eleştiri ve modernist bir sanat tutumu olarak görmemizin altında, iki sebep vardır: İlki İkinci Yeni şairleri, "yirmili-otuzlu yaşlarındayken verili dünyanın dışına çıkmak ve yaşadıkları dünyanın anlamlandırılmayan yanlarına o güne dek alışılmamış, denenmemiş yazınsal biçimlerle müdahale etmek iste"[48][miştir]. Bir diğeri de İkinci Yeni, "dünyanın

---

[44] Karaca, **a.g.e.**, s.66.
[45] Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.17.
[46] Özdemir İnce, "Soruşturma", **Türk Dili**, S.309, Haziran 1977, s.527.
[47] Attila Özkırımlı, "Türk Yazın Tarihinde Akımlar", **Türk Dili**, S.349, Ocak 1981, s.432.
[48] Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını**, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s.43.

bilinmezliği ve kötücül doğası" karşısında, bireyin varoluşsal kaygılarını kendisine mesele edinmiştir.

İkinci yeni tümüyle hiçbir felsefeye, ideolojiye bağlanamasa da bireyin varoluşsal kaygılarını kendisine mesele edinmesi, ister istemez onun, Varoluşçuluk'la bir arada anılmasının da önünü açmıştır.

> "Varoluşçuluk, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Daha çok bireyin tehdit altında olduğu, manasız bir varlık haline geldiği, öz dünyasında eriyip gittiği çevrelerde oluşur. Bunaltı, bağsızlık, bırakılmışlık, yalnızlık, umutsuzluk gibi öğeler bu oluşumun belirtileri olarak ortaya çıkarlar."[49]

Dönemin sosyal yaşantısına baktığımızda İkinci Yeni'de bu varoluşsal öğeleri netice verebilecek iki önemli toplumsal değişmeyle karşılaşırız: Kentleşme ve kapitalistleşme:

> "Açılan karayollarıyla köylerin kentlere bağlantısı sağlanır. DP'yi iktidara getiren köylüye destek verilir. Böylece köylü, ekonomik olarak rahatlar ve bunun sonucunda köyden kente göç başlamıştır. (…)Toplumda yeni bir yaşama biçimi, yeni bir insan tipi doğmaktadır. Kuşkusuz bu değişim, kültürel ikilemlerin ve değerler arası çatışmaların çıkması yanında, insanların ruhunda da derin izler bırakır."[50]

Kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan bir diğer olgu da kapitalistleşmedir. Kuşkusuz bu yeni yaşama biçimi, kent yaşamına ve değişen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışma vb. pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Doğadan kopuk kirli çevre ve iş koşulları insanların ruhunda yalnızlık, şaşkınlık, kuşatılmışlık, bunaltı ve doğaya özlem gibi

---

[49] Bezirci, **a.g.e.**, s.59. Yazının devamında Bezirci, İkinci Yeni'nin etkilendiği akımların başında Varoluşçuluk"un geldiğini, söyler ve gerekçe olarak, J.P. Sartre, A.Camus, S.Beckett gibi yazarların eserlerinin dilimize çevrilmiş olmasına bağlar. Bu sözlerin aksine Orhan Koçak: " İkinci Yeni'nin çıkışında Varoluşçu felsefenin oynadığı role işaret edenler olmuştur. Ama fikirler kendi yazılı belgelerinden daha hızlı hareket ederler. Sartre ve Camus'nün yapıtları da 1950'lerin sonuyla 60'ların başında Türkçeye çevrildiğinde zaten bu düşünceyi genel çizgileriyle benimsemeye hazır bir okur-yazar çevresi oluşmuştu." diyerek itiraz eder. B.k.z. Orhan Koçak, "Bildiklerimizin ötesine**", Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**", İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.75.

[50] Karaca, **a.g.e.**, s.81.

duyguların doğmasına yol açmıştır.[51] Bu olumsuz tablo İkinci Yeni şiirini doğrudan etkilemiş hatta İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını tetiklemiştir diyebiliriz.

Özellikle Turgut Uyar ve Edip Cansever, poetik düşüncelerini ortaya koydukları yazılar ve söyleşiler de; şiirlerinde modern yaşam koşulları karşısındaki insanın trajedisini temel aldıklarını açıkça ifade etmişlerdir.

Bir söyleşide Tomris Uyar'ın "İkinci Yeni ile ilk olarak insanın, o insan "küçük" de olsa –ne demekse o- bir birey kimliğiyle trajedisi işlenmeye başlıyor." sözüne, Edip Cansever: "Önemli olan "küçük" olsun "büyük" olsun, insanın trajedisine geçmek, birey olarak ve toplum içindeki konumuna göre trajiğini yakalamak." [52] sözleriyle karşılık vermiştir.

Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin amacının, çağın karmaşasını dile getirmek olduğunu, şiirden vazgeçilmek pahasına en iyi anlatmak nasıl mümkünse onu denediklerini, "mısra döktürmeye" vakitlerinin olmadığını söyler. Yani [İkinci Yeni] "biçimi içeriğe değil, içeriği biçime akıtmak istiyor, üstelik (…)bireyin varoluş biçimlerini sorgulama sürecinde biçimsel kaygıları da bir tarafa bırakmayı göze alabiliyordu."[53] Aynı paralelde Cansever'in görüşleri de bu iddiayı güçlendirmektedir. "Öyle sanıyorum ki, bizim kuşağımız bunu –iyi vitrin şiiri yazmayı- aramadı, şiirde bireyin dramını ele alarak geliştirmek, çeşitlendirmek istedi."[54]

Kim olursa olsun bireyin birey olarak, bir bütün olarak ele alınmasına ve değer verilmesine Turgut Uyar, ciddiyetle yaklaşmıştır. "Vaiz Sokak" adlı yazısında bu ciddiyete delil olabilecek şu sözleri sarfetmiştir:

---

[51] **A.e.**

[52] Turgut Uyar, " Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", **Korkulu Ustalık**, Haz. Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.546.

[53] Gümüş, **a.g.e.**, s.80.

[54] Uyar, **a.g.e.**, s.546., Turgut Uyar, insanın zatî değeri ve sorgulanamaz hakları çerçevesinden meseleyi ele alarak şu sözlerle savını destekleme yoluna gider: "Çağın karmaşası karşısında gittikçe eriyen bir insan vardır. Bu insanın mutlu olabilmesi sadece ekonomik ve toplumsal koşullar "determinisme" bağlı değildir. Toplum-birey çatışması güncelliğini korumakta ise de, meseleye bir "statistique" meselesi diye bakılmamakta, yaşantının büyük ölçüde şiire karışmasından ötürü, hem tek insan, bir "bütün" olarak değer bulmaktadır." Bkz. Turgut Uyar, " Şiirde 1959", **Korkulu Ustalık**, Haz. Alaattin Karaca, İstanbul,Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.316.

> "Arabacı Aralığı'nın bir altı Aktar Kerim Sokağı (şimdi yok). İnsanın inanacağı gelmiyor! Bu dünyada Kerim adlı bir aktar yaşasın ve iyiliğinden midir, kötülüğünden midir, bir sokak onun olsun.."[55]

Cansever, İkinci Yeni'yle ilgili bir soruşturmaya verdiği yanıtta, İkinci Yeni'yi şu şekilde tanımlamıştır: "Dıştan bakılan, yalınlaştırılmış, hatta basite indirgenmiş 'küçük insan'dan 'insan'a, insanın karmaşık yapısına, onun aynı zamanda toplumun bir birimi olmasına karşın bireyliğine de ağırlık verme girişimidir benim genel anlayışım". [56]

Turgut Uyar'ın "Çıkmazın Güzelliği" başlıklı yazısı, şiirin ve insanın kaderini birbirine bağlamasının yanında, çağın bu olumsuz görüntüsünün aslında şiire ve insana bir fırsat olduğunu da vurgulamaktadır:

> "Evet şiir çıkmazda. Çünkü insan çıkmazda. Ama bütün sorun bir çıkmazın bilincine varmakta. Şiirin çıkmazda olmadığını düşünenlerden yana değiliz. Çünkü bu çıkmaz; bilince, bilgiye, uygunluğa, çağdaş şiire ve insana yeni bir imkândır."[57]

Cemal Süreya ve Edip Cansever de benzer yaklaşımı farklı cümlelerle kurarlar, " Bugün şiir (…) günümüz insanının, uygarlığın bugünkü sıkışık biçimlerinde, çıkmaz sokaklarında, labirentlerinde ilerlerken gösterdiği davranışlara uygun düş"[58][mektedir].

Cansever, dönemin şiirinde asıl belirleyicinin içerik olduğunu vurgulayarak, biçimin daha sonra kendiliğinden ortaya çıktığını söyler. "(…)toplumu anlamadan, çevreyi anlamadan tutalım, insanın bireyliğini anlamasına kadar bir değişiklikti. Bunun şiiri yazılıyorsa, bunun elbette bir biçimi de oluyor kendiliğinden."[59]

Netice olarak, İkinci Yeni şairlerinin biçim ve üslup açısından ortaya çıkan tercihleri keyfî bir durum değil; aksine değişen yaşam şartlarının sonuç verdiği bir durumu işaret etmektedir.

---

[55] **A.e.**, s.421.
[56] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.256.
[57] Uyar, **a.g.e.**, s.352.
[58] Süreya, **Toplu Yazılar I**, s.282.
[59] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda,** s.118.

> "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."[60]

Ece Ayhan, insanı birey olarak ele almanın, araştırmanın, şiirin ana unsuru yapmanın –tarihle işaret ederek- İkinci Yeni'yle başladığını, bunun sebebini ise İkinci Yeni'nin merkeze uzaklığıyla açıklar:

> " _ Kadavranın içi bile tıp öğrencileri için 1841-42'lere kadar açılmamıştır. İnsanın içinin açılması ise ancak (ve bence) 1955-56'dan sonra biraz şiir eliyle olmuştur, oldu gibi geliyor bana. Yani 'uç'ta olmakla başlıyor!"[61]

Ayhan Enis Batur'la yaptığı bir söyleşide de İkinci Yeni'nin yapmış olduğu işin zorluğunu " temelde biz, "insan"la kapıştık, 1954-55 senelerinde "insan"la kapıştık"[62] sözleriyle belirtir.

Cemal Süreya'ya göre, "1940"larda önce "insan" bir okul teriminden ibarettir şiirde. " İnsanın içi 1940'larda aralanmış, 1950'li yıllarda açılıvermiştir."[63]

Sezai Karakoç, "Galile Denizi" adını taşıyan yazısında, İkinci Yeni için şunları söyler: "Bu akım, insanın insanlar arasındaki yeriyle birlik, kâinattaki yerini de arayan şairler geçidi. Arayan fakat bulma niyeti olmayan."[64] Karakoç, İnsanın hem varoluşsal kaygılarını hem de toplumla birey arasındaki dengeye –dengesizliğe- işaret etmesinin yanında, İkinci Yeni'nin bölümün başında söylediğimiz paradoksunun da altını çizmektedir.

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerindeki kişilere baktığımızda, direkt olarak birbirlerine benzememelerine rağmen, günün şartlarının getirdiği trajiği yaşayan,

---

[60] Erdost, **a.g.e.**, s.76.
[61] Süreya, **Güvercin Curnatası,** s.141.
[62] Enis Batur, "Silgiler Silerken Silinirler", **Smokinli Berduş: Şiir Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.292.
[63] Süreya, **Güvercin Curnatası,** s.141.
[64] Sezai Karakoç, "Galile Denizi", **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 2.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1997, s.31.

toplumun bireyleşme sürecine geçmiş kişileri çıkar karşımıza. Turgut Uyar'ın "Akçaburgazlı Yekta", Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup", ya da "Ben Ruhi Bey Nasılım", Cemal Süreya'nın "Onlar İçin Minübüs Şarkısı" [65] adlı şiirlerin kahramanları, bu tespite örnek olarak gösterilebilir.

Ortak bir bildiri etrafında toplanmış, belli kuralları olan bir topluluk olmadıklarına göre bu şairlerin, benzer duyarlılıkları göstermeleri ve benzer temaları benzer şekilde işlemelerini "organik bir bünye duyarlılığı gösteren şiire"[66] bağlayabiliriz. Şiiri bu noktada harekete geçiren ise, toplumsal bilimler, baskısını gitgide arttıran teknolojik gelişmeler, değişen ahlak ve yaşama birimleri olarak sıralanabilir.

Daha net bir ifadeyle söylersek, 'dilin yenilenmesi ile yaşamın yenilenmesi arasındaki ilişki' den ya da tam tersi bir ilişkiden yola çıkıldığında, İkinci Yeni şairlerini birbirlerine bağlayan şeyin 'aynı semantik doğrultu' ile 'toplumsal formasyondaki genel değişim süreci',[67] olduğu ortaya çıkacaktır.

[65] Uyar, **a.g.e.**, s.546.
[66] **A.e.**
[67] Ahmet Oktay, ' İkinci Yeni Üzerine', **İnsan Yazar ve Kitap**, Ankara, Ark Yayınevi, 1995, s.29. Yalçın Armağan konuyla ilgili benzer yaklaşımı, " İkinci Yeni'nin dilsel tercihinde modern yaşamın karmaşık yapısının izdüşümünü bulmak olanaklıdır" sözleriyle gösterir. Bkz. Yalçın Armağan "İkinci Yeni' ve Estetik Parametreler"**, İmkansız Özerklik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.128.

BİRİNCİ BÖLÜM
MODERN BİREYİN OLUŞUM SÜRECİ VE ÖZELLİKLERİ

Modernlik, modernizm ve modernleşme kavramlarının eksiksiz bir tanımını vermek hayli zor, tarihsel sınırlarını belirlemek ise neredeyse imkânsızdır. Bu zorluk ve imkânsızlıkları pekiştiren nedenlerden biri de kavramların gerçek, açıklayıcı bir değeri olamayacak derecede belirsiz bir şekilde karşımıza çıkıyor olmasıdır. Ortaya çıkan bu belirsizlik, kavramların birbirlerinin yerine sık sık kullanılmasıyla çok daha karmaşık bir boyut kazanmıştır. Söz konusu kavramları genel bir tanımın içerisinde açıklamak, çalışmamızı daha da karmaşık hâle getirebileceğinden, anlaşılabilirliği artırmak adına, bu kavramları tek tek açıklamayı tercih ettik.

1.1.Modernlik

Türkçe Sözlük'te "modern" sözcüğü; "çağa uygun, çağcıl, asrî, çağdaş"[1] şeklinde açıklanmıştır. Almancada modern, hem çağın malı hem de revaçta demektir. İngilizce ve diğer Avrupa dillerinde bu iki anlam için ayrı sözcükler (modern/revaçta) kullanılmaktadır.

Terminolojide ise modernlik, toplumu kuşatan bütün kurumların kültürel ve felsefî alt yapısını belirleyen fikrî bir hareket olarak on altıncı yüzyılda, Batı ve Orta Avrupa ile Amerikan toplum ve kültüründe ortaya çıkmış; daha sonra, başta Avrupa olmak üzere bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Modernlik, etkisini ve yayılmacı gücünü sanayileşmeden alırken, modernliğin cazibe noktasını da teknolojik ilerlemeler teşkil etmiştir. Sanayileşme ve teknolojideki başarıların temelinde ise akla yapılan vurgular ve bilimsel ilerlemeler vardır.

Geleneksel düşüncede insanı hayvandan ayıran ve alet düzeyinde kalan akıl, modern felsefeyle birlikte; kendisini çevreleyen otorite, geleneklerin bağlayıcılığı, vahiy, kutsallık vb. dayanakları bir kenara atarak, özerkliğini ilan etmiştir. Aklın özerkleşmesi, diğer toplumsal ve kültürel alanların da, derece derece onun egemenliğine girme sürecini başlatmıştır. Ekonominin, bilimlerin, toplumun, sağlık sisteminin vb. rasyonelleşmesi bu sürecin en belirgin sonuçları olmuştur.[2]

---

[1]Güncel Türkçe Sözlük, **Türk Dil Kurumu**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.org.tr, 8Temmuz 2011.
[2] Mustafa Armağan, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, 2.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1998, s.42-43.

Alaıne Touraıne de modernliği tanımlarken onun zıddından hareket etmiş ve onu dinsel, siyasal ve toplumsal aşkın güçlerin karşısında konumlandırmış; bu düşüncesini“ Modernlik, tüm modeller ve aşkınlıkların, dolayısıyla da şatafatlı ahlaksallık normlarıyla tanımlanan uygarlıkları yaratan dinsel, siyasal ya da toplumsal güçlerin ortadan kalkması değil midir?”[3] sorusuyla da temellendirmiştir.

Nitekim bu güçler ortadan kalktığında, evren, Tanrı'nın belirleyici iradesinden bağımsızlaştırılıp, doğal yasaların sınırları içinde tanımlanarak bireye benlik ve bilinç özgürlüğü kazandırılabilecektir.

1.2.Modernizm

Türkçe Sözlük'te "modernizm" maddesine hiç yer verilmezken, bu sözcük Büyük Larousse'ta modernliğin eş anlamlısı olarak “çağa uygun olma durumu”[4]şeklinde açıklanmaktadır. Modernizm; ilk olarak Avrupa'da Rönesans, reform ve Aydınlanma hareketleri sonrasında ortaya çıkan bir felsefe ve sanat terimidir.

Ancak modernizm, başlangıçta bir felsefe ve sanat terimi olarak kabul görse de bu noktada kalmamıştır. Modernliğin dünya çapında gerçekleştirdiği büyük dönüşümü kutsayarak onu “izm” haline dönüştürmüş; her “izm” gibi katı ve dogmatik bir hal almasına neden olmuştur.

Modernizm, varlık sebebini, insanın bir özgürleşme ideali ve bu idealin önündeki, kendi belirlediği dışında, “her türlü aşkın otoriteyi yıkma gayreti; kişisel özgürlükle bir arada yaşamanın gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil, zenginleştirdiği bir toplum, daha doğrusu bir dünya yaratma hayali olarak açıklamıştır.”[5]

Ancak modernizmin bu söylemi hayalin ötesine geçememiştir. Çünkü insanı özneleştirme ve özgürleştirme idealiyle yola çıkan modernizm, “toplum” adına; insana şekil vermeye çalışarak, insanı nesneleştirmiştir. Bu, aslında modernizmin geleneği eleştirdiği noktaya kendisinin geldiğinin ispatıdır. Gene birçok aydının

[3]Alaın Touraıne**, Modernliğin Eleştirisi,** Çev.Hülya Tufan, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.287.
[4]**Büyük Larousse** Ansiklopedik Sözlük, C.16, Milliyet Gazetecilik, İstanbul, 1994, s.8249.
[5] Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, 2.bs., İstanbul, Everest Yayınları, 2004, s1.

ortaya attığı, gelenekten modernliğe geçişte değişimin sadece şekilde olduğu, içerik ve öz itibariyle her şeyin aynı kaldığı savı, modernizmin bu tutumu neticesinde ortaya çıkmıştır.

Dikkat çeken bir başka unsur da modernizmin geçmişe karşı şimdiki zamanı yüceltmesidir. Şimdiki zamanın yüceltilmesi aslında her zaman geçerli olmuş bir tanımdır; ancak belki ilk defa modern çağda "şimdi"ye bütün alanlarda kitlesel anlamda ideolojik bir önem atfedilmiştir. Bu kitlesel değerin sanayi toplumunun yarattığı hızlı değişim etkisi boyutuyla geçmişten, gelenekten, geleneksel olan her şeyden trajik bir kopuşu ifade ettiğini de belirtmek gerekir.[6]

Bu kopuş, tabiatı gereği modernizmi dinî ve metafizik alanlarla arasına kesin sınırlar çizme noktasına götürmüştür. Geleneğin temel dinamikleri sınırın öteki tarafında kalırken; onların toplum hayatına sağladığı hakikatlerin yerine yarı hakikatler ikâme etme zorunluluğu modernizmin üzerine düşmüş böylelikle modernizm, geleneğin temsil ettiği bütünlükten vazgeçtiği için sadece kopuk değil, aynı zamanda bulanık bir yapıya dönüşmüştür. [7]

Temelde böyle belirsiz bir oluşumdan yola çıkan modernizm, kaçınılmaz olarak; gerilimi, çelişkiyi, çelişen farklı etkinlikleri de barındırmak zorunda kalmıştır; ya da bile isteye almıştır. Çünkü modernizm, "daima 'kendi'yle 'öteki' arasındaki zıtlığın ve gerilimin oluşturduğu bir platform üzerinde yer almıştır.[8]

Modernizm, sadece modern dünyada ortaya çıkmış her şeye sorgusuzca bağlanan bir doktrin değil, aynı zamanda bu dönemin ruhuna uygun veya bu ruha bir tepki olarak ortaya çıkmış her türlü cevabı da kapsayan bir kavram olmuştur. Dolayısıyla kendisini bütün yolların kesiştiği noktada konumlandırmıştır. Toplumu oluşturan bütün kurumlar öyle veya böyle onun rengini üzerinde taşımak zorundadır. Modernizm; felsefede hümanizm, ekonomide liberalizmi, siyasal alanda demokrasiyi, bilimsel alanda pozitivizmi, ekonomik alanda ise kapitalizmi içine alan

[6]Touraıne**, a.g.e.**, s.120.
[7]Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslam**, Çev. Sara Büyükduru, 4.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2004, s.14.
[8]Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.120.

çok kapsamlı bir kavramdır.[9] Sonuç olarak, gerek itirazlarıyla gerekse kabulleriyle her düşünce ona danışmadan kendini ispatlama yoluna gidemeyecektir.

Modernizm, insanı içine alan bütün kurumları kendine göre değiştirdikten sonra sürekliliğini de garanti altına almak istemiştir. Bunun için 'şimdi'ye yaptığı vurgunun yanında bilimi tekeline ve yedeğine alarak geleceği inşa etme, ilerleme, ideal ve ütopya kavramlarına da işlerlik ve süreklilik kazandırmıştır.

1.2.1. Modernizm Ve Gelenek

Türkçe bir kelime olup gelmek fiilinden türetilen gelenek, "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar: anane"[10] gibi anlamları içermektedir.

Gelenek, geçmişle olan sürekliliğin önemi üzerine inşa edilir. Bu önem gücünü, geçmişten tevarüs edilen eylem normlarının kutsanmasından, pratik ve uygulamaların tekrarından alır. Böylelikle toplumun mevcut toplumsal yapısı ve değerler sistemi çok büyük sarsıntılara karşı kendini koruyarak hayatiyetini devam ettirebilir. Geleneğe bu bakış açısının temelinde de başta inançlar, düşünüşler ve kurumların sonraki nesillere aktarılması vardır.

Kelimenin kökeninden hareketle yaptığı yorumda Guenon, geleneği, şu ya da bu biçimde 'intikal' edendir, diyerek tanımlarken bu intikal edişin sözlü ve yazılı olarak iki yönü olduğunu, bu iki yönünün de birbirlerini tamamlar nitelik taşıdıklarını da vurgulamıştır.[11]

Frithjof Schuon'da Guenon'la paralel gelenek anlayışına sahiptir. O'na göre de geleneğin temelinde süreklilik vardır ancak; sürekliliğin kendi kendisini devam ettirebilmesi için 'tarih şuuruna' ihtiyacı vardır. Tarih şuuru ise, sadece 'geçmiş'in geçmişliğini bilmek değil, onun halde de var olduğunu anlamak demektir.[12]

Modernizmin doğum yeri ve beşiği olan Batı, bu türedi, yapay sürecin taşıyıcısı olması özelliğiyle 'geleneğe' sahih bir bakış açısından yoksundur. Çünkü

---

[9] Sevim Kantarcıoğlu, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s.11.
[10]Güncel Türkçe Sözlük, **Türk Dil Kurumu**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.org.tr, 20 Temmuz 2012.
[11] Rene Guenon, **Doğu Düşüncesi**, Çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul, İz Yayıncılık, 1977, s.77.
[12] Cevat Akkanat, **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s.7.

onun geleneğe sıhhatli bakışı demek, pazarlayacağı malzemenin doğmadan ölümü demektir. Bu yüzden geneli itibariyle Batı'nın gelenek algısı negatiftir. Çünkü modernizm, 'Batı'daki bütün geleneksel kuruluşları yıkmayı amaç haline getirmiş, gelenek düşmanı bir hareket'[13]tir. Modern zihniyet geleneğin bütün değerlerini ve kurumlarını silip atmaya çalışır. "Pozitivist-seküler söylem geleneği kapalılık, "eskilik, taşlaşmışlık ve geri kalmış[lıkla]" özdeşleştirirken onun karşısına ise "yeni, dinamik, hareketli ve yaratıcı"[14] olan tüm kavramları yerleştirerek bir çeşit ikili karşıtlık yaratır.

Ancak "gelenek" karşısında geliştirilen bütün bu olumsuz tutumlara rağmen, "geleneğin hayatiyeti" denilen olgu, geleneğin biçim değiştirerek bile olsa bir yerlerde ortaya çıkacağı anı beklediğine işaret etmektedir.

Gelenek aslında modernliğin ortaya çıkardığı bir kavramdır. Gelenek kendisine tabi olanların yaşadığı doğal süreçleri ifade eder, bu yüzden onu kabul edip içerisinde yaşayanlar ona gelenek ismini verme gereğini de duymamışlardır.[15]

Doğu ve Batı'nın gelenek algıları birbirlerinden farklıdır. Nitekim 'bir insan topluluğunun belirli bir süre ortaklaşa sahip olduğu teknikler, kurumlar ve inançlar bütünü olan' medeniyet, Doğu söz konusu olduğunda geleneksel bir nitelik taşıyıp gelenekle medeniyet eşit kabul edilebilirken, Batı için aynı şeyleri söylemek imkânsızdır. Batı medeniyeti sadece dinî öğeleri koruyabilmiş, geleneğin birçok niteliğinden de mahrum kalmıştır. Bu yüzden, "modern dünya, bu adla adlandırılan her şey ve en üst düzeyde 'medeniyet' denilen şey, [Batı'da]sadece bir karikatür olabilir ve hatta birçok açılardan medeniyetin tam karşıtı olur. "[16] Geleneğe karşı bir uygarlığın böyle bir ada layık olması şöyle dursun, aslında gerçek medeniyetin karşı tezi durumuna düşer.

---

[13]Guenon, **Doğu Düşüncesi**, s.79.
[14]Mustafa Armağan, "Heidegger, Nasr ve Hogson: Gelenekle Yeniden Yüzleşmek", **Muhafazakar Düşünce**, S.3, 2005 Kış, Ankara, s.33.
[15]Edward Shils, "Gelenek", **İnsan Bilimlerine Prologomena**,Çev.Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002, s.110.
[16] Rene Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, 2.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2009, s.21.

Gelenekselci (Traditionalist) yazarlara* göre, Doğu, medeniyetle eş tutulma mükâfatına bedelsiz kavuşamaz; ancak o, modernizmin maddeciliğe dayalı görüşlerinin karşısında gerçekleştirilebilecek bir manevi siteyle medeniyetten söz etme hakkına sahip olabilecektir. Karşılaşılan bu durum bir mükâfatın ötesinde acil ve zarurî bir tablonun da neticesidir. Geleneğin etkisini yitirmesiyle ortaya çıkan bu tabloyu, "Sembollerin anlamlarının bozulması, tabiatın insanla konuşmaması, mukaddesatın o somut mahiyetinin giderek soyutlaşması, dinin bir cemaat paradigması olmaktan çıkıp ferdi vicdana hapsedilmiş bir tercih durumuna itilmiş olması"[17] şeklinde özetleyebiliriz.

Bu olumsuz tablonun ortadan kalkması ise ancak özünde din olan "gelenek" anlayışıyla mümkün olabilecektir. Nasr'a göre, "gelenek" kelimenin tam anlamıyla dini ve onun bütün yönlerini kapsayan ed-dindir. Gelenek, "vahiy kaynaklı, kutsal, ezelî ve ebedî hakikati; tükenmez hikmeti ve hakikatin değişmez prensiplerinin farklı zaman ve mekân şartlarında sürekli uygulanmasını ifade eder."[18] Süreklilik ve uygulamayla birlikte topluma sirayet edip belli kalıplara bürünen gelenek, medeniyeti de oluşturur. "Medeniyetin oluşumunu sağlayan özellikler içerisinde hem insanları yüksek bir ilkeye bağlayan hem de kendi aralarında birbirine bağlayan"[19] din görmezlikten gelinemez ve o olmadan gelenek temelli bir medeniyet inşasından da söz edilemez.

Gelenekselci (Traditionalist) yazarlar, söylemlerini genel bir başlık ve slogan düzeyinde bırakmamışlar, modernizm tarafından yaralanmış bir medeniyetin dirilişi için pek çok meseleyi ve problemi derinlemesine ele almışlardır. Örnek olarak Seyyid Hüseyin Nasr'ın "Modern Dünyada Geleneksel İslam" adlı eserinin "İslami Çalışma Ahlakı, İslam Perspektifinde Kadın ve Erkek, İslami Eğitim Felsefe ve Bilim, İslam Mimarisinin İlkeleri ve Günümüzün Şehir Problemleri" gibi başlıkları yazarın medeniyet meselesine yaklaşımını göstermesi bakımından önemlidir.

---

*modernizmin olumsuz etkilerinden ancak temelinde dinin esas alınacağı bir gelenek anlayışıyla korunulabileceğini savunan[Rene Guenon, Frithjof Schuon, Seyyid Hüseyin Nasr, Lord Northbourne] düşünürler.

[17]Armağan, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, s.65.

[18]Nasr, **a.g.e.**,14.

[19] Rene Guenon, **Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri**, Çev. Mahmut Kanık, İstanbul, İz Yayıncılık, 1990, s.14.

Batı, geleneği yaslayabileceği son nokta olan kayıp Atlantis uygarlığına kadar dayandırmak istemiştir. Ancak kaybolmuş, mevcut yaşam şekilleri silinmiş bir uygarlıktan bugüne ne getirilebilir. Ayrıca Batı'da geleneği Keltizme bağlamak isteyenler de vardır. Fakat bugün Keltizm'i saf halde ve dayanak noktası olabilecek dirilikte nereden, nasıl bulabileceklerdir. Keltizmde bir arkeolojik kazı sabrı ile bazı verilere ulaşılsa bile sonuçlar geleneğin bütünlüğünü vermekten uzak kalacaktır. Gelenek ancak etkin bir biçimde var olabilenin üzerine dayandırılabilir. Sürekliliklerin kesintiye uğradıkları yerde ise yapay eklemeler ortaya çıkacaktır ki bu da geleneğin ruhuna, özüne aykırıdır.[20]

Gelenek, tek bir yönden ele alınıp kuşatılabilecek bir kavram değildir. Sosyolojik, psikolojik, siyasi, dini vb. pek çok açıdan ele alınılabilecek bir olgudur. Kendi içerisinde geleneğe yaklaşım biçimlerini sınıflandıran Mustafa Armağan, "sosyolojik çerçeve, hermenötik çerçeve ve metafizik çerçeve".[21] başlıklarını ortaya koymuş, böylelikle çok farklı bakış açılarını kullanarak geleneği kuşatıcı bir yaklaşımla ele alma imkânına da kavuşmuştur.

Sosyolojik ve folklorik niteliğiyle gelenek, önceki nesillerden tevarüs edilen yahut aktarılan öğelerin tümüne yahut bir kısmına verilen addır. Örf ve âdetler, kurumlar, konuşma şekli, giyim-kuşam tarzı, kanunlar, kültür, şarkı ve türküler, sanat, inançlar terimin lügat anlamında birer gelenektir.[22]

Bir diğer yönüyle gelenek takipçilerinin saygı duyduğu ve hürmet ettiği bir olgu iken, onu sahiplenmeyenlerin yadırgayabildiği bir değer yargısını da bünyesinde taşır.

Moderniteyle ortaya çıkmış bir bilim dalı olan Sosyolojinin geleneğe yaklaşım biçimi olumsuzdur. Evrim temelli bir bakış açısıyla gelenek, hareketsizliği, kırsallığı ve ilkelliği temsil etmektedir. Bunların tam tersi ise modernliği simgelemektedir.

Bu noktadan hareket eden sosyologlar, görüşlerini birbirine karşıt iki kutup oluşturarak ortaya koymuşlardır. Sosyolog M.Weber de temelde iki tür toplum olduğu yolundaki genel görüşe katılır. Ona göre geleneğin tuzağında çırpınan

[20]Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, s.58.
[21]Mustafa Armağan, **Gelenek**, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1992, s.26.
[22] Büşra Sürgit, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel Öğeler", İstanbul Fatih Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010, s.11.

toplumlar kendilerine aktarılmış törelere ve inançlara sıkı sıkıya bağlıdırlar. Bunların dışındaki toplum türünün eylemlerinin tercih kriteri menfaatlerinin karşılık bulmasıdır. Akılcı olan bu toplumun mensupları herhangi bir adım atacakları zaman rasyonel düşünürler.[23] Ancak Weber'i çağdaşlarından ayıran, tüm bu yaklaşımlarına rağmen modern topluma yönelik ortaya koyduğu eleştirileridir. Weber, bu eleştirilerini şu cümlelerle ifade eder:

> "Bir "demir kafes" gibi görünen bu "kapitalist, yasalcı ve bürokratik olan bu kaskatı düzen, bu mekanizma içinde doğan tüm bireylerin yaşamlarını karşı konulmaz bir güçle belirler. En son fosilleşmiş kömürde yanıp bitene kadar insanın yazgısını belirlemeyi sürdürür."[24]

1.3.Modernleşme

Felsefî ve zihinsel süreçleri ifade eden modernizmin bir nevi uygulama alanını bulduğu yer, toplumun bu süreçlerle dönüşmeye başladığı yani modernleştiği noktadır. Modernleşme; ilk aydınlanma düşünürlerinin hülyalarını süsleyen, büyüden ve dogmaların baskısından arınmış bilimin ve aklın egemen olduğu modern bir topluma geçişi ifade etmektedir.

Modern topluma geçiş, tabiî süreçlerle olmamıştır. Bilginin merkezî kullanımıyla, planlama mantığıyla kendisini dışa vuran modernist toplumsal eğilim, özellikle soyut bir gelecek kaygısı güderek 'toplumsal mühendislik' yapmaya yönelmiştir. İlerleme ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma hayalinin oluşturduğu bütün bu toplumsal eğilimler neticesinde, "modernleşme" dediğimiz toplumsal olgu ortaya çıkmıştır.

Bir diğer yaklaşımla, " Modernlik kavramı, teknolojik, siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmede ileri ülkelerin ortak özelliklerini belirtmek üzere kullanılırken modernleşme, öteki ülkelerin o özellikleri elde etme sürecini belirtir."[25] Modernlik modernite süreçlerinin doğal bir akışla kendi tabiî seyri içerisinde ilerleyişine karşılık

---

[23] **A.e.**, s.14.

[24] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, 14.bs., Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.44.

[25] Halis Çetin, "Gelenek ve Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi", **Doğu Batı**, S.25, s.11-40.

gelirken; modernleşme kavramı ise ithal, zorlama şartlarla moderniteyi benimseme çabasını anlatmaktadır.

Gelenekle kıyaslanarak bir tanımlamaya gittiğimizde ise "Modernleşme, bir kavram olarak toplumsal ve siyasal ilkelerle oluşturulan yaşama biçimleri, değer ve ilkelerinin "gelenek" tarafından örgülendiği bir hayat nizamından modern ölçütlerin hâkim olduğu zamana geçişi ifade eder."[26]

Aynı zamanda modernleşme; geçen yüzyılda kristalize olmuş, bugünkü yaşam tarzımızı şekillendirmiş ve bizi hâlâ belirli bir yöne sevkeden, birbirleriyle iç içe geçmiş yapısal, kültürel, psişik ve fizikî değişimlerin karmaşasını da dile getirmektedir.

Toplumsal yapının özüne inerek açıkladığımızda modernleşmenin; artan kentleşme, büyü ve dinin gerilemesi, düşünce ve eylemlerin ileri derecede akılcılaşması, gittikçe ilerleyen demokratikleşme ve azalan toplumsal farklılıklar; aşırı bireycilik ve ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel değişmeler gibi çok farklı alanlarda ortaya çıktığı görülecektir.

Yapısal açıdan modernleşme, belirginleşen bir farklılaşma sürecini dile getirmektedir. Kültürel açıdan modernleşme, düşünce ve eylemlerimizin akılcılaşmasını ifade etmektedir. Kişilik açısından bakılınca modernleşme, belirgin bir bireycilleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğal ve bedensel açıdan ise modernleşme, ileri derecede bir evcilleşme olarak görülebilir.[27]

Modernleşme asıl değişim ve dönüşümü, kişilik açısından birey üzerinde gerçekleştirmiştir ki modern birey, zaten modernleşme süreçlerinin neticesinde talepleri ve bu talepleri gerçekleştirmek için örgütlenmeleriyle birlikte ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak modernizm, genellikle modernlik veya modernleşme gibi iki kavramla birlikte kullanıldığında, anlam olarak birincisinin belli bir durumu, ikincisinin de bu duruma doğru bir toplumsal değişim sürecini ifade ettiği anlaşılır. O halde modernizmi felsefî bir tutum olarak algılamak, durumu daha anlaşılır kılabilir.

---

[26]Samuel P. Huntington-JorgeI Dominguez, **Siyasal Gelişme**, Çev. E. Özbudun, Siyasi İlimler Derneği Yayınları, Ankara, 1985, s.6.

[27]Hans Van der Loo- Willemvan Reijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, Çev. Kadir Canatan, 2.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2003, s.68.

1.4.Modern Düşünce

Modern düşünce[28], modern bir toplumun ve yaşamın oluşması amacıyla felsefî alt yapıyı oluşturmanın adıdır. O, bunun için toplumun merkezinde dolaştığı, rengini aldığı bütün hâkim unsurların aşama aşama olumsuzlanması ve devre dışı bırakılmasını kendisine amaç edinir. Modern düşünce, câzibesini bireyi özgürleştirici söylemlerinden, bilimsel buluşlardan alır; teknolojik gelişmeler ve hayata kattığı konforla yerini daha da sağlamlaştırır.

Çalışmanın bu bölümünde, yukarıda genel hatlarıyla ortaya koyulan fikirlerin temellendirilmesine ve ispatına çalışılacaktır. Öncelikle modern düşünce ile geleneksel düşünce arasındaki fark ortaya konulacaktır. Sırasıyla; modern düşüncenin, yerini almaya çalıştığı 'Tanrı' ve 'tabiat' kavramlarıyla olan mücadelesine açıklık kazandırılacak ve onun bu mücadelede en önemli araçlarından birisi olan 'akıl' irdelenecektir. Modern düşüncenin özellikle 'özne'ye sağladığı var sayılan 'özgürleşme' meselesi, açıklanmaya çalışılacaktır. Daha sonra onun etkisiyle değişime uğrayan 'zaman' kavramına değinilecek ve sonunda ise, modern düşünceye yöneltilen eleştirilere yer verilecektir.

Modern düşünürler, dünya üzerine geliştirilen her düşüncenin mutlaka doğrulanabilir, yani gözlem ve deney aracılığıyla ispatlanabilir olmasını, o düşüncenin anlamlılığının ispatı saydılar. Modernizme göre, bir önerme eğer gözlem ve deney yoluyla doğrulanamıyorsa bilim dışı ve anlamsızdır.

Ancak Aydınlanma Çağı'nın hemen öncesinde durum tamamen farklıdır. "Orta çağda, insanlar bildiklerinden emindiler, çünkü bu bilgiler otoriteler tarafından onlara verilmişti. Aristo ve Kilise tarafından. Ama iki otoritenin de sarsıldığı bir dönemde insanlara neyin gerçek olduğunu kim veya hangi merci söyleyecekti?"[29] Modern düşüncenin ortaya çıktığı, aydınlanma döneminde dogmalar ve tabular yıkıldı. İnsanlar, özgürlüğü tercih ederek ontolojik güvenliklerini feda ettiler. Böylelikle, sorgulanabilir ama bir o kadar da kuşkulu ve sancılı bir döneme adım attılar.

---

[28] Temelde terim olarak bile "düşünce", tamamıyla beşeri ve dolayısıyla ilahî-olmayan zihinsel faaliyet anlamına karşılık gelmektedir. Detaylı bilgi için, bkz.Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslam**, Çev. Sara Büyükduru, 4.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2004.

[29] Yasin Aktay, "Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizm'e Bakmak" **Hece**, S.38-39-40, 2008, s.8-16.

Modern düşünce, işe önce insanı aşan ve sorgulanamayan peşin iman ve kabullerin sorgulanabilirliğiyle başladı Daha sonra reddiyle devam etti. Bu noktada insanın karşısında iki hâkim güç vardı: Tanrı ve tabiat.

Tanrı'nın yerine insan merkeze kendisini koydu. 'Düşünüyorum o halde varım.' Sözüyle bu meydan okuyuşunu ilan etti. Varlığın temelinde artık "Tanrı" değil, "ben" yani insan vardır. Bu değişiklik anlattığımız gibi keskin çizgilerle yapılmaz, önce matematiğin dili kullanılarak eşyanın ve düzenin diline kesinlik kazandırılır. Kurulan bu sebepler düzenine Tanrı da dâhil edilir. Tanrı; aşkın konumundan uzaklaştırılıp içkin konuma indirilir, böylelikle zatının tecellisi ve emri olan varlık âleminin sıralı, sürülü düzenine karıştırılır.

Bir kesinlik türü (Tanrısal kanun), bir diğeri (duyularımızın, deney ve gözlemlerin kesinliği) ile değiştirilmiştir. Tanrı'nın büyülü dünyasından, şeylerin büyüsü bozulmuş ama bilinebilen dünyasına geçilmiştir. Böylece evrenin ya da Tanrı'nın yasasından kurtulan insanlık, tarihin, aklın ya da toplumun yasasına tâbi olmuştur.

En yetkin biçimde "dinsel dogmaların örneklediği normatif bilginin doğruluğu nedensizdir; tartışılmaz, sınanmaz ve irdelenmez. Oysa, spekülatif bilgi ancak yanlışlanana kadar doğru olmayı sürdürebilecektir."[30] Öyleyse her an değişebilir değerler dünyasında insan, kuşku içerisinde, mesnetsiz olarak yaşamını sürdürmeye devam edecektir.

Modern düşüncenin, Tanrı'ya yarattıklarından el çektirme ve aşkın ilkelerin unutturulma çabası, "evrimcilik"i doğurmuştur. Çünkü insanın üstünde hiçbir ilke kabul etmeyen ve böylelikle insanlık dışı bir duruma düşen modern düşüncenin, kendi açtığı bu boşluğu doldurmak için ümitsiz bir girişimde bulunması şarttır. Ancak doldurulmaya çalışılan bu boşluk dolmamış, aksine bir varoluş açmazı olarak modern insanın zihninde yerini korumaktadır.[31]

Modern düşüncenin oluşumunda aşılması gereken ikinci aşama: Tabiattır. "Orta çağ tablosunda bir düş mahalli olan ve insanın aşması gereken bir dekor olarak gösterilen doğa; 17. Yüzyıla geldiğinde kocaman evren ruhsuz bir makinedir

[30]Uğur Tanyeli, "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık", **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.66.
[31]Nasr, **a.g.e.** , s.105.

artık."[32] Bu makineye hâkim olacak olan insan, adeta bu mekanik evrenin Tanrı'sı olacaktır. Daha önceki dönemlerde insanın "tabiat"la böyle bir hâkimiyet mücadelesi yoktur; aksine bilinmez bir gizi ve büyüsü içerisinde tabiat, insanın korktuğu ama bir ahenk içerisinde beraber yaşadığı sahanın adıdır.

Bu yeni mantığın kaleme alındığı eserin ilk cümlesine Francis Bacon, "insan, hâkimi ve yorumlayıcısı olduğu tabiatı…"[33] diye başlar. Bilim adamları, deney ve gözlemlerle anlaşılabilecek bir gerçekliğin üzerine, onu kuşatmak ve zapt etmek için gitmişlerdir. "Tanrı mucizesi" olan doğa, gizemini kaybetmiş ve bilim adamları doğaya duyulan hayranlığı daha pratik kullanım gayesiyle terk etmişlerdir. Sonuç olarak, uzun zaman birlik olanın yani insanla evrenin, sözcüklerle şeylerin, arzuyla tekniğin ayrışmasıyla modernliğin bunalımı ortaya çıkmıştır.

"Tanrı" ve "tabiat" karşısında modern düşüncenin en önemli silahı akıldır. Modern düşünceyi silahlı olarak nitelememizin nedeni, aklın oluşturduklarının dışında hiçbir kazanımı kabul etmeyip bilimsel türden kanıtlara dayanmayan tüm inançları reddederek devrimsel bir karakter taşımasıdır. Modernlik temelde geçmişle, problemli bir ilişki üzerinde ve onun karşısında varlığını konumlandırır. Çünkü hedeflediği geleceğe koşarken, ayak bağı olabilecek her türlü ahlâkî ve dinî değerleri aşması gerekmektedir. Akıl, bu noktada hem geçmişi, şimdiden ayıklayan hem de bilimsel verileriyle 'ân'ı yeniden şekillendiren amaçsal bir yapıya sahiptir.

"Amaçsal akılıcılık, her tülü moral ve dinî mülahazalardan bağımsız olarak en etkin ve verimli bir şekilde somut amaçlara ulaşma yeteneği demektir."[34] Modern düşünce, uzmanlaşmayla birlikte, disiplinlerin birbirlerinden ayrılma sürecini hızlandırır. Geleneksel toplumlarda birçok teknikler geliştirmişlerdi. Yalnız arada bir fark var: Geleneksel toplumlarda tekniğin kullanımı ahlâkî değerlerle kayıtlı idi. Modernleşme, bu çerçevede amaçsal düşünce ve eylemin bağımsızlaşması ve genişlemesidir. Teknikle ilişkili olarak şunu söyleyebiliriz: Teknik ilerleme karşısında, ahlâkî değerlere başvurarak bir eleştiri getirmek gittikçe zorlaşmaktadır. Amaca giden yolda akıl, karşısına çıkan her türlü ahlâkî ve geleneksel engeli de akıl dışı (irrasyonel) yaftasıyla aşmanın yolunu bulmuştur.

---

[32] A.O. Gündoğan, " Descartes'ta Mekanizm", **Felsefe Dünyası**, S.16, 1995, s.49-56.
[33] Poyraz, **a.g.e.,** s.22.
[34] **A.e**. , s.129.

Soren Kierkegaard, Korku ve Titreme adlı eserinde İbrahim Peygamber'in oğlunu Tanrı'ya kurban etme girişimini betimleme yoluyla varoluşun kaçınılmaz sonucu olan inancın akıldışı, paradoksal, anlaşılmaz yanını çok çarpıcı bir biçimde vermiştir. İnanç akılla açıklanamaz. İnancın içinde varoluşun gizeminin akıldışılığı vardır.[35]

Modern düşüncenin diğer bir paradoksal yapısı ise bilgi ile varlık arasında ortaya çıkar. Bilgi, bilenden objektif ölçütlerle soyutlanır; ama ironik biçimde bilenin süzgecinden geçirilerek değerlendirilir. Dolayısıyla modern düşünce varlıktan kopmuş bulunan aklın ölçülebilir verilerine dayanmış, sonunda da bu bilgiler gerçek dünyamızın yerini almıştır. Akılcı dünya görünüşünün pek çok geleneksel önyargıları kırarken, hayata bir anlam ve içerik yükleyememiş olmamasının nedenlerinden bir tanesi de budur.

Dinsel ve mitsel tasarımlar akılcı bir dünya görüşüyle aşılmıştır, çeşitli bilim dallarıyla gerçekliğin arkasında yatan yapılar bulunmaya çalışılmıştır. Bütün bunların neticesinde modern bireyin payına düşen ise, sabit bir noktadan yoksun düşüncenin eteklerinde "yurtsuz"luk olmuştur. Bireyin bu durumunu "Berger, 'yurtsuz bilinç' olarak açıklamaktadır.[36] Bu durum aynı zamanda modern insanın, kendisine yabancılaşmasının ve "akla" savaş açmasının da önünü açmıştır.

Dün bireyleşmenin önünde engel 'Tanrı' ve 'tabiat' iken, bugün 'pozitivist bilim' ve 'akıl'dır. Başlangıçta modernlik, ancak özneyle aklın, bilinçle bilimin etkileşimiyle mevcutken, bize bilimi yüceltmek için özne fikrinden vazgeçmenin, aklı özgür kılmak için duygu ve imgelemi susturmanın gerektiği fikri dayatıldı.[37] Böylelikle, özgürleşme pahasına devre dışı bırakılan 'Tanrı' ve 'tabiat'ın yerini 'pozitivist bilim' ve 'akıl' aldı. Modern düşünceyi, kendisinin hemen öncesinde yer alan felsefeden ayıran en önemli özellik, yalnızca birkaç kişinin olan bir şeyi, yani akla uygun olarak yürütülen bir yaşamı herkese uygulamak isteme çabasıdır.

Bu çabayı ortaya koyarken modern düşünce şu yolu takip etmiştir: " [öncelikle] İnancın temeli olan geleneğin eleştirisi cehalete duyulan nefretle birleşti[rilmiş], geleneksel zamanlarda bir aşağı durum olarak kabul edilen kutsal

[35]Soren Kierkegaard, **Korku ve Titreme**, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Ağaç Kitabevi, 2009, s.y.
[36]**A.e**. , s.128.
[37]Touraıne, **a.g.e. ,** s.231.

şeylerin bilgisizliğine paralel modern zamanlarda emprik olayların bilgisizliğine de benzer bir statü kazandırılmış, daha sonra bilgisizlik ve geleneksellik birbiriyle bağlantılı hale getirilmiştir."[38]

Sözleşmelerin; görenek ve inançların devrilmesi, bölgeselliklerden çıkılarak evrenselliğe girme ya da doğal durumdan sıyrılıp akıl çağına adım atma da modernleşmenin 'özgürleşme' idealini gerçekleştirememiştir. Bu idealin önünde ilk engel akıldır. Onu, ulaşmak istenen hedeflerin akılcılığı, yöntemlerin akılcılığı ve teknik ilerlemeler takip etmiştir. Modernizmin salt akılcılığına Touraine, dikkat çekici açıklamalarda ve eleştirilerde bulunmaktadır:

> "Akılcılığın utkusu gibi görünen çağdaş dünya, tersine onun çöküş alanı gibidir.(…) [Çünkü]Aklın utkusu yerini ereklerin akılcılığından yöntemlerin akılcılığına geçişe bırakır; yöntemlerin akılcılığı da tekniklere kayacaktır. Bu durum, kimilerinin günlük yaşamın özgürleşmesi olarak gördüğü, ama neredeyse herkesin kısa zamanda, ya toplumsal yaşamın her bölümüne dâhil eden bir iktidar, ya karizmatik çağrılar ya ulusların ve dinlerin yeniden doğrusu ya şiddet ya da düzenin ortadan kalkması tarafından doldurulduğunu gördüğü bir değerler boşluğu yaratır.[39]"

Akıl, mücadelesini sorgulanamayanlara karşı başlattı. Bu, aklın bütün zincirlerinden kurtulması anlamına gelir ki, artık hiçbir bilgi sorgulanmayan bir esas üzerinde duramaz; çünkü en katı biçimde inanılan kavramlar bile yalnızca ilkesel olarak ya da yeni bir bildiriye kadar geçerli sayılabilirler. Peki, ortaya çıkan gelişmeleri ve düşünceleri, esasları sorgulamak için hangi muhkem ölçüyü ele alacağız? Böyle bir sorunun cevabı olumsuz olacaktır; çünkü 'akl'ın yıkmadığı hiçbir muhkem ölçü kalmamıştır. Bu yüzden "yaratıcılarının, eski dogmaların yerine koyacak kesinlikler aramalarına karşın, modernlik etkin biçimde kuşkunun kurumsallaşmasını içermektedir."[40] Başlangıçtaki bu yıkıcılıkla birlikte kuşku, 'akıl'cılığın temelinde 'nihilist' tohumlarının da olduğunun bir göstergesidir.

Modern düşünce, en büyük atılımlarından bir tanesini de 'zaman' kavramı üzerinde gerçekleştirir. Modern yaşamı şekillendirme adına yola çıkan düşünürlerin bu hayatın, içerisinde şekilleneceği 'ân'ı dönüştürmemeleri düşünülemezdi.

---

[38]Edward Shils, "Gelenek", Çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, S.25, s.101-131.
[39]**A.e.**, s.218.
[40]Giddens, **a.g.e.**, s.159.

Modern düşüncede ‘zamana bakış’ pratik maksatlı bir hal alır. Modernizm, kendisinden memnunlar kitlesini ‘ideoloji’ ile dondururken, gayrimemnunları, ‘ütopya’ fikriyle teskin etmenin yolunu bulmuştur. Ancak bu felsefe zamanın içerisinde şekillenen şeylerin bozulmasına ve özünden uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu durumu Baudelaire: Modernliği sonsuz olanın şimdiki anda mevcut olması diye tanımlar. Bu, pratik yaşamın ve duyguların biçimlerinin bozulması ve kirlenmesine neden olmuştur. Modernlik şimdiki anın tutsağı olmuş ve anlamın giderek daha tam bir biçimde ortadan kalkmasına doğru sürüklenmiştir.[41]Bu durum, modernlikten vazgeçmeyen ama onu, çok kısa bir zaman içinde gelip geçen, yenilikleri ve teknik becerileriyle dikkat çeken; dikkat çekmeyi hep tetikte tutmak için de devamlı, zamanı teknik düzenlemelerle fethetme yoluna giden bir zavallılığa düşürmüştür.

Modern düşünce, kendi yararına kullanabildiği ölçüde geçmişten istifade eder. Bugünü biçimlendirebilmesine katkı sağladığı noktada geçmişe varlık hakkı tanır. Tarihsellik, geçmişe ilişkin bilginin, geçmişle bütün ilişkileri koparmak ya da yalnızca, her durum için ilkeli bir biçimde haklı çıkarılabilecek olanı desteklemek yolundaki kullanımı anlamına gelir.

Modernlik, yapısal olarak geleceğe yöneliktir; “Gelecek bilim (futurology)”, olanaklı/beklenen/elverişli geleceklerin listelenmesi, geçmişin listelenmesinden daha da önemli olur. “Tanrısal takdir temelli tarih görüşleriyle bütün bağların koparılması, geleceğe yönelik karşı-olgusal düşüncenin ortaya çıkışı ve ilerlemenin, sürekli değişimle “boşaltması”yla birlikte temelciğin çözülmesi…”[42] Modern düşüncenin zaman anlayışına karşı geliştirilen eleştiriler olarak sıralanabilir.

Modern düşünceden doğan bir başka kuvvet de teknoloji ruhuyla birlikte her şeyden temelde bir fayda ve çıkar sağlama beklentisidir. “Bilimin baş döndürücü başarılarının -ki buna onun yoksulluğu, hastalık ve ıstırapları yok edişi de dâhildir- gururu ile dolu olan bu ruh; bizi ona katkıda bulunmayan her şeyden,

[41]Touraıne, **a.g.e. ,** s.210.
[42]Giddens, **a.g.e**. , s.50-51.

geleneklerin içkin değerlerinden ve dünyevi geçerliliğinden yana şüpheye sevk etmiş bulunmaktadır."[43]

Pratikte hayata katkısı olmayan her şey görmezlikten gelinmiştir. Bu tavır modern düşüncenin bir başka kolu olan pragmatist tavra işaret etmektedir. Çünkü pragmatistlere göre bir düşünce, yaşamımız için elverişli olduğu sürece 'doğrudur', iyidir. Böylelikle özlemli bir hatırlamanın dışında, geleneğe hiçbir yer kalmıyor. Dolayısıyla, bütün biçimleriyle "pragmatizm" demek, hakikat konusunda tam bir bilgisizlik demektir.

Modern düşüncenin bir diğer önemli özelliği antropomorfik bir karakterde, yani insandan öte bütün ilkeleri reddeden bir yapıda olmasıdır. Bu özellik aynı zamanda modern düşüncenin en sakıncalı taraflarından birisini oluşturmaktadır. Çünkü insan Descartes'le birlikte kendi sınırlı nefsinin bilincinde oluşunu, varlığın ölçütü haline getirmiştir. Ancak Nasr'a göre, insan, tabiatı gereği herhangi bir şeyin ilkesi olarak kabul edilmek için son derece istikrarsız bir değişkendir. Buna karşın geleneksel ilimler antropomorfik tabiatlı değillerdir; çünkü bilginin yeri sınırlı ve değişken insan aklı değil, en üst düzlemdeki ilâhi akıldır.[44]

İnsana bakan yönüyle modern düşünce, yalnızca dünyanın büyüsünün bozulması değil, aynı zamanda da insanın yeniden büyülenmesidir. İnsanın çeşitli yönleriyle; bireyselliği, özne olma yeteneği, 'ben'in ve dışarıdan toplumsal rollerin oluşturduğu 'kendi'nin arasında giderek artan bir mesafe koyması anlamına gelir. Modernliğe geçiş; öznellikten nesnelliğe, insanın kendisini merkez alan eylemden kişisel olmayan, teknik ya da bürokratik eylemlere geçişin adı olmuştur.

Bunun yanında modern insanı bekleyen daha büyük tehlike, teknoloji karşısında onun fiziksel ve ruhsal olarak bölünmüşlüğüdür. Doğa bir makinedir ve bilim de bu makineyi kullanmak ve yeni makineler üretme sanatıdır. Beden sahibi canlılar da bir makinedir. İnsanın bir bedenin olması, bir makinesinin olmasıdır. La Mettrie'de bu durum "makine insan"a dönüşecektir.[45]

Gittikçe artan bir şekilde makineleşmenin ve rasyonelleşmenin toplumlara egemen olması, idari yapının bürokratikleşmesini netice vermiştir. Bu sürecin

[43]Leszek Kolakowskı, **Modernliğin Sonsuz Duruşması**, Çev. Selahattin Ayaz, İstanbul, Pınar Yayınları, 1999, s.42.
[44]Nasr, **a.g.e.** , s.97, 98.
[45] Poyraz, **a.g.e.** , s.25.

sonucunda ise, kültür eleştirilerinin öncülüğünü yapan Weber'e göre: "ruhsuz uzmanlar, kalpsiz duyumcular"[46] ortaya çıkmıştır.

Teknik ilerlemelerle kurulu bir fabrikada çalışan insan, ceketini çıkartıp işe başladığında insanlığından çıkıp çalıştığı makinenin dişlisi konumuna düşmektedir. Çünkü sürekli aynı hareketi tekrarlayan insan, makineden farksız bir konumdadır. Bu yüzden insanın önemini belirleyen husus, bedenî verimliliği ve emeğidir. Onun ruhu, duyguları ve fabrikaya gelmeden önce geride bıraktığı problemlerinin hiçbir önemi yoktur. Gürültü kirliliğinin içerisinde bırakın başkasını duymayı, başkasıyla iletişime geçmeyi, kendi içinin sesini bile duyamamaktadır. Haftalık, aylık ve yıllık periyotlarla bakıma giren makinelere karşı gösterilen özen; maalesef insandan esirgenmektedir.

1.5.Modern Toplum

Modern düşünce, geçmişi görmezden gelen ilerlemecilik anlayışına dayalı gelişim çizgisini, 'modern toplum'u kurmak amacıyla gerçekleştirir. Modern toplum, tamamen dogmalardan arınmış ve Tanrı'nın, tabiatın büyüsünü bozmuştur. Modern toplum, teknik ilerlemeler, akılcı yöntemler ve her sahada çeşitlenen işbölümü, uzmanlaşma, dışsal denetim mekanizmaları, mahrem alanlarda ortaya çıkan daralmayla kendini tamamlamıştır.

Modern toplumu şu özellikleri çerçevesinde de detaylandırabiliriz: Modern toplum, üretim toplumundan gittikçe belirginleşen bir şekilde tüketim toplumuna geçişi tetikleyen, insanlar arasındaki ilişkilerin samimiyetten uzaklaşarak 'çıkar'a dayalı bir hâl almasına neden olan bir toplum modeline işaret etmektedir. Toplum adına hamâsî söylemlerin etrafında boğulan insanın 'özne'liği, bütün kurumlarıyla hayatı ablukaya alan 'normalleştirme' fabrikalarını da (okul, hastane ve hapishâne; teknik ilerlemeler, kentleşme ve sanayileşme) yedeğine alarak birey karşısında güçlenerek ortaya çıkan bir totaliter rejim olma özelliği de modern toplumun önemli özellikleri arasındadır.

[46] Lawrence E. Cahoone, **Modernliğin Çıkmazı**, Çev. Ahmet Demirhan, Erol Çatalbaş, İstanbul, İnsan Yayınları, 2001, s.21.

Bölümümüzün bu kısmında modern toplum çeşitli başlıklar altında ele alınacaktır. Önce geleneksel toplumla modern toplum arasındaki farklar ortaya konulacak; iki toplum tipinin meydana getirdiği insan tiplerinin özelliklerine değinilecektir. Devamında modern toplumun özellikleriyle birlikte modern topluma yönelik eleştiriler sıralanmaya çalışılacaktır.

1.5.1.Geleneksel Toplum-Modern Toplum

Kendisini zıddıyla tanımlamaya alışkın bir yapının sahibi olarak modernizmi ve onun kollarını anlamlandırmanın yolu; rakibiyle onu kıyaslamaktan geçiyor. Bu yüzden modern toplumu anlamak için, geleneksel toplumla modern toplum arasındaki farklar üzerinde duracağız.

Geleneksel toplum, kendi içerisinde değişikliklerin çok fazla yaşanmadığı; hâliyle katı, değişmez, istikrarlı bir yapıya sahiptir. Modern toplum ise kaçınılmaz câzibesini değişimden ve hızdan alır. En katı olan şeylerin dahi gittikçe 'buharlaştığı', yeninin göz açıp kapayıncaya kadar eskidiği, istikrarsız bir noktada kendisini konumlandırır.

Geleneksel toplumda insan genellikle doğduğu yerde yaşar ve ölür. Coğrafî ve sosyal değişiklikler çok fazla yaşanmaz. İnsanın sosyal statüsü doğumla belirlenir ve statüler arası geçiş neredeyse hiç görülmez. Modern toplumda ise kişi bu şeyleri (sınıf ve mekân olgularını) doğumla değil, sonradan kazanır. Her şeyi belirleyen gelenek değil, tam tersine gelecektir. Bu nedenle toplum dinamik bir yapı arz eder. "Modernleşmede bir kişinin içinde yer aldığı toplumsal konum, kişilerin mal ve hizmet üretimi için gerekli olan özellikleri ve becerileri tarafından belirlenmektedir."[47] Başka bir deyişle modern toplumda toplumsal katmanlaşma ekonomik ölçütlere dayanmaktadır.

Ekonomik ölçütlere dayanan toplumsal katmanlaşma, üretimin kalitesi, hızı ve eleman performanslarına olumlu etki yaparken; toplumda kişiler arası ilişkileri bozmuştur. Birey, başarmak zorunluluğunun getirdiği gerilimle, hemcinslerine karşı soğuk, sevimsiz bir rekabeti yaşamak zorunda bırakılmıştır. Geleneksel toplumda,

[47]Hans Van der Loo- Willem Van Reijen, **a.g.e.**, s.128.

insanlar arası ilişkiler acımasız bir rekabete dayanmaz. Birey, diğer insanlarla uyum içerisinde hayatını devam ettirir.

Geleneksel toplumun ayırıcı özelliği, insanlar arasındaki ilişkilerin duygusal bir temele dayanmasıdır. İlişkiler şu veya bu amaca ulaşmak için değil, kendiliğinden kurulmakta ve devam ettirilmektedir. Bunun tersine modern toplumda ise, ilişkiler akılcı nedenlerle kurulmaktadır. Burada insanî eylemler bir amaca yönelik ve nesneldir.

Bu durumu, Emile Durkheim tarafından yapılan "mekanik" ve "organik" ayrımıyla daha da netleştirebiliriz: İş bölümünün çok az bulunduğu geleneksel toplumlarda birey ile toplum arasında dolaysız bir ilişki bulunmaktadır. Bu toplumlarda insanlar sadece aynı şeyleri hemen hemen aynı biçimlerde yapmakla kalmazlar, aynı düşünce ve gelenekleri de paylaşırlar. İnsanlar arasındaki bağlılık o kadar dolaysız bir olgudur ki, Durkheim bu çerçevede "mekanik dayanışma"dan söz etmektedir. İş bölümünün gittikçe çoğaldığı modernleşmekte olan toplumlarda, insanlar gittikçe artan bir oranda, birbirlerinin eylemlerinin sonuçlarına bağımlı hâle gelmektedirler. Mekanik dayanışmanın tersine, organik dayanışma "Tür türü arar" ilkesi temelinde değil, işlevsel insanî farklılıklar temelinde kurulmaktadır.[48] Böylece insanlar arasında organik dayanışma ortaya çıkmaktadır. Organik dayanışma, akılcı nedenlerle belli bir amaca yönelik, nesnel eylemlerin modern toplumu getirdiği noktadır.

Modern toplum ve geleneksel toplum arasındaki diğer bir fark, 'mekân'ların kendi değişimleriyle birlikte farklı işlevsel özellikler de geliştirmeleridir:

> "(...)geçmişin yoğun kamusal alanlarında (sokaklarda, meydanlarda ve kahvehanelerde) bireyler kişiliklerini sayısız karşılaşmalar neticesinde geliştiriyorlardı. Farklı kamusal alanlarda farklı rolleri deneyebiliyorlardı. Modern metropollerde kamusal alan hemen hemen kaybolmuştur. Modern kentlerde bireyler, kamusal alanlara çıktıklarında, karşılaşsalar bile birbirlerini görmezlikten geliyorlar. Başkalarıyla aslî sorunlar etrafında tartışmak yerine modern bireyler, mahrem özel alana çekilme eğilimindedirler."[49]

[48] **A.e. ,** s.38.
[49] **A.e.**, s.186.

Geleneksel toplumda ‘mekân’ bireyi daha çok toplumun içine çekip onun toplumsallaşmaya katılımını sağlarken; modern toplumda kişilik dışı ‘mekân’lar, bireyi toplumdan tecrit etme ve yalnızlaştırma eğilimi taşımaktadırlar.

Geleneksel uygarlıkların modern dönemlerden aldığı eleştirilerden bir tanesi de, toplumsal değişimlerin çok yavaş ve hareketlerin devingen olmasıdır. Buna karşın, modernliğin koşulları içinde değişimin hızı son derce fazladır. Bu hız, modern insanda baş gösteren ‘güvensizliğin’ önemli bir nedenidir. Değişimi tetikleyen en önemli etken, hızla birlikte dünyanın değişik bölgelerinin birbirleriyle bağlantı içine çekilerek; toplumsal dönüşüm dalgalarının adeta bütün yerküre yüzeyi boyunca çarpmasıdır.

Güvensizliğin bir diğer sebebi ise, modern kurumların ‘doğa’sının özüyle ilgilidir. “Ulus-devlet’in siyasal sistemi, üretimin cansız güç kaynaklarına büyük ölçüde bağımlı olması ya da ürünlerin ve ücretli emeğin tam anlamıyla metalaştırılması gibi bazı modern toplumsal biçimler[e dayanmaktadır]…”[50] bu biçimlerin bireyin ‘güvenliği’ni tehdit etmesinin altında, dışsal denetim mekanizmalarının bireyden kopukluğu ve karmaşıklığı yatmaktadır.

1.5.2.Modern Toplumun Özellikleri

Modern toplum, doğal olmayan planlamalar ve tasarılarla oluşturulan yaşam kalıplarını topluma giydirmeye çalışmanın adıdır. Toplumda ortaya çıkan hiçbir şey tesadüfî değildir, insanlar çok defa kobayı oldukları, büyük bir laboratuvarın içerisinde yaşadıklarının farkında değillerdir.

> “Bu toplumun adı programlanmış toplumdur. Ona bu adın verilmesinin nedeni, bu toplumda bireylerin kanaatlerini, tutumlarını kestirme ve değiştirme, işletme gücüne etki etme gibi olguların kontrol altına alınmasından kaynaklanmaktadır. Yalnız bu toplumun etki sahası bunlarla sınırlı kalmaz; doğrudan doğruya değerler dünyasına da müdahalelerde bulunulur. Programlanmış topluma geçişin, ‘şey’ lerin idaresinden insanların yönetimine geçiş olduğu söylenebilir.”[51]

[50]Giddens, **a.g.e**., s.13-14.
[51]Touraıne, **a.g.e**., s.272.

1.5.2.1.Toplum Mühendisliği

"Toplum mühendisliği"; toplumun demografisinde, sosyal dokusunda, tarihten gelen yapısında değişiklik yapmak; tepkilerini, nefretlerini, isteklerini, sevgilerini, tutkularını ve kitlesel şekilde ifade ettikleri duygularını yönlendirebilmek, kontrol altında tutabilmek gibi yetileri içeren iştir.

Oluşturulan bu tasarılı hayata kimi bireyler, içten içe besledikleri nefret duygularıyla karşılık vermektedir. Bu duygunun oluşmasının temelinde onların görmezden gelinen emekleri, duyguları ve bireylikleri vardır.

Modern toplum, dünyanın kutsal düzeninin ortadan kalkmasıyla birlikte doğar; bu düzenin yerine ortaya çıkan ise, araçsal akılcı eylemle kişisel öznenin hem ayrılığı, hem de birbirine bağımlılığıdır. İnsanlar kendilerinden gittikçe artan bir şekilde kopan süreçleri kontrol altında tutabilmek için, kendilerine rağmen güçlü denetim mekanizmalarına ihtiyaç duymuşlardır. Bu durum ise, yönetenlerle yönetilenlerin, akılcılaştırmanın ve öznelleştirmenin toplumsal olarak yaşama geçirilmesi için verdikleri mücadelenin çevresinde işlerlik göstermiştir.

1.5.2.2.Okul

Okul, bireyin küçük yaşlardan itibaren büyük ailenin, yani 'toplumun', yararı çerçevesinde yapılandırılmasını ve programlanmasını sağlayan mekanizmadır. Birey, hayatını toplumsal bünyenin işleyişine uygun olarak düzenlemek zorundadır. Bu zorundalık, bireyin toplumsal normları içselleştirmesi için küçük yaşlarda almaya başladığı eğitimle ona verilir. Okul, çocukları bu noktada toplumsallaştırmakla yükümlü kurumun adıdır.

Bireyi, okula gitme ve bu sayede onun, topluma uyumlu bir vatandaş olma eğilimini sağlayan 'güdü' ise statüsünü yükseltme hırsıdır. Çünkü birey statüleriyle tanımlanır; o statülere de, başkalarının kendisinden beklediği davranışlar olan rollere gösterdiği uyumla kavuşur. "Bu işlevselcilik, toplumun, artık tanrısal olarak tikelci olan gelenekler ve ayrıcalıklara göre değil, evrenselliğiyle toplumun tüm üyelerine o çerçevede toplumsallaşmayı garanti eden akıl çevresinde örgütlenmesini varsayar."[52] Altında böyle bir felsefe bulunan okul, genellikle çocukluğunda ele aldığı bireyi,

[52]Touraıne, **a.g.e.**, s.387-389.

geçmişin mirasından koparmak için; modern sanat ve felsefenin büyük eserlerini kullanarak onu, akılla ilişkiye sokma gayreti içerisine girer.

1.5.2.3.Hapishane

Modern toplum, okulla başladığı normalleştirme çabalarını geliştirmek istemiştir. Bunun için 'normal', 'anormal' ayrımını çeşitli normalleştirme merkezleri kurarak genişletmiştir. Bu merkezlerin başında hapishaneler gelmektedir. Hapishaneler aynı zamanda modern toplumda, bireyin özgürlüğü ve dönüşümü açısından da önem arz etmektedir.

Modern toplum, geçmişten gelen birçok şeyi değiştirdiği gibi; hapishaneyi de hem biçim hem de işlerliği açısından değiştirmiştir. Geçmişte hapishane; topluma zararı dokunmuş ve dokunabilecek kişilerin toplumdan soyutlanması adına inşa edilirken, temelde suçlunun dış dünyayla irtibatını kesme işlevini görmektedir.

Kerem Esen, "Özgürlük, Ponopticon ve Kötü Çocuklar" adlı yazısında Foucault'un Modern toplum yapısının özgürlükleri kısıtlayıcı yapısını anlatmak için kullandığı 'Panopticon' adlı hapishane modelini açıklama yoluna gider:

> "Bu hapishane, ortada bir kuleyle etrafındaki çok sayıda hücreden oluşmaktadır. Modelin püf noktası ise hücrelerin dışarıdan gelen ışıkla yoğun biçimde aydınlatılması, böylece suçluların ortadaki kuleden kolaylıkla gözlemlenmesi, buna karşılık suçluların ortadaki kulenin içindekileri yani gözetleyicileri hiçbir şekilde görememesidir."[53]

Bu basit bir hapishane modelinin ötesinde; modern toplumda çağdaş 'iktidar' kavramının nesneleşmiş hâlidir. Ponopticon'da görmeseler de çevreden devamlı denetlendiğini hisseden suçlular, belli bir süre sonra bu disiplini, içsel olarak kendi kendilerine sağlamaya başlarlar. Bu yüzden, bu modeldeki iktidarın gücü, toplumsal ilişkilerdeki belirleyiciliğinden değil; her yerde hâzır ve nâzır oluşundan ileri gelir. Önceki toplumda, bireysel özgürlüğün önünde engel olarak görülen varlık (iktidar, polis, cezaevi müdürü, öğretmen, komutan, devlet başkanı v.b); ortadan kaldırıldığında sorun çözülebilecekken; Ponopticon'da, kişilerin anonim bir iktidar mekanizmasını içselleştirmelerinden ötürü bu çözüm yolu kapalıdır. Bu yüzden

[53] Kerem Esen, "Özgürlük, Ponopticon ve Kötü Çocuklar", **Virgül**, S.29, Nisan 2000, s.18.

özgürlük, bireyin ancak kendi kendisiyle mücadelesi sonucunda ortaya çıkabilecek bir kazançtır.

Adı geçen yazının devamında Esen, Zygmunt Bauman'ın Foucault'dan farklı olarak bu toplum modelini, 'denetleyenler' ve 'denetlenenler' olarak sınıflandırdığını; "Özgür olmak demek, başkalarını özgürlüksüz kılma yetkisine sahip olmak demektir."[54] sözüyle Bauman'ın modern toplumda 'özgürlüğün' sadece iyi çocuklara yani 'denetleyenlere' has bir özellik olarak vurguladığını belirtir. Sınırların kesin bir çizgiyle ortadan ayrıldığı bu toplumun bir 'iyi çocukları'(denetleyenler) bir de 'kötü çocukları'(denetlenenler) olacaktır.

1.5.2.4.Akıl Hastaneleri

Diğer bir normalleştirme kurumu, 'akıl hastaneleridir'. Geleneksel toplumda sosyal hayatın içerisinde sıklıkla görülebilen 'deli'ler, modern toplumda günlük hayatın içerisinde rahatlıkla kendilerine yer bulamamaktadırlar. İnsanları, istenen biçime sokma makinesi olarak betimlenen modern toplum, anormal saydığına günlük hayatta yer vermemektedir. Modern toplumlarda akıl hastanelerinin işlevlerini ve amaçlarını Touraıne şu cümlelerle özetler:

> "Ne zaman ki tam tersine, toplum yalnızca kendi eylemiyle tanımlanır oldu, deliye de toplumda yer kalmadı. Bununla birlikte dışlanmadı da. Kapalı bir yere hapsedildi. Bu da dışlanmanın neredeyse tam tersiydi; çünkü toplum, yabancılaşması toplumsallaşmanın kopması olarak tanımlanan deliyi yeniden toplumsallaştırması gerektiğine inanıyordu."[55]

1.5.3.Modern Topluma Yönelik Eleştiriler

Modernizmde birey, önünde hep aşkın konumda bulunan 'şey'leri aşmak için bir savaş içerisindedir. Ancak birey, aştığı her geleneksel kavram karşısında güç aldığı, dayandığı noktaların kendisini sınırladığı paradoksal bir yapı içerisine de düşmektedir.

Bu hastalıklı yapıların toplandığı bütün, modern toplumdur. Modern toplum, üyesi olan bireylerin kendisi karşısında oldukça belirgin bir huşû tutumu

[54]**A.e.**, s.20.
[55]Touraıne, **a.g.e.**, s.192.

sergiledikleri bir çeşit "süper varlık" gibidir. Bununla birlikte "toplum"un, sosyolojinin en temel kavramı olarak üstünlüğü su götürmez bir gerçektir. Bu yüzden sosyoloji, toplumsal yaşamın incelenmesi olarak değil; iyiliği, gözlenen tutumların toplumsal yararlılığıyla tanımlayarak oluşur. Yani toplumun işlerliğini engelleyecek düşünceler "tabulaştırılır" ve düşünülmesi engellenir. Toplumun sürekliliğini sağlayıcı düşünce ve yaşantılar kabul ettirilir, benimsetilir. Özetle; düşünülmesi istenen algılatılır, bunun dışındakiler ise dışarıda bıraktırılır. Toplum fikrinin ortaya çıkması 'ben'in yok olmasıyla koşuttur.

> "Modern toplum hem bireyi, hem de kutsal olanı, kendi kendini üreten, kendi kendini denetleyen ve kendi kendini düzenleyen bir toplumsal sistem adına saf dışı bırakır. Böylece gitgide Özne fikrini daha çok dışlayan bir görüş yerleşmektedir."[56]

Bu düşünce, birey karşısında kendisini öylesine kolektif Ben olarak tanımlar ki, bu durum toplumun baba imgesi ve 'Üstben'le özdeşleştirilmesine sebep olmuştur. Neticede toplumsal ve kültürel denetim kurumlarının her şeye kâdir bulunduğu bir toplum imgesi ortaya çıkmıştır. Böyle bir imgenin olmazsa olmaz koşulu güçlü bir devlet ve iktidardır.

Modernizm bir taraftan bireysel özgürlüklere vize verirken, diğer taraftan bireyselleşmiş bir toplum güçlü bir devlete ihtiyaç duymaktadır. Güçlü devlet ise neticede bireysel özgürlükleri sınırlandırmaktadır. Modernizmle birlikte değişimden en fazla hisseyi devletlerin yönetim şekilleri ve anlayışları almıştır:

> "Kapitalist devletin ve genelde modern devletlerin yönetimsel sistemleri, ulaştıkları toprak sınırları üzerindeki eşgüdümlü kontrol olarak yorumlanmalıdır. (...) hiçbir modernlik öncesi devlet, ulus-devlet'te geliştirilmiş yönetimsel eşgüdüm düzeyine yaklaşabilecek durumda bile değildir."[57]

Bu aşırı kontrolün ortaya çıkardığı ve tetiklediği diğer bir yönetim şekli de totalitarizmdir. Bir modernleşme hareketinin neticesi olan totalitarizm, dünya

[56] **A.e.**, s.45
[57] Giddens, **a.g.e.**, s.57.

çapında kamu alanı dev bir biçimde genişlediğinde, eskinin kaba ama sınırlı despotluklarının yerini almıştır. Totalitarizmle birlikte bireysel ve toplumsal özgürlükler, gelenek ve din iktidar adına çiğnenmiştir. Kitleler, tek adamın istekleri ve arzuları doğrultusunda hamur gibi yoğrulmuştur. Toplumda yararlı olan ne varsa, mutlak iktidarın amaçları doğrultusunda, bireye ve topluma rağmen seferber edilmiştir.

Modernliğin başlangıçtaki despot 'devlet' anlayışı, giderek kendisini daha anlaşılmaz ve farklı 'iktidar' biçimlerine devreder. Foucault'a göre, modern liberal toplumda iktidar her yerde ve hiçbir yerdedir; ama özellikle de toplumsal örgütlenme, kesinlikle teknik akılcılık tarafından değil bizzat iktidarın kullanımı tarafından yönetilir. Eğer iyilik ve kötülüğün ölçütü toplumsal yararlılıksa, bu yararlılık üyelerine değil de toplumsal sistemin güçlendirilmesine indirgenir.[58]

İktidar, bu yeni anlayışta büyük ama görünmez bir normalleştirme aracıdır. Dolayısıyla da normalle anormal, sağlıklıyla patolojik, izin verilenle yasaklanan, merkezî olanla sıra dışı olan arasında giderek daha çok ayrım yapılmasını sağlayarak toplumun bütününü ayakta tutmaya çalışır.

Modern toplumda, iktidar tarafından, kamusal alanların gittikçe belirginleşen bir şekilde bireyin mahrem sahasını tehdit edişleri sıklaştıkça, başkalarının görüşlerinin, beğenilerinin birey üzerindeki etkisi de artmaktadır. Bunun sonucunda oluşan toplum; örnek kıyafetlerin, davranışların, yaşam biçimlerinin sergilendiği ve dayatıldığı bir askeri kampı andırmaktadır.

> "Biz sürekli olarak başkalarının bizim hakkımızda sahip olduğu düşünce ve imajlara göre hareket etmekteyiz. Başkalarının bizi gördüğü biçimde kendimizi görmeye çalışıyoruz. Bu çerçevede sadece bireyler değil, gruplar da bir referans kaynağı olarak işlev görmektedirler. Modern toplumun tipik özelliği, sadece referans gruplarının artması değil, aynı zamanda bu grupların soyut bir karakter kazanmasıdır. Yani gittikçe artan ölçüde tanımadığımız kişi ve grupları yansıtmaktayız."[59]

Modernizmin dinle olan problemli ilişkisi aynı zamanda ona yöneltilen eleştiri noktalarından birisini de oluşturmaktadır. Modern toplum; bireyin hayatına kattığı

[58]Touraıne, **a.g.e**., s.187.
[59] Van der Loo- Willemvan Reijen, **a.g.e**., s.181.

konfor, zenginleşme ve görece maddî imkânlardaki genişlemeyle yerini sağlamlaştırmıştır. Ancak tüketime dayalı, refah içeren seküler yaşam koşulları; bireyin huzur, güven, sadakat, yaşam ve ölüm gibi varoluşsal sorunlarına gerekli karşılığı vermekten âciz kalmıştır. Rene Guenon'un ısrarla vurguladığı gibi modernizm, madde olarak insanı tatmin etmiş; ancak onun manevi ihtiyaçlarını görmezlikten gelmiştir. Bunların normal bir sonucu olarak da, görmezden geldiği problemlere çözüm üretememiştir.

Aslında görmezden gelinme olayı basit bir şekilde gerçekleşmemiştir. Modernizmde bütün dikkatler 'doğa'nın fethine yöneldiğinden 'insan' ve onun en önemli ihtiyaçları karşılanmamıştır. Yani insan ihmal edilmiştir.

> "Dış dünyaya egemen olma başarısı, şöyle ya da böyle, içsel hayat pahasına kazanılmıştı. Mevcut toplumsal düzenin bedeli, "tinin mekanikleşmesi" insanların boş "ilişkilere ve işlevlere" dönüşmesiydi. Hem iç dünyaya hem dış dünyaya ait olan köklü boyut (Geist) sökülüp atılmış, iki dünyanın özdeki birliği bozulmuştu."[60]

Bu durum aynı zamanda; bireyin modern toplumda algı bozukluğunun, uyumsuzluğunun, yabancılaşmasının ve yalnızlığının da nedenlerini ortaya koymaktadır. Problemin bu noktasında alternatif olarak yeniden kutsala dönme, dine dayalı bir hayatın inşası savunulabilir. Fakat "Toplum, ahlaksal yargı ilkesi olarak Tanrı'nın yerini almıştır ve bir araştırma konusunun çok ötesine geçerek, davranışları açıklama ve değerlendirmeye yönelik ilkeye dönüşmüştür."[61]

Bu durum modern toplumun ve bireyin yaşadığı temel bir çatışmayı da ortaya çıkarmıştır. Touraıne, bu çatışmayı " (…) ruhun manevi tefekküre ilişkin talepleriyle teknikçi uygarlığın araçsallığı ve yararcılığını birbirinin karşıtı olarak sunan dinsel nitelikli bir eleştiriyle karşı karşıyayızdır sözleriyle ortaya koyarken; maddî olarak çok güçlü ama manevî olarak çok yoksul olan toplumumuzun gereksinim duyduğu söylenen "biraz daha ruh"a ısrarcı davet de bunu göstermiyor mu?"[62] sorusuyla da kuvvetlendirme yoluna gitmiştir.

---

[60] Sheppard, **a.g.e**., s.241.
[61] Touraıne, **a.g.e**., s.30
[62] **A.e**., s.168.

Modern dedikçe ve modern kökenli araştırmalara girdikçe kaçamayacağımız şey, kelimenin zamanla olan anlamından olsa gerek, onun zamanda meydana getirdiği köklü değişikliklerdir. Yaptıklarından çok yıktıklarıyla tanımlamaya çalıştığımız modernizm, modern hayatı inşa ederken değişimin bütün kurumlara taşınması ve hızı noktasında eleştirilerin de odak noktası haline gelmiştir. "Değişim çok geç gelmiş, geç kalmış yahut uygarlığı tedavi ederken onu yok eden bir felakete dönüşmüş olabilir."[63] Bu eleştiride değişim, zamanlamaya indirgenerek, niyet tashihine dayalı, bir şekilde yorumlanmıştır.

Temelde sorun, değişimin kendisinden çok hızından kaynaklanmaktadır. Modern insanı, korkutan ve sonsuz güvensizlik ve endişelere boğan da bu; yani artık hiçbir şeyin kesin ve kurulmuş olamayacağını, her yeni olanın göz açıp kapayıncaya kadar ortadan kalkabileceğini bilmesi ve hissetmesidir. Bu yüzden insanlar, değişikliklere tutkundurlar ancak; güvenliklerini sarstıkları için de değişikliklere, az da olsa, hep karşıdırlar.

Bu noktaya gelene kadar modernizm, uzun bir zaman merkezde Tanrı'nın olduğu, ahenkli, bir dünyanın ortadan kalkması için mücadele etmiştir. Bu gün geldiğimiz yerde ise, yasaların aşkın hale getirildiği, fazlasıyla hareketli bir dünyayla; modern bireyin arzu ve kimliklerinin şiddetli çarpışmasının oluşturduğu bir düzensizlikler toplumuyla karşı karşıyayızdır.

Toplumun daha da karmaşıklaşmasının nedenlerinden birisi de, sürecin hızlı bir şekilde tüketim toplumuna doğru gidişidir. Toplum temel insanî ihtiyaçların belli oranlarda temin edildiği bir yapıdan her tür insanî ilişkiyi boşa çıkartan ve ihtiyaçların sınırlarını çoktan aşan büyük bir pazarı andırmaktadır.

Aydınlanma'nın başlangıcında bireyin etkisinde kaldığı birkaç kutup varken; toplum, bir pazar fikrine doğru evrimleştikçe aralıksız değişiklikler akımı, bireyi etkisi altına almıştır.

> "Tüketim toplumu bizi büyük bir hızla, 18. yüzyılda kısıtlı sayıda entelektüelin uzaktan uzağa görmüş olduğu bir yere sürükledi. (...)iç insanla insanın toplumsal davranışları arasındaki sınır kalkmış gibi görünüyor. Dünya sanki yeniden yassılaşmış… Bir dekor ya da bir sayfa yazı gibi. Artık bir metinden, imlerin, alabildiğine zayıf, alabildiğine yön göstermekten uzak bir

[63]Kolakowskı, **a.g.e.**, s.23-24.

montajından başka şey değil. Bu toplumun en büyük düşü, bir arzla bir talebin, tüketicinin imgelem alanıyla tüketim ve iletişim şirketlerinin kâr ya da gücünün kendiliğinden birbirine tekâbül etmesi."[64]

Burada toplumun yassılaşmış gibi görünmesinin temel nedeni, bireyin ya alım gücüyle talep eden; ya da değişim değeri bulunan bir malın satıcısı noktasına indirgenerek, diğer özelliklerinin görmezlikten gelinmesidir.

Sonuçta pazar toplumunda birey, siyasal ve ideolojik hedefleri bir kenara bırakarak para için mücadele eder hâle gelmiştir. Geçmişte hayatın devam ettirilmesi noktasında kullanılan para; pazar toplumunda hayatî bir fonksiyon üstlenmiştir: Satın alma gücüyle, elde edebildiği tüketim mallarıyla, boşlukta kalan bireyin kimliğini inşa etme...

1.6.Modern Birey

Geleneksel toplum ve modern toplum arasında, farkların belki de en önemlisi; iki toplum modelinin farklı insan tiplerini ortaya çıkarmalarıdır. Her toplum modeli belirli bir kişilik tipi gerektirmektedir. Bu farklı kişilik tiplerini ortaya koyarken büyük ölçüde David Riesman'nın "Yalnız Kalabalık" adlı yapıtından yararlanacağız. Riesman, yapıtında üç insan tipi çizmektedir:

Bunlardan ilki "gelenek yönelimli" kişi olarak isimlendirilmektedir. Bu tip, özellikle görecede istikrarlı ve farklılaşmamış bir topluma uygun düşmektedir. Bu kişinin toplumsallaşması, din ve ritüellerin sabit kalıplarına göre gerçekleşmektedir; hareketlerini, detaylı ve katı görgü kuralları düzenlemektedir. O, davranışlarını geleneğe başvurarak meşrulaştırma gayreti içerisindedir.

Toplumda farklılaşma ve akılcılaşma ilerledikçe, sabit toplumsal kalıplar ve eski güvenceler ortadan kaybolurlar. Bu çapta değişmeler, Riesman'a göre yeni bir kişilik tipini de ortaya çıkarır. Bu yeni insan tipi, geleneğin yönlendirici etkisine maruz kalmadan, ama yine de tutarlı bir ahlâkî çizgi izleyerek yeni imkânları değerlendirir. Toplumsal gelişmenin bu aşamasında, güçlü ve özerk bir yaşam stiline sahip bir insan tipi belirir. Bireyi doğru yola sevk edecek olan ahlâkî inanç ve kurallar, eğitimin erken bir aşamasında içselleştirilir. Bu yeni insan tipi, içindeki sese

[64] **A.e.**, s.300.

göre hareket eder. Bu nedenle Riesman, bu kişilik tipini "içerden yönelimli" kişi olarak adlandırmaktadır.

Riesman'a göre içindeki sesi takip eden insan tipi, İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan toplumsal gelişmelerde etkili olmuştur. Bu andan itibaren yeni bir insan tipi devreye girmiştir. Riesman, bu insan tipini "başkasına ya da dışarıya yönelimli " kişi olarak tanımlamaktadır. Öncekine kıyasla bu insan tipi, herhangi bir yaşamsal amaca ulaşmak niyetinde değildir; ama hızla değişen toplumsal koşullara esnek bir tarzda müdahale eder. Bu insan tipinin içerden yönlendiren bir etken yoktur; ama adeta "havada" duran bir radar sistemi onu sürekli olarak yönlendirir. Bu insan tipinin edimlerini belirleyen başvuru çevresi "referans" başkalarıdır; yani arkadaşları, tanıdıkları, meslektaşları ve kamuoyudur.[65]

David Riesman'nın bu sınıflandırması, aynı zamanda bireyin tarihsel gelişimini vermesi bakımından önemlidir. Riesman, modernleşmenin birey üzerindeki etkisini tek bir zaman dilimi içerisinde ve tek bir birey tipi üzerinden izlenemeyeceğini; değişen şartlara ve zamana göre modernleşmenin farklı birey tiplerini ortaya çıkaracağını ifade etmektedir. O, burada "içerden yönelimli" ve "başkasına ya da dışarıya yönelimli" olmak üzere iki birey tipi üzerinde durarak; ilkine, "güçlü ve özerk bir yaşam sitiline sahip" olduğu için ikincisine nazaran olumlu yaklaşmaktadır. "Başkasına ya da dışarıya yönelimli" tip, bir şahsiyet belirtisi gösteremeyip, toplumsal koşullar ve diğer bireyler tarafından sürekli etki altında kalarak "konformist" bir karakter çizmektedir.

Geleneksel insanla modern birey arasındaki farkların başında, hayatı bireysel ve kolektif şekilde yaşama tercihleri gelir. Nitekim modernizm, "bireyin geniş aile, mahallî bağlar, loncalar ve tarikatlarla daha büyük bütüne bağlandığı geleneksel toplumların organik yapısını temelinde yıkma eğiliminde olmuştur."[66] Geleneksel toplumda bireyler, kolektif bir yapı içerisinde, doğumla birlikte ait oldukları sosyal grup içerisinde yaşamaktadırlar. Modern toplumda ise bireyler,

[65] David Riesman, The Lonely Crowd, A Study of the Changing American Character, New York 1950. Bu kitapta geçen ilgili kısım için aşağıda künyesini verdiğimiz kaynaktan istifade edilmiştir.
Hans Van der Loo- Willemvan Reijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, Çev. Kadir Canatan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003.
[66] Nasr, **a.g.e.**, s.111.

hayatlarını bir başına, tek tek yaşama taraftarıdırlar. Bu sayede bireyin aileye ve çevresine bağlılığı azalmakta ve bağımsızlığı çoğalmaktadır.

Bu yaşam tercihleri aynı zamanda insanların davranışlarının doğal olup olmamasına da etki etmiştir. Modern toplum ortaya çıkıp, insan burada yerini aldıktan sonra masumluğunu ve doğallığını kaybetmiştir. Artık birey, içgüdülerini takip etmekten öte, kendisi dışında konan bir takım kurallara göre yaşamak zorunda kalmıştır.

Bu durum modern bireyin, geleneksel insanın aksine çevresiyle arasına mesafe koymasına neden olmuştur. Geleneksel insanın çevreyle iç içe, sıcakkanlı yaşamının yerine modern birey; kademeli olarak kendisini çevreleyen ortamlara soğukkanlı ve mesafeli bir şekilde yaklaşmakta, bu şekilde kendisini ilgilendiren toplumsal faktörlere göre hareketlerini ayarlamaktadır.

Modern birey ile geleneksel insan arasındaki diğer bir ayrım, toplumsal hayata katılımda bireylerin uymak zorunda oldukları kurallar çerçevesinde kendisini gösterir. Modern toplumda artık insanlar arasındaki ilişkileri, geleneksel haklar ve yükümlülükleri içeren statüler değil, sözleşmeler yani kanunlar belirlemektedir.

> "Pre-modern toplumlarda da birey, formel davranış kurallarına uymak zorundaydı. Bu kurallar, anlamlı bir şekilde aile, cemaat ve kilise tarafından temsil edilen bir geleneğe yaslanıyorlardı. Davranış kalıpları, bu geleneğe başvurularak kolayca meşrulaştırılabiliyordu. Modern birey için gelenek ve din, artık bir başvuru kaynağı olmaktan çıkmıştır. Modern toplumda bireyler davranışlarını, [kanunlar ve kurallar çerçevesinde] bürokrasi ilişkileri içinde öğrenmektedirler."[67]

Bu sürecin sonunda, yukarıda Riesman'ın da değindiği, kuralların birey tarafından içselleştirilmesi gelmektedir. İnsan, yapıp-etmelerinde toplumsal denetimi daha az etkili görmeye başlamakta ve kendi kendini denetleme yoluna başvurmaktadır. İnsanın arzu ettiği istekleri, neden olacağı zararlar dolayısıyla birey tarafından baskı altına alınmaktadır. Modern insan geleneksel insana göre, artık davranışlarını uzun vadede planlayabilmektedir. Bu durum herhangi bir yaptırımın olmadığı yerde bireyin kendi kendisini denetim altında tutması anlamına gelmektedir. Böyle bir sonuçla birey, "dış-denetim"den " iç-denetim"e geçmektedir.

[67]Hans Van der Loo- Willemvan Reijen,**a.g.e.**, s.149.

Modern düşünceyi anlatırken bahsettiğimiz 'araçsal akılcılık', modern birey ile geleneksel insan arasındaki başka bir farkı da ortaya çıkarmaktadır. Modernizmle birlikte yüzyıllar boyunca geleneksel insanın inandığı; doğanın gizemli güçler, ruhlar ve cinler tarafından idare edildiği inanışlarından vazgeçilmiştir. Modern insan, prensip olarak hayatta her şeyin akılcı eylemler ve hesaplar yardımıyla denetlenebileceğinden hareket ederek bu esrarengiz dünyayı terk etmiş ve her şeyin planlandığı ve hesaplandığı akılcı bir evrene girmiştir.

Bu düşünceden hareketle, insanın davranışlarında, esrarengiz, mitsel ve mucizevî etkilerden değil; amaca uygunluk ve fayda ölçütleri aranmaktadır. Yeni dönemde insan, kendi doğal ve toplumsal çevresine aktif olarak müdahale etmek suretiyle kendini ispatlayan ve gerçekleştiren bir varlık olarak görülmektedir. Eşyaya müdahale imkânı veren bilgi her şeyin önüne geçirilerek her şeyden doğrudan bir fayda sağlanması beklenmektedir.

Bunun da ötesinde tüm maddî olmayan yargılar mistik, metafizik damgası vurularak ötekileştirilip bireyin yaşamından dışlanmışsa, o zaman bireye maddî olana esir olmaktan başka çıkar yol kalmamıştır. Bu yüzden özne, sırasıyla bu âlemin tanığı, yönlendiricisi, başka ilgi ve değer kaynağına sahip olmayan kişisi olmuştur.[68]

Bu durum, modern toplumlarda insan ve doğa arasındaki ilişkilerin radikal anlamda değişmesine neden olmuştur. 'Araçsal akılcılık'ın bir sonraki evresi olan 'evcilleştirme' sonucunda insanlar, giderek doğal çevreden kopmakta ve daha çok yapay olarak yaratılan bir çevrede yaşamaktadırlar.

> "Modernleşme ileri boyutlar kazandıkça, doğa ile kültür arasındaki ayrım belirsizleşmektedir. Yapay ürünlerin devreye girmesiyle, insanlar temel ihtiyaçlarını karşılamak için geleneksel insana nazaran, doğadaki dalgalanmalara ve doğal araçlara daha az bağımlılık duymaktadırlar. Büyük ölçekli yapılar ve kentsel alt yapılar, doğallıktan arınmış çevrelere yol açarken insanlar doğadan kaynaklanan tehlikelere daha az maruz kalmaktadırlar. Temizlik, beslenme, tıp ve altyapı alanında meydana gelen teknik iyileştirmelerin sonucu olarak ortalama insan ömrü inanılmaz bir şekilde artmıştır. Hatta modernleşme, insanın beden yapısını ve uzunluğunu bile değiştirmiştir."[69]

[68]Cahoone, **a.g.e.**, s.249.
[69]Hans Van der Loo- Willemvan Reijen,**a.g.e.**, s.192

‘Evcilleştirme’, fiziksel olarak görünürde modern bireyin lehine bir sonuç ortaya çıkarmıştır. Anlam çerçevesi olarak mit ve dinlerden arındırılmış bir dünyada, insanî eylemler araçsal akılcılığa ve evcilleştirmeye boyun eğmektedir. Bununla insan hayata bilim ve teknolojiyle rahatı, konforu sokarken; yaşama anlam veren her şeyden de yoksun kalmaktadır. Diğer taraftan bu olumlu gibi gözüken tabloya farklı çekinceler koyanlar da yok değildir. Nitekim bu çekince sahipleri:

> “kendi içinde bir birlik ve doğal denge içerisinde olan akışa, şu veya bu nedenle yapılan doğal olmayan müdahalelerin doğal olanın ahengini bozacağından şikâyet etmektedirler. Bir de bu gün bizim hayatımıza pozitif etki yapan “evcilleştirme”lerin sonraki kuşaklara muhtemel zararlarını da söz konusu etmektedirler.”[70]

Foucault, iktidarın birey üzerindeki baskısını, çeşitli disiplin teknikleriyle açıklamaktadır. Bu tekniklerden birisi olan ‘taktik’, modern birey ve geleneksel insan arasındaki temel bir farkı görmemiz açısından önemlidir.

> “Modern toplumdaki bireyler, büyük bir özen ve beceriyle ilişki kurmak zorundadırlar. Geleneksel toplumda geçerli olan kimi yüksek değer ve özellikler, söz gelimi bireysel cesaret ve kahramanlık, modern toplumda geri plana itilmiştir. Bunun yerine bireyler kendileri kolektif olarak saptanmış eylem ve kurallara göre ayarlanmaktadır.”[71]

Foucault, bireyi anlattığı yerde ‘ilişki kurmak’, ‘zorunda’, ‘büyük bir özen’, ‘beceri’, ‘saptanmış eylem’ gibi kelimeleri kullanırken; geleneksel insan için; ‘kahramanlık’, ‘cesaret’, gibi kelimeleri tercih etmiştir. Paragrafa kavram çiftleri açısından bakıldığında bile geleneksel insanın modern bireye göre daha kendine özgü bir hayat tarzını yaşadığı ortaya çıkmaktadır.

[70]T.Suat Dermen, “Modern İnsan Bir Hastalık”,(Çevrimiçi)http://www.derindusunce.org,17 Eylül 2011.
[71]**A.e.**, s.227.

1.6.1.Modernizm Karşısında Özne

Türk Dil Kurumu'nun Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü'nde birey: "Belirli bir tür içinde kimi özellikleriyle öbürlerinden ayrılan ve bölünmez bir bütünlüğü olan varlık, bir toplumu oluşturan birimlere verilen ad, insan topluluklarını oluşturan, insanların benzer yanlarını kendinde taşımakla birlikte kendine özgü ayırıcı özellikleri de bulunan tek canlıya verilen ad."[72] tanımlamalarıyla yer almaktadır. Bu tanımlamalardan yola çıkıldığında, birey kelimesi toplumla kıyaslanmadan anlam olarak bile, bir başınalığı ifade edememektedir. Aslında toplumla birey arasındaki bu farklılık çok daha derinlerdedir. Nitekim birey terimi, Academie Française Sözlüğü'nün son baskısında "genel çıkarların, bireysel çıkara tabi kılınması"[73] olarak tanımlanmaktadır. Bu paralelde diğer bir yaklaşım, " Bireyler gölge gibi gelip geçicidir; ama ulus sabit ve kalıcıdır."[74] şeklinde geçerken; bu felsefenin bireyden beklediği ödev, "İnsan yalnızca toplum için var olur ve toplum onu yalnızca kendisi için yetiştirir."[75] şeklindedir.

Ancak birey, bireyliğinin gereği olarak, toplum tarafından kendisinden beklenen bütün bu itaat ve ödevlere olumsuz cevap vermiştir. Bu yüzden, "geriye, çıkarların dehşet verici karmaşasından, tutkulardan ve çeşitli kanılardan başka"[76] bir şey kalmamıştır.

Bu noktada düşünürler anlam kargaşasının önüne geçmek için, "bireylik" ve "bireycilik" arasındaki farklılığın üzerinde durma zorunluluğunu hissetmişlerdir. "Bireycilik, anarşi ve toplumsal parçalanma anlamına gelirken; bireylik, kişisel bağımsızlık ve kendini gerçekleştirme anlamlarına gelmektedir."[77] İlki toplumu kendisine düşman ve engel görürken; ikincisi toplumu yadsımadan ve onunla birlikte bireyliğini gerçekleştirme yoluna gitmektedir.

Bireyin tarihsel gelişimi modernleşmenin de gelişimiyle paralellik arz eder. Çünkü modernleşme; Batı'nın kendine özgü tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmesinin bir sonucudur. Böyle bir sonucun temelinde, gelişmenin aktörünün

---

[72]Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, **Türk Dil Kurumu**, (Çevrimiçi)http://tdkterim.gov.tr, 10 Eylül 2011.
[73] Steven Lukes, **Bireycilik**, Çev. İsmail Serin, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2006, s.17.
[74]**A.e.**, s.13.
[75]**A.e.**, s.15.
[76]**A.e.**
[77]**A.e.**, s.18.

birey olması ve bireylerin kendi hakları ve çıkarları için toplumu aşabilen taleplerde bulunmaları yatar.

Bireyin ortaya çıkışı ise, sıkıcı toplumsal aidiyetler ve geleneksel bağlardan kurtulmayla eşit görülmektedir. Bu aynı zamanda, gittikçe kendi kaderlerini kendileri tayin eden bir insan tipinin yani bireyin de ortaya çıkışıdır. Olumsuzlayıcı bir yorumla birey, geçmişin kendini kandıran insan tipine karşılık "kendini geliştiren" insan tipi olarak çizilmektedir.

Bireycilleşmenin koşulu olarak sunulan toplumsal farklılaşma, geleneksel toplum yapılarının kısmen ortadan kalkması ya da zayıflaması, bireyi eski toplumsal yapılardan kurtararak büyük bir özgürlüğe kavuşturmaktadır. Ancak görünürdeki bu olumlu durum aynı şekilde netice vermemektedir.

> "Çok farklı grupların kesişme noktası hâline gelen modern birey, gittikçe kendini özerk bir varlık olarak görmekte ve çevresini kuşatan toplumsal yapılarla hakiki bağlar kuramamaktadır. Bireyin çevresiyle sahih bağlar kuramama duygusu, toplumda bürokratik örgütlerin egemenliği arttıkça daha da güçlenmektedir. Her ne kadar bürokratik örgütler, geleneksel toplum biçimlerinin mümkün kıldığı ölçüden daha fazla şekilde insanı birbirleriyle ilişki kurmaya zorlasa da, özgün ilişkilerin yoğunluğu kaybolmuştur. Bireyin bu tür örgütlerle kurduğu ilişkiler salt araçsal ve biçimseldir."[78]

Araçsal ve akılcı düzeyde çevresiyle ilişki içerisine giren birey, modern öncesi dönemlerin birincil dereceden samimiyete dayalı ilişki biçimlerini yitirerek kendi içerisindeki bir yalnızlığın ufkunda kaybolmaktadır.

Nitekim modern öncesi dönemlerde insanlar, kendilerini belirli bir sosyal birimin üyesi ve parçası olarak görmeye yatkındırlar. İnsanın kimlik oluşum sürecini de bağlı bulunduğu bu sosyal yapı belirlemektedir. Ne zaman ki Rönesans dönemiyle birlikte bireycilik zihniyeti ortaya çıkmaya başladı; insan kendisini merkeze koyan ve kendi eylemlerini, insanın kendisinin yarattığını ileri süren bir dünya görüşünü ortaya attı, sosyal birimden bağımsız yaşayan bir bireyin varlığı da ortaya çıkmış oldu.

Bu durum insanı çevreleyen, sınırlayan doğal çevrenin ve insanın kendi fizikî yapısının aşılması anlamına gelmektedir. Doğayı keşfetmek ve denetlemek için

[78] **A.e.**, s.19

ortaya çıkan buluşlar; gittikçe modern bireyin denetimi noktasında kullanılmaya başlanmıştır. İnsan, görünürde fizik koşullarından bağımsızlaşmıştır; ama gerçekte kendi teknik araçlarına, başka insanlara ve kendi kendine daha da bağımlı hâle gelmiştir. Bu durum, "bireycilleşme"nin görünürdeki "bağımsızlık" ve "özgürlüğünün" yüksek bir bedeli sayılan "güvensizlik"e karşılık gelmektedir.

Güven probleminin tetiklediği bu çıkmaz, modern bireyde patolojik çöküntülere neden olabilecektir. Çünkü 'kendi'nin oluşturduğu teknik alt yapıya ve sosyal-psişik koşullara bağımlılık kazanan bireyler, büyük bir serbesti içine giren hemcinslerinin bu özgürlükleri iyiye kullanamamasından korkmaktadırlar. İplerinden boşanmış bireyin artık ne yapacağını kestirmek mümkün değildir.

Nitekim "Bu gün Batı'nın başı -suç, uyuşturucu bağımlılığı, alkolizm, erken yaşta hamilelik, pornografi gibi- öyle çözümsüz toplumsal sorunlarla belaya girmiştir ki, bu durum insanların aklına bireyin nereye kadar özgür olması gerektiği sorusunu getirmektedir."[79]

Geldiğimiz bu nokta modernitenin büyük bir açmazına da işaret etmektedir. Modernizm –izm olmadan önceki haliyle- in benliği, özneyi idolleştiren, yücelten ve merkezileştirerek, tek başvuru kaynağı konumuna yükselten yaklaşımı; toplumsal bütünlük ve güven bunalımından dolayı askıya alınmış, birey yasalara boyun eğmeye çağrılmıştır.

> "Aydınlanma felsefesiyle bütünleşmiş bir dünya görüşüyken modernitenin ideolojik modernizme yenik düşmesi ve bireyi aşkın bir anlam kazanması başlı başına bir olgudur. Aydınlanma felsefesi aşkınlık görüşünü reddederken ve bireyi laisizmle korumaya çalışırken bu felsefe tüm edinimini 'büyük benzetme (analoji)' olarak tanımlar. Yani, kurulmak istenilen yeni düzen belki bir yeni düzendir ama bu da sonuçta bir benzetmedir, bir analojidir: Tanrı'nın oluşturduğu 'kusursuz' düzenin yerini alacak, gücü de bu benzetme bütünleşmesinden kaynaklanacak bir düzendir."[80]

Modernizm, kendi varlığını kabul ettirmek ve mevcut düzenin yerine kendini tamamlamak için bünyesine; özgürleşme, bağımsızlaşma gibi kaygıları

[79]Cahoone, **a.g.e.**,s.9.
[80] Kahraman, **a.g.e.**, s.4

koymak zorunda kalmıştır. Bu durum modernin modernizme açılan en önemli noktalarından birisidir.

Kavramlar ve modern insanın aldığı kimlikler bağlamından yola çıktığımızda ise bu olgu daha somut bir çerçeveye oturmaktadır. Toplum, merkezî iktidar ve yasalar karşısında bireyliğini yitiren insan, yurttaş kavramına dönüşmektedir. Yurttaş kavramından olası sapmalara karşı ise kabul edilmişliği hâlâ sorgulanan "devletçilik", "halkçılık" gibi kavramlarla bireylik sınırı daha da daraltılmaktadır.

Modern insanın ortaya çıkışı noktasında tarihsel gelişime baktığımızda, ortaçağın merkezî yetkesi olan Tanrı ve onun yeryüzünde gücünün temsilcisi olan derebeylerinin karşısında hiçbir hakkı bulunmayan kul-insanın modernleşmeyle birlikte devlet karşısında hakları olan yurttaşa dönüşmesi çok önemli bir gelişmedir. Ancak bu haklar, modernitenin kendi içine kapanıp, donuklaşıp, modernizme döndüğü noktada, bireyin kullanamadığı yasalara dönüşmüştür. Sonuç olarak başlangıçtaki bireylik olgusu, devletin gücü karşısında eriyerek yerini yurttaş-kula bırakmıştır. Yurttaş-kul'dan beklenen tavır mutlak itaattir. Çünkü onun sorgulanamaz hakları, devlet tarafından güvence altına alınmıştır. Devlet (halkçılık) ilkesiyle bireyin haklarının hem karar mercî hem de savunucusudur.

Devlet toplum mühendisliği ve merkezî planlama gibi yeni kavramlarla birey tarafından beklenmedik taleplere karşı sigorta sistemini de devreye sokmaktadır. Bu, önceden tanımlanmış bir toplumsal gerçekliği oluşturmak için belli programlar üretmek ve onları kabul etmesi için, toplumun önüne koymaktır. Birey için verili ve tasarılı, şartları önceden oluşturulmuş toplum modeli devleti güvence altına alırken; bireyi, sunulu bir hayatın piyonu haline getirmiştir.

Devlet, pozitivizmin bir gereği olarak kuracağı yeni düzeni sağlam ve akılcı bir zemine oturturken; bilim adamlarını da yana alarak bilimsel gücü otoriter tutumuna dayanak yapma yoluna da gitmiştir. Nitekim sürekli sanayileşme, ilerleme, kalkınma gibi söylemleri ve hedefleri yedeğine alan devlet sistemlerinin en belirgin vasfının totaliter olması boşuna değildir.

En basit tanımıyla mevcut kuşakların ve zamanın bilinmeyen fakat tasarlanan bir gelecek uğruna harcanması anlamına gelen ütopya da diğer bir devleti meşrulaştırma aracıdır. İnsanın ütopya, sanayileşme, makineleşme gibi kavramlarla

nasıl bir özne yitimine uğradığı, modernleştirme kavramının zaman içinde insan öznesini nasıl yok saydığı, apaçık ortaya çıkmıştır.[81]

Bu durum, birey açısından değişen toplum şatlarına kendine özgü bağlanışını ortadan kaldırırken; onun yerine topluma aidiyetlik kavramını getirmektedir. "Toplumda öyle doğal bir düzen vardır ki, insan buna dâhil olmasını bilmelidir ve zevki ya da hırslarının peşinden sürüklenip de bunu dışına çıktığında o doğal varoluştan bireyleri birbirinden ayıran ve birbirleriyle karşı karşıya getiren kötülüğün alanına geçmiş olur: Toplum sözleşmesi."[82] Topluma âidiyetlik yani yurttaşlık, "erdem" sıfatıyla modernizmin kutsadığı kelimeler zümresine girmiştir.

Yine Diderot'a göre "insan, ancak, ödül bekleme ya da cezadan korkma gibi bayağı bir neden olmaksızın, tüm tutkularını kendi türünün genel çıkarı için seferber ettiğinde tam ya da erdemli insandır.[83] Bu erdemli insan kendiliğinden ortaya çıkmayacaktır; eğitim burada devreye girerek doğal, iyi, akl-ı selim sahibi ve toplumsallaşma yeteneğine sahip bir varlık yetiştirecektir.

Bu yönleriyle modern insanı, "demir kafese" kapatan toplum dinine yönelik en yıkıcı eleştiriler ve alternatifler Freud ve Nietzsche'den gelmiştir. Nietzsche, düzenin normlarına ve ahlaksallaştırmaya karşı nihilist bir isyanla karşı çıkarak yaşamın tarafını seçmiştir. Yani toplumsala karşı, o temel, doğal, biyolojik olana çağrıda bulunmuştur.

Freud ise, modernlik ideolojisine karşı daha sistematik bir biçimde saldırarak; bireyle toplum arasındaki kopma noktalarını işaretlemiştir. Bir arada düşünülmeleri olanaksız olan bu noktaların bir kutbuna "yasa"yı diğer kutbuna ise "hazz"ı yerleştirmiştir. Nietzsche ve Freud'dan itibaren birey artık salt bir emekçi, bir tüketici, hatta bir yurttaş, yani, yalnızca toplumsal bir varlık olarak görülmez, içinde kişisel güçler ve diller bulunan bir arzu varlığına dönüşür.[84]

Aydınlanmayla birlikte bireyin, birey olma yolunda en büyük kavgasını "öznelleşme" uğruna verdiğini görmekteyiz. "Öznelleşme"nin karşıtı olan "nesnelleşme" ise bireyin, bireyliğinin önündeki en büyük engeldir. Nasıl

[81] Ahmet İnsel, **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, 7.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007,s.7.
[82]Touraıne, **a.g.e.**, s.31.
[83]**A.e.**, s.33-34.
[84]**A.e.**, s.150.

modernizmin tarihini, bireyin gelişimi olarak okuyabiliyorsak; bireyin tarihini de özneliğin tarihi olarak okuyabiliriz.

İktidarla bir tür çatışma içerisinde ortaya çıkan 'özne', bu yüzden, muhalefetle yüklüdür. Çünkü modern toplum, kendi yaratıcılığı ve iç çatışmalarını inkâr etmeye ve kendisini, dayatmaya şiddetle eğilimlidir. Bu eğilimin neticesinde, modern toplumun en ağır hastalıkları olan, totaliter propaganda ve baskı meydana gelmiştir.

Modern birey, bireyliğinden taviz vererek ya toplumsal bütüne katılacak; ya da toplumun ve iktidarın bütün çağrılarına karşın marjinalde yaşayarak bireyliğini koruyacaktır.

Seyyid Hüseyin Nasr, bu probleme geleneksel İslam'ın söylemleriyle çare arar. O'na göre, İslam'ın insanın bireysel varoluşu ile içinde yaşadığı ve dünyevî hedeflerini gerçekleştirdiği toplum arasında bir denge tesis etme fikrini hatırda tutmak gerekir. İslam'a göre insan, hem maddî hem de manevî bir varlık; kendi içinde kusursuz, bir küçük kâinattır. Bunun yanı sıra, içerisinde kimi ihtiyaçlarını giderdiği ve varlığının bazı yönlerini geliştirdiği bir toplumun da üyesidir.[85]

Nasr, birey ve toplumun birbirine ihtiyaç duydukları yanların ön plana çıkarılarak; her iki kutup arasında bir dengenin tesis edilebileceğinden hareket etmiştir. O, İslam'ın insana hem maddî hem de manevî taraflarıyla bütüncül bakışını verirken; gene İslam'ın insanı küçük bir kâinat pâyesine yükseltişini de nazara vermektedir. Böylelikle bireyin sorgulanamaz haklarının ötesindeki konumu vurgulanıp içinde var olduğu ve ihtiyaçlarını karşılayabildiği toplumun da altı çizilmiştir.

1.6.2.Modern İnsana Yönelik Eleştiriler

Modernitenin başlangıçta planlayıcısı, harekete geçiricisi daha sonra onun kontrolünü elinden kaçırıp kurbanı olan insan; bu süreçle birlikte değişmiş ve dönüşmüştür. Bu değişim ve dönüşüm, modern insanı, kazanımlarından çok zaaflarıyla, kusurlarıyla, kayıp ya da çöküş olarak anmamızın da hareket noktası

[85]Nasr, **a.g.e.**, s.29.

konumundadır. Modern insanın bile-isteye bir şeyleri yapıp etmesinden çok; edilgen varlığı ve mağduriyeti ona yöneltilen eleştirilerin önüne geçemeyecek kadar modern insanı da bağlamaktadır.

Modern insana yönelik eleştirilerin başladığı yer, aynı zamanda modern insanın ortaya çıktığı yerdir. Bu yer de onun Tanrı'yla ipleri attığı noktaya isabet eder. Modern insan Tanrı'yla ilişkilerini kat edip; semâvî güçleri bünyesinde topladığını iddia ettiği noktada hem bireyliğini ilan etmiş hem de bundan sonra ortaya koyacağı bütün aktivitelerin sorumluluğunu da üzerine almıştır. Her ne kadar psikolojide karşılığı "narsizm" olarak geçse de, dinî literatürde bu tavrın anlamı "kibir"dir.

> "Nefis kibrinin, superbia diğer tüm ölümcül günahların en başında anılması hiçbir şekilde tesadüf değildir. Kutsal buyruğun kendisine karşı doğrudan bir başkaldırı olduğundan, günah piramidinin en tepesindedir. Bu bir ret hareketi olduğu kadar bir iktidar oluşturma, sadece insanın hükümferman olacağı bir dünya kurma teşebbüsüdür de."[86]

Bu teşebbüs ve tavrın sahibi modern insanın yapıp etmelerinin sorumluluğunu üzerine alıp; kendi kaderini sahiplenmesi gibi görünen işler, ona yönelteceğimiz eleştirilere başlangıçlık ve tetikleyicilik teşkil etmektedir. Bu durum ise, ileride üzerinde duracağımız şu sıkıntıların modern bireyde ortaya çıkışının önünü açmıştır:

a) Modern insanın benmerkezciliği, narsistik yapısı
b) Modern insanın faydacılığı
c) Modern insanın hazcılığı
d) Modern insanın tüketiciliği
e) Modern insanın nihilizmi
f) Modern insanın aceleciliği
g) Modern insanın oyunculuğu

[86]Tage Lindbom, **Başaklar ve Ayrık Otları Modernliğin Kutsalları**, Çev. Ömer Baldık, İstanbul, İnsan Yayınları, 1997, s.28-29.

1.6.2.1.Modern İnsanın Benmerkezciliği

İnsanın kendi ürettiklerinin büyüsüne kapılarak büyüklenmeyi, sahip olduklarını var edenden kendini soyutlanmış görüşü, güçlü bir egoya sahip (narsist[**]), her şeyin ölçüsünün kendisi olduğuna inanan insan tipini geliştirmiştir.

Ancak, bireyin kendi kendine yeterli görünmesi ve güven duyması, sadece görüntüdedir. Bu görüntü, temelde yatan özgüven eksikliğini ve içsel boşluğu maskelemek içindir. Modern birey sürekli olarak "ben, ben ve diğerleri" diye haykırmaktadır, fakat bu onun kendine yeterli olduğu ve başkalarına ihtiyacı olmadığı anlamına gelmemektedir. Tam tersine, modern birey bütün enerjisini kendi (olumlu) imajını kurtarmak için sarfeden narsist kişiliğe sahip bir görünüm sergilemektedir. Narsist yeterlilik, toplumsal çevrenin onayı ve hayranlığı olmadan ayakta kalamaz. Ve narsist kişilik, bu olumlu imajı ayakta tutmak için yeteri kadar zekidir. Nasrsist kişilik, yarın kendisine gerekli ilacı temin etmek üzere çaba sarfeden bir uyuşturucu müptelâsıyla kıyaslamaktadır.[87]

Görüldüğü gibi modern birey psikolojik olarak bağımlı ve hasta bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Onun bu yapısı toplumda aldığı bütün sorumluluklara da yayılacak, eğer sosyal alanda aktif ise, bu motivasyonunun temelinde ahlâkî sorumluluklar değil, başkalarını kendine hayran bırakma isteği yatacaktır.

Kendisi dışında bir amacı kalmayan, küçük ve sıradan zevklerin insanını; geleneksel insanla kıyasladığımızda uğrunda öleceği yüksek idealleri ve amaçları da kalmamıştır. Dahası onun acınacak rahatlığı dışında yaşamdan başka bir beklentisi de yoktur.

1.6.2.2.Modern İnsanın Faydacılığı

Toplumun ya da doğanın gereklerine karşıt biçimde tarihî ve dayanışma bağlarını dışlayarak kendini gerçekleştirme üzerinde yoğunlaşmış olan modern insan, yıkarak ve yıktıklarından kendi egosuna malzeme taşıyarak var olma mücadelesi içerisindedir. Yaşamdan başka bir dayanağı kalmayan modern insan bu amaçsızlıkla

[**]narsizm narcissism: adını, Yunan mitolojisinde su birikintisinden yansıyan kendi görüntüsüne aşık olan Narcissus'tan alan ve aşırı öz-sevgi, kendini olduğundan büyük görme, ben merkezcilik. Bkz. Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.523.
[87]Hans Van der Loo- Willemvan Reijen, **a.g.e**. , s.183

bağlantılı olarak çevresinde bir daralma yaşamaktadır. Bireysel yaşamına yoğunlaşması onun geniş görüş açılarını yitirmesine de sebep olmaktadır. Başka bir deyişle, bireyciliğin karanlık yanı benlik üzerinde odaklanmamızdır; bu da yaşamlarımızı tatsızlaştırır ve daraltır, anlamını azaltır, başkalarına ya da topluma organik duyarlılığımızı yitirtir ve en yakınımızdakilere bile çıkarlarımız çerçevesinde yaklaşmamıza neden olur.[88]

Bu noktada modern insanın en önemli ölçütü araçsal akıldır. Onun sayesinde belli bir amaca ulaşmak için en ekonomik aracı, maksimum verimi ve en iyi mâliyeti hesap edebilir.

Çağdaş sahicilik kültürünün eleştirisinin bir başka çok bilinen ekseni de tam anlamıyla kişisel bir kendini gerçekleştirme anlayışının önünü açması, böylece kişinin girdiği her tür birliktelik ve topluluğun anlamını bütünüyle araçsal kılmasıdır. Genel toplumsal düzeyde bu bir toplulukla bütünleşmeyle tam bir karşıtlık oluşturur.

Araçsal akılla, bireylerin mutluluğu ve çıkarları için yerlerinden oynatılamayacak hiçbir şey yoktur. Çünkü her şeyin garantörü olan eski düzenler ve Tanrı buyruğu ortadan kaldırılmıştır. Bu sayede varoluş zincirlerinden koparttığımız varlıklar, önemlerini kaybettiklerinden bizim için hammadde ve araç konumuna düşmüşlerdir.[89] Böylelikle bireylerde yakınlarını salt araç olarak görme eğilimi de baş göstermektedir.

Bu durum bireyler arası ilişki biçimlerinin kalitesini düşürdüğü gibi niteliğini de etkilemektedir. Modern zamanlarda arkadaşlık ve yakınlık, örgütlü kapitalizmde "kişisel insiyatifin, otorite konumundaki kişilerin planlarıyla karşılaştırıldığında giderek küçülen bir rol oynamakta; başkalarıyla gerçekleştirilen bağlantılar en iyi olasılıkla bir hobi, bir boş zaman uğraşı düzeyinde kalmaktadır."[90]

[88]Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**, Çev. Uğur Canbilen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s.13.
[89]**A.e.**, 12.
[90]**A.e.**, s.94.

1.6.2.3.Modern İnsanın Hazcılığı

Fransız devriminin asıl hedeflerinden birisi de insanın "cismânî ihtiyaçlarını doyuma ulaştırarak kendisini gerçekleştir"[91]me ülküsüdür. Bu hedef aynı zamanda modern insanın, materyalist bir yaklaşımla, ihtiyaçlarının sadece bedenin maddî yönüne indirgenmesine de karşılık gelmektedir. Nitekim bu ülkünün boşuna olduğunu Rene Guenon şu ifadelerle ortaya koyar:

> " (…)her şeyi doğrudan doğruya, kendisi amaç kabul edilen insanın ölçülerine indirgemek istendiğinden, sonunda insanda bulunabilecek en düşük seviyeye kadar aşama aşama inildi ve sadece insan tabiatının maddî yanına ait ihtiyaçların tatmin edilmesine çalışıldı. Boşuna bir çalışma! Çünkü insan tabiatı daima tatmin olabileceğinden daha fazla suni ihtiyaçlar yaratır."[92]

Bu nâfile çaba, deniz suyuyla susuzluğunu gidermeye çalışan bir insanın zavallılığına denk düşmektedir. Maalesef modern insan kendiyle barışık yaşamasının yolunu, arzularını tatmin etmede, hazza yönelip acı verenden kaçınma dürtüsünde[***] aramaktadır.

Bu dürtüler insanda kendiliğinden ortaya çıkmamıştır. İktidar ve aracı kurumları tarafından denetimin topluma daha iyi nüfuz edebilmesi için "psikolojik" insanı oluşturmak gerekmiştir. Bu gereklilik ise bireyin yalnızca kaslarını değil, yüreğini, tinini ve cinsel organını da eline geçirme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır.[93] Folucault, hazzı aynı zamanda iktidâra rağmen ve iktidârın karşısında konumlandırır. Hazzın bahsi, onun sözlüğünde devrimsel bir nitelikle birlikte özgürleştirici ve coşkun konumuna yapılan vurgularla geçer:

"İktidarlara karşı çıkmak, hakikati söylemek ve doyum vaat etmek; esini, özgürleştirmeyi ve çoğaltılmış şehvetleri birbirlerine bağlamak; bilmenin

---

[91]Lindbom, **a.g.e**. , s.19.
[92]Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, s.49.
[***] hedonizm hedonism: (Yunanca, hedone, haz) felsefede, Yaşamda gerçekten ve bizzat kendisi için istenen tek şeyin, ahlak alanındaki en yüksek değer, nihai ve en yüksek iyinin haz olduğunu savunan öğreti. Bkz. Ahmet Cevizci**, Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005, s.806. Psikolojide, hazza yönelmenin ve acıdan kaçınmanın, insan davranışının temel güdülendirici güçlerinden birisi olduğu teorisi. Bkz. Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.357.
[93]Touraıne, **a.g.e.**, s.235.

coşkusunun, yasayı değiştirme istencinin ve umut edilen bir cennetin buluştuğu bir söylemi benimsemek."[94]

Diğer bir taraftan modern insanı, hazlarının peşinden sürükleyen birçok neden sayılabilir. Bunların başında yaşam biçiminde meydana gelen köklü değişiklik gelmektedir. Çünkü her yaşam biçimi kendi ahlak anlayışını da oluşturmaktadır. Modern dünyada ahlak sekülerleşmiştir. Allah'ı hayatın dışına iten batı dünyası, ahlakın temellerini de kökünden koparark güdükleştirmiştir. İnsanda öte dünya duygusunun ve hesap verme sorumluluğunun yok edilmesi her şeyi mubah hâle getirmiştir.

Diğer nedenler olarak, kendi hayatını yaşamak isteyen bireyin değerinin artmasıyla birlikte; eski ve bilinen her şeyden tiksinme, insan isteklerinin ve hırslarının sınırsız olarak çoğal-tıl-ması, geliş-tiril-mesi sıralanabilir.

1.6.2.4.Modern İnsanın Tüketiciliği

Modern insan için kutsal olan para, güç ve çıkardır. Güçlü bir ego, çatışmaların, kavgaların ve sınırsız sahip olma güdüsünün temelini oluşturur. Başkasına ihtiyaç duymadan yaşayabileceğini düşünme, Allah'a da ihtiyaç duymadığına inanma, sonuçta hayatından O'nu dışlamaya yol açmaktadır.

Modern dünyanın zihin yapısına, ahlak temelli bir ekonominin rekâbeti yavaşlatacağı, para kazanma, çıkar ve kâr etme güdüsünü zayıflatacağı kaygısı egemen olmuştur. İhtiyaçlarını sınırlandırma, daha az tüketme çabası kapitalizmin ana gücü olan üretim-tüketim ilişkisini çıkmaza sokacağı için sorunludur.

Modern dünyada, oldukça belirgin bir şekilde "tüketime teslimiyet" fikri işlenmektedir. Bu tanıma uygun düşen" insan görüşü"nde insan, sadece haz, konfor ve sansasyondan hoşlanan iradesiz, kolay manipüle edilebilen, maddeci ve yüzeysel bir varlık olarak boy göstermektedir.

Neticede tüketici ahlakının ortaya çıkmasıyla bağımsız birey, başkaları tarafından yönlendirilen, kendine güveni olmayan ve bağımsızlığını kaybetmiş bir "sürü hayvanı" haline gelmiştir.[95] Modern insanın bu görüntüsünün temelinde,

[94]Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.15.
[95]**A.e.**

geleneğe bağlı insana karşın; mevcut durumla yetinmeyen ve sürekli olarak daha yeni ve iyi şeyler arayan bir zihniyet geliştirmiş olması yatmaktadır. Modern insanın olumlu gibi gözüken bu tutumu, aslında kapitalist mantığın iştahını kamçılamaktadır. Çünkü insanın bu yönünden hareketle onun ihtiyaç ve arzuları önceden programlanabilmekte ve o, iradesiz, pasif bir varlık hâline dönüştürülebilmektedir.

Modern insan tüketime, tükettiğinde aldığı maddesel hazzın ötesinde anlamlar yüklemiştir. O, tüketimi insanın kendisini özgür bir birey ya da özne olarak kanıtlamasından çok gerçek ya da arzu edilen bir toplumsal düzeyin imlerine sahip olmayla tanımlama eğilimindedir.[96]Daha çok tüketmek, ayrıcalığın ve zenginlerle aynîleşmenin göstergesi konumuna gelmiştir. Diğer bir taraftan tüketim, modern insan için geçmişiyle hesaplaşmanın yolunu da açan bir anahtar niteliğindedir.

> "(…)tüketicilerin çoğunun yaşantısı, fakirliğe, yalnızlığa, horgörüye karşı bir savaş durumuyla damgalanmıştır. Kişisel olarak veya ailevî olarak ya da ırsen, bunların kahrını çekmişlerdir. Çoğu için satın aldıkları mallar, o anda kazanılmış bir zafer konumundadır."[97]

Tüketimle maddesel, psikolojik ve sosyalleşme bağlamında ilişki içerisinde sarmalanmış modern insanın bu çeperden kurtuluşu, nasıl gerçekleşebilecektir? Öncelikle bireyin, tüketimin anlık niteliği içinde eriyip gitmesinin önüne geçilmelidir. Daha sonra tüketim maddelerine karşın belirli bir mesafenin korunarak; bir öznenin sahip olduğu cüsse ve sürekliliğin bireye kazandırılmasına çalışılmalıdır.[98]

Sonuç olarak, modern insan varlığıyla değil, sahip olduklarıyla kendini tanımlamaya başladığında büyük bir tüketim ağının ortasına düşmüş demektir. Çünkü insanın kimliksel oluşumunu, sahip olduğu şeylerin tamamlaması imkânsızdır. Mutluluğun sloganı haline gelen "daha çok satın alın, şimdi satın alın ve mutlu olun"[99] formülüyle modern insana gösterilen tek çıkar yolun tüketim olması da gayet manidardır.

---

[96]Touraıne, **a.g.e.**, s.254.
[97]M.Fustier, **Tüketim Psikolojisi**, Çev. Süheyl Gürbaşkan, İstanbul, Reklam Yayınları, 1974, s.17.
[98]Touraıne, **a.g.e.**, s.247.
[99] Robert Hendrickson, " Çerçilerden Görkemli Empormyumlara", **Cogito,** S.5, Güz 1995, s.7.

1.6.2.5.Modern İnsanın Nihilizmi

Modern insanla birlikte tanımaya başladığımız diğer bir kavram da nihilizmdir. Bireyde ve toplumda yıkıcı eylemler gerçekleştiren nihilizm, yaşamda ahlak, değer yargısı veya hakikat diye bir şey olmadığı, yaşamın anlamsız, yararsız olduğu felsefesini bünyesinde barındırmaktadır.[100] Yukarıda değindiğimiz "hazcılık" nasıl hayattan alabildiğine tat almayı hedefliyorsa; nihilizm de, aksine hayatta yaşamaya değer hiçbir şey bulunmadığından hareketle karşı noktada kendisini konumlandırmıştır.

Modern insanın böyle bir bitmişlik ve yıkım duygusuyla karşı karşıya kalması kendiliğinden ortaya çıkmış, doğal bir sonuç değildir. "Modern insan bindiği dalı kesmiş, temelinde, bir düzen olan ilahi yaratışı inkâr etmiş; adı kaos olan şeytanî kutbu tercih etmiştir."[101]

Nietzsche, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız nihilizmi, en özlü şekliyle şöyle ifade etmiştir. "Bilgeler, her çağda, yaşam için aynı hükmü vermiş; değersizdir… Sokrates bile ölürken şöyle söylemiş: Yaşamak uzun zaman hasta olmak demektir."[102] Nietzsche, bu dünyada yaşamak için kayda değer hiçbir şeyin bulunmayışını, bu yüzden de insanın nefes alıp verdiği her anın, bir hasta gibi, sıkıntılı, huzursuz ve ıstırap içerisinde geçtiğini ifade etmiştir.

" Tanrı nereye gitti? […] Söyleyeyim! Onu biz öldürdük; sen, ben! Hepimiz onun katiliyiz!"[103] çıkışının yanında "üstinsan" ı yazması bile Nietzsche'yi bu felsefeyle özdeşleştirmeye yeter. Ancak modern insanda eleştirel bir yaklaşımla baktığımız "nihilizm", Nietzsche'yle sınırlandırılamayacak kadar zaman, mekân ve insan sayısı açısından çok ciddi rakamları ifade etmektedir. Sonuç olarak, temelinde bütün değerleri, geleneği, dinleri ayaklarının altına alıp; insanı, en zayıf yere yani kendisine bağlayan bu felsefenin modern insan dediğimiz, bütünün parçalarından birisi olduğunu söyleyebiliriz.

---

[100] Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.361.
[101] Lindbom, **a.g.e.**, s.42.
[102] Bülent Diken, **Nihilizm**, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.29.
[103] " Ancak Tanrı'nın doğal bir nedenle ölmemiş olması büyük önem taşır; onu "biz" öldürdük." Bülent Diken, **Nihilizm**, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.38.

1.6.2.6.Modern İnsanın Aceleciliği

Modern insanın 'zaman'a bakışı, onu idrak edişi ve ondan beklentileri; geleneksel insanla arasında beliren farkların başında gelmektedir:

> "Geleneksel insan, zamanı doğrusal olarak ilerleyen bir olgu olarak düşlemez. Çevrimsel bir zaman anlayışına sahiptir. Vakit, nakit değildir. Vakit tasarruf edilen bir şey de değildir. Yaşam sloganı şudur: "Zaman en iyi çaredir". Yani bazı şeyler zamanla düzelir. Sorunlara yönelik çözümlerin hemen ve şimdi bulunması gerekmez, zamanla doğru çözümler kendiliğinden gelir. Yaşam konusundaki güvencesizlik, gelecek konusunda yüksek beklentiler yaratmaz. Yaşam karşısındaki tutumu, "Tanrı verir, Tanrı alır" sözü en iyi bir şekilde özetler. Karşı karşıya kalınan belirsizlik ve tereddütler, bilinçli planlama ve organizasyon fikrine hoş bakmaz." [104]

Bütün bunlara karşılık modern insan, zamanı doğrusal olarak algılar, ona göre geçmişte yaşanmış, özlem duyulacak bir "asr-ı saadet" yoktur. Ne varsa gelecekte vardır, geçmiş ve şimdi gelecek adına seferber edilir. Temelde faydacı, çıkarcı olan modern birey, vakte de nakit yani para olarak bakar. Gittikçe artan teknolojik gelişmeler ve hız araçları modern insanın aceleciliğine çare olamamaktadır; modern birey hep bir yerlere yetişme telaşındadır. Onun uzaklaştığı Tanrı'ya emanet edebileceği bir yarını ve geleceği yoktur; bu yüzden sorunlara yönelik çözümler hemen ve şimdi bulunmalıdır. Bunun için planlama ve organizasyon modern bireyin hayatında olmazsa olmaz bir yerdedir.

Modern insanın telâşı, sadece ulaşım ve iletişim noktasında değildir. Hız çağında, modern insan, kendisine lâzım olan ya da olmayan, doymak bilmediği bir bilgi bombardımanı ve kirliliğiyle de karşı karşıyadır. Bu bilgilenme telâşı modern insanda geçmişe değil; şimdiye ve geleceğe odaklıdır. Bu yüzden atalarının yaptıklarını bilmesi gerekmez ama tüm çağdaşlarının yaptıklarını bilme gereksinimi içindedir. Guenon çağdaşlarının düşmüş oldukları bu durumu şu cümlelerle özetler:

> "Modern dünyanın heyecanlı, telaşlı ivediliğiyle sürüklenen ve bir anda her şeyi bilmek isteyen kişilerin sabırsızlığı, sadece bazı şeylerin dışarıda vaktinden önce daha erken bilinmesini sağlayacaktır. Ama en azından bu kişiler olayların hızlı seyrinin kendilerine kuşkusuz oldukça kısa süreli bir tatmin

[104]Hans Van der Loo- Willemvan Reijen, **a.g.e.**, s.60.

vereceğini düşünerek teselli bulabileceklerdir; keşke o zaman, gerçek sağduyudan daha ziyade bir coşkuyla çok sıkça araştırdıkları bir bilgiyi almaya yeteri kadar hazırlanmamış olduklarından dolayı pişmanlık duymasalar!"[105]

Teknolojiyle birlikte hızı artan ulaşım araçları, insanların duyarlılıklarını, duygularını hatta aidiyetlerini bile etki altına almıştır. Eskinin genellikle doğduğu yerde ölen insanının yerini, dünya vatandaşı almıştır artık.

"İnsanlar, ev duygusunu, mahalle duygusunu, coğrafi bölge duygusunu, anakara duygusunu art arda edindiler. Bugün dünya duygusu, var onlarda. Düz çizgi ve tünel aşkı. Kentlere ve kırsal alanlara tepeden bakan trenlerin ve otomobillerin hızı, kestirmenin ve görsel bireşimlerin optik alışkanlığını kazandırıyor bize. Yavaşlıktan, kılı kırk yarmalardan, uzun uzadıya çözümlemelerden ve açıklamalardan tiksinti. Hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı. "Hadi, hadi, çabucak, iki sözcükle söyleyin bana!".[106]

1.6.2.7.Modern İnsanın Oyunculuğu

Modern insan, modernleşmenin bir örnekleştirici, tek tipleştirici baskısıyla birlikte; toplumsallaşmanın gereklerinin ortaya çıkardığı büyük bir oyuncudur. O, kamuya çıktığı noktalarda, kimliğinin belirli bir yönünü vurgulamak için; davranış, mimik, konuşma biçimini, usta bir oyuncu gibi, seferber edebilir ve kullanabilir. Vermek istediği imajla çelişen her şeyi de, mümkün olduğunca gizleyebilir.

"(...) modern dünyayı bir gösteriş dünyasından ibarettir. Güzellik, sevgi, sadâkat ve hakîkat gibi modern bireyin propaganda ettiğini söylediği değerler, aslında sadece sosyal ilişkileri esnek bir şekilde yürütmekten başka bir işe yaramazlar. Bu yönüyle modern insan, sadece büyük bir iletişimci değil, aynı zamanda büyük bir sahtekârdır."[107]

Modern insan, sağlıklı ve uyumlu bir şekilde hayatını devam ettirebilmek; toplumdan "anormal" damgasını yememek için rollerine sâdık kalmak zorundadır. Bu yüzden mekânsal olarak oyuna hazırlandığı "sahne gerisi" ve

[105]Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, s.160-161.
[106]Giddens, **a.g.e.**, 59-60.
[107]Hans Van der Loo- Willemvan Reijen, **a.g.e.**, s.152

oyununu sergilediği "sahne önünü" karıştırmaması gerekmektedir. Şayet karıştırırsa, toplum tarafından önce kınanıp aşağılanacak; rolünü oynamamakta ısrar ettiği takdirde ise sahne dışına atılacaktır.

Bu durum, ahenkli bir sosyal yapıyı gözler önüne sererken; modern birey için çok ciddi sıkıntıları da bünyesinde taşır. "Kamusal alanda belirli bir imaj yaratmak için kimliğin stratejik olarak bazı yönlerinin vurgulanması, yüksek derecede özden uzaklaşmayı (self-distantion) gerektirmektedir.[108]" Buna aynı zamanda maskenin intikamı da diyebiliriz. Rolü dâhilinde, giderek daha da geliştirilen kodlar ve tutumlara insan, ayak uydura uydura, kendine yabancılaşır ve iç dünyasında parçalanmalar yaşar. En nihayetinde bu durum, bir rolden, bir durumdan diğerlerine atlayan narsisizmle sonuçlanabilir.

[108] **A.e.**

İKİNCİ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNE GÖRE MODERN İNSANIN VARLIK VE VARLIK ÖTESİ KARŞISINDAKİ GÖRÜNÜMLERİ

"Modern bireyin oluşum süreci ve özellikleri" adlı bölümümüzde tezimizin teorik zeminini oluşturan "modernlik, modernizm, modernizm ve gelenek, modernleşme, modern düşünce, modern toplum ve modern insan" başlıkları üzerinde durduk. Bu bölümümüzde ise İkinci Yeni şairlerinin gerek düzyazı gerekse şiirlerinde modern insanın varlık ve varlık ötesi karşısındaki görünümleri tespit edilip incelenecektir. Bu incelemeye geçmeden önce geleneksel zamanların, modern dönemlerin ve Varoluşçu'ların varlığa yaklaşımları ele alınacaktır. Bölümümüzün ikinci kısmında ise "Varlık Ötesi" ana başlığı çerçevesinde "Tanrı Kavramı ve İnancı, Peygamberler, Kutsal Kitaplar, Ölüm-Ahiret ve İntihar" başlıklarına yer verilecek ve bu başlıkların İkinci Yeni şiirinde karşılıkları bulunup değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2.1.Varlık

Varlık meselesi insanoğlunun ilk belki de en önemli problemidir. İnsanlar bu meseleye yaşadıkları devir, coğrafya ve bağlı oldukları inanç sistemleri çerçevesinde farklı şekillerde yaklaşmışlar; varlığa ya materyalist ya da idealist çerçevede karşılıklar bulmaya çalışmışlardır.

Geleneğin varlık telâkkisi Tanrı merkezlidir. Asıl varlık "Tanrı"dır, asıl öz O'dur. Diğer varlıklar Onun iradesinin, isteğinin bir sonucudur. Geleneksel insan peşin iman ve kabullerle bu varlık telâkkisine bağlıdır. Epistemik olarak bu merkezden sadece bilgi ihtiyacına yönelik sorgulamalara girişir. Yalnız bu sorgulamalar merkezi, asıl olanı yıkmaya yönelik değildir.

"Varlık" problemi İlkçağ Yunan dünyasının temel problemidir. Doğa filozoflarından ilki olan Thales ve diğer doğa filozoflarının ana problemi, değişen şeylerde değişmeyen kalıcı olan bir öğenin olup olmadığını araştırmak olmuştur. Varlık felsefesi olarak ele aldığımız ontoloji, Yunanca'da "on" sözcüğü ile, Türkçe "Varlık", sözcüğü ile eş anlamlıdır. Bu anlamda ontoloji, var olan'ın bilimi anlamına

gelir. Başka bir ifade ile ontoloji, varlık'ı, var olan şeyleri konu alan disiplindir. Ontoloji yaklaşımında varlık'ın nedenleri temellerin araştırması ile Eski Yunan'da ilk felsefe olan metafizikle eş anlamlı olarak kullanılmıştır.[1]

Eski Yunan felsefesinde varlık meselesini en çok ele alan Platon'dur. Platon'un varlık anlayışı, varlığın bir ve gerçek olan idea olduğu, maddenin yokluk anlamına geldiği, Tanrı'nın bir ve her şeye aşkın olduğu, akılla kavranabilen ve gözle görülebilen âlemin öz itibariyle birbirinden farklı hatta birbirine zıt olduğu ve ruhun ölümsüz olduğu gibi tezlere dayanmaktadır.

İbn-i Arabî'nin varlık felsefesi ise, varlığın bir olduğu, tek ve gerçek varlığın Allah olduğu, maddenin yokluk olduğu, Allahın diğer varlıklara hem içkin hem de aşkın olduğu, gayb ve şehadet âlemlerinin birbirlerinden öz itibariyle farklı olduğu ve ruhun ölümsüz olduğu tezlerine dayanmaktadır. Yetiştikleri dönem ve kültürel farklılıklar bir kenara bırakılırsa Platon ile Arabî'nin benzer şeyler söyledikleri gözlemlenmektedir.[2]

İslamiyet'te varlığı kendinden olan ve var olmak için başka hiçbir varlığa ihtiyaç duymayan yegâne varlık Allah'tır. O'nun varlığı ezelî ve ebedîdir, varlığının başı ve sonu yoktur. Bunun için mutlak Cemal ve Kemal yani gerçek güzellik ve olgunluk ona aittir. Dünyadaki bütün güzellikler O'nun güzelliğinin yetmiş bin hicap perdesinin ardından görünen yansımaları, aynalarıdır. Dolayısıyla varlıklardaki bütün güzelliklerin ve olgunlukların kaynağı O'dur.

İnsan ise bu esas güzelliği tescil ve tebcil etmek için vücud giydirilerek varlık sahnesine çıkartılmıştır. Bu misyonundan dolayı muhatab-ı ilâhî olmuş ve hiçbir varlığa verilmeyen cüzî iradeye sahip kılınmıştır. Mevlana'ya göre insanın dünyaya gönderilişi onu asıl vatanından koparmış, gurbete düşürmüştür. Bu yüzden tıpkı kamışlıktan koparılan ney gibi insan da asıl vatanının özlemiyle inlemektedir.

Modernizmle birlikte varlık telâkkisinde ciddi değişiklikler meydana gelmiştir. Geleneksel anlayışta varlık hiyerarşisinin en tepesinde bulunan "Tanrı" kavramının yerinden edilişi ontolojik olarak kaosa neden olmuştur. Tanrı yerine merkeze kendisini koyan modern insan, diğer varlıklara en fütursuz müdahale imkânı

[1]Macit Gökberk, **Felsefenin Evrimi**, İstanbul, Devlet Kitapları, 1979, s. 3.
[2]Sebahattin Çevikbaş, Platon ve Muhyiddin İbn-i Arabî'nin Varlık Anlayışlarının Karşılaştırılması, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1994, s.1.

tanıyan meşruiyet zeminini de bulmuştur: Ben. Batı Felsefesi "cogito" yu felsefenin temeline yerleştirerek bilgi temelli bir ontoloji ile karşımıza çıkmıştır.

Pratikte faydacılık esasına dayalı modern bilimlerin varlığa yaklaşımı da bu esas üzerinden yürür. Varlığın varoluşsal yapısının, anlamının sorgulanmasının lüzumu kalmamıştır, zaten var'dır, ihtiyaç var olanın bilgisi üzerine yoğunlaşır. Bu durum, Varlık'sız bilim anlayışı ve onun ürünü teknolojiyi netice vermiştir:

> "Batı teknolojisi bir kışkırtma olarak, insanın elinde doğaya meydan okumaya başlamıştır. Doğayı, bilgi ve enerji üretmeye zorlayan, modern teknoloji gizli olan hiçbir şeye sabır göstermeksizin, Var'ı ışığa çıkartmak yerine Var'ı maskelemiştir. Techne'nin olumlu değerlerinden olumsuz olanları ayırmamamız sonucunda, Techne insanlığı tehdit eden karabasan hâline gelmiştir. İşte atom bombası ile ilgili kriz Var'ı unutmadan kaynaklanmıştır."[3]

Bu varlılk telâkkisinin neden olduğu sayısız felaketin en büyüklerinden birisi de paragrafta vurgulandığı üzere atom bombası aracılığıyla gerçekleştirilenlerdir. Varlık'ı unutan ve Varlık'tan uzaklaşan Batı metafiziği, aynı zamanda insanı da unutmuş insanı özne hâline, insanı doğayı anlayan ve açıklayan Varlık hâline dönüştürmüştür.

> "Heidegger'e göre modern insan, bilimsel keşiflere dayalı tüm üreticiliği ile birlikte, olguları gözlemleyerek, 'düşünmeyi' hesaplayıcı ve her şeye hükmetmeye çalışan 'düşünme' hâline getirdi. Bu yüzden modern insan düşüncesi, düşünmenin "Varlık'la ilişkide olmak" ve "Varlık'ı düşünmek" olduğu gerçeğini unutmuştur. İnsan'ı tekrar Varlık'la ilişkiye sokmak gerekir."[4]

Yukarıda bahsi geçen gereklilik tabiî şekilde olmamış, insanın Varlık'la ilişkisi zarurî ve trajik nedenlerle ortaya çıkmıştır. Makineleşme, teknoloji ve bilimsel ilerlemeler insanın yaşam koşulları ve refahını artırmasının yanında hatta bunlardan daha çok yıkımları, savaşları, sayıları milyonlarla ifade edilen sivil ölümleri beraberinde getirmiştir. Bu durum var olanın ötesinde varoluşu (exzist) sorgulayan, Varoluşçuluk adlı felsefî bir akımı netice vermiştir.

---

[3]Geoerge Steiner, **Heidegger,** Çev. Süleyman Sahra, Ankara, Hece Yayınları, 2003, s.173.

[4]De FredericTowarnıckıd, **Anılar ve Günlükler: Martin Heidegger**, Çev.Zeynep Durukal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.42.

Varoluşçuluk, özellikle II. Dünya Savaşından sonra insanın içinde bulunduğu bunalım ve yıkımdan kurtuluşu olarak görülmüş, savaş sonrası değerlerini kaybeden yalnızlığa ve hayal kırıklığına uğrayan insanlar çareyi bireyi merkeze alan varoluşçulukta görmüşlerdir. Çünkü varoluşçu felsefeye göre birey kendi özünü kendi seçimleriyle oluşturur. [5] Bu felsefe daha çok, günümüzle gelenek arasında bağlantının koptuğu, insanın manasız bir varlık hâline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar.

Kierkegaard'a göre, varoluşçuluk, bizzat somut olan insanın yaşamıdır. Kierkegaard varoluş düşüncesinde insan'a odaklanarak, insan'ın kendi özünü, özgür seçimleri ile ortaya koyduğunu ileri sürer. İnsan özünü oluşturma sürecinde estetik, etik ve dinî olmak üzere çeşitli varoluş evrelerinden geçer. İnsan kendini gerçek anlamda Tanrı'ya yönelerek inanç vasıtasıyla gerçekleştirebilir.Kierkegaard varoluşçuluğun deist kanadından bir filozof olarak düşüncelerinde Hıristiyan teolojisinin etkilerini taşımaktadır.[6] Bu düşüncelerini Kierkegaard, rasyonalist sistemlerdeki mevcut düşünce yapılarına getirdiği eleştiriler eşliğinde şu şekilde sıralar:

> " rasyonalist sistemler gerçekliğin tümünü bir düşünce sistemi içerisine sıkıştırır, her şeyi akla indirger ve akıl dışındaki bütün her şeyi unutturur. Ona göre aklı ve toplumu ön plana çıkaran bir felsefe kişiselliği, kişisellik ilkesi olan varoluşu, insanın varoluşunu meydana getiren öğeleri hiç dikkate almaz. Bunun için felsefe genel olana değil, özel olana, nesnel değil de, öznel olana yönelmelidir. " [7]

Varoluşçuluğun ateist kanadından olan Sartre da varoluşçuluğun önemli filozoflarından olmuştur. İnsanın özgürlüğe mahkûm olması ve bunun getirdiği sorumluluk ve bunaltı onun düşüncelerinin temelini oluşturmaktadır. Bütün varoluşçu filozoflar gibi, bireyi merkeze alan Sartre, bireyin kendi özünü oluşturma sürecinde Kierkegaard'tan ayrılır. Sartre'ın bireyi, bu dünyaya atılmış olduğundan, kendi başınadır. Bu yüzden kendi özüyle ilgili her şeyi, kendine dayanmaktadır. Bunun getirdiği ağır sorumluluk altında ezilen birey, var olduğu andan itibaren bulantı duygusuyla karşılaşmaktadır. Sartre'a göre;

---

[5]Jean-Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, 22.bs., Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s.10.
[6]H.J. Blackham, **altı varoluşçu düşünür**, Çev.Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitapevi, 2005, s.22.
[7]Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005, s.557.

> "Her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler[geleneksel ve dine dayalı Varlık telâkkisine sahip kimseler] özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. (…) Bu inanış köklerini dinden alır.(…) Varoluşçuluk ise tam tersini öne sürer: İnsanda –ama yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. Yani insan önce vardır, sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır.(…) Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır…"[8]

Heidegger'e göre insanın ruh durumunu en iyi ortaya koyan varoluş tarzı 'atılmışlık'tır. Diğer taraftan içine atıldığımız bu dünyada, başkaları vardır ve başkalarının varlığını anlamak Heidegger açısından 'varolmaktır'. Steiner'e göre ise, başkaları arasına atılıp, başka biri ile varolarak kendi kendimizi canlandırmak ve gerçekleştirmekle biz kendimiz olmaya başlarız. İnsan kendi varoluşu üzerine, kültür üzerine bütüncül yorum geliştirmek gibi temel insanî bir fenomene sahiptir. İnsan ancak, kültürün dışına çıkarak kendini geliştirebildiği ölçüde varoluşunu anlamlı kılar.[9]

İyi ve kötünün belirsizleştiği, Hıristiyan-Avrupa dünyasına ait değerlerin tutarsızlaştığı bir ortamda Nietzsche, "Varoluş" için en acı ilacı sunar: Bireysel deneyim. Kişinin bu noktada kendini inşası için çevresinde oluşmuş her şeyi yıkması gerekmektedir. "İnsan kendini varoluşa uyarlamalı ya da kendini yok etmelidir."[10] Nietzsche felsefesinde var olabilmek için yıkmanın adı nihilizm (hiççilik)dir.

Nietzsche, nihilizmin neler vaat ettiğini açık yüreklilikle "Böyle Buyurdu Zerdüşt"te şu sözlerle açıklar: "Ah kardeşlerim, size iyiyi ve iyinin masasındakileri parçalamayı tembihlediğimde, insanoğlunun onun yüksek denizlerinde gemiyle dolaştırdım sadece ve şimdi ona yalnızca büyük dehşet, büyük düşünce, büyük hastalık, büyük bulantı, büyük kusma gelir."[11]

Neticede "varlık" meselesi tek bir bakış açısıyla çözümlenebilecek bir mesele değildir. Değişen şartlar, coğrafya ve en önemlisi zaman, insanın "varlık"a

[8]Sartre, **a.g.e.**, s.8.
[9]Steiner, **a.g.e.**, s.127.
[10]Blackham, **a.g.e.**, s.48.
[11]**A.e.**, s.37.

yaklaşımında köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu yüzden yukarıda saydığımız etkenler göz ardı edilerek "varlık"ı doğru algılamak mümkün değildir.

2.1.1. İkinci Yeni Şiirinde Varlık

"Varlık" meselesi İkinci Yeni şiirinde kendisine en fazla insan merkezinde yer bulur. İkinci Yeni şairlerinin bu poetik tercihlerini Sezai Karakoç: " Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter (...) Yeni şair ancak varlık üzerinde konuşur."[12] sözleriyle ortaya koyar. Kendi içlerinde "varlık"ı ele alışları farklılık arzetmekle beraber genel olarak İkinci Yeni'nin somutta kalan, materyalist bir bakış açısıyla "varlık"ı ele aldıkları söylenebilir. Karakoç yukarıdaki sözlerin devamında hareketin diğer şairlerinin "varlık"a yaklaşımlarını, "Yeni şair hep somutun somutuna, Plastike gider" sözleriyle özetler. Onlarda –Sezai Karakoç hariç tutulmak kaydıyla- ne geleneğin Tanrı merkezli "varlık" telâkkisi ne de tam anlamıyla Varoluşçular'a özgü derin, felsefî bir varoluş sancısı gözlemlenebilir. İkinci Yeni daha çok somutta, yüzeyde kalan ve toplum içerisinde varlık mücadelesi veren bireyin şiirini yazmıştır. Nitekim hareketin bu özelliğini Cansever:

"İkinci Yeni olayı (...) dıştan bakılan, yalınlaştırılmış, hatta basite indirgetilmiş küçük insan'dan insan'a, insanın karmaşık yapısına, onun aynı zamanda toplumun bir birimi olmasına karşın bireyliğine de ağırlık verme girişimidir."[13] sözleriyle anlatır. Bireyi toplum içerisinde görünür kılmak, insanın öz varlığını şiirin objesi hâline getirmek çabası bu hareketin insan merkezinde "varlık"a bakışını özetlemektedir.

Bu harekete mensup şailerin varlığa yaklaşımlarını kendi içlerinde şu başlıklar altında özetleyebiliriz: Edip Cansever'de varlık "Bölünmüşlük ve Kopmuşluk", "Anlamsızlık ve Hiçlik", " Madde ve İnsan" gibi başlıklar altında karşımıza çıkarken, Turgut Uyar'ın varlığa yaklaşımını "Geriye Çekilme" ve "İleriye Atılma" başlıkları şeklinde inceleyebiliriz. Cemal Süreya, varlığa yaklaşımını kadının çeşitli görünümleri ve kimlikleri üzerinden somutlaştırma yoluna giderken,

[12] Sezai Karakoç, "Galile Denizi", **Edebiyat Yazıları II**, 2.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1997, s.31.
[13]Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, "Şiiri Bölmek", Haz.Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.150.

Ece Ayhan'ın varlığı işleyişini gene kendisine özgü "Sivillik" kavramıyla izah edebiliriz. İlhan Berk'te varlık "Merkez Varlık Olarak Ben" başlığıyla karşımıza çıkarken, Sezai Karakoç' ta varlık gelenek ve din merkezinde işlenmiştir.

2.1.1.1. Edip Cansever Şiirinde Varlık

İkinci Yeni şairleri içerisinde bir problem olarak bireyin varoluşsal kaygılarını gerek düzyazılarında gerekse şiirlerinde en çok ele alan Edip Cansever'dir. Bir birey olarak neyiz? Yani kendimiz hakkında ne biliyoruz? Ne bilebiliriz? soruları onun düşüncesinin, şiirinin odak noktasını teşkil etmektedir. Ona göre günlük edimlerin içerisinde kılıktan kılığa giren, çevreye uymakla direnmek arasında sıkışıp kalan insanın kendi öz varlığıyla tanışması, karmaşık çözülmez bir problem hâline gelmektedir. Nihayetinde ise insanın bu toplumsal çatı altında, "yalnızlık anıtı"ndan başka görünümü kalmamaktadır. Çünkü bazı toplumsal-ekonomik güçler sinen ya da başkaldıran, tutsaklığı ya da yok olmayı kabullenen bir yığın varoluş biçimi yaratmaktadır.[14] Birey ise bu varoluş biçimleri karşısında ve algı bozuklukları içerisinde şaşkın bir vaziyettedir.

Kierkegaard'a göre de, varoluş sistemlerle, kavramlarla örtülür. Ve kişi giderek kendi bireysel varlığından kopar. Ne birey kalır ortada ne bireysel varoluş. Burada artık kişiyi ve bireyi bulmak mümkün değildir.[15]Bunun nedeni de soyut olarak düşünmek ile gerçekten varolmanın farklı bir şey olduğu gerçeğidir.

Nitekim Cansever de bireyi ele alırken onun bağlı bulunduğu " toplumsal, ekonomik ve siyasal etkenleri dışlar; anlatılan insanın coğrafî konumunu silikleştirdiği gibi onun yaşadığı üretim ilişkilerini de belirsizleştirir. Böyle olduğu için, Edip Cansever'in şiir öznesi 'boşlukta sallanan insan' olmaktan hiçbir zaman kurtulamaz.**"**[16]

---

[14]**A.e.**, s.150.
[15]Kierkegaard**, Yaşadığımız Çağ,** Çev. Nedim Çatlı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997, s.233.
[16] Veysel Çolak, "Edip Cansever'de Bir Yaşam Birimi Olarak Yalnızlık", **Şairin Kanı,** İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2004, s.68.

2.1.1.1.1. Bölünmüşlük ve Kopmuşluk

Yukarıda bahsi geçen varoluş biçimleri öze, insanın kendisine varmasında bir yığın engeli içermektedir. Bu durum insanın benliğinde bölünmenin, düalitenin, yabancılaşmanın da önünü açmaktadır. Edip Cansever ortaya çıkan bu olumsuz tabloyu şu sözlerle özetler:

> "Tam nerede kalmışsam" dediğim zaman, o kaldığım yere geliyorum. Yavaş yavaş geliyorum. Önce iki kişiyi görüyorum. Sonra benim masama gerçek veya düşsel biri geliyor, gidiyor, sonra benleşiyorum, yavaş yavaş kendime doğru geliyorum. Burada iyice benleşip, düşünüyorum. Tekleşiyorum ve nerede kalmışsam deyip, yaşamı sürdürüyorum."[17]

Modern hayatın hızı ve aritmetik akışı, ilişkiye geçilen insanların çokluğu ile ilişkilerin yapaylığı modern insanın algı dünyasını alt-üst etmiş ve kendilik bilincine ciddi anlamda zararlar vermiştir. Cansever, modern insanın -temelinde saydığımız nedenlerden ötürü- yaşadığı bölünmüşlüğü "Çember VI" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında şu şekilde işlemiştir:

" İnsan günün her parçasında yaşamıyor
Bu çok doğru
Evet bu çok doğru."
"ÇemberVI", Sonrası Kalır I, s.150.

Şair, bu mısraları "monolog" tarzında oluşturmuş; ilk mısrada ortaya koyduğu yargıyı kendi kendisini tasdik ederek aynı zamanda bölünmüşlüğün bir başka örneğini de mısralarına taşımıştır. Şair bölünmüşlüğü bu uzun şiirin devam eden mısralarında da işlemeyi sürdürür:

" Bu gün de başlamayı unutuyoruz
Herkes birbirine bakıyor
Bulan bulana kendini"

[17] Edip Cansever, " Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., Konuş. Adnan Benk, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.120-121.

"ÇemberVIII", Sonrası Kalır I, s.152.

"Çember" yaşanılan hayatın tek düzeliğini simgelemesinin ötesinde, insanın bir gün içerisinde başlangıç ve bitiş hissinden mahrum oluşuna da işaret etmektedir. "Bulan bulana kendini" mısraı ise kalabalık ve kargaşa içerisinde bireyin en başta kendisinden uzak düşüşünü vurgulamaktadır.

Cansever şiirinde "varlık"a bakışın bir başka şekli de gelenek ve onun bağlantılarından kopmuş, boşlukta, kendi olma savaşını veren birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Cansever için gelenekten kopmak olumlu bir eylem olarak algılanmakta ve birey için bu durumun bir fırsat olduğu da vurgulanmaktadır. Nitekim kendisiyle yapılan bir konuşmada "Neden Umutsuzlar Parkı?" sorusuna! şöyle cevap verir:

> "Geleneklerinden silkinmiş, bağlantılarını yitirmiş insanlara yanıtlar hazırlıyor bir bakıma. Yani kendimi ve ilgilerimi yokluyorum burada. Bir boşluk içinde dengemi yokluyorum. Kendimizi alışılmışla, bizim olmayan inançlarla oyaladık durduk. Artık yeni bir varlık olduğumuzu anlıyoruz. Çağımızın tek ve gerçek anlamı da bu."[18]

Cansever'in bu tavrı Varoluşçuluk'la paralellik arzeder. Çünkü Varoluşçu felsefeye göre de birey hiçbir yere yaslanmadan, kendi özünü kendi seçimleriyle oluşturmalıdır. Cansever bu paragrafta vurguladığı düşüncelerinin şiirsel pratiğini aşağıya aldığımız mısralarda gerçekleştirir:

"Kendimi saymazsam –hem niye sayacakmışım kendimi
Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi
Konuşmak? Konuşuyorum; alışmak?Evet alışıyorum da
Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler gibi."
"Umutsuzlar Parkı II", Sonrası Kalır I, s.160.

Cansever'in yukarıdaki sözlerinin paralelinde ortaya koyduğu bu mısralarda anlatıcı, kendinden öncekilere olan bağlılıklarından kurtulamadığı için kendini yok

[18]Cansever, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu İle Konuşma", **Gül Dönüyor Avucumda**, Konuş. Asım Bezirci, s.73.

saymaktadır. Bu yüzden anlatıcının varlığına delil olabilecek bütün eylemleri de kendisi tarafından zamansız, donuk resimler olarak nitelenmektedir.

Şair benzer yaklaşımı "Nerde Antigone" adlı kitabının "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka" adlı şiirinde de sürdürür.

"(...)dün o hekim dedi ki
dönünce birden yüzüme, yüzümün bu en yitik çağına
Dedi ki: siz niye yoksunuz acaba
(...)
Hey tanrım! bu ölen de kim, yani kim yaşamış kendi adına."
"Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka", Sonrası Kalır I, s.253."

Şiirde yok sayılmanın, görmezden gelinmenin temel nedeni Cansever'in şikayet ettiği insanın geçmişten taşımak zorunda kaldığı bağlantılarıdır, gelenekleridir. Bu mısralarda vurgulanan biçimiyle "Geleneklerinden silkin(eme)miş, bağlantılarını yitir(eme)miş" insan kendi adına yaşama özgürlüğünden de mahrum kalmak zorundadır. Şiirde geçen "yitik çağ" ifadesi problemi yaşanılan dönemle ilintilendirmiş; "bu ölen de kim, yani kim yaşamış kendi adına." mısraıyla da şair yaşayışıyla bir varlık ortaya koyamayanın yani zaten yok olanın ölmesinden de bahsedilemeyeceğini dile getirmiştir.

2.1.1.1.2. Anlamsızlık ve Hiçlik

Birbirinin tekrarı zamanlar, günler, sıradan zevkler, yaşamın gerçekliğini yitirip anlamsızlaşması, şaka gibi bir şey olması. Bunların nedenini de kimsenin bilememesi Cansever'in hayatı anlamsız bulmasının nedenlerinin başında gelmektedir. Şair yaşanılan hayat karşısında hissetmiş olduğu bu duyuyu "Yüzme Havuzu" adlı şiirinde işleme yoluna da gitmiştir:

"-Sözsüz, zamansız bir şaka mıydı yaşam?
-Biraz öyleydi. Gene de
Sorardık ara sıra birbirimize: neden?

-Sorsak bile ne çıkardı, bir değil
Sanki binlerce yanıt hep bir den
Bilmem!
Bilmem!
Bilmem!"
"Yüzme Havuzu", Sonrası Kalır II, s.414.

Varoluş, birey için sadece anlamsızlık içermez. Belki bu anlamsızlığın yol açtığı o, sebepsiz hüznü de bünyesinde barındırır. Şair, varoluşun anlamsızlığını ortaya koymak için "Armalar II" adlı şiirinde duru ve saydam bir dekor oluşturur. Şiirde saydamlık ve duruluğun yanında tekdüzeliği, bir örnekliği ifade eden "orman", anlamsızlığı ve hüznü daha da arttırmaktadır.

"Şimdi bu durulukta bu saydam
Hiçbir anlam içermeyen bu
Gökyüzü ormanında
Varoluşun o garip hüznü."
"Armalar II", Sonrası Kalır II, s.400.

2.1.1.1.3. Madde ve İnsan

Sezai Karakoç, Edip Cansever'in Yer Çekimli Karanfil adlı kitabındaki şiirleri değerlendirdiği "Bir Materyalist Şiir" başlıklı yazısında, Cansever'in Tanrıya ve insana yaklaşımını şu cümlelerle verir: "Cansever, Tanrıdan hiç, hatta inkâr için bile söz açmaz. İnsan bile bir maddesel motif olarak girer şiirlerine (kim biner bu gemiye insandan kıyılar yapılırken)."[19]

Edip Cansever'de Sezai Karakoç'un bu tespitine örnek teşkil edebilecek başka şiir örnekleriyle de karşılaşabiliriz. "Gözlerimi batırıyorum istakozlara"[20] mısraında şair, insanın gözlerini maddesel bir motif olarak "çatal"la özdeşleştirirken, "saçlarla gözleri kesiyoruz makaslar konusunda"[21] dizesinde ise özdeşleştirilen öge:

[19]Sezai Karakoç, " Bir Materyalist Şiir", **Pazar Postası,** Ankara, 27.4.1958, s.8.
[20]Edip Cansever, "Yangın", **Sonrası Kalır I**, s.100.
[21] Edip Cansever, "Güneşin Yazdığı", **Sonrası Kalır I**, s.104.

"makas"ı, şiirin içerisine de almıştır. "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" adlı şiirinde Cansever, maddeyi mutlak varlık sayan ve maddeden başka hiçbir şeyin varlığını kabul etmeyen materyalist düşünce yapısını, insanın en küçük yapı taşlarının ("atom", "molekül") isimlerini de şiire dâhil ederek işleme yoluna gitmiştir:

"Atomlar bile güzel
Moleküller bile
Toplanıp ayak oluyor bende
Ağız oluyorlar biraz
Diş oluyorlar keskince
İki göz parlakça
On tırnak sivrice."
"Güzel Atomların Yaptığı Ayak", Sonrası Kalır I, s.107.

İnsanın maddesel özelliklerine, somuta yapılan vurgu onu bedenin sınırlarına adeta hapsetmiştir. Aslında Cansever'in bu çabası, duygu, düşünce ve benlik olarak "toplumsal-ekonomik güçler" karşısında dağılan bireyin varlığını maddede beyhude toplama çabasıdır. Cansever'i düştüğü bu durumdan Kierkegaard'ın "Varoluş; somut, öznel ve uyanık insanın yaşamıdır"[22] sözü dahi kurtaramamaktadır.

Cansever şiirinde madde karşısında eriyen, yok olan veya dönüşen insan varlığıyla da karşılaşabiliriz. Şairin "Umutsuzlar Parkı III" adlı şiirinde birey, edilgen bir varlık olarak tıpkı bir sokak, bir ev, bir duvar gibi tasarlanmakta ve yapılmakta yahut eşyayla özdeşleştirilerek verilmektedir:

"Kimi ellerini sürüyor, kimi gözlerini kapıyor yaşadıklarıma
Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık insan
Ve geçilmiyor ki benim
Duvarlar, evler, sokaklar gibi yapılmışlığımdan."
"Umutsuzlar Parkı III", Sonrası Kalır I, s.162.

[22]Timuçin, Afşar, **Düşünce Tarihi,** İstanbul, Bulut Yayınları, 2011, s.94.

Cansever, "Alüminyum Dükkan" adlı şiirinde "yeninin yenisi insan" olarak nitelediği bireyin eşyayla, maddeyle aynı kaderi paylaşmak zorunluluğunu vurgulamıştır:

"İşte bu yeninin yenisi insan
Dizilmiş kutu,
Bükülmüş teneke,
Alüminyum dükkan."
"Alüminyum Dükkan", Sonrası Kalır I, s.111.

Şiirde geçen "dizilmiş kutu" ifadesi insanın üst ve konumu başkaları tarafından belirlenen bir varlık hâline dönüşüşünü anlatırken, bu dönüşümün bireyde meydana getirdiği eziklik ise "büzülmüş teneke" tabiriyle verilmiştir.

Eşya, Yerçekimli Karanfil'de, insan için fon, sığınak ve kaçış imkânı olmaktan çıkmış, kendi başına buyruk, kendi kanunlarıyla var ve yeter bulunmaktadır. [23]:

" Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız"
"Aaaa", Sonrası Kalır I, s.96.

"Aaaa" adlı şiirinde geçen bu mısralar eşyanın keyfi tutumunu "ayaksız iskemle" imajıyla karşımıza çıkartırken, eşyanın kendi başına buyrukluğu "Tüfekkk" şiirinde "İskemle kendini saklar –böyle de şaka olmaz"[24]mısraıyla ortaya konulmuştur. "Güzel Atomların Yaptığı Ayak"[25] adlı şiirinde de istediği uzvu olmakta serbest bırakılmış atomlar, moleküller Cansever'in bu tutumuna örnek olarak gösterilebilir.

[23] Karakoç, **a.g.y.**
[24]Edip Cansever, "Tüfekk", **Sonrası Kalır I**, s.106.
[25] Edip Cansever, "Güzel Atomların Yaptığı Ayak", **Sonrası Kalır I**, s.107.

"Maddeyle insan arasındaki ilgi,"nicelik"olduğundan, Cansever, insanı hep niceliklendirir. O kadar ki, "ben" bile tek değildir, tekil yoktur, Cansever tekilden şiddetle kaçar:"[26] "Ben miyim şimdi nerede, ben çok ey"[27] mısraı şairin bu tercihini açık bir biçimde göstermektedir.

Cansever, "Altın Ayak" şiirinde ise çoğul olarak nitelendirilmenin karşısında kendisini konumlandırır ve ortaya çıkan bu duruma karşı şikayetini dile getirir:

"bana sen olmalıydın, kovulmalarından ötürü sığınacak
Ama hep biz oluyoruz dünyada
Biz."
"Altın Ayak", Sonrası Kalır I, s.131.

Bu mısralarda anlatıcı "ben ve sen" zamirleriyle de olsa varlığı çevresindekiler tarafından görülen ve kabul edilen bir birey olmanın özlemini dile getirir. Ancak anlatıcının bu özleminin gerçekleşmediğini, aksine bu isteğin bir bütün içerisinde çoğul olarak anlaşılabilecek bir noktada kaldığını "Ama hep biz oluyoruz dünyada/ Biz." mısraı net bir biçimde göstermektedir.

Varlığa maddeci bakışın baskın bir şairi olarak Cansever, nicelik özellikleriyle insanı ele almış, böylelikle yüzeyde genişleyerek insanın derinliğine inme zorunluluğundan da kurtulmuştur. "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" şiirinden aşağıya aldığımız mısralar şairin varlığa yaklaşımında maddede saplanıp kalışını gözler önüne sermektedir:

"moleküller bile
Toplanıp ayak oluyorlar bende"
"Güzel Atomların Yaptığı Ayak", Sonrası Kalır I, s.107.

Cansever'in kullandığı anlamda "ben", çağının tanığıdır, doğanın herhangi bir parçasıdır ve "Tanrı'nın öbür eşyaları'yla takas değeri olan bir nesnedir.[28] Bu tespite Cansever'in şiirinde şu örnekler gösterilebilir: "Kervanın ben tutarındaki

[26]Karakoç, **a.g.y.**
[27] Edip Cansever, ""Ey",", **Sonrası Kalır I**, s.94.
[28]Tomris Uyar, " Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever", **Papirüs**, Temmuz 1966.

parçaları"[29]"bulunmuş bir eşyayım sanki,/ Örneğin bir para cüzdanı, bir anahtar zinciri"[30], "Kurbağalara bağlayan taş merdivenleri/ Durmadan kendimle karıştırıyorum."[31]

2.1.1.2. Turgut Uyar'da Varlık

Turgut Uyar'ın gerek düz yazılarında gerekse şiirlerinde Cansever'de olduğu gibi birey merkezinde direkt bir "varoluşsal" kaygı gözlemlenemez. Ancak ilk şiir kitabı "Arz-ı Hal"deki "Yalağuz" şiirinden itibaren insanın sıfır noktasına, fıtratın en işlenmemiş hâline özlem, gönderme onun şiirinde hep kendisini hissettirmiştir. Şiirsel olarak tercih edilen bu yol, şiirin macerası içerisinde karşısına toplumu, yasaları ve geleneği almıştır. Çünkü varlık olarak bireyi en ilkele indirdiğimizde toplumsal hayatın bütün kurumlarıyla çatışacak bir "varlık"ı da ortaya çıkarmış oluruz.

2.1.1.2.1. Geri Çekilme

Turgut Uyar, "varlık"ı ortaya koyuştaki bu tercihini şiirlerinde doğrudan şiir kahramanları aracılığıyla verdiği gibi, çeşitli imgelerle de ortaya koymuştur. "Varlık"ı bu şekilde ortaya koyuş geri çekilme, içe göçme gibi terimlerle de anlatılabilir. Turgut Uyar'ın varlığı ele alışındaki bu tutumunun izlerini ilk şiirlerinde dahi görmek mümkündür. Bireyin küçülerek, geri çekilerek varlığını sıhhatli bir konuma ulaştırma çabası şairin "Yalağuz" adlı şiirinde şu şekilde geçmektedir:

" Bektaş yüce dağ başında –yalağuz-du.

Bektaş zaten doğduğundan beri –yalağuz-du...

Bir sopa, üç beş koyun, bir köpek,

Bulutların içinde kendi kendine –yalağuz-du...

Mintanı ile yalnızdı, çarığı ile yalnızdı...

[29] Edip Cansever, "Cadı Ağacı I", **Sonrası Kalır I**, s.389.
[30] Edip Cansever, "Tragedyalar V", **Sonrası Kalır I**, s.327.
[31] Edip Cansever, "Çağrılmayan Yakup II", **Sonrası Kalır I**, s.382.

Bilinmez düşünceleri, Tanrısı ile yalnızdı....

Beş on kelimesi, diliyle

(...)

Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı.

İğneden ipliğe işte Bektaş, yapayalağuzdu..."

"Yalağuz", Büyük Saat, s.19.

Bektaş adlı bir çobanın yalnızlığını anlatan bu şiir, Uyar şiirinde "varlık"ı sıfır noktasına indirgemenin, bilinçli bir azalmanın, gönüllü çileciliğin de ipuçlarını vermektedir. "Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı." Nitekim Orhan Koçak da bu mısrayı ve bütününde şiiri ironik bir manevra olarak yorumlar:

> "İkinci Yeni şairlerine hep atfedilen o patlayıcı, genişleyici imgelerden biri değil. Tersine, bir küçülme, büzüşme, içe göçme hareketi var burada. Yalnızlığı betimlemek için alçakgönüllü kır çiçeğinin çelimsiz zarafeti yetmemiş, daha da küçük, daha da gösterişsiz, daha da görünüşsüz bir cisme doğru gidilmiş.(...) [Ancak] bu çileciliğin ironik bir manevra olduğunu da görmeliyiz: Bektaş'ın (ve şiirin) yalnızlığın imgesi, hacim ve görsel doluluk açısından küçülürken, bir gizil güç olarak büyümüştür. Kuşyemi tanesi, hemen ezilebilecek papatyaya göre daha sıkışık, daha sert, daha çetin bir cisimdir. Küçüldüm derken aslında güçlendim der gibidir." [32]

"Beş on kelimesi, diliyle [yalnızdı]" Bu mısraıyla varlık'ın maddesel olarak azalmasına şair, dilsel azalmayı da ilave etmiştir. Maddesel azalmada olduğu gibi anlatılanın aksine burada da küçülme değil büyüme vardır; çünkü "beş on kelimesi, dili" Bektaş'ın "bulutlar içinde, dağ başında/ bilinmez düşüncelere" dalmasına engel olmamaktadır. [33]

Turgut Uyar'ın şiirinde kurcaladığı temel problemlerden birisi de insanın doğal, temel "varlık"ını bozan, değiştiren modern düşüncenin ilerlemecilik anlayışı ve bu anlayışın cisimleşmiş şekilleri olan kentlerdir. Bu sebeplerden ötürü şüpheci

[32]Orhan Koçak, "**Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**", İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.41-42.
[33]**A.e.**

bir yaklaşımla "her türlü ilerlemenin, genişlemenin hafifçe yalan olduğunu, fazla kolay olduğunu ya da hızla yalana dönüşebileceğini hisseden bir yanı vardır Uyar'ın öznesinin."[34] Modern kentlerin neden olduğu bu yaklaşım "Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur"da karşımıza şu mısralarla çıkmıştır:

"Akçaburgaz küçük bir kentti
Küçük evleri olan bir kentti
Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim
Kalktım bu büyük kente geldim
(...)
Kara kara geceler abandıkça üstüme
Arapkanlı duygular abandıkça
Öksüzoğlan balıkları gibi kuytulara kaçıyorum
Akçaburgaz yalnızlığıma sarınıyorum"
"Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur", Büyük Saat s. 166-169.

Cansever'in şiir öznesinin anlamsız bir hayat karşısında kaçtığı, sığındığı "ölüm"e karşın Uyar'ın öznesi sahihliği, özü kente gelmeden önce yaşadığı "Akçaburgazyalnızlığı"nda yani kendisinde arar. Bu şiirde geriye çekilme, "Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim" mısraıyla şiir öznesinin kendi içerisine kapanışını ortaya koyar. Nitekim Turgut Uyar, bir düzyazısında bu durumu "Ben, kutsal bir bahaneyim, belki de bir sığınağım kendime."[35]sözleriyle vurgulamıştır.

Kente karşı daha görkemli ve daha kapsayıcı eleştirilerini barındıran örneği, Uyar'ın "Tütünler Islak" adlı kitabının, "Terziler Geldiler" adlı şiiridir.

"Ey artık ölmüş olan at! –dediler-
Ne güzeldi senin çılgınlığın, ne ulaşılırdı!"

[34]**A.e.**
[35]Turgut Uyar, " Ben", **Korkulu Ustalık**, Haz. Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.420.

“Terziler Geldiler”, Büyük Saat, s.223.

“At” motifiyle Uyar, doğallığı, içinden geldiği gibi katkısız yaşamayı anlatmak istemiş gibidir. “At”, “Terziler” gelmeden önceki doğallığı, bozulmamış bir hayatı simgeler. Bu hayata duyulan özlem, şiirin ilerleyen kısımlarında şu mısralarla karşımıza çıkar:

“ Ey artık ölmüş olan at! –dediler-
En güzeli oydu işte, yüzünün
Savaşla ilişkisi
Boydanboya bir karşıkoyma, denge
Ve istekli bir azalma.”
“Terziler Geldiler”, Büyük Saat ,s.227.

Bu şiirde de “Ve istekli bir azalma.” Uyar şiirinin “geri çekilme” refleksi olarak okunabilir. Bu mısra “karşıkoyma, denge” sözleriyle birlikte okunduğunda ise öznenin geri çekilişle pasif duruma geçmediği, aksine mücadelenin devam ettiğine de işaret etmektedir.

Şairin benzer tavrı “Toplandılar” adlı şiir kitabının “Bazilika” adlı şiirinde sıkça tekrarlanan “kısaltıldı” sözüyle karşımıza çıkmaktadır.

“ herkese yeni bir selam
ödden kısaltıldı
ceketsiz bir cesetten, göklerin sahibinden
hüzünlü bir umuttan kısaltıldı”
“Bazilika”,Büyük Saat, s.436.

Konuyla ilgili baştan beri verdiğimiz şiir örneklerine bakıldığında bu şiirdeki “kısaltıldı” ifadesine gelinceye kadar geriye çekilme, küçülme doğal bir şekilde

gerçekleşmiştir. “Kısaltıldı” ifadesi ise dışarıdan müdahâleye dolayısıyla tabiî olmayan süreçlere işaret etmektedir.

2.1.1.2.2. İleriye Atılma

Geriye çekilme tavrı Uyar şiirde ironik bir üslûba işaretin yanında ilerde daha büyük şiirsel patlamalara zemin hazırlamak için alanın daraltılmasına yarayan bir geçit işlevi de görmektedir. Nitekim ilk belirtilerini Her Pazartesi’yle veren, asıl patlamayı ise Toplandılar ve Kayayı Delen İncir’le yapan şiirdeki toplumsal ve evrensel kökenli açılım yukarıdaki tespitimizi desteklemektedir. “tayyar beyin dünyaya alışkanlığı” başlıklı şiiri Uyar’da ortaya çıkan bu değişime tipik bir örnektir:

“Yaşamak sindirilince oralarda buralarda
Herkes çözümsüz bir baba-oğul
Direnen ve arada bir ansınan
Kendi kendini hükümleyen, boşluğuna
(...)
Araya seçimler, karakollar ve sendikalar girince
Düzenin ve korkunun sar’asına tutulan”
“tayyar beyin dünyaya alışkanlığı”, Büyük Saat, s.265.

Bu mısralarda Uyar, geriye çekilme ve istekli azalma gibi tutumlarıyla ortaya çıkan bireysel problemlerle sınırlı söylemlerinin aksine toplumsal kökenli problemlerin üstüne, daha gür bir sesle gitmektedir. Şairin şiirinde ortaya çıkan bu değişime örnek olarak “Yenilgi Günlüğü/ Perşembe” adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısraları da gösterilebilir:

“ Uygundur uçakların uçtuğu bugün
Sonsuz bir karmaşanın üstünden
İplere asılı çocuk bezlerinin
İplere asılı kadın külotlarının
İşçi tulumlarının

Üstünden
Cılız çocuklara havalardan öğütler atarak
Ve 60 bin ile 70 bin arasında bir sayıda
Ölümler atarak"
"Yenilgi Günlüğü/ Perşembe", Büyük Saat, s.276.

1963-64'lerde yazıldığına göre, bahsi geçen uçaklar bir yandan Vietnam'a bomba yağdırırken bir yandan da köylüleri komünizm tehlikesine karşı uyaran bildiriler saçmaktadır.[36] Şiir bireyselden ayrıldığı ve kendisini toplumsala açtığı ölçüde "ben" zamirinden "biz"e doğru bir geçişte kendisini göstermektedir. Şiirindeki bu değişimi Uyar, biçim ve içerik açısından bir gelişme, tıkanıklığı aşma çabası olarak yorumlar:

> "Başka türlü hâllettim şimdi. Birinci çoğul kişiyi besliyorum, onunla söylüyorum. Belki böylece o bencil tekilden kurtulabilirim. Kötülemiyorum ama. Eskittim. Beni eninde sonunda bir çıkmaza sokacaktı. Tam o çıkmazın ağzındayım."[37]

Edip Cansever de "tekilden şiddetle kaçar"[38] ancak Cansever'in bu kaçışı onu Uyar'la aynı noktaya çıkarmaz. Çünkü Cansever, insan varlığını madde gibi ele alıp nicelik olarak şiirinde işlerken; Uyar şiirinde tekilleşmenin yerine birinci çoğul kişiyi alarak şiirini biz dediği "halk"a yani toplumsala açmak istemiştir.

Sonuç olarak Turgut Uyar'ın şiirlerinde ve düz yazılarında ne salt olarak "varlık"a yaklaşım ne de derinlemesine felsefî, varoluşsal sancılar gözlemlenebilir. Cansever'de olduğu gibi o da " maddi, manevi her türlü imkânsızlıkları ile uyamadığı değişmenin"[39] karşısındaki bireyin, kendi deyimiyle çağının yani "çıkmazda olan insanın"[40] şiirini yazmıştır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'yla birlikte bireyi toplumsal bir "varlık" olarak ele almış ve onun çevreyle ilintili karmaşık bunalımlarına şiirlerinde yer

[36]Koçak, **a.g.e.**, s.129.
[37] Uyar, **a.g.e.**, s.574.
[38] Karakoç, **a.g.y.**
[39] Uyar, **a.g.e.**, s.263-264.
[40] **A.e.**, s.352.

vermiştir. Divan'la birlikte sonraki şiirlerinde ise insani değerlere yönelerek toplumsal bir tavır koyan şiirler yazmıştır.

2.1.1.3. Cemal Süreya'da Varlık

Cemal Süreya varlığa ilişkin yaklaşımını, en somut biçimde, şiirinin temel izleklerinden birisi olan "kadın" üzerinden verir. Kadın, Süreya'da sadece cinsel kimliğiyle yer almaz. Süreya, kadını dişiliğinin yanında sosyal kimliğiyle de ele almış, böylelikle "kadın" temi üzerinden varlığa bütüncül bir yaklaşım geliştirmeye de çalışmıştır. Cemal Süreya'nın ilk kitabına adını veren "Üvercinka" adlı şiiri, kadını dişiliği ile sosyal kimliğini birleştirmesi bakımından dikkate değer bir örnektir:

"Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar"
"Üvercinka", Sevda Sözleri, s.38.

Süreya, "Sevgilinin Hâlleri" başlıklı yazısında da Divan şiirinde varlık olarak bir bütün şeklinde ele alınmayıp idealize edilerek işlenen kadın tipini eleştirir:

> "Aslında Divan şiiri için, sevgilinin hâlleri yerine, sevgilinin konumu desek daha yerinde olacak. Bir ide'dir sevgili. Bir kafiye, bir biçim, bir uyum, bir köşedir. İnsani olandan sıyrılmış, saf estetik planda var olmuştur."[41]

Şair, Divan şiiri hakkındaki bu eleştirilerine rağmen kendisi de "Üvercinka"da geçimini sağlayan, güçlü ve sosyalleşme olgusunu tamamlamış bir kadın tipini idealize ederek işleme yoluna gitmiştir:

"Senin bir havan var beni asıl saran o
Onunla daha bir değere biniyor soluk almak
Sabahları acıktığı için haklı

[41] Cemal Süreya, "Sevgilinin Hâlleri", **Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir üzerine Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.30-31.

Gününü kazanıp kurtardı diye güzel
Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan"
"Üvercinka", Sevda Sözleri, s.38.

> "Üvercinka'da kadının bir bütün olarak ele alındığı bölümlerde, anlatıcı aşkının gerekçelerini de kadının sosyalitesi üzerine kurar. Aşkı sunduğu özne, bu yönüyle donanımını gerçekleştirmiş, sosyal bir bireydir. Kent yaşamına ayak uydurmuş ve geçimini emeğiyle sağlayan ancak gücü ve direnciyle anlatıcı üzerinde olumlu etkiler bırakan şiir öznesi, bu yönleriyle idealize edilmiş bir tip olarak çıkar karşımıza"[42]

Sezai Karakoç hariç tutulduğunda diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi Süreya'nın da varlığa yaklaşımı maddesel olanı aşamaz. Şiirlerinde insanın ve özellikle kadın bedeninin anatomik yapısına ait vermiş olduğu ayrıntılar şairin varlığa maddesel yaklaşımının en açık göstergeleridir: Şiirlerinde geçen "Leyla'nın kaşları geldi oturdu karşıma"[43], "Güzinciğim ufak bir kadın bir öpüşlük canı var"[44], "Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların"[45], "Bir senin gözlerin var zaten daha yok."[46] gibi mısraları şairin varlığa fiziksel ve bedensel yaklaşımına örnek olarak gösterilebilir.

Bu örneklere rağmen Süreya, dönemi sanatçılarının insana yaklaşımını bir ilerleme ve derinleşme olarak görmektedir. Şair "Cevahir Yürekli Şair: Tevfik Fikret" başlıklı yazısında Servet-i Fünun ve Tevfik Fikret üzerinden geçmiş dönemlerin insana yaklaşımındaki eksikliğin sebebini, Batı şiir ve sanatını gerilerden takip edişimiz olarak göstermektedir:

> "Türk şiirine insan kavramı ilk Tevfik Fikret'le giriyor. Bu çok önemli. Belki de onu hâlâ ayakta tutan budur. Ama nedir, Fikret'le Türk şiirine giren insanın tek özelliği iki ayaklı olmasıdır. Fikret bu yolda eksiktir, derinleşmemiştir. Belki buna o zaman zaten imkân yoktu. O da kendi çevresindeki öbür şairler, sanatçılar gibi Batı şiirini, sanatını, estetik planda, elli

[42] Özgür Özmeral, **Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2007, s.70.
[43]Cemal Süreya, "Hamza Suiti", **Sevda Sözleri**, s.279.
[44]Cemal Süreya, "Şiir", **Sevda Sözleri**, s.23.
[45]Cemal Süreya, "Önceleyin", **Sevda Sözleri**, s.23.
[46] Cemal Süreya, "Aslan Heykelleri", **Sevda Sözleri**, s.31.

yıl geriden izledi. Bu bizim sanatçıların nedense genel hâlde oluyor. Tevfik Fikret de bunun dışına sıçrayamadı."[47]

Süreya'nın varlığı ele alışında, etkisinde kaldığı Marxsizm'in de rolü olmuştur. Karl Marx'ın bir sözüne atıfla insan üzerine yaptığı değerlendirmelerde Süreya şu tespitlerde bulunur:

"İnsanın içi 1940'larda aralandı. 1950'li yıllarda da açılıverdi. Marx'ın bir sözü vardır: 'Herkes nasılsa insan öyledir', şiirdeki imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyi açarsan sadece mesleki istatistikler çıkar."[48]

Bu paragraftan yola çıktığımızda Süreya, bireyler arasında sınıfsal farklılıklar oluşturan toplumsal roller ve statüler ortadan kalktığında şiirde pratiği yapılan insanî öze ulaşılabileceğine işaret etmektedir. Böylelikle varlık olarak tanımlarken toplumsal rolleriyle adlandırdığımız insan, herkes gibi biri olarak ele alınabilecektir.

2.1.1.4. Ece Ayhan'da Varlık

Ece Ayhan'da "varlık" meselesine bireyin yok sayılamaz, görmezden gelinemez hakları çerçevesinde yaklaşabiliriz. Bu yaklaşım tarzı ister istemez bizi birey ve iktidar arasında olması muhtemel bir mücadeleye taşıyacaktır ki Ayhan'ın düz yazılarında ve şiirlerinde vurguladığı "sivillik" kavramının varoluşsal anlamda fonksiyonu budur. Yalnız Ayhan bu fonksiyonu anlatmakla ve vurgulamakla kalmaz şiirlerinde kullandığı öte dil ve aykırı üslûpla "sivillik"i pratik bir zemine de taşır.

Wittgesntein, dünyayla yaşamı özdeşleştirip "Ben dünyayım" der ve bireyin "ben"inin dünyada bulunan herhangi bir şey değil, dünyanın kendisi olma durumuna işaret eder. Aynı zamanda Wittgesntein, "dünyamın sınırları dilimin sınırlarıdır" da demiştir. Bu önermeleri birbirine eklemlediğimizde "varlık"ın "ben", "ben"in ise "dil" olduğu sonucuna varılabilir. Bu sonuç, aslında yeni bir dil kurma, o dili yeni bir benlikle özdeşleştirme ve yeni bir benlik tanımı geliştirme çabasına giren

[47]Süreya, **Toplu Yazılar I**, s.214.
[48] Feyza Perinçek, Nursel Duruel, **Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995, s.124.

edebiyatçıyla yani Ece Ayhan'la yakından ilgilidir.[49] Ece Ayhan, dil ve üslûp tercihiyle dil-benlik bağlamında böyle bir ilişki kurma yoluna gitmiş ya da dil-benlik bağlamının etkisiyle öte bir dil ve üslûp tercihinde bulunmuştur. Ayhan, tercih ettiği üslûp ve dili gerekçeleriyle birlikte şu şekilde izah eder:

> " İnsan zihni, haddimiz değil ama hele o biraz ethik'çi bir şair geçiniyorsa (ve de üstüne üstlük logaritmalı şiir yazıyorsa), başka türlü katlanır ve işler ve çalışır. Yani, bilinen kurallara, yazın'ın, edebiyatın savcıları, kara kamunun maşer-i ruhu olan şiir otoriterinden, eleştirmenlerin koydukları kurallara hiç uymaz. Anarşisttir, ne vize alması? Pasaportu dahi yoktur, nüfus kâğıdı bile yitmiş gitmiş sayılabilir!"[50]

Yeni bir dil ve söylem oluşturmak –etik bir tavrın etkisiyle- iktidarın belirlediği verili alanın dışına çıkmak ya da en azından araya mesafe koymak demektir. Etiği belirleyen ise iktidarın varlığı ve onunla eklemlenmek değil, onun dışında kalabilmektir. "İktidar, hiç kuşkusuz yalnızca siyasal iktidarı değil, her türden sistematik ilişkiyi içeren bir kavramdır."[51]

Ece Ayhan da, iktidar kavramını sadece siyasal iktidarla sınırlandırmadığını, " (...) üzerimizden çocukluğumuzdan bu yana iktidar, okullar, aileler, anne baba, hükümetler... geçiyor, geçti."[52] sözleriyle vurgulamıştır.

Ece Ayhan'ın üslûp ve dil açısından zor ve aykırı olanı tercihini, Varoluşçu felsefeye dayandırıp varoluşunu anlamlı kılma çabası olarak yorumlayabiliriz. Steiner'e göre, "İnsan kendi varoluşu üzerine, kültür üzerine bütüncül yorum geliştirmek gibi temel insani bir fenomene sahiptir. İnsan ancak, kültürün dışına [verili ve tasarılı olanın dışına] çıkarak kendini geliştirebildiği ölçüde varoluşunu anlamlı kılar."[53]

Varolanın, verili ve tasarılı olanın dışına çıkmak sadece kişinin kendisine etki eden bir durum değildir. Aksine reddedilen her şeyin de yıkımı anlamına gelmektedir. Böyle bir reaksiyonun bireyi taşıdığı sonuç ise nihilizmdir. Nitekim

---

[49]Hasan Bülent Kahraman, "Sivillik, Etik, Dilsel, Kopuş", **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, Büke Yayınları, 2000, s.261.
[50]Ece Ayhan, "Şiir Şiir de Kalmaz", **Sivil Denemeler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.28.
[51] Kahraman, **a.g.e.**, s.263.
[52]Ece Ayhan, **Sivil Denemeler**, s.9.
[53]Steiner, **a.g.e.**, s.127.

“Nietzsche, “Varoluş” için en acı ilacı sunar: Bireysel deneyim. Kişinin bu noktada kendini inşası için çevresinde oluşmuş her şeyi yıkması gerekmektedir.”[54]

Bu noktadan hareketle, Ece Ayhan’ın şiirinin suskunluğunu, koroya dâhil olmamasını anlaşılmazlık olarak değil “ bireyin kendi gerçeğinin oluşabilmesi için, onun cemaatin dışına çıkması ve kendi kimliğini oluşturma”[55]süreci olarak okumak gerekir.

Ece Ayhan’ın İdris Küçükömer’i anlattığı “Sıkı Bir Düşünür ya da Uç Beyi” adlı yazısındaki “marjinal”i tarifi de yukarıdaki sözlerimizi destekler mahiyettedir.

> “ Oysa ve bence temelde ‘marjinallik’; herhâlde, her türlü toplumsal cenderenin ya da çemberin olabildiğince ve gerçekten de en ucunda (bir uçbeyi gibi kalarak) insanın kendi iş’lediği işe karınca kararınca katkıda bulunması anlamına da alınmalı. Asıl böyle alınmalıdır.”[56]

Bütünden kendini koparma, cemaatin dışına çıkma her zaman bir başınalığı, sorumsuzluğu netice vermez. Sarter’a göre “kendi özüyle ilgili her şeyi kendine dayayan birey, aynı zamanda ağır bir sorumluluk”[57] un da altına girmiştir. Ece Ayhan’daki etik-eleştirel tavrı bu sorumluluğun bir tezahürü olarak görmek mümkündür.

Ece Ayhan, Devlet ve Tabiat kitabına gelinceye kadar “sivillik” kavramını merkezin dışında kalmış, marjinal isimlerle sembolize eder. Çünkü öznenin “ben” hüviyetine kavuşması Ece Ayhan şiirinde kolay elde edilebilir bir vergi değildir. Bu yüzden şair, tarihin “kılıç artığı”, ne kadar “tutunamayanı varsa – ve onların en dışta bırakılan ve yasaklanan marjinal taraflarıyla- şiirinin gövdesini onlardan oluşturur. Bu tutum aynı zamanda şairin kelime seçiminde “Türkiye’deki azınlıkların dilleriyle beslenmiş argo bir dili” kullanmasına da neden olur. Bu durumu Ece Ayhan şiiri üzerinde bir kitaplık incelemesi bulunan Enis Batur, şu cümlelerle özetler:

---

[54]Blackham, **a.g.e.**, s.48.
[55] Kahraman, **a.g.e.**, s.267.
[56]Ece Ayhan, **Sivil Şiirler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993, s.15.
[57] Sartre, **a.g.e.**, s.8.

> “ ‘Dökünтüler, dışta bırakılan her şey, düşürülenler, hâl ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar’ın eklenme yerlerini tuttuğu bir anlatı. Giderek, dışta bırakılan, yasak bir özsözlüğe sırt veriyor Ece Ayhan.”[58]

Ece Ayhan şiirinde “sivillik”i temsilen kullanılan sembol isimler şunlardır: “kel hasan”, “ kınar hanım”, “Kantocu peruz”, “denizkızı eftalya”, “Neyyire hanım”, “ kanlı nigar”, “fikret mualla”, “ Saffet Nezihi Şener”, “ leblebici horhor”, “dikrançuhacıyan” vb. Ece Ayhan, şiirlerinde kullanmayıp düz yazılarında “sivillik”leri ve “marjinallik”leri dolayısıyla “ Ömer Lütfi Barkan, İdris Küçükömer, İsmail Beşikçi, Şerif Mardin, Cihat Burak, Sait Faik, Nilgün Marmara, Sami Baydar, Turgay Özen, Metin Altıoklar”vb. isimleri de sıkça kullanır.

Ece Ayhan’ın Devlet ve Tabiat’taki şiirlerinde “halk” ve “sınıf” kavramlarının ve onları çağrıştıracak kelimelerin “Sivillik” kavramının paralelinde kullanıldıklarına da şahit oluruz. “Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur” da şair halka mahsus semboller aracılığıyla “sivillik” kavramını vurgulama yoluna gider:

“ Mor biletli yolcular! El değiştiren halk kartları!
Ne kadar az yer kaplıyorsunuz.”
“Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur”, Bütün Yort Savul’lar!, s.128.

Vapurlarda ve trenlerde ikinci, üçüncü sınıf seyahatin sembolü olan “mor bilet” ve “halk kartları” ifadeleri, şiirde sınıfsal bir farklılığın işareti olarak kullanılmışlardır. “az yer kaplamak” ifadesi ise, toplumsal bir bütün içerisinde yeri olmama, görmezden gelinme anlamlarını da içermektedir. Şiirin devam eden mısralarında sivillik kavramı çoğul olarak halk sözcüğüyle ifade edilmiştir:

“Ey atlaslarda eski coğrafyalarda
Yerleşecek toprak arayan halklar
Yıkıntılarımızdaki incir ağaçları!”
“Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur”, Bütün Yort Savul’lar!, s.130.

[58]Enis Batur, **Tahta Troya**, İstanbul, Yazko, 1981, s.134.

Bu mısralarda, mülkiyet edinmenin toplumda sadece elit bir sınıfa has oluşuna karşın geçmişten tevarüs edilen bir uygulamayla halkın kendisine yerleşecek bir toprak aramasına, bulunan yerin ise "yıkıntılardaki incir ağaçları" oluşuna işaret edilmektedir. İncir ağacı anlam katmanı olarak halk inanışında birçok olumsuz duruma da işaret etmektedir. Bu olumsuz durumlar deyimler aracılığıyla dilimize yerleşmiştir. Örneğin "ocağına incir dikmek" deyimi birinin evini barkını dağıtmak, bir daha mutlu olamaz duruma getirmek ve ocağını söndürmek anlamlarını da içermektedir.[59] Şair ifadenin bu olumsuz şöhretinden yararlanarak yerleşmek için kendisine toprak arayan halkların buldukları yeri, bir yuvanın sıcaklığından, mutluluğundan uzak yıkıntılar olduğunu vurgulamıştır. Şiirde geçen "Ey atlaslarda eski coğrafyalarda" tabiriyle sıradan sivil halkın maruz bırakıldığı bu eşitsizliğin şimdiyle ve bu coğrafyayla sınırlı olmadığını; geçmiş zamanları ve belirsiz bırakılan geniş coğrafyaları da kapsadığını anlamaktayız.

"Vişne Çürüğü Şiirler"de ise sivillik toplumdaki eşitsizlik ve adaletsizliği vurgular bir biçimde zıt anlamlısı "asker" kavramıyla birlikte karşımıza çıkmaktadır:

"Kim bilir kaç şiirdir kamburu göğsünde bir çocuk
Bir silkinecek ve bütün askeri okullara girecek
Karartma benizli bir roman çocuğu arkadaşı da
Demirkapı dolaylarında asker-sivil terzisi olur"
"Vişne Çürüğü Şiirler", Bütün Yort Savul'lar!, s.139.

"Kamburu göğsünde" ifadesi saklanılamayacak bir şekilde sivil ve halktan oluşun sembolü niteliğinde şiirde geçmektedir. Bu özelliğinden dolayı çocuk "askeri okullara" ancak "kamburunu silkerek" girebilecektir. Ancak gene sivil ve halktan olmanın belirtisi olan "karartma benizli" bir başka çocuk ise bu fırsatı elde edemeyecek, en fazla "asker-sivil terzisi" olabilecektir.

"Sivillik", Ayhan'ın düz yazılarında ve şiirlerinde kullandığı bir kavram olmanın ötesinde, varlığını konumlandırdığı, bir yaşam tarzı hâline getirdiği idealin de adıdır. Nitekim kendisi " Esas Duruş Mülkün Temelidir" adlı söyleşisinde bu

[59] Ömer Asım Aksoy, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 1988, s.983.

durumu: “ Ben, eğnime dar gelen yampiri hayatım boyunca hep sivilliği, -ona asker kafalılar ‘başıbozuk’ diyorlardı-, ararım, aranırım.”[60] sözleriyle vurgulamıştır.

2.1.1.5. İlhan Berk’te Varlık

İlhan Berk, -Cansever’le birlikte- İkinci Yeni şairleri içerisinde “varlık”ı kendisine konu edinmiş şairlerin başında gelir. Berk için temel “varlık”, kendi “ben”i, gövdesidir. Berk’te metafizik bir “ben” algısı yoktur, Cansever’de olduğu gibi hatta ondan da öte maddeye indirgenmiş bir “varlık” telâkkisinin tezahürleri vardır. O, bu özelliğini, “Kendimi bir nesne yerine koyup baktım, vücudum beni (bir nesne olarak) hep ilgilendiregelmiştir.”[61] sözleriyle açıklar. Yazılarına ve şiirlerine beş duyuda sabitlenmiş bir “ben” ve o “ben”in bu beş duyuyla algıladığı bir varlıklar geçidi hâkimdir.

Berk, yazılarında ve şiirlerindeki “ben”in bu merkezi konumunu şu cümlelerle ortaya koyar: “ Unutamadığım Ben, “ben”i evvela. Bildiğim bir şey varsa kendimi hiç unutamadığım. Birey: “ Var olmak”, Gövdem: varlık ilkesi.”[62]

Berk, otobiyografik özellikler taşıyan “İlhan Berk” adlı şiirinin giriş mısralarında kendisini anlatır. Bu anlatışta bedenin somut, görünen öğelerine yapılan vurgu Berk’in kendisi üzerinden “varlık”a bakışını da özetlemektedir.

“ İlhan Berk, 1918, Manisa, Boy: 1.70, göz: kara, renk: buğ
Day. Bir insan. Herkes gibi”
“İlhan Berk”, Toplu Şiirler, s.697.

Şiirlerinden bazılarının başlıklarına bile bakıldığında “ben”in İlhan Berk’teki merkezi konumu ortaya çıkmaktadır. Galile Denizi, “İlhan Berk Galata Kulesi’nin...”, Aşıkane, “Ben”, Çivi Yazısı, “Ben Uyandım Bir Aşk Demekti Bu”, “Ben Şimdi Bir Şiirden Geçenim Çok Eski”, Şenlikname, “Ben”, Berk Sözlüğü I Nesneler, Berk Sözlüğü II Otlar, Berk Sözlüğü III Söylenler, Gökdörtgen, “ İlhan

[60]Ece Ayhan, **Sivil Denemeler**, s.32.
[61]İlhan Berk, “ ben gülmeyi yirmi yaşında öğrendim”, Konuş. Ece Ayhan, **Kanatlı At**, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.51.

[62]**A.e.**, s.120.

Berk", Aşk Aşklar İçinde, " Akşamım Ben", "Ben Gelirdim", "Ben Ki", Güzel Irmak, " Bir Düzyazıyımdır Belki De Ben".

Berk bu yaklaşımına, Levi Strauss'un insan öznesini –varlığın merkezi- "felsefesinin şımarık veledi" diye adlandırmasını, Descartes'inde "ben"i tamamıyla bilinçli ve kendinde bir konumda varsaymasını dayanak olarak almıştır.[63] Ancak Şeyler Kitabı'nda öznenin merkezi konumunu dağıtarak ona çok anlamlılık kazandırma yoluna gitmiştir. Bunu "Masa", "Ağaç", "Aitsiz Kimlik Kitabı", "Sütyen", "Serçe" gibi şiirlerde dipyazılar kullanarak yapmıştır.

Gövdeyi, bedeni yani somutu, maddesel bir tutumla poetikasının merkezine alan şairi bunların dışında başka bir şey ilgilendirmemektedir. "ruh" kelimesinin geçtiği bir şiirinde kavrama karşı olan bigâneliğini Berk, şu mısrayla vurgular: " Ağaçlıklı yolların da ruhu vardır çünkü/ Neyse, / o ruh."[64]

İlhan Berk'in birey merkezinde varlığa bakışını Ahmet Oktay "Galile Denizi" adlı yazısında şu cümlelerle özetler:

> "Ölü şair insan vücudunun övgüsünde ve sokakların, o canım şehir sokaklarının gürültüsünde dirilir.(…) insan uzayda yer kaplayan bir form, sükunet yaratan bir figür değil, uzayı anlamlandıran bir hareketler bütünüdür.(…) Berk, gerçeği ayırır, parçalar, toplumsal yükü fazla olanları ön plana çıkarır. Ruhun ve varlığın sorunlarıyla ilgilenmez."[65]

İlhan Berk, İkinci Yeni'nin en çok şiir yazan şairidir. Onu bu denli yazmaya iten nedenlerin başında varlığını, varoluşunu ispat etme gayreti vardır. Onun şiirlerinde soluksuz saydığı "ağaçlar, kuşlar, kentler, sokaklar, çarşılar, nesneler, şeyler hepsinin tek bir amacı vardır: " Bu dünyadan İlhan Berk geçti"[66] dedirtmek. Nasıl biri olduğu, onun bu nesnelere nasıl baktığıyla ortaya çıksın istemektedir. Nitekim kendisi bu mücadelesinin sebeplerini şu şekilde anlatır:

> "Yazdıklarımdan, benim boyumu bosumu, sevdiğim yemekleri, kağıtları, kalemleri, harfleri, suları, hayvanları, kadınları, çocukları, bütün insanları, bütün

[63] **A.e.**, s.77.
[64] İlhan Berk, " Ben Her Gün Bir Çarşıyı Bir Uçtan Bir Uca Giderim", **Toplu Şiirler**, s.943.
[65] Ahmet Oktay, "Galile Denizi", **Şairin Kanı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.118-119.
[66] İlhan Berk, "Çıkrıkçılar Yokuşu", **Toplu Şiirler**, s.330.

nesneleri öğrensinler isterim. Bu dünyada yaşadığımın bilinmesini istemektir bu. Yaşama olayına sahip çıkmak… Yazmak, bu anlamda, önce kendimi, sonra da yeryüzünü varetmektir. Yazmanın böyle bir anlamı var benim için. Bunun için:Gökyüzü, Kent, Orman, Saç, Su, Y harfi, Deniz. Birer sözcük değil, benim varolma edimlerimdir. Varolmamı doğrulayan, varolma eylemleridir. İnsanlardan, doğadan, insanların, doğanın tarihinden böyle geçip gelmeliyim. Açıklamak istediğim tek bir şey var.BEN. 'Ben'de, benim dünyaya bakışım, davranışım, benim bu dünyadaki tavrım çıkmalıdır."[67]

2.1.1.6. Sezai Karkoç'ta Varlık

Sezai Karakoç, "varlık"a geleneğin ve dinin verilerini temel alarak yaklaşır. O'na göre insan olmak Allah'ın iradesinin bir tecellisi ve bir sonucudur. İnsana bakan taraflarıyla varlık sahnesine çıkmak, bir alınyazısı ve kaderdir. İnsan ancak geleneğin ve dinin sunduğu bu veriler ışığında varoluşunu anlamlandırabilir. Aksine 19. Yüzyılın pozitivist bilim anlayışının, ilâhî olanı kabul etmeyen psikoloji biliminin insanı yeterince anlaması mümkün değildir. Karakoç, insanı ele aldığı diğer bütün meselelerde olduğu gibi "varlık" meselesinde de sadece tespitte kalmamış; modern toplumun bir parçası olarak programlanan, geleneksel bütün bağlardan koparılan insana bu yaklaşım biçimini değiştirmek ve onu yeniden yaratılış gayesine uygun bir seviyeye yükseltmek için çareler aramıştır.

Sezai Karakoç, gerek teoride fikir ve şiirleriyle gerekse pratikte yürüttüğü faaliyetler çerçevesinde sistemleştirdiği bu çarelere "diriliş" adını vermiştir. Turan Karataş Diriliş düşüncesinin temelini ve adlandırılmasını şu cümlelerle özetler:

" O, dini varlığın temel kaynağı, varoluş sebebi, dünya görüşü ve metafizik bir sistem olarak anlamış, benimsemiş, bu şekilde anlaşılması için çaba sarf etmiştir. Geliştirdiği bu düşünce akımına da Diriliş adını vermiştir."[68]

Diriliş düşüncesinin merkezinde insan vardır. Diriliş, insanın varoluşunun hiçliğe, saçmalığa indirilmesi karşısında onu yeniden kendi gerçeğiyle buluşturmak için ortaya çıkmıştır.

[67]İlhan Berk, "Sunu", **Uzun Bir Adam**, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.7-8.
[68]Turan Karataş, "Hayat ve İnsan", **Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1998, s.128.

> "Diriliş insanlığın sılasıdır. Hakikatiyle, sanatıyla, ahlakıyla yeniden buluşmasıdır yani. Tanrı'yla bir daha ayrılmamacasına buluşması. Tanrı yoluna, bir daha kaymamacasına ayak basması demek.[tir.]"[69]

Karakoç Diriliş düşüncesi çerçevesinde bir Diriliş insanı prototipi ortaya koyar. Edip Cansever ve İlhan Berk'te baskın diğer İkinci Yeni şairlerinde kısmen görülen, somutta kalan, maddeye mahkûm bireye karşın bu yeni insan, " somut ve dinamik bir metafizikle, soyuta açık, suplesli [esnek] bir fiziği teoride ve pratikte dengeleyip bozulmuş olan bu dengeyi yeniden kuracaktır."[70] Karakoç'un teklif ettiği bu yeni insan, metafiziğe açıkken kendisini somut ve maddeye tamamen kapatmış bir varlık değil; bu iki yönü altın oranda bünyesinde barındıran bir insan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edip Cansever şiirinde anlatıcının "Tanrıdan inkâr etmek için bile olsa bahsetmemesine karşın"[71] bu yeni insanın varoluşunun temeli Tanrı inancıdır yani imandır.

Cansever tarafından "alışılmışla, bizim olmayan inançlarla oyalanıp durma"[72] olarak tanımlanan ve kestirilip atılması gereken gelenek; Diriliş düşüncesinde "ucuz derleniş, toparlanış yolu değildir. Kendine dönüş ya da kökleri araştırma, kendi uygarlığını diriltme uğraşıdır."[73] Cansever, gelenekten kopmayı çağının insanının kendi öz varlığına ulaşabilmesi için bir olanak olarak görmüştür. Karakoç ise geleneğe, çağının insanının dirilişi için bir cansuyu olarak bakmaktadır. Nitekim Fecir Devleti şiirinde Karakoç, "geçmişe doğru bir yapı araştırmasının olduğu kadar geleceğe yönelik bir yapı oluşturma düşüncesini"[74]de işleme yoluna gitmiştir.

" Damarlarımız canlansın eski ruhun dirimiyle
Alev duman ve kan içinde
Bir şafak yapısı belirsin önde

[69]Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1997, s.111.
[70]Karataş, **a.g.e.**, s.133.
[71] Karakoç, **a.g.y.**
[72]Cansever, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu İle Konuşma", **Gül Dönüyor Avucumda**, Konuş. Asım Bezirci, s.73.
[73] Karataş, **a.g.e.**, s.130.
[74]Ebubekir Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, İstanbul, Bürde Yayınları, 1981, s.43.

Şeyh Galibin divanı gibi
Yükselsin önümüzde yeni bir fecrin devleti
Çağırdığım işte bu FECİR DEVLETİ
İnsanlığın yeni bir kader dönüşümünde
Mercan kitap ve doğurgan yaradan
Zamanın an an tanık olduğu
Bütün gerçeklikliğiyle surelerden
Gelecek yeni bir, bir insan ruhu"
"Fecir Devleti", Gün Doğmadan, s.421.

Karakoç, geçmişten aldığı güçle varlık olarak yeni insanı oluşturduğu gibi yapı olarak ta onun yaşayacağı çevreyi inşa etmektedir. "(…)Fecir Devleti'nde amaçlanan yapının temeli ruhsal oluşumdur. Şeyh Galib, bu tür bir oluşumun göstergesi olarak şiire girmiştir."[75]

Diğer İkinci Yeni şairleri, toplumsal-ekonomik baskılar ya da uygarlaşma ve kentleşme karşısında "varlık"ı, özgürlüğü zedelenen bireyi düz yazılarında ve şiirlerinde işlemişler, insanı birey olarak görme ve bireyliğini yüceltme yoluna gitmişlerdir. Karakoç'a göre ise " insan birey değildir, aksine bir bütünün önemli bir parçasıdır. Çünkü birey olan kişi, istatistiğin bir öğesi hâline gelir."[76]

Karakoç da modernizm karşısında "varlık"ı zedelenen ve mağdur duruma düşen insanın hâlinden rahatsızdır. Ancak o, diğer İkinci Yeni şairlerine nazaran bu meseleyi sebepleri ve sonuçları açısından daha geniş bir yaklaşımla ele almıştır. Münire Kevser Baş, Karakoç'un bu konudaki yaklaşımını şu cümlelerle ortaya koyar:

> "(…)yarını hazırlamakla mükellef bu günün insanı felsefî ve kültürel anlamda derinleşmiş bir modernizm sarmalı içerisinde yaşamaktadır. Bu sarmal, insan tanımını ve insanın psikolojik özelliklerini kendi insan tasarımına göre belirleme çabasındadır. Modernizm bizi tanımlarken bizi bize sormayan bir süreçtir. Sezai Karakoç'un itirazı, inanan insanın iradesinin yok sayılmasındandır.

[75]Ebubekir Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.44.
[76]Ahmet Albayrak, " Sezai Karakoç'ta İdeal İnsan Yorumu", **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik, Yakup Çelik, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s.114.

> Çünkü ona göre kâmil anlamda inanan insan, Allah'ın yeryüzündeki iradesi ve hâlifesidir."[77]

Karakoç, bu yaklaşımına rağmen diğer İkinci Yeni şairleri gibi insanı kendi istekleri doğrultusunda tamamen özgür ve kayıtsız bırakmaz. " Diriliş insanı Tanrıya bağlandığı için özgürdür. Özgürlük, bu insan için adeta bir sorumluluktur."[78] Burada bahsi geçen sorumluluk, kendi özüyle ilgili herşeyi kendine dayadığı için taşıdığı ağırlığın altında ezilen modern bireyin sorumluluğu değildir. Kendisini yaratan, dünyaya gönderen ve tekrar hesap vermek için huzurunda toplayacak olanın varlığından haberdar oluşun netice verdiği bir sorumluluktur.

Karakoç, insanı yüzeysel bir "varlık" olarak ele almaz. Ona göre insanın zahirî (dış) ve bâtınî (iç) olmak üzere iki yönü vardır. İnsan, dünya hayatına başladığı andan itibaren kendisini hem içte hem de dışta bir mücadele içerisinde bulur. İçte insanın kendi nefsiyle, dışta ise başka nefislerle olan savaşı vardır. İnsanın en temel varoluş savaşı, benliğimizin putlaştırma eğiliminden doğan kendi iç putumuzu ortadan kaldırma savaşıdır.[79] İnsan, sıfır olarak çıktığı bu varlık sahnesinde ortaya koyacağı mücadelenin neticesiyle insan-ı kâmil olma şerefini ya kazanacak veya kaybedecektir. Bu noktada Ahmet Albayrak, Karakoç'un insanı ele alıp yorumlayışını anlayabilmemiz için onun beslendiği kaynakların önemi üzerinde durur:

> "Sezai Karakoç'un insanı değerlendirdiği zemini anlayabilmemiz için kendisinin beslendiği kaynakları tespit etmemiz lazımdır. Kur'an ve Hadis temeli üzerinde yükselen İslam hikmet ve irfanı, Karakoç için temel zemindir. İslam irfanında insanın ontolojik gerçekliği kozmik gerçekliğiyle birlikte değerlendirilir. Karakoç da insanın 'birbirlerine göre nesneler ve olaylar ne konumda ve durumda olursa olsun, hepsinin, kozmik, transandantal, mutlak'a bağlı bir konum ve durumları' olduğunu söylemektedir."[80]

---

[77]Münire Kevser Baş, **Diriliş Taşları, Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar**, Ankara, Lotus Yayınları, 2008, s.358.
[78]Sezai Karakoç, **Gündönümü**, 2.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1978, s.65.
[79]Karakoç, **Gündönümü**, s.21.
[80]Albayrak, **a.g.m.**, s.112.

Karakoç'un "mutlak"la ifade etmek istediği bütün varlıkların varlık sebebi ve kaynağı olan Allah'tır. Nitekim Çocukluğumuz adlı şiirinde bu kaynak annesinin ona ilk öğrettiği kelime olarak karşımıza çıkar:

" Annemin bana öğrettiği ilk kelime
Allah Şahdamarımdan da yakın bana benim içimde"
"Çocukluğumuz", Gün Doğmadan, s.97.

Bu mısralardan da anlaşılacağı üzere Karakoç'un "varlık"la ilgili bilgisinin hem kaynağı hem de kapsama alanı fizikî âlemin ötesindedir. Karakoç, ailesinden aldığı ilk bilgilerle ördüğü bu hayat tecrübesini mısralarına taşımıştır.

Varolmayı, asıl olana, mutlaka bağlama ve onun mücadelesini verme Karkoç şiirinin çıkış noktasıdır. Nitekim kendisiyle yapılan bir söyleşide şiirinin bu poetik omurgasını şu sözlerle ortaya koyar:

> " Benim şiirim, aşk, hürriyet, arayış ve ölüm gibi, varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele, absürde bulanmış (MUTLAK)ı zaptetmektir. Gittikçe bunu yapmak istiyor şiirim."[81]

Karakoç, Hızırla Kırk Saat'te "varlık"ın gerçek bilgisini kendisine bildirmeyen, kendisinden saklayanlara eleştirilerini yöneltir. Ancak şair, Hızır gibi bir hikmet kaynağıyla "yeşil sarıklı ulu hocalar"ın öğretmediklerini kendisi öğrenmiştir veya bu ilim kendisine öğretilmiştir.

" Ey ulular sizin bana öğretmediğinizi
Ben zamandan öğrendim
Kuruyan hurma dalından öğrendim
Damıtılmış petrolden öğrendim
Yavrusunu arayan bir deveden öğrendim
Hapsedilmiş yarı yanık

[81]Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.26.

Sancaklardan öğrendim
Yıkılmış taş kemerlerden öğrendim
Harap handan köprülerden öğrendim"
"Hızırla Kırk Saat", Gün Doğmadan, s.179.

Bu mısralarda bilginin kaynağı olarak bakmanın, görmenin çok ötesinde bu asırda unutulmuş bir yere dikkat çekilmek istenmiştir. İslamiyet'te ve onun yaşama pratiği olan tasavvufta çok önem verilen ancak bu zamanda değerine denk kıymet verilmeyen "tefekkür"ü şair ön plana çıkartmıştır. Şair "afakî tefekkürle" çevresine nazar etmekte ve kimsenin öğretmediğini kendi içerisinde gerçekleştirdiği derunî yolculukla bulmakta ve öğrenmektedir.

Sonuç olarak Karakoç'un şiir ve düşünce dünyasının temelinde "diriliş", "diriliş"in arka planında ise metafizik kavramı vardır. Bu kavramın açılımı ise, "ruh ancak ezelî ve ebedî olandan beslenir"[82] fikridir. Karakoç, bu temelden ve arka plandan hareketle "varlık"a yaklaşmış ve onun çağımızda yaşadığı problemlere bu eksende çareler geliştirme yoluna gitmiştir. "İkinci Yeni söylemini belirginleştiren ve yayılıp kabul görmesine katkıda bulunan"[83] Karakoç, materyalist bir anlayışla "varlık"a yaklaşan ve şiirlerinde onu işleme yoluna giden diğer İkinci Yeni şairlerinden de ayrılmıştır.

2.2.Varlık Ötesi

Modern Bilim rasyo tabir edilen ve beş duyuyla idrak edilebilen bir gerçeklikle insanı sınırlandırmıştır. Bu gerçeklik anlayışı, varlığı somut olanı, elle tutulup gözle görülebileni ve bir deney atmosferinde incelenebilecek olanı kendisine hedef tayin etmiştir. Modern bilim böyle yapmakla en kolay olan yolu seçmiş, insanın sınırlandırılmış donanımıyla ele geçiremediğini yani metafiziği inkâr etmiştir. Hâlbuki madde ötesi, fizik ötesi, varlık ötesi olarak adlandırabileceğimiz metafizik, varlıkların ötesine ve içine nüfuz ederek bilimlere yardımcı olur ve modern bilimlerin eksikliklerini giderir.

[82]Sezai Karakoç, **Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s.37.
[83] Mehmet Can Doğan, "İkinci Yeni Söyleminin Öncüsü, İkinci Yeni Şiiri'nin Gönülsüzü: Sezai Karakoç", **Turkısh Studuies**, Volume 6/3 Summer 2011, s.744.

Modern bilim ne yaparsa yapsın insan, maddenin ve varlığın ötesini düşünmekten; ruh, kader, ölüm, insanın sonu, iyiliğin temeli, bütün gerçekliğin sebebi olan Allah hakkında düşünmekten vazgeçmeyecektir. İnsan göreceli şeylerle tatmin olmaz ve tatmin olabilmek için zâtiyi aşarak Mutlak'a gitmesi, kayıtsız-şartsız var olanı, evrenin sarsılmaz temelini, hayatın esasını anlaması ve ona erişmesi icab etmektedir.[84] Bilimin verilerinin yetersiz kaldığı bu noktalarda fizik susar; dinlerin varlık ötesi hakkındaki açıklamaları ve inanç gerektiren kabul ve kaideleri konuşmaya başlar.

Bu noktadan hareketle bölümümüzün bu kısmında varlık ötesi çerçevesinde İkinci Yeni şairlerinin gerek düzyazı gerekse şiirlerinde "Tanrı Kavramı ve İnancı, Peygamberler, Kutsal Kitaplar, Ölüm-Ahiret ve İntihar" başlıklarının geçtiği örnekleri ele alıp inceleyeceğiz. Bu başlıkları İkinci Yeni şairlerinin eserlerinde incelemeden önce de ilgili başlıklar hakkında açıklama yoluna gideceğiz.

2.2.1.Tanrı Kavramı ve İnancı

Tanrı, varlık hiyerarşisi anlayışının, daha sonra hem Hıristiyan Ortaçağ felsefesi ve hem de İslam felsefesinde çokça kullanılmış olan ünlü bir örneğini sağlayan Plotinos'un varlık cetvelinin en tepesinde bulunur; Tanrı aşkındır, O her türlü düşünce ve varlığın ötesindedir. O'na ne öz, ne varlık, ne de yaşam yüklenebilir. Çünkü bütün bu ayrım ya da yüklemler bir ikiliğe yol açarlar. Öyleyse, Tanrı hakkında, yalnızca O'nun bir, bölünmez, değişmez ezelî -ebedî olduğunu, varlığın ötesinde bulunduğunu, kendi kendisiyle hep aynı kaldığını, O'nun için geçmiş ya da gelecekten söz edilemeyeceğini söyleyebiliriz.[85]

Modern dönemde ortaya çıkan sekülerleşme[86] olgusuyla birlikte yukarıda tanımı verilen ve içsel bir kabulü (imanı) gerektiren Tanrı görüşünün yanında Tanrı'yı sadece bir kavram olarak ele alan başka bir düşüncede ortaya çıkmıştır. Bu yüzden "Tanrı'nın felsefî görünüşüne Bizzat-Varlık (beingitself), dinî görünüşüne ise

[84] Süleyman Hayri Bolay, **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, 9.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s.163.
[85] Ahmet Cevizci, "Varlık maddesi", **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Ekin Yayınları, 1996, s.530.
[86] "Siyasi otoritenin, yani iktidarın Tanrı'ya ait olduğunun, meşruluğunun kutsal bir niteliğe sahip olmasından kaynaklandığının reddedilmesi ve iktidarın dünyevileşerek halka mal edilmesi sürecine sekülerleşme denilmektedir." Bkz. Mustafa Özel, " İktsadi Düşüncenin Laikleşmesi". Der. Mustafa Özel, **İktisat Risaleleri**, 2.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1997, s.9.

nihaî ilgi (ultimateconcern)"[87] adı verilmiştir. Nihaî ilgiden kasıt büyük ölçüde tam teslimiyet ve tam bağlılığa işaret ederken; bizzat-Varlık'la kastedilen ise özel bir varlık değil her ne zaman O'nun varlığından söz edilse açıkça ya da zımnen düşünülen bir şeye, anlatılmak istenen şeye karşılık gelmesidir. Neticede Tanrı, modernizmle birlikte izahta güçlük çekilen bir takım olguları adlandırmada kullanılan kavramsal bir araç hâline dönüştürülmüştür.

Modernlik ruhu kendini, her şeyden önce, dine karşı verdiği mücadeleyle tanımlamıştır.[88] Hâlbuki din duygusu, ilâhî bir kuvvetin varlığından kaynaklanan düşünce, tasavvur ve hareketlerin insanda uyandırdığı duygudur. Bu duygu insanda tabiî ve fıtrî olarak vardır ve insan için en önemli ihtiyaçlardan birisidir. Çoğu zaman Tanrı'yı inkâr eden insanların bile güçlerini aşan tehlikeler ve problemler karşısında tabiatüstü bir güce ve ilâhî bir yardıma başvurdukları gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak insanda fıtrî olarak zaten var olduğu kabul edilen din duygusunun harekete geçmesine ya da bir başka deyişle uyanmasına yol açan sebepler, aynı zamanda insanın ilâhî bir varlığa (Tanrı'ya) duyduğu ihtiyacın da göstergesi olarak kabul edilebilir. Ne var ki modernizmden sonra "Tanrı inancı, hayatiyetini; zararsız ve belli belirsiz olmak kaydıyla, ancak akılcılığın şiddetinden uzak bir köşede, birkaç dil ve mantık oyunu ile korunmuş olarak sürdürebilmiştir."[89]

Tanrı kavramının üç yaygın açıklaması vardır, ancak bu üç açıklamanın Tanrı kavramına yaklaşımları semavî ve dinî verilerin çok uzağında seküler bir yaklaşım sergilemektedir. Bu yaklaşımlara göre Tanrı;

1- kutsal meleke olan cisimli, belli bir şekli ve boyutu olan fakat bizim bilmediğimiz ve görmediğimiz bir yerde var olan somut bir varlık.

2- Hiçbir fiziksel özelliği olmayan, doğaüstü, fakat yine de akıllı olmak ve istediğini yapabilmek gibi bazı nitelikler taşıyan ve aynı zamanda tüm nitelikleri tam anlaşılamayacak bir varlık.

[87]Aliye Çınar, **Varoluşçu Teoloji: Paul Tillich'te Din ve Sembol**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2007, s.147.
[88]AlaınTouraıne, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev.Hülya Tufan, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002,s.238.
[89]Touraıne, **a.g.e.**, s.238.

3- Varolan fiziksel dünyanın tümü, bütünü. (Panteist Tanrı anlayışı).[90]

Bu saydıklarımızın hiçbirini hatta bir Tanrı'nın varlığını kabul etmeyip dünyanın yaratılışı ve tabiat olayları vb. konuları izahta fizik kanunlarını, bilimsel verileri temel kabul eden bir görüşden de bahsedilebilir.

2.2.1.1.İkinci Yeni Şiirinde Tanrı Kavramı ve İnancı

İkinci Yeni şairleri Marksist-sosyalist düşünce yapısına sahip bir zeminden gelmiş olmaları itibariyle "Tanrı İnancı ve Kavramı" karşısında neredeyse ortak bir tutum sergilemişlerdir. Sezai Karakoç istisna edilmek kaydıyla bu şairler Tanrı'ya dinî referanslar ve kaynakları esas alarak yaklaşmamışlardır. Bu yüzden olsa gerek din ve dinin en önemli temsilî olan Tanrı bu şairlerin eserlerinde merkez konumundan alaşağı edilmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Sezai Karakoç ise hareketin diğer şairleriyle taban tabana zıt bir Tanrı telâkkisini ve inancını şiirlerine taşımıştır. Onların Tanrı (din) karşısında ortaya koydukları bu yaklaşımlarını algılayabilmek için dönemin belirleyici ana dinamiklerini de bilmek gerekir. Bu dinamikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

a-) Sovyet rejiminin felsefi ve düşünsel dayanaklarının ögördüğü materyalist anlayış

b-) Edebiyatımıza Fransız şiirinden intikal eden sürrealist anlayış

c-) İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu küresel bunalım ve kültürel erozyon.[91]

2.2.1.1.1.Edip Cansever'de Tanrı Kavramı ve İnancı

Sezai Karakoç, Edip Cansever'in Yer Çekimli Karanfil adlı kitabındaki şiirleri değerlendirdiği "Bir Materyalist Şiir" başlıklı yazısında, Cansever'in Tanrıya yaklaşımını şu cümleyle verir: "Cansever, Tanrıdan hiç, hatta inkâr için bile söz

[90] (Çevrimiçi) http://bilim-felsefe-din.blogcu.com/ateizm-agnostisizm-deizm-panteizm-, 8 Mart 2012.
[91] Cem Yılmaz Budan, İkinci Yeni Şiirinde Din İmgesi, **Türk Dili**, C.II, S.728, 2012, s.41.

açmaz."[92] Yazısının devamında Karakoç, bu durumdan duyduğu hayreti de şu cümleyle dile getirir: "Maddeden başka hiçbir şeye inanmamanın bu noktaya varışına Batı şiirinde de rastlanmaz."[93]

Gerçekten de Cansever'in Yer Çekimli Karanfil adlı kitabı, kendi kendine oluşan ve yeten bir dünyanın bildirisi gibidir. Bu dünyada ne varlık ne de kavram olarak Tanrı'ya yer vardır. Cansever'in "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" adlı şiiri daha başlığıyla bile bu kendi kendine meydana gelmeye işaret etmektedir.

"Atomlar bile güzel
Moleküller bile
Toplanıp ayak oluyor bende
Ağız oluyorlar biraz
Diş oluyorlar keskince
İki göz parlakça
On tırnak sivrice."
"Güzel Atomların Yaptığı Ayak" Sonrası Kalır I, s.107.

Şair, maddeye olan sevgisini ve inancını onun en küçük yapı taşlarına (atomlar ve moleküller) kadar indirmiştir. Bu mısraların görünürdeki anlamı, çok akıllı (her şeyi bilen) ve becerikli (her şeyi yapan) varlıklar olarak atomların ve moleküllerin bedenin hangi uzvu için ne şekle gireceklerine isabetli bir şekilde karar vermeleridir. Aslında şiir anlattığıyla değil anlatmadığıyla (Tanrı) büyük yıkımı gerçekleştirir. Bu tavrıyla Cansever, Descartes'i bile geride bırakmıştır. Çünkü:

> "Descartes; maddeyi özün çeşitli uzantıları olarak görmek, evrendeki çeşitliliği indirgemek, kâinatı birkaç ihata edici kaideye baş eğdirmek ve Tanrı'yı 'işte o düzeni kuran da her hâlde o!' diyerek onun yaratıcısı ve sponsoru statüsüne (tanımına) indirgemek suretiyle tıkır tıkır işleyen ilâhî nizam kavramını yerle bir etmiştir"[94]

[92] Karakoç, **a.g.y.**
[93] **A.y.**
[94] LeszekKolakowkı, **Modernliğin Sonsuz Duruşması**, İstanbul, Pınar Yayınları, 1999, s. 17.

Cansever ise yok denilecek kadar bile olsa Tanrı'dan bahsetmemektedir. Kavramsal açıdan da olsa Tanrı'dan bahsetmeyen Cansever, aşağıdaki mısralarda bahsi geçen çeşitli kavramlar içinse "tabiat kanunları"nı devreye sokar.

" Bu bir sulanmış peynirdir diyorum
Bu bir haşlanmış patates elimizdeki
Bu insandaki sezgi
Bu insandaki akıl
Bu kanundur kanun
Çileğin çiçek oluşu gibi"
"Alüminyum Dükkan" Sonrası Kalır I, s.111.

Şair için çevredeki varlıkları tanımlamak, anlamak gayet kolaydır. Bu kolaylığı kavratabilmek için o, önce somut, görsel nesneleri (peynir, haşlanmış patates)sayar. Sulanmış peynir gözümüzün önünde, haşlanmış patates ise elimizdedir dolayısıyla maddesel olarak bu varlıkları duyumsayabilmekteyizdir. Somut olarak kavrayamadığımız "akıl ve sezgi" içinse şair, peşin kabulü yani bunların tabiat kanunları neticesinde oluştuklarını iddia eder. Şiirde aralarda geçen bildirme ekleri "dır, dur"lar şairin şiirdeki iddialarına bir şeyi kabul ettirmeye çalışma veya bir şeyi pazarlama havasını da katmış gibidir.

Kâinatın yaratılışıyla ilgili olarak iki hâkim görüş vardır: Birisi her şeyi yoktan var eden bir Tanrı olduğu görüşü, diğeri ise her şeyin kendi kendine oluştuğu fikrini savunan materyalist görüştür. İkinci fikri savunanlara göre kâinat kendi kendine oluşmuş ve hayatiyetini de kendi kanunlarıyla devam ettirmektedir. Nitekim Cansever de yukarıda ortaya koymuş olduğu mısralarla, materyalist bir bakış açısıyla meseleye yaklaştığını göstermektedir. Cansever, Şairin Seyir Defteri adlı kitabının "Kuşatma" adlı şiirinde Tanrı'ya bu şekilde yaklaşımını daha açık bir şekilde ortaya koyar. Şair için Tanrı ve yaratıcı olarak doğa vardır ve şair Tanrı'ya yakarır gibi doğaya seslenmekte, ondan medet ummaktadır:

"Doğasın sen bir sen beklersin beni, bilirim
Sesimi, düşlerimi, kırık parmaklarımı

Var başka neyimse onları artık
Doğasın sen, doğasın, yarat beni yeniden
Ey yalnızlığımı kuşatan yalnızlık."
"Kuşatma", Sonrası Kalır II, s.178.

Cansever bir düzyazısında ise "Tanrı'ya sığınmayı, her şeyi Tanrı'dan bilmeyi" işin kolayına kaçmak ve sorumluluğu üzerimizden atmak yorumlar:

> "Tanrıya sığınmak, her şeyi Tanrıdan bilmek! Oysa bu kısa yoldan erince kavuşmak, sorumluluğu üstümüzden atmak değil de nedir? Bir de din kavramını genişletin; çeşitli öğretilerin de sarsılmaz, değişmez bir dayanak olduğunu düşünün! O zaman insanı öteki yaratıklardan ayırt eden düşüncenin nasıl durduğunu, nasıl katılaşıp kolaylaştığını, yeniliklerin nasıl düşmanca izlendiğini görüp şaşıracaksınız. Şiir yazıyorsanız marazi bir yalnızlıkla, düşünür yanınız ağır basıyorsa güçsüzlükle örneğin yurt yönetimiyle uğraşıyorsanız kötülükçülükle (hainlikle) suçlanacaksınız."[95]

Bu ve benzeri yazılarından hareketle Cansever'de dine dolayısıyla dinin tanımladığı Tanrı kavramına da olumsuz bir yaklaşımın olduğu söylenebilir. Cansever'de dine bu olumsuz bakış[96]la ortaya çıkan ve güçlenen Tanrı ve kul arasındaki ast-üst ilişkisini ters yüz eden bir Tanrı algısı mevcuttur."Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar" adlı şiirin aşağıya aldığımız mısralarında bu algının izlerine rastlayabiliriz:

" Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime
Büyütür dururdum korkunçluğumu."
"Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar", Sonrası Kalır I, s.216.

Cansever, Tanrıyla kul arasındaki ilişkiyi ters yüz ediyor. Kul, Tanrıya sığınma ihtiyacı duyarken, şiirde tersi bir durumla karşı karşıyayız. Şair, Tanrı'ya

[95]Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.118.
[96]Edip Cansever'in dine karşı olan olumsuz tutumu, aşağıda künyesini verdiğimiz yazıda da görülebilir: Bkz. Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, "Doğa Vatandaşlığı", Haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.167.

olan olumsuz bakışını, "korkunçluğu" kendine ait bir özellik yaparak vurguluyor. Şiirde insanların Tanrı'ya olan ibadetlerinde, sığınmalarında harekete geçirici duygunun "korku" olduğu da vurgulanmak isteniyor."Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka" da benzer yaklaşım şu şekilde işlenmiştir:

"Bir tanrı duruyordu az ötelerde
Mutluydum, niye mi? Çünkü ben yaratmıştım o tanrıyı, o şeyi"
"Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka", Sonrası Kalır I, s.258.

Bu şiirde de Tanrı'ya ait olan yaratma eylemini anlatıcı, kendi vasfı olarak ortaya koymuştur. Bu sayede edilgen bir durumdan kurtulan anlatıcı mutludur. Yukarıdaki mısralarda olduğu gibi bu şiirde de "mutluluk" duygusu yaratma eyleminin neticesi olarak ele alınmış, dolayısıyla Tanrı'nın mutlu olduğu varsayımına göndermede bulunulmuştur. "Bir Tanrı duruyordu az ötelerde" mısraıyla, Ters yüz edilen ilişkinin yanında, fiziksel olarak insandan uzaklaştırılmış bir Tanrı imajı da çizilmiştir. "Tragedyalar I" de ise Cansever temanın benzer şekilde işlenişi üzerindeki ısrarını net ifadelerle ortaya koymuştur:

"Bozulduk. Ve bozuldu alınyazımız. Yalnız
Kuşandık yastutmaz giysilerini SENİN
KOROBAŞI
Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin."
"Tragedyalar I", Sonrası Kalır I, s.281.

Bu mısralarda senli benli bir üslûpla Tanrı'yla konuşan bir anlatıcı vardır. Anlatıcı, Tanrı'nın yaşanılan felaketler karşısındaki tutumunu "yastutmaz" sıfatıyla niteleme yoluna gitmiştir. Bir önceki şiirde yaratma rolünü üstlendiği için mutlu olan anlatıcıya karşın bu şiirde "tanrı kaldık"ı için mutsuz olan anlatıcı vardır. Ancak buradaki mutsuzluğun asıl nedeni Tanrı olup olmama değil; bu durumun bir istek ve tercihle gerçekleşmemesidir. Nitekim "tanrı kaldık" ifadesi de istem dışı gelişen bu

duruma işaret etmektedir. "Bir ibik, az kırmızı, giderek tanrıyı kurmalı"[97] mısraında ise şair Tanrı'yı reddetmemekle beraber var olan Tanrı algısını, inancını da kabul etmemekte ve kendine ait bir Tanrı'yı kurmaktan bahsetmektedir. Bu noktadan hareketle Cansever'in semavî ve beşerî dinlerin Tanrı kavramını değil kendi tasarladığı Tanrı kavramını öne sürerek deist[98] bir tutum sergilediği söylenebilir.

Cansever şiirinde Tanrı, kendisinden korkulan, kendisine sığınılan, saygı ve haşyet duyulan bir varlık olma özelliğini kaybetmiştir. Dolayısıyla Tanrı, Cansever şiirinde "nihaî ilgi (iman)" şeklinde değil; kavram olarak vardır.

Tanrı Casever'in şiirinde karşımıza, Yunan mitolojisinin insana ait özellikler taşıyan tanrıları şeklinde, -yaz tanrısı- güz tanrısı – aşk tanrısı vb. çıktığı gibi, İronik bir dille kendisinden bahsedilen herhangi biri hatta herhangi bir şey gibi de çıkabilir.

Erdal Öz'e yazdığı mektupta geçen satırlar, ondaki Tanrı kavramının aslî hüviyetini yitirdiğini ve merkeze kendini koyarak adlandırdığı pek çok Tanrı'ya sahip olduğunu göstermektedir: "Öyle de pek yalnız sayılmam ya… Benim şiir Tanrılarım var, kendimle konuşma Tanrılarım var, hüzün Tanrılarım, çılgınlık ve isyan Tanrılarım var, bazen de düpedüz Tanrım var…"[99] Bu mektupta geçen satırların şiirsel örneğini şair "Salıncak" şiirinde vermiştir:

" Sabah. Duvarda gün tanrıları
Birinin süresiz terlik giyeceği tutmuştur yukarı katta
Aşağıda
İskemle gıcırtısı, ayak
Tütün kokusu, koku"
"Salıncak", Sonrası Kalır I, s.237.

Bu şiirde ironik bir dil kullanılmış ve çoğullaştırılarak kendi özel kavramının dışında kullanılan Tanrı kavramına insanın en tabiî yönüne ait özellikler yüklenmiştir. Bu sayede şair, toplumdaki ortalama Tanrı algısını yerinden

[97]Edip Cansever, "Çember", **Sonrası Kalır I**, s.152.
[98] Deizm (ilahcılık): " Her türlü vahyi, ilhamı ve dolayısıyla vahyin bildirdiği Allah'ı, dini, takdiri inkâr ederek sadece akıl ile idrak edilen bir Allah'ın varlığını kabul eden anlayıştır." Bkz. Süleyman Hayri Bolay, **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, 9.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s.204.
[99]Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.66.

oynatmıştır. Bir önceki mısrada ortaya atılan "giderek tanrıyı kurmalı" fikri, bu şiirde ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak bu kurulumda, "birinin süresiz terlik giyeceği tutmuştur" mısraıyla normal bir insandan çok nevrotik bozukluğu olan bir delinin; "ayak/ Tütün kokusu, koku" mısraıyla da kaba saba birisinin özellikleri Tanrı'ya izafe edilmiştir. Şair "Pesüs"de Tanrı'yı yaramazlık yapan çocuklara benzetmiştir:

" Ve benim yarattığım tanrılar ki, geldiler
Bir inip bir çıktılar, çocuklar gibi
Çığlık çığlığa
Bu metalsi görünümler arasında"
"Pesüs", Sonrası Kalır I, s.404.

Cansever, Tanrı'yı insanların bir yanılsaması, insanın her türlü aşkınlığının bir karşılığı olduğu tezini ispat etmek için şiirlerinde kullanmış gibidir. Nitekim yukarıdaki "benim yarattığım tanrılar ki" mısraı bu yanılsamaya işaret etmektedir. Şiirde dikkati çeken diğer bir özellik, bir önceki şiirde deliye ve kaba saba bir adamın özelliklerine izafe olunan Tanrı'nın bu şiirde çocuklara benzetilmesidir.

Cansever, şiirlerinde kavram olarak Tanrı'yı yoğunluklu olarak işlemiştir. Sayıları az olmakla birlikte kimi şiirlerinde de inanmanın zıddı isyan şeklinde de olsa varlığı sorgulanan, reddedilen bir Tanrı algısından bahsedilebilir. Ancak inanç noktasında Cansever'in şiirlerinde görülen başka bir duygu ise "tereddüt"tür. Tereddüt duygusu şairin "Phoenıx" adlı şiirine şu mısralarla yansımıştır:

" Ben orda, akşamına orospular dadanan
Camlarında pis sinekler gezinen, ben orda
Eskimiş bir tutuşla şarabını içiyor
Kadınlarda oluyor kadınsız bakışlarla
Başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber
Ya Tanrı'ya inanır ya da isyana."
"Phoenıx", Sonrası Kalır I, s.207.

Cansever "nesnel karşılık" kuramını en çok kullanan şairlerimizin başında gelir. Bu mısralarda da anlatılacak yıkım ve tereddüd duygusunun arka planı olarak bir batakhane seçilmiş, vaktin akşam oluşu, hayat kadınları ve şarap ile de dekor tamamlanmıştır. Dolayısıyla gözlerimizin önüne bohem bir hayatın bütün unsurları serilmiştir. Anlatıcının hem duygu hem de düşünce olarak bitmişliği " başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber" mısraıyla; inanç ve isyan arasında yaşanan gel-git ise "ya Tanrı'ya inanır ya da isyana"mısraıyla verilmiştir.

"Robespıerre" adlı şiirinde Cansever, bir ibadethaneye girip çıkanları gözlemler ve gözlemlediği insanlarda samimi bir ibadet neşvesinin dışında hemen hemen her şeyi görür: geçerken uğramak, tatmine ulaşılmamış bir sevginin peşinden koşmak... gibi:

"İşte bir tanrı evi, kimler ki geçerken uğruyorlar
Sonra çılgınlar gibi kalabalığa
Belki de yarı kalmış bir sevgiye koşuyorlar
Belki de her boyun eğdikleri, her diz çöküş
Yavaşça bir ihtilal."
"Robespıerre", Sonrası Kalır I, s.219.

Aslında her hareketin, her görüntünün gösterdiği şeye delalet etmediği; "Belki de her boyun eğdikleri, her diz çöküş"ün sadece itaati vurgulamadığı, içten içe bir isyanı da besleyebileceği fikri de şair tarafından son mısralarla ortaya konulmuştur: "Belki de her boyun eğdikleri, her diz çöküş/ Yavaşça bir ihtilal."

"Tragedyalar V" adlı şiirin aşağıya aldığımız mısralarında şair, kendi kendisine yabancılaşan modern bireyin inanç noktasındaki tereddütlerini ve tutarsızlıklarını Lusin'in itiraflarıyla ortaya koymaktadır:

"Lusin
Yitirdim inançlarımı Stepan. Ve nasıl alabildiğine
Sorumsuz dolaşırsa kan vücutta
Bir yandan bir parçası olarak insanın
Bir yandan büsbütün yabancı insana

Giderek tanrıyı buldum ben de. Tanrıysa
Yitirdi kesinliğini bir insan kılığında."
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.328.

Şiirde aritmik ve tutarsız bir Tanrı inancı vardır: şiir yitirilen inancın itirafıyla başlar, sondan ikinci mısrada bir sürecin sonunda bulunan bir Tanrı varken son mısra bu inancın insan kılığına dönüşerek tükenmesiyle son bulur: anlatıcı (Lusin), Tanrı'yı bırakıp kendini onun yerine koymakta ve kendine dönmektedir.

2.2.1.1.2.Turgut Uyar'da Tanrı Kavramı ve İnancı

Turgut Uyar, bazı şiirlerinde Tanrı kavramına Edip Cansever'de olduğu gibi çağın gerekleri ve bireyin ihtiyaçları noktasında birçok problemin kaynağı olarak yaklaşır. Bu yüzden de Uyar'ın kimi şiirlerinde en masum ifadelerin hatta yer yer duayı, yakarışı andıran ifadelerin altında Tanrı'ya karşı hicve varan üslûbu da dikkat çekmektedir. "Arz-ı Hâl" adlı şiirinin de üslûbunu oluşturan bu tavrını Uyar, daha sonraki şiirlerinde de devam ettirmiştir. Turgut Uyar şiirinde Tanrı, gerek kavram gerekse inanç noktasında şu başlıklar altında karşımıza çıkmaktadır:

1) Büyük bir yanlışın sembolü ve ilerlemenin önündeki engel olarak Tanrı kavramı:

Turgut Uyar, çağdaşlaşmaya ve ilerlemeye engel teşkil ettiğini düşündüğü Tanrı kavramını sadece şiirlerinde işlemekle kalmamış; düz yazılarında da bu fikrinin paralelinde görüşler ileri sürmüştür. Şairin uygarlaşmanın önünde engel olarak din ve dinin merkez kavramı Tanrı'yı ön plana çıkardığı şiiri "Çağdaş Yeri Mızrağın" başlığını taşımaktadır:

" Bir yanlış gibi kendiliğinden taşınan. Ey orman,
Bütün imamların ve kardinallerin çıplak olduğu
bizi bir boyutun iğretiliğine çağıran..
bir değişmez düzenin sahibi, bir yanlışlık
ölüyor. Ve bir anı sonsuz düzenine giriyor."
"Çağdaş Yeri Mızrağın", Büyük Saat, s.239.

Uyar'ın "Çağdaş Yeri Mızrağın" adlı şiiri, başlığıyla bir konum belirlemenin ve bir sınır çizmenin uğraşı içerisindedir. Geleneksel bir savaş aletini sembol olarak ele alan şair, onun çağdaş dünyada layık olduğu yeri de seçmiştir. "Bütün imamların ve kardinallerin çıplak ol"uşu ise din adına bu zamana kadar söylenmeyen şeylerin artık söylenebilirliğine işaret etmektedir. İğretilik, yanlışlık kelimeleriyle nitelenen ve değişmez eski düzenden kastedilen ise din dolayısıyla düzenin sahibi Tanrı'dır. Ancak korkulacak bir şey yoktur çünkü düzenin sahibi ölmekte, gelişmenin ve ilerlemenin önünde engel kalmamaktadır. Turgut Uyar, şiirine taşıdığı bu düşüncelerini, Atatürk devrimlerini ve özellikle de laisisizmi anlattığı bir düz yazısında da ele almıştır:

> "Aslında Atatürk, devrimlerini öncelikle bilime yaslamış bulunmaktadır. Atatürk'ün "laisisizm"i tümüyle bilimcidir. Dinin çağlar boyu istismar edilmesi karşısında onun, bir ulusun gerekli hızla, uygarlığın arzulanan, özlenen düzeyine ulaşmasına engelleyiciliğini büyük bir isabetle değerlendiren Atatürk, dinle dünya işlerini ayırmakla, belki de en büyük devrimini yaratmıştır."[100]

"Çağdaş Yeri Mızrağın" adlı şiirde, toplumsal ölçekte ilerlemenin önündeki engel olarak ele alınan din; "Güneşi Bol Ülke" adlı şiirde bireysel bazda bir problem olarak işlenmiştir.

"Bir insanla bir insan arasında,
Çığlığı ve ağlaması ve kumarlı ve sargıları
tükenince dinlerin,
kara yük vagonları, şiş karınlı şilepler,
sınırsız giysileriyle adamlar
kişiyi kişi yapan şeyleri taşıyacak…"
" Güneşi Bol Ülke", Büyük Saat, s.283.

Bu şiirde, dinin kişiyi fakir ve geri bırakmışlığı, "çığlık, ağlama, kumar ve sargı" kelimeleriyle anlatılırken; "kara yük vagonları, şiş karınlı şilepler ve sınırsız

[100]Uyar, **a.g.e.**, s.372-373.

giysileriyle adamlar" sanayi, bilim ve zenginlik anlamında gelişmiş, çağdaş bir dünyaya işaret etmektedir. Bu işaret edilen şeyler "kişiyi kişi yapacak", yani onu aşkın şeylerden kurtaracak ve özgürleştirecektir. Bu özgürleşme sürecini AlaınTouraıne, şu ifadelerle ortaya koyar:

> "Kutsal olanın parçalanması tüm toplumsal düzen biçimlerin gibi dinsel düzeni de bozar ve bir evren doğumun (kozmogoni) içine kapatılmış olan bilimsel bilgiyi özgürleştirdiği gibi dinde vücut bulan özneyi de özgürleştirir."[101]

"Akçaburgazlı Yektanın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur" adlı şiir modern bilimin ortaya çıkışının ve amacının şiirsel bildirisi gibidir. Şiire göre bilimlerin ortaya çıkışındaki itici gücü, insanoğlunun dünyada bir başına kalmışlığı oluşturmaktadır. Bir zamanlar Tanrı'ya ait olan yüce konumda da artık bilimler vardır:

" Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan
O bizi dövüp sövemiyen acemi, haydi yufka
Yürekli Tanrılar katına"
"Akçaburgazlı Yektanın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur", Büyük Saat, s.171.

Bu mısralarda Cansever'de olduğu gibi, dinlerin belirlediği Tanrı'ya bakışın zıddına küçümseyici ve alaycı bir yaklaşım vardır. Şairin mısralarına hâkim olan bu duyguyu daha iyi kavrayabilmemiz için LezsekKolakowski'nin konuyla ilgili açıklamalarına bakabiliriz.

> "Çağdaş bilimin ana pınarı, bağımsız laik aklın vahiy zincirinden kurtarılışıdır. Bu tabloyu seyrederken, dinî mirasın giderek buharlaştığına şahit oluyor ve tanrısız bir dünyayı ümitsiz bakışlarla seyrediyoruz."[102]

[101]Touraıne, **a.g.e.**, s.238.
[102]Kolakowskı, **a.g.e.**, s. 17-18-19.

"Ay Ölür Yılgınlıktan" adlı şiirinde ise şair Tanrı'ya karşı olan olumsuz ve alaycı yaklaşımını daha öteye taşımış, sorgulamalar ve itirazlarla ördüğü mısralarında yer yer hakarete varan ifadeler de kullanmıştır:

"Gel dur önüme sen benim sahiliğimsin!.. Isırdığım
Bir kauçuk düşmanlığıdır!..
Yaşamamız baştanbaşa senin övgündür,
Ey kutsal bencillik!.. Seni
Bırakmak niye?... Suları ve seni bırakmak,
Niye?..
Aşkın akan suları, doyurgan yabanıllığı savaşların ve büyük
Utkular geçer onarıcı gölgenden.

Ey en gerekli yapısı Tanrıların, Ben!..
Nem varsa sanadır!.. yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar
Ölen kadınlar
Kan…."
"Ay Ölür Yılgınlıktan", Büyük Saat, s. 217.

Uyar, bu mısralarda Tanrı'ya hesap sormakta ve insanoğlunun yaratılışıyla ilgili itirazlarını sıralamaktadır. "Bu itirazların en önemlisi, yaratılış konusunda, varoluşçu felsefenin de iddia ettiği 'insanın dünyaya atılmışlığına' ilişkindir."[103]semavî dinler, insanın yaratılışın gayesi olarak insanın Tanrı'yı takdis ve tespih etmesini gösterirler. Şair, "Yaşamamız baştanbaşa senin övgündür,/ Ey kutsal bencillik!.." diyerek bu durumdan hoşnutsuzluğunu ağır bir ifadeyle dile getirmektedir. Gene semavî dinler insanın diğer canlılara kıyasla üstünlüğü üzerinde durmuşlardır. İslamiyet insana muhatab-ı ilahî ve eşref-i mahlûkat olarak bakmıştır. Tevrat'ta da benzer yaklaşım şu ifadelerle geçer: "insanoğlu Tanrısal güçlere sahiptir ve tüm uluslara egemen olacaktır; onun krallığı sonsuza değin sürecektir."[104] Şair

[103]Fariz Yıldırım, Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2007, s.118.
[104]Tuncar Tuğcu, **Yabancılaşma Problemi Hristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri,** Ankara, Alesta Yayınları, 2002, s.65.

kutsal metinlerde geçen bu ifadelere rağmen insanın dünyada yaşadıklarından şikâyetçidir.

2-) Tekke edebiyatı nazım türlerinden "şathiye"nin üslûbunun da sınırlarını aşıp yer yer hakarete varan ifadelerle alay edilen, hesap sorulan bir kavram olarak Tanrı:

Edip Cansever, şiirlerinde Tanrı kelimesinde ısrar ederken; Uyar, şiirlerinde birkaç yerde de olsa "Allah" demektedir. Ancak kelime seçiminde ortaya çıkan bu değişiklik onun kavrama olan yaklaşım biçimini değiştirmemiştir. Nitekim "Üçyüzbin" adlı şiirinde şairin bu yaklaşımının tipik bir örneğiyle de karşılaşırız:

" Sen zenginsin alırım tükenmezsin
Allah gelene kadar sen olursun şiirlerimde bu bir
Boş ver kavgalara kuruntu sorunlarına boğuntuya gelme"
"Üçyüzbin", Büyük Saat, s.128.

İslamiyet'e göre zaman ve mekândan münezzeh olan Allah'a şair, bir mekân biçmekte ve sevgilisinin şiirlerde geçtiği yerlerde O'nun olmadığını farz etmektedir. "Bu karanlık böyle iyi aferin Tanrıya"[105] mısraında ise bir çocuk, bir öğrenci veya bir çalışan gibi yaklaşılıp yaptığı işten dolayı takdir edilen bir Tanrı imajı çizilmiştir. Cansever'in şiirlerinde olduğu gibi Uyar'da da kendi özel konumundan edilmiş bir Tanrı kavramıyla karşı karşıyayızdır. Uyar bu yaklaşımının en ciddi örneğini "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" adlı şiirinde ortaya koymuştur:

"ben
O zaman, Tanrının benim yapıma kattığı tatların, bende
Ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da
durmakta süregideceğini fark ettim. Bu beni kendi yanım-
da yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kaz-
daydı. Günah olamazdı yaptığımız."

[105]Turgut Uyar, "Göğe Bakma Durağı", **Büyük Saat**, s.133.

"Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur", Büyük Saat, s.138.

Esas konumundan indirilmiş, yerinden oynatılmış Tanrı kavramına bu yaklaşım biçimi şiirde günah kavramını da yeniden tanımlamayı beraberinde getirmiştir. Neyin günah olup olmayacağını hükme bağlayan Tanrı'yken şiirde bu durum değişmiş, anlatıcı Tanrı tarafından yaratılışta insanın fıtratına konulan bir takım arzulara dayanarak yaşadığı gayrimeşru ilişkinin günah olmadığını iddia etmektedir.

"O Zaman Av Bitti" şiirinde Uyar, kadınların "gerektiklerini bilmekten" kaynaklanan güçlerini " Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar/ dayanıklı Tanrılarla"[106] mısralarıyla anlatmıştır. Fiziksel sağlamlığından çok, asırlardır insanların zihinlerinden ve gönüllerinden çıkartılamıyor olduğu için şiirde Tanrı, dayanıklılıkla nitelendirilmiştir. Bu nitelendirme biçimi, yukarıda birçok örneğinde gördüğümüz gibi şairin Tanrı algısını ve yorumunu açık bir şekilde göstermektedir.

Uyar, Tevrat'taki yaratılış kitabı mansasıyla eskiden yaygın olarak kullanılan "tekvin"[107] i şiirine başlık yapmıştır. Şiirde geçen "herşeylere bir başlangıçtık bir sonduk"[108] mısraı şiirin başlığının paralelinde de yaratılışın insanla ilintili taraflarına bir gönderme olarak okunabilir. Ancak şiirde temamızla bağlantılı olarak şair, Tanrısal gerçeklikle dünyevî gerçeklik arasında bir sahihlik sınamasına girişmiş, bu teşebbüsünü de "ve öyle bir yaz geçirdik Tanrının Bahçesinde/ Bozuk paralarda sinemalarda gerçeklerde"[109] mısralarıyla belirtmiştir. Teşebbüsün neticesini ise "Bomboş ellerimizde sonsuz düzenler"[110] mısraıyla Tanrısal gerçekliğin geçersizliği ve boşluğu doğrultusunda ilan etmiştir. "Ahd-i Atik'in bir başka kitabının adı da olan "levililer" başlıklı şiirinde şair yukarıdaki negatif tutumunu daha da pekiştirir:

" O yağmakaranlık büyürdü durmadan
'Yalnızdık, Kimsesizdik, Bağışlanmalıydık'

[106]Turgut Uyar, "O Zaman Av Bitti", **Büyük Saat**, s.191.
[107]Turgut Uyar, "Ahd-i Atik tekvin", **Büyük Saat**, s.243.
[108]Turgut Uyar, "Ahd-i Atik tekvin", **Büyük Saat**, s.243.
[109]Turgut Uyar, "Ahd-i Atik tekvin", **Büyük Saat**, s.243.
[110]Turgut Uyar, "Ahd-i Atik tekvin", **Büyük Saat**, s.243.

(...)
...şeyi indirdik, ses, boş, adı bir yerlere yazıldı
eskiyen nesi varsa onundu, aldı yürüdü gene de"
"levililer", Büyük Saat, s.246.

Şair, bu mısralarda nitelenen özneyi özenle saklarken olumsuz nitelemeleri arka arkaya sıralamaktadır. En hafif tarafıyla şiirde Tanrı "şey, boş, ses" gibi ifadelerle bir belirsizlikle nitelendirilmiştir. Yalnızlığın, kimsesizliğin sebebi, bağışlanmanın gerekçesi olan "yağmakaranlık" tabirini şair, şiirin sonunda, "eskiyen nesi varsa onundu, aldı yürüdü gene de" ifadeleriyle açmıştır. Bu ifadeler doğrultusunda Tanrı, büyük bencilliğin sahibi olarak okuyucuya hissettirilmiştir.

Uyar, "tükenmez kafiyenin kazandırdığı" şiirinde "Tanrı hatırlarsa"[111] ifadesiyle, unutma ve unuttuğunu hatırlama gibi insana mahsus halleri Tanrı'ya izafe etmiştir. Şair, "onlar iki ayrı görüntü birbiriyle çakışmıyor bir türlü" şiirinde ise çağın kutsallık algısını, en büyük kutsalın para oluşunu şu mısralarla hicveder:

"_ Bu tren kaç sterlin bayım?_
sanırım 1935'te bir akşam
_ Bu tren ne kadar kutsal bayım?"
"onlar iki ayrı görüntü birbiriyle çakışmıyor bir türlü", Büyük Saat, s.263.

3) Tanrı'ya yakarış üslûbunu halk için kullanma:

Turgut Uyar, "Divan" adlı şiir kitabında geleneksel temaları ve türleri şiirlerinde kullanma yoluna gitmiştir. Özellikle de "Münacaat" adlı şiirde ifadelerin kime yazıldığını ustalıkla gizleyerek Tanrı'ya yakarış üslûbunu, halk için kullanmıştır:

"birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri
gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri"
"münacat", Büyük Saat, s.341

[111] Turgut Uyar, "tükenmez kafiyenin kazandırdığı", **Büyük Saat**, s.260.

Şiir "münacat" adlı başlığıyla okuyucuda geleneksel bir türe gireceği hissini uyandırmakta, bu his şiirdeki ses tonunun yüksekliği, "gel" nidaları ve "yüce", "büyük" gibi sıfatların kullanılmasıyla daha da pekişmektedir. Nilay Özer, bu mısralardaki belirsizlikleri "sen" zamiri yerine "halk" ifadesini koyarak gidermeye, mısraları açmaya çalışır:

> "Şiirinin ilk dizesinde "sen" yerine "halk" konulduğunda beytin anlamsal açılımı, uzun zamandır halkla buluşulmadığı, bir araya gelinemediği olarak belirlenir. (...) Kendisiyle uzun zamandır buluşulamayan halktan bir buluşma talep edilmektedir."[112]

Ancak şairin kendisi de olası yanlış anlamaların önüne geçmek için kendisiyle yapılan bir söyleşide bu duruma şu cümlelerle açıklık getirmektedir:

> " Tek haklıyı her zaman halk olarak düşündüm. İnsanın haklılığına, direncine, değerlerine ve sevme yeteneğine inancımı söyledim."[113]

Atilla Özkırımlı'yla yaptığı bir başka söyleşide ise, yukarıdaki ifadelerini gerekçeleriyle birlikte daha da kuvvetlendirmektedir:

> "Aslında kitabın adını "Halk Divanı" diye düşünmüştüm. Ama o günlerde 'halk' sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vazgeçtim. Kitaptaki Naat'ta da öbürlerinde de 'Münacat'ta da seslenilen özne 'halk'tır."[114]

"Biraz Daha"da bir inancın izdüşümünü andıran ifadelere rastlansa da şiirin geneline bakıldığında militan ve kavgacı bir söylem ağır basmaktadır:

"Kullanmam ucuz özgürlüğü sana sığınırım

[112]Nilay Özer, " Turgut Uyar'ın Divan'ında Bir Araç Olarak Biçim", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2005, s.27.
[113] Turgut Uyar, **a.g.e.**, s.560.
[114]Turgut Uyar, **a.e.**

Azarladığım bir dünyayı suya bırakıp"
"Biraz Daha", Büyük Saat, s.335.

Şair, ucuz özgürlükle kastettiği bireyselliğin yerine halkın tarafında olduğunu "sığınmak" fiiliyle ifade etmiştir. Esasında "sığınmak" dünyadaki kötülükler, problemler karşısında kul tarafından Tanrı'ya doğru bir yönelişi ve söylemi içerirken; şiirde bu yöneliş halka doğru gerçekleşmektedir. Orhan Koçak'a göre de "'sen' diye hitap edilen veya çağrılan bu varlığın Divan ve Toplandılar boyunca hep oynak bir göndermesi vardır."[115] Bu yüzden net ve kesin yorumlardan kaçınmak gerekir.

Sezai Karakoç, Uyar şiirinde geçen dinî terminolojiye ait kavramların gerçek anlamı dışında kullanıldıklarını ve işlevlerini, "dişimizin zarı" adlı incelemesinde şu cümlelerle vurgular:

> "Ruhsal oluş bu şiirde temel yapıdır. Bakarsınız, Akçaburgazlı Yekta, Davutu yaşar. Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. İsa ve İncil varsa bu şiirde, mistik ya da dinî şiir sanmayın. Tam anlamıyla laik bir şiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetim ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet."[116]

Uyar'da Tanrı hem kavram hem de inanç olarak net değildir. Şair bu noktada kendisindeki bu belirsizliği insanların genelinde böyle bir belirsizliğin varlığını vurgulayarak "Adın" adlı şiirinde şu şekilde işler.

"adın
Sonu gelmez bir tartışma
Herkesin
Bildiğinde direndiği bir yanılma
Kutsal bir yanılma
Ki çözümü
Dünyanın son gecesinde

[115]Koçak, **a.g.e.**, s.43-44.
[116]Karakoç, **Edebiyat Yazıları II**,s.28.

Şimdilik kimsenin bilmediği”
“Adın”, Büyük Saat, s.636.

Uyar şiirinde Tanrı merkezinden onun kutsala yaklaşımına bakıldığında tek bir netice elde edilemez. Nitekim;

> “Kıyamet kopsa, elinde bir hurma fidanı bulunuyorsa, hemen dik.” Bu hadis’i “her ne olursa olsun bir ağaç dik” anlamında değil, “her ne olursa olsun bir ağaç dik” anlamında buluyorum ve güzelliği beni ürpertiyor.[117]

İfadeleriyle bir hadis-i şerif karşısında hayret ve hayranlığını gizleyemeyen Uyar; son şiirlerinden birisi olan “Hiçsizliğe” de içerisinde isyanı, alayı barındıran birçok mısrayı da kaleme alabilmiştir.

“ Tanrı sen ne kadar güzelsin
bir hiç olarak
(.....)
en katı yoklukları koyarak insanın içine
akşamüstlerinde biraz gaddarsın
sular ve zamanlar kararırken
ne yapalım
bari bağışlayalım birbirimizi”
“Hiçsizliğe”, Büyük Saat, s.600.

Turgut Uyar’ın Tanrı karşısındaki bu gel-git, belirsiz tavrı kitaplarının ilk basımlarına alıp şiirlerinin toplu basımında çıkarttığı bazı mısralarda da kendisini göstermektedir. Arzı-Hâl’in ilk basımında yer alan Büyük Saat’in ilk basımında elenmiş şiirden: “ Ufacık korumuzda dolaşırdım korkuyla/ Ve Allah’ı arardım serçe yuvalarında”, ikincisi, Dünyanın En Güzel Arabistanı’nın ilk basımında bulunan ama sonradan yine dışlanan bir şiirden: “ Neden bütün insanların birbirini sevmesi

[117]Uyar, **a.g.e.**, s.571.

gerektiğini/ Bir gün saat üçte köprüde anlayacak/ Saat üçte hepimizde gizli Tanrıyı/ Bulup çıkaracak meydana." Tel Cambazının Rüzgarsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir.[118]

Sonuç olarak tek bir cümleyle özetlemek gerekirse Turgu Uyar, inanç bakımından, " Sünni köklerden gelip ateizmle laiklik arasındaki huzursuz bir bölgede yer tutmayı seçmiş bir şair"[119]dir.

2.2.1.1.3.Cemal Süreya'da Tanrı Kavramı ve İnancı

Cemal Süreya, ironik bir biçim ve alaycı bir üslûpla Tanrı kavramına yaklaşır. Bu yönüyle Turgut Uyar'la paralel sayılabilecek mısralar da kaleme almıştır. Onun şiirlerinde gerek Tanrı gerekse din (İslam dini) ve dinî hüviyeti olan kavramlar basite indirgenmiş, olumsuzlanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. "Özellikle tanrı tanımaz düşünce yapısını ve erotizmi biçimlerken çok sık kullandığı ironi, onun şiirinde şiiri süsleyen bir unsur olmaktan öte anlatıcının yaşama bakışını gösterir."[120] Şairin Tanrı'ya bu yaklaşımının örneğine ilk şiirlerinden olan "Üvercinka"da rastlayabiliriz:

" Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler
boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının"
"Üvercinka", Sevda Sözleri, s.38.

Cinsellik, Süreya şiirinin en önemli omurgalarından birisini oluştur. Bu mısralarda anlatıcı cinsel tatmininin önündeki en önemli engellerden birisi olan "günah" kavramını hiçe saymakta ve bu kavramı ortaya çıkartan merkezi hafife almaktadır. Bu yaklaşımıyla anlatıcı Akçaburgazlı Yekta'nın günah karşısında sergilediği tutumun benzerini göstermektedir. Yalnız Akçaburgazlı Yekta, Gülbeyaz'la yaşadıklarının günah sayılamayacağına delil olarak, Tanrı'nın fıtrata koyduğu arzuları gösterirken; Süreya'nın anlatıcısı, sevgilinin fiziksel özelliklerinden birisi olan "saçların uzamasını" ve aşığını cezbetmesini öne sürmektedir. Süreya, "16

[118] Koçak, **a.g.e.**, s.43-44.
[119] **A.e.**, s.171.
[120]Özmeral, **a.g.e.**, s.58.

Dize" adlı şiirinde "İnsan süsüdür günah" diyerek yukarıdaki mısralardaki tutumunu daha da pekiştirmiştir. Şair "Kars" şiirinde ise sevgili ve Tanrı'yı karşı karşıya getirmektedir. Aşkın sınır, engel tanımayacağından hareketle Tanrı'nın koyduğu kuralların, çektiği setlerin kendileri için beyhudeliğine işaret etmektedir:

" Anla ki her durakta
yok sınırları aşkın
o iyi yüzlü Tanrı
beklesin dursun bizi
kurduğumuz rahat tuzakta"
"Kars", Sevda Sözleri, s.51.

Bu mısralarda da (Edip Cansever ve Turgut Uyar'da olduğu gibi) "iyi yüzlü" olarak tanıtılan ve kendisine tuzak kurulan dolayısıyla esas konumundan uzaklaştırılarak basite indirgenen bir Tanrı imajıyla karşı karşıyayızdır. "1994 Eliyle Samanyolunun" aşağıya aldığımız mısralarında Süreya, yaşadığı hayatın dökümünü, şüphelendiği öte dünya vurgusunu ve isteklerini, bir ahbabıyla konuşma rahatlığı içerisinde sözlü olarak Tanrı'sına sıralamaktadır:

"yaşadım, Tanrım,
Yarım ve uluorta,
Bir dahaki hayatta,
Varsa öyle bir hayat,
Şiir yazar mıydım,
Bilmiyorum.
Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirsem,
Eşcinsel olurum."
"1994 Eliyle Samanyolunun", Sevda Sözleri, s.208.

Şiirde ironiyle hafife alınmış bir Tanrı vardır. Bu Tanrı karşısında ise daha baskın, dominant ve istekleri belli, belirleyici bir birey vardır. Cansever şiirinde de karşılaştığımız Tanrı ve kul arasında ters yüz edilmiş ilişki biçiminin benzeri bu mısralarda da göze çarpmaktadır.

Süreya, Tanrı'ya insanların sonradan icad ettikleri, tasarladıkları bir şey olarak bakar ve bu bakışını gerek şiirlerinde gerekse düzyazılarında işlemeye çalışır. Süreya'nın Tanrı'ya bu yaklaşımı "Şiir Anayasaya Aykırıdır" başlıklı yazısından aldığımız örnekte kendisini çok açık bir biçimde göstermektedir:

> "Tanrı'nın tası tarağı toplayıp göklere çekilmesi, insandaki şeytanın zaferden zafere koşması bu tarihten sonra ortaya çıkan gerçeklerdendir. İnsandaki öz, şiirle, evren içinde kendini deniyor. Kendi kurduğu tanrıların kendine aykırı sonuçlarını yeriyor. Çünkü Tanrı sonradan bir biçimdir. İnsansa önceden bir öz."[121]

Yukarıdaki paragrafın şiirsel karşılığı olarak şairin "Türkü" adlı şiirinde geçen şu mısralar dikkat çekicidir:

" Sanmasınlar inanmıyorum
Elbette inanıyorum tanrıya
Herkesin kendi tanrısı var
Sen ölünce ölüyor o da."
"Türkü", Sevda Sözleri, s.212.

Bu mısralar, "dinin ferde, ferdin vicdanına indirgenmesi, sosyal hayattaki yerini kaybetmesinin sonucu olarak dinin bir tercih konusu hâline gelmesi."[122]nin bir tezahürü olarak da okunabilir. Dinin sosyal hayatta bağlayıcılığının ve belirleyiciliğinin kalmaması ve sadece bireysel bir tercih hâline dönüşmesi dinî bireysel plana alarak etkisiz bırakmıştır. Böyle bir din ve Tanrı algısının ömrü de

[121]Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, s.282.
[122] Armağan, **a.g.e.**, s.92.

şiirde vurgulandığı gibi kişilerin hayatlarıyla sınırlıdır. Süreya, "Üstü Kalsın" adlı şiirinde müstehzi bir üslûpla Tanrı'yı ele almıştır. Buraya kadar şairin şiirlerinden verdiğimiz örneklerde karşılaştığımız Tanrı kavramı karşısındaki aşırı rahatlık bu şiirde de kendisini göstermektedir:

" Ölüyorum tanrım
Bu da oldu işte
Her ölüm erken ölümdür
Biliyorum tanrım.
Ama, ayrıca, aldığın şu hayat
Fena değildir..
Üstü kalsın.."
"Üstü Kalsın", Sevda Sözleri, s.302.

Bu şiirde son mısraya gelinceye kadar şairin, hayatı veren ve alan bir Tanrı'ya inandığı sonucu çıkabilir. Ancak son mısrada şairin ortaya koyduğu ironi yaptığımız yorumu boşa çıkarmaktadır. "Üstü kalsın" ifadesiyle şair, Tanrı'yı garson yerine koyup bahşiş vermekte ve insanların Tanrı'ya en çok sığındıkları durumlardan birisi olan ölümle bile dalga geçebilmektedir.

Cemal Süreya, yukarıdaki şiirlerde ortaya koyduğu Tanrı'ya yaklaşım biçimini dinî literatüre ait kavramlara karşı da göstermektedir: "Kuran sayfaları satılan sokaklardan"[123], "Geveze dualardan sıyrılmış"[124], "Gözlerine mendil bağlamış hocalar"[125], "Sessizce yırtılmış temiz yüzlü hacılar"[126] mısraları, şairin bu yaklaşım biçimine örnek olarak gösterilebilir.

Cemal Süreya, Tanrı'ya karşı olan bu olumsuz tutumunu sadece ironiyle ortaya koymamıştır. Onun daha açıktan ve direkt olarak Tanrı'yı ve O'na inananları eleştirdiği mısraları da vardır. Nitekim "Onların Yani Sizin" başlıklı şiir, bu savımızı destekleyen birçok mısraı da bünyesinde barındırmaktadır:

[123]Cemal Süreya, "Bu Ülke", **Sevda Sözleri**, s.
[124]Cemal Süreya, "Ortadoğu", **Sevda Sözleri**, s.108.
[125]Cemal Süreya, " Sıcak Nal", **Sevda Sözleri**, s.201.
[126]Cemal Süreya, "Karacaoğlan", **Sevda Sözleri**, s.207.

“ Sizin, yani onların hayatlarına
Allahlar girmiş, Allahlarından kurtulamıyorlar
Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde
Yani arabalarına taş koydukları caddelerde
Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde
Yani sızlayageldiği şey öbür taraflarının
Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan
Allahlar, yani yine yanıldıkları...”
“Onların Yani Sizin”, Sevda Sözleri, s.35.

“Onların Yani Sizin” adlı şiirin ilk bölümü, insanların hayatlarında gerçek değeri taşımayan ama gene de bir avuntu aracı gibi kullandıkları şarkıların ve bu şarkıların içinde geçen “barış”, “gökyüzü”, “sevgili” ve “dost” kavramlarının ne kadar boş olduğunu göstermek için kurgulanmış gibidir. Şairin bu ilk bölümü yazma sebebi bir sonraki esas bölüme zemin hazırlamak içindir. “Şarkılar, yani yanıldığınız...” diye biten ilk kısmın karşılığı ikinci kısımda “Allahlar, yani yine yanıldıkları...” mısraıyla verilerek aralarındaki bağıntı ortaya konulmaktadır. Şair için hayatın yalın kat tek gerçeği vardır: “Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde” mısraıyla işaret edilen geçim derdi, ekmek kavgasıdır. Bunun dışındaki her şey, özellikle de “Tanrı” bir yanılgıdan ibarettir. Cansever ve Uyar’da da gördüğümüz “korku ve gaddarlık” gibi kavramlarla Tanrı’yı bir arada anma ve insanların Tanrı’yla olan irtibatlarını korku duygusuna bağlama, “Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan/ Allahlar, yani yine yanıldıkları...” mısralarıyla Cemal Süreya’da da karşımıza çıkmaktadır. Süreya’nın bu mısralarının paralelinde “korku ve gaddarlık” gibi kavramları çağrıştıracak şekilde Tanrı’yı nitelendirişine “Kasım güneşi ve asık yüzlü tanrılar”[127] mısraı da örnek olarak gösterilebilir.

Süreya, “Şiir” de kul ve Tanrı arasındaki bir başka ilişkiyi kendi inan-ma-dığı değerler çerçevesinde şiir zeminine taşımaktadır:

“ İnsanlığımızdan ötürü, güzelliğimizden, çirkinliğimizden

[127]Cemal Süreya, “ Karacaoğlan”, **Sevda Sözleri**, s.207.

Bize kavun karpuz veren Tanrıyı
Sevmek gerektiğini biliriz...”
“Şiir”, Sevda Sözleri, s.283.

Şiirde sıralanan nimetler, inanan birisinin ağzında Tanrı’yı hatırlamanın ve O’na şükrün samimi bir itirafı olarak okunabilir. Ancak son mısradaki “Sevmek gerektiğini biliriz...” sözü, sevmek eyleminin gerektiği için, zorlamayla yapıldığına işaret etmekte; şair, teşekkür edenin kadir bilirliğinden çok lütufta bulunanın başa kakınçlığının altını çizmeye çalışmaktadır.

Cemal Süreya, yukarıda saydığımız dine ve dolayısıyla Tanrı’ya karşı olan tutumlarına rağmen “Ortadoğu” adlı şiirinde, İslam dininin sembolü sayılabilecek Hz.Ali, Hz. Hasan gibi isimleri şiirinde kullanmaktan kaçınmamıştır. Şairin bu tercihinde Alevî geleneğinden gelen bir aileye mensup olmasının yanında çocukluğunda Hz. Ali Cenklerini çok okumuş olmasının da etkisi olabilir. Nitekim Süreya, bu etkiyi şu sözlerle açıklar:

> “Hz. Ali Cenkleri... on kere, bin kere okudum. Başkalarına, sesli olarak okuyordum. Bazıları okuma yazma bilmiyorlardı bizim mahallede, toplanıyorlardı, ben açıp okuyordum. Zaten ezberlemiştim.”[128]

Şair, “Ortadoğu” adlı şiirinde Hz.Ali, Hz. Hasan dönemlerinde ortaya çıkan fitnelerle kardeşin kardeşe düştüğü bir döneme göndermede bulunarak döneminde ortaya çıkan kardeş halkların birbirlerine düşmüşlüğüne işaret etmektedir.

“Biz yeni bir hayatın acemileriyiz
Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
(…)
Biz kırıldık daha da kırılırız
Doğudan Batıya bütün dünyada
Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer

[128] Perinçek, Duruel, **a.g.e.**, s.22-23.

İki ciğer arasında bağlantı kurar
Büyür, bir gün, zenginleşir orada,
Çünkü Ali'yi dirilten iksirde saklı
Hasan'a sunulmuş ağuda"
"Ortadoğu", Sevda Sözleri, , s.112.

Şiirde çizilen başlangıçtaki bu tablo olumsuz gibi gözükse de sonuç itibariyle kardeşliği daha da pekiştirmiştir: Bu yorumun karşılığı "Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer/ İki ciğer arasında bağlantı kurar." mısralarında kendisini göstermektedir.

Sonuç olarak Cemal Süreya'nın Tanrı'ya karşı olan bu olumsuz tutumunda – Edip Cansever ve Turgut Uyar'da olduğu gibi- inandığı Marksist, sosyalist ideolojinin etkisi olabilir.

Nitekim onların bu ideolojik tercihlerini Memet Fuat şu cümlelerle ortaya koyar:

> "İkinci Yeni'nin en ünlü şairlerinin toplumsalcı olduklarını söylemem yadırganabilir. Oysa aralarında, sola eğilim duymak bir yana, Edip Cansever gibi Türkiye İşçi Partisi'ne girmiş, Cemal Süreya gibi Doğu Perinçek'le çalışmış olanlar bile vardı."[129]

Somut vakalar ve delillerle savını destekleyen Memet Fuat'ın bu tespitlerinin yanında "Cemal Süreya'nın çıkardığı Papirüs adlı derginin 9. Sayısından itibaren bahsi geçen ideolojinin hizmetinde yerini aldığı da bir vakıadır."[130] Ancak Süreya'nın hayatına baktığımızda çocukluğunda kısa bir sürede olsa dinle bir temasının olduğuna şahit oluyoruz. Kendisi bu durumu şu cümlelerle anlatır:

> " (...) ilk iki yıl manzum din kitapları okudum. Cihangir camisine devam ederdim. Arkadaşlarım da oraya devam ederdi. Ben namaz kılıyorum. İki kez de Cihangir Camii'nin minaresinde ezan okudum. Müezzin ödülü olarak."[131]

[129]Memet Fuat, **İkinci Yeni Tartışması**, "İkinci Yeni'de Buluşanlar", İstanbul, Adam Yayınları, 2000, s.118.
[130] Perinçek, Duruel, **a.g.e.**, s.192.
[131] **A.e.**, s.22-23.

2.2.1.1.4.Ece Ayhan'da Tanrı Kavramı ve İnancı

Ece Ayhan, Tanrı kelimesini doğrudan birkaç şiirinde kullanmasına rağmen dinî terminolojiye ait kavramları ve özellikle peygamber adlarını şiirlerinde sıklıkla kullanmıştır. Diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi Ece Ayhan da şiirlerinde Tanrı'yı semavî fizik ötesi konumundan güncel ve sıradan bir konuma indirerek değerlendirmiştir. Şairin bu yaklaşımının tipik bir örneğine "Beyaz Rus Kadın" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında rastlarız:

" Üç masa ötede bafra içen bir tanrı
bacak bacak üstüne atmış
(...)
ne diyeee
bozdurup bozdurup kullanırsın
ne diye elişinden bir tanrıyı"
" Beyaz Rus Kadın", Bütün Yort Savul'lar!, s.12.

Bu mısralarda Tanrı, tarihsel ya da teolojik bağlamdaki çağrışımının dışında kendisine insana ait özellikler yüklenip kutsaldan soyutlanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Şiirde fantastik bir öge gibi kurgulanan Tanrı imajı, karikatürize edilerek işlenmiştir.

Tanrı, Ayhan'ın "Veha'lardan Birinde"şiirinin başlığında da kendisi için ağıt yakılan, mukavvadan ya da tahtadan yapılma oyuncağımsı bir varlık olabilmekte, ya da yukarıdaki mısralarda olduğu gibi bacak bacak üstüne atıp Bafra sigarası içebilmektedir. [132]

"Vedha'lardan birinde bir küçük tanrı
Küçük işler için"
"Veha'lardan Birinde", Bütün Yort Savul'lar!, s.13.

[132]Kul, **a.g.e.**, 248.

Vedha'lar Hinduizmin kutsal kitaplarından birisidir. İlk şiirlerinde Ece Ayhan, Vedha'lar ismini birkaç yerde kullanmıştır. Yukarıdaki mısralarda Vedha'ların içindeki Tanrı da asıl anlamından soyutlanıp basite, sıradana indirgenerek kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Ece Ayhan, Tanrı'ya şiirlerinde yok denecek kadar az yer vermiş; yer verdiği şiirlerinde de O'nu anlam bağlamının dışına taşıyarak, karikatürize ederek işleme yoluna gitmiştir. Aynı zamanda Ece Ayhan, şiirine katmaya çalıştığı gizem unsurunu, "gizli anlamları deşmeye yönelen merakını Yahudi tipolojisiyle ve ortodokslukla birleştir"[133]mek te istemiştir.

2.2.1.1.5.İlhan Berk'te Tanrı Kavramı ve İnancı

İlhan Berk, Edip Cansever'le birlikte İkinci Yeni'nin somutta kalan şairlerinin başında gelir. Enver Ercan'a verdiği mülakatında, şiirinin mistik ve metafizik meselelere açılmasının çok sonraları gerçekleştiğini bizzat kendisi itiraf etmektedir.[134]Dolayısıyla onun bu tutumunun Tanrı'ya yaklaşımında etkisinin olduğu şiirlerinde de gözlemlenmektedir. Bunun ötesinde İlhan Berk, bizzat kendisini Uzun Bir Adam adlı otobiyografik eserinde, "Tanrıtanımaz"[135] olarak tanımlamakta ve ortaya çıkan bu sonucu da ailevi ve çevresel faktörlere bağlamaktadır.

İlhan Berk'te Tanrı'ya[136] bakış üç farklı şekilde şu başlıklar altında karşımıza çıkmaktadır.

---

[133]Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.56.
[134]İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.189.
[135] Konuyla ilgili bkz. İlhan Berk, "Tanrıtanımazlığım", **Uzun Bir Adam**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.76.
[136] Çocukluğundan bir anektodu paylaştığı yazısındaki Allah'la ilgili geçen yerler ondaki ilk Tanrı algısını göstermesi bakımından dikkate değerdir: Ondan (annesinden) en çok duyduğum kelime Allah'tı. Ben de ona en çok Allah'ı sorardım:
_Anne, Allah hiç bize gelmez mi?
_ Gelir elbet!
_Ama ben onu hiç görmedim
_ Onun geldiği zamanlarda sen hep uykudaydın.
_ Bir daha geldiğinde beni uyandır olur mu?
İncecik ellerini başıma kor "Olur" derdi. Bkz. İlhan Berk, "Bir Dünya Güzeli", **Uzun Bir Adam**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.20.

1.Panteist bir bakış açısıyla Tanrı'ya ait konumu ve gücü nesnelere dağıtma ve onları Tanrı'laştırma.

Panteistlere göre, Tanrı her şeydir ve her şey Tanrı'dır. Tanrı-evren-insan arasında hiçbir ayrım yoktur. Böyle bir ayrım aklın yanılsamasıdır. Aşkın bir Tanrı olmadığı gibi, herhangi bir yaratma da söz konusu değildir. [137] Berk şiirini tam anlamıyla bu tanımın içerisine dahil edemesek te onun şiirinin bu felsefeden izler taşıdığı söylenebilir. Bu felsefenin izlerine ilk olarak onun "Taymis" adlı şiirinde rastlarız:

" Ve her sabah Allah bir bardak su kılığında geliyor 5 sularında
Ve giyiniyor Elswort Caddesi'ne çıkıyor bir tanıdığına uğru-
yor
Ve manyetik iğneyi Araplardan alıp Avrupalılara veriyor"
"Taymis", Toplu Şiirler, s.456.

Şair, bu mısralarda semavî dinlerin ortaya koydukları Allah'ın konumuna tamamen zıt tasvirlerle bir Allah imajı çiziyor. Zatında her şeyden münezzeh ve her şeyden aşkın olan Allah, su kılığına sokulmakla kalmıyor; varlığı bir bardağın hacmiyle sınırlandırılıyor. Şiirde Allah için kullanılan " su kılığına girmek" tabiri, panteist felsefenin " Tanrı her şeydir ve her şey Tanrı'dır" fikrinin izdüşümü sayılabilir. Aynı zamanda şiirde, aşkın varlığından ve hususî konumundan gittikçe çözülerek sıradan bir insan gibi günlük koşuşturmalarında, alış verişinde bir Tanrı kavramıyla da karşı karşıyayızdır. Şair Tanrı kavramına benzer bakış açısını "Bir Sabah Gelen İçi Şiir"de de sürdürür:

" Allah sabah kılığında geldi
Kaldı."
"Bir Sabah Gelen İçi Şiir", Toplu Şiirler, s.865.

[137]Panteizm, (Çevrimiçi) http://felsefe.gen.tr., 18 Mart 2012.

Bir önceki şiirde olduğu gibi bu mısralarda da Allah, bir kılığa girerek gelmiştir. İki farklı şiirde aynı eylemler üzerinde ısrar edilmesinden hareketle şu sonuca varılabilir: Şair, mevcut bir tabloyu resmetmekten çok insanlar için belirsiz, muğlak bir Tanrı'yı görünür kılmaya çalışmaktadır. Ancak semavî dinlere özellikle de İslamiyet'e göre Allah'ın varlığının görünürlüğü insanın dünyadaki fiziksel donanımıyla mümkün değildir; bu yüzden Allah'ın varlığını kabul etme gaybî imanı gerektirir. Şair bu mısralarla ya inandığı Allah'ı somutlaştırma yoluna gitmiş (ki inanan birisinin böyle bir şeye ihtiyacı yoktur, din de böyle bir şeye ruhsat vermez) ya da zaten yokluğundan şüphesinin olmadığı Tanrı'nın konumunu çeşitli nesnelere, zamanlara dağıtma yoluna gitmiştir. Berk'in Tanrı'ya karşı olan bu tutumuna, Ortaçağı anlattığı bir konuşmasında, o çağa duyduğu sevgiden bahisle kullandığı şu ifadeleri örnek olarak gösterilebilir:

> "(...) Ortaçağ, Şiirsel bir çağdı. Düşünürleri Allah sorununu alıp, onunla oynamışlardı. Kendilerine bir şey istemişler ve olmayan bir varlığı, Allah'ı yaratmışlardı, onunla beraber pek çok kavramı da… (...)Bu yüzden seviyorum Ortaçağ'ı."[138]

Berk, bir başka şiirinde "Ve Allah eskimez mi? Diye sorardı."[139]mısraıyla da bir eşya, nesne için geçerli olabilecek eskimek tabirini, Allah için kullanma yoluna gitmiştir. Bu yaklaşımıyla da Turgut Uyar'ın "dayanıklı Tanrılarla"[140] ifadesinin paralelinde bir tutum sergilemiştir. Şair, benzer bir yaklaşımla "Eşik" adlı şiirinde "Eşik/ evin küçük tanrısı"[141] mısralarıyla karşımıza çıkmıştır.

1. Reddedilen, rekabet edilen ve sorgulanan bir kavram olarak Tanrı

Bu başlık altında ele alacağımız şiirlerinde Berk, alenî bir üslûpla Tanrı'yı hedef almıştır. Diğer İkinci Yeni şairlerinde (Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan) herhangi bir dinî otoritenin sahibi Tanrı'nın eleştirilmesine karşın; Berk'in şiirlerinde gözlemlediğimiz Tanrı, İslam dininin sıfatlarını ve hususiyetlerini anlattığı

[138]İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.193.
[139]İlhan Berk, "Dağlarca", **Toplu Şiirler**, s.869.
[140] Turgut Uyar, " O Zaman Av Bitti", **Büyük Saat**, s.191.
[141] İlhan Berk, "Eşik", **Toplu Şiirler**, s.1461.

Allah'tır. Bu yüzden olsa gerek yukarıda isimlerini verdiğimiz şairler içerisinde, şiirlerinde Tanrı yerine Allah demeyi en çok tercih eden İlhan Berk'tir.

Şair, "Âşıkane" şiirinin başlığının hemen öncesine köşeli parantez içerisine aldığı " [Hiçbirşeyinadınıanmadanbaşlarım]"[142] ibaresini koymuştur. Şairin bu tavrı 114 suresinin 113'ü Allah'ın adını anmayla yani Besmeleyle başlayan Kur'anıkerim'e dolayısıyla Allah'a açıktan bir rekâbeti ve karşı çıkışı içermektedir. Allah'ın adının anarak bir işe başlamak, İslam dininin ehemmiyet verdiği konuların başında gelir. İslam dini geleneği içerisinde Besmelenin faziletleri üzerine onlarca kitap kaleme alınmıştır. Besmele sembolik bir ifadenin ötesinde kulun en basit işte dahi Rabbine yönelmesinin, bağlılığının ve o işte ortaya koyacağı gücün, zekanın kaynağının O olduğuna; o işin neticesinde ortaya çıkacak başarının da O'ndan geldiğine inancının tescilidir. Besmelenin Türkçe açıklaması olan "Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla başlarım"ın karşısına şair," [Hiçbirşeyinadınıanmadanbaşlarım]" demesiyle reddedilen, yok sayılan Tanrı'nın İslam inancı çerçevesinde bir Tanrı olduğuna işaret etmektedir. Şair, "hiçbirşey.." diyerek Tanrı'nın varlığına reddini net ve kesin bir dille ortaya koymuştur.

Berk, Tanrı'ya yönelttiği sorgulayıcı ve eleştirel tutumunu "Çok Yaşasın Sayılar" başlıklı şiirinde devam ettirir:

" (...) Belki de Tanrı'yla yüzgöz olmak istemiyordur (Tanrı
kendinden söz ettirmeyi zorlar, sever de bunu.)"
"Çok Yaşasın Sayılar", Toplu Şiirler, s.1394.

Kur'anıkerim'de doğrudan Allah'ı zikretme, hatırlama konusunda 54 ayet bulunmaktadır. Bunların içerisinde Allah'ı çok zikretmeyle ilgili şu ayetler örnek gösterilebilir. " Ey iman edenler Allah'ı çok zikredin.(Ahzab-33/41.)", "Allah'ı çok zikredin ki kurtulasınız. (Cuma-62/10.)", "Rabbini çok zikret ve sabah ve akşam (O'nu) tesbih et. (Al-i İmran-3/41). Şairin Allah'a karşı olan olumsuz tutumu, yukarıda örneklerini verdiğimiz ayet-i kerimeleri ve benzerlerini, "kendinden söz ettirmeyi zorlar" şeklinde yorumlanmasına neden olmuştur. Şiirde iki kişi arasında geçen bir konuşmada dedikodusu yapılan, 3.şahıs gibi ele alınan varlık Allah'tır.

[142] İlhan Berk, "Aşıkane", **Toplu Şiirler**, s.361.

Berk, kutsal kimliğinden uzaklaştırdığı Tanrı'yı, "kendinden söz ettirmeyi zorlar, sever de bunu" mısraıyla ben merkezci bir insan gibi ele almıştır. Böylelikle Berk Tanrıya karşı, Turgut Uyar'ın "Yağmakaranlık/ ....eskiyen nesi varsa onundu, aldı, yürüdü, gene de"[143] mısralarının paralelinde bir yaklaşım sergilemiştir.

"Ayva" şiirinde Berk, alaycı bir üslûpla Tanrı tarafından kulun yaptığı her davranışın kayıt altına alınışını eleştirme yoluna gider:

"- Ayva yiyiniz!
Allah bunu da not edecektir."
"Ayva", Toplu Şiirler, s.879.

"…. İnsanın sağında ve solunda iki melek oturmuş kayıt altına alırlar. Her ne söz söylerse, mutlaka onun yanında hazır bir gözcü vardır. (Kaf-50/16)", gibi ayetlerle Allah, insanın yaptığı her şeyin mutlaka kayıt altına aldığını söylemektedir. Bu mısralarda da şair bu ayetlere göndermede bulunmakta ancak; gönderme için seçtiği örnekle bu duruma inanmaktan çok bu ayetlerle dalga geçmektedir.

"Kurşunkalem" şiirinde eleştirilen, yok sayılan Tanrı'nın ötesinde hücum emri verilerek öldürülmesi için hedef gösterilen bir Tanrı vardır. Şair, yaptığı işin büyüklüğünün farkındadır, bu yüzden bu sözleri yazdığı "kurşunkalem"den de aynı sorumluluğu beklemektedir.

"… bütün soğuk kanlılığıyla, benim:
- TANRI'YA ÖLÜM!
dediğimi yazabilecek; ya da"
(….)
Bunun için de sorumluluklarla yüklü-
dür. Bütün nesneler gibi."
"Kurşunkalem", Toplu Şiirler, s.635.

[143] Turgut Uyar, "levililer", **Büyük Saat**, s.246.

Feridun Andaç'ın yaptığı bir söyleşide Berk, Allah'a karşı olan bu yaklaşımının bir misyon olduğunu, bu misyona kendisiyle birlikte diğer şairlerin de ortak olduğunu şu sözle vurgular: "Kul: şairlerin yer yüzünden silmek istediği."[144]

2. İnsan ait duyguları ve özellikleri Tanrı'ya yükleme.

Berk kutsal dinlerin özellikle İslam dininin bildirdiği Tanrı özelliklerinin aksine Yunan mitolojisine has Tanrı'ya beşerî hâller izâfe etme, Tanrı'yı insan kılığında görme gibi birtakım yaklaşımları şiirlerinde kullanma yoluna gitmiştir. "Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı" şiirinde bu yaklaşımın ilk örneğini gözlemleyebiliriz:

" Allah Baba'nın sıkıldığını, kimi evlere kimi sokaklara indiğini
yalnız ben mi biliyorum?"
"Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı", Toplu Şiirler, s.231.

İslam dininde büyük günahlardan birisi de Allah'a baba demektir. Böyle bir yakıştırma ve adlandırma bize Hristiyan'lıktan geçmiştir. Hristiyanlar, Hz. İsa'ya Allah'ın oğlu der, Hz. İsa oğul olunca, Allah'a da baba demeye başlamışlardır. Berk, şiirinde Hristiyan kültürüne ait bu adlandırmayı kullanmasının yanında insana ait bir duygu olan sıkıntıyı ve gene insanın davranışlarından olan "evlere ve sokaklara inmek" tabirini, Allah için kullanma yoluna da gitmiştir.Şair benzer yaklaşımını "Taymis" şiirinde de devam ettirir:

" (...) Pazar günü Allah'ın ne kadar sıkıldığını. Kravat
taktığını. O gün yağmurun yavaş yağdığını. Topalladığını
rüzgarın."
"Taymis", Toplu Şiirler, s.451.

Bu mısralarda da Berk, "sıkıntı"yı Allah'a izafe etmekte ve kravat takmayla bu duygu arasında bir paralellik kurmaktadır. Şiire göre Allah'ın sıkılmasıyla birlikte tabiat hadiselerinde de çeşitli aksamalar meydana gelmiş; yağmur yavaş yağmaya,

[144] Andaç, **a.g.e.**, s.120.

rüzgar da topallamaya başlamıştır. "Galile Denizi"nde ise şair Allah'ı belli bir mekânla sınırlama yoluna gitmiştir:

" Siz onun Allah'ın sağına oturduğunu duydunuz bütün
bildiğiniz duyduğunuz da bu işte"
"Galile Denizi", Toplu Şiirler, s.248.

İslam dinine göre Allah, zamandan ve mekândan münezzehtir. Zaman ve mekânın bağlayıcılığı ve sınırlandırıcılığı insan içindir. Allah zaman ve mekânla mukayyet hâle getirilemez. Şair, "Allah'ın sağına oturduğu" sözüyle Allah'a belli bir yön ve mekân tayin ederek O'nun kutsal konumunu tanımamakta ve onu insanlardan biri gibi göstermeye çalışmaktadır. " Şiirin Gizli Tarihi"nde şair, bir dost, bir arkadaşla olan birlikteliği, samimiyeti ifade etmek için kullanılan "oturup kalkmak" tabirini ozanların Allah'la yapmak istedikleri bir eylem olarak işlemiştir:

" Ozanların Allah'la oturup kalkmak istemelerine şaşmama-
lı. Aramızdan biri gibi ona bakmak istemelerindendir bu.
Bir adlandırma. O kadar."
" Şiirin Gizli Tarihi", Toplu Şiirler, s.838.

Şair, bu isteklerine gerekçe olarak "aramızdan biri gibi ona bakmak istemeleri"ni öne sürmektedir. Bir diğer yönden Berk, şairlerin Allah'ı şiirlerinde büyük bir rahatlıkla ele almalarını "oturup kalmak" tabiriyle de vermek istemiş olabilir . Berk "Kır"[145] şiirinde benzer yaklaşımı "Paris'te Allah'ın elinde" mısraıyla sergilemiş, "Paris" şiirinde ise kendi Tanrı algısının paralelinde bir yaklaşımla Gramont sokağının isteklerini şu mısralarla dile getirmiştir: " Rüzgarın elinde Gramont sokağı/ Belli Allah'la oturup kalkmak istiyor"[146]

İlhan Berk'in Tanrı'ya yaklaşımıyla ilgili yapmış olduğumuz bu sınıflandırmamıza onun dili ve şiiri Tanrı'laştırmasını ve Tanrı gibi görmesini de ilave edebiliriz. Nitekim "Asklepios" adlı şiirinde Berk, "cenin" ifadesiyle yaratılışın

[145] İlhan Berk, "Kır, **Toplu Şiirler**, s.517.
[146] İlhan Berk, "Paris", **Toplu Şiirler**, s.468.

özü, başlangıç noktası olarak dili gösterir ve "tek Tanrı" nitelemesiyle de bu yargısını daha üst bir noktaya taşır; aynı zamanda dili yapılan, kullanılan bir şey olmaktan çıkartıp yapan konumuna yükseltir:

" Tümcelerle öğrendim ben dünyayı. Evrenin sınır
taşları. Dildir tek Tanrı, o cenin!"
"Asklepios", Toplu Şiirler, s.1053.

İlhan Berk'te "inanç", mistikleri bile şaşırtacak derecede "dil"e karşı bir tapınma şeklinde kendini ortaya koyabilir. Hatta o, dil'i anlattığı bir yerde dinî terminolojiyi kullanır: " Gene dile dönersek: Her şeye dilin ta içinden bakıyoruz, öyle anlıyoruz. Dilin tanrısallık alanı: şairin mekânıdır: Ayetler sözün bir çeşit tanrısallığıdır. Şairde dil, dua katındadır çünkü."[147] der.

Sonuç olarak İlhan Berk, Tanrı'ya gerek kavram gerekse inanç noktasında kendisini tamamıyla kapatırken bulunduğu noktayı yine kendisi şu cümlelerle belirtmektedir:

> "Her türlü inancı yadsıdım. Dünyaya bakışımda Marksçı düşünce hep ağır bastı. Öte yandan siyasanın da dışında yaşadım, büyük bir ilgi duymadım."[148]

2.2.1.1.6.Sezai Karakoç'ta Tanrı Kavramı ve İnancı

Sezai Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerinin insanî vasıflarla hafife aldıkları, kutsal konumundan uzaklaştırıp eşya seviyesine indirdikleri, eleştiriler ve reddiyelerle yıkmaya uğraştıkları Tanrı kavramını; şiirlerinde ve düzyazılarında savunmakla kalmamış –O'nun zaten yüce olan adını- yüceltme yoluna da gitmiştir. Diğer İkinci Yeni şairlerinin eserlerinde Tanrı –genellikle- kavram olarak ele alınırken; Karakoç'ta hayatiyetini koruyan bir inanç olarak geçmektedir. Nitekim İkinci Yeni şairleriyle Karakoç arasında ortaya çıkan bu derin farklılığı Ahmet Oktay, net ifadelerle şu şekilde açıklamaktadır:

---

[147] Andaç, **a.g.e.**, s.87.
[148] Berk, **Uzun Bir Adam**, s.76.

> "Çağdaşlar buradan bakıldığında Karakoç açısından yitirilmiş kişilerdir. Günahlılık hâlinin değilse bile yanılmışlık hâlinin temsilcileridir. (...) İkinci Yeni şairlerinin hemen hepsi ateisttiler ve derece farklarıyla sol kanada bağlıydılar."[149]

Canlılığını koruyan ve hayatiyetini devam ettiren bu inancı Karakoç: " Bizim metafiziğimiz, Tanrı ve ahiret inancıyla şahdamarında gürül gürül akan bir metafiziktir."[150] sözleriyle vurgulamaktadır. Karakoç, diğer İkinci Yeni şairleriyle birlikte anılmasına rağmen Tanrı'yı şiirlerinde ele alışı ve Tanrı'ya yaklaşımı onlarla taban tabana zıttır. Sezai Karakoç'un Tanrı'ya yaklaşımı, gerek düz yazılarında gerekse şiirlerinde şu başlıklar altında karşımıza çıkmaktadır.

1. Devrin problemlerinin çözüm yeri olarak ilâhî emirlere (ibadetlere) dolayısıyla Tanrı'ya sığınma.

Ona göre çağımızda birçok problemin kaynağı "Tanrı tanımazlık", inançsızlık olduğu gibi; bu problemlerin çözüm kaynağı da Tanrı inancıdır. Karakoç, yüzyıllar içerisinde insanların yavaş yavaş bu inançtan kopuşlarını şu sözlerle anlatır:

> "(…) hayat, Tanrı'nın boyasıyla boyanmaktır. Geçmez ve aşınmaz boyayla. Bu duyguyu yitiren çağımız, başka hangi bakımdan nice zengin olursa olsun, gerçekte yoksuldur. Rönesans dünyanın nice zengin çerçevesini didikleme ruhu olarak yeni bir panorama getirdi; ama, ruhun fizik ötesine açılışını, yüzyıl yüzyıl, yavaş yavaş kapadı. Bu, olumsuz gelişim, giderek ruhumuzun çölüne çıktı. Çöl gözüktü, çölün ucunda terör, çılgınlık, soy kırımlar. İnsanın kaybolmasına ve yeni bir insan –altının gözükmesine menfezler açan korkuncun günü."[151]

Karakoç'un bu yaklaşımlarının temelinde inancının getirdiği, gerektirdiği mesuliyet duygusu vardır. Ona göre çağın ve modernizmin getirdiği sıkıntıların, problemlerin yegâne çözüm kaynağı inandığı değerlerdir. Bu yüzden Karakoç'ta inanç, kendinde başlayıp gene kendisinde biten pasif bir kabulden ibaret değildir. Onun bu özelliğini Cemal Süreya, "(…) İnancının çılgını. Onunla delici bir ideolojiye ulaşmak ister. (…) İnancı hem silahı, hem çocuğudur."[152] sözleriyle vurgulamıştır. Karakoç, çağın problemleri karşısındaki tespitlerini ve çözümlerini

[149]Oktay, **Şairin Kanı**, s.252.
[150]Karakoç, **Edebiyat Yazıları** I, s.6.
[151] **A.e.**, s.8.
[152]Cemal Süreya, " Sezai Karakoç", **99 Yüz**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s.306-308.

düz yazılarında anlattığı gibi şiirlerinde de işlemiştir. "Fırtına" başlıklı şiirinde çağın problemlerini "Fırtına" imajıyla niteleyen Karakoç, çözüm yolu olarak ibadetleri göstermektedir:

"Üzüm kurusuyla açılmış oruç
Başına çiğ yağmış namaz
Bu fırtınanın önünde
Bunlardan başkası duramaz."
"Fırtına/ Koro", Gündoğmadan, s.167.

Bu fırtına, Karakoç'a göre, metafizik kökenli tam ve gerçek anlamıyla bir "ruh" bunalımıdır. Bu yüzden çözüm de o doğrultuda aranmalıdır.[153] Şairin şiirde "namaz"dan önce "orucu" ele alması önemlidir. Çünkü bu krizin en önemli kaynaklarından birisi "materyalizm" ve onun dayattığı tüketimdir. "Üzüm kurusuyla açılmış oruç" mısraıyla şair, "materyalizm" karşısında erimeden kalıp elinde olana kanaat getirerek fıtrî olanla yetinenlerin bu fırtınanın önünde durabileceğini vurgulamaktadır. Oruç, pasif gibi gözükse de iradeli bir duruşu; namaz ise bu fırtına karşısında aksiyonu simgeler. Ancak bu namaz, manasını ve ruhunu yitirmiş, şekilde kupkuru kalmış bir namaz değildir, şekliyle ve içeriğiyle Hz. Peygamber'e ilk namaz vahyinin geldiği günkü kadar taze ve dipdiridir. Şair, yaşanılan bu olumsuz tabloyu aynı şiirin 1.kısmında "yağma" olarak adlandırır:

" Ben her taşı beş yüz yıl önce konmuş
Bir camiye tutunarak buluyordum kendimi
Bir yağmadan böyle kurtarıyordum kendimi"
"Fırtına I", Gündoğmadan, s.162.

Karakoç, yaşanılan problemlere dar bir çerçeveden bakmaz; aksine bütüncül ve geniş bir bakış açısıyla bu yaşanılan "yağma"nın temelinde gelenek ve medeniyet olgularına dikkat çekmeye çalışır ve bu dikkatini de şu cümlelerle ortaya koyar: "Ben

[153]Karakoç, **Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi 1**, s.115.

memleketin durumunu, İslam aleminin durumunu, tarihi-sosyolojik perspektiften yani medeniyet açısından, medeniyet perspektifinden görüyorum. Bu açıdan bakmak lazım."[154]

İnsanın kendi gerçek kimliğine ulaşabilmesi için geçmişten tevarüs ne varsa yağmalanmaktadır. Şairin "her taşı beş yüz yıl önce"sinden konmuş bir camiyle anlatmak istediği, merkezinde Tanrı, dolayısıyla dinin olduğu, oluşturduğu "gelenek" ve o geleneğin oluşturduğu İslam medeniyetidir. Böyle bir bütünün içerisine kendisini yerleştirdiğinde şair, yağmadan kurtulmakta ve kendisi olarak kalabilmektedir. Gerek inanç gerekse tematik bir tutum olarak "insanlığın maruz kaldığı 'tehlike'ye karşı Karakoç'un sığındığı liman hiç değişmemiştir"[155]:

"Evi sokağı çarşıyı onaran Yasin
Paslanan güneşi sığayan sure"
"Köpük", Gündoğmadan, s.134.

İstanbul'un Hazan Gazeli, adlı şiirinde de şair, yukarıdaki mısralarda ortaya koyduğu duyarlılığını ve bakış açısını İstanbul'un kültür ve medeniyet kodlarını taşıyan mekânları üzerinde yoğunlaştırarak işleme yoluna gitmiştir.

"Bakalım hayranlıkla Süleymaniye'ye
Sultanahmed kubbe ve minarelerine
Sahaflar'da kitapların sonbaharında
Erelim geçmiş baharların menekşelerine
İstanbul'un kaybolan geçmiş tarihini tabiatını
Son kez tadalım başlamadan ahret seferine."
"İstanbul'un Hazan Gazeli", Gündoğmadan, s.618.

[154]Sezai Karakoç, **Çıkış Yolları I**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s.31. Çağında yaşanılan problemlerin temeline şairin medeniyet meselesini koyuşunu Ömer Lekesiz, şu cümlelerle özetler: "İnsanoğlunun yaşadığı bunalımları derinlemesine inceleyen Karakoç, problemi medeniyet ekseni etrafında görmüştür. Temelde tek olan medeniyet meselesinin ekseninden sapmış olmasından kaynaklanan, uygarlığın yitirilmesi ve onun tarafından taşınan inancın, düşüncenin ve duyarlığın da yitirilmesi olgusu problemin ana kaynağıdır." Bkz. Ömer Lekesiz, "Diriliş ve Uygarlık", **Hece**, Diriliş Özel Sayısı, S.73, 2003, s.21.

[155] Ayhan Kurt, "Ötesini Söyleyemiyorum", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, s.52-61.

> "Süleymaniye ve Sultanahmed kubbe ve minarelerinin çizdiği dinî ve manevi atmosfer, Sahaflar'daki eski yazılı kitapların zaptettiği kültürel kimlik ve kaybolan geçmiş tarih ve tabiat… (…)Sezai Karakoç'ta daha zihnîplanda kalan, yeniden bir İslamî diriliş motifi etrafında daha çok ideolojik olarak görülen, daha zengin bir anlam yüklenen ve çoğu kez tarihî bir kimliği ve fonksiyonu üstlenen bir "düşünce şehir" İstanbul öne çıkmaktadır."[156]

Şair "İstanbul'un Hazan Gazeli"nde elden çıkan, yitip giden medeniyetin Süleymaniye, Sultanahmet ve sahaflar aracılığıyla restorasyonuna girişir. Karakoç, bir yazısında da medeniyeti, peygamberler medeniyeti ve şeytanlar medeniyeti olarak ikiye ayırmıştır.[157]"Denizin Kentini Yaktım" adlı şiirinde de şair çeşitli semboller aracılığıyla bu iki medeniyeti karşı karşıya getirir:

"Tanrı'yı anarak kalbi atan
Cami sütunları boğdu
Sararmış gözyaşlarıyla
Kararmış denizin kentini"
"Denizin Kentini Yaktım", Gündoğmadan, s.457.

"Kararmış denizin kenti" mısraıyla olumsuzlanarak anlatılan Tanrı'dan uzak bir medeniyettir. Karakoça'a göre Modern kentte Allah'ı hatırlatan her şey yok edilmekte ve böylece insan iktidarı merkezileşmektedir.[158] Böyle bir medeniyetin eseri olan kentin karşısına şair, Tanrı'yı vecd ve gözyaşları içerisinde zikreden bir cami (İslam medeniyeti) imajını çıkarmıştır. Şiirde "Cami sütunları boğdu" mısraıyla üstünlüğü de İslam medeniyetinin aldığı anlaşılmaktadır.

2.Tanrı'sızlıkla, inançsızlıkla mücadele etme.

Karakoç, bazı şiirlerinde inançsızlıkla, Tanrı'sızlıkla açıktan bir mücadele içerisine girer. Bu şiirlerinde Karakoç'un üslûbu bir anda sertleşir, yer yer kavga

[156]M. Fatih Andı, " İstanbul'a İki Bakış: Sezai Karakoç Ve Cemal Süreya'nın Şiirlerinde İstanbul", **Güneşe Tutulan Ayna**, İstanbul, Hat Yayınları, 2010, s.177.
[157]Sezai Karakoç, **Günlük Yazılar III Sur**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s.60.
[158]Sezai Karakoç, **Diriliş Neslinin Amentüsü**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1986, s.11.

üslûbunu andıran mısralara dahi rastlanabilir. Bu şiirlerde dikkati çeken bir diğer nokta da inançsızlık ve adaletsizlik kavramlarının birlikte anılmasıdır. "Hızırla Kırk Saat"in aşağıya aldığımız mısralarında şair, merkeze Tanrı yerine kendisini koyan insanla "yoksulun yarı ekmeğine ortak olan" insanı bir arada anmakta ve hitabet üslûbuyla bu iki sınıfa tehditlerini sıralamaktadır:

" Kim ki Tanrı'ya dayanmamakta dayanmakta kendine
Yıkarız kendisini de kentini de
Kim ki ortak olmuş yoksulun yarı ekmeğine
Kendini bir yerde bulur
Ağzını ekmekle birlikte başka bir yerde"
"Hızırla Kırk Saat", Gündoğmadan, s.281.

Modernizm, Tanrı karşısında insana sunduğu özgürlük vaadiyle kendini gerçekleştirme yoluna gitmiştir. Egosuyla, kibriyle gittikçe bireyleşme yoluna giren insan, eşyaya ve yaşam alanlarına, bir bütünden kopmuşluğunu yansıtan şekiller vermiş bu paralelde kentler inşa etmiştir. Karakoç'a göre ise insan birey değildir, aksine bir bütünün önemli bir parçasıdır. Bu noktada yukarıdaki mısraları ele aldığımızda, güç ve kudreti kendinden bilen, kendine dayanan; Tanrı'ya burun kıvıran kimse, şaire göre yıkılması gereken kimsedir. Böyle bir kişinin inşa ettiği kentler de bu yıkımdan nasibini alacaktır. Aynı zamanda bu kişi adaleti de tesis edemeyecek, yoksulun yarı ekmeğine de tenezzül edecektir. Nitekim bu kişi Allah'la irtibatı koparmıştır. Mehmet Akif'in şu mısraları bu neticeyi özetlemektedir: "Ne irfandır veren ahlaka yükseklik, ne vicdandır; fazilet hissi insanlarda Allah korkusundandır."[159]

Sanatçı ve şair kimliğinin yanında hatta ötesinde Karakoç, bir dava adamıdır. Davasına "Diriliş" adını vermiştir. Şairin "Gül Muştusu" adlı şiiri "Diriliş" hareketinin şiirsel metni ve özeti gibidir. Şiirin adı "Gül Muştusu" dur, baharın gelişi, toprağın dirilişini haber veren, müjdeleyen bir isimdir bu. İnançsızlık yukarıdaki

[159]Mehmet Akif, "Hatıralar/5.Kitap", **Safahat**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2001, s.286.

şiirde olduğu gibi bu şiirin aşağıya aldığımız mısralarında da adaletsizliğe karşılık gelebilecek "yıkıcılık", "kölelik", "sömürme" kelimeleriyle birlikte anılmaktadır:

"inançsızlığın yıkıcılığın
Köleliğin sömürmenin
Kör yüreğine ok atan
İnkarı öldüren
İnsanı dirilten
Bir fecrin erleri
(…)
Yırtılsın inkârın zarı
Reddin Seddi yıkılsın
İnancın fecri doğsun"
"Gül Muştusu", Gündoğmadan, s.420-421.

Diriliş misyonunu gerçekleştirecek kimseler şiirde "fecrin erleri" olarak geçmektedir. Bu erler, inkârı öldürecek bu sayede de insanı diriltecektir. Şiirin son kısımları dilek, temenni ve duayı andırır bir şekilde bitmektedir: "Yırtılsın inkârın zarı/ Reddin Seddi yıkılsın/ İnancın fecri doğsun"

3.Her şeyi ait olduğu asıl yere, Tanrı'ya bağlama.

Karakoç, Tanrı'yı anlattığı bazı şiirlerinde önemli bir hakkı teslim etme çabası içerisinde kimi tabiat olaylarını ve nimetleri O'na bağlar, O'ndan bilir. Şairin bu tavrı, özellikle benzer konulardaki Cansever şiirinin anti-tezi niteliğindedir. Cansever, kendi kendine oluşan ve yeten bir dünyayı şiirlerinde işlemiş ve özellikle Tanrı'ya bu noktada hiçbir yetki ve etki tanımamıştır.

19. yüzyılda pozitivizm ve sekülerizmin etkileriyle "din", bireysel bir tercih hâline gelmiş ve yeryüzünde Tanrı'nın etkisi yok denecek kadar azaltılmıştır. Böyle bir Tanrı algısı, Tanrı'yı mekân olarak gökle sınırlandırma eğilimi de gütmüştür. Şair, bu çerçevede "Diriliş" adlı şiirinde bir özlem ve ideal olarak Allah'ın insanlar tarafından sınırlandırılan konumunu ve hâkimiyetini O'nun adına aşmak istemektedir:

“İndirmek yeryüzüne Allah’ın saltanatını
Bir gül gibi sunmak dünya saltanatına”
“Diriliş”, Gündoğmadan, s.620.

Şiirde geçen “Bir gül gibi sunmak” tabiri de, Allah için insanların zihninde oluşturulan acımasız, gaddar imajın tam tersini göstermektedir. Nitekim, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya’da tam tersi bir yaklaşımla Tanrı’nın “asık suratlı, acımasız, gaddar” gibi kavramlarla nitelendirildiği mısralara rastlanmaktadır.

Bütün nimetleri Allah’ın yarattığına ve gönderdiğine inanmak ve söylemek anlamına gelen hamd, “Taha’nın Kitabı”nda tam anlamının karşılığında kullanılmıştır. Şair, insanı ilk yaratılıştaki başlangıcından ele almış ve onun geçireceği safhaları saydıktan sonra varacağı noktaları da belirterek hamdını tamamlamıştır:

“ Hamd olsun dedi hamd olsun
Bu dağdır hamd olsun
Bu yaz bu insan hamd olsun
Bizi yaratana
Sonra öldürüp
Yeniden yaratana
Sonra tekrar öldürecek olana
Şu dünyanın çiftçisi yapana
Yeri göğü donatana
Cehennem’e ve Cennet’e
Belli bir işaret koyana
Hamd olsun”
“Taha’nın Kitabı”, Gündoğmadan, s.360.

Şairin şiirde teker teker insana terettüp eden nimetleri sayması ve her nimetle birlikte Allah’a hamd etmesinin nedeni: Zihinlerde ve dünyada yerinden oynatılan tevhid inancını yeniden eski konumuna oturtmak istemesidir. Tevhid inancının

yerinden oyantılışında modern bilim, bütün teknik ve yöntemleriyle büyük bir rol oynamıştır. Bu rolü Mustafa Kirenci şu cülelerle özetler:

> "Pozitivizm ve Viyana filozofları tarafından öne sürülen adeta moda hâline gelen bilim anlayışı hakikatin sadece bir yüzünü, somut tarafını ele alıyor; onu yöntemle, deneyle çözebileceğine inanıyor, eğer deneye gelmiyor ve laboratuvara sığmıyorsa metafizik deyip reddediyordu. Artık bu yüzyılda bilim, insandaki ve toplumdaki yerleşik inançları ve metafiziği reddeden bir tutum sergiliyordu."[160]

Şair, bu paragrafta ortaya koyulan bilim anlayışının aksine yağmurun yağışına "Şahdamar" adlı şiirinde farklı bir açıklama getirmiştir. Bir çocuğun ağzından aktarılan açıklamalar bilimsel verilere değil, bir inanca, kabule dayanmakta; yağmurun yağma sebebi meleklere dolayısıyla Allah'a bağlanmaktadır:

" Melekler bir demir parçasının üzerine oturmuşlar
Her biri bir damla atıyor aşağıya
İşte yağmur bunun için yağıyor
Ben bunun için yağmuru seviyorum."
"Şahdamar", Gündoğmadan, s.49.

Geleneksel insanın buğdayı elde etme süreci ve buna bağlı olarak yağmura olan bağımlılığı ister istemez onu, gökle, Tanrı'yla irtibatlı hâle getirmekteydi. Modern insanın gelişen teknoloji ve kentleşmeye paralel olarak görünürde toprağa ve yağmura bağımlılığı azalmıştır. Nitekim modern insan ekmeği bakkaldan, suyu da su borusundan almaktadır. Karakoç, "Lili" adlı şiirinde ortaya çıkan bu tabloyu, ironik bir dille mısralara dökmüş ve sonunda da insanı ve ekmeği Allah'a bağlamıştır.

" Ekmek ha bakkalın olmuş ha Cabaret de Paris'in
Sen herhangi bir ekmek yiyeceksin işte Lili
Ekmek ne kadar Allah'ınsa Lili de o kadar Allah'ın Lili"
"Lili", Gündoğmadan, s.51.

[160] Mustafa Kirenci, " Akıp Giden Zamanda Kalanlar", **Sezai Karakoç**, s.14.

4.Hürriyeti Tanrı'ya kullukta bulma.

Sezai Karakoç'a göre, Diriliş insanı Tanrı'ya inandığı için özgürdür. Özgürlüğünü bu inançtan almanın peşindedir. Tanrı'nın bağışladığı özgürlük nimetiyle özgür olduğunun bilincindedir. [161] Nitekim şair, bu düşüncelerini " Gerçek özgürlük kölelik değil Tanrı'ya kulluk"[162] mısraıyla net bir biçimde şiire dökmüştür.Bu mısra, bir tespitin ötesinde devamlı tekrar edilegelen bir iddiaya da cevap niteliği içermektedir. Modernizm, aklı vahyin zincirinden kurtararak bilimsel ilerlemenin önünü açtığını ve böylelikle de insanı Tanrı'nın elinden kurtarıp onu özgürleştirdiği savını ileri sürmüştür. Karakoç ise, bu mısra ile Tanrı'ya kul olmanın esaret değil aksine asıl özgürlük olduğunun altını çizmektedir.

Karakoç'a göre "ruh ancak ezelî ve ebedî olandan beslenir."[163] Materyalist bir atmosferde, bedenin ve maddenin esaretinde, ölüden farkı kalmayan bu günün insanının dirilişi de ancak bu sayede mümkündür. Hayatın merkezine Tanrı konulup her şeyde amaç ve gaye O, olunca zaman ve mekân dahi insanı kuşatamayacaktır. Şair " Kervan" adlı şiirini bu düşünceler etrafında örgüler:

"Her şey havada bir toz gibi döner durur da
Yok olur sonunda Tanrı'nın varlığında
Yaşamak Tanrı uğruna Tanrı içindir
Geri ne varsa tahttan indir
Ruh hürdür Tanrı sevgisiyle
Bağlı değil zaman ve yer ilgisiyle"
" Kervan", Gündoğmadan, s.594.

Karakoç'a göre, gerçek sanat bir Tanrı bağışıdır ve Tanrı'nın sanatına götürecektir. Bu bakımdan sanat, insanın yaratılış sırrına yakın bir soydan gelir. Tıpkı hayat gibi sanat da ancak Allah içindir.[164] Aşağıdaki mısralarda şair, şiiri ve sanatı bu çerçevenin dışında arayanlara yönelik eleştirilerini sıralar:

[161]Sezai Karakoç, **Diriliş Muştusu**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1980, s.26.
[162] Sezai Karakoç, "Alınyazısı Saati", **Gündoğmadan**, s.664.
[163]Karakoç, **Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III,** s.37.
[164] Yılmaz Taşçıoğlu, " Diriliş Estetiği Ya da Sezai Karakoç'un Sanat Görüşü, **Sezai Karakoç**, s.142.

“ Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı
Tüyler içinde gelen yeni dünya
Bir sandalye kadar hür olduğu gün
Sen Cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat
“Kapalı Çarşı”, Gündoğmadan, s.60.

> “Cahit Sıtkı’nın ölümü üzerine yazdığı bir yazıda Karakoç, Cahit Sıtkı’nın içinden sıyrılamadığı “ materyalist, kutsal değerleri olmayan çevre”lere yönelik öfkesini belirtmiştir. Kapalı Çarşı’da “onlar” diye, kimlerden söz ettiği de böylece anlaşılmaktadır.”[165]

Bu mısralarda “onlar” diye hitap edilen çevrenin “hürriyet” e kendi merkezlerinde yanlı bakışları eleştirilmektedir. “hürriyet”i kutsal olarak niteleyen bu çevreye şair, “Cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu” anlatmaktadır. Şair, inandığı değerlerin toplumda hükmünün olmayışını, “Tüyler içinde gelen yeni dünya” mısraıyla ifade ederken, bu değerlerin kendi ayakları üzerinde duracağı zamanı da “Bir sandalye kadar hür olduğu gün” mısraıyla vermiştir.

Sezai Karakoç’ta gerek düzyazılarının gerekse şiirlerinin merkezini oluşturan dünya görüşü, inandığı değerler ailesinden gelmektedir. Çocukluğu manevi bir hava ve çevreyle sarılı bir atmosferde geçmiştir. “Çocukluğumuz” adlı şiirinde Karakoç, şuur altını oluşturan ve şiirlerine ilham kaynağı olan bu atmosferi sevgi ve hasretle yadetmiştir:

“Babam lambanın ışığında okurdu
Kaleler kuşatırdık bir mümin ölse ağlardık
Fetihlerde bayram yapardık
İslam bir sevinçti kaplardı içimizi
(...)
Kediler mangalın altında uyurdu
Biz küllenmiş ekmekler yerdik razı
İnanmış adamların övüncüyle

[165]Eroğlu, **Sezai Karakoç’un Şiiri**, s.28.

Sabırla beklerdik geceleri”
“Çocukluğumuz”, Gündoğmadan, s.98.

Bu atmosferin oluşmasında şüphesiz anne ve babasının rolü büyüktür. Sorumluluğunun farkında olan baba, oluşturulan bütün olumsuz atmosfere ve koşullara rağmen ailesine manevî değerleri ulaştırmasını bilmiştir:

“Bir cihan savaşının kabusu
Bir beylik-ağalık tavusu
Bir devrim horozu elinden
Kutsal bir miras gibi
Gül şarabı şişesini
Devirmeden bozmadan
Kurtarıp taşıdı bize baba”
“Gül Muştusu”, Gün Doğmadan, s.363.

Karakoç annesini “Hatıralar”da “(...) saf bir din heyecanını sürekli olarak içinde yaşayan”[166] birisi olarak anlatır. Bu annenin Karakoç’ta Tanrı’nın içselleştirilmesinde, kabulünde ve hissedilmesinde rolü büyüktür. Karakoç bu rolü şu mısralarla dile getirir:

“Annemin bana öğrettiği ilk kelime
Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde”
“Çocukluğumuz”, Gündoğmadan, s.97.

Karakoç’un ailesinden aldığı bu manevi hava ve onun etkisiyle şekillenen dünya görüşü, isminin birlikte anılacağı İkinci Yeni şairleriyle arasındaki ayrılığın da en temel nedenidir. Nitekim Fatih Andı, Sezai Karakoç ile Cemal Süreya’nın şiirlerinde tema olarak İstanbul’u işleyişlerini ele aldığı yazısında, bu nedeni: “ hayat maceralarının bu kadar çok noktada birbirine yaklaştığı, bu kadar fazla “aynı”lığı

[166]Sezai Karakoç, “Hatıralar”, **Diriliş**, S.18, 21 Kasım 1988.

barındırdığı bu iki şairin birbirlerinden alabildiğine ayrıldıkları bir nokta vardır ki, o da dünya görüşleridir, düşünce yapılarıdır."[167] sözleriyle vurgular. Bu noktada Mustafa Ruhi Şirin, Ece Ayhan'la yaptığı bir radyo programında Ayhan'ın şu sözleri söylediğini nakleder: İkinci Yeni'nin yolunu açan Sezai Karakoç'tur; ancak dünya görüşü farklılığı nedeniyle dışlanmıştır.[168]

2.2.2.Peygamber Kavramı ve İnancı

Peygamber kelimesi Farsça bir kelime olup haber getiren anlamındadır. Varlık ötesi ile bu dünya arasında bağlantı kuran, Allah'ın emir, yasak ve hükümlerini kullarına bildirip temsil etmek üzere Allah tarafından seçilen elçilere peygamber denir. Peygamberlere iman etme İslam dininde olduğu gibi diğer semavî dinlerin de şartlarındandır. Aynı zamanda kutsal kitaplarda anlatılan peygamber kıssaları edebiyat için önemli birer kaynak malzeme konumundadır.

> "(…) bu kıssalar evrensel bir tema özelliği de taşımasıyla şairlerin duygu ve düşüncelerini dile getirmek için bir vasıta olarak da kullanılmıştır. Bu da gayet tabiîdir, zira İbrahim Peygamber'in oğlunu kurban etme teşebbüsü, Yusuf'un zindanda ve kuyuda çektiği çileler ve İsa Peygamber'in çarmıhtaki görüntüsü sanatçılar için tükenmez bir ilham kaynağı olmanın da ötesinde (…) insanoğlunun dünyadaki varoluş serüvenini anlamlandıran dinsel sembollerdendir."[169]

Ancak modern dönemde dine ve Tanrı'ya karşı ortaya çıkan bakışın bir tezahürü olarak peygamberlere yaklaşımda da değişiklikler meydana gelmiştir. Klasikten modern döneme geçişle birlikte meydana gelen zihniyet dönüşümü doğal olarak klasik Peygamber tasavvurunu da etkilemiş ve ontolojik bir zemine doğru sürüklemiştir.

---

[167] Andı, **a.g.e.**, s.177.
[168] M. Ruhi Şirin, "Medeniyet Soluğu", **Sezai Karakoç,** s.133.
[169] Şecaattin Tural, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2003, s.245.

2.2.2.1.İkinci Yeni Şiirinde Peygamber Kavramı ve İnancı

İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde ve düzyazılarında işledikleri Tanrı kavramının paralelinde bir peygamber tasavvuru ortaya koymuşlardır. Sezai Karakoç haricinde diğer İkinci Yeni şairlerinde peygamberler, Allah tarafından gönderilmiş bir peygamber olmanın getirdiği özellikleri bir tarafa bırakmışlardır. Rasyonel bir bakışın tezahürü olarak peygamberlerin hayatlarındaki mucizevî unsurlar reddedilmiş, peygamberlerin olağanüstü ve insanüstü vasıfları yok sayılarak peygamberlere beşerî bir portre çizilmiştir. Hatta peygamberlerin gösterdikleri mucizeler bu şairlerin kimi şiirlerinde alay konusu edilmiştir.

2.2.2.1.1.Edip Cansever'de Peygamber Kavramı ve İnancı

Edip Cansever'in şiirlerinde birçok peygamber ismi geçmektedir. Ancak bu isimlerden sadece Hz. İsa'nın peygamber olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Diğer peygamber isimleri (Yakub, Yusuf, Eyüb, Salih, Yunus, Süleyman) varoluşsal bir kimlik bunalımının sembolleri olarak Edip Cansever şiirinde yerlerini almıştır. Ancak Cansever'de Hz. İsa bir peygamber olarak anılmasına karşın dinî literatürlerde geçen peygamber hususiyetleriyle ele alınmaz. "Tragedyalar V" te şairin Hz. İsa'ya bu yaklaşım biçimi şu mısralarla karşımıza çıkmaktadır:

"(çünkü belki İsa'nın
Acıdan ve uzun boylu bir korkudan
Çıkarılmış bir homoseksüelliği götürüp
Bir gökyüzü boşluğunda biçimlendirdiği zaman
Ve sonra yeniden doğduğu zaman. İşte Vartuhi
Görmek için bunları bir takım din kitaplarından…)"
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.321.

Şair bu mısralarda Hz. İsa'yı özel konumunda saptırma yoluna gitmiştir. Peygamber Hz. İsa'dan çok herhangi bir İsa'dan bahseder gibidir. Hz. İsa'nın göğe yükselmesi ve tekrar yeryüzüne dönecek olmasını şair, sıradan, günlük bir şeyi anlatma üslûbunda ele almıştır. Sapkın bir cinsel kimliği peygambere atfetmesi de

Cansever'in peygamber algısını görmemiz açısından önemlidir. Şiirin devamında şiirin kahramanlarından Diran ile Armenak arasında geçen konuşmada anlatıcı, sıkıntının giderileceği eğlence adresi olarak kiliseyi gösterir:

" Diran
Öyleyse eğlenelim, vakit geçmiyor zaten
Kiliseye gidelim, kiliseye!
Armenak
Yani geldiğin yere öyle mi?
Ne de olsa tanrı çocuğu, ne dersin buna Vartuhi?"
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.345.

Tragedyalar V'te Diran, tabiî olmayan bir şekilde Vartuhi'den doğmuştur. Şair, babasız gerçekleşen bu olayı, baba Armenak'ın ağzından " ne de olsa tanrı çocuğu" mısraıyla anlatarak, Hz.İsa'nın doğumuna göndermede bulunmaktadır.

Yakup Peygamber, Kur'anıkerim başta olmak üzere diğer kutsal kitaplarda da anılmaktadır. "Çağrılmayan Yakup I" adlı şiirinde Cansever Yakup isminin din kitaplarında geçmediğini veya kutsal kitaplarda geçen Yakup peygamberle şiirde geçen Yakub'un aynı kişi olmadığını özellikle vurgulamıştır:

"Bunu bana Yakup söyledi
Öyle bir Yakup ki bu, onca din kitaplarının sözünü bile etmediği
Kimsenin sözünü bile etmediği bir Yakup
Ben
Bunu hep biliyorum
Bunu hep biliyorum ve işte
Özgürüm, cezasız duruyorum."
"Çağrılmayan Yakup I", Sonrası Kalır I, s.381.

Şair birey olarak, kimlik olarak tanımlanmayan (çağrılmayan) Yakub'u şiirinde konu edinmiştir. Nitekim, "Çağrılmayan Yakup (1966), kitaba adını veren

şiirin girişi, Edip Cansever'in belki de en büyük sorunsalı olan "kimlik" kavramını bütün boyutlarıyla tanımlamaktadır."[170]

Sonuç olarak Cansever, İkinci Yeni'nin diğer şairlerinde de göreceğimiz üzere şiirlerinde kullandığı peygamber adlarını tarihsel ve teolojik kökenlerinin dışında kullanma eğilimi gütmüş; Hz. İsa, örneğinde olduğu gibi peygamberi, sıradan bir insanmış gibi ele almayı tercih etmiştir.

2.2.2.1.2.Turgut Uyar'da Peygamber Kavramı ve İnancı

Turgut Uyar, İkinci Yeni şairleri içerisinde dinî göndermeleri şiirlerinde en çok kullanan şairlerden birisidir. Bu göndermelerin bir kısmını da peygamberler oluşturmaktadır. Turgut Uyar şiirinde peygamberler, ya kendilerine gönderilen kutsal kitaplar dolayısıyla ya da bizzat adlarıyla anılmaktadır. Cansever şiirinde karşılaştığımız gibi Uyar'da da peygamberlere yaklaşım, onların teolojik konumlarına aykırı niteliktedir. Nitekim Uyar, "Slogansız" başlıklı yazısında peygamberleri, "En usta slogancılar yalvaçlar galiba"[171] sözleriyle değerlendirmektedir. Şairin bu değerlendirmesiyle ne kastettiğini anlamak için aynı yazının baş tarafında verdiği "slogan" tanımına bakmak gerekir: "Sloga[nı] (…) insanın yaratıcı özünü, dünyayla çatışmasını ya da işbirliğini yadsımak, yok saymak, insanı kişiliksiz bırakmak gibi anlıyorum."[172] Turgut Uyar'ın düzyazısında ortaya koyduğu peygamberlere ait bu bakış açısının yansımalarını şiirlerinde de görmek mümkündür.

İkinci Yeni şiirinde adı en sık geçen peygamberlerden birisi olan Hz. İsa ve onunla ilgili motiflere Turgut Uyar'da da rastlanmaktadır. Nitekim şairin "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" adlı şiiri, başlığından da anlaşılacağı üzere İncil'i dolayısıyla Hz. İsa'yı konu edinmiştir:

"1 Sıkıldık mı hep böyle bir şeyler yapmak gereğini duyarız yahut o
boşluk duygusuna kapılınca, Nasıra'lı İsa'yı peygamber eden
budur; güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği

[170]Güven Turan, " Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış", **Adam Sanat**, Aralık 1986.
[171] Uyar, **a.g.e.**, s.411.
[172] **A.e.**, s.410.

işte bu yüzden. Bir kadına tutulsaydı tutulabilseydi somut bir
kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti."
"(Bir Kantar Memuru İçin) İncil", Büyük Saat, s.143.

Bu mısralar, modern insanın zihnindeki peygamber tasavvuru ve imajını görmemiz açısından da önem arz etmektedir. Geleneksel zamanlarda, dinî duyarlılığa sahip birisinin dilinde, çeşitli saygı ifadeleriyle nitelenerek anılan peygamber; bu mısralarda herhangi biri olduğu vurgulanmak istercesine doğduğu yer baz alınarak tanımlanmaktadır. Hz. İsa'ya peygamberliğin gelişini şair, can sıkıntısı, güneşte kalma ve bunun neticesinde ortaya çıkan boşluk duygusu ve korkuya dayandırmaktadır. Böylelikle ilâhî bir emir ve kutsal ritüelle gerçekleşen peygamberlik, normal bir insanda olması muhtemel psikolojik sanrılara dayandırılmaktadır. Bir önceki mısralarla bağlantılı olarak düşünüldüğünde Hz. İsa boşluk duygusunu somut bir kadına aşık olarak doldurabilseydi, Havarilerinden birisi olan ve O'nun çarmıha gerildiği haçı taşımak zorunda kalan Simun, böyle bir sonuçla karşı karşıya kalmayacaktı. Şairin bir başka şiirinde Hz. İsa şu şekilde geçmektedir:

" Benim işim gece gündüz gökyüzünde durmaktır
Meryem oğlu İsa'nın ballandıra ballandıra anlattığı yerdeyim"
"Ölümlü Yaşamaya Övgü", Büyük Saat, s.180.

Hz. İsa, klasik edebiyatımızda birçok yönüyle ele alınmıştır. Bunlardan birisi de Hz.İsa'nın çarmıhta ölmeyerek göğün dördüncü katına çekilmesidir.[173] Ancak klasik edebiyatımız bu konuyu, kutsal kaynaklara ters düşecek bir şekilde ele almamıştır. Bu mısralarda ise Uyar, ironiyle karışık bir üslûpla meseleye yaklaşmış, normal insanlara özgü olan abartılı anlatım biçimini bir peygambere yakıştırmıştır. Zaten şiirde Hz.İsa'nın peygamberliğine delalet edebilecek bir sıfat veya adlandırma da yoktur. Aksine sıradan bir insanın sonradan kazandığı rolleri dahi yalın bırakacak şekilde "Meryem oğlu İsa" diyerek, O'nu ailesiyle tanımlama, adlandırma yoluna gidilmiştir. Bu yaklaşım, şiir için bir zorunluluk, şair için bir üslûp tercihinin

[173]İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, C.II, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989,s.502.

ötesinde Uyar'ın peygamber algısını göstermesi bakımından önemlidir. Turgut Uyar şiirinde geçen bir diğer peygamber ismi, Hz. Davut'tur:

" Biz küçük adamlarız. Davut'la ben. Şiirler okuruz.
Aşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara

Peygamber olduğumuz.

(…)
Davut yok. Yalan söyledim. Onun sürekli ölmesi var yanımda.
Elimi elime alıp mızıka dinliyorum
Yeni bir hüzne başlıyorum."
"Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur", Büyük Saat, s.170.

Şiirin başlığında geçen "mezmur", Hz. Davut'a inen kutsal kitabın da adıdır. Uyar'ın önceki şiirlerinde bizzat peygamberin kendisine yönelik ortaya konulan basite alıp sıradanlaştırıcı yaklaşım; bu mısralarda peygamberliğe yönelmiştir. Şair, günlük, rutin bir meslek ve işten bahsetme rahatlığında "sapıtmışlara peygamber olduğumuz" diyerek peygamberliği kutsal konumundan uzaklaştırma çabasına girmiştir. "Elimi elime alıp mızıka dinliyorum" mısraıyla, sesinin güzelliği ve arp çalmasıyla bilinen Hz.Davut'un sanatçı yönü de vurgulanmıştır.

Edebiyatımızda şairler, Hz. Muhammed'in hayatını, O'nun üstün özelliklerini, O'na duydukları samimi sevgilerini "naat"larla dile getirmişleridir.[174] Uyar'ın Divan adlı kitabında yazdığı "naat" isimli şiirinin ismi ve ilk okuyuşta bıraktığı intiba da yukarıdaki tanım doğrultusundadır:

"oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere"
"naat", Büyük Saat, s.343.

[174] Tural, **a.g.e.**, s.323.

Şairin bu kitabı ve "naat"la ilgili yapmış olduğu açıklamalar bu izlenimi ve ilk okuyuşta okuyucu üzerinde bıraktığı izlenimi boşa çıkarmıştır:

> "Aslında kitabın adını "Halk Divanı" diye düşünmüştüm. Ama o günlerde 'halk' sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vazgeçtim. Kitaptaki Naat'ta da öbürlerinde de 'Münacat'ta da seslenilen özne 'halk'tır."[175]

Şair, geleneksel şiirimize özgü bir tür olan "naat"i biçim ve içerik yönünden değiştirip bozmuştur. Bu durum, şiirde basit bir yenilik denemenin ötesinde, önem derecesine göre zihinlerdeki hiyerarşinin altüst edilişidir.

2.2.2.1.3.Cemal Süreya'da Peygamber Kavramı ve İnancı

Cemal Süreya, şiir ve yazılarında diğer peygamberlerden çok Hz. Muhammed'i ele alır. Bu özelliğiyle Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ece Ayhan'dan ayrılırken İlhan Berk'e yaklaşır. İki şairin bu benzerlikleri Hz. Muhammed'i ele alış şekli ve O'na bakış açılarıyla daha da pekişir. Cemal Süreya, Hz. Muhammed'e bir inanç çerçevesinde veya kavramsal açıdan peygamber olarak yaklaşmaz. Ona göre, O, bir peygamberden çok günlük ve sonsuz kurallar getirip ve bu kuralları sert bir şekilde uygulayarak yeni bir devlet düzeni kuran idarecidir. Süreya, bu yargısına gerekçe olarak Şuara suresinde şairlerle ilgili kısımları gösterir:

> "Muhammed'in ilk gelişini Ukaz panayırında ilk saklayanlar şairler olmuştu. Nedir ki Muhammed, "Şuara Suresi"nin de bir yalvacı olup çıktı sonunda. Şairi aşağıladı. Çünkü o bir din getirirken bir devlet düzeni de getiriyordu. Yeni bir hukuk ağıntısının da kurucusuydu. Sadece sonsuz olanla değil, günlük olanla da uğraşıyordu. Sert bir yasa koyucuydu."[176]

Süreya, Şuara suresi üzerinden Hz. Muhammed'in şairlere yaklaşımını ele alışında –sosyalist ve Marksist ideolojisinin de etkisiyle- taraflı davranmaktadır. Öncelikle Hz. Muhammed, Şuara Suresi'nin yazarı değil tebliğ edicisidir. Ayrıca Şuara Suresi'nde şairlerin hepsi kötülenmemekte olup sure, şairleri sapıtmış ve hidayete ermiş şairler olarak ikiye ayırıp ondan sonra hükmü ortaya koymaktadır.

[175] Uyar, **a.g.e.**, s.560.
[176] Süreya, **Toplu YazılarI**, s.58.

Süreya, meseleye iktidar ve direnme odakları noktasından yaklaşmıştır. Ona göre Hz. Muhammed, iktidar olduğu için direnme odağı olabilecek kesim olarak şairleri devletinde istememiştir. Nitekim Süreya, benzer yaklaşımını, bir başka yazısında şairlerden ve bağlı oldukları idarecilerden örneklerle daha da genişleterek işlemiştir:

> "Şairlerin fahriye yazmasındaki giz… Bu aynı zamanda şiirin erkeklere özgü geleneğini de açımlar. Şair hükümdarla boy ölçüşür. Gerçekten çoğu hükümdar korkmuştur şairlerden. Firdevsi'nin Gazneli Mahmut'la ilişkisini düşünelim. Voltaire, Prusya Kralı'nın şiirlerini düzeltiyordu. Aynı şeyi Baki için niçin düşünmeyelim? Nef'i ne oldu? Günümüzde hemen bütün şairlerin devlete karşı oldukları gerçeği?"[177]

İlhan Berk de Cemal Süreya gibi Şuara Suresi üzerinde durur ve neredeyse ayetleri benzer şekilde yorumlar. Berk bizzat sureden ayetleri şiirinin içerisine alır:

> " Peki ya şairler?
> 'Şairlere gelince, onların ardına yalnız sapıklar düşer.' (Ayet, 224)
> 'Görmüyor musun onlar, her alanda aşırı giderler.' (Ayet, 225)
> Şiir her zaman iktidardadır."[178]

Cemal Süreya'nın oğluna duyduğu sevgi ve hasreti anlatmak için çektiği bir telgrafta kullandığı ifadeler, ondaki Hz. Muhammed algısını göstermesi bakımından önemlidir. Telgrafta sırasıyla Hz. Muhammed, Hz. İsa ve Hz. Musa'nın adları geçmektedir. Ancak Hz. İsa ve Hz. Musa'nın özellikleri çocuğa aynen izafe olunurken şair, Hz. Muhammed'e ait özelliklerde sıfatları olduğu gibi kullanmayıp "en en"lerle yüceltme yoluna gitmiştir.

> "Memo kimdir? Atamdır, Memo'mdur, kırmızı beresiyle o küçücük çobandır. Muhammed'lerin en proleteri ve en uzun donlusudur. Ve boynu kısa pençe elli bir İsa'dır. Çetin bir Musa. Kısaca benim Bünyaminim."[179]

---

[177] Süreya**, Günler**, s.269.
[178] İlhan Berk, "Şairin Kanı", **Toplu Şiirler**, s.972.
[179] Perinçek, Duruel, **a.g.e.**, s.22-23.

Süreya, düz yazılarında ortaya koyduğu peygamber yaklaşımının paralelinde şiirler kaleme almıştır. Bu şiirlerden birisi de "İşte Tam Bu Saatlerde" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarıdır:

" Yoksa nereden bilecekler
Karbon sınırında yaşayan balıklar
Kovadan sızan hicret gününü
Peygamberin parmaklarına asıp paltolarını
Nasıl girecekler tanrıevine
Mucizesevermüslümanlar,"
"İşte Tam Bu Saatlerde", Sevda Sözleri, s.68.

Hz. Muhammed'in hayatına ve mucizelerine ait kesitler, şiirde ironik bir dille basite indirgenerek işlenmiştir. Şiirde balıklarla Müslümanlar arasında bağlantı kurularak Müslüman'ların peygamberlerine olan bağlılığı ve inancı hicvedilmiştir. "mucizesever Müslümanlar" tabiri şairin bu yaklaşımını daha da pekiştirmiştir. Bu mısralar, peygamberler için zikredilen mucizevî hâllerin modern dönemde aklîleştirilmeye çalışılması hatta inkâr edilmesinin bir tezahürü olarak da okunabilir. Şair benzer tavrını "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim" adlı şiirinde de sürdürür:

"Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki"
"Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim", Sevda Sözleri, s.81.

Hz. Muhammed'in hediyeleşmeyi tavsiye ettiği birçok hadis-i şerif[180] vardır. Ancak şairin bu tavsiyeleri, sözleri yorumlayış şekli, modern insanın peygamberi

[180]"Hediyeleşiniz ki birbirinize olan muhabbetiniz ziyâdeleşsin!" (Muvatta, Hüsnü'l-Hulk, 16; Buhârî, el-Edebü'l-Müfred,no: 594; Münâvî, III, 271) "Birbirinize hediye veriniz. Çünkü hediye, gönüllerdeki dargınlığı giderir…" (Tirmizî, Velâ, 6/2130) "Evlâtlarım! Birbirinize ikramlarda bulunup hediyeleşin. Çünkü bu, aranızdaki muhabbeti artıran en kuvvetli müessirdir." (Buhârî, el-Edebü'l-Müfred,no: 595)

idrak edişte çığırından çıkılacak noktanın sınırlarını göstermektedir. Şairin mısralarına taşıdığı bir diğer peygamber Hz. Yusuf'tur:

"Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Firavun'un ekinlerini yöneten Yusuf'da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi."
"Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim", Sevda Sözleri, s.81.

Bu mısralar otobiyografik bilgiler de içermektedir: Cemal Süreya çocukken ailesiyle birlikte, Erzincan'dan -sürgün olarak- trenle Bilecik'e gelmiştir. Şair hayatından bu kesiti "Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi" mısraıyla ifade etmiştir. Süreya, şiirinde bir üslûp özelliği olarak aktüelle geçmiş arasında gidiş-gelişler yapar. Bu şiirde de şair, bir çocukluk izleniminden Hz. Yusuf dönemine geçmiştir. "Firavun'un ekinlerini yöneten Yusuf" mısraı ve "Kanatları dökülmüş kuş" benzetmesiyle şair, Hz. Yusuf'u karikatürize ederek zihinlerdeki peygamber imajıyla oynamak istemiştir.

2.2.2.1.4.Ece Ayhan'da Peygamber Kavramı ve İnancı

Ece Ayhan, şiirlerinde Tanrı'ya yaklaşım biçiminin paralelinde bir bakış açısıyla peygamberleri ele alır. Ayhan şiirinde peygamberler –Tanrı kavramında olduğu gibi- kutsal konumlarından soyutlanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ayhan'da bu yönüyle işlenme yoluna gidilen peygamberlerden ilki Hz. Musa'dır:

"Vedha'lardan birinde Musa kumar oynuyor

Peygamberlik bir meslek oldu"
"Vedha'lardan Birinde", Bütün Yort Savul'lar!, s. 13

Turgut Uyar'ın Akçaburgazlı Yekta'nın Hz. Davut'la olan dostluklarını anlattığı mısralarda"sapıtmışlara peygamber olduğumuz"[181]var diyerek günlük, rutin bir meslek gibi peygamberliği ele alışını görmüştük. Yukarıdaki şiirde de Ayhan, "Peygamberlik bir meslek oldu" mısraıyla Uyar'la benzer yaklaşımı daha açık bir biçimde ortaya koymuştur.

Şair "İskambil" adlı şiirinde de benzer tutumunu devam ettirir. Normal beşerî hallerinde ötesinde peygamber bu şiirde kumar oyanayan birisi olarak anlatılmaktadır:

"Senin niçin dua ettiğini
Unuttuğun gibi sonradan
Bir peygamber de yalnız kalmaktan korkuyor
Üçlü bir iskambil oyununda mesela
Ama şimdi
Adam öldü."
"İskambil", Bütün Yort Savul'lar!, s.21.

İkinci Yeni şairlerinin peygamberleri kutsal konumlarının dışında tanımlama gayretlerinin bir sonucu olarak, peygamberleri olmayacak işler ve sıfatlarla anma eğilimlerinin örneklerine, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya'da rastlamıştık. Ece Ayhan da benzer şekilde Hz. Musa'yı bir iskambil oyununda kumarbaz olarak tasvir etmiştir. Ayhan'ın şiirin içeriğinde ortaya koyduğu bu yaklaşımını, şiirin biçiminde de göstermiş, Hz. Musa'nın adını "Akdeniz Pencereleri" nde hem küçük harfle başlatmış hem de şiirinde bunu " küçük harfli " diyerek vurgulamıştır[182]:

"Açın pencereleri açın
akdeniz 'de sabah oluyor

[181] Turgut Uyar, "Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur", **Büyük Saat**, s.170.
[182] Erdoğan Kul, " Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.248.

küçük harfli musa
hep böyle gökyüzünde
Akdeniz akdeniz'de çay içerken yaratılıyor
şu bizim dev dudaklı
ve küçük harfli musa için
açın pencereleri açın."

"Akdeniz Pencereleri", Bütün Yort Savul'lar!, s.44.

Şair, bu mısralarda gösterdiği tavrıyla O'nu özel bir kişi olarak değil, bir tür kavram gibi ele aldığını göstermek istemiştir. Şair bu yaklaşım biçimini samimi bir dostundan bahseder gibi "şu bizim (…)musa" tabiri ve masalsı betimlemeleri "dev dudaklı" ile daha da pekiştirmiştir.[183]

Ece Ayhan, Hz. İbrahim'i " Kocaman Putumuz Harmonie"[184]de, Hz. İbrahim, Hz. İsmail ve Hz. İshak'ı "Deniz Kızı Eftalya"[185] da, Hz. Yusuf'u "Kanto Ağacı"[186]nda, Hz. Davut'u "Ortadosluklar –XXI"[187] da kutsal ve tarihsel bağlarından koparak işleme yoluna gitmiştir:

Ayhan'ın şiirlerinde peygamberlere karşı ortaya koyduğu bu tavrının tek istisnası Hz. Danyal'dır. Şair, "Bakışsız Bir Kedi Kara" adlı şiirinde Hz. Danyal'ı bir peygamber olarak gördüğünü ve O'nun için ağladığını itiraf eder:

"Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Uzanır ağladığım
yanıma. Danyal yalvaç için."
"Bakışsız Bir Kedi Kara", Bütün Yort Savul'lar!,s. 75

[183] **A.e.**
[184] Ece Ayhan, "Kocaman Putumuz Harmonie", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.33.
[185] Ece Ayhan, "Denizkızı Eftalya", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.50.
[186] Ece Ayhan, "Kanto Ağacı",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.53.
[187] Ece Ayhan, "Ortodoksluklar-XXI", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.107.

2.2.2.1.5.İlhan Berk'te Peygamber Kavramı ve İnancı

İlhan Berk şiirlerinde ağırlıklı olarak peygamberlerden Hz.İsa'ya yer verir. Berk'in bu tercihinin arkasında genelde Hristiyanlık özelde ise Hz.İsa'da büyük bir şiir olanağı görmesi yatmaktadır. Bu ilginin bir neticesi olarak Berk, Hristiyanlık'la ilgili dinî metinlere, mekânlara ve Hristiyan azizlerin hayatına yönelmiş, şiirine oralardan farklı açılımlar kazandırma yoluna gitmiştir. Nitekim onun bu dikkatini Ebubekir Eroğlu şu cümlelerle verir:

> "İstanbul'da Bizans döneminden kalmış olup da dinsel izlenim bırakan mimari yapılara ve Yahudi-Hristiyan geleneğindeki dinsel metinlere, birkaç şairin birdenbire ilgi duyduğu görüldü. Baştan beri göz gezdiren ve ölü doğayı şiirine taşımış olan İlhan Berk kilise avlularının tasvirini yapmaya döndü."[188]

Şairin şiirlerinde Hz.İsa'ya değindiği şiirlerden birisi "Saint-Antoine'ın Sevişme Vakti" adlı şiiridir:

" Saint-Antoine ilk sandukasından çıkıp deniz kıyısı bir yere
gidecek
Onunla tüm sandukalar, evliya resimleri, İsa'nın kendisi
arkasından gelecek"
"Saint-Antoine'ın Sevişme Vakti", Toplu Şiirler, s.204.

Şair, bu mısralarda Hz. İsa'ya inandığı, peygamberliğini kabul ettiği bir peygamber olarak yaklaşmaz ve O'nu yalın bir şekilde de ele almaz, O'nu şiirlerinde Hristiyanlık'a ait bir dekorla işleme yoluna gider. Şair, bu mısralarda "Saint-Antoine"ın peygamberine olan bağlılığını anlatmak istemiş, bunu da "İsa'nın kendisi/ arkasından gelecek" mısraıyla vermiştir. "Atlas"da Hz. İsa bir sahiplenme ve benimsenmeyi hissettiren bir yaklaşımla şiire taşınır:

" …. Papaz stilit'in bir sü
tuna çıkıp 27 yıl yaşadığı –İsa'mıza gidiyoruz. Kumral

[188]Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, s.56.

İsa'mıza- ki çilekeş rahibeleri tahta, dikenli taç ve beş çivi di-
ye tanımlarlar İsa'yı."
"Atlas", Toplu Şiirler, s.430.

Berk bu mısralarda da, bir Hristiyan azizin hayatından bir kesiti şiirine taşımıştır. Azizlerin kafasında canlandırdıkları Hz.İsa imajını şair, "dikenli taç ve beş çivi di- /ye tanımlarlar İsa'yı." mısraıyla göstermiştir.

Şair, Hristiyanlık'a ve Hz.İsa'ya olan ilgisini ve hayranlığını ve Hz. İsa'yı ve Hristiyanlık'ı yazma sebebini şu sözlerle anlatmıştır:

> "Hâlâ garip bir şekilde İsa'yı, Hıristiyanlığı severim ben. Öyle çok araştırmadım, gözü kapalı bir hayranlık duymuşumdur ve onu yazmaya başlamışımdır. Hiç düşünmemişimdir, dünyaya ilk geliyormuşum gibi oldu."[189]

Bu cümlelere dikkat edildiğinde belirli bir sebepten çok, şair tercihini çocukça bir ilgi ve dikkate bağlamaktadır.

İlhan Berk, Hz.İsa'yla birlikte Hz. Muhammed'e de şiirlerinde yer vermiştir. Hz. Muhammed'i ele alışında şairin –Hz. İsa'da olduğu gibi- bir uzaklık, bir tablo tasviri hâkimdir.

" Aşağılarda beyaz bir haçı taşıyorlar. Çocuk Muhammed
gülüyor duvarlarda. Kara güzel devesinin üstünde kuşlara yem
veriyor."
"Ben", Toplu Şiirler, s.326.

"Ben" şiirinde Berk, ya bir anımsama ya da çocukluğunda anlatılan bir hikâyenin izlerini şiirine taşıma gayreti içinde gibidir. Nitekim kendisinin İslam dinine uzaklığını bilmemize karşın, çocukluğunda bir dinî eğitim aldığını, Hz. Muhammed'le ilgili öyküler dinlediğini gene kendisi anlatmaktadır:

[189] Berk, **Kanatlı At**, s.157.

> "Benim turunculuğum kapalı odalarda (bir tek odada doğup büyüdüm ben), havasız sınıflarda (bir iki yok Arapça okudum, bir o kadar yıl Muhammet'in öyküleriyle gittim geldim, elimden o tuttu, onun üstünde, onunla gidip gelen bulut, güneşli havalarda beni de güneşten koruyordu), rahlelerde (ortayı bitirene değin masa yüzü görmedim) soluk yüzlü şairleri okumamdan kaynaklanıyor sanıyorum."[190]

Gerek şiirlerinde gerekse düz yazılarında şairin sayılara özel bir ilgisi vardır. Her sayının İlhan Berk'te işleviyle birlikte bir kimliği ve işaret ettiği çeşitli anlam karşılıkları vardır. "Çok Yaşasın Sayılar"da şair, 3rakamına Hz. Muhammed'in sıcak bakmadığını söyler. Ancak Hz. Peygamberin 3 rakamına yaklaşımındaki sembolik karşılığı açıklamaz:

"Muhammet bile 3 sayısına sıcak bakmamıştır. Ama bu onun
bileceği bir şey."
"Çok Yaşasın Sayılar", Toplu Şiirler, s.1400.

Tevhid akidesini ikame etmekle vazifelendirilmiş bir peygamber olan Hz. Muhammed, Hristiyanlık'ın teslis (3leme)inancına karşı çıkmıştır. Aynı zamanda şair, Hz. Muhammed'e karşı olan tutumunu, soğukluğunu ve uzaklığını " bu onun/bileceği bir şey." sözüyle hissettirmektedir.

Şair, peygambere olan bu yaklaşımını şiirinde ortaya koyduğu gibi düz yazıda da gene 3 rakamı üzerinden sergiler ve 3 rakamıyla Hz. Muhammed'i kıyaslama yoluna gider: "3 rakamı (…)Aşka inanır. Yakışıklıdır, ama Muhammed gibi tarağını, diş fırçasını, kokusunu yanında taşımaz."[191] Şair bu kıyaslamayla birlikte Hz. Muhammed'in hususiyetlerinden olan "tarağını, misvağını ve kokusunu" devamlı yanında taşımasını da alaya almak istemektedir. Bu yaklaşım biçimi ve peygamberi ele alış şekli Berk'teki peygamber tasavvurunu da göstermektedir.

Berk'in doğrudan olmasa da peygamberlere ve peygamberliğe olumlu tek yaklaşımı "Lir" şiirinde geçen aşağıya aldığımız mısralardır diyebiliriz:

" İyi bir şiirde anlam pek ele geçmez

[190] **A.e.**, s.53.
[191] **A.e.**, s.183.

Ama hep ele geçmiş gibidir
Tek anlama sığınıp kalmamıştır.
Resullerin sözleri gibi sıradağlar kurmuştur."
"Lir", Toplu Şiirler, s.1157.

Bu mısralarla şiirinin kapalılığı ve anlamsızlığı noktasında eleştirilere maruz kalan Berk, bu eleştirilere de cevap vermek istemiş olabilir. Şair, "Resullerin sözleri gibi sıradağlar kurmuştur." mısraıyla anlamını vermeyen şiirlerin çok anlamlılığını ve çok katmanlılığını da vurgulamaktadır.

2.2.2.1.6.Sezai Karakoç'ta Peygamber Kavramı ve İnancı

İkinci Yeni şairleri içerisinde peygamberliği ve peygamberleri kutsal konumları çerçevesinde ele alan tek şair Sezai Karakoç'tur. Tanrı kavramında olduğu gibi peygamber kavramında da Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerinin karşı kutbunda yerini alır. Onların beşerî bir portre içerisinde basitleştirerek işledikleri peygamberleri, Karakoç, büyük bir saygı ve hayranlıkla ele alır. Diğer İkinci Yeni şairlerinde ismi geçen peygamberler, derinlikli olarak ele alınmaz; şiirlerde çoğu defa O'nları temsil etmekten uzak birer isim olarak geçerler. O'nlar, adeta şairin kafasındaki dine karşı olumsuz bakışın kartondan figürü gibidirler. Karakoç'ta ise peygamberler, hem tarihsel hem de kutsal kaynaklara dayandırılmış, davaları ve hayatlarıyla birer abide gibi işlenmişlerdir. Karakoç'un peygamberleri işlerken referans aldığı kaynakların başında Kur'anıkerim gelir. Kur'anıkerim'de anlatılan peygamber kıssalarını şair sadece nakletmekle kalmaz, onlardan devrinin problemlerine karşı çareler devşirir. Karakoç'a göre, peygamberler insanlığın ilk diriliş erleridir. Bu yüzden devrinin diriliş erleri için O'nların hayatları ve şahsiyetleri alternatifleri olmayan birer kaynaktır.

Tanrı inancı ve sevgisinin menşei olan ailesi, Karakoç'ta Peygamber sevgisinin de merkezindedir. Otobiyografik özellikler taşıyan "Çocukluğumuz" adlı şiirinde babasının mum ışığında okuduğu menkıbelerin çocukluk muhayyilesinde nasıl yer ettiği, şairde Peygamber sevgisini nasıl oluşturduğu gözlemlenmektedir:

“Peygamber’in günümüzde küçük sahabileri biz çocuklardık
Bedir’i, Hayber’i, Mekke’yi özlerdik, sabaha kadar uyumazdık”
“Çocukluğumuz”, Gündoğmadan, s.98.

“İnsanın ufku mü’mindir, mü’minin ufku peygamber, peygamberin ufku da mutlak gerçeklerin habercisi, her peygamberi şahsiyetinin kanatlarında bir yaprak gibi bulunduran son peygamber. Peygamber nasıl insanın ufkuysa, na’t de şiirin ufkudur.”[192] diyen şair bu türün bir örneğini de “Küçük Na’t” isimli şiiriyle kendisi vermiştir.

“Göz seni görmeli ağız seni söylemeli
Hafıza seni anmak ödevinde
Bütün deniz kıyılarında seni beklemeli

İçimde Nuh’un en yeni tufanı
Dünyaya ayak basıyorum yeniden”
“Küçük Na’t”, Gündoğmadan, s.119.

Şair, Nuh tufanına telmihte bulunarak Hz. Peygamberle bir diriliş yaşamış, dinginliğe ve huzura kavuşmuştur. Ancak bu dirilişten bütün dünyada istifade etmelidir. Hz. Peygamber zatında adaleti de temsil etmektedir. O’nun gelişiyle dünyada bütün adaletsizlikler kalkacak ve hakikat güneşi dünyayı aydınlacaktır. “Sen buzulların erimesi Eskimoların ısınması”[193]mısraıyla şair, Peygamberin bu özelliğinden dünyanın hiçbir yerinin mahrum kalmıyacağını, coğrafya ve iklim açısından zor şartlar altında yaşayan “Eskimoların” dahi bu adaletten istifade edecekelerini vurgulamıştır.

Burada Klasik na’tlerde de Hz. Muhammed’in ışık, nur, güneş gibi motiflerle anıldığını hatırlayabiliriz.[194]Hz.Muhammed, İlhan Berk’te sırandanlaştırılarak, Cemal Süreya’da saygı sınırlarının çok uzağında hakarete varan bir üslûpla ele

[192]Sezai Karakoç, **Körfez**, İstanbul, Kül Yayınları, 1959, s.14.
[193]Sezai Karakoç, “Küçük Na’t”, **Gündoğmadan**, s.119.
[194] Tural, **a.g.e.**, s.355.

alınmıştır. Hz. Peygamber, diğer İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde isim olarak dahi geçmezken Sezai Karakoç'un Hz. Peygamber'e yaklaşımı ise O'ndan başkasını kendisine yasaklayan, şiddetli bir aşk derecesindedir. Bu tutumunu şair, "Gül Muştusu- XIV." adlı şiirinde insanda mevcut kimi duyuları, sadece O'na tahsis etmenin gerekliliğini birkaç defa vurgulayarak dile getirir:

" Yetiş ayağın tozu olduğumuz peygamber
Yetiş her zaman diri olan varlığınla
Yetiş yak lambamızı
Yetiş aydınlat karanlığımızı
Yetiş yeşillendir çöllerimizi
Yetiş dirilt insanımızı
Seni sevenin ismiyle yetiş bize
Yetiştir bize
Günahlarımızı kül edecek ateş harmanını"
"Gül Muştusu- XIV.", Gündoğmadan, s.403.

Şaire göre, Hz. Peygamber, 1400 yıl önce misyonunu tamamlayıp âlem-i berzaha çekilmiş bir peygamber değildir. O'nun en güzel örnek (üsve-i hasene) olan mübarek hayatı ve manevi varlığı hâlâ taptaze, capcanlı durmaktadır. Bu durumu şair, "Yetiş her zaman diri olan varlığınla" diyerek dile getirmiştir. Bu yüzden şair, insanların ruhen kuraklığı, karanlıkta kalmışlığı ve günahları için O'ndan yardım dilenmektedir. Yukarıdaki mısralarında bağlı bulunduğu şiir şairin ondört parçadan oluşan "Gül Muştusu" adlı şiiridir. Şair bu uzun şiirinde gülü klasik şiirimizin anlam dünyasının izdüşümü çevresinde ve bu çevreye yeni ve zengin anlamlar katarak işlemiştir. "Klasik şiirimizde sevgilinin yüzünü, yanağını işaret eden gül, aynı zamanda "Hz. Muhammed"in de remzi olarak geçer."[195] Karakoç, " Gül, peygamber muştusu peygamber sesi" diyerek geleneksel bir motifi de şiirine taşır. Şair, " 'gül'ün

[195]Tural, **a.g.e.**, s.360.

kültürümüzdeki işlevinden yola çıkarak betimlenen atmosfer ve o gülistan coğrafyasına, 'gül'ün simgesel değerine teolojik çağrı"[196]yı da giydirmiştir.

Karakoç'un peygamberlerle ilgili olarak Hızırla Kırk Saat adlı şiir kitabının ayrı bir önemi vardır. Şair, bu kitabında Hızır vasıtasıyla peygamberler tarihine, Mevlana ve Muhiddin-i İbn-i Arabî gibi mutasavvıflara atıflar yapar; Şam, Kufe, Bağdat gibi İslam medeniyetinin başkentlerine de ziyaretlerde bulunur. Şair ortaya koyduğu bu çok kollu şiir ırmağıyla adeta İslam medeniyetinin hem şahıs, hem zaman hem de mekân bazında izlerini ortaya çıkartmak ister gibidir.

Bu şiirde ölümsüzlüğe kavuştuğuna inanılan Hızır'ın çoğu peygamberin macerasına yaptığı tanıklıktan bahisler vardır. Bu bahisler genellikle Kur'an'da geçen peygamber kıssaları merkezinde anlatılmaktadır. "Hızırla Kırk Saat" te öncelikli olarak ele alınan peygamberlerin başında insanlığın ikinci atası olan Hz. Nuh vardır:

"Nuh'un bir işçisiydim
Günlüğümü biriktirdim tahta aralarında
Bulursanız Nuhun gemisinden bir parça kalan
İçinde altın vardır işte bu işarettir sana
Altının üstünde Nuhun mührü"
"Hızırla Kırk Saat", Gündoğmadan, s.203.

> "Hızır, Hz. Nuh gemisini yaparken ona yardım etmiş ve karşılığında para almıştır. Bu da gösteriyor ki, halk arasında her türlü kılığa girdiğine inanılan Hızır, gerçek kimliğini Nuh'a söylememiş ve aldığı parayı tahtaların arasına saklamıştır. Böylece bir gün Nuh'un gemisine ulaşan biri, Nuh'un mührünü taşıyan altınları gördüğünde, neyi bulduğunu anlayabilecektir. Bu tufanın gerçekliğine de bir işaret olacaktır."[197]

Kur'anıkerim'de adı geçen ve ülül'azm (şeriat sahibi yeni din getiren peygamberlerden altı tanesine verilen ad) denilen peygamberlerin üçüncüsü olan Hz. İbrahim de "Hızırla Kırk Saat" te şu mısralarla anılır:

[196] Tahir Abacı, "Karakoç'un Söylediği", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, s.65.
[197] **A.e.**, s.271.

“Kardeşim İbrahim bana mermer putları
Nasıl devireceğimi öğretmişti”
“Hızırla Kırk Saat”, Gündoğmadan, s.177.

Hz. İbrahim putları devirirken Hızır yanındadır. Putların nasıl devrileceğini de Hızır O’ndan öğrenmiştir. Böylelikle Hızır’ın Hz.İbrahim’in de macerasına tanıklık ettiğini öğreniriz.

Kur’an’da adı verilmeden bir kişinin Musa’ya gizli bilgiler öğrettiğinden bahsedilir.(Kehf: 18/65) Şair bu duruma, “Hızır’la Kırk Saat” te “Ben öğrettim Musa’ya eşyanın ötesini”[198] mısraıyla telmihte bulunur.Tefsirlerde bu kişinin Hızır olduğuna dair bilgiyle şairin yaklaşımı birbirine uygun düşmektedir. Şair, Hızır’ın öğrettiği bilgiler sayesinde Hz. Musa’nın karşısına çıkan çok çetin imtihanların da üstesinden nasıl geldiğini aşağıdaki mısralarla nakleder:

“ Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı
Çıkartabilir miydi Musa
Mısır’dan İsrail’i
Delmeseydim bir yoksulun övüncü kayığını
Geçirebilir miydi Musa
Kızıldeniz’den İsrail’i”
“Hızır’la Kırk Saat”, Gündoğmadan, s.203.

Şairin peygamberler atlası gibi dokuduğu bu kırk bölümlük şiirinde, örneklerini verdiğimiz peygamberlerin yanında, Hz. Şuayb, Hz. İshak, Hz. Şit, Hz. İlyas, Hz. Zülküfül, Hz.Lut, Hz.Yusuf, Hz. İsa gibi başka peygamberlerin kıssalarından da bahisler vardır. Şair, “her peygamberi şahsiyetinin kanatlarında bir yaprak gibi bulunduran son peygamber”[199] olarak naklettiği Hz. Muhammed’in bu hususiyetini, şiirsel olarak aşağıdaki mısralarla verir.

[198] Sezai Karakoç, “Hızırla Kırk Saat”, **Gündoğmadan**, s.190.

[199]Karakoç, **Körfez**, s.14.

“ Secdeden secdeye sıçrayarak Taha
Selam sana Zülküfül
Selam sana Yahya
Selam sana İsa
Selam sana İbrahim
Selam sana Musa
Selam sana Süleyman
Selam sana Davud
Selam sana Yuşa
Selam sana Ahmed
Selam sana Muhammed
Selam sana Mustafa
Ey seçilmiş seçilmiş
Mustafa selam sana
Ey öğülmüşöğülmüş
Muhammed selam sana”
“Çile”, Gündoğmadan, s.350.

Şair, Taha’nın dilinden belli başlı peygamber adlarını sayarak selamlar verir; ancak son yedi mısrada tekrar tekrar, farklı farklı isimleriyle Hz. Muhammed’e selam verilir.

Sonuç olarak Karakoç, devrinde unutulmaya yüz tutmuş birçok tema gibi “naat” geleneğini de kendine has bir duyarlılıkla yeniden yorumlamasını bilmiştir. Onun bu özelliğini devrine kıyasla Ebubekir Eroğlu, şu cümlelerle ortaya koyar:

> “Son çağda ise “Naat” türü kıyıya çekilmiştir. Tabi bunun gerisindeki duygu da tazelenmeden kalakalmış durumdadır. Aslında yeni şiirimizde “sevgi”ye pek de yer yoktur. Sevgi, duygululuk batağında erirken, şiirle toplum arasındaki ilişkiyi zenginleştiren sıcaklığın da yerini terk ettiği görülür. Peygamberlere karşı yeni şiirdeki tutum ise “hissizlik” gibidir.[200]

[200] Eroğlu, **Sezai Karakoç’un Şiiri**, s.65-66.

"Modern Türk Şiiri ve Peygamber" başlıklı yazısında M.Fatih Andı'nın modern dönemin dindar şairlerinin peygambere bakışını anlattığı satırlar, Sezai Karakoç'taki Peygamber imajı ve algısına da karşılık gelmektedir:

> "XIX. yüzyıldan itibaren içine düşülen o nursuz zaman diliminde bocalayan, bir çıkış, bir huzur hâli arayan modern dönemin dindar şairi için cankurtaran simidi, bir sekînet limanı olarak görülen bir Peygamber imajı karşımıza çıkar. "Yaşayan", "mesajı hayata dönük bir Peygamber imajı" oluşmuştur modern dönemde ve bence bu Kur'ân'ın mesajına da uygundur."[201]

2.2.3.Kutsal Kitaplar

İlk insan ve ilk peygamber Hz. Âdem'den başlayarak son peygamber Hz. Muhammed'e kadar sayısız peygamber Allah tarafından gönderilen dinleri insanlığa bildirmekle görevlendirilmişlerdir. Bu çerçevede ortaya çıkan dinlere "İlahi dinler" denildiği gibi, İslamî literatürde "kitabî din, semavî din" tabirleri de kullanılmaktadır. Buradaki kitabî ya da kitaplı dinlerden kasıt, bazı peygamberlere indirilen kutsal kitaplardır. Bölümümüzün bu kısmında söz konusu kitapların İkinci Yeni şairleri tarafından nasıl ele alındığını inceleyeceğiz.

2.2.3.1.İkinci Yeni Şiirinde Kutsal Kitaplar

İkinci Yeni şairlerinin kutsal kitaplara yaklaşımları "Varlık Ötesi" kapsamında değerlendirdiğimiz diğer başlıkları ele alışlarıyla örtüşmektedir. Bu şairler kutsal kitapları şiirlerinde müstehzi bir üslûpla eleştirmişler, sorgulamışlar ve hafife almışlardır. Bu olumsuz tutumlarına rağmen kutsal kitapların dil ve üslûp özelliklerinden istifade etmekten de geri kalmamışlardır. Hareketin diğer şairlerinin aksine Sezai Karakoç, kutsal kitaplara özellikle de Kur'an'a yeniden ayağa kaldırılacak bir medeniyetin can damarları, referans kaynakları olarak bakar.

[201]M.Fatih Andı, "Modern Türk Şiiri ve Peygamber", (Çevrimiçi)http://www.sonpeygamber.info, 29 Haziran 2012.

2.2.3.1.1.Edip Cansever'de Kutsal Kitaplar

Edip Cansever Tragedyanlar V'te işlediği konuyu sağlam bir zemine oturtmak ve konuya uygun bir dekor oluşturabilmek için şiirin kahramanlarını Ermeni'lerden[202]; dinî motifleri de Hristiyanlık'tan dolayısıyla İncil'den seçmiştir. Böylelikle Hristiyanlık'ın kutsal kitabı olan İncil de Cansever şiirinde yerini almıştır. Çökmekte ve kokuşmakta olan bir dönemi anlatmak için seçtim[203] dediği Tragedyalar V'teki "hasta tiplerin" elinde ve sözlerinde İncil, kutsiyetini yitirmiş herhangi bir kitaptan farksızdır. Aşağıdaki mısralarda anlatıcı kutsal kitapların yaşanılan zamanda hükümlerini ve geçerliliklerini yitirdiklerini vurgulamak için Vartuhi'nin onlardan dürbünler yaptığını söylemektedir. Verilen Hz. İsa, örneğine bakıldığında bahsi geçen "din kitabı" İncil'dir.

" Dürbünler çıkaran Vartuhi
Bir de çok uzaklara bakmak için din kitaplarından
Dürbünler yapan
(çünkü belki İsa'nın
Acıdan ve uzun boylu bir korkudan
Çıkarılmış bir homoseksüelliği götürüp
Bir gökyüzü boşluğunda biçimlendirdiği zaman
Ve sonra yeniden doğduğu zaman. İşte Vartuhi
Görmek için bunları bir takım din kitaplarından…)
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.321.

Şiirde işlevsel olarak dürbüne dönüştürülen İncil, hem geçmişten haber veren ("Hz. İsa' nın göğe yükselmesi" olayı) hem de gelecekten haber veren (Hz. İsa'nın yeniden doğacak olması) yönleriyle vurgulanmıştır. İncil'in dolayısıyla kutsal kitapların (sadece)bu yönü vurgulanırken diğer yönleri gölgelenmektedir. Şiir, bu

[202]Murat Belge, Cansever'in Tragedyalar V'teki şiirinin kahramanlarını Ermeniler'den seçme sebebini şu cümlelerle açıklar: Cansever, "Ermeniler'de bir "tragedya" birikimi buluyordu.[…] Pasajda seyrettiğini anlattığı bina Beyoğlu'nun kapanmış bir dönemini, bir medeniyet biçimini simgeliyor ve Ermeniler'de o hayat tarzının bir parçasıydılar. Ama şimdi o hayat tarzı da dağılıyor veya siliniyor." Bkz. Murat Belge, "Şiirde Ermeni Sorunu", (Çevrim içi) http: //yahnihâlda.blogspot.com., 14Ocak 2010.
[203]Eray Canberk, **A'dan Z'ye Edip Cansever**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,2003, s. 18.

yönüyle kutsal kitapların işlevsizleştirilme uğraşı olarak da okunabilir. Nitekim Cansever, Tragedya Üzerine Notlar isimli yazısında şunları söyler:

> "Giderek denebilir ki, salt bir eylem olan tragedyanın, eytişimsel düşünceye uygunluğu da bir gerçektir. Hatta çağdaş tragedyanın anlamı da budur bence. Yazgının ortadan kalktığı, mistiğin gerçekliğini yitirdiği, klasik felsefenin soyutluktan yaşamaya indirgetildiği, bilimin gizemciliğe çoktan üstün geldiği çağımızda, bu çatışmalar bütününü kapsayan, insancıl içeriği öngören, daha önemlisi, insanoğluna bir bükülgenlik (souplesse) kazandıran, onu dogmalardan koruyan her yaratı, çağdaş tragedyanın kendisidir."[204]

Bu noktadan hareketle Cansever, bir yönüyle sanatını ve dünya görüşünü temellendiren inancının da alt okumalarını bizlere vermektedir. Cansever, yazgının ortadan kalkması, mistikliğin gerçekliğini yitirmesi, felsefenin soyutluktan yaşama indirgetildiği gibi çağdaş tragedyanın getirisi üzerine söylemleriyle ortaya koyduğu yapıyı, dogma olarak kabul ettiği kutsal kitapların karşısında alternatif olarak konumlandırmıştır.

"Tragedyalar V"in devam eden mısralarında İncil, kahramanları aracılığı ve şairin taviz vermediği bakış açısıyla bir kez daha karşımıza çıkmaktadır:

" Vartuhi
Değişsene üstünü Lusin!
Diran
Bir şeyler okusuna İncil'den
"Ey kardeşler, size muştularım, ve…"
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.361.

"Tragedyalar V"te şair, hiçbir sonuca çıkmayan, cevapsız bırakılan diyaloglarla şiirin zaten sıkıntılı olan atmosferini daha pekiştirir. Bu diyalogların içerisinde İncil, günlük uğraşlar içerisinde (üst değiştirme gibi), sırası gelmiş, sıradan bir uğraş olarak ele alınır. İncil'den okunmak için seçilen "Ey kardeşler, size muştularım, ve…" sözüyle şair, yaşanılan gerçekle, bahsi geçen cümle arasında karşıtlık kurmak da istemiş olabilir. "Tragedyalar V"teki kahramanların ağzından

[204] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.155.

verilen bu kutsal kitap algısının temelinde birey üzerinde etkisini yitirmiş bir din vardır. Ebubekir Eroğlu, Cansever'in Tragedyalar şiirinde ortaya çıkan bu durumu, şu ifadelerle ortaya koyar:

> "Trajedilere de eğilmiş olan Edip Cansever'in şiirindeki başka bir İstanbullu, dinini kaybetmiş fakat ona dair hatıralarını meyhanelerde, durgun ve atılımsız bir hayatın orada burada dolaşmasında arayan bir tür keşişe döndü."[205]

"Otel III" şiirinde anlatıcı, İncil'den başka bir diğer kutsal kitaba, Tevrat'a yönelik tutumunu ortaya koyar. Anlatıcı, İncil'e yaklaştığı gibi Tevrat'a da bir inanç ve kabul çerçevesinde yaklaşmamıştır. Kutsal kitap, bütünlüğü ve kuşatıcılığıyla ele alınmamış, O'na, şiirde anlatıcı konumunda bulunan flüt sanatçısının sanatı için kullandığı bir takım seslerin ve görüntülerin kaynağı olarak yaklaşılmıştır.

" Ben kimim –ki fülütler çalıyordum bazı-
Çenk ve santur sesleri düşürüyordum Tevrat'tan
Bir ot, bir çöl motifi
Bir kafatasını, bir hu kuşunun haykırışını düşürüyordum"
" Otel III", Sonrası Kalır I, s.463.

2.2.3.1.2.Turgut Uyar'da Kutsal Kitaplar

Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin kutsal kitaplarla münasebet içerisinde olan şairlerinin başında gelir. Onun bu münasebeti, şiirlerine başlık olarak seçtiği kutsal kitap isimlerinden anlaşılabileceği gibi, şiirlerinde kullandığı kutsal kitap üslûbundan da anlaşılabilir. Şairin kutsal kitaplarla olan bu münasebetini Tomris Uyar, "İncil'i değil de Tevrat'ı çok okurdu"[206] sözleriyle anlatır. Ancak şairin kutsal kitaplara yaklaşımı bir inanç ve kabul çerçevesinde değildir. Nitekim bizzat kendisi, kutsal kitapları: "bana kalırsa bütün din kitapları birer sloganlar topluluğudur. Onbin yıldır

[205]Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, s.56.
[206]Erhan Altan, **Tomris Uyar'la Turgut Uyar Üzerine Bir Söyleşi: Ben Koşarım Aşağlara Koşarım**, Dünya Kitapları, İstanbul, 2005, s.125.

da çalışıyorlar."[207] sözleriyle anlatmaktadır. Öyleyse şairin kutsal kitaplara olan bu alakasını, şiirine hem konu hem de üslûp bakımından getireceği yenilikler ve açılımlar noktasından değerlendirebiliriz.

Bu çerçevede Uyar'ın dinî terminoloji aracılığıyla kişi, olay ve dinî metinlere göndermede bulunduğu da gözlemlenmektedir. Onun şiirinde kullandığı bu iktibasları, Özdemir İnce şu şekilde yorumlar: "Turgut Uyar'ın kutsal kitaplarla kurduğu metinler arası ilişki bir iktibas(aktarma ve alıntı) değil, iktisap'tır(edinme, kazanma)"[208]Bu yorumuyla İnce, Uyar'ın iktibas ettiği parçaların şiirinde eğreti durmadığını, şairin bu parçaları şiirinde eritip kendi üslûbuna dönüştürebildiğini vurgulamaktadır.

Kutsal kitaplar içerisinde Uyar'ın en çok esinlendiği kitap Tevrat'tır. Özellikle Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndan sonra bu esinlenmelerin arttığı gözlemlenmektedir. Şiirinde arada bir başvurduğu "ekmek yemek" ifadesi bu türden esinlenmelere bir örnektir: "Ben eskiden hep acıkırdım/ Alıp başımı ekmeklere giderdim"[209] "Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim"[210] gibi mısraları şairin üslup bakımından Tevrat'tan esinlenmesine örnek olarak gösterilebilir. "Ekmek yemek" ifadesi, aynı zamanda Tevrat'ın Türkçe tercümesinde sık geçen bir ifadedir[211]: Bu ifadeye biz Tevrat'ın Yakup peygamberi anlattığı satırlarda rastlarız: "ve Yakup dağda kurban kesti, ve kardeşlerini ekmek yemeğe çağırdı, ve ekmeği yediler ve dağda geceledilerler"[212]

Uyar şiirine etki eden bir diğer Tevrat üslûbu da "ve" bağlacıdır. Uyar özellikle düzyazıya yaklaşan şiirlerinde anlatımın akışını kesmemek için üslûp olarak "ve" bağlacından yararlanma yoluna gider[213]:

"ve evler birbirlerinden eskirlerse
ve eskiden olmak tükenirse

[207] Uyar, **a.g.e.**, s.411.
[208]Özdemir İnce, "Turgut Uyar Aynanın Arkasındadır", **Tabula Rasa**, İstanbul, Can Yayınları 1992, s.119.
[209] Turgut Uyar, "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir", **Büyük Saat**, s.118.
[210]Turgut Uyar, "Büyük Ev Ablukada", **Büyük Saat**, s.187.
[211]Yıldırım, **a.g.e.**, s.187.
[212]Tekvin, Bap 31/54.
[213] Yıldırım, **a.g.e.**, s.187.

veyalnızlığın bütün yakılmış mumları erirse,
ve sırmalı uykudan usul usul uyanırsanız”

“Uyanınca Üşümek”, Büyük Saat, s.204.

" ve trenlerde gidiniz **ve** otobüslerde **ve** gazete
okuyunuz!
ve hep gidiniz"
“Ahd-i Atik”,Büyük Saat, s.246

Sık başvurduğu bu bağlaç tekrarlı söyleyişler, Tevrat’ın en belirgin üslûp özelliklerindendir, Tevrat’ın bu üslup özelliğini aşağıya aldığımız satırlarda görebiliriz:

> “Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allahın Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun: ve ışık oldu”[214]

Birçok şiirde “gök” kelimesi vokalla başlayan bir ek aldığı zaman sedalılaşmaya(yumuşama) tabi tutulmadan yazılır: “nasıl yakışırdı sağrılarına ve göke./ Göke bir ululuk katardı sonsuz biçim, at!”[215] Bu mısraların paralelinde Tevrat’ta da benzer üslup özellikleriyle karşılaşırız[216]: “ve Musa onu göke doğru saçtı”[217]

Turgut Uyar, şiirinde ortaya çıkan bu Tevrat esinlenmelerinin yanında bir başka kutsal kitap etkisi de, bazı kutsal kitap adlarını ve alt başlıklarını şiirlerine isim olarak koymasıdır. Uyar, Hristiyanlara göre Hz. İsa’dan önce indirilen kutsal kitapların genel adı olan Ahd-i Atik’i bir şiirine başlık olarak seçtiği gibi Tevrat’ın alt başlıkları olan "tekvin, göç, levililer, sayılar, tesniye" adlarını da bu şiirin alt başlıkları yapmıştır.

[214]Tekvin, Bap 1/ 1-3.
[215]Turgut Uyar, “Terziler Geldiler”, **Büyük Saat**, s.224.
[216] Yıldırım, **a.g.e.**, s.187.
[217]Çıkış, Bap 9/ 10.

Aynı şiirde şair, kutsal kitaplarda sıklıkla anlatılan bazı kavimlerin (Ad, Semud ve Lut) toptan helak edilmelerine, bazılarının ise toptan bağışlanmalarına şu mısralarla atıfta bulunur:

"O kalabalıkların toptan günahkâr olduğu yahut
bağışlandığı
(...)
O hep birden sayılmanın erinci döneminde"
"Ahd-i Atik", Büyük Saat, 243.

Hz. Davut'a indirilen "Zebur" surelerinden her birisi anlamında kullanılan "Mezmur", Uyar'ın bir şiirinde "Akçaburgazlı Yektanın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur" şeklinde, gene aynı kutsal terim bir diğer şiirinde "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şeklinde kullanılmıştır.

Orhan Koçak'a göre, Turgut Uyar, düz yazılarında ve günlüklerinde açıkça ifade etmemesine rağmen Tevrat'tan sonra yöneldiği kutsal kitap Kur'anıkerim'dir. Koçak'a böyle bir tespite "Güneşi Bol Ülke" şiirinde ortaya çıkan kıyamet fikri sevk etmiştir.

"İnerler haçların, çadırların ve ayetlerin dibinden
Büyük mağarası açılır ölülerin, Bütün kitaplar bizimle."
"Güneşi Bol Ülke", Büyük Saat, s.283.

> " Her şeyin hem sonu hembaşlangıcı olarak Kıyamet ya da Mahşer fikri bu "inançların" metinlerinde, özellikle de Kuran'ın "Ankebut"[218], ve "Kaf"[219] surelerinde, bir İkinci Yaratış, İkinci Başlangıç olarak tanımlanır. (…) [Turgut Uyar] Hayatında herhangi bir dine dönüş ya da dinden dönüş yaşamadığını

[218] "Allahın nasıl yaratmağa başladığını sonra onu nasıl tekrarlayacağını anlamazlar mı? Şüphesiz bu Allah'a kolaydır. De ki: 'Yeryüzünde dolaşın ve Allah'ın Yaratılış'ı nasıl var ettiğini görün. Allah aynı şekilde Sonraki Yaratılış'ı da (Ahiret) başlatacaktır." Ankebut: 29/19.
[219] "Biz ilk yaratılışta aciz mi kaldık ki? Hayır! Ama onlar bir yeni bir yaratılıştan şüphe içindedirler" Kaf: 50/15.

bildiğimize göre, kutsal metinleri de inancın ve inançsızlığın aynı anda askıya alındığı bir ruh hâli içinde okuduğunu kabul edelim."[220]

2.2.3.1.3.Cemal Süreya'da Kutsal Kitaplar

Turgut Uyar, İlhan Berk ve Sezai Karakoç'un aksine Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin kutsal kitaplarla münasebeti en az olan şairlerindendir. Onun şiirlerinde doğrudan isim veya dolaylı göndermeler açısından kutsal metinleri yok denecek kadar az tercih etmesi, şairin temaya olumsuz tutumu olarak da anlaşılabilir. Süreya, peygamber kavramında olduğu gibi kutsal kitaplarda da İslami terminolojiye ait terimleri şiirinde kullanmıştır. Aşağıdaki mısralarda da Süreya, Kur'an'ın ikinci suresi olan Bakara suresinin başında bulunan huruf-ı mukattaa harflerini iktibas yoluyla şiirine aynen almıştır.

" Elif Lam Mim[221]. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi
Bulanık atmosferin içinde gözlerim sımsıcak;"
"Vakit Var Daha", Sevda Sözleri, s.100.

Klasik şiirimizde Kur'an'dan yapılan iktibaslarda ayetin hem lafız hem de mana yönüyle şiire uyumuna bakılırken, Süreya'nın yaptığı bu iktibas, lafız ve mana yönünden şiirde eğreti durmaktadır. İslamiyete karşı olumsuz yaklaşımlarını bildiğimiz şair, Kur'anıkerim'e mahsus böyle bir kullanımı, aynen alarak şiirini

[220] Koçak, **a.g.e.**, s.164-165.
[221] "Çoğu Mekke'de nazil olan yirmi dokuz sûrenin başında ya bir âyet ya da bir âyetin başlangıcı olarak, kelime oluşturmayan bazı harfler yer almakta olup bunlara hurûf-ı mukattaa (ayrı ayrı harfler) denir. Bunlar Arap alfabesinin on dört harfidir ve bazı sûrelerin başında tek harf olarak, bazılarının başında ise birden fazla harfin yan yana dizilişi şeklinde yer almışlardır. Bu harflerin Kur'ân-ı Kerîm'den bir âyet veya âyet parçası olduğunda şüphe yoktur. Mânaları ve hikmetleri üzerinde ise farklı görüşler ve yorumlar ileri sürülmüştür. Sıradan insanların bilgi vasıtalarıyla mânalarını ve kullanılış maksatlarını (hikmet) bilmek ve anlamak mümkün olmayan bu harflere, keza lügat mânalarında kullanılmamış olup ne mânaya geldikleri de açıklanmamış bulunan bazı kelimelere müteşâbihat adı verilmektedir. Selef denilen ilk devir din bilginleriyle onların yolundan giden sonraki bazı âlimler müteşâbihatı yorumlamazlar, oldukları gibi benimseyip iman ederler. "Kur'an'da bulunmasının elbette bir hikmeti vardır, Allah ve Resulü bunları açıklamadığına göre aklımıza dayanarak açıklamaya kalkışmak bizim işimiz değildir, yetki sınırımızı aşar" derler. Kelâm, felsefe ve tasavvuf ehli bazı âlimler ise tefekkür veya ilham yoluyla müteşâbihatın mânalarının anlaşılabileceğini ileri sürmüş ve her biri için çeşitli yorumlar yapmışlardır." Bkz.Mustafa Demir, http://www.kuranihayat.com (Çevrimiçi)21 Mart 2012.

Kur'an seviyesine yükseltme iddiasını taşımakta ve Kur'an'ı da kendi şiirinin seviyesine indirme çabasına girişmektedir. Şairin bu tavrı aynı zamanda Kur'anıkerim'e bir meydan okumadır. Çünkü huruf-ı mukattaa harflerinin Kur'an'da kullanılma hikmetleriyle ilgili yapılan izahlardan birisi de şudur:

> "Bunlar, mânaları olmayan alfabe harfleridir, Kur'ân-ı Kerîm'in vahiy yoluyla Allah'tan geldiğine inanmayanlara meydan okumak ve âciz olduklarını ortaya çıkartmak için bazı sûrelerin başına konmuştur ve "Bu Kur'an, şu gördüğünüz harflerden yapılan kelime ve cümlelerden oluşmaktadır. Siz harfleri de biliyorsunuz. O hâlde haydi yapabiliyorsanız siz de böyle kelime ve cümlelerden oluşan ve Kur'an'a benzeyen bir kitap yazın!" denilmek istenmiştir."[222]

Dua, İslamiyet'te çok önemli bir yere sahiptir. Dua, terminolojide genellikle Allah'a yakarma şeklinde kullanıldığı gibi, yer yer Kur'anıkerim'de geçen sureler için de kullanılabilmektedir. Nitekim Kur'anıkerim'in bir özelliği de en mükemmel dua kitabı olmasıdır. "Ortadoğu II" adlı şiirinde şairin duanın hangi anlam karşılığına yönelik olumsuz bir niteleme de bulunduğu kesin olmamakla birlikte, Allah'a yakarma, O'ndan bir şeyler isteme karşılığındaki kullanımı şiirde ağır basmaktadır:

"Bir ilk kar tomurcuğu gibi
Geveze dualardan sıyrılmış"
"Ortadoğu II", Sevda Sözleri, s.108.

Ellerini kaldırmış dua eden bir kişinin dudak hareketlerinin hızlılığı veya namazda sure okuyan birisinin dudak hareketlerini şair "geveze dualar" ifadesiyle şiirine taşımıştır.

2.2.3.1.4.Ece Ayhan'da Kutsal Kitaplar

Ece Ayhan, şiirlerinde, yazılarında ve şahsî hayatında her türden iktidarı kabul etmeyen, kendisini marjinalde konumlandıran bir duruşa sahiptir. Her türden

[222] Muhittin Akgül, "Kur'an'ın Anlaşılmasında Huruf-ı Mukattaa", http:// www.muhittinakgul.com, (Çevrimiçi) 13 Nisan 2012.

iktidar[223] kavramı içerisine giren dinler ve kutsal kitaplar da –bu yüzden olsa gerek- Ayhan'da sıklıkla geçmez. Ancak şairin şiirlerinde peygamber adlarına ve onların görevlendirildiği kavimlere yaptığı atıflarla, kutsal kitapları dolaylı olarak kullandığı söylenilebilir. Şairin "yasal" olandan çok "yasak" olanla şiirinin referans alanını oluşturması da kutsal kitaplarla şiiri arasına giren mesafenin sebeplerinden sayılabilir. Şairin "yasak" olanla şiirini örmesini, Enis Batur, şu ifadelerle ortaya koyar:

> " 'Döküntüler, dışta bırakılan her şey, düşürülenler, hâl ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar'ın eklenme yerlerini tuttuğu bir anlatı. Giderek, dışta bırakılan, yasak bir özsözlüğe sırt veriyor Ece Ayhan."[224]

Sonuç olarak Ece Ayhan şiirini, gönderim alanı çok geniş ve metinler arası ilişkileri yoğunluklu bir tarzda oluştururken belli başlı kaynaklara başvurmuştur: " tarih ve sanat betikleri, halk türküleri, İstanbul mitologyası, argo deyimleri"[225]vb gibi. Ne var ki konumuz kapsamına giren kutsal kitaplarla ilgili şiirlerinde Ayhan'ın direkt olarak yaptığı bir atıf bulunmamaktadır. Ancak "Yaşama Sevinci" adlı yazısındaki şu satırlar onun meseleye yaklaşımını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> "Anamın yüzü (...) duvara dönüktü, tüm kutsal kitaplardan bildiği satırları ezberden tekrarlıyordu yine biliyorum. (...) biliyorum o imzasız yazarlardan çok çekiniyor, onu anlıyorum... ama bu günkü peygamberlerin de seçimlerden adaylıklarını koyduklarını kazanmak için birbirlerini yediklerini... görmesi lazım. Anamın duaları hızlandı, duvara doğru üflüyordu."[226]

Ayhan'ın hikayeyi anımsatan bu satırlarında kahramanın annesinin ezberden okumakta olduğu Kur'an, tüm kutsal kitaplar olarak nitelenerek isim hakkında kesin bilgi verilmemektedir. Şairin ortaya koyduğu bu genelleme tüm kutsal kitaplarla

---

[223] "İktidar, hiç kuşkusuz yalnızca siyasal iktidarı değil, her türden sistematik ilişkiyi içeren bir kavramdır." Bkz. Hasan Bülent Kahraman, "Sivillik, Etik, Dilsel, Kopuş", **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, Büke Yayınları, 2000, s.263.
[224]Batur, **Tahta Troya**, s.134.
[225] Oğuz Demiralp, "Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitaplar, 2004, s.221.
[226] Ece Ayhan, **Sivil Şiirler**, s.135-137.

arasındaki uzaklığın eşit mesafede olduğunu gösterme çabası olarak da okunabilir. Cemal Süreya'da gördüğümüz kutsal kitabın tebliğ edicisini yani peygamberini yazarı olarak görme, Ece Ayhan'da da karşımıza çıkmaktadır. İki şairin aynı konu hakkındaki bir diğer benzer yaklaşımı da, peygamberleri iktidar olarak görme gayretleridir.

2.2.3.1.5.İlhan Berk'te Kutsal Kitaplar

İlhan Berk, şiirlerinde kutsal kitaplardan İncil ve Kur'an üzerinde ağırlıklı olarak durmuştur. Şiirlerine yeni açılımlar kazandırmak için devamlı arayışlar içerisinde bulunan Berk için kutsal kitaplar, önemli birer kaynak durumundadırlar. Bu yönüyle Berk, kutsal kitapların gerek üslûbundan gerekse konularından şiirlerine yeni olanaklar taşımıştır. Nitekim "Eleni Işığı" adlı şiirinde Berk, İncil'in Hz. İsa'nın vefatından sonra yeniden yazılma serüvenini konu olarak şiirine taşımıştır.

" Bir İncil istiyor
Bir İncil veriyorlar.
Alıyor birçok yerlerini çiziyor, yeniden yazıyor
(…)
Yok diyor Antoine ilk, böyle şey yok artık, diyor
Salomi'yi tutup kaldırıyor
Yeni İncil'i uzatıyor Kalina'ya
Bundan sonra İncil bu diyor."
"Eleni Işığı", Toplu Şiirler, s.208.

Berk, İncil'in Hz. İsa'nın havarileri tarafından sonradan kaleme alınmasını İncil'den yapmış olduğu iktibasların künyesini verirken de göstermek istemiş, direkt Matta ya da Yuhanna demek yerine "Matta'ya göre", "Yuhanna'nın Vahyi" demeyi tercih etmiştir.[227]

[227] "İsa onlara dedi: İnsanoğlu insanların ellerine verilmek üzeredir. (Matta'ya göre İncil)" İlhan Berk, "Şairin Kanı", Toplu Şiirler, s.983. "… Ve ona beyaz taş vereceğim ve taş/ üzerine alandan başka kimsenin/ bilmediği yeni bir/ isim yazılmıştır. (Yuhanna'nın Vahyi)", İlhan Berk, "Taşlar", **Toplu Şiirler**, s.1177.

Berk üslûp açısından kutsal kitaplardan özellikle İncil ve Tevrat'ın Türkçe çevirilirinden etkilendiğini de bizzat kendisi şu cümlelerle anlatmıştır:

> "Benim şiir dilimdeki değişiklik, doğrudan doğruya yeni, değişik bir şiir dilinin yapısından hareket etmemden geliyor. İkinci olarak da, büyük ölçüde Kutsal Kitap'ı okumamdan. Kutsal Kitap'ın çok ilginç bir yönü var. Kutsal Kitap'ı, yani İncil ve Tevrat'ı azınlıklar çeviriyor ama bunları Türkçeyi iyi bilmedikleri söylenemez. Onların benim için en büyük başarıları, oradaki cümle yapılarını aynen kullanmaları ve o dil beni çok ilgilendirmiştir. Bol metaforlu bir dildir o. Benim asıl hareket noktam buradan gelmiştir."[228]

Berk, "Aşıkane" adlı şiirin başına şiirden bağımsız olacak bir şekilde, köşeli parantez içerisinde " hiçbirşeyinadınıanmadanbaşlarım "[229] cümlesini koymuştur. Bu cümle, şairin şiirinde yapmış olduğu basit şekilsel bir tercih olarak anlaşılabilir. Ancak Kur'anıkerim'in 114 suresinin 113'ü Allah'ın adını anmayla yani Besmeleyle başladığı ve sure başlarında benzer şekilde konumlandırıldığı hesap edilirse şairin bu tercihiyle başka bir şey yapmak istediği ortaya çıkar: Berk, Cemal Süreya'da olduğu gibi kutsal kitapla bir yarış içerisine girmiş ve Süreya'nın da bir adım ötesinde kutsal kitabın sahibini yok sayarak işe başlamıştır. Berk'in kutsal kitaba karşı olan bu yaklaşımı bu cümleyle sınırlı kalmamıştır, bir başka şiirinde Berk, bir peygamber gibi şiirin vahiy yoluyla kendisine indiğini yer ve tarih bildirerek vurgulamıştır: "(bindokuzyüzseksenyılındaonüçtemmuzcumagünühalikarnasostainmiştir)"[230]

Berk, kutsal kitaplardan üslûp olarak da etkilenmiştir. Kur'anıkerim'e mahsus bir ifade biçimi olan çeşitli zaman kavramlarına[231], tabiat hadiselerine[232] ve gök cisimleri[233] üzerine yemin etme şeklini, Berk, şiirlerinde kimini benzer şekilde kimini de değiştirerek kullanmıştır:

" Ölümcül tene ve geceye
(…)

[228]Berk, **Kanatlı At**, s.200.
[229]İlhan Berk, "Aşıkane", **Toplu Şiirler**, s.361.
[230] İlhan Berk, "Lıttera Amor, I", **Toplu Şiirler**, s.721.
[231] "Hayır; aya andolsun, dönüp gittiği zaman geceye, ağardığı zaman sabaha," Müddessir, 74/32-34.
[232] "Tozu dumana katıp savuran (rüzgar)lara, derken, ağır yük taşıyan (bulut)lara. Sonra kolaylıkla akıp gidenlere, Sonra iş(ler)i taksim edenlere andolsun. " Zariyat, 51/1-4.
[233] "Battığı zaman yıldıza andolsun; " Necm, 53/1.

Gökkuşağıma!"

"Lıttera Amor, VI", Toplu Şiirler, s.726.

"Bir İkona!
Akşamın unutulmuş loş sözcüklerine.
Trenlere, rüzgarlara, yerinden oynatılmış yıldızlara."
"İkona VI", Toplu Şiirler, s.731.

Şair Kur'an'ın bazı ayetlerine göndermede bulunurken bazısını da olduğu gibi şiirin içerisinde vermiştir. Kıyametin oluş şeklini anlatan ayetlerden birisi olan "Dağlar yürütüldüğünde"[234] ayetine şair, "(..) Yürürken gördüm dağları. Dağlar yürürken düşünüyorlardı."[235] mısraıyla göndermede bulunmuştur. Bir başka şiirinde ise Kur'an'ın bal ile ilgili ayetlerine göndermede bulunmuştur:[236]" (Arıların vahiyle çiçeklerden bal topladığını okudum.)"[237]

Şairin Kur'an'a yaklaşım biçimi Kur'an'dan üslûp olarak etkilenmeyle sınırlı kalmaz, "Şairin Kanı" adlı şiirinde Berk, Kur'anıkerim'e çeşitli yönlerden itirazlarını ve eleştirilerini sıralar. Kur'an'ın belagatini "onca şiir yükü" ifadesiyle verirken hemen arkasından O'nu Cehennemle korkutan, bağışlanmaya pek yer vermeyen bir korku kitabı olarak nitelendirir. Şaire göre, şiirde tenle kastedilen insandaki şehevi duyguları da Kur'an bilmek istemez.

" Kur'an, onca şiir yüküne, karşın korku kitabıdır sanki. Cehen-
nem ikide bir önümüze sürülür. Bağışlamaya da pek yer verilmez
Ya tenin kayganlığı? O hiç bilinmek istemez.

Şair devam eden mısralarda eleştirilerini, –Cemal Süreya'da da karşılaştığımız gibi- Kur'an'ın şairlere yönelik tutumunu, Şuara Suresi'nden iktibas ettiği ayetlere dayanarak sıralar.

---

[234] Tekvir: 3.
[235] İlhan Berk, "Ağaçlardan Arkadaşım Oldu", **Toplu Şiirler**, s.1011.
[236] "Rabbin bal arısına vahyetti: Dağlarda, ağaçlarda ve onların kurdukları çardaklarda kendine evler edin." Nahl, 16/68. "Sonra meyvelerin tümünden ye, böylece Rabbinin sana kolaylaştırdığı yollardayürü-uçuver. Onların karınlarından türlü renklerde şerbetler çıkar, onda insanlar için bir şifa vardır. Şüphesiz düşünen bir topluluk için gerçekten bunda bir ayet vardır." 16/Nahl, 69.
[237] İlhan Berk, "Lir 10", **Toplu Şiirler**, s.1160.

Peki, ya şairler?

‘Şairlere gelince, onların ardına yalnız sapıklar düşer.”

(Ayet, 224)

‘Görmüyor musun, onlar her alanda aşırı giderler.’

(Ayet, 225)

Şiir her zaman iktidardadır.”

“Şairin Kanı”, Toplu Şiirler, s.972.

2.2.3.1.6.Sezai Karakoç’ta Kutsal Kitaplar

Sezai Karakoç’a göre ülkemizin ve dünyanın yaşamakta olduğu krizin temelinde medeniyet krizi yatmaktadır. Medeniyetin temelini ise iman ve İslamiyet oluşturmaktadır. Diğer medeniyetler bu medeniyetten ayrılma, sapma veya onun varyasyonlarıdır. Bu tek medeniyet, vahiy medeniyeti veya hakikat medeniyetidir. Bütün medeniyetler vahiy medeniyetine yaklaştığı ölçüde hakikate yaklaşmış, uzaklaştığı ölçüde medeniyet niteliğinden uzaklaşmış olurlar.[238]Yukarıda bahsedilen krizin çözüm yolu Diriliş, onun kaynağı ise: Kur’an’dır. Karakoç’un gerek inanç ve fikir, gerekse sanat dünyasında kutsal kitapların özellikle de Kur’an’ın isabet ettiği nokta bu paragrafta çerçevesi çizilmeye çalışılan noktadır diyebiliriz. Diğer İkinci Yeni şairlerinde eleştirilen, sorgulanan, hafife alınan, -en iyi ihtimalle- üslûp ve tema açısından kullanılan kutsal kitaplar; Karakoç’ta yeniden ayağa kaldırılacak bir medeniyet projesinin temel taşları konumundadırlar.

Karakoç’ta Kur’an’ın veya Kur’an’a ait bir kavramın geçtiği mısralar ölgün ve sönük olmadığı gibi öylesine de kullanılmış değildir. Bu mısralarla şair sosyal hayat üniteleri içerisinde adeta “kıyamet aşısı” yapar ve dokunduğu her nokta Vahiy medeniyetinin kaynağı olan Kur’an’la yeniden dirilir. “Köpük” adlı şiirinde şair, metafizik olanı, soyut olanı adeta bir nesneye dokunurmuşçasına, somutlaştırır önümüze koyar:

[238] Durmuş Günay, “Diriliş Akımı ve Düşünce Sistemi, **Sezai Karakoç**, s.60.

“ Evi sokağı çarşıyı onaran sure
Paslanan güneşi sığayan sure
Atalara doğru yürüyen sure
Eve ve ellere can veren sure
(...)
Ebedî bir gözcü nöbetçi gibi
Evin yüreğinde bekleyen sure”
“Köpük”, Gün Doğmadan, s.134.

Bu mısralarla Kur’an da yeniden dirilir, çünkü hayatın içindedir ve sureleriyle eskiyen, solan ve ölen ne varsa hepsini diriltir. Karakoç’ta ev önemli bir semboldür. Vahiy medeniyetinin ilk yeşereceği çekirdektir. Bu yüzden aynı şiirde üç defa üzerinden geçilmiştir. Kur’an’la birlikte teşekkülü tamamlanan medeniyet atalarla aramızdaki kopukluğu da giderecek bizi yeniden gelenekle buluşturacaktır.

“Her evde kutsal kitaplar asılıydı
Okuyan kimseyi görmedim
Okusa da anlayanı görmedim”
“Hızırlı Kırk Saat”, Gün Doğmadan, s.175.

Bu mısralarda yukarıdaki şiirin zıttı bir durumla karşı karşıyayızdır, Şair, Hızır’ın diliyle Müslümanlarla Kur’an arasında yaşanan gurbeti ve Kur’an’ın Müslümanlar tarafından asıl işlevinden nasıl koparıldığını çarpıcı bir biçimde dile getirmiştir. Şairin bu mısraları, aralarındaki zaman farkına bakmaksızın Mehmet Akif Ersoy’un şu mısralarının devamı olarak da okunabilir: “İnmemiştir hele Kur’an şunu hakkıyla bilin/ Ne duvarlara asılmak ne el sürülmemek için”[239] “Evin Ölümü” adlı şiirinde şair, Kur’an’a duyduğu hasreti hüzünle dile getirmektedir:

“İçinde o ceylan derisi o meşhur heybe kayboldu
Nerede doğar doğmaz ayetle karşılanan çocuk

[239]Mehmet Akif, “Süleymaniye Kürsüsünden/ 2.Kitap”, **Safahat**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2001, s.160.

İncileri sedefleriyle deniz altında kalan o kitabın haberi
Karartma yapılan gecelerde ayışığının değeri"
"Evin Ölümü", Gün Doğmadan, s.319.

Fiziksel olarak Kur'an'dan bir ayrılık yoktur ancak Kur'an'ın insan hayatından çıkarılışı, hayata nüfuz edemeyişi şairin duyduğu hasretin, özlemin temel nedenidir. "Karartma yapılan gecelerde ayışığının değeri" mısraıyla şair, yaşadığı devirde Kur'an'a duyulan ihtiyacın derecesini çarpıcı bir biçimde vurgulamıştır. "Hızırlı Kırk Saat" in aşağıya aldığımız mısralarında ise şair, sureden Kur'an'ın bütününe, bütünden ayetlere geçişleriyle şiirini örmüştür. Şiirde Kur'an'ın mahiyeti, ifade ettiği manalar bir meydan okuyuşun getirdiği yüksek sesle ortaya konulmuştur:

"Babamsa okuyordu boyuna okuyordu
Fetih suresini
Fetih suresini
Zaten yoktur bir yenilgi suresi
Her sure bir bakıma bir Fetih Suresi
Her ayet bir ülkeye bedel bir erdir
Her sure cihana bedeldir
Kur'an'sa arşın manifestosu
Her eri Hızır olan bir ordu
Başbuğların başbuğu
Öç değil öç kırandır
Sevgidir
Evrenin memesinden sevgi sağandır"
"Hızırlı Kırk Saat", Gün Doğmadan, s.280.

Buraya kadar Karakoç'un değerlendirmeye çalıştığımız dört şiirinde ısrarla vurgulamak istediği Kur'an'ın canlılığı ve canlandırıcılığıdır. Şairin Kur'an'ı bu şekilde ele alışının temelinde, modernizmin pozitivizmle birlikte kutsala karşı vermiş olduğu savaş vardır:

> "Pozitivizmin kurucusu Fransız filozofu A.Comte, insanlığın teolojik, Metafizik ve Pozitif olmak üzere, üç zihinsel dönem yaşadığını ileri sürer. Her dönemin insanları o dönemdeki zihinsel durum içinden dünyaya bakmışlardır. Kendi yaşadığı dönemde, artık teolojik ve metafizik dönem geçmiş, pozitif dönem başlamıştır."[240]

"Hızırla Kırk Saat" te geçen yukarıdaki mısralarda da şair Kur'an'ın her bir ayetini her bir suresini "Her eri Hızır olan bir ordu" mısraıyla niteleyerek müşahhaslaştırma yoluna gitmiştir. A.Comte, "teolojik ve metafizik dönem geçmiş" söylemine; Karakoç, "Kur'an'sa arşın manifestosu" mısraıyla ilâhî olan mesajın eskimediğini, geçmediğini, geçerliliğini hâlâ devam ettirdiğini vurgulamaktadır.

Şiirde dikkati çeken bir diğer mısra da Kur'an'ın "öç değil öç kıran, evrenin memesinden sevgi sağan" gibi özelliklerinin sıralanmasıdır. Karakoç'un bu özellikleriyle Kur'an'ı ele alışının aksine İlhan Berk, aşağıdaki mısralarda Kur'an'ı bir korku kitabı olarak nitelemektedir.

" Kur'an, onca şiir yüküne, karşın korku kitabıdır sanki. Cehen-
nem ikide bir önümüze sürülür. Bağışlamaya da pek yer verilmez"[241]

Şair Kur'an'ı buraya kadar örneklerini verdiğimiz şiirlerinde bir aksiyon ve hareketlilik içerisinde işlemiştir. Kur'an'ın bir diğer özelliği de zararlı her tür şeye karşı muhatabını koruması ve kuşatmasıdır.

" Kalbini sararak Kur'an muşambalarına
Bütün benliğini verdi yarasa duvarına"
"Taha'nın Yarasalarla Savaşı", Gün Doğmadan, s.308.

"Taha'nın Kitabı" adlı kitabında sıklıkla geçen "yarasalar" hakikati örten hakim güçleri, batı medeniyetini temsil etmektedir. Taha, yarasalarla giriştiği savaşta onların bulaşıcı duygu ve düşüncelerinden ancak kalbini Kur'an muşambalarına sararak kurtulabilecektir.

[240] Günay, **a.g.m.**, s.57.
[241] İlhan Berk, "Şairin Kanı", **Toplu Şiirler**, s.972.

İlhan Berk şiirinde karşılaştığımız İncil'in sonradan yeniden yazılış serüvenini Sezai Karakoç ta şiirlerine taşımıştır. Berk'te bir hikayeyi nakletme, rapor etme uzaklığında, yüzeysel olarak ele alınan bu konuyu Karakoç, ilâhî mesajı kendi çıkarları doğrultusunda değiştirip bozanları, şiddetli bir şekilde eleştirerek işler:

"Bilirim bilirim İncil'den yola çıktınız
Ama yolu çabuk şaşırdınız
İncil'den kendinize bir şeyler katacağınıza
Kendinizden İncil'e çok şeyler kattınız

"Şaire göre Batı'nın hatası özellikle manevi değerleri maddeye çevirme hastalığıdır."[242]Şair aynı zamanda aşağıdaki mısralarla Batı medeniyetinin terkibini de çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır.

Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz
Ama sonra tutup mermere taptınız
Mermeri kadeh kadeh
Bir alacakaranlık gibi içtiniz
Sonra kustunuz mermeri"
"Doktorun Karşısında", Gün Doğmadan, s.311

Şair, günümüzdeki mevcut İncil'lerin gerçek bir kutsal kitap niteliği taşımadıklarını, nasıl ortaya çıktıklarını ve muhtevalarının neler olduğunu da şu cümlelerle açıklar:

> "Gerçek şudur ki, eldeki inciller, meçhul şairlerin eserleridir. Onlar, bir yandan antik duyarlılıkla dolu idiler; öte taraftan, Tevrat'la alışverişte idiler. Hz. İsa'nın hayatından ve sözlerinden, bir soyutlamayla, çarmıha gerilme öyküsü uydurarak, yeni bir hayal, tanrı hayali doğurarak, insanlar üzerinde, sanatsal bir etki yapmak istediler."[243]

[242] Özlem Bay, " Bir 'Diriliş Nesli' ve Onun Destanı, **Sezai Karakoç**, s.395.
[243] Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, s13.

Karakoç, yeniden ihya edilecek "vahiy medeniyeti"nde Kur'an'la birlikte diğer kutsal kitapların tahrif edilmeden önceki hâllerini de ilâhî mesajın bütünlüğü içerisinde şiirlerinde işlemiştir.

"Namazda yürüyoruz ışıldayan meşalelerle
Oruçta aydınlığız İsa'yla Meryem'le
Kulağımızda hep Zebur düğünleri
Düşümüzde İncil şölenleri
Ufkumuzda Tevrat ülkeleri
Sina dağından yapraklar
Ve Kur'an ordusunu"
"Hızırla Kırk Saat", Gün Doğmadan, s.188.

"Şairin kurtuluş için önerisi İslam medeniyetinin dirilişi ise de diğer tüm semavî dinler, temsilcileri ve kitapları da kurtuluş yolunda önemli kaynaklardır."[244] Şiirde her kutsal kitap kendine has bir özelliğiyle vurgulanmıştır. İlahi neşidelerin ağırlıklı olarak yer aldığı Zebur'un bu özelliği şiirde "Kulağımızda hep Zebur düğünleri" mısraıyla verilirken Tevrat ve Sina dağı arasındaki ilişkiye de şiirde, "Ufkumuzda Tevrat ülkeleri/ Sina dağından yapraklar" mısralarıyla göndermede bulunulmuştur.

2.2.4.Ölüm-Ahiret

"Ölüm duygusu, insanoğlunun temel duygularından biridir. Ve bu duygu, kimi insanlarda korku, kimi insanlarda sığınma, kimi insanlarda kaçma, unutmaya çalışma, bastırma ve kimilerinde ise kavuşma isteğiyle birlikte zuhur eder."[245] Geleneksel zamanların kendisinden üstün bir iradeye temsilî bir boyun büküşü şeklinde kabullenilen ölüm olgusunu Philippe Aries şöyle ifade eder: "Bir zamanlar, insanların ölüme karşı tutumlarına korku ve endişenin uzağında, tevekkülle mistik

[244]Bay, **a.g.m.**, s.393.
[245] Andı, **a.g.e.**, s.50.

güven duygusu arasında bir yerde çok eskiden beri değişmeden süregelen bir tanıdıklık hâkimdi."[246]

Ölüm, modern zamanların yok saydıkları, görmezden geldikleri mutlak iradeyi, görmek zorunda kaldıkları; trajik bir randevuya işaret eder. Buradaki trajedi duygusu, "İnsan bir yandan sonsuzluk hasretiyle yaşarken; sonsuz olarak var olmayı başka hiçbir türlü var olmamaya değişmezken, bu geçici dünyadaki günlerin ayağının altından kayıp gittiğini görmesinden doğar."[247] Çatışmadır burada söz konusu olan, insan ruhundaki sonsuzluk duygusu ile katı realitedeki, dış dünyadaki ölümlülük çatışmakta ve insana acı ve ızdırap vermektedir.

Temelde problem, modern düşüncede ölümün öte-dünya ve kader duygusundan yalıtılmış olmasında yatmaktadır. Geleneksel düşüncede asıl dünyaya varmak için bir ara istasyon hükmünde olan dünya; seküler düşünceyle başlı başına nihaî bir amaç hâline getirilmiştir. Ölüm ise, insanı mutlu yaşamdan ayıran kabul edilemez ve anlamsız bir olgu olarak algılanmaktadır.

Modern insan için bu noktada ölümden önce karşılaşılan ve ciddi bir korku kaynağı olan varolmama kaygısı vardır. Giddens, bu korkuya işaretle, "Bireysel ölüm olarak değil, bir varoluşsal boşluk olarak ele alındığında var olmama korkusundan nasıl kaçınacağız?"[248] diye sormaktadır.

Bu soru karşısında modern bilimin verileri 'aciz kalmakta ya da en azından verdiği cevaplar insanı tatmin edememektedir. O zaman devreye modernizm tarafından dogma yaftasıyla kenara itilmiş dinin konu hakkındaki yorumları girmektedir. Dinî yorumlar çerçevesinde ölüm, bir son değil ebedî bir hayatın başlangıcıdır. Dinî literatürde ölüm "ahiret" inancıyla beraber ele alınır. İnsanın ölüm karşısında gösterdiği yok olma korkusu, ebediyeti temsil eden ahiret inancıyla birlikte yerini sükûnete bırakır.

Dinin yukarıda ortaya koymuş olduğumuz yaklaşımları insanın ölümü kabullenişi noktasında önemlidir. Diğer bir taraftan insanların dinî kabullenmeleri de

[246]PhilippeAries, "Yasak Ölüm",**Defter**, İstanbul, Aralık –Ocak 1987, s. 92
[247]Mustafa Armağan, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, 2.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1998, s.208.
[248]Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.132.

farklı çevreler tarafından ölüm korkusuna bağlanmakta ve dine yönelişin altında "öte dünya" inancının olduğu öne sürülmektedir.[249]

Öte dünya inancı kendisiyle birlikte ilâhî adaletin tecelli edeceği bir mahkeme-i kübra inancını da taşımaktadır. Bu inancın kişinin dünya hayatında çektiği sıkıntıları, uğradığı adaletsizlikleri sabır ve tevekkülle karşılamasına yol açtığı da söylenebilir.

Biz bölümümüzün bu kısmında, yukarıda çerçevesini çizmeye çalıştığımız veriler eşliğinde İkinci Yeni şairlerinde "ölüm" temasının işlendiği şiirler üzerinde duracağız. Bu şiirler içerisinde seçebildiğimiz oranda özellikle ahiret inancıyla bağlantılı şiirleri ele almaya çalışacağız. Ölümün tercihli şekli olan "intihar" olgusunu ise her şairde "ölüm-ahiret" bahsini işledikten sonra ayrı bir başlık altında ele alacağız.

2.2.4.1.İkinci Yeni Şiirinde Ölüm-Ahiret

İkinci Yeni şairlerinde ölüm genellikle dinî temelden yalıtılmış olmanın netice verdiği, metafizik duyarlılıktan yoksun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu hareketin şairlerinde ölüm, yok olma korkusu diyebileceğimiz bedenle ve bu dünyayla sınırlandırılmış gibidir. Bu şairler öldükten sonra dirilme, kıyamet, cennet ve cehennem gibi dinî terminolojiye ait kavramları çok az işlemişler; işledikleri yerlerde de asıl anlam dünyalarından koparak ele almışlardır. Sezai Karakoç'ta ise ölüm ve ölüm ötesine ait unsurlar, kavramlar dinî merkeze sadık kalınarak, metafizik duyarlılıkla işlenmiştir. Karakoç bahsi geçen kavramlara davası adına işlerlik de kazandırmıştır.

2.2.4.1.1.Edip Cansever'de Ölüm-Ahiret

Edip Cansever, ölüm olgusunu şiirlerinde ele alırken meseleyi bu dünyayla sınırlandırmış gibidir. Onun şiirinde ölüm öte dünya inancından yalıtılmış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Şairin ölümle anlatmak istediği daha çok bireyin varoluşuyla, yaşamıyla ilgilidir. Onun şiirlerinde ölüm, bireyin varoluşunu sahihleştirecek, ona yaşıyorum dedirtecek, onu özgürleştirecek bir işleve de sahiptir.

[249] Mehmet Aydın, **Din Felsefesi**, 4.bs., Ankara, Selçuk Yayınları, 1994, s.229.

Nitekim "Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı uzun şiirinde " Ölen" ve "ölülerini gömen" Ruhi Bey, "geliyorum" der ve şiir "insan/yaşıyorken/özgürdür"[250] cümlesiyle son bulur. Ruhi Bey'in kendiliğini bulması, özgürleşmesi ancak öldükten ve ölülerini gömdükten sonra mümkün olmuştur. Selim İleri bu mısrayı, "özgürlüğünün bilincine varan insandan konuşabiliriz artık"[251] biçiminde yorumlarken, Ahmet Oktay'a göre ise, gömülen yanlış bilinçtir. Ruhi Bey kendisini bu dünyaya yabancılaştıran şeyleri gömmektedir. [252]

Cansever, varoluşsal bir trajediyi vurgulamak ister gibi şiirde kahramanlarının renklerini matlaştırmış, onları yaşıyor gibi değilde görünür kılmakla yetinmiştir. Kahramanları içerisinde bu tespite en tipik örnek, geçmişine saplanıp kalmış Ruhi Bey'dir. Bu durumlarıyla Cansever'in şiir kahramaları Otto Rank'in nevrotik birey tanımıyla örtüşmektedir. Otto Rank, nevrotik bireyi: "borcu (ölüm) ödemekten kaçınmak için krediyi (hayat) almayı reddeden"[253] olarak tanımlamaktadır. Jung da Otto Rank'le paralel görüşleri paylaşmaktadır. Ona göre de ölüm kaygısının temelinde yaşama korkusu vardır. Ölümden en çok korkan insanlar yaşamaktan en fazla korkanlardır.[254] Hayat için bir trajedi ve çatışma olan bu durum, tematik bağlamda Cansever'in şiirini besleyen bir damar olarak ortaya çıkmıştır.

Cansever şiirinde ciddi bir yekun tutan ölüm temi, onun insanın temel kaygılarından birisi olan ölüm korkusuyla yüzleşme, onunla başa çıkma çabası olarak da okunabilir. Nitekim Yalom'a göre ölümle yüzleşmeden tam olarak yaşamak da mümkün değildir. Yalom, 'özdeki varoluşçu çatışmanın altında ölümün kaçınılmazlığının farkında olmayla, varolmaya devam etme arzusu arasındaki gerilim'[255] yatmaktadır der. Böylelikle insanın yaşamakta olduğu yaşama arzusu ve ölüm korkusu arasındaki ikiliğe işaret eder.

Cansever bu durumun olumsuzluğundan çok bu karşıtlığın ortaya çıkarttığı faydaya doğru yönelerek "Ölüm/ büyütmüş yetiştirmişsin beni..."[256] demektedir.

---

[250]Edip Cansever, "Ben Ruhi Bey Nasılım", **Sonrası Kalır II**, 2010, s.107.
[251]Selim İleri, "Kimsesiz Bir Atlı Karıncaydım", **Güldönüyor Avucumda**, s.193.
[252] Ahmet Oktay, "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım, **Güldönüyor Avucumda**, s.186.
[253]IrvinYalom, **Varoluşçu Psikoterapi**, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 185.
[254] G.C. Jung, "Ruh ve Ölüm", **Analitik Psikoloji**, İstanbul, Payel Yayınevi, 1997, s.65.
[255]Yalom, **a.g.e.**, s. 185.
[256] Edip Cansever, " Sona Kalsa", **Sonrası Kalır,**

Kendisi bu mısraların yorumu olarak şunları ifade eder: "…. Ölüm yaşamı besleyen bir şey. Aslında burada saygı ölüme karşı değil, yaşama karşı."[257]

Cansever, "Aydınlığın Dört Bir Yanı" adlı şiirinde tek düze, sıradan bir hayat karşısında tercihini ölümden yana kullanır. Ölüm, yaşamanın aksine mutluluğu ve derinliği temsil etmektedir. Aynı zamanda ölüm, varoluşsal olarak bireyin silikleştiği yaşamı, daha sahici ve nitelikli kılmaktadır:

"Hadi davranın bari, gömün ölünüzü bir güzel
Ona yaraşır bir törenle
Size yaraşır bir törenle, gömün
Gömün hiçliğine. Çünkü mutluluktu hiçlik
Onun için
Daha bir derinliğine yaşasın bundan böyle"
"Aydınlığın Dört Bir Yanı", Sonrası Kalır I, s.564.

Şair bu mısralarda ölümle fiziksel bir yok oluşu ifade etmenin ötesinde başka şeyler de anlatmak istemiş; sosyopsikolojik bir yaklaşımla toplumsal düzenek içerisinde kırılgan, gücenik, yok sayılıp görmezlikten gelinen bireyin durumunun altını çizmiştir. Nitekim Cansever, bir yazısında ölümü bu işlevsel doğrultuda ele aldığını bizzat kendisi şu cümlelerle ifade eder:

> "Biz yaşadığımız toplumda gücenik ve buruk yaşıyoruz biraz. Biraz bile değil, çokça buruk ve çokça gücenik yaşıyoruz. Bu zaman zaman ölüm kavramıyla karşılanıyor, ama isterseniz ölüm sözcüğünü siz bir yana atın, bu başka türlü de karşılanabilir, ölüm biraz değiştirerek de bu burukluğu, bu tedirginliği verme çabası olabilir."[258]

Ölüme bir çok anlam atfeden şair, varoluşçuluğun ölüm, bunalım ve sıkıntı düşüncelerinden etkilenmiştir. Şairin "ölümü yaşamı besleyen" bir şey olarak ele alma fikri ve yukarıda "Aydınlığın Dört Bir Yanı" adlı şiirinden aldığımız mısraları,

[257]Cansever, " Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", Konuş. Adnan Benk vd., **Gül Dönüyor Avucumda**, Konuş. Adnan Benk vd., s.110.
[258]**A.e.**

Heidegger'in "yaşamı anlamlandıran ölüm" düşüncesinden izler taşımaktadır. Heidegger'e göre "ölüm, fiziksel olarak yok edicidir ancak ölüm düşüncesi kurtarıcıdır."[259]

Cansever şiirinde ölüm teminin işlenişinde dikkati çeken bir diğer özellik te ölüm ve yaşamın iç içe geçirilerek, kimi zaman birbirlerinin yerlerine kullanılarak verilmesidir. Şairin bu tercihine bir gerekçe olarak, biyolojik anlamda yaşam ve ölüm olgularının birbirinden kesin çizgilerle ayrılırken psikolojik olarak iç içe geçmişliği gösterilebilir."Sığınak" şiirinde "Ve hücum!/ Yaşamaktaki ölmeye"[260] mısralarının yanında "Çoğullama" adlı şiirinde de bu durum, şu mısralarla karşımıza çıkmaktadır:

" Biz ne garip "iz"leriz ki; doluyuz, bazıyız, avuntuluyuz
Ve bizim en güzel öldüğümüzdür bu: yaşamak
Ben biliyorum yalan mı, siz de biliyorsunuz."
"Çoğullama", Sonrası Kalır I, s.188.

Bu özellik sadece Cansever'e has bir durum değildir. Ölümün yaşamla birlikte ve geçişli olarak ele alınması, o günün şiirinin yakından tanıdığı bir durumdur.[261]

Cansever'in ölümü ele alışı da tıpkı varlığı yorumlamada olduğu gibi somutta kalmış, maddeci bir tutumun göstergesi olarak ortaya çıkmıştır. Cansever, "Materyalizme kuşkuların en güçlü ve en pozitifini yönelten ölümü, inkârla yetinir: [262]

Aşağıdaki mısrada Cansever tarafından ölümün seçilen, beğenilen bir eşya seviyesine indirilişiyle karşılaşırız. Bu mısra, Cansever'in ölüm gibi metafizik bir olguyu maddeye dönüştürme çabasının bir tezahürü olarak da okunabilir.

"Bir gün ölümü beğenmeyecekseniz dikkat! ölmeyin kolayla"
"Yangın", Sonrası Kalır I,s.100.

[259]E.Gençtan, **Çağdaş Yaşam ve Normal Dışı Davranışlar**, 7.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989, s.56.
[260] Edip Cansever, "Sığınak VI", **Sonrası Kalır I**, s.196.
[261] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.24.
[262]Karakoç, **a.g.y.**

Cansever şiirinde ölümün bir başka anlam karşılığı hiçlik, durağanlık, zamansızlık, donukluktur. Şairin bu ölüm algısının altında yalnızlık, sıkıntı gibi şiirini kurduğu asıl temler yatmaktadır. "Nerde Antigone" de anlatıcı yaşadığı yalnızlık ve sıkıntının şiddetini anlatmak için ölümü kullanır:

"Yüzüdür şairin kanarsa yalnızlıktan

Bir yüz ki upuzun kadınsız günler gibi

Ve nasıl bir acıdır ki acıyla anlatılmaz

Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği

Öyle bir sıkıntı ki ölümle kımıldamaz."

"Nerde Antigone", Sonrası Kalır I, s.107

Ebubekir Eroğlu'na göre Turgut Uyar ve Edip Cansever ölüm ve yaşam karşısında donuk ve cansız bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bu yaklaşımlarının zihinsel arka planlarında ise varoluşçuluğun etkileri hissedilmektedir:

> "Turgut Uyar ve Edip Cansever'de bu tema (ölüm) cansızdır. Şiirlerini insan yaşamı üzerine kurarken, insan yaşamına ve ölüme bakışta varoluşçuluğun etkileri sezilir. Ölüm, bir "hiçlik"tir. Şiirlerini üzerine kurdukları "yaşama" ise bu, "hiçliğin karşıtı olmak" anlamına gelmektedir. Bu bakımdan ölüm temasına doğrudan yaklaşmayan bu iki şairin yaşam olgusuna yaklaşımları donuktur."[263]

Bir başka şiirinde bu durum nesne olarak "taş"ın donukluğu ve durağanlığına karşın "akarsu"yun hareketli ama biteviye aynı hareketi yapmasıyla verilir:

"Yukarda taş bulutlar, taş

Yıkıldı yıkılacak

[263] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.24.

Aşağıda çok aşağıda

Bir telaş birkaçış, bir çırpınış

Akarsudan yapılmış bir ölüm gibi yaşamak."

"İlkyaz Şikâyetçileri" Sonrası Kalır II, s. 327.

"Nerde Antigone" de hiçlik olarak adlandırılan ölüme karşı sürükleniş, "Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği" mısraıyla anlatılmıştır. Şair benzer yaklaşımını "İlkyaz Şikâyetçileri" nde "Akarsudan yapılmış bir ölüm gibi yaşamak." İfadeleriyle vermiştir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta, yaşamın ölüm belirliyor oluşu değil; ölümün yaşamı kuşatıp ona çerçeve oluşudur. Bu çerçevenin sınırlarını aşma çabası Cansever şiirinde ancak unutmakla mümkündür. Cansever bu noktada unutuşunda ötesinde şiirinde kahramanlara bir bilinçsizlik halini de yaşatmak ister ve bunu yapmak içinde alkolü kullanır. "Tragedyalar" ın aşağıya aldığımız mısralarında alkol, ölümü unutmak ve yaşama katlanmak işlevleriyle karşımıza çıkar:

"Ey alkolden ölenler, büyük ölüler

Ölümle yalnızlık arası

O bilinmez ülkeyi şehvetle tüketenler."

"Tragedyalar", Sonrası Kalır I, s.167.

Şiirlerinde çok nadir olarak geçse de Cansever, "sonsuzluk" kavramını da ele almıştır; ancak bu ele alışta, şair tarafından dinsel bir inanç veya ahireti çağrıştıracak herhangi bir kavrama işaret edilmemektedir. "Sonrası Kalır" da insanı sonsuzluğu netice verecek bir "tohum" gibi değerlendiren şair, onu sonsuzlukta yeşerecek bir ağaca benzetmektedir:

“Bizse kendimizi insan olarak

Bir tohum gibi dikmişiz sonsuzluğa”

“Sonrası Kalır”, Sonrası Kalır I,s. 357.

Cansever şiirinde ahiret ve buna bağlı kavramlar direkt olarak karşımıza çıkmaz. Ancak Cansever şiirinin ana üslûp özelliklerinden birisi olan nesnel-karşılığın bir dekoru olarak “Otel” şiirinde otel salonu ile mahşer yeri arasında Cansever, bir ilişki kurmuştur.

“Güya Tanrının hep birlikte olalım diye çizdiği
Bir salon
Ben o salona varıncaya kadar
Tanrı yok –ne kadar geçmiş aradan-
Salon ki otelin salonu yani

Şair şiirin devam eden mısralarında öldükten sonra dirilmeye muhayyilesinde çeşitli görüntüler kazandırmıştır. Bir şair muhayyilesinin gereği olarak bu görüntüler estetik bir duyarlılık ve sanatsal referansları da bünyesinde barındırmaktadır:

“Ve dirilmiş ölüler ayakta
Bir ikon tasviri gibi
Ya da bir Bruegel tablosundaki çizgin”

Cansever toptan bir ölüm olgusunu bünyesinde barındıran “mahşer” motifinin yaşam ve ölüm arasındaki farkı değersiz bırakışını “O bir takım adamlar/ Ki artık ölü bile değil hiçbiri, değil de” mısralarıyla anlatmıştır. Şiirde önemi yiten ya da artık ele avuca sığmaz ve hesap edilemez nitelik kazanan bir diğer olgu da zamandır. Şair öldükten sonra meydana gelecek küllî dirilişin zaman üzerinde meydana getirdiği

deformasyonu da "Belli bir zaman parçasını kımıldatıp da içimden/ Sayısız zamanlara götüren" mısralarıyla ifade etmiştir. Şiirde ölümün insan bedenleri üzerinde meydana getirdiği maddesel tahribat:

"(…)
O bir takım adamlar
Kocaman dişleriyle
Çeneleriyle ve göz çukurlarıyla
Avurtları, göbekleri ve falluslarıyla"

mısralarıyla anlatılırken bu tahribattan dünyanın da kendisini kurtaramayıp etkilenişi aşağıya aldığımız mısralarla anlatılmıştır:

"Yani kaç yerinden delinmiş olmalı ki dünya
Dünya desem dünya
Değil desem değil
Yaralı bir hayvan gibi soluk soluğa."
"Otel II", Sonrası Kalır I, s.462.

"Gündelik yaşamın karmaşıklığı, "otelin salonu" ile "mahşer yeri" arasında kurulan eğretilemeli ilişki ile "somut" bir anlatıma kavuşur." Aynı şiirin bir önceki kısmında şair "Dünyanın insan eliyle yaratılmasının/Sonuncu günü" [264] mısralarıyla da dünyada insanın hükümranlığının sona erdiği güne yani "kıyamet" gününe işaret etmektedir. [265]

2.2.4.1.1.1.Edip Cansever'de İntihar

Edip Cansever şiirlerinde intihar kavramını incelemeden önce kısaca intihar kavramını tanımlamak gerekir. İntihar: ölen şahsın bizzat kendisi tarafından

[264] Edip Cansever, "Otel II", **Sonrası Kalır I**, s.462.
[265] Devrim Dirlikyapan, "Nesnel Bağlılaşık Kavramı, **O ben ki: Edip Cansever**, s.41.

neticesinin ölüm olacağı bilinerek yapılan olumlu ya da olumsuz bir edimin doğrudan ya da dolaylı sonucu olan her ölüm olayına denir.[266]

Cansever şiirinde intihar, hem bireyselliğin içerisinde anlaşılabilecek bir olgu olarak işlenmiş, hem de toplumsal etkenlere bağlı ortaya çıkmış bir sonuç olarak da örneklerini vermiştir. Cansever intihar olgusunu karakterler aracılığıyla şiirlerinde işleme yoluna gitmiştir. Onun şiirlerinde intihar eden karakterler, toplum içerisindeki edilgen rollerine bir tepki olarak intiharı seçtikleri gibi; çürümekte ve kokuşmakta olan bir çağın neticesi olduklarını göstermek için de intiharı bir protesto şekli olarak tercih edebilmektedirler. "Eski Bir Takvim İçin Şiirler III" de anlatıcı protestosuna tarihsel bir derinlik te katarak intihar eylemini hissettirir:

"Masam ki şuracıkta solgun bir köy akşamı
Bir uzun yoksul, bir başka yoksul,
düşer ellerim bir çağın artıklarına
(…)
İğrenmenin, tiksinmenin en eskisiyim
İki eşya arasında bir hiçlik
Ne iskemle, ne masa, tam orda tökezlerim."
"Eski Bir Takvim İçin Şiirler III", Sonrası Kalır I, s.485.

Mehmet H. Doğan, Cansever'in şiirinde gerçekleştirilen intiharları ya da intihar teşebbüslerini yenilgi olarak değil; yaşanılan çağdan ve olumsuzluklarından bir çıkış yolu arama çabası olarak yorumlar:

> "Bu edilgin durumu sürdürmek, ona bir nokta koymakla: İntihar ya da susmakla olurdu. Oysa Cansever'de hiç rastlamadığımız iki kavramdır bu. O, ne kadar "öyle, kendime yorgun hazırlamışlar beni"; ya da"Sanki böyle kalmışsak ne çıkar karanlıkta /Yaşanır yaşanırsa azıcık ayrıntılarda" Derse desin, yine de bir çıkış yolu aramaktan geri durmamaktadır. "Bir ağaç gölgesi gibi durmaktaki sakıncayı" anlamıştır. "Ölümü göze almazsa terk etmelidir insan yaşamı".[267]

[266] Emile Durkheim, **İntihar**, 2.bs., Çev. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2011, s.25.
[267] Mehmet H. Doğan, "Cansever'in Dünyası", **Tekrarın Tekrarı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.78.

"Tragedyalar V"te şair, yaşadığı devrin ne hâlde olduğunu vurgulamak için güncelin merkezi durumunda olan gazeteyi seçmiş, intiharı da gazete manşetleri içerisine yerleştirmiştir:

"Diran
Bu sabah vardı gazetelerde
Bir öğrenci babasını zehirlemiş.
Vartuhi
Biri de intihar etmiş yepyeni bir usulle"
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.353.

Yukarıdaki mısralarda karakterlerin diyalogları içerisinde özellikle verilen gazete haberleri dikkat çekicidir: Babasını zehirleyen bir çocuk ile (modernizmin tabiatına da uygun bir şekilde) "yepyeni bir usulle intihar eden kişi".

Nitekim modern toplumlarda intihar vakalarındaki artışı Durkheim, anomi (kuralsızlık)ın artışıyla açıklamaktadır. Normlar, anomi hâlinde ya az işler veya hiç işlemez. Bireyler, sanki pusulalarını kaybetmiş gibi yollarını bulmakta zorlanırlar. Belki kurallara uyma hâlâ devam etmektedir, ama burada bir tutarlılık yoktur. Modern toplumlara uygularsak diyebiliriz ki modern toplumda dayanışma azalmış ve anomi artmıştır**.**[268]

Bir önceki şiirde olduğu gibi "Çağrılmayan Yakup IV" adlı şiirinde de intihar ile yaşanılan toplum arasında bağlantı kurulmuştur. Şair, modern yaşam alanlarının en önemli öğelerinden birisi olan "caddeler"in büyümesiyle "intiharlar" arasında paralellik kurmak istemiştir.

"Çünkü bir gün bir boy aynası satın almak istiyorum ben
Kirli ve eski
Bir at arabasının aynaya doğru büyüyen içinde
Onu ben taşıtmak istiyorum, caddelerin
İntiharlara doğru büyüyen içinde"

[268]Hans Van der Loo- WillemvanReijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, Çev. Kadir Canatan, 2.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2003. s.94

"Çağrılmayan Yakup IV", Sonrası Kalır I, s.387.

Cadde, insanların fiziksel olarak büyük bir yığın içerisinde bulundukları ancak psikolojik olarak birliktelik ihtiyaçlarını tam anlamıyla gideremedikleri mekânlardan birisidir. Cadde, David Riesman'ın kitabının da adı olan "Kalabalık Yalnızlık"ın mekânlarından birisidir. Bu mısralarda intihar, " 'çağrılmadan gelen' ya da 'çağrılması unutulan' kimse anlamında bir değim niteliğ kazanan"[269] Çağrılmayan Yakup'un bütün çağrılmayanlar adına isyanının somut göstergesi olmuştur. Durkheim'in intihar çeşitlerinden olan "bencil intihar"ın ortaya çıkış nedenlerinin başında, "bireyin toplumsal çevresiyle bütünleşememesi, bireyi kendi başına bırakan etkenlerin çoğalması"[270] gelir.

İntihar girişimlerinin arkasında harekete geçirici bir çok motivasyon vardır. Bunlardan en önemlisi de intihar eden kişinin kendisinden çok etrafındakilere kendi bedenini ortadan kaldırarak ceza vermek istemesidir. "Aydınlığın Dört Bir Yanı"nda şair, intiharın bu tür bir işlevini de mısralarına taşımıştır:

"OĞUZ: Nursen intihar etti!
JALE: Nursen intihar mı etti?
OĞUZ: Evet, bu gece!
GARSON: (kendi kendine)
Sakın ha, inanmayın!
Ölümünü görmek istiyor yüzünüzde
Sizin yüzünüzde bir tortu gibi emmek istiyor onu."
"Aydınlığın Dört Bir Yanı", Sonrası Kalır I, 562.

Piyes diyalogları şeklinde verilen yukarıdaki mısralarda şair, intihar eden (ya da intihar etmiş gibi yapan) karakterinin intihar ediş nedenini diğer bir karakterin ağzından "Ölümünü görmek istiyor yüzünüzde/ Sizin yüzünüzde bir tortu gibi

[269] Eray Canberk, **A'dan Z'ye Edip Cansever**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.17.
[270] Durkheim, **a.g.e.**, s.7.

emmek istiyor onu.” mısralarıyla açıklamıştır. Şiirde intihar eylemi, fiziksel olarak kendiliğe yönelmişken ruhsal anlamda ise sevilen kişilere yöneltilmek istenmiştir.

Şair, “PesüsII” adlı şiirinde intihar eylemi ile dinlerin intiharı yasaklayıcı hükümleri arasındaki karşıtlığı da vermek istemiştir:

“Bir binanın dördüncü katındaki bir alkoliğin
Dinadamlarının çağrısına uyup da
Öyle tam vazgeçeceği aman intihardan
Sokaktaki bir başka alkoliğin sürekli
Ve bitmez tükenmez menekşe renkli çağrısına uyarak
Bir alkol ılıklığıyla
Nasıl atladığını pencereden”
“PesüsII”, Sonrası Kalır I, s.409.

İslamiyet başta olmak üzere diğer dinlerde de insanın kendi canına kıyması yasaklanmıştır. Nitekim İslamiyet’te bu yasak birçok ayet ve hadisle de hükme bağlanmıştır:

“ Allah’ın izni olmaksızın hiçbir nefis için ölmek yoktur. O,süresi belirtilmiş bir yazıdır…”[271]
“… Allah’ın haram/ dokunulmaz kıldığı canı, haksız yere öldürmeyin.”[272]

Şair, “PesüsII” adlı şiirinde intihar karşısındaki dinlerin yasaklayıcı tavrını Dinadamlarının çağrısına uyup da/ Öyle tam vazgeçeceği aman intihardan” mısralarıyla vermiştir. Şiirde geçen “aman” ifadesi şairin hem dinlerin bu tutumuna karşı oluşunu, hem de bu intihar eylemine olumlu bakışını göstermektedir. Nitekim şairin, şiirde intiharı tasvir ediş biçimi de bu savımızı desteklemektedir: “Bir alkol ılıklığıyla/ Nasıl atladığını pencereden”

[271] Al-i İmran, 2/217.
[272] En’am, 6/151.

2.2.4.2.1.Turgut Uyar'da Ölüm-Ahiret

Turgut Uyar'da ölüm belli bir takım başlıklar altında karşımıza çıkmaktadır. Uyar, bazı şiirlerinde ölümü hayatın bir gereği ve neticesi olarak ele alırken; kimi şiirlerinde ve yazılarında ölümü yücelterek karşılamıştır. Turgut Uyar'da ölüm Cansever'de olduğu gibi yaşamla iç içe, beraberdir. Nitekim şairin bu tavrını Ferit Edgü, onun vefatının ardından kaleme aldığı "Sonsuz Eksi İki" adlı yazısında şu cümlelerle ifade eder:

> "Turgut Uyar, ölümü unutan, yaşamın dışına süren, onu yok sayan şairlerden değildi. Ölümü yaşamın bir parçası olarak görüyordu. Şiirlerinde kaçmadı ölümden. (…) yaşamı varlığıyla yokluğuyla bir arada kucaklıyor. Yaşam parçalandığında (…) ölüme bölündüğünde gerçekliğini yitirecek bunu biliyor."[273]

"Ahd-i Atik" adlı şiirinde Uyar, ölüm ve yaşamın iç içe geçmişliğini, beraberliğini vurgular:

" bütün çocuklar uyudular gelinler ere vardılar
Sonra bir sabah ölmüş olduğumuzu okuduk gazetelerde"
"Ahd-i Atik", Büyük Saat, s.244.

Şair, çocukluk ve evlenme gibi hayatın kimi evrelerini kullanarak hayatın hızlı akışını şiirde hissettirmektedir. Hayatın bu hızlı temposu içerisinde yaşadığının bile farkına varamayan insan, öldüğünü de ancak gazetelerden öğrenebilmektedir. Eğer insan, öldüğünü gazetelerden öğrenebiliyorsa yaşamda aynı zamanda devam etmektedir. Ölüm teminin benzer şekilde işlenişi şairin "Hüzün, Sevinç ve Coşkunluk İçin" adlı şiirinde de karşımıza çıkmaktadır:

" öyle pek derin değil ölüm, denilen ırmak
sezmeksizin geçivereceğiz öte yana"
bu kadar bile değil

[273] Ferit Edgü, "Sonsuz Eksi İki", **Şiirde Dün Yok mu**, Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999, s.106.

sezmeksizin yaşanır bile ara sıra”
“Hüzün, Sevinç ve Coşkunluk İçin”, Büyük Saat, s.581.

Şiirde ölüm ve yaşam arasındaki mesafenin kısalığı ve birbiri arasındaki geçişin kolaylığı, içiçeliği derin olmayan ırmak imajıyla verilmiştir. Hiç ve belirsiz bir hayat karşısında ölüm de, şair tarafından belirsiz ve hiç gibi algılanmaktadır.

Uyar’da ölüm ve yaşamın beraberliğinde ölüm, yaşamın bir parçası değil de yaşam ölümün bir parçası olarak belirmektedir. Ancak Uyar, Bazilika adlı şiirinde de “Ey dirim ey dirim tek Tanrı sensin” mısraıyla vurguyu yaşam üzerine yapmaktadır.

Uyar şiirinde ölümün bir başka ele alınış biçimi, ölümün yaşamanın bir gereği ve tamamlayıcısı olarak düşünülmesidir. “İnsanın zamanı varsa çay içmeye ölüm/ bir kafiyedir sonunda yaşamaya”[274] mısraları Uyar’ın ölümü, hayatın içerisinde yapılan en basit bir şey kadar doğal karşıladığını göstermektedir. Şairin ölüm karşısındaki benzer yaklaşımı “Rasgele Değil, Kar Ödülü” adlı şiirinde de karşımıza çıkmaktadır.

“şükür ey sonlu şölen
büyük hayat
aldığın verdiğinden çok”
“Rasgele Değil, Kar Ödülü”, Büyük Saat, s.559.

Yukarıdaki mısralarda Uyar, hayatı ölümle tanımlama yoluna gitmiş, onu sonlu şölen olarak nitelemiştir. Şiirde yapılan hayat muhasebesinin sonucu da “aldığın verdiğinden çok” mısraıyla, sitemli bir şekilde ifade edilmiştir. Şairin yukarıdaki şiirlerinden yola çıktığımızda Uyar’ın ölüme bir teslimiyet ve kabullenilmişlik duygusuyla yaklaştığı da öne sürülebilir. Nitekim Talat Sait Halman, Uyar’ın “Övgü Ölüye” adlı şiirini yorumladığı yazısında bu durumu, "Ozan ölümü kaçınılmaz akıbet gibi görüp duruyor da bu yüzden ölümü kendine özgü bir amaç olarak düşünüyor artık.”[275] sözleriyle açıklamaktadır.

“Üçyüzbin” adlı şiirinde Uyar, modern kent yaşamının insanın kendine ait mahrem alanlarını ortadan kaldırdığını, bir kuşatılmışlık hissiyle onu baş başa

[274]Turgut Uyar, “Ölü Yıkayıcılar”, **Büyük Saat**, s.259.
[275] Talat Sait Hamlan, “Turgut Uyar Tütünler Islak”, **Dönem**, S.18, 1965, s.5.

bıraktığını, ölümün dahi bu kuşatmadan çıkamadığını çok çarpıcı bir biçimde dile getirmiştir.

"Bir o kaldı 300.000
odalara kapanmak odalarda konuşmak odalarda ölememek"
"Üçyüzbin", Büyük Saat, s.127.

"Övgü, Ölüye" adlı şirinde Uyar, daha şiirinin başlığıyla bize ölüm hakkında olumlu şeyler anlatacağının ilk izlenimini verir. "bir yandan ölüyü ve ölüm önünde düşüncelerimizi anlatırken (ölüye neresinden yanaşmalı- Donuk ve çekici, sonsuz) bu mutlaka ölümle bitip tükenecek hayatın anlamını ve değerini kavramaya çalışır."[276]

" Ölü en güzel. En alışılacak. Ayakların vardı, korkak.
Ellerin nasıl olsa yıkılmış gitmiş para saymaktan,
Topraktan,
Ağır gelişen, karşı koymayan miskin topraktan."
"Övgü, Ölüye", Büyük Saat, s.219.

Ölümün bu şiirde bir tercih sebebi olarak ön plana çıkmasının en önemli nedeni, insanı korkak ve paraya bağımlı hâle getiren kent yaşamıdır. Yine "çekici düzensizliği bir ölüye gitmenin" adlı şiirde Uyar, şiirine seçtiği başlıkla uygarlaşma baskılarından birisi olan istediğini giyememeyi ironik bir biçimde vurgular ve bu baskının işlevsizleştiği yer olarak "ölüm"e işaret eder. Bu şiirde bir başka vurgu da kent yaşamında insanı huzursuz eden bir yerlere yetişme, vaktinde gidebilme telaşıdır.

" Ben bütün trenlere vaktinde giderim,
Trenlere, işe ve ölmeye. İstanbul'da.
Ölüm her şeye çok uygun, aldanmaya katlanana
ve çok gevşek."

[276] M. Erdost, "Tütünler Islak" **Şiirde Dün Yok mu**, s.32.

“çekici düzensizliği bir ölüye gitmenin”, Büyük Saat, s.258.

“Ölü Yıkayıcılar”ı şiirinde şair ölümün oluşturduğu bir iş kolu aracılığıyla temaya farklı bakış açılarını yakalama imkânını da elde eder:

“Vapurda bilet sordular, birden. Vakit,
Geçti. Küçüldüm.
-Bir ölüye geç kalmıyalım baylar,
Biletler nasıl olsa kesilir.”
“Ölü Yıkayıcılar”, Büyük Saat, s.257.

“Ölü Yıkayıcılar”ın ağzından şair yaptıkları işe geç kalmamaları gerektiğini “-Bir ölüye geç kalmıyalım baylar” mısraıyla verir. Zamanın hükmünü yitirdiği ölü için bile geç kalmama vurgusunun yapılması, ironik bir biçimde insanın vakit konusunda yaşadığı sıkıntıya işaret etmektedir.

Uyar şiirinde ölüme bir başka yaklaşım biçimi, ölümün yüceltilerek ele alınmasıdır. Nitekim şair bu yaklaşımını “Günlük” adlı yazısında şu şekilde anlatır:

> “Ölüm büyük bir olay. Büyük, hatta güzel bile belki. Artık bu çağda daha başka türlü davranmalıyız ölümün karşısında. Yahut daha baştan beri başka türlü davranmalıydık. Hep daha saygılı, hep daha şaşkın. Önceleri bana pek gülünç gelen ölüm törenlerini artık anlıyorum. Her büyüklüğe bir çerçeve gerek.”[277]

Uyar önceleri yadırgadığı cenaze törenlerini sonradan kabullenişinin nedenini ölüm karşısında insanlarda meydana gelen korkuyla karışık saygı ve şaşkınlığa bağlamıştır. Uyar, bu sözlerin şiirsel karşılığını; bir ölüm olayının hemen akabinde insanların cenaze evinde aldıkları vaziyeti, takındıkları tavırları ve konuşma şekillerini“Eski Bahçenin Bir Evi” adlı şiirinde şu mısralarla ortaya koyar: “sonra ölüm konuşulur fısıltılar düzeyinde/ (...) / susulur saygı duyulur oturulur oturulur”[278]“Ölü Yıkayıcılar” adlı şiirde ise şair, şehirlerde yadırganan ölümle kendi

[277]Uyar, **a.g.e.**, s.571.
[278] Turgut Uyar, “Eski Bir Bahçenin Bir Evi”, **Büyük Saat**, s.552.

ölüm algısı arasındaki tezata dikkati çekmiş; ölümü yüceltmeyle birlikte onda bulduğu teselliyi de mısralarına taşımıştır:

"(…)- Adın bir
Avunmadır omuzlarımda ve anlağımda, büyük su-
Bazen bir ölüm büyük bir yadırgamadır şehirlerde."
"Ölü Yıkayıcılar", Büyük Saat, s.257.

Şair ölüm karşısındaki bu yaklaşımını babasının ölümü üzerine yazdığı şu cümlelerle de pekiştirir:

> "Babam bu ayın onbirinci günü öldü. Ben ne yaptım? Gittim gömülmesinde bulundum. Sarsıldım. Geldim. Başka bir şey yapmalıydım, hâlbuki ölümün büyüklüğüne uygun. Nasıl bir şey bilmiyorum."[279]

"Ölü Yıkayıcılar", adlı şiiri Uyar'ın ölüm temini işlediği en uzun şiiridir. Uyar bu şiirinde ölüm karşısında insanda uyanan çeşitli gerçeklik biçimlerini, gözlemlerini işler. Bu şiirde dikkati çeken özelliklerden birisi de Uyar'ın bir ceset üzerinde ölümü somutlama çabasıdır. Şairin ölümün metafizik ürpertisinden çok ölünün maddesel şekli üzerindeki gözlemlerini anlatması dikkat çekicidir. Onun bu yaklaşımını Kemal Özmen şu cümlelerle ifade eder:

> (…Ölüm/Islaktı dünyada/…) "ölüm taze bir gerçekliktir henüz. Duyularla algılanabilen ve görülebilen bir gerçeklik. Ölüm bir nesne gibi algılanmaktadır. Bu algılanmayı somutlaştıran da ölüme eklenen ıslaklıktır."[280]

Cansever şiirinin bir adım ilerisinde Uyar, sonsuzluk, ahiret, mahşer gibi kavramları direkt ya da çağrıştıracak bir biçimde şiirlerinde ele almıştır. Ancak Uyar, bu kavramları asıl anlam dünyalarından uzaklaştırarak şiirlerinde kullanma yoluna gitmiştir. Diğer dinî terminolojiye ait kavramlarda olduğu gibi bu kavramlarında anlam karşılıkları oynaktır. Bunun en temel sebebi ancak din esas alındığında bir gerçekliğe oturan bu kavramların dinî temelden yoksun bir şekilde

[279]Uyar, **a.g.e.**, s.571.
[280] Kemal Özmen, "Bir Senfonik Şiir: Turgut Uyar'ın 'Ölü Yıkayıcılar'ı", **Şiirde Dün Yok mu**, s.42.

işlenmeleridir. "Güneşi Bol Ülke" adlı şiirin aşağıda geçen mısralarında Uyar, Kıyamet tasvirini andıran bir dekor oluşturur.

"İnerler haçların, çadırların ve ayetlerin dibinden
Büyük mağarası açılır ölülerin,
Bütün kitaplar bizimle."
"Güneşi Bol Ülke", Büyük Saat, s.283.

Şair, bu mısralarda oluşturduğu kıyamet dekoruyla kutsal kitapların haber verdikleri haşre(öldükten sonra dirilme) çeşitli sembollerle göndermede bulunur. İlk iki mısrada "haç, çadır ve ayet" motiflerinin işaret ettiği mesajın üçüncü mısradaki "Bütün kitaplar" ifadesinde karşılığını bulan kutsal kitaplara özellikle de İncil ve Kur'an'a işaret ettiği açıklağa kavuşur. Mahşer dekoru şairin "Biraz Daha" adlı şiirinde de karşımıza çıkmaktadır. Bütün kıtalarının sonunda toplanma motifinin tekrarlandığı şiir, bir önceki şiire nazaran haşrin asıl işlevine adaletin yerini bulacağı güne işaret eden örnekleriyle dikkat çekicidir:

"Ölülerimiz toplanacaktır
Kenar köşe kasaba hanlarından
Deniz en güzel aşkken ayışığına
Küçük ve karanlık odalarda öldürülenler
Direnerek ve akarak ölenler
Yüceltilecektir
Anılacaktır ölümleri"
"Biraz Daha", Büyük Saat, s.334.

> "asıl vurgu hatırlama ve geçmiş kayıpların restorasyonu üzerindedir. Toplanma Diriliş ya da İkinci Yaratış fikriyle birlikte Kur'an'ın hemen her suresinde tekrarlanan motiftir; Mahşer her şeyin hatırlandığı an olmaktan da çok, hiçbir şeyin unutulmamış olduğunun anlaşıldığı andır."[281]

[281]Koçak, **a.g.e.**, s.167.

Uyar'ın "Terziler Geldiler" adlı şiirinde çeşitli özellikleriyle bir nefeste saymaya çalıştığı kişilerden, meslek gruplarından oluşan dökümünü de bir çağrı, toplanmaya bir davet olarak anlayabiliriz.

" – çocuklar, kadınlar, erkekler görkemli yahut
Darmadağın giysileriyle herkes
Körler ve cüzamlılar,
Bütün kutsal kitaplar kalabalığı,
Ermişler, kargışlılar ve günahlılar
Gebe kadınlar, vaz edenler
Ve dondurmacılar ve at cambazları ve
Tecimenler ve kıralcılar ve gemicilerle
Tanrıtanımazlar ve tefeciler ve
Yalvaçlar…"
"Terziler Geldiler", Büyük Saat, s.224.

Bu mısralarda çeşitli özellikleri, sıfatlarıyla sayılanlar rastgele şiirde yerini almış, öylesine listelenmiş kimseler değillerdir. Şiirde her geçen topluluk cinsiyet, sınıfsal farklılık, fiziksel durum ve inanç gibi her biri farklı bir tabakanın temsilî mahiyetindedir.

Uyar'ın mahşer motifi çerçevesinde ele alınabilecek bir diğer şiiri de "Bazilika"dır. Bazilika, Roma'da toplanma mekânlarının da adıdır. "Mahşer" motifine gönderir bu başlık; aynı zamanda şiirin yer aldığı kitabının adı da (Toplandılar) kültürel olarak kaydırılmış bir versiyonudur.[282]

"Adın" adlı şiirinde Uyar, Tanrı karşısındaki belirsizliğin "Dünyanın son gecesi" diye adlandırdığı Kıyamet gününde ortadan kalkacağını vurgulamaktadır.

"adın
Sonu gelmez bir tartışma
Herkesin
Bildiğinde direndiği bir yanılma

[282] **A.e.**, s.207.

Kutsal bir yanılma
Ki çözümü
Dünyanın son gecesinde
Şimdilik kimsenin bilmediği"
"Adın", Büyük Saat, s.636.

Şiirin ilerleyen kısımlarında Kıyamet kutsal kitaplarda anlatıldığı gerçek adaletin tecelli edeceği şekliyle geçmektedir.

"Sayrıların ve sağlıkların
Eşit olduğu son gecesinde
Kayanın en büyüğünün
En küçük taşla eşit olduğu gecesinde"
"Adın", Büyük Saat, s.636.

Ahmet Oktay, şairin ölüm temine yaklaşımını ölümü anlama, kavrama ve kuşatma çabası olarak yorumlarken; Uyar'da temanın metafizik ürpertiden yoksun kalışını ise, Uyar'ın bir birey olarak sürdürmek zorunda kaldığı hayat mücadelesine bağlar:

> "Şiire başladığı günden bu yana ölüm düşüncesiyle çok ilgilenmiş bir şairdi Turgut Uyar. Öyle sanıyorum ki, herkesin ölümüydü kuşatmak, anlamak ve yadsımak istediği, salt kendi ölümü değil. Ama ne kadar uzaktı Hamid'in teatral havasından. Metafizik sorun, tümüyle iş-güç dünyasının dağdağası arasında görünür Uyar'da. Belki de, o büyük ürküntüyü olağanlaştırmak için."[283]

2.2.4.2.1.1.Turgut Uyar'da İntihar

Turgut Uyar'ın şiirlerinde intihar kavramı Edip Cansever'in aksine fazla yer tutmaz. Uyar, intihar kavramına beş şiirinde yer vermiştir. Ancak gene Cansever'in şiirlerinin aksine intihar kavramı, Uyar'da gerçekleşmez, hatta teşebbüs aşamasına dahi gelmez. İntihar onun şiirlerinde ya bir özlemdir veya bireyin sıkışıp kaldığı,

[283]Oktay, **Şairin Kanı**, s.255.

bunaldığı bir ortamdan kurtuluşu için sıralanan seçeneklerden birisidir. Uyar'ın intihar karşısında Cansever'le benzer sayılabilecek bir özelliği, bireyin toplumdan dışlanmışlığına, edilgen bırakılmışlığına bir tepki olarak ortaya çıkmasıdır. Nitekim "Bir İntihar Akşamı Üstüne Söylenti" adlı şiirde Uyar, bireyi kademe kademe intihara doğru sürükleyen toplumsal kökenli problemleri sıralar:

" bana bir memur gibi davrandılar hastanelerde
ve bir intihar üstüne söylenti
bütün kıyıları dolaştı durdu
kısacık bir akşam"
"Bir İntihar Akşamı Üsüne Söylenti", Büyük Saat, s.320.

Bu mısralar, şiirde bireyin intihar düşüncesinin ilk aklına geldiği yerdir ve bu düşüncenin temelinde de bireyin toplum tarafından maruz kaldığı olumsuz davranışlar vardır. Bireysel temeldeki bu problem şiirin ilerleyen mısralarında genel bir söyleme karışsa da şiirin bütününde bireyde karar kılar. " ve fotoğraflar çekildi ben çıkmadım herkes eylendi" mısraıyla şair, intiharın ortaya çıkışıyla bireyin edilgenliği arasındaki bağlantıyı ortaya koyar. Şiirin devam eden mısralarında;

"Kim karışırdı gerçekliğine
Yaşadığım sonsuzluğun"
"Bir İntihar Akşamı Üsüne Söylenti", Büyük Saat, s.321.

mısralarıyla, birey tercih edeceği intihar fikrine toplumun bakışını sorgular ve aldığı bireysel inisiyatife kimsenin karışmasını istemez. Şair, şiirin son bölümünde "yüzümü bir suyun ardında buldum" mısraıyla da üstü örtülü bir şekilde intihar eyleminin gerçekleştiğini okuyucuya hissettirir.

"Ne Var ki Avucunda" adlı şiirde intihar, bireyin yalnızlık karşısında sıraladığı çarelerin sonuncusudur. Birey sırasıyla ya geçmişiyle avunacak ya bulunduğu yeri terkedip başka bir ülkeye gidecek veya intiharı tercih edecektir.

"gökler başıboş bir fanus gibi

çılgın bir küre gibi gidip
bomboş bırakınca
yalnızlık çoğalan bir yunus gibi etrafını sarınca
ne var avucunda:
soylu dedenin anısı mı, bir sultan sofrası mı
Pasaport şubesinde bir sıra numarası mı
Gökkuşağı, tüberkülin, intihar dalgası mı?"
"Ne Var ki Avucunda", Büyük Saat, s.562.

"beklemiş bir paket cıgaranın son umudu'na" adlı şiir, yazdan sonbahara dönen bir zaman diliminde, bütün olumsuzluklara rağmen umudun işlendiği bir şiirdir. Ancak böyle bir şiirin içerisinde intihar birdenbire bir özlem olarak geçmektedir:

" işte suyumuzu kestiler bu bir eylüldür ey teşrinievvel
geleceksin intihar özlemleri de kıraçlar da gelecek
nerden baksan bir bütün hüznümüz
nerden baksan sonunda o diri çiçek"
"beklemiş bir paket cıgaranın son umudu'na", Büyük Saat, s.368.

Yazın bitmesiyle tabiatta meydana gelecek olan sararıp solma, ağaçların yapraklarındaki dökülme ve kuraklık şairde intiharı hissettirmiş olabilir veya tabiattan olan bu durumu şair, intiharla niteliyor da olabilir. Nitekim "kıraçlarda gelecek" ifadesindeki "kıraç"ın anlam karşılığı da kuru, çorak, verimsiz ve bitkisiz topraktır. Şairde yeşilin yaşamla tersinin ise ölümle, intiharla anımsatılması "nerden" adlı şiirinde de karşımıza çıkmaktadır.

"nerden aklıma geldi durup duruken
komser muavini Rahmi'nin intiharı
üstelik Yeşil Bursalı'yken
gidip Afyonkarahisar'da"
"nerden", Büyük Saat, s.635.

Bir arkadaşının intiharının hatırlanmasının geçtiği satırlarda şairi şaşırtan, "komser muavini Rahmi'nin yeşil Bursalı'yken gidip Afyonkarahisar'da" intihar etmesidir.

"karışık saatler'e" adlı şiir başlığıyla paralel bir şekilde şiirde belirsizliği vurgulamaktadır. Her iki mısraın sonunda tekrarlanan "bilmiyorum" ifadesi bu belirsizliği daha da pekiştirmektedir. Şiirde güzelliğin şiirle birlikte anılması anlaşılabilirken, intiharla birlikte anılması ancak şairin intihara olumlu bakışıyla açıklanabilmektedir.

"adın bir güzelliğe yakışır elbet yakışır
bir intiharda mı, bir şiirde mi bilmiyorum"
"karışık saatler'e**",** Büyük Saat, s.351.

2.2.4.3.1.Cemal Süreya'da Ölüm-Ahiret

Cemal Süreya, ölüme şiirlerinde farklı bakış açılarıyla yaklaşmış, kendi içerisinde donukluğu ve soğukluğu barındıran bu temaya bir canlılık da kazandırabilmiştir. Şairin ölüm teması karşısındaki bu farklılığını Ebubekir Eroğlu şu cümlelerle ifade etmiştir:

> "Yalnız Cemal Süreya şirindeki durumun Turgut Uyar ve Edip Cansever'dekinden farklı olduğunu söyleyelim. Gerçekte, ölüm imgesi Süreya'nınşiirinde aykırı duran bir imge sayılabilir. Fakat O, öteki iki şair gibi donuk ve dural olmadığından, şiirinin bütününe koşut olarak, bu en aykırı sayılacak imgeye bile, canlılık ve esneklik kazandırmıştır."[284]

Şairin ilk şiir kitabı "Üvercinka"da ölüm, militan duyguların, sevgiliyle birlikte karşı koymanın ve bu uğurda sokaklarda vurulmanın, kurşuna dizilmenin en etkili biçimde ifade imkânını veren bir tema olarak ağırlığını hissettirmektedir. Temanın bu şekilde işlenişine örnek olarak, "Gülün tam ortasında ağlıyorum/ Her

[284] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.25.

akşam sokak ortasında öldükçe"[285], "Büyük ihtimalle ölmüştük/ Şehir kan kıyametti ayaklarımızda"[286], "Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar/ Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar"[287] mısraları örnek olarak gösterilebilir. Genel olarak Süreya ölümü, " metafizik ve felsefi endişelerle değerlendirmeyerek yaşamın güzelliğini sona erdiren ve erken gelen bir hakikat olarak algılamıştır."[288] Şair, ölüm temine klasik yaklaşımların dışında farklı bir işlev kazandırmış, onu politik-ideolojik söyleminin etkisini arttırmada kullanma yoluna gitmiştir. Şairin ölüm temasında vurguladığımız bu özelliğini, Özgür Özmeral şu tespitiyle genelleştirerek ortaya koymuştur:

> "Şiirine giren temleri kendi gerçekliğinden soyutlayarak yaşamla bağlantılı bir üst gerçekçilik oluşturur. Bu temlerin duruşu bilinenin aksine bir eleştiridir, karşı koymadır, sorgulama ve seçmedir."[289]

Buradan hareketle şair, bazı şiirlerinde ölümü anlamaya, keşfetmeye çalışmıştır. Bunun içinde yakınlarının öldüklerini varsaymış veya ölümleri üzerine otobiyografik bilgiler de içeren şiirler kaleme almıştır. Babasının vefatından dört yıl önce kaleme aldığı "Sizin Hiç Babanız Öldü mü?" adlı şiiri, şairin ölüm karşısındaki yaklaşımına ilginç bir örnektir:

" Sizin hiç babanız öldü mü?
Benim bir kere öldü kör oldum
Yıkadılar aldılar götürdüler
Babamdan ummazdım bunu kör oldum"
"Sizin Hiç Babanız Öldü mü?, Sevda Sözleri, s.26.

> "(…) Babası, "bin yıl önce öldü". Hem de iki kere. Birincisinde kör oldu Cemal Süreya. İkincisinde babasının parçalanmış başını gazete kağıdına

[285] Cemal Süreya, "Gül", **Sevda Sözleri**, s.12.
[286] Cemal Süreya, "Hamza", **Sevda Sözleri**, s.27.
[287] Cemal Süreya, "Üvercinka", **Sevda Sözleri**, s.38.
[288] Nilüfer İlhan, "Cemal Süreya'nın Şiirinde Ölüm Teması", **Turkish Studies**, Volume 6/2, Spring 2011, s.473-484.
[289] Özmeral, **a.g.e.**, s.58.

> sarıp toprağa gömdüklerinde, tek damla yaş akmadı gözlerinden. Haziran 1957. Nafıa şoförü Hüseyin Bey, bir trafik kazasında hayatını kaybeder."[290]

" Sen ki gözlerinle görmüştün
Babanın parçalanmış beynini
Kağıt bir paketle koydular mezara
İstesen belki elleyebilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana"
"Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin", Sevda Sözleri, s.96.

Şairin ölüm temini şiirlerinde ağırlıklı olarak işlemesinin temelinde onunla çok küçük yaşlarda karşılaşması yatmaktadır. "Günler" adlı kitabında bu karşılaşmayı kendisi şu cümlelerle anlatır:

> "Dört yaşındayım. Bir yaşındaki kardeşim Kemal ölmüş. Babam kollarındaki bir yastığın üstünde taşıyor onu. Ardında bir kalabalık. Ağır ağır ilerliyorlar. Ben penceredeyim. Kış."[291]

Bu hatıranın Cemal Süreya şiirindeki izleri ise son kitabı Güz Bitigi'ndeki "Bir Kış" adlı şiirinin dizelerinde karşımıza çıkar:

"Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,
Yalnız işitme duyusu kalır ortada."
"Bir Kış", Sevda Sözleri, s.257.

Şair, şiirlerinin yanında yakınlarının, sevdiklerinin ölümlerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri düzyazılarında da dile getirmiştir. Günler adlı deneme kitabının 56. Gün'ünde yakınlarının ölümleriyle ilgili şunları yazar Cemal Süreya:

[290] Perinçek, Duruel, **a.g.e.**, s.11.
[291] Süreya, **Günler**, s.31.

> "Her gün bir arada olduğumuz birinin ölümüyle gelen boşluk duygusunun açıklamak kolaydır. Bu o değil (…) sanırım burada kişinin kendi ben'iyle ilgili bir şey de araya giriyor. Demek, o ölen sizin dünyanızın bir parçasıymış. Dünya artık eskisi kadar sizin değil. Çocukluğumda bir yakınımın öldüğü evde bir başıma kalamazdım. Korkardım. Aylarca sürerdi. Ölümden değil (öleceğime inanmazdım), ölünün kendisinden korkardım. Oysa yabancı bir ölünün başında sabaha kadar bekleyebilirdim. Bunun kendi üzerimde açıklamasını yapabilmiş değilim. Bu günde bir yakınımın cenazesine kolay gidemem. Büyük bir sorundur bu benim için.**"**[292]

Cemal Süreya, annesini çok küçük yaşlarda kaybetmiştir. Bu otobiyografik bilgi ve şairin anneye duyduğu ihtiyaç "Beni Öp Sonra Doğur Beni" adlı şiirinde karşımıza çıkar:

"Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni."
"Beni Öp Sonra Doğur Beni", Sevda Sözleri, s.84.

> "Sevdiği her kadında annesini arar. Sevdiği her kadın öbür yarısıyla annesi olur. Bu arayış, "Beni Öp Sonra Doğur Beni"de doruğa ulaşır."[293]

Hayatın tükenişi, ölümün mutlak ve inkâr edilemez varlığı karşısında Cemal Süreya'nın diğer temalarda da karşımıza sıklıkla çıkan bir diğer yaklaşımı da onun basite indirgemesidir. Nitekim Süreya, Bedri Rahmi'nin ölüm karşısında nasıl davranacağıyla ilgili tahminlerini içeren aşağıdaki cümlelerinde adeta kendisini anlatmaktadır:

> "Kuşkusuz ölüm karşıdan gelseydi, Bedri Rahmi Eyüboğlu onunla oturup iki satır konuşacak, hâl hatır soracaktı. Koklayacak, ısıracak, tadına bakacaktı belki."[294]

---

[292] **A.e.**, s.25-26.
[293] **A.e.**, s.21.
[294] Cemal Süreya, "Babası 'Genç' Koymalıymış Adını", **"Günübirlik"ler: Toplu YazılarII**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.60.

Nitekim "Kan Var Bütün Kelimelerin Altında" adlı şiirinde kefenin rengiyle gömleğin beyaz rengi arasındaki benzerliğin ölüme bir davetiye olacağından hareketle şair ironik bir tablo çizer. "Bu ironinin 'bıyık altı hınzırlığı', (...) iflah olmaz, kesif bir hüznün, yalnızlığın ve ölüm tasasının"[295] dışa vurumu gibidir. Aslında mizahi bir yaklaşımla verilmek istenen hakikat, ölümün gelmek için hiçbir sebebe ihtiyacının olmadığının okuyucuya hissettirilmesidir.

"Yolculuk bir kafiye arayabilir
Atının kuyruğundaki düğümde
Ölüm bir kafiye arayabilir
Ak gömleğinde"
"Kan Var Bütün Kelimelerin Altında", Sevda Sözleri, s.98.

Süreya'nın"Mardin" adlı şiiri bir itirafla başlar ve şair ölümü hiç düşünmediğini söyler ancak; bir düz yazısında kendisinin de itiraf ettiği gibi şairin asıl düşünmediği (inanmadığı) kendi ölümüdür.

" Ölümü doğrusu hiç düşünmedim
Ama düşündüm uzak kardeşlerini
Hey bayan Erozyon budur dileğim
Bir gün parlatmak istersen beni
Göm beni ilkin bir güzel karart"
"Mardin",Sevda Sözleri, s.118.

Şiirde ölümün uzak kardeşleri olarak anlatılmak istenen doğal afetlerdir. Şair bu afetlerden erozyonu bayan sıfatıyla –telaffuzundan olsa gerek- seçmiş ve bir berbere saçını nasıl keseceğini tarif eder gibi, ona karşılaştıklarında kendisine ne yapması gerektiği konusunda düşüncelerini iletmiştir. Bir önceki şiirde olduğu gibi burada da şair alaycı bir tutum sergilemiş, ölümün düşünce olarak kendisine olan uzaklığını vurgulamak istemiştir.

[295] Mustafa Köz, "Bir Çiçek Dürbünü: Cemal Süreya", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, s.18.

"Kehanet 1985" adlı şiirinde şair kendi hayatının süresi üzerine kehanette bulunur. Şiirine katmak istediği oyun ve gizem unsurundan olsa gerek, bu kehaneti de herkesin anlayabileceği bir şekilde doğrudan belli bir yıl veya zaman dilimi olarak belirtmez. Çünkü Cemal Süreya, "şiirlerinde ve yazılarında oyun oynamayı sever onun şiiri oynayan bir şiirdir."[296]

"Lokman şair senin hayatın
Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın
Bir kırlangıcın daha var."
"Kehanet 1985", Sevda Sözleri, s.227.

> "1982-83 yıllarını biraz da 84'ü sayrılı günlerdi diye anımsıyor. İşte bu sayrılı günlerin ardından kendisine bir ömür biçer ve "Kehanet 1985"i yazar. Lokman Hekim söylencesinden esinlenmiş. Lokman Hekim'e uzun ömür verilmiş. Ne yapacak? Bunu kendisi saptayacak. Lokman Hekim çok yaşayan bir kuşun, kartalın yaşama süresini temel almış. O çağda kartalın 80 yıl yaşadığı varsayılıyormuş. Lokman Hekim, 7 kartalın hayatı art arda yaşamaya karar vermiş ve o kadar yaşamış. 7*80= 560 yıl. Bu hesabı gördüğümde 54 yaşındaydım. Ben de kendime başka bir kuş seçtim. Kırlangıç. Meğer kırlangıç dokuz yıl yaşıyormuş. 7*9=63. Evet 63 yıl çıktı. İşte böyle, düşüncesizlik ettim… Buna tam razı oluyordum ki, biri gelip 4 yıl daha zam yaptı. Efendim 9.5 yıl yaşayan kırlangıçlar varmış. Hatta çoğu öyleymiş."[297]

"Tek Yasak" adlı şiirde ise gene mizahi bir üslûpla ölümü kullanarak özgürlüklere göndermede bulunmuştur.

"Özgürlüğün geldiği gün
O gün ölmek yasak!"
"Tek Yasak", Sevda Sözleri, s.135.

> "Sıcak Nal ve Güz Bitig'inde öne çıkan bir tema da, ölüm düşüncesi. Ölümle karşılaşması çok erken. Çocukluğunda ölümden değil de ölüden korkar.

[296] Oktay, **Şairin Kanı**, s.236.

[297] Perinçek, Duruel, **a.g.e.**, s.349-350.

> Son dönem şiirlerine kadar ölüm dipten akar; bir görünür bir kaybolur. Ellisine yaklaşırken, hüzünlerden sıyrılmış, çıplak; çıplaklığı ölçüsünde sarsıcı bir gerçektir ölüm.”[298]

“Ölüm geliyor aklıma birden ölüm
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum”
“Ölüm”, Sevda Sözleri, s.183.

Şairin ölüm temini ele alışı birbirine zıt gibi görünecek yaklaşımları da barındırmaktadır. “Ölüm geliyor aklıma ölüm/ Bir ağacın gövdesine sarılıyorum”[299]dizelerinde ölmek istemeyen ve ölüme direnen şair, “ Ölüyorum Tanrım/ Bu da oldu işte”[300] derken de, ölümü kabullenmeyi ve ona direnmemeyi şiirine taşımıştır. “Bunu bir çelişki olarak değil, yaşam ile ölüm arasında, gençlikteki karşıtlığın, yaşın ilerlemesine koşut olarak azalmasının diyalektik değişimi olarak açıklamak daha doğru olur sanırım.”[301]

Cemal Süreya, ölüm çerçevesinde dinî terminolojiye ait kavramları ele alışında, diğer dinî kavramlara yaklaşımında olduğu gibi, küçümseyici ve karikatürize edici bir tavır içerisindedir. “Sıcak Nal VIII” adlı şiirde Azrail, dinî terminolojinin uzağında nöbet tutan bir asker yahut avını bekleyen bir avcı gibi karikatürize edilmiştir.

“Karaköy altgeçidinde bekliyor
Şemsiyesini tüfek gibi asmış omzuna
Ölüm meleği.”
“Sıcak Nal VIII”, Sevda Sözleri, s.201.

Bu şiirin düz yazıda bir karşılığı ve açılımı olabilecek başka bir kaynakta Süreya’nın Günler adlı kitabındaki satırlarıdır. Bu satırlarla Süreya, seküler bir

[298] **A.e.**, s.348-349.
[299] Cemal Süreya, “Ölüm”, **Sevda Sözleri**, s.183.
[300] Cemal Süreya, “Üstü Kalsın”, **Sevda Sözleri**, s.302.
[301] Muzaffer İlhan Erdost, **Üç Şair: Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif**, Ankara, Onur Yayınları, 1994, s.67.

zihnin din algısının, dinî kavramlara yaklaşımının tipik bir örneğini de gözler önüne sermektedir.

> "İsrafil'in Sur'u! Tek kişi var diye önemsemezdim borazancıyı. Azrail'in büyük memuru olduğu anlaşılıyor. Büyük firmanın biraz sevimsiz, ama doğrucu propagandistinden başka bir şey değilmiş Azrailcağız. Perakendeci. (…) İnsan, Tanrı'yı yaratmasaydı, belki ölümü de yaratmayacaktı. Ölüm kendi ürünüdür, çeksin!"[302]

Şair benzer tavrını "1994 Eliyle, Samanyolu'na", adlı şiirinde de sürdürür. Burada mizahî bir tutumun yanında daha baskın olan "öte dünya, bir dahaki hayat" kavramı karşısında şairin şüpheci, sorgulayıcı yaklaşımıdır.

"yaşadım, Tanrım
Yarım ve uluorta
Bir dahaki hayatta,
Varsa öyle bir hayat"
"1994 Eliyle, Samanyolu'na", Sevda Sözleri, s.208.

Cemal Süreya'nın ölümle paralel dinî terminolojiye ait bu kavramlarla alay edici üslûbunun altında, "genelde ölümü biyolojik bir olay olarak gören ve bir yokluk olarak değerlendiren modern insanın ölümü şuurdan uzaklaştırma çabası yatmaktadır."[303] Süreya'nın Tevfik Akdağ için yazdığı mısralar ondaki Ahiret tasavvurunu da göstermektedir:

"Öbür dünyanın ahret kapısında
Bir gözlük: Zati eşya!
Bir şiir: Ayrılmaz parça!
_Bir aşk: Belirsiz, karantinaya!"
"Tevfik Akdağ İçin", Sevda Sözleri, s.304.

[302]Süreya, **Günler**, s.217.
[303] Faruk Karaca, **Ölüm Psikolojisi**, İstanbul, Beyan Yayınları, 2000, s.72.

Önceki şiirlerinde ölüm meleği olarak adlandırdığı Azrail'i nöbet başında bir asker gibi resmeden şair, Ahiret'i de girişte şahsi eşyaların kaydının alındığı bir karakol veya hapishane olarak tasvir etmektedir. ölüm karşısındaki bu alaycı tavrının paralelinde Süreya, " şiirinde ölüm düşüncesini son dönemlerine kadar öne çıkarmaz, arada bir görünüp kaybolur."[304]

Süreya şiiri, bir taraftan ölüm gibi aşk gibi genel temaları kendisine konu edinirken diğer taraftan güncele yaptığı göndermelerle de bu temalara soluk aldırır, canlılık kazandırır. "Göçebe" adlı şiirinde güncel bir haber olan Marilyn Monroe'nun ölümü bir şaşırtma öğesi olarak dizelere alaycı bir özellik kazandırmıştır.

"Marilyn Monroe öldü diyorum ona
Ölümü siyah bir kakül gibi alnına düşürmesini bildi
Şimdiyse Cennette Nietzsche'nin metresi olması gerekir"
"Göçebe", Sevda Sözleri, s.61.

Gülüp geçilebilecek bir espiri içerisinde sıralanan mısralar kendisiyle birlikte dinlerin insanlığın önüne bir ideal olarak koyduğu Cennet'i de bu konumundan uzaklaştırmaktadır. Cemal Süreya, öldükten sonra dirilme ve ebedî hayat inancına sahip olmayışının netice verdiği duygularla ölümü kabullenişinin gerekçelerini "Günler" adlı kitabında şu ifadelerle anlatır:

> "Yüzyıl sonra şu anda yaşayan hiçbir insan, hiçbir kuş, hiçbir kedi, hiçbir yılan, hiçbir otomobil olmayacak dünyada. Hiçbir tanıdığın, hiçbir tanımadığın olmadığı dünyayı yaşanası olarak düşünemiyorum. Başkalarının dünyası. Ne yapayım başkalarının dünyasını."[305]

2.2.4.3.1.1.Cemal Süreya'da İntihar

İntihar olgusu bir tema olarak Cemal Süreya şiirinde kendisine yok denecek kadar az yer bulmuştur. Süreya'nın "muhkem bir sarnıç gibi acılarını sızdırmayan bir

[304] Nursel Duruel, **A'dan Z'ye Cemal Süreya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.41.
[305] Süreya, **Günler**, s.192.

şiir kurması"[306] intihara şiirlerinde çok az yer vermesine bir gerekçe olarak gösterilebilir. İntihar, Süreya'nın şiirlerinde asıl anlam karşılığının uzağında başka şeyleri vurgulamak için kullanılmıştır. Türkçe'nin yazılmış en iyi işkence şiirlerinden birisi olarak kabul edilen "Cellat Havası" şiirinde Süreya, intiharı büyük bir tezadı çarpıcı bir biçimde anlatmak için kullanır.

" Burjuva ihtilalinden sonra
Mösyö Gyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşarır sabahları
Okuduğu intiharlara"
"Cellat Havası", Sevda Sözleri, s.56.

Kimlik değiştirerek avukat olan bir cellatın gözleri yaşararak gazetelerden okuduğu intihar haberleri karşısındaki çelişkili durumu şiirde ortaya konulmaktadır. "İntihar" adlı şiirinde de Süreya, aşkın, birlikteliğin (tensel birliktelik) yaşama bağlayıcı, acıları teskin edici özelliğini göstermek için intihar olgusundan istifade etmektedir:

" Sen tam tabancayı
Şakağına dayamışsın;
Kapı açılıveriyor
Ve üstündekileri
Bir bir fırlatıp atan
Bir leylak sesi…"
"İntihar", Sevda Sözleri, s.298.

2.2.4.4.1.Ece Ayhan'da Ölüm-Ahiret

Ece Ayhan, şiirlerinde ölümü fiziksel olarak yaşamın sonlanışı şeklinde ele aldığı gibi; değinmek istediği birçok konuya da ölüm üzerinden menfezler açarak

[306] Oktay, **Şairin Kanı**, s.234.

temaya genişlik kazandırmıştır. Birçok temayı işleyişinde olduğu gibi, ölümü de ele alırken şair, sınıfsal farklılıklar ve iktidar kavramı üzerinde durur. Düz halk ve iktidar sahipleri arasındaki uçurumun ölümle ve öldükten sonra da değişmeyeceğini şiirlerinde ve düz yazılarında vurgular:

> " Fatsa'da bir müze varmış. Ben görmedim, görenler söylüyorlar: Orada bir çocuk mumyası ile bir eski zaman kralının mumyası sergileniyor. Çocuğun mumyası doğallıkla sönük ve gösterişsizdir, ama kralınki içine konan kazık gereği dimdiktir ve görkemli olarak 'durupdurur'. Bu öyküyü duyunca, iktidarların ölüsünün dahi görkemli olduğu gereği aklıma düştü. 'Erk', eski olsun yeni olsun, her zaman görkemli olmak zorundadır. (İnsan öldükten sonra da yaşarkenkikonum'una baka tersine de yarışır! Aygırlar ve kısraklar gibi) Güngör Dilmen'in yer yer 'mor düşünce'li Midas'ın Kulakları oyununda yaşlılar korosu diyor: "Biz ölünce bugüne ne görkemli cenaze törenleriyiz".[307]

Ece Ayhan, düzyazıda örneğini verdiği bu durumun şiirsel olarak karşılığını "Denizin Altındaki Bandolar" adlı şiirinde işlemiştir. Muhtemelen bir iktidar sahibinin cenaze törenine ait gösterişli tablo şiirde resmedilmektedir.

" İşte ölüm şu derin taçlı şiirdir bak
Duman adamları maskeli katanalarıyla geçiyor
Çalan bir bandonun eşliğinde
Şimdiye dek ölünmeyen kentimizin üzerinden"
"Denizin Altındaki Bandolar", Bütün Yort Savul'lar!, s.137.

"Duman adamları maskeli katanalarıyla geçiyor", mısraıyla şair, "iktidar sahiplerinin" iktidarlarının ve zenginliklerinin kaynağının belirsizliğine işaret ederken, "Şimdiye dek ölünmeyen kentimizin üzerinden" mısraıyla da o kente ölümün geldiğinin anlaşılabilmesi için ölenin yönetici, zengin sınıfa mensup olmasının gerekliliğini vurgulamıştır. Şiirin ilerleyen kısmında bu sefer halk kesiminden ölenlerin cenazelerine geçilir.

"_ Sayın padişahım muhbir

[307] Ayhan, **Sivil Şiirler**, s.13.

Denizin altındaki bandolar da çalıyor muydu?
Parmak çocuk sorusu karşılığını içinde taşır
_Ama şurasını unutuyorsun hep
Boğuldukları zamanki yaşlarıyladır çalgıcılar.”

Bu mısralarda fiziksel olarak hayatiyetlerini sürdürmelerine rağmen, sosyal hayatın imkânlarına sahip olamamaktan ötürü ölü sayılabileceklerden bahsedilir. Sıradan halk dediğimiz bu sınıf, zorlu yaşam mücadelesi içerisinde, büyük bir baskıyla son nefeslerini verdikleri için “boğularak öldürülmüş” olanlardır. Şiirde anlatılan törende onların yer altındaki cenaze törenleridir. Bu mısralarda alt-üst şeklinde vurgulanan cenaze törenlerinin yapıldığı mekanlar sınıfsal farklılığa da dikkati çekmektedir. Şiirde “çalgıcılar” olarak belirtilen kitlenin yaşamdan heveslerini alamayışları, “heveslerinin kursaklarında bırakıldığı”, “boğuldukları zamanki yaşlarıyladır çalgıcılar” mısraıyla dile getirilmiştir.[308]

“Sivillik” kavram olarak Ece Ayhan’da iktidarın, merkezin uzağında düz ve sade vatandaş olarak kendini konumlandırmanın adıdır. Bu konumlandırış "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler" de yaşarken devam ettiği gibi ölürken de varlığını koruyacağına işaretle şu şekilde işlenmiştir:

“Sivil ölümden konuşuyoruz dağılan neftilikler arkadaşlar
Makedonyalı kalın usta marangozlar. (...)
Erkek ölümden konuşuyoruz yeni ormanlardan
dahi "dikeni seven gülüne katlanır bir kadın"dan.”
"Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler", Bütün Yort Savul'lar!,s.126.

Şiirde “sivil ölüm”, “erkek ölüm” tabirleriyle şairin anlatmak istediği, muhtemelen hayat tarzı olarak seçilen bu duruşun ölene kadar ve ölürken de korunabilmesidir.

Ece Ayhan şiirinde, ölümün bir türevi olarak sıkça yer verilen bir diğer çeşidi öldürülmektir. Ayhan, bir su şairi olarak öldürülmeyi genellikle “boğulmak,

[308] Kul, **a.g.e.**, s. 248.

boğdurulmak" eylemleri ve "deniz", "ırmak" anahtar sözcükleriyle karşılamayı tercih etmiştir. Bu bağlamda şiirlerinden şu örnekleri sıralayabiliriz:

"İntihara ve denizde nasıl boğulmağa çalışırlar"[309]
"Boğulmuş geldiler denizden ikindi üzeri"[310]
"Peki nasıl oldu da hatırladı denizde boğulduğunu"[311]
"Ve çarşambaları gidip ırmaklarda boğulurlarmış"[312]
"Hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor İbrahim"[313]

> "Jung'cul çözümlemede toplu bilinçaltı'nın yaratıcı simgesidir "deniz". Bu anlamda, başka bir düzlemde toplu bilinci simgeleyen baba'nın tersine, "anne" imgesi ile özdeş bir içsellik taşır –anne yaşam suyunun karşılığıdır çünkü. Suysa, yaşam kaynağıdır her şeyden önce; anneyle ortak bir doğurganlık niteliği barındırır. [Jung'a göre] Anne türünün doğurgan ve edilgin yaratılışın arketipidir. Bunun yanında da güdüsel yanımız, fizyolojik yanımız, bizi içeren gövdemizdir. Çünkü anne besleyen ve taşıyan içi boş biçimdir; başka deyişle de: Bilinçaltının kendisidir."[314]

Ölüm teması çevresinde Ayhan, şiirinin bir başka ana izleği olan "dışlanmışlar"ı şiirine taşımıştır; ancak bu "dışlanmışlar", "Kantocu Peruz, Kanlı Nigar" gibi, "bilinen kimlikleriyle şiire girmişler ama şiir bir bilinmezin olmuştur."[315] Çünkü şairin yapmak istediği anlattığı dramın sahibinde saplanıp kalması değil, şiirin anlatılan özneyi de aşarak çok anlamlı bir yapıya kavuşmasıdır. Şair, "Kanlı Nigar" adlı şiirinde şiirin kahramanı "Nigar"ın şüpheli bedensel varlığının karşısına sanat eserlerinde, anlatılarda devam eden hayatiyetini, ölümsüzlüğünü "Hiç ölmüyor mu kanlı nigar"[316] sorusuyla koyar. Şair benzer durumu anlatmak için aynı üslûbu, "Kantocu peruz sahiden yaşadı mı

[309]Ece Ayhan, "Açık Atlas",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.132.
[310]Ece Ayhan, "Epitafio",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.68.
[311]Ece Ayhan, "Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.48.
[312]Ece Ayhan, "Ölü Bütün",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.52.
[313]Ece Ayhan, "Deniz Kızı Eftalya",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.50.
[314]Batur, **a.g.e**,s.180-181.
[315] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.53.
[316]Ece Ayhan, "Kanlı Nigar",**Bütün Yort Savul'lar!**, s.51.

patron?”[317]mısraıyla İkinci Meşrutiyet döneminin meşhur kantocularından “Kantocu Peruz” için kullanır.

“Harmonie’lere çekilmiş orospular gibi kantoları
o kantoları soyutlanmış ırmaklarda kantocu peruz’un
ölü bütünü çizerler ölümcülükler oynarlarmış
ve çarşambaları gidip ırmaklarda boğulurlarmış”
“Ölü Bütün”, Bütün Yort Savul’lar!, s.52.

Bu mısralarda olduğu gibi Ece Ayhan’ın şiirlerinde kullandığı bir üslûp özelliği de “korkunç, tedirgin edici imgeler oluştururken bu imgeleri masallaştırarak duygusal etkilerini gidermeye, soyutlamaya çalışmasıdır.” Nitekim “Ölü Bütün” şiirinde de şair, “ölmek, ölümcülükler oynamak, boğulmak” eylemlerini, bir gösteri sanatı olan kantonun içerisinde oynanan bir oyun gibi işleyerek soyutlamaya, duygusal etkilerini gidermeye çalışmıştır. [318]

“Ece Ayhan’ın şiirinin genel bir temaya yöneldiğini söylerken bu ACI ÇEKME- tinsel ya da fiziksel, her anlamda acı çekme- sorunu”[319] dur. Ayhan, şiirlerinde bu acının ve içinde bulunulan sıkıntılı durumların sürekliliğini anlatmak için ölümü gerçek anlamından soyutlayarak kullanır. Şiirde ölüm, yaşama son verme anlamında işlevsizleştirilirken, hayatın sonu gelmez sıkıntılarını vurgulamada ise şiir için büyük bir imkân oluşturur[320]. Şair bir imkân olarak ölümün bu işlevini “Galata Kantosu” adlı şiirinde kullanır:

“geceleri Galata’da gülerken bacaklarımız uzamış alıştık artık ölümü
diyeceğim şu ivan Milinski: ölüm için ayırdık geceleri gülerken Galata’da.”
“Galata Kantosu”, Bütün Yort Savul’lar!, s.31.

[317]Ece Ayhan, “Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt”,**Bütün Yort Savul’lar!**, s.48.
[318] Mustafa Öneş, “Ece Ayhan’a Doğru”, **Mor Külhani**, s.112.
[319]**A.e.**, s.207.
[320] Kul, **a.g.e.**

Her gece tekrarlanan ve alışılan bir ölümden bahseden şair, özellikle geceleri eğlence hayatının merkezi durumunda olan Galata'nın görünmeyen sıkıntılı yüzünü, "ölüm için ayırdık geceleri gülerken/ Galata'da." mısraıyla ortaya koymuştur.

Yaşam için olumsuz bir durumun devamlılığından kurtuluşun çaresi ise gene ölümdür. Bu yüzden şair, "Ortodoks- Ortodoks" adlı şiirinde ölümü, tedirgin ediciliğine ve korkunçluğuna rağmen "yakışıklı" sıfatıyla niteleme yoluna gitmiştir.

"Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün. Aykırılığı da, som Ortodoks – Ortodoksluğa."

"Ortodoks-Ortodoks", Bütün Yort Savul'lar!,s.82.

Ece Ayhan, modern insanın ölüme yaklaşımında meydana gelen değişikliği, "Ölümün insanlarca "karşılanma" biçiminin artık farklılaştığını "Biliyorsun; ölüm/ Artık ayakta karşılanmıyor, karşılanmaz!"[321]mısraıyla anlatmıştır. Şair, "Denizkızı Eftalya'nın" ölümünü anlattığı mısralarda ise onun ölümünü "ağaçlarınkine" benzeterek ölümü ayakta karşılayışını da anlatmak istemiştir. "Ayakta karşılanmamak" söz öbeği; "ölüm"ün artık "saygı duyulmayan", "onun için herhangi bir hazırlık yapılmayan", "beklenmeyen", "dış mekânlarda (örneğin bir savaşta) gerçekleşmeyen" vb. bir olgu olarak üzerinde çok yönlü düşünülebilmesini sağlayan farklı çağrışımlara açıktır.[322]

Ece Ayhan'da, kavram ve inanç noktasında, "Ahiret"i doğrudan gösterebilecek bir örnekle karşılaşamayız. Ancak "Ahiret" bağlamında sayılabilecek cennet ve cehennem sözcüklerini, deforme ederek oluşturduğu "cehennet" sözcüğü, şairin bu konudaki ilginç yaklaşımını yansıtmaktadır.

"Dirim kısa ölüm uzundur cehennetteherhâl ağabeyler"
"Mor Külhani", Bütün Yort Savul'lar!,s.124.

[321] Ece Ayhan, "XXV", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.163.
[322]Kul, **a.g.e.**, s. 245.

> “Bu dizeden ve dizedeki "cehennet" sözcüğünün biçimsel yapısından hareketle, onun, "öbür dünya" inancını olumsuzladığını, hem bu kavramları hem de bu kavramların dayalı olduğu inanç düzlemini "kandırmaca" olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Yukarıdaki dizeden, şairin, "Din inanışına göre, iyilik yapanların, günahsızların, öldükten sonra sonsuz bir gönence kavuşacakları yer"' diye tanımlanan "cennet" anlayışını yadsıdığı anlaşılmaktadır.[323]

Şair benzer tavrını "Destemona - Othello" adlı şiirinde devam ettirir:

1."Dile benden ne dilersen!" dense sözgelimi Bir düş - masalın
son kıpısında

Ölüm taburesi ya da teneşir taşı yani

2.İşte ancak o zaman belki
Bir palavrayla avunmak istemediğim için "Cehennet!" diye
fırlama fırlama sabuklardım.

"Destemona - Othello", Bütün Yort Savul'lar!,s.254.

Öldükten sonraya ait dinî söylemleri yok sayan, palavra olarak niteleyen şair, bu fikirlerindeki kararlılığının ölüm anında dahi değişmeyeceğinin altını çizmektedir.

2.2.4.4.1.1.Ece Ayhan’da İntihar

Ece Ayhan, intiharı bir talihsizlik, üzücü, kötü bir sonuç olarak görmez; aksine onun için intihar, bir delikanlılık ve cesaret belirtisidir. Nitekim, “Bohemlik” adlı yazısındaki cümleleri bu noktada dikkat çekicidir:

> “Türkçe’de, şairler, genellikle nezih ve mazbut insanlardır. Hem biliyorsunuz bizimkilerin naturası çok sıkıdır. Öyle intihar falan etmezler! (Nilgün Marmara olayı yeni ve apayrıdır.)[324]

[323] **A.e.**, s. 244.
[324] Ayhan, **Sivil Şiirler**, s.19.

Şairin intiharla ilgili ilk yazdığı şiirlerden birisi olan " IV- Duba'dan Laternacı" adlı şiirinde de intihara yaklaşımı yukarıdaki cümleleriyle paraleldir.

"Adamlar geldi denizden ölmüş
Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan
İşe yaramayanların felsefesi bunlar
Bir uşak üçüncü katın balkonundan aşağı attı kendini"
" IV- Duba'dan Laternacı", Bütün Yort Savul'lar!, s.16.

Şair, intiharı bir şanssızlık olarak değerlendirenlere katılmadığını "İşe yaramayanların felsefesi bunlar" mısraıyla belirtirken; intihar edenlerin çoğul olarak şiirde verilmesi ise şairin intiharı bireysel bir tercihin ötesinde toplumsal problemlere taşımak istediğini göstermektedir.

Şairin intihar teması ekseninde bilinen en ünlü şiiri "Fayton"dur. Şiirinin hikâyesi ve gönderide bulunduğu mitolojiyi bizzat kendisi: "Ben 1958'de bir köşesinde yazmıştım. Ben, Fikriye Hanımın 1924'te Ankara'da Çankaya yolunda bir fayton içinde intihar etmesi yüzünden… atları da arabayla göğe çıkarmıştım. Mürekkeple bir Bizans yortusunu: İlya arabasıyla göğe yükselir. İşte Miraç! Cümleleriyle anlatmaktadır. "[325]

" O sahibinin sesi gramofonlarda çalınan
İncecik melankolisiymiş yalnızlığının
İntihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam
Caddelerinden ölümler aşkı pera'nın"
"Fayton", Bütün Yort Savul'lar!, s.37.

Mustafa Öneş, şiirde geçen "plak" imgesi ve "kara" renk üzerinden geliştirdiği yorumunu şu cümlelerle açıklama yoluna gider:

[325] Ece Ayhan, **Mor Ötesi Requiem**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.98.

> "Yukarıdaki dizelerde yalnız bir kadının şarkılarla beslenen üzüncü verilmektedir. " Sahibinin sesi gramofonlarda çalınan" alaturka şarkı plaklarının, iğnenin altında kapkara renkleriyle dönüşünden çıkan sesi bir kadının bedeniyle yalıtıp, şarkıların "aşk", "ölüm", "yalnızlık" gibi duygusal yanları olan sözcükleri benimsemesi sonucunda içine düştüğü melankolik durumu intihar düşüncesine değin vardırışı anlatılıyor da denilebilir."[326]

Ece Ayhan'da intihar olgusu etrafında toplumsal eleştirinin sesi Edip Cansever ve Turgut Uyar'a göre yüksektir ve açıktan bir protesto mahiyeti de taşımaktadır. Özellikle intihar "Devlet ve Tabiat"ta ve sonraki şiirlerinde daha somut ve bilinen nedenlere dayandırılarak işlenmiştir. Nitekim Ayhan, en meşhur şiirlerinden olan "Meçhul Öğrenci Anıtı" nda temayı bu şekilde ele alarak işlemiştir:

" Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabit okullarında
Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır"
"Meçhul Öğrenci Anıtı", Bütün Yort Savul'lar!, s.123.

Yoksul, halk çocuklarının okumak için tek şanslarının olduğu "Devlet Parasız Yatılı Okulları"nın adı, şiirde "İntiharın parasız yatılı küçük zabit okulları" olarak değiştirilerek intiharın ortaya çıkışı, sosyal eşitsizliklere ve eşitsizliğin somutlaştığı yerlerden birisi olarak okula dayandırılmaktadır.

Şairin intihar eyleminin okul ve öğrenciyle bir arada andığı bir diğer şiirinin adı "Açık Atlas" tır:

"En arka sırada çift dikişliler, sınavda en öne
İntihara ve denizde nasıl boğulmaya çalışırlar"
"Açık Atlas", Bütün Yort Savul'lar!, s.132.

Şiir okullarda sınıfların yaşları büyük, haylaz arka sıra sakini öğrencilerini konu edinmiştir. Sınıfta kendiliğinden ortaya çıkan tabiî durum, sınav zamanlarında bozulur ve sınıf tekrarından dolayı şiirde "çift dikişliler" olarak nitelendirilen öğrenciler ön sıralara alınır. Şair, tembellikleriyle bilinen bu öğrencilerin denizde

[326] Öneş, **a.g.m.**, s.108.

boğulmalarıyla ortaya koydukları intiharlarını "çalışma" fiiliyle anlatarak ironik bir manevra da yapmıştır.

Ayhan "Zambaklı Padişah IX" adlı şiirinde okullardaki yaptırım ve cezaların neden olduğu intiharları dikkatlere sunar:

"Duyduk ki, bir daha
Kuş getirmek sınıfa
İntihar olmuş cezası
Hal ve gidiş tüzüğünde"
"Zambaklı Padişah IX", Bütün Yort Savul'lar!, s.159.

Eskiden öğrencinin okul içerisindeki tutum, davranış ve arkadaşları arasındaki uyumunu içeren davranış notu, "hal ve gidiş" adıyla karnelerde yerini alırmış. Şiirde özgürlüğün sembolü niteliğinde de olan "kuş" un sınıfa getirilmesi, bahsi geçen notu düşürmüş ve alınan cezanın neden olduğu intihar eylemi de böylelikle ortaya çıkışmıştır. Emine Sevgi Özdamar, Ece Ayhan'la ilgili anılarını anlattığı "Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur" adlı kitabında şairin intihar temasının arka fonuna yoksulluğu, sınıf farklılığını yerleştirişini şu şekilde anlatır: " Ece, kayıp çocukların intihar haberlerini de gazeteden keserdi, 'bu fakir çocukları, orta ikiye kadar okurlar, orta ikiyi okuyamayıp, okuldan kaçarlar, orta iki bu çocukların çoğunun intihar yılıdır."[327]

2.2.4.5.1.İlhan Berk'te Ölüm-Ahiret

Varlığa yaklaşımında maddeyi, somutu temel alan İlhan Berk'in ölüme yaklaşımı da benzer özellikler taşımaktadır. Berk'in "varlık"a yaklaşımındaki maddeci tutumundan, Cansever'de olduğu gibi, "Materyalizme kuşkuların en güçlü ve en pozitifini yönelten ölüm"[328]bile kurtulamamıştır. "Eski Bir Han Kapısı" adlı şiiri şairin bu tutumuna tipik bir örnektir:

[327] Emine Sevgi Özdamar, **Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur: Ece Ayhan'lı Anılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.17.
[328]Karakoç, **a.g.y.**

“ O zaman işte eğilir bakarım ölümüme
Ve birden dağılmış, dökülmüş bulurum etimi ve sevmem
Sevmem ölümün hiçbir biçimini
Hele senin ölümünse
Çözülüşüyse etinin”
“Eski Bir Han Kapısı”, Toplu Şiirler, s.618.

Ölüm, şairin bu mısralarında maddesel bir yok oluş ve bedenin bozulması şeklinde ele alınmıştır. Ölüm kelimesinin açması muhtemel metafizik kaygıları dahi şiirde kendisine yer bulamamıştır. Şair ölüm karşısında benzer yaklaşımı “İm Ad Değildir”de de sürdürmüştür:

“ Ölüm sözcüğü eskiden de iki
heceydi, evlere girer çıkar, yatak
turları atar, ağaçlarla alay ederdi.
Bugünkü gibi de işini hep tek
başına görürdü.”
“İm Ad Değildir”, Toplu Şiirler, s.1046.

Bu mısralarda Berk, “Ölüm”ü elle tutulur, gözle görünür kılabilmek için ona insana ait özellikler yüklemiş ve ölümün tarihte ve bu günde şeklinin ve işlevinin bozulmayışına dikkati çekmiştir. Şiirde ölümün iki heceli sözcük olarak ele alınması, şairin ölümün kendisine olan uzaklığının ifadesi olarak da okunabilir. Nitekim bir röportajında İlhan Berk, konuyla ilgili şunları söyler:

> “Bana gelince ben bir gün öleceğimi hiç düşünmedim.Dünya sözcüklerle kurulmuştur, sözcükler sınırlar dünyayı. Bunun dışında da yoktur. Gökyüzü, elma, güneş, Zonguldak birer sözcüktür. Böyle binlerce sözcük gibi ölüm de bir sözcüktür. Ben böyle düşünüyorum. Ölümün bendeki yeri de öbür sözcükler gibidir, bar ağırlığı, ayrı bir ağırlığı yoktur.”[329]

[329]Berk, **Kanatlı At**, s.126-127.

Berk, "Ölüm O Pas" adlı şiirinde metafizik bir olgunun dışında maddesel bir yok oluş olarak algıladığı ölümü, bedende meydana getirdiği deformasyondan ötürü bir pas olarak nitelemiştir. Beden maddi yapısıyla sınırlandırılıp ölümün de biyolojik bir değişim olarak ele alınması kaçınılmaz olarak şairin böyle bir tanımlama yapmasına neden olmuştur.

"Günlük işlerine, gökyüzüne tut çıplaklığımızı;
Ağaçlara, çarşılara, caddelere çıkar onu;
Ölüme, o pasa tut sonra da."
"Ölüm O Pas", Toplu Şiirler, s.945.

Ölümle ilgili son şiirlerinde birisi olan "Şeyler" adlı şiirinde Berk'in ölüme materyalist yaklaşımında bir değişikliğin olmadığı gözlemlenmektedir. Şair, ölümü belli bir şekli olan nesnelerle birlikte ve nesne olarak sıralamış böylelikle ölüm gibi metafizik bir olguyu somutlama yoluna gitmiştir.

"Düşündüm konumunu ölümün
Küpün, piramitin, silindirin.
Yanlış olan nesne yok."
"Şeyler", Toplu Şiirler, s.1155.

İlhan Berk, Kanatlı At kitabının "ben aykırıyım kendimle bir uzlaşmam yoktur" adlı yazısında, adeta "Şeyler" adlı şiirindeki bu mısraların yorumunu yapmaktadır:

"Hem ben somut sözcüklere daha bir bağlıyım. Elimle tutabildiğim, dokunabildiğim; karşılığı hemen görünen. Ölüm böyle bir sözcük değil. Bu yüzden olacak, büyük bir yer kaplamadı yazdıklarımda, yaşamımda."[330]

[330] **A.e.**, s.126.

Yukarıda şiirlerinden yaptığımız alıntılarla örneklendirmeye çalıştığımız Berk'in ölüme materyalist yaklaşımını, Ahmet Oktay "Galile Denizi" adlı yazısının satır aralarında şu cümlelerle ortaya koymuştur:

> "Ölü şair, insan vücudunun övgüsünde ve sokakların, o canım şehir sokaklarının gürültüsünde dirilir.(…) insan uzayda yer kaplayan bir form, sükunet yaratan bir figür değil, uzayı anlamlandıran bir hareketler bütünüdür.(…) Berk, gerçeği ayırır, parçalar, toplumsal yükü fazla olanları ön plana çıkarır. Ruhun ve varlığın sorunlarıyla ilgilenmez.(…) ateist, madde ve harekete dayanan bir şiiri vardır Berk'in."[331]

Şairin ölüme karşı takındığı maddesel bakış, şiirlerinde ölümün insanlarda uyandırdığı ürpertiyi, korkuyu ve bunların neticesinde saygı duyulan konumunu da ortadan kaldırmıştır:

"bir sandalyenin yerini değiştiriyormuş gibi
"ölüp gidiyoruz işte" dedi,
Kaldırmadan başını
Günlük işlerdenmiş gibi ölüm."
"Günlük İşlerdenmiş Gibi Ölüm", Toplu Şiirler, s.748.

Günlük dilde "ne olsun yaşayıp gidiyoruz ifadesi" değiştirilerek "ölüp gidiyoruz işte" ye dönüştürülmüş, bu ironiyle şiirde insanın ölüme yazgılılığı da verilmek istenmiştir. Ancak şiirde asıl anlatılmak istenen şiirin başlığında da belirtildiği üzere, ölümün artık sıradanlaşarak, günlük yapıp edile gelen herhangi bir iş gibi algılanmasıdır.

Berk'in ölümün kaygı verici tesirine karşı şiirlerinde ortaya koyduğu tepkilere baktığımızda, en belirgin ve ön plana çıkan davranışının onu kabullenmek olduğunu görürüz.

"Böyle hep birlikte ölüme bulaşmış yürüdük.
Gördük yalnız ölüm yinelenmiyordu

[331]Oktay, **Şairin Kanı**, s.118-119.

Yalnız ölümün geleceği yoktu.
(…)
Sonra akşam oldu, sonra gece
Üstü karalanmış bir gün gibiydik.”
“Bir Ölüyü Almaya Gitmek”, Toplu Şiirler, s.751.

“Bir Ölüyü Almaya Gitmek” şiirinde insanın ölümünü içinde taşıması ve ölümle iç içeliği. “Böyle hep birlikte ölüme bulaşmış yürüdük.”, mısraıyla verilirken, ölümle birlikte insanın değersizleşip yok oluşu da “Üstü karalanmış bir gün gibiydik.”mısraıyla belirtilmiştir.

İlhan Berk şiirinin en önemli izleklerinden birisi olan kentler de bir canlı gibi ölümle birlikte ele alınarak işlenmişlerdir.

“Yıkıntı. Yıkıntı. Yıkıntı. Ölümün
Budur burda adı. Onun için
Ben de uzattım saçlarımı.”
“Ölü Kent Koruyucusu”, Toplu Şiirler, s.580.

“Ölü Kent Koruyucusu”nun ağzından şair, insanlar gibi kentlerinde ölümlüğünü vurgulamış, insanların fiziksel olarak yok oluşlarının ölüm olarak adlandırılmasına karşın kentlerin ölümünü de “yıkıntı” olarak adlandırmıştır.

“Ve ölüm yalnızlığını bırakmış sade ve çekip gitmiş
Yani yazmamış adını ve rengini. Beyaz öyle.”
“Halikarnassos”, Toplu Şiirler, s.552.

Berk hayatının büyük bir kısmını da geçirdiği Halikarnassos (Bodrum)’u da şiirine taşımış ve kent ıssızlığı ve renksizliği (beyazlığı) dolayısıyla ölümle ilintilendirilmiştir. “İstanbul 1” şiirinde şair, İstanbul’un Haliç, Eyüp, Kağıthane gibi semtlerini bir gezgin gibi dolaşır ve geçtiği yerlerin kendisinde uyandırdığı duygu ve

izlenimleri şiirine yansıtır. Şiirde geçen "Ve iniyorum bir vadiyi. Belki bir ölümü"[332] mısraıyla ise insanın yaptığı en alelade eyleminde dahi ölüme yazgılı oluşunu; yaşam ve ölümün iç içe geçmişliğini vurgular.

Şair, "Etin Çağrısı" başlıklı şiirinde "O zaman kentler de ölür dedim"[333] mısraıyla insan için kaçınılmaz son olan ölümü, kentlere yakıştırmış; "Ölümün upuzun uzanışıydı kent"[334] mısraında ise bu yakıştırmasını bir adım öteye taşımış, kenti ölümün tecessüm etmiş şekli olarak düşünmüştür.

Berk, "Roma" adlı şiirinde hayatın zorluklar ve mücadelelerle geçişi, nihayetinde ise ölümle son buluşundan hareketle " Bir dağ yolu gibi çıktığın;/ Ölüm çıkılan bir yer midir"[335] mısralarını kaleme almıştır.

Berk şiirlerinde ölüme, onu tanımlama, sorgulama ve somut olarak ona dokunma çabası olarak da yaklaşmıştır. Berk, "Su" adlı şiirinde bir balık türü olan "orfoz"un ölümünü gözlemler ve onun ölümü şaire kendi ölümünü ve başkalarının ölümlerini de çağrıştırır.

"Ve uzun uzun baktım bir orfozun gözlerine cançekişen borda-
sında gemimizin
bakar gibi ellerime, ayak tırnaklarıma
ölümüme.
dedim ki ölüm nasıl bir şeydir günün bu saatinde
ölümleri sıraladım, yanyana yazdım"
"Su", Toplu Şiirler, s.593.

Bu şiirin düzyazıda bir karşılığı olarak ele alınabilecek yorumunu şair, Semih Kaplanoğlu'nun yaptığı söyleşide şu ifadelerle ortaya koyar:

> "Ölüm seyredilmez; yaklaşılır ona, dokunulur. Tanı alanına girer nerdeyse. Habil'in de üstüne çöreklenir. Yaşamak her şey değildir diyordur nerdeyse. Hiç değilse sorgulanır ölüm. Ayraç içine alınır, ilk görülüyor, biliniyormuş gibi de bir 'ödev' gözüyle görülür, yaklaşılır ölüme. Ama asıl da

[332] İlhan Berk, "İstanbul 1", **Toplu Şiirler**, s.425.
[333] İlhan Berk, "Etin Çağrısı", **Toplu Şiirler**, s.583.
[334] İlhan Berk, "Etin Çağrısı", **Toplu Şiirler**, s.583.
[335] İlhan Berk, " Roma", **Toplu Şiirler**, s.478.

> düşünmeye bir çağrıdır, derim. Gündeme girer. Ama bir tanı, bir dokunma çalışmasıdır bu. Sözcük olarak ele almak (sözcükler varlıkların ayrımına dokunma ile varırlar) yerini saptama, bilme. Ölümü yalnız felsefecilere bırakmamak (şiirin konaklarından biridir çünkü ölüm), yeni alanlara çağırmak. Hem sorulacak, hem de yanıtlanacak bir konum kazandırmak. Buluşmadan.”[336]

“Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum” da Berk, şair olarak ölümü, üzerinde çalışılabilecek tümce, bir şiir malzemesi olarak ele aldığını anlatmaktadır.

“Nereden başlasam yine oraya geliyorum. Ben gidiyorum
Ölüme, o büyük tümceye çalışacağım.”
“Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum”, Toplu Şiirler, s.1010.

Berk bazı şiirlerinde aşkın ve ölümün iç içe geçmişliğini, birlikteliğini benzetmeler ve kıyaslamalar aracılığıyla ortaya koymaya çalışır: “El eledir çünkü aşkla ölüm.”[337], “Anla ki ölüme benzer sevmek”[338] gibi mısraları şairin bu yaklaşımını gösteren örneklerdendir. Berk şiirlerinde örneklerini verdiği bu düşüncesini bir düz yazısında da gerekçeleriyle birlikte şu şekilde dile getirmiştir:

> “Aşk olanaksızlıktır. Dahası, kavuşamamaktır. Orpheus ile Euriykide’nin başına gelen o bela da diyebiliriz. Hani bahtsız Orpheus’un Euriykide’’ye kavuşması olur ya, işte böyle bir şeydir aşk. Vardır, ama yok olmaya da hep hazırdır. Birleşme dışıdır sanki, yıldığını duyduğu o büyük mutlu andır. Varlığı dünya ile eşittir, yokluğu yıkımdır.
> İnsan aşka ölüme gider gibi gider: Ya onu yaşar ya da ölüme gider.
> Hem zaten aşkla ölüm ayrılmaz. Bitişik kardeşlerdir. Büyük felakettir.”[339]

“Dinî inanışa göre, insanın öldükten sonra dirilip sonsuza dek kalacağı ve Tanrı’ya hesap vereceği yer, öbür dünya anlamlarına gelen”[340] Ahiret’i İlhan Berk ne doğrudan ne de dolaylı olarak ele almamıştır. Şairin “nesnel karşılığı olmayan

[336]Berk, **Kanatlı At**, s.169.
[337] İlhan Berk, “Aşkla Ölüm”, **Toplu Şiirler**, s.939.
[338] İlhan Berk, “Tarar Saçımızı Ölüm”, **Toplu Şiirler**, s.942.
[339]Berk, **Kanatlı At**, s.120.
[340] Güncel Türkçe Sözlük, **Türk Dil Kurumu**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.org.tr, 7 Mayıs 2012.

sözcüklere kapalı olmasının yanında"[341], inanç olarak tutumu da bu yaklaşımında etkili olmuştur. O, ölümün ardında gidilecek yerden ve karşılaşılacaklardan çok geride kalanlar üzerinde durmuştur: "Su" adlı şiirinin aşağıdaki mısraları şairin bu yaklaşımına tipik bir örnektir.

"Bir şey gitti geldi elimde
Kısaldı uzadı durdu
Anladım ölüm kalan bir şeydi bakınca ellerime"
"Su", Toplu Şiirler, s.593.

Bu mısralarda şair konunun başında da belirttiğimiz gibi "ölüm"ün somut, gözlemlenebilen tarafıyla ilgilenmiştir. Şair benzer yaklaşımını "Ölümle Kalan" adlı şiirinde de sürdürür. Şiir başlığıyla tematik bağı kendiliğinden kurmuştur. Ancak şair bu şiirde ölüm karşısında duyulan bir acının; hayatın ve ölümün sorgulanmasının çok uzağında ölüde (cesette) odaklanmış, ölen kişinin bedeninde fiziksel olarak meydana gelen değişiklikleri rapor etmiştir:

"Uzanmış duruyor uzun boylu
Uzanmış uzun bir sokak gibi
(…)
İki yanında kalmış elleri. Ölüm
Açmış çünkü çadırını."
"Ölümle Kalan", Toplu Şiirler, s.669.

Onun ölüme bu tarz yaklaşımı, hem metafizik hem de felsefî açılımlara müsait bir temayı da kısırlaştırmıştır. Nitekim "Çıkrıkçılar Yokuşu" adlı şiirinde de ölümün felsefî ve dinî temellerden yoksun olarak işlenişi, ölüm ötesine şiiri kapatmış ve şairin dilinde ölüm sonrası bir belirsizlik olarak ortaya çıkmıştır.

"Sonra birden büyük bir sessizlik oldu

[341]Berk, **Kanatlı At**, s.84.

Bu dünyadan İlhan Berk geçti dedim yürüdüm"
"Çıkrıkçılar Yokuşu", Toplu Şiirler, s.330.

Berk, "Atlas" adlı şiirinde ölümlü olmak yönüyle benzerlik taşıdığı "onlar" dediği kimselerle kendisi arasındaki, ölümü algılayış ve anlamlandırış bakımından ortaya çıkan farklılık üzerinde durur. Berk bir öte dünya inancı taşıdığı muhtemel kimseleri "onlar" olarak adlandırırken kendisinin ölüm tanımını da, birçok şiir ve yazısında vurguladığı üzere, "iki heceli bir sözcük" olarak belirtmiştir.

"Ve uzun uzun sustuk sonra üçümüz de
Yakındık ne de olsa üçümüz de ölüme
Onlar için bir yer değiştirmekti ölüm
iki heceli bir sözcük benim için."
"Atlas", Toplu Şiirler, s.456.

Şair sözcük olarak sadece "ölümü" ele almamıştır. Dinî terminolojinin diğer kavramlarına karşı benzer tavrını sürdürür. Nitekim "Tanrıtanımazlığım" adlı yazısında Cennet ve Cehennem kavramlarına da birer sözcük olarak yaklaştığını özellikle belirtmiştir: "Cennet, Cehennem sözcükleri de çocukluğumda büyülü sözcükler olmadan öteye gitmediler. Büyüyünce de birer sözcük olarak kaldılar."[342]

Bir öte dünya inancına sahip olmayan şairin içerisinde taşıdığı sonsuzluk duygusunu yansıtabileceği tek mekân dünyadır. Bu yüzden otobiyografik veriler taşıyan "İlhan Berk IV" adlı şiirinde şair, çektirdiği fotoğraflardaki bakışlarını "dünyaya yeni gelmek" isteği olarak yorumlamıştır.

"Yani biraz daha uzar boyu ve önüne bakar bütün resimlerde
Bütün resimlerde dünyaya yeni gelmek istiyor gibidir."
"İlhan Berk IV", Toplu Şiirler, s.704.

[342]Berk, **Uzun Bir Adam**, s.76.

2.2.4.5.1.1.İlhan Berk'te İntihar

İlhan Berk'in hayata bakışı, hedonist(hazcı) bir yapıdadır. Onun bu bakışının altında hayatın merkezine "gövdeyi", bedeni koyması ve bedenin arzuları, istekleri için yaşaması yatmaktadır. Berk, bu hayat algısını bizzat kendisi şu cümlelerle özetlemektedir:

> "Bir Dionysos'çu gibi baktım yaşama ve her zaman büyülü bir sevinç duydum dünyada olmaktan. Andre Gide'nin kitaplarında günah işlemeyi öğrendim, günahtan keyif aldım. Yaşama öylece bıraktım kendimi. Yaşama coşkum, aşırılığım Dionysos'çuluğumdan gelir."[343]

İlhan Berk'in hayat karşısındaki bu tutumu, şiirlerinde intihar temasına yaklaşımını da etkilemiştir. Berk'te Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde karşılaştığımız toplumsal kökenli intihar olgusuyla karşılaşamadığımız gibi temanın bireysel bir tercih olarak işlenmesiyle de karşılaşamayız. Hayata dört elle sarılan bu şairin eserlerinde intihar çok az geçmekte ve geçtiği yerlerde ise intihar kendi anlam karşılığında kullanılmamaktadır. Şair intiharı, genellikle sevgiliye duyulan şiddetli aşkın bir ifadesi olarak ele almış ve şiirlerinde işlemiştir. Aşağıdaki mısralarda da şair, sevgilisinin yüzü karşısında hissettiği duyguları intihar kavramıyla anlatmıştır.

"Sonsuz Temmuz yüzün, o intiharım. Bun
lar oraların. Ey Aşkyüzlüm benim"
"Şiir", Toplu Şiirler, s.313.

"Ülke" adlı şiirinde Berk, "aşk" kelimesine yer vermezken "intihar"ı direkt aşkın yerine kullanmıştır. Ölüm ve aşkın birlikte anıldığı şiirlerine kendisinin yaptığı yorumdan yola çıktığımızda Berk, "imkânsızlık, olanaksızlık ve kavuşamamak"[344] olarak tanımladığı aşkı, intiharla özdeşleştirmek istemiş de olabilir.

---

[343] **A.e.**
[344] Berk, **Kanatlı At**, s.120.

“kapanık bir gülünü koymak sessizce
yanına intiharımızın. Bir sıkın-
tıya bir göğe durmak sonra gizlice
Eskil.”
“Ülke”, Toplu Şiirler, s.316.

Berk, “Ikona VII” adlı şiirinde de “çok güzel” olarak nitelenen kişi için tasarıda kalan ya da başarısız olan intihar teşebbüslerini konu edinir. Gerçekleştiğinde tekrarı mümkün olmayan intiharın başarısız oluşunu şair, ironik bir dille “çifte intiharlar” olarak adlandırmıştır.

“Yani aşklar ki bir çocuğun yüzü gibidir ve hiç büyümemiş
Çifte intiharlar kurar o çokgüzel için
Hep başarısız”
“Ikona VII”, Toplu Şiirler, s.732.

2.2.4.6.1.Sezai Karakoç’ta Ölüm-Ahiret

Diğer İkinci Yeni şairlerinde felsefî ve dinî bir temelden yoksun olmanın ötesinde metafizik ekseninden de kaydırılarak işlenen ölüm; Sezai Karakoç’ta onun bağlı bulunduğu inanç sisteminin bir neticesi olarak metafizik kökenli güçlü temellere oturur. Karakoç, bu inanç sisteminin verileri ışığında tutarlı ve sağlam bir ölüm anlayışına ulaşmış ve şiirlerinde ölüm temasını bu doğrultuda işlemiştir. Diğer İkinci Yeni şairlerinde ölüm, en çok işlenen temalardan birisi olmasına karşın; Karakoç’ta bu tema, neredeyse hemen her şiirinde doğrudan ya da dolaylı olarak geçmektedir.

Karakoç, “ölüm”ü sadece şiirlerinde işlememiş, şiirlerinin yorumu ve açılımı olabilecek şekilde düz yazılarında da sıklıkla dile getirmiştir. Aslında onun ideali ve çilesi (davası) olarak adlandırabileceğimiz “Diriliş” düşüncesi de hem gerçek hem de mecaz anlamda ölümü bir tohum gibi içinde taşımaktadır. İnsanın gerçek anlamda dirilişe erebilmesi için de ölmesi gerekmektedir.

Ölüm Karakoç'ta İlhan Berk'te olduğu gibi sadece bir sözcük, şiirde dekoratif bir unsur, donuk bir tema değildir; aksine Karakoç, ölüm ve yaşamı geçişli bir şekilde şiirinde ele alarak ölüme aynı zamanda yaşam içi bir gösterge olabilme özelliği de kazandırmıştır. Karakoç'un şiirlerinde ölüm ve yaşam arasındaki geçişliliği ve şiirlerinde bunu sağlayan imgeleri Ebubekir Eroğlu şu şekilde anlatır:

> "Balkon"da "körfez" imgesi bu geçişliliği sağlar. "Deniz" şiirinde yaşamla ölüm, anne ile çocuk arasında bir geçişlilik sağlanırken balkondan geceleri seyredilen deniz, sonsuzluğu da getirecektir. "Anneler ve Çocuklar" şiirinde, ölüm duygusu içinde anneyle çocuğun birbirine bağlılığı yeniden ortaya çıkar. "Sevgi" şiirinde ise bütün bunlara yeni bir imgenin "sevgi imgesi" eklendiği görülür."[345]

O dönem şiirinin ana ilgilerinden birisini oluşturan "ölüm", diğer İkinci Yeni şairlerinde Karakoç'ta örneklerini verdiğimiz işlevin aynısını görmez:

> "Bu durum, o dönem şiirinin "yaşamla ele almak" tutumuna uygundur. Ancak, "hiçlik" düşüncesinin etkisinde değerlendirilen yaşamla birlikte ele alınan, yaşamın "dinamitlendiği" imgeler yeterli canlılığa sahip olamamıştır öteki şairlerde. Ölüm böylece bu şairlerde yaşam için bir gösterge olmaktan çıkmıştır."[346]

Ölümü yaşamla birlikte ele almak ölümde saplanıp kalmak, onda boğulup kalmak değildir. Nitekim Karakoç, şiirinde ortaya koyduğu bu durumun açılım ve yorumunu şu şekilde yapmaktadır:

> "Günlük hayat, zihin hayatı, ruh yaşantıları, realiteye estetik uzanışlar, ölümle birlikte olursa daha derin bir kavrayışla evren içinde varlığını duyuracaktır: ölüme bakmak, ölümü yaşamak, realiteyi ölümle analiz etmek, hayatın inkârı demek değil, tam tersine hayatı iyice anlamak, kavramak için ölümün yardımını reddetmemektir. Ölümle uğraşan hayatla uğraşıyor demektir. Çünkü ölümle hayat ikisi birlikte varoluşumuzun tümünü meydana getirirler."[347]

---

[345]Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.25.
[346]**A.e.**
[347]Karakoç, **Ruhun Dirilişi**, s.126.

Karakoç'un bu cümleleri eşliğinde onun ölüme karamsar bir ruh hâli içerisinde yaklaşmadığını görürüz. İslamî kaynakları kendisine esas alan şairin ölüme yaklaşımı da bu kaynaklar çerçevesindedir. İslamiyetin ölüm yorumunu şair, diğer dinlerin ölüm algısıyla kıyaslayarak şu şekilde açıklar:

> " (...)eski Mısır'daki gibi hayatın üzerinde bir kabus; ölümü bile ticarileştiren İsrailoğlu yorumu; fantezileştirerek yersiz bir estetik telaşına batıran Hristiyanlık tutarsızlığı değil, hayatla altın oranında denge kuran İslamın tutumu esastır.[348] İslam, ölümün barbar görünümünü kırarak onu uygarlaştırmış, onun karanlık çehresine munis bir ifade kazandırmıştır."[349]

Bu yorumun Karakoç şiirindeki karşılığı ise, onun "Gül Muştusu" adlı şiirinde karşımıza çıkmaktadır.

"Bir gülün ölümle ilgisini
Gülle ölüm arasındaki sırrı
Arar gibi
Bir gülün hesabını sorar gibi"
"Gül Muştusu", Gün Doğmadan, s.373.

Şair gül sembolüyle özdeşleştirdiği İslam medeniyetinin ölüme bakışını da "gül" le vermiştir. Karakoç, Batı medeniyetinin iç karartıcı, ürkütücü ölüm telâkkisinin karşısına "gül" motifiyle munisleştirdiği ölümü çıkartır. Şair ölümün bir yok oluş olmadığını aksine yeniden bir dirilişi de bağrında taşıdığını gene "gül"le sembolleştirmiştir.

Medeniyet perspektifinden ölüme bakış ve farklı medeniyetlerin ölüm algısı bir başka şiirinde, bir çocuğun ağzından sade ama bir o kadar da çarpıcı bir anlatımla işlenmiştir:

" Sizin Matmazel bir ölse siz onu bir daha göremezsiniz
Hâlbuki bizim ölülerimizi teyzem görüyor

[348] **A.e.**
[349] Sezai Karakoç, **İnsanlığın Dirilişi**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1979, s.129.

Onlarla konuşuyor onlara ekmek veriyor
Onlar ekmek yiyor anladın mı Bay Yabancı
Matmazel bir ölse ona kimse ekmek vermez”
“Ötesini Söylemeyeceğim”, Gün Doğmadan, s.48-49.

> “İslam medeniyetinde ölüm sonsuzluktan günlük hayata ebedî anlamlar taşıyan, hayatın içinde ve hayatla iç içe bir kavramdır. Ancak Batı medeniyetinin ölüm algısına bakıldığında ise, inkâr edilerek yok sayılan ölüm, bu hayatın anlamını da kaybettirmiş ve hayatı absürd bir anlama bürümüştür.”[350]

Karakoç’ta İslam inancıyla içselleştirilmiş ölüme bu bakış, aynı zamanda onu büyük bir teslimiyet içerisinde kabullenmeyi de netice vermiştir. Ancak bu kabulleniş Turgut Uyar’da karşımıza çıkan ölüm karşısında yapacak bir şeyi kalmayanın kabullenişi şeklinde değil; iradî ve bir inancın gereği olarak tercih edilen teslimiyet şeklinde bir kabulleniştir.

“Modern Türk şiirinde ölüm ürpertisini metafizik bir derinlikle ve sanatının kışkırtıcı motivasyonlarından birisi yaparak estetize eden isimlerin başında gelen şairin dönüp dolaşıp karar kıldığı “istasyon” ise “teslimiyet” ve olduğu gibi kabul etme. Allah’ın iradesine teslim olarak ölümü inancın güzelliğiyle güzelleştirmedir.”[351]

Şair ölüm karşısındaki teslimiyetini, kabullenişini ve bu çıplak realite karşısındaki hayranlığını, “Günahını sırtına yüklenen bir kaplumbağa gibi/ Ölüm önünde öz benliğim yavaşlar”[352] mısralarıyla belirtirken, insanın fıtraten ölümlü olarak doğuşunu da kaplumbağa imajıyla vermiştir.

İnsan ne yaparsa yapsın ölümden kaçış yoktur, kaçınılmaz bir kader olarak insanın dünyada ölüm tarafından kuşatılmışlığı şairin “ Yukarıya yükselsek ölüme yükseliyoruz/ Aşağı insek ölüme değiyoruz”[353] mısralarında karşılığını bulmuştur. Bir başka şiirinde Karakoç, ölümün karşısında fiziksel sağlamlığın da fayda

[350] Karakoç, **İnsanlığın Dirilişi**, s.129.
[351] Andı, **a.g.e.**, s.50-51-52.
[352] Sezai Karakoç, "Ve Monna Rosa", **Gün Doğmadan**, s.31.
[353]Sezai Karakoç, "Taha Sabır Kentinde", **Gün Doğmadan**, s.338.

etmeyeceğini mısralarına taşırken ölümün sadece insanlara özgü olmadığını, yaratılan her şeyi böyle bir sonucun beklediğine de vurguda bulunmuştur.

“En güçlü sofra devrilir bir rüzgârla
En ömürlü çiçek göçer sonbaharla
Ve ölüm hep asılı keskin kılıç başuçlarında
Ve kapanır açılır ulu bir perde her yüzyılda”
"Leylâ ile Mecnûn/ 4.Dönüş, Gün Doğmadan, s.576

İslam inancında ölümün muradı, sadece ölecek insanın canını almak değil, geride kalanlarında sessiz vaiz olarak adlandırılan ölümden ibret almaları ve hayatlarını yeniden gözden geçirmeleridir. Karakoç da ölüme bu çerçevede yaklaşmıştır. Ona göre ölüm, bir bakıma insanın kendini yeni baştan yoklayışıdır, ölümü hayatının içine katan hayata bakışına bir ölüm dikkati yerleştiren insan doğru yoldadır.[354] “Hızırla Kırk Saat”ten alınan aşağıdaki mısralarda da şair ölümün bu hayat için çok önemli bu fonksiyonel yapısına dikkati çekmekte, ölümün nasihat edici yönüyle peygamberlik mesleği arasındaki benzerliği de ortaya koymaktadır. Ölümün diğer İkinci Yeni şairlerinde aldığı dar ve sınırlı anlamlara karşın Karakoç’ta kavram geniş açılımlara ve zenginliğe kavuşmuştur. Diğer İkinci Yeni şairlerinin ölüm üzerindeki dikkatlerinin tersine Karakoç, onun diriltici ve iyileştirici özelliklerini de bu şiirde ön plana çıkartmıştır.

“Çırpın çırpın ki belki görürsün ölümden ötesini
Senin mesleğin bir bakıma ölüm mesleği
Bozulmuş saatleri ölümle iyi etmek
Ölümle açmak kurumuş dudakları
Ölümle açmak kapanmış gözleri
Öleni ölümle diriltmek
Ölümle sağ tutmak sağ olanı
Ölümün ışınıyla görmek

[354] Sezai Karakoç, **Yitik Cennet**, Diriliş Yayınları, İstanbul 2001, s.20-21.

Karanlık gecede
Karataştaki
Kara karıncayı"
"Hızırla Kırk Saat", Gün Doğmadan, s.221-223.

Karakoç, bir yazısında bu şiirin yorumu ve çağın ölüm algısına bir eleştirisi şeklinde de ele alınabilecek şu cümleleri ifade eder:

> " Çağımızda, ölüm dikkati, mücerret ölüme ve ölümden ötesine dikkat ve bu dikkatin uygarlığın her alanında verimlenişi ve genel anlamda renk katışı biçiminde değil, sadece ölene dikkat şeklindedir (bu noktaya Turgut Uyar'ın "Övgü, Ölüye" ve İlhan Berk'in "Ölümle Kalan" şiirlerinde verilen ceset tasvirleri örnek gösterilebilir.). Hatta ölüler arasında seçme yaparak ayrıcalık gözeterek hayattaki değerlendirilişlerden koparmayarak sadece ölmüş olana dikkat etmektedir."[355]

Karakoç'ta ölümün kendi anlamı içerisinde sosyal bir eleştiri hâlini aldığı şiirleri de mevcuttur. Şair, 1958 yılında yayımladığı "Kutsal At"[356] adlı şiirinde Fransa'nın Cezayir'i işgali ve orada yapmış olduğu katliamı mısralarına taşır:

"Cezayir'de atların
Gördüğünü kimse görmedi
Kimse bu ölümlerle
Cezayir'li gibi
Ve Cezayir'li kadar
Ölmedi
Ama Cezayir Yaşıyor"
"Kutsal At", Gün Doğmadan, s.85.

> "At imgesiyle Fransız'lara karşı savaşan Cezayir halkını kasteden şair, bazen de sembol veya kendi anlamı üzerinden bütün bir Doğu dünyası için önemli olan binek hayvanını şiirin merkezine taşır. Ölüm bu coğrafyada neredeyse hayatın tek gerçeği olmuştur."[357]

[355] Karakoç, **İnsanlığın Dirilişi**, s. 41.
[356] Sezai Karakoç, "Kutsal At", **Pazar Postası**, nr. 12, 23 Mart 1958.
[357] Murat Kacıroğlu, "İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu Ve Afrika", **Türkiyat Mecmuası**, C.21, Güz 2011, s.177-210.

Şair Ölümü benzer işlevle "Ötesini Söylemeyeceğim" adlı şiirinde de ele almıştır.

Diğer İkinci Yeni şairlerinde görmezlikten gelinen, yok sayılan, karikatürize edilen ya da kendi anlam karşılığının uzağında başka şeyleri ifade etmek için kullanılan Ahiret ve ona bağlı kavramlar, Karakoç'un düşünce ve sanat dünyasının merkezini oluşturur. Beraber anıldığı şairlerle "ahiret" üzerinden açığa çıkan bu ciddi farkı Ahmet Oktay: Karakoç, ilkin bir mümin olarak "öteki dünya yaşamını" zaten öngördüğünü gizlememektedir. Bu önkabul, onu içinde göründüğü modernist şiir eğiliminden uzaklaştırır ve çağdaşları olan Cemal Süreya ve Ece Ayhan gibi şairlerin felsefî ve siyasal kaygılarından kesin biçimde ayırır.[358] sözleriyle ortaya koyar.

Ahiretin ve ona bağlı kavramların Karakoç'un şiirinde merkeze alınışının en açık göstergesi Karakoç'un "kendi uygarlık tezine, ikinci dirilişi de çağrıştıracak şekilde "diriliş" adını vermesidir."[359] Karakoç için ahireti önemli kılan sebeplerin başında "insanın öte algısının tüm hayat algısını belirlemesi"[360] gelmektedir. Karakoç, Ruhun Dirilişi adlı kitabında ölümün Ahret açısından önemi üzerinde durur ve bu önemi çeşitli semboller eşliğinde ortaya koyduğu gerekçelerle ispat etme yoluna gider:

> "Ölüm aynı zamanda bir başka dünyanın varlığının belgelerindendir. Bir bakıma öteki dünyaya açılıştır. Yer altındaki tohum nasıl yer üstündeki ağaç hâlini ve güneşli dünyayı idrak edemezse onu önceden düşünemez ve bilemezse insan bu dünya için yaratılmış algılarıyla öteki dünyayı ölümden önce algılayamaz. Ölüm insan için ipek böceğinin koza içindeki krizalit dönemi gibidir. İpek böceği, nasıl kelebek olacağını önceden asla düşünmez, bilemezse insanda bu dünyadayken öteki dünyayı tam olarak algılayamaz. İnsan ancak akıl, vahiy ve peygamberlerin bildirisiyle, bir de ölüm, zaman ve metamorfoz gibi objektif belgelerle öteki dünyayı sezmeye, çizgilerini fark etmeye başlar."[361]

Şair, ölümün bir son değil aksine sonsuzluğa açılan bir kapı (sedir) olduğunu, bir tohum gibi dünyanın bağrına düşen insanın vakti geldiğinde (bahar, seher) ölümle

---

[358]Oktay, **Şairin Kanı**, s.251.
[359] Münire Kevser Baş, " Sezai Karakoç Şiirinde Ölüm", **Turkısh Studies**, Volume 5/1 Winter, s.14-58.
[360] Karakoç, **Gündönümü**, s.42.
[361]Karakoç, **Ruhun Dirilişi**, s.122.

gül gibi açılacağını, dirilişe ereceğini "Gül Muştusu" adlı şiirinde de şu mısralarla ortaya koymaktadır:

"Kan kıyamet kopsa da şehirde
Ölmez adam can verse de
Sonsuzluğa ayarlı bir sedirde
Beklenen gül açılacak seherde
Baharla gelen yemyeşil bir seherde"
"Gül Muştusu", Gün Doğmadan, s.383

Şairin sonsuzluk ve diriliş vurgusu Leyla ve Mecnun'un ölümlerini anlattığı mısralarda da karşımıza çıkmaktadır:
"Anlatacaktım ölümlerini bir sonbahar eşliğinde Bir kış güneşliğinde
Fakat baktım bu ölüm değil diriliştir

Ölümden sonra ölümsüz hayat vardır

Anladım onlar ölmediler Ölüm adına

Ölüm maskesini takınarak

Dönüştüler bir ışığa"

"Leyla İle Mecnun/Ölüm", Gün Doğmadan, s.598.

Şair, Taha'nın Kitabı adlı uzun şiirinin "Taha'nın Ölümü" ve "Taha'nın Dirilişi" başlıklarını taşıyan bölümlerinde diriliş motifini İslamî terminolojiye ait kavramlarla anlatma yoluna gider:

"Dört melek ve Kur'anla

Dirildi Taha

Onulmaz bir ölümle

Kavuran bir felçle öldüğü hâlde”

“Taha’nın Dirilişi”, Gün Doğmadan, s.355.

Ruhun manevi olarak ölümünün reçetesi gibi algılanabilecek şiirde geçen “melek ve Kur’an” terimleri, aynı zamanda ikinci dirilişin de unsurları olarak ele alınmıştır.

“Üç sur ve İsrafil’le

Azrail’le bile

Dirildi Taha”

“Taha’nın Dirilişi”, Gün Doğmadan, s.355.

Ölüm meleği olan Azrail, bu mısralarda dirilişte rol oynayan bir melek olarak geçmektedir. Böylelikle şair, bir kere daha ölümün son olmadığı vurgusunu da dile getirmiştir. Görüldüğü gibi Sezai Karakoç, ölüm ve ölümden sonrasını tamamıyla dinî anlayışa uygun bir şekilde yorumlamaktadır. Ölüm şairde yeniden dirilişin sembolü olmasının yanında öteye yolculuk olarak da anlam kazanmaktadır.

Karakoç’ta ölümün ebedî bir hayatı, bir daha ölmemek üzere dirilişi ve sonsuzluğu ifade edişine; “Ruhları çekip götürmek yeni bir dünyaya”[362], “Çağdan çıkarıp ebedî çağa götürme oyunu”[363], “Mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır”[364], “Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız”[365] gibi mısraları örnek olarak gösterilebilir. Karakoç’un düşünce ve sanat dünyasında ölüm ve ötesinin önemini Münire Kevser Baş şu cümlelerle özetler:

[362] Sezai Karakoç, “Leyla İle Mecnun”, **Gün Doğmadan**, s.574.
[363] Sezai Karakoç, “Leyla İle Mecnun”, **Gün Doğmadan**, s.575.
[364] Sezai Karakoç, “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine”, **Gün Doğmadan**, s.433.
[365] Sezai Karakoç, “Şahdamar”, **Gün Doğmadan**, s.42.

"'Hayat bir ölümdür'[366]ifadesinde de vurgulandığı üzere hayatın nihai niteliği ölümdür aslında. Hayatın ayrılmaz parçasıdır. Karakoç, ölüm düşüncesinden yoksun olmanın, diriliş düşüncesinden yoksun olmak demek olduğunu savunur. Çünkü ona göre bu düşünceden yoksun olmak, hayatı bir fizik akış gibi görmek demektir ki, bu insanlığın değil, bitki ve hayvanlık yaşantısının eşidir. Oysa ölüm ve ölüm ötesi düşüncesi,insana kendi varlık sebebinin sırrını fısıldar. O bu düşünce çilesinde, meleklerin varamadığı hakikat kaynağına erme yüceliğini kazanır."[367]

2.2.4.6.1.1.Sezai Karakoç'ta İntihar

Turgut Uyar ve Edip Cansever'de bireyin yaşamak zorunda kaldığı edilgen hayata pasif bir tepki, Ece Ayhan'da –özellikle Devlet ve Tabiattan sonraki şiirlerinde- düz, sıradan halkın veya kendisini marjinalde konumlandıranların onurlu bir tercihi, İlhan Berk'te sevdiğine duyduğu aşkın yoğunluğunu ifade etmede kullanılan intihar; Sezai Karakoç'tan hiçbir şekilde kendisine vize alamaz. Aksine Karakoç, eleştirel bir tutumla intihara yaklaşmış; intiharı, modern sanatın, sanatçının kendisini afişize etmede tuttuğu bir "menecer" olarak adlandırmıştır:

"Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri

En yeni buluşu intihardır"

"Köpük",Gün Doğmadan, s.130.

Bu mısralar aynı zamanda çağdaş sanatın yaşamı anlamlı kılmak uğruna intihar gibi yanlış bir yol seçen yaklaşımına işaret eder. Modern sanat, ölümle sağlıklı bir ilişki kuramamış ve intihardan başka bir seçenek üretememiştir.[368]

Şiirlerinde ve yazılarında ölüme dinî bir duyarlılık ve teslimiyetle yaklaşıp ölüm saatinin bilinmezliğini "Ölüm saatini kim bilebilir"[369] mısraıyla da vurgulayan şairin intihara başka türlü bakması da neredeyse imkânsızdır. Buna rağmen şair

[366] Sezai Karakoç, "Yağmur Duası", **Gün Doğmadan**, s.42.
[367] Baş, **a.g.y.,** s.14-58.
[368] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.23.
[369] Sezai Karakoç, "Alınyazısı Saati IV", **Gün Doğmadan**, s.643.

“intihar” kavramını bırakmaz, onu çözmeye uğraşır; şaire göre intihar, “terkisini genişleten ölümün” en yeni buluşudur:

“ hep planlar kurar
Aklı fikri insandadır
En yeni buluşu intihardır

Bu mısralar, intiharla ölmek özgürlüğünü eline aldığını zanneden modern insanın yanılgısına bir gönderme olarak da okunabilir.

İntihar dedikleri patronu da sınadık
Ağzını aradık iş yok onda
Kullanışsız ve antika bir şapka
Meksikalıların şapkasına benzer
Ölümden bir demet derlenen ölümlerle
Derlenen insan ölümleriyle kervankıran yıldızına bakmak”
“Köpük”, Gün Doğmadan, s.131.

Kentte, yaşam dirimi itmiş ve ölüme yeni kurallar getirmiştir. Bu kurallardan birisi de “intihar” dır. Birkaç mısra öncesinde yeniliği üzerinde durulan intihar bu mısralarda “kullanışsız” ve “antika” olarak nitelendirilmektedir. Şiir içerisindeki bu gel-git bir çelişki değildir, çünkü şair “sınadık” dedikten sonra ortaya çıkan bir sonuç olarak intiharın eskiliğini ve kullanışsızlığını vurgulamıştır. “Ölümden bir demet derlenen ölümlerle”mısraıyla tabiî ölümlerin sıralı ve düzenli oluşuna göndermede bulunulmuş; “Kervankıran yıldızı” imajıyla da intiharın bu sıralı düzeni bozuşuna okuyucunun dikkati çekilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNE GÖRE MODERN İNSANIN OLUMSUZ GÖRÜNÜMLERİ

Modernizm, bilimsel ilerlemeler ve teknolojik gelişmelerle insan hayatına yadsınamayacak kolaylıklar sağlamıştır; ancak modernizmin bu olumlu yönlerinin yanında iktidar ve denetleme mekânizmalarının baskısı, artan tüketim ihtiyacına karşılık maddesel imkânın azalması, toplumda kişiler arası rekabetin acımasızlaşarak hız kazanması, sevilmeyen işlerde çalışmanın yük hâline gelmesi, kentleşme olgusuyla birlikte kalabalığın ve uygarlaşma baskısının artması, atomize(nasıl arzu ediyorsa öyle yaşayan) varlıklar hâline dönüştürülen bireyin aynı oranda tatminsizleşmesi ve bireyin manevi ihtiyaçlarının yok sayılması, toplumda artan görece özgürleşme ve uzmanlaşmayla paralel güvensizliğin had safhaya ulaşması, toplumda bireyler arası birincil dereceden organik ilişkilerin yerini ikincil dereceden yapmacık ilişkilerin alması, hızı gittikçe artan yaşamın insanoğlunun fiziksel, düşünsel ve duygusal dengesini bozması gibi özellikleri ve yol açtığı problemler nedeniyle de çok ciddi zararları olmuştur. Modernizmin netice verdiği bu zararlar, modern insanda "huzursuzluk", "yalnızlık", "yabancılaşma", "aşırı uyum, uyumsuzluk" gibi olumsuz birtakım görünümlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur.

3.1.Huzursuzluk

Huzursuzluk, sadece modern insana özgü bir özellik olmamasına karşın; moderniteyle başlayan sanayileşme ve kentleşme süreçleri bu olumsuz özelliğin modern insanla bir arada anılmasına neden olmuştur. İnsanın moderniteyle ilişkisi her zaman gerilimli olmuştur. Fiziksel anlamdaki gelişmeler ve değişmelerin sebebi modern insan olmasına rağmen bu süreçler onun düzenini bozacak şekilde gelişmiştir.

Freud moderniteyle başlayan bu süreçleri Uygarlık sözcüğüne karşılık gelebilecek Almanca "Kultur" sözcüğüyle karşılamıştır. O'na göre "Uygarlığın Huzursuzluğu"nun belli başlı nedenleri vardır. Birinci neden, uygarlığın, insanın

beklentilerini karşılayamamasıdır. İkinci nedense, insanın, uygarlığın nimetlerinden faydalanabilmek için vazgeçtiği içgüdülerinin tatmin olamayışıdır.[1]

İnsanın uygarlıktan beklediği en önemli şey, uygarlığın pratikte ancak kısmî olarak sağlayabildiği güven[2]liktir. Güven kavramı modern dönem içinde var olan "risk" ile ilişkili olarak anlaşılabilir hâle gelmiştir. Risk, öngörülemeyen sonuçların, doğanın gizli anlamlarını ya da Tanrı'nın kutsal amaçlarını göstermesinden çok, bizim kendi etkinliklerimizin ya da kararlarımızın bir sonucu olabileceği anlayışına işaret etmektedir.

"Risk"le birlikte insan, yapıp ettiği her şeyde, aldığı her kararda bir tedirginliği, güvensizliği dolayısıyla da "huzursuzluğu" içinde taşıyacaktır. "Risk"in geleneksel anlamda zıttı "itimat"tır. İtimat, benzer şeylerin aynı kalacağı şeklindeki, neredeyse sorgusuz sualsiz benimsenen bir tutumu anlatır. Risk ise sürekli bir belirsizlik durumu içinde yaşamak ve yerlerine koyacak hiçbir şey olmadan beklentilerden vazgeçmektir.[3]

Karl Marx, modernitenin huzursuzluğu netice verebilecek bir diğer özelliğini "yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor, katı olan her şey buharlaşıyor"[4] aforizmasıyla vermiş; böylelikle sabah yeni olanın akşama eskiyebileceğine dikkati çekmiştir.

> "Modernizmi, sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele olarak düşündüğümüzde, modernizmin hiçbir tarzının asla tanımlayıcı olamayacağını görürüz. Kurduklarımız ve başardıklarımız arasında en yaratıcı olanları bile, eğer ¨hayat devam edecekse,

[1] Sigmund Freud, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Hâluk Barışcan, İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s.46.

[2] "Güven, birine ya da bir ilkeye "inandığımız" zaman vardır. "Güven, belirli nedenlere dayanabilen ama bunlarla açıklanmayan bir duyguyu; bir varlıkla ilgili fikrimizle varlığın kendisi arasında kesin bir bağlantı ve birliğin olduğu, onu kavrayışımızda belirli bir tutarlılığın bulunduğu, Ego'nun bu kavrayışa teslimiyetinde bir güvence ve direnç eksikliği gösterdiği duyguyu ifade eder. Kısaca güven, olan sonuçlara duyulan itimadın bilişsel bir kavrayıştan çok, bir şeye bağlılığı ifade ettiği bir "inanç" biçimidir." Bkz. Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.bs., Ayrıntı Yayınları. İst.2010, s.31.

[3] Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.34.

[4] Karl Marx'ın bu sözü, Marshâll Berman'ın Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor adlı kitabından iktibas edilmiştir. Bkz. Marshâll Berman'ın **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor,** 14.bs., Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, s.35.

bizim ya da çocuklarımızın onlardan kaçmayı ya da dönüştürmeyi isteyeceğimiz hapishanelere ya da kabirlere dönecektir."[5]

Modern dönemlerde "güven" kavramını sorgulanabilir yapan bir diğer açmaz; sıradan insanın büyük ölçüde ilgisiz kaldığı sistemlere duyulan güvenin örtülü bağlılık biçimini almasıdır. Artan teknolojik gelişmeler ve uzmanlaşmayla birlikte sistemlerin karışıklığı artmış, bu durum bireyde mevcut sistemlere korkuyla karışık bir saygı duygusunu da beraberinde getirmiştir. Bu duruma örnek olarak, "İleri sürdükleri uzmanlık bilgisi savları genellikle sıradan insanın kafasını karıştırmak için icat edilmiş gibi bir terminolojiye sahip kapalı bir dükkân biçiminde görünen meslekler –doktorlar, avukatlar ya da sosyologlar-a [toplumun bakışı]gösterilebilir."[6]

Güven duygusunun 'huzursuzluk'la bu kadar bağlantılı olmasının nedeni, başkalarına duyulan güvenin sürekli ve yinelenen türde bir psikolojik ihtiyaç olmasıdır. Bu yüzden temel güvenin gelişmediği ve belirsiz niteliğinin kontrol altına alınmadığı durumlarda netice, devamlı bir varoluşsal kaygıdır. Bu noktada güvenin zıttı, varoluşsal endişe ya da korku olarak özetlenebilecek bir zihinsel durumdur.

Modern insanda "varoluşsal endişe, angst ya da korku" olarak özetlenen zihinsel durumun ağırlıklı olarak kendisini hissettirdiği tarih, İkinci Dünya Savaşı sonrasıdır. Savaş sonrası özellikle Avrupa'da fiziksel anlamda hızlı bir yenileşme, imar ve şehircilik faaliyeti baş göstermiş ve başarıya ulaşılmış ancak; savaş sonrası yapılan araştırmalar ve ortaya çıkan raporlarla: "Fiziksel yeniden yapılanma eyleminin inanılmaz bir hızla tamamlanmasına rağmen, Avrupa düşüncesinin hâlâ karamsarlığın ve umutsuzluğun pençesinde olduğu anlaşıl[mıştır.]"[7]

Ortada dayandırılabilecek hiçbir gerçek kalmayınca insanın hem maddesel hem de ruhsal varlığı bile tehlikeye girmiştir. Bu yüzden Varoluşçuluk'ta "insanın kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın kendini bulması, kendi olması

[5] Marshâll Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, 14.bs., Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, s.12.
[6] Giddens, **a.g.e.**, s.84.
[7] Fritz Pappenheim, **Modern İnsanın Yabancılaşması**, Çev. Salih Ak, Ankara, Phoenix, 2002, s.9.

gibi sorunlar söz konusudur."[8] Madde başlıklarının çokluğuna bakıldığında korkunun ve huzursuzluğun da boyutları ortaya çıkmaktadır. Şüpheli varlığını inşaya kalkışan insanın kendisi için koyduğu her tuğla sallantıyı daha da arttırmaktadır.

Freud'a göre modern insanın huzursuzluğunun bir diğer nedeni, içgüdülerin tatmin edilemeyişidir. Çünkü toplum hayatı, kişinin kendisine itici gelse bile, diğerleriyle birlik olabilmek için dürtülerinden vazgeçmeye katlanmasını gerektirir. Toplum büyük ideali gerçekleştirme uğruna "bireye dayattığı engellerin çekilmez gelmesi bireyi nevrotikleştirir."[9]

Bireyin huzursuzluğunu gidermek ya da mutlu olabilmek için kalkıştığı eylem sırasında karşısına çeşitli engellemeler çıkar. Bu engellemelerin sosyal-psikolojide adı frustrasyondur. Bu frustrasyonlardan biri de yaşanılan "toplumsal hayat"tır. "Cemiyet ferdi her çeşit adetler, nizamlar, ritüeller ve yasaklarla kuşatmıştır. Bütün bunlar ekseriya onun ihtiyaç ve isteklerinin hemen tatminine karşı az çok nüfuz edilemez engeller meydana getirirler."[10] Bu anlık tatminin bir anda gerçekleşmesine toplum hayatı müsaade etmez.

Karşılaştığı bu engellemeler neticesinde birey kendisini sakinleştirecek, yaşamı çekilir hâle getirecek çeşitli yöntemlere başvurur: "Keyif verici maddeler, bilim ve sanat çalışmalarıyla örneklenebilecek libido çalışmaları, fantezi tatminleri ve sevgi."[11]

Bu yollardan en etkili olanı ve en çok tercih edileni, keyif verici maddelerdir. Mutluluk mücadelesinde ve acıdan kaçmada halkın en çok rağbet ettiği bu saha, ekonomik anlamda bir endüstrinin kurulmasının da önünü açmıştır. Bu maddeler aracılığıyla gerçekliğin baskısından kurtulan birey, kendi oluşturduğu ve kendine daha iyi koşullar sunan yalan bir dünyaya sığınabilir.

Kökensel ve tutkulu bir çaba olan, haz duyumunun en güçlü deneyimini yaşatan ve en önemlisi keyifsizlikten kaçınmayla yetinmeyip olumlu anlamda mutluluk edinmeyi amaç edinen, bir diğer kaçınma yöntemi, cinsel sevgidir. Toplumla birlikte kendi dar bedeninin sınırlarını da aşmak isteyen birey, ötekinin

[8] Ekrem Aksoy, "Yazın ile Felsefenin Eylemde Buluşması", **Türk Dili**, S.349, Ocak 1981, s.315.
[9] Freud, **a.g.e.**, s.46.
[10] Davıd Krech, Rıchard S. Crutchfild, **Sosyal Psikoloji**, Çev. Erol Güngör, 2.bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 1994, s.86.
[11] Freud, **a.g.e.**, s.35.

varlığını kendinde tekil kılarak bu amacına ulaşmaya çalışır. Uygarlık bireyi ve aileyi bu noktada da serbest bırakmak istemez; modernite oluşturulacak uygarlıkta ihtiyaç duyduğu erkek gücü ve dikkatini libidoya kurban etmek istemez, bu yüzden de cinsel duyguların bastırılması yolunu tercih eder. Bu bastırmanın sonucunda da uygarlığa karşı bir düşmanlık ortaya çıkar.[12] Ancak ilerleyen dönemlerde bireyin bu tabiî, baskın ihtiyacının gene aynı uygarlık tarafından kâr getiren, çok ciddi bir pazara dönüştürüldüğü de ortadadır.

Modernite maddenin üzerinde gerçekleştirilen bir atılım ve gelişmedir, "tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta sanki maddi güçlere zihinsel bir güç bağışlayıp insan hayatını maddi güce çevirmektir."[13] Ancak modernitenin kendisine yöneltilen en önemli eleştiriler de bireyin bütün ihtiyaçlarının maddî alanlarla sınırlandırdığı yönünde olmuştur. Modernite, dinlerin insan hayatının ruhî ve maddî yönleri arasında kurmuş olduğu dengeyi bozmuş; insanın metafizik kökenli birçok sorusunu ve sorununu da görmezden gelmiştir. Bu yüzden, "modern insan kendini büyük bir değer boşluğu ve yokluğunun, öte yandan da göze çarpar bir imkânlar bolluğunun tam ortasında bulmuştur."[14]

İnsan, sonlu varlığının sınırları içerisinde, sonsuza olan potansiyel bir arzu ve sevgiyle yaratılmıştır. Bu arzusunu dönüp kendinde tatmin etmeye, aramaya çalışma onu huzursuz edecektir. Çünkü böylelikle "onu yaratan aşkın (transandan)güçle olan bağlantısını kesecek ve bir sonuç elde edemeyecek ve sonsuzluğa inançsız olarak kendi çabasıyla ulaşmaya çalışması insanı ölümcül hasta (umutsuz) yapacaktır."[15]

Saydığımız bütün bu "huzursuzluk" nedenlerinin vücut bulduğu, somutlaştığı yerler modern kentlerdir. Kent, öncelikle insanın kendi hemcinslerine daha iyi yaşam koşulları sunmak amacıyla, doğal yaşam alanlarında meydana getirdiği değişiklikler neticesinde ortaya çıkmış bir sonuçtur. Başlangıcında iyi niyetli bir tasarım olmasının ötesinde, kentin gelişimi pek de öyle bir sonuç vermez. Bu durumun temel nedenleri: Kent, insanı doğup büyüdüğü yerlerden koparmıştır. İnsanın kendi öznesini, kendi kimliğini yaşamasına olanak sağlayacak yaşam koşullarına zıt bir yapıyı, ona

[12] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.12.
[13] Berman, **a.g.e.**, s.34.
[14] **A.e.**, s.36.
[15] Soren Kierkegaard, **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, 5.bs., Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2010, s.8.

alternatifsiz bir şekilde dayatmıştır. "Kent, birey için hem maddi mücadele alanı, hem de bu maddi alanının unutulmasını sağlayan büyük bir yanılsama alanı olmuştur."[16] Bir zaman sonra insan, kentin kendisine sunduğu imkânlara, rahatlığa ve konfora alışarak "rahatlığın demir kafesi"[17] ne kendi kendisini hapsetmiş trajik bir varlık hâline gelmiştir.

Sermaye-emek, merkez-çevre ilişkilerinin, teknolojinin, temsil ve söylemsel aidiyet biçimlerinin kazandığı karmaşıklık dolayısıyla, modernitenin ürünü olarak görülen şehir [kent], Orta Çağdan bu yana, toplumsal yaşamın canlılığının ve durgunluğunun, hızlılığının ve donmuşluğunun, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık biçimde gözlemlenebildiği yerdir.[18] Kent olgusu, bireyin yaşamına sadece mekân anlamında etki etmemiştir. Bunun da ötesinde bireyin yaşamını örgüleyen üretim faaliyetlerini, toplumla ve doğayla olan ilişkilerini, akrabalık biçimlerini de etkilemiştir.

Bu etkilenme birey aleyhine gelişen bir yapıda cereyan eder. Birey, kentin içinde oluşturduğu kurallar ve dinamikler neticesinde güçsüzleşir ve asla etkileyemeyeceği, değiştiremeyeceği bu güç karşısında şahsiyet hissinden yoksunlaşır. Bu dünya karşısında korkar, etrafında olup biten problemlere karşı sorumluluk duygusunu kaybeder. Bu kaotik düzeni kavrayamayan birey, aidiyet duygusunu yitirir ve tek düze bir biçime bürünerek kalabalıklar içerisinde erir.

> "Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin, etkin sosyal kuvvetler, tarihsel miras, dışsal kültür ve yaşam tekniği karşısında varoluş özerkliğini ve bireyselliğini muhafaza etme amacından kaynaklanır. 19 yüzyıl, daha fazla özgürlüğe ek olarak insanda ve çalışmalarında işlevsel uzmanlaşma talep etti; bu uzmanlaşma, bir bireyi ötekiyle kıyaslanamaz ve her bireyi mümkün olan en üst düzeyde vazgeçilmez hâle getirdi. Bununla birlikte yine bu uzmanlaşma, her insanı, bütün ötekilerin destekleyici etkinliklerine daha doğrudan bağımlı hâle de getirdi."[19]

Daha önceki yüzyıllarda birinci dereceden ilişkiler, akrabalık bağları ve karşılıksız ilişkiler neticesinde çözülen işler; 19. yüzyıla gelindiğinde

[16] Ahmet Oktay, **Metropol ve İmgelem**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yay., 2002, s.68.
[17] Rana A. Aslanoğlu, Kent, Kimlik ve Küreselleşme, İstanbul, Ezgi Yayınevi, 2000, s.106.
[18] **A.e.,** s.21
[19] Georg Sımmel, **Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi**, Ankara, Ark Yayınları, 1996, s.75.

"uzmanlaşma"yı gerektirmiştir. Toplumsal ilişkiler giderek teknik, sistemli, araçsalcı, yeni biçimlere dönüşmüştür. Bu düzende birey, kendisini içinde bulunduğu örgütün işleyişine yarayan mekânik bir parça olarak görmüştür. Birey ile toplumu arasında kurulmuş bu ilişki türü, toplumsal dayanışma düzeyini düşürmüştür. Toplumsal ilişkiler giderek insancıl olmaktan çıkmış, sistematikleşmiş, mekânikleşmiştir.

Sanayileşmenin en güçlü söylemlerinden birisi olan "eşitlik" söylemi, 19. yüzyılda yerini "mutluluk" söylemine devretmiştir. Mutluluk, tüketim toplumunun mutlak işareti olup kurtuluşun da eşdeğerlisidir. Ancak tüketim toplumunda mutluluğun, nesneler, göstergeler ve konfor aracılığıyla ölçülebilir olması gerekir. Bir iç haz olarak yaşanan mutluluk bile, başkalarının ya da bizim gözümüzde kendisini görünür kılabilecek göstergelerden bağımsız değildir. Aksi takdirde mutluluk, tüketim toplumundan dışlanır. Ortaya çıkan bu sonuç, kent insanının, "tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda"[20] olmasını doğurmuştur.

Modern bireyin huzursuzluğunu arttıran diğer bir neden de, tüketimle birlikte kazandığını zannettiği mutluluk ve özgürlüğün aslında dayanıksız ve yapay bir yapıya sahip olmasıdır. Bireyin mutluluk ve özgürlüğünün yapay oluşunun nedenlerini Touraine, şu cümlelerle açıklar:

> "Durmak bilmez bir tüketimin getirdiği bu sevinç küçümsenecek bir şey değildir; ama bunun da sınırları olduğunu hissetmemek mümkün müdür? Çünkü birey, olduğunu sandığı şeyin tam tersidir. Bir yandan, toplumsal katmanlaşma ve hareketlilik içinde sahip olduğu yerin buyruğu altındadır. Kişisel bir zevki dile getirdiğini sanan kişi, belli bir toplumsal kategorinin özelliklerini taşıyan tercihler yapar; davranışları fazlasıyla öngörülebilir olduğundan dolayı özgürlüğü adeta yapaydır."[21]

Kentin insanın temel ihtiyaçlarını para ile tatmin etmesini gerektiren bir iktisadi sistem koyması ve bir yandan da paranın teminini güçleştirmesi hatta bazen imkânsızlaştırması da "frustrasyon"un başka bir çeşidini ortaya çıkarmaktadır. Bu

[20] Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, 4.bs., Çev. Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.15.
[21] Alaın Touraıne, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev.Hülya Tufan, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.299.

durum, modern bireyin gösterebileceği ve mutlu oluşunu ispatlayabileceği "nesne"nin karşılığında, ağır iş yüküyle sevilmeyen işlerde, daha fazla çalışmasını zorunlu hâle getirmiştir.

Modern toplumda satın alınan malın, metanın fiziksel bir ihtiyacı karşılamanın ötesinde, bireyin sosyal statüsünü de oluşturan, ait olduğu sınıfı belirleyen bir yönü vardır. Bu yön, sosyal hayatta kendisini o kadar kuvvetli hissettirir ki, geleneksel toplumlara özgü "kast" sisteminin modern toplumda bir benzeriyle karşı karşıya kalırız.[22]

Kentin oluşturduğu bu atmosfer aynı zamanda modern duyarlığında doğduğu atmosferdir. Özellikleri ise, " gerginlik ve çalkantı; psişik baş dönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkânlarının genişlemesi ve ahlaki sınırların, kişisel bağların yok olması, benliğin gelişmesi ve sarsılması; sokak ve ruhta heyulalar…"[23]

3.1.1.İkinci Yeni Şiirinde Huzursuzluk

Kent atmosferinin oluşturduğu duyarlılık edebiyat açısından -eleştirel anlamda- bir konu zenginliğini de beraberinde getirmiştir. Nitekim "Baudelâire ve Rimbáud'un verimlerinden itibaren modern şiir, modern şehrin ortaya çıkardığı yeni yaşama düzeninin eleştirisini bağrında taşımaktadır."[24] Edebiyata imge açısından zengin olanaklar sunan kenti şairlerin kimi bir mazi özlemiyle geçmiş şehirleri şiirlerinde işleyerek; kimileri de yaşanılan zamanda "kent" merkezinde ortaya çıkan problemleri, sıkıntıları şiirlerine taşıyarak değerlendirme yoluna gitmişlerdir.

Edebiyatımızda imgenin dönüşümünü kent merkezinde inceleyen Ahmet Oktay, metropole gelinceye kadar "kahvelerde, meyhanelerde, iskelelerde, tepelerde ve sokaklarda çevreyi gözleyen, toplumsal hiyerarşinin alt basamaklarındaki kaderine ancak sızıldanan küçük adam"ın edebiyatının yapıldığına dikkati çekmiştir. Metropolle birlikte bu "küçük adam" birden hem içine dönmüş ve oradaki büyük yarayı, karanlığı, yalnızlığı görmüştür; hem de bir önemi, bir yeri, bir gücü olduğunun, yoksulluğunun ve yoksunluğun kader olmadığının farkına varmıştır." [25]

---

[22] Krech, Rıchard-Crutchfıld, **a.g.e.**, s.88.
[23] Berman, **a.g.e.**, s.31.
[24] Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.85.
[25] Oktay, **Metropol ve İmgelem,** s.70.

Bu farkına varışın gerçekleştiği tarih, 1950'li yıllar Türkiye'de küçük sanayi hamleleriyle fabrikaların kurulmaya başlandığı yıllardır. Bu oluşum taşradan kente kontrolsüz göçün de tetikleyicisi olmuştur. Göç edenler yeni geldikleri kentin kurallarını bilmiyor, kentin devimine uyum sağlamakta zorlanıyor, bu uyum probleminin yanında, çağın uygarlığına ilişkin "kültür şokunu" da yaşıyorlardır.

İkinci Yeni tam bu noktada şehirden metropole dönüşün gerçekleştiği kavşaktan imgelerini oluşturmuş; varoluşsal kaygılarını da modern kente ve oradaki bireyin dramı ve huzursuzluğu üzerine yoğunlaştırmıştır. Garip şiirinde, kendi küçük dertlerine sızlanan küçük adamın yerine; yokluğunun, yoksunluğunun ve aynı oranda gücünün farkına varan birey ortaya çıkmış; İkinci Yeni'de kentin ve modernitenin mazur bıraktığı bu bireyin şiirini yazmıştır.

3.1.1.1.Edip Cansever Şiirinde Huzursuzluk

Edip Cansever, diğer İkinci Yeni şairlerine nazaran bütün şiirlerinin altında " kalın, güçlü bir fay gibi"[26] içsel kökenli "huzursuzluk"u barındırmayı bilmiştir. Şiirinde avand-garde olmayı bırakarak insan sorunlarına eğilmeyi seçmesi bu tutumunda etkili olmuştur. "Toplumsal ve tarihi içeriğinden yoksun bırakılma tehlikesiyle karşılaştığını sezinleyen bir şiir, yaklaşmakta olanın insan karşıtı içeriğini göstermeyi, bireyi savunmayı yüklen(miştir)."[27]

Bu tercih, Cansever'in bir sürecin sonucunda ulaştığı noktadır. Cansever, Yerçekimli Karanfil kitabında "dilin deformasyonuyla, atonal bir ses ve dize düzeneği oluşturmasıyla ve benzetmeden imgeye geçişin teknik sorunlarıyla uğraşmış; "1958 tarihli, enikonu Varoluşçu bir sözlüğe yaslanan Umutsuzlar Parkı kitabında ise, ev uzamı ile kamusal uzamlar (otel, meyhane, park vb.) arasında karşıtlıklar hâlinde yaşanan toplumsal ilişkilerin çatışması ve sorgulanması, bu ilişkilerin ürkütücü içeriğinin farkına varılmasıyla"[28] ortaya çıkan "huzursuzluk"u işlemiştir. Şair şiiriyle yapmak istediğini, poetikasını da şu sözlerle ortaya koyar:

[26] Ahmet Oktay, "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım", **Şairin Kanı,** İstanbul, 2001, s.156.
[27] **A.e.**
[28] Oktay, **Metropol ve İmgelem**, s.11.

“İnsanı birey olarak da, toplumdan soyutlanmamış bir birim olarak da kurcalamak istiyorum, yaşamım tükeninceye kadar.”[29]

Cansever, şiirlerinde modern insan görünümlerinden biri olan “huzursuzluk”u farklı şekillerde işler. Bunlardan en baskın olanı, şiirinin merkezine koyduğu karakterle, içeriği özdeşleştirme biçimindedir. Şiirdeki diğer kişiler, merkez kişinin bir yönünü vurgulamak için şiire konulmuş gibidir. Bu durumu Cansever: “ Şiirlerimdeki kişiler satranç taşlarına benzerler. Onlar, düşsel ya da gerçek, bende olup bitenlerin toplamıdırlar olsa olsa.”[30] sözleriyle dile getirir. Tragedyalar’ın Stepan’ı ve “Ruhi Bey” bu tekniğin en somut örnekleri olarak karşımıza çıkar:

“Stepan
Belki de bir bilinci yoğunlaştırıyorum böylece
Doğarak acılarıma her an yeniden
Ve kendini kanatan bir bıçak gibi işte.”
“Tragedyalar V”, Sonrası Kalır I, s.333.

Stepan, bu mısralarda şiirin içeriğiyle özdeşleştirilmiş hatta varlığıyla, huzursuzluğun ana maddesi hâline gelmiştir. “Kendini kanatan bir bıçak” ifadesi hem bu durumu kuvvetlendirmekte hem de “ironik” de olsa alınan bir tada işaret etmektedir. Mevcut duruma alışma, duyarsızlaşma, huzursuzluğu hafifleteceğinden “her an yeniden doğularak bilinç devamlı tazelenmekte”dir. Varoluşçu’ların hayatın cehennem, varlığın büyük bir azap olduğuna dair ortaya attıkları düşüncenin izleri de şiirde kendisini hissettirmektedir.

Huzursuzluğun şiddetini, mutluluğun imkânsızlığını dile getirmek için, problemin insanın varlığıyla bütünleşmesi, özdeşleşmesi “Gül Dönüyor Avucumda” şiirinde karşımıza şu mısralarla çıkar:

“Ben ıssızı yonta yonta gürültüler ederim
Kendimi yonta yonta dağılan bir mermerim”

[29] Edip Cansever, “Yaşam Öyküsü”, **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1998, s.31-32.
[30] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.66.

“Gül Dönüyor Avucumda I”, Sonrası Kalır I, s.541.

Benzer durum Cansever’in başka bir şiirinde “plak” imgesiyle verilir. Plağın biteviye, tek düze, devamlı yaptığı dönme işleviyle, insanın varlığı arasında özdeşlik ve paralellik kurulmuştur. Başkasının komutuyla işlevini ortaya koymaktan başka çaresi olmayan plağa “kendini yönetme” payesi verilirken; (tıpkı plak gibi)“ben de kendimi yönetiyorum” ifadesiyle, insanın varlığı, yaşaması için kendi dışında bir takım şartlara bağımlılığı vurgulanmıştır:

“Şuna inanın ki, plakla hiçbir ilgim yok
Nasıl olsun ki hem, o kendini yönetiyor
Ben de kendimi
Size gelince, siz de kendinizi yönetiyorsunuz
Ve dönüp duruyoruz kaskatı bir aydınlığın çevresinde
Siz yok’la yok’un arasında
Ben yok’la yok’un üstünde”
“Aydınlığın Dört Bir Yanı”, Sonrası Kalır I, s.560.

Modern toplum hayatının bireyin algısı üzerinde olumsuz tesirleri olmuştur. Bu tesirlerin başında kişinin bir bütün olarak hayatı yaşayamaması, belli başlı parçalanmalara ma’zur kalışı gösterilebilir. Cansever şiirinde bu huzursuz edici durum, bedenin uzuvlarının bütünden yoksun bir başına ele alınmalarıyla karşımıza çıkar:

“Ben mutsuz kişiyim, size yüzümü getirdim bu anlamda
Nasıl seğirttim işte, kızmayın işte, dün o hekim dedi ki
Dönünce birden yüzüme, yüzümün bu en yitik çağına
Dedi ki: siz niye yoksunuz acaba
Bilmem ki-doğrusu bilmiyorum-niye yokmuşum ben”
“Ne Gelir Elimizden İnsan Olmak Başka”, Sonrası Kalır I, s.253.

İnsanın duygularının en görünür olarak yansıdığı yeri, yüzüdür. Yüz aynı zamanda insanın kimliğidir. Cansever'de "mutsuz"luğuna şahit olarak yüzünü getirir. Ancak bu öyle bir yüzdür ki, hiçbir çağda bu kadar görmezlikten gelinmemiş, yok sayılmamıştır. Son mısrada görmezlikten gelinmenin derecesi arttırılmış, bireyin zaten olmadığı bir çağ, yüzün yokluğuyla verilmiştir. "Denilebilir ki insanın değeri hiçe indirilmiş, Camus'nün deyimiyle "İnsan hayatı soyutlaştırılmıştır." Tarihimiz yalnızlığımızın tarihi olmuştur."[31] Şiirin devam eden mısralarında şair, benzer durumu "omuzları, ayakları ve gözleri" kullanarak anlatma yoluna gider:

"Ben omuzlarımı sevmem, o geldi birden aklıma
Bir sürü kemiktir onlar, salt kemik, takır da takır boyuna
Sevmiyorum ayaklarımı da
Yok koyacak bir yer, bulamıyorum, gözlerim var iyi ki
Çünkü ben mutsuz kişi, durmadan onları kullanıyorum
Gözleri göz bildiğim her şeyi"
"Ne Gelir Elimizden İnsan Olmak Başka", Sonrası Kalır I, s.256.

Cansever, kendi uzuvlarına da bir şahsiyet yükler. Omuzlar ve ayaklar edilgen bir yapıyı, kabullenişi, tepkisizliği imledikleri için şair tarafından olumsuzlanırlar. Sıkıntısını, mutsuzluğunu, tepkilerini ifade aracı "göz" olduğu için adeta kendisi gözdür. Ancak mutsuzluğu öyle bir noktadır ki; anlatmaya sadece kendi gözleri yetmediği için göz bildiği her şeyi kullanır. Göz sözcüğü işlevinin dışında anlam genişlemesine uğrayarak şiirde çok fonksiyonlu bir görevi üstlenir. "Cansever, göz sözcüğünü insana acı veren bir organ durumuna sokar ve parçalanmışlığın en çok yansıdığı bir imge haline getirir."[32]

"Gök Anlam VII" şiirinde, bir yerlere tutunmanın ifadesi olan "avuç"ların ve kabullenmenin, boyun eğmenin aracı "boynun" olmayışından şikâyet edilir:

"Bir vakitler avuçlarım yoktu, şimdi boynum yok

[31] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.48.
[32] Ferhat Korkmaz, "Edip Cansever'in Şiirlerinde Göz İmgesi", **Turkish Studies**, Volume 7/3, Summer 2012, 1777-1789.

Hüzünle eğmek için ”
“Gök Anlam VII”, Sonrası Kalır II, s.499.

“Külle Geriliş” adlı şiirde, bir farklılığın altını çizmek için “herkesin kendine göre bir boynu” olmasına rağmen; “boynun” işlevi değişmez, çünkü o, “hüznün ve çaresizliğin eklem yerlerinde” konumlandırılmış; kabullenmeye, boyun bükmeye ve edilgen bir tutuma göre programlanmıştır.

“Herkesin kendine göre bir boynu vardır yalnız
Hüznün ve çaresizliğin eklem yerlerinde”
“Külle Geriliş”, Sonrası Kalır I, s.549.

Edip Cansever, ele aldığımız bu şiir örneklerinde bir “huzursuzluk” nedeni olarak modern bireyin parçalanmışlığını, bedenin uzuvlarıyla puzzel oynar gibi vermekte; ancak bu örneklerde puzzelın tamamlanması değil dağılması söz konusu edilmektedir.

Edip Cansever, şiirlerindeki temalara uygun dekorlar hazırlama, duygularına somut nesnel karşılıklar bulma gibi üslûp özelliklerine sahip şairlerin başında gelir. “Huzursuzluk” kavramının dekorları olarak şiirlerinde karşımıza “parklar, oteller, meyhaneler” çıkmaktadır. O, “Çökmekte, kokuşmakta olan bir düzeni saptamak, sergilemek için”[33] “Umutsuzlar Parkı” ve “Oteller Kenti” kitaplarıyla bu iki dekoru şiirlerinde özellikle kullanmıştır. Tematik bir tutum olarak Cansever, “pek çok şiirinde insanların toplu olarak bulundukları istasyon, otel ve meyhaneleri mekan olarak seçmiştir.”[34]“Umutsuzlar Parkı” parkların asıl işlevini ortaya koyan,

“ Biliyorsunuz parkların
Sizi çağıran tarafları
İnsanın gizli, karanlık köşeleriyle oranlı
Orada saklanıyor onlar

[33] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.31.
[34] Sibel Yılmaz, “Edip Cansever’in ‘Mendilimde Kan Sesleri’ Şiiri Üzerine Bir İnceleme”, **Turkish Studies**, Volume 7/4, Fall 2012, 3291-3300.

Çünkü her türlü saklanıyorlar orada”
“ Umutsuzlar Parkı I”, Sonrası Kalır I, s.159.

mısralarıyla başlar. İnsanı tutunabileceği her türlü bağdan kopartan modern hayat, onun bu yalnız ve yalıtılmış taraflarına uygun kamusal alanlar da inşa etmiştir. Yazdığı bu şiiri, şair kendisiyle yapılan bir söyleşide “ Geleneklerinden silkinmiş, bağlantılarını yitirmiş insanlara yanıtlar hazırlıyor.(…) Bir boşluk içinde dengemi arıyorum.”[35] sözleriyle yorumlamıştır.

“Orada saklanıyor onlar /Çünkü her türlü saklanıyorlar orada”[36] Eski zamanlarda olduğu gibi saklanma eylemi kuytu bir köşede gerçekleşmiyor. Aksine David Riesman’ın meşhur kitabının da adı olan “Yalnız Kalabalık” ta gerçekleşiyor. Saklanma eylemi kısa zamanlı ya da en azından belli bir süreyi kapsar; ancak “ Bir duygu açlığıyla soluyarak / Parklara yerleşiyorlar”[37] mısralarında “yerleşmek” fiiliyle, kısa süreli eylemin niteliğinin değiştiğini, “park”ların uzun süreli kalınacak meskenlere dönüştüğünü, böylelikle bireyin huzursuzluğunun geçici, kısa süreli bir sorunun ötesinde olduğunu fark ederiz.

Oteller Kenti kitabında geçen “Otel Oteli” şiirinde şair, bir otelin yalnızlığını anlatır. Şiirde yalnızlığın otelle ilintilendirilmesinin nedeni, otel müşterilerinin gelip geçici oluşuna bağlanır. Aynı zamanda otelin daimi müşterilerinin özlerini yitirerek yabancılaşmaları ve otele dönüşmeleri de oteli yalnız bırakan diğer bir sebeptir:

“Eskimiş, kırık dökük, yorgun
Bir otel bile değildim ki günden bugüne
Ya çekip gitmişlerdi bir bir. Ya da
Yaşayıp ölmüşlerdi otelleriyle”
“Otel Oteli”, Sonrası Kalır I, s.420.

Cansever şiirinde bir diğer huzursuzluk nedeni de bireyin kendi olarak, şahsiyet bağlamında bir değer ifade edememesidir. Birey, “Umutsuzlar Parkı I”nın

[35] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.32.
[36] Edip Cansever, “ Umutsuzlar Parkı I”, **Sonrası Kalır I**, s.159.
[37] Edip Cansever, “ Umutsuzlar Parkı I”, **Sonrası Kalır I**, s.159.

aşağıya aldığımız mısralarında ancak topluluk içerisindeyken görünebilmekte yani bir kıymet ifade edebilmektedir:

"Herkesin olduğu yerde biz de oluyoruz
En değerli yüzler hâlinde
Sonra hep beraber sığınmak
Nereye?
Kendimize."
" Umutsuzlar Parkı I", Sonrası Kalır I, s.159.

Çıkış sebepleri noktasında olmasa bile, huzursuzluğun başladığı ve bittiği yer olarak gösterilen adreslerin "birey" olması konusunda Turgut Uyar ve Edip Cansever şiiri benzerlik gösterir. " Sonra hep beraber sığınmak/nereye?/Kendimize."[38] İle Uyar'ın "Geyikli Gece"sinin " Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum"[39] mısrası insanın kendisini, "birey"i işaret etmektedir.

Cansever'in şiirlerinde insandan yola çıkıp gene insana dönüşünü gerekçeleriyle birlikte, Veysel Çolak, " Şairin Kanı" kitabında şu sözlerle ortaya koyar:

> "Cansever 'bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu' yazdığı şiirin hem öznesi hem de dil'le birlikte nesnesi durumundaydı. Bu yüzden de dil'in ve bireyin (ben'in) şiirini yazıyordu. Dile ve kendine sürgün bir insanın şiiriydi bu. Zamandan, insandan, sevgiden, ilişkilerden sürgünlüğün şiiri."[40]

Cansever'in bilinçli olarak şiirinde böyle bir çabanın içerisine girmesi, ne anlatırsa anlatsın temele insanı koyması, tematik olarak şiirini karmaşadan kurtarmıştır.

"Umutsuzlar Parkı" adlı kitabın bölüm başlıkları bile bize 'huzursuzluk'un nedenini gösterebilecek netliktedir. 'Amerikan Bilardosuyla Penguen, Çember, Umutsuzlar Parkı, Sığınak', adlarıyla bize, dar alanı, kıstırılmışlığı, kıskacı

[38] Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı I", **Sonrası Kalır I**, s.159.
[39] Turgut Uyar, "Geyikli Gece", **Büyük Saat**, s.111.
[40] Veysel Çolak, "Edip Cansever'de İki Temel İzlek: Aşk ve Sıkıntı", **Şairin Kanı**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2004, s.12.

çağrıştırmaktadır. ‘Huzursuzluk’ benzer bir nedenle ‘Kaybola’ adlı şiirde de karşımıza çıkmaktadır:

“Bizi bakmaya zorluyorlar ayrıca
Şimdi bir aydınlığı durduruyor
Beyazlar giyinmiş üç kişi
Deli ediyor onları boşlukta
Bir pencere az
Bir pencere kaybola kaybola”
“ Kaybola”, Sonrası Kalır I**,** s.116.

Olumsuzlukların aşılması için bu pencere az (yetersiz) bulunurken, onun da kaybolması gündeme gelir. Bu şiir öznesinin hiç penceresi, çıkışı olmayan bir mekâna gömülmesinden başka bir şey değildir.[41]

Turgut Uyar şiirinde de rastladığımız “huzursuzluk” u unutmak ya da ondan kaçmak için cinselliğe sığınmak Cansever şiirinde de karşımıza çıkmaktadır. “ Phoenıx” adlı şiirinde sevişmenin gerekçesi olarak karşımıza bireyin acılarını çıkartır:

“Bu nasıl bir bakış ki dünyaya intiharlarla
Ya da hep kar yağıyor da düşünmesi siyahtan
Öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa”
“ Phoenıx”, Sonrası Kalır I, s.207.

Edip Cansever, sadece karamsarlığı, umutsuzluğu, huzursuzluğu şiirlerinde işlemiş değildir. Diğer taraftan bireyi bu temalar karşısında ayakta tutabilecek, umudu çoğaltabilecek çareler de arar. Bunlardan en önemlisi “aşk” tır. Yukarıda bahsi geçen mısralarda olduğu gibi çare, salt cinselliğe sarılmak da değildir. Nitekim “Yerçekimli Karanfil” de yukarıdaki mısraların aksine ince bir duyarlılıkla işlenmiş saf bir aşk anlayışıyla karşılaşırız:

[41] **A.e.**, s.63.

“Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce”
“Yerçekimli Karanfil”, Sonrası Kalır I, s.116.

Dizelerinde şair, kadın ve erkeğin birlikte üretmelerinin sevincini şiirine taşımıştır. Çevresel faktörlere rağmen aşkın gücünü göstermek için Cansever, bütün renkleri beyazda toplamıştır. Aynı şiirin devamında;

“Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu? Bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele..”
“Yerçekimli Karanfil”, Sonrası Kalır I, s.116.

mısralarıyla “yaşanan doğru sevginin genişleyen etki alanının toplum tarafından yaşanabilecek güzelliği işaretlenmiştir.”[42]

Kent yaşamı içerisinde yaşamak zorunluluğuyla sevmediği işlerde çalışan “huzursuz birey”, Turgut Uyar’ın “Kaçak Yaşama Yergisi”, “ Meymenet Sokağına Vardım”, “Yenilgi Günlüğü”, “Her Pazartesi” gibi şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Huzursuzluğun benzer nedenlerle işlenişi Edip Cansever şiirinde de vardır. Ancak Turgut Uyar, bu şiirlerinde bireyin huzursuzluğunu ağır iş yüküyle yoğun çalışma temposuna bağlarken Cansever, bireyin yaptığı işe dönüşerek yabancılaşmasını ve kimliğini yaptığı işle ortaya koyuşunu şiirlerinde vurgulamaktadır. Bu olumsuz durumunun altını çizmek için, şiir başlıkları ve şiir kişilerinin kimlikleri bile çoğunlukla yaptıkları mesleklerle verilir: “ Dökümcü Niko ve Arkadaşları”, “ Fener Bekçisi Salih”, “ Kontrbas Öğretmeni Rıza Diyor ki”, “ Anlatıyor Oltacı Eyüp Anlatılmazını”, “ Hizmetçi Firdevs ve Cam Bölmeleri”, “ İskele Memuru Yahya”, “

[42] **A.e.**, s.29.

Sahyon, Ayakkabı Tamircisi", " Bir Çiçek Sergicisi Der ki", " Bir Meyhane Garsonu", " Kürk Tamircisi Yorgo ve Küçük Bir Olay" vb. Bir huzursuzluk belirtisi olarak bu durumun bir örneğini Cansever "Fener Bekçisi Salih Anlatıyor" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında şu şekilde dile getirmektedir:

" O, yani Fener Bekçisi Salih'se
Kendimi pek tanımam, varsa da ben tanımam
Ben işte Fener Bekçisi Salih'im derim
Bu bakımdan kendimim: fenerim, Salih'im, 2+'lere, 1-2'lere
Benzerim"
"Fener Bekçisi Salih Anlatıyor", Sonrası Kalır I, s.426.

Bölünmüş kişiliğiyle, varlık ve yokluk arasında gidip gelen şiirin kahramanı "Fener Bekçisi Salih", varoluşunu kanıtlamak için mesleğini kullanır. Kendini ortaya koyuşu, yaptığı iş sayesinde matematiksel kesinliğe ulaşmaktadır. Son tahlilde yapılan iş baskın gelip isme, kimliğe ortak olmaktadır: " fenerim, Salih'im". Ancak "1-2'lere benzerim"le var ve yok arasından yokluk tercih edilmektedir. Bireyin şüpheli varlığının şiire konu oluşu "Anlatıyor Oltacı Eyüp Anlatılmazını" şiirinde de karşımıza çıkar:

"Ama ben oltacı Eyüp olduğuma göre, bulunmasam da
Eyüb'üm gene
Eyüplere bölünmüş bir Eyüb'üm ben"
"Anlatıyor Oltacı Eyüp Anlatılmazını", Sonrası Kalır I, s.439.

Bireyi huzursuz edici bir olgu olarak görmezlikten gelinme, yok sayılma bu şiirde de yapılan işle düzeltilmeye çalışılmış fakat bu durum bile bireyin bölünmesinin önünü alamamıştır.

Huzursuzluk temasının bir alt birimi olarak "sıkıntı"da Edip Cansever şiirinde işlenen temaların başında gelmektedir. "Sıkıntı", Cansever şiirinde birbirinin tekrarı zamanlar, çevre ve insanlar olarak karşımıza çıkar. Çemberin kırılması ise hem zaman hem de mekân olarak rutinin dışına çıkmayla mümkün olabilir.

> "Hani kimi bunaltılarımız vardır. Şehirler, evler, sokaklar, en sevdiğimiz insanlar bile sıkar bizi; dışarılara, kırlara, deniz kıyılarına gideriz. Cansever, bunu şöyle anlatıyor: " Bir gün çok yürürseniz dikkat! Sinekler şehirde kalıyor." "Bütün taşıtlar paslanıyor ayrıca" gerçekten, açıklarda, o şehirlerin, yaşamamızı etkileyen, bizi bunaltan, sıkan sinekleri yoktur çoğu kere. Orada, çiçekler, otlar, deniz kıyıları, ağaçlar, bulutlu, bulutsuz dağlar ve bahçe çitleri vardır."[43]

Hüseyin Cöntürk Cansever'de "sıkıntı"yı incelediği yazısında Cansever'in şiirlerinde sıkıntı temasını " Çizgi dışılık, zaman dışılık" kavramlarıyla izah eder. Cöntürk, biteviye aynı hareketlerin tekrarının sembolü konumunda olan Cansever'in "Salıncak" adlı şiiriyle konuya girer:

"Görünür ama görünmez
Yani hiçbir şey yerinde değil pek. Bugün ne?
Salı! O bile yerinde değil
Bir bardak, bir sürahi yerinden edilmiştir, nereye koysak
Nereye?
Bilmem!"[44]
"Salıncak", Sonrası Kalır I, s.236.

Şiire bakıldığında, normal düzene karşı sıkıntı düzeninin portresi verilmektedir. Bir çizginin üzerinde devinimi sağlayan, gelişen normal bir düzene karşın Cansever, çizginin dışında, yerlerinden edilmiş öğeleri şiirinde kullanır. Birbirine bağlı zamanları ifade eden günlerden Salı bile yerinden edilmiştir.[45] Son mısradaki "Nereye?" sorusunun "Bilmem!"yanıtıyla cevapsız bırakılışı da sıkıntıyı pekiştirmektedir. "Yılkı" şiirinde de "çizgi dışılık" ve "zaman dışılık" kavramları at sırtında olma, atla yolculuk etme, attan inme gibi eylemlerle vurgulanma yoluna gidilmiştir:

" Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
Benim atım her zaman

[43] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.136.
[44] Edip Cansever, "Salıncak", **Sonrası Kalır I**, s.236.
[45] Hüseyin Cöntürk, " Edip Cansever'in "Salıncak" Şiiri", **Çağının Eleştirisi**, Haz. Ege Berensel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.394.

Kim bilir kime sesleniyorum, sessizlik
Yosunlar, taşlar, o mermer yazıtlarından
Yaz gelmiş, zakkumlar açmış, elimi bile sürmedim
Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim"
"Yılkı", Sonrası Kalır I, s.230.

Bu şiirde de normal, çizgi üzeri olan at sırtında olma, atla yolculuk etme, at koşturma çizgi dışı olan ise attan inme durumudur. Bu da sıkıntı düzeninin ta kendisidir. Sıkıntının çaresinin olmayışı ise, "zakkumlar açmış, elimi bile sürmedim /Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim" mısralarıyla verilmiştir.[46] Sıkıntı karşısında bir çıkış yolu bulunamayışı aşağıya aldığımız mısralarla da yansıtılmıştır:

"Tanrısız, kimsesiz, her şeysiz biraz
(...)
Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği
Öyle bir sıkıntı ki ölümle kımıldamaz."
"Şairin Kanı", Sonrası Kalır I, s.233.

Cansever'in "sıkıntı"ya çare araması şiirsel bir gereklilik ya da şiirsel gerilimi üst düzeyde tutma çabası gibi. Nitekim kendisi de "Sıkıntı, insanın iki nokta, daha doğrusu iki ölüm arasında olduğunu bilmesi"[47] derken, gerçekte "sıkıntı"ya çare bulmanın imkânsızlığını vurgulamaktadır.

Normal hayatın akışı, bir düzeni ve devinimi simgelemektedir. Bu durumun aksi ise kaosu ve kargaşayı temsil etmektedir. Cansever, bu kargaşanın neden olduğu sıkıntıyı şiirlerine yansıtmıştır. Düzensizliğe örnek olarak aşağıya aldığımız mısralara dikkat edildiğinde, bir çırpıda sayılıveren şeyler karmaşayı gösterdiği gibi, şairin "sıkıntı"yı verebilmek için üslûp tercihine de işaret etmektedir.

"Sabah, duvarda gün tanrıları

[46] **A.e.**, s.394.
[47] Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, Haz. M. Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.52.

Birinin süresiz terlik giyeceği tutmuştur yukarı katta
Aşağıda
İskemle gıcırtısı, ayak
Tütün kokusu, koku
Yaz kelebeği tadında bir soluma
Yer değiştirme, kımıltı
Tekrar soluma
Kadın
Sessizlik.”
“Salıncak”, Sonrası Kalır I, s.236.

“Salıncak” şiirinin geneline de hâkim olan monoton üslûp, bu mısralarda da okuyucuyu “sıkıntı” ya hazırlamaktadır. Cansever “sıkıntı”yı işlediği şiirlerinde gerçekleştirdiği bir başka teknik, “aşırı sözcük tekrarlarına giderek yaşamın tekdüzeliğini vermek istemesidir. Sözcüklerin tekrarından sıkılan kişi; anlatılan “sıkıntı”yı sarsılarak duyumsamak zorunda kalmıştır.”[48]

Cansever şiirinde “Sıkıntı”yı zamanın, hareketlerin, bakışların, nesnelerin dondurulması, hareketsizlik şeklinde de vermeye çalışmıştır:

“Bir kişi bile değilim yalnızlıktan
Gözlerim ormanlara asılı
Ağaçlar, kırlar ve şehirler geçiyor kaputumdan”
“Ben Bu Kadar Değilim”, Sonrası Kalır I, s.213.

“Ağaçlar, kırlar ve şehirler”in hareket hâlinde olmasının aksine şair sebebi yalnızlık olan bir duyguyla hareketsizliğin sancılarını yaşamaktadır. “ Kumcul” adlı şiirinde sıkıntının nedeni obsesyon(zihinsel takıntı) olarak gösterilmektedir:

“Öyle durgun ki nasıl, çok sıkılgan bir yüzle
Hep aynı şeyi düşünmek kadar”

[48] Çolak, **a.g.e.**, s.39.

“ Kumcul”, Sonrası Kalır I, s.227.

Zihinsel olarak bir probleme takılıp kalma, hem çevreden kopmaya hem de durağanlığa neden oluyor.Çevreden bu kopma “Ben Bu Kadar Değilim” de irtibatsızlık aynı zamanda bir ölüm hâlini de betimliyor:

“Benim yüzüm budur sanıyorum
(...)
Onu gezdiriyorum şimdi; o garip, anlaşılmaz
Ben ki ölmedim daha, ölümün yüzü bu”[49]
“Ben Bu Kadar Değilim”, Sonrası Kalır I, s.213.

Durma hâlinin bir başka yansıyış şekli “ Ölü Öldü” şiirinde dikkat, sessizlik, biraz da hareketsizlik gerektiren bir oyun olan “satranç” imajıyla veriliyor:

“Bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su
Ve bakışlarımız günün en büyük satranç oyuncusu.”
“ Ölü Öldü”, Sonrası Kalır I, s.232.

Cansever, şiirinde çaresiz bir “sıkıntı”nın, durağanlığın, donukluğun, “taş kesilme”nin ortadan kalkması için “Salıncak” başlıklı şiirinde son çare olarak “Tanrı”ya başvurur:

“Taş kesilmiştir taş, boynu ileri düşmüştür
Tanrım ize bir salıncak!
Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri
Bir daha, bir daha, bir daha
Unutmak, unutmak, unutmak.”
“Salıncak”, Sonrası Kalır I, s.238.

[49] Edip Cansever, “Ben Bu Kadar Değilim”, **Sonrası Kalır I**, s.213.

Cansever, şiirinde "sıkıntı"yı olmazların, imkânsızların sınırında bir zorlamayla ortaya koymaya çalışır. "Bir Ay Aldım Diyarbakır'dan Tokat'ta Biri Öldü O Zaman" adlı şiirinde Cansever, "kısırlığı kısırlıkla çiftleştirip kısırlığa gebe bıraktıracak kadar ileri gider."[50] Şiirin devam eden mısralarında "kısırlık" olgusu kendisini besleyecek çeşitli etkenlerin bir araya getirilmesiyle daha da kesinlik kazanır:

" ya da bir kadın bir kadını öper gibi
Hiçbir şey anlamıyor yaşamaktan"
(...)
Ve bütün gün sevişirler acılarıylan"
"Bir Ay Aldım Diyarbakır'dan Tokat'ta Biri Öldü O Zaman", Sonrası Kalır I, s.205.

Doğurganlık bir hayat emaresine işaret etmekle birlikte devinimi ve yenilenmeyi de beraberinde getirir. Şair biyolojik olarak doğurganlığı netice vermeyecek olan bir ilişki biçimiyle kısırlığı, dolayısıyla da sıkıntıyı anlatmaktadır. Aşağıya aldığımız şiirlerinde Cansever "kısırlık" vurgusunu "sayılar, notalar ve alkoller" üzerinden işleme yoluna gitmiştir:

"Ya sayılarla çiftleşiyor ya notalarla
Hiçbir zaman gebe olmadı"
" Uzun", Sonrası Kalır I, s.221.

"Dişi alkoller yani çiftleşip bırakırdı sesimizi…"

" Episode", Sonrası Kalır I, s.307.

Edip Cansever, "Bana öyle geliyor ki, biz buyuz işte... Sıkılan adamlarız."[51] deyip, düzyazıda ve hayatta olağan karşıladığı bu durumu, şiirinde konu edinirken "sıkıntı"ya bir işaret ya da bir gerekçe olarak "alkol"ü kullanır. Alkole bir gerekçe olarak sıkıntının kullanılması da onun şiirlerinde olası bir durumdur. Cansever'in "Tragedyalar V" adlı şiirinde bu olası durumun bir örneğiyle karşılaşırız:

[50] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.165.
[51] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.61.

“ Diran
Al bakalım, Stepan’ı içki vurdu gene.
Armenak
Hey Stepan! Canın mı sıkılıyor ne?”
“Tragedyalar V”, Sonrası Kalır I, s.357.

“ Eski Bir Takvim İçin Şiirler”de Cansever, sıkıntıya ve alkole bir dekor ve sebep olarak kentin alanlarını ve caddelerini seçer:

“Ve akşam
Alanların caddelerin bana biraz fazla geldiği
Üstümü başımı bilmediğim bir akşam
Ne yapsam
Alkollere gitsem. Giderim alkollere bir mektup gibi
Alkollerden gelirim bir mektup gibi
Bellidir sırtımdaki kan lekesinden ve puldan.”
“ Eski Bir Takvim İçin Şiirler”, Sonrası Kalır I, s.483.

Kentin alanları ve caddeleriyle bireyi kuşatıp bunaltmasının neticesinde ortaya çıkan “Ne yapsam” sorusu, yapacak bir şeyi olmayanın sıkıntısını dile getirmektedir. Birey mecbur kaldığı bu durum karşısında, edilgen bir şey (mektup) hâlinde alkollere gidip gelmektedir. “Gidip gelmek” eylemi, bir tekrarı anımsattığı gibi tekrardan doğan “sıkıntı”nın kaynağı olarak da okunabilir.

“Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi” adlı şiirinde ise Cansever sebepsizlik, anlam verememe ve rutine bağlanmış bir işin tekrarından doğan “sıkıntı” yı alkolün bir karşılığı olarak işlemiştir:

“Değişen ne anlamıyorum ki
Böyle sürekli
Değişen ne, değişmeyen ne
Bir çalgı başında nota yapraklarını
Çeviren biri gibi

İçiyorum sadece."
"Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi", Sonrası Kalır II, s.451.

Cansever'in şiirinde alkolün ve sıkıntının bir arada kullanılmasına neden olan sebeplerden birisi de bireyi uymak zorunluluğuyla başbaşa bırakan bürokratik yapılar ve uygarlaşma baskısıdır. Ana nedeni bu olan sıkıntıyı Veysel Çolak şu sözleriyle ortaya koymaktadır:

> "Neresinden bakarsanız bakın, insan canlılığını yaşamaya kendisini yazgılı saymış ve varlığını anlamlı kılabilmek için de zamanı 'bir şeylere' dönüştürmek istemiştir. İnsan bu sürece eklenirken, yüzyıllık paslanmışlığı ile karşısına dikilen kurumlaşmışlığın bir parçası olmak zorunda bırakılmıştır. Böylesine bir anlayışa eklenmek zorunda kalmak insanın doğasında aykırıdır. Bu çelişkiyi yaşamak ise elbette sıkıntının, bunalımın kaynağı olacaktır."[52]

"Gök Anlam I" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında şair bireyin en temel problemlerinden olan böyle bir meseleyi bir kaç mısrayla özetleyebilmiştir:

"Evlerde, sokaklarda ve asıl çıkmazlarla düğümlü kravatlarda
Sen sıkıntı mavi ve uzun
Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun"
"Gök Anlam I", Sonrası Kalır II, s.494.

"Asıl çıkmaz" olarak anılan "düğümlü kravatlar"la bireyin değiştirmeye gücünün yetmediği kurumsal yapılar, "mavi ve uzun" bir sıkıntının nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıkıntının ölçüsünün uzunluğu, bitmeyişi "boşalan bardakların bir daha bir daha doluşu"yla, yani alkole yaslanışla, paralellik göstermektedir. Sonsuzluğun da sembollerinden olan "mavi", renk olarak sıkıntının süresini göstermesi bakımından şiirde özellikle seçilmiş gibidir.

[52] Çolak, **a.g.e.**, s.35.

3.1.1.1.1. Toplumsal Kaygılar

Cansever insanın özüne ait "huzursuzluk"ları kendi şiir anlayışına bağlı kalarak uzun yıllar devam ettirmiştir. Kitlelerle sanatçının organik bağlantısını engelleyen 27 Mayıs'ın ardından geçen süre Cansever'in de şiirinde " toplumsalla bireyseli" işleme eğilimini arttırmış, "huzursuzluk" bu tarihlerden sonra iki başlı olarak hem bireysel hem de toplumsal sorunlar bağlamında Cansever şiirinde kendine yer bulmuştur. Bu değişimi kendisi şu cümlelerle ifade eder:

> "Ekonomik-toplumsal yapıdaki aksaklık, katlar arasındaki çelişmeyi daha da artırmış, dolayısıyla bizlerin toplumdan, insandan, doğadan koparak yabancılaşmamıza neden olmuştur. Bizi olumsuzlayan bu durum da, bir bunalıma ve bunalım edebiyatının doğmasına yol açmıştır. Fakat bunalım nedenleri ortadan kalkınca, yani toplumda bir denge kurulunca, bunalım edebiyatı da işlevini tamamlamış olacağından, giderek tarihe karışacaktır."[53]

Cansever'in en meşhur şiirlerinden birisi olan " Mendilimde Kan Sesleri" şairin poetik tercihindeki değişimi göstermesi bakımından önemli bir örnektir:

"Anısı ıssızlıktır
Acısı bilincidir
Bıçağı gözyaşıdır kurumakta olan
Gülemiyorsun ya gülmek
Bir halk gülüyorsa gülmektir."
"Mendilimde Kan Sesleri", Sonrası Kalır I, s.616.

" Mendilimde Kan Sesleri" şiirinden alıntıladığımız bu mısralar, şairin 1974 basımı "Sonrası Kalır" adlı şiir kitabından. Şiirde toplumsal sorunlara sınıfsal açıdan kavramlaştırılarak yaklaşıldığı ortadadır. Temanın içeriğinin değişimiyle ifade ve üslûp da değişmiştir. Bireysel temeldeki içsel huzursuzlukları anlattığı kesik, sembolik dil, yerini daha anlaşılır ve sloganik bir söyleme bırakmıştır. İşçi sınıfının, burjuvaziye karşı çıkışın bayraklaştırıldığı tavır kendisini açıktan hissettirmektedir.

[53] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.146.

Şairin büyük ölçekli huzursuzluk kaynaklarını kendisine mesele edindiği bir diğer şiiri de "Çiçekleri Sulasan…" adlı şiiridir:

"Söylesene ne olur, konuşsana ne olur
Kış neredeydi o vakit kime sorulur
Isıt şu ekmeği avuçlarında
Ufacık dünyanı ısıt
Yoksulsun ya ölümün daha büyük
Entarin sümbüllü basma
Sümbüller binbir delik
Eh neden acısındı artık sana
Unutuldu acımak
Unutuldu bir kış daha."
"Çiçekleri Sulasan…", Sonrası Kalır II, s.127.

Bu mısralarda 1977 basımı "Sevda İle Sevgi" kitabından. " Mendilimde Kan Sesleri"ndeki biçim ve içeriğin benzer şekilde kendisini devam ettirdiği görülmektedir. Şiirde toplumcu gerçekçi edebiyatın halkçılık, yoksulluk, köy gibi argümanları ve söylemleri ağırlıklı olarak kendisini hissettirmektedir. Cansever şiirinde ortaya çıkan bu değişimi sosyolojik tabanlı değişimlere bağlamakta ve gerekçelerini de şu şekilde sıralamaktadır:

> "Toplumun her kesiminde sürekli değişmelere tanık olduğumuz bir dönemde, sanatçının görevi yalnızca susmak, bir köşeye çekilmek mi olacaktır? Ve bu durum nereye götürür sanatçıyı? Kendi kendinin tutsağı olmaya değil mi? İşte bütün yanlışlık burada başlıyor, burada bitiyor."[54]

Cansever'in bu cümleleri, şiirindeki değişimin nedeniyle birlikte yukarıdaki mısraların da açıklamasını bize vermektedir. Şairin "Kaç Kişiydik" adlı şiiri ise karşılıklı konuşma üslûbu rahatlığı içerisinde tema olarak yukarıdaki şiir örnekleriyle

[54] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.146.

paralellik arz etmektedir; ancak şiir ilave olarak kapitalizm eleştirisini de yüklenmiştir:

"Ben de alt tarafı bir şirketin satış memuruyum
İş gereği Doğu'ya gittim bu yıl
Gözlerimle gördüm, inanın bana
Hastalar tabutlarla taşınıyor illere, kasabalara
Hepsi hepsi şu arabayı yanlış park etmişim ne çıkar
İşini bilen biliyor
Bin kişi üretiyor bir kişi yiyor."
"Kaç Kişiydik", Sonrası Kalır II, s.135.

Ahmet Oktay, "Türk yazarlarının büyük çoğunluğu sosyalizme hümanizmden vardılar ve bu eğilimi kuramsal metinlerle ilişkiye geçtikten sonra bile edemediler."[55] demesine karşın, Cansever, jargon olarak gittikçe sosyalizme yaslanan bir söylemle şiirini kurma yoluna gitmiş; "Bin kişi üretiyor bir kişi yiyor" mısraıyla işçi sınıfının ve halkın haklarını da arar ve gözetir bir tutumu da şiirlerinde sergilemiştir.

3.1.1.2.Turgut Uyar Şiirinde Huzursuzluk

Turgut Uyar şiirinde huzursuzluk, "Bir Uygarlık ve Yaşama Problemi Olarak Kent", "Kent Yaşamı: Sevilmeyen İşler" ve "Abluka: Bireyin Kuşatılmışlığı" ve "Toplumsal kaygılar" adlı başlıklarla karşımıza çıkmaktadır.

3.1.1.2.1.Bir Uygarlık ve Yaşama Problemi Olarak Kent

Şehrin insanın fıtratında bulunan güzellikleri bozduğu, onu, bencilleştirdiği, buna karşın; doğayla iç içe olan insanın ise, giyim-kuşam, konuşma ve tavır açısından barbar ve bedevi olarak adlandırılmasına mukabil daha çıkarsız, hesapsız iyilik düşüncesi üzerinde olduğu hep söylenegelmiştir.[56]

---

[55] Oktay, **Şairin Kanı**, s.169.

[*] Rousseau'dan çok daha önceleri Endülüslü Müslüman düşünür İbn-i Hâldun meseleye benzer tarzda yaklaşır ve "barbar-ilkel" kavramlarına denk gelen "bedevi hadari" ayrımı üzerinde durur: …Şehir ahâlisi her çeşit lezzetler, bolluk ve genişlik içinde yaşamaya alıştıkları, dünyanın ve kendi arzu ve

> "Modernleşen toplumlar yenidünya/toplum değiştirme sürecinde kendine özgülülük yerine modernleşen dünyaya/ topluma aitlik "ütopya"sıyla geleneksel kurumlar, kültürel değerler ve toplumsal/siyasal meşruiyet kaynaklarının yerlerine modern dünyanın/toplumun aidiyetlerine bağlanması modernleşmeyi bir kriz sürekliliğine dönüştürür."[57]

Turgut Uyar'ın "rahatsızlığı", "derinden derine söylemeye çalıştığı isyanı", "bilir bilmez huzursuzlukları, sıkıntıları, hatta 'allergiel'leri"nin temelinde, yukarıdaki paragraflarda da vurgulanan biçimiyle, "henüz alışamadığımız, belki de bazı yoksunluklarına katlanamadığımız", "bir şehir yaşaması" hatta "büyük bir şehir yaşaması" problemi vardır. "Bu küçümsenemeyecek bir problemdir", Çünkü aynı zamanda bu, bir uygarlık, bir yaşama üslûbunu değiştirmektir.[58]

Bir dünya değişmiş ama bu değişim, kendi akışı içerisinde değişen toplumun kendi dinamiklerine göre olmamıştır. Yani geleneksel kurumlar, kültürel değerler, siyasal meşruiyet kaynakları bu değişimde etkin rol oynamamıştır. Aksine değişim, moderne doğru değişimin kendi kuralları ve dayatmaları neticesinde olmuştur. Bu durum, Uyar'ın "küçümseyemediği", bir uygarlık ve yaşama problemi olarak gördüğü sıkıntının kaynağıdır. "Yaşamasını gürültüye, ısmarlamaya getirmek istemeyen, isteyen değil, bunu bir iç zorlaması, bir ölüm kalım meselesi hâlinde duyan bir kişi için ya bu yaşamaya direnmek, ya bu yaşamaya öykünmek ya da bu yaşamayı kendi gerçeklerine göre hâlletmek gerekmektedir."[59] İnsanın meseleyi ölüm kalım hâline getirmesinin arkasında yatan sebep, ergin ve kaderine hükmetmek

---

heveslerinin düşkünü oldukları için şehirlilerin fena ve bozuk bir çok huy ve kötülükleriyle nefislerini lekelerler..Bundan dolayı iyilik yollarından o nisbette uzaklaşırlar…Göçebe ve köy hayatı yaşayanlar ancak vücutlarını koruyabilecek miktarda dünyaya düşkün olup, nefis ve arzularının sebep ve vasıtalarına ve dünya lezzetlerinden hiçbirine ve sebeplerine sahip değillerdir. Bunlar tabi olan iyi hulk ve tabiata yakın ve kötü ve yerilen alışkanlıkların çokluğundan dolayı husule gelen alışkanlıklardan ve bunların nefiste yerleşip kalmasından uzaktır. Bkz. İbn Hâldun, **Mukaddime I**, Çev.Zakir Kadiri Ugan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1986, s. 310.

"Rousseau'ya göre uygar ilişki biçimleri, insan fıtratında bulunan sade ve iyi yetenekleri bozuyor ve saptırıyordu. Onun gözünde, Batılı kent kültürünü temsil eden medeniyet sahici değildi ve doğaya yabancıydı. Uygarlıktan en az etkilenmiş insan, onun yorumunda, daha mutlu, doğal ve özgürdü. Ona, göre "doğa", denge, sakinlik ve bütünlüğü; "kültür" ise içsel çatışmaları, huzursuzlukları ve tatmin edilmemiş arzuları simgeliyordu." Bkz. Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, Çev: Kadir Canatan, 2.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2003, s.80

[57] Ahmet İnsel, **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.7.

[58] Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık,** Haz. Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.59.

[59] **A.e.**

varken kurumsal tasarım, denetim ve kısıtlamaların neticesinde mazur kalan duruma düşülmesidir.

1955 yılının başında yayınlanan "Geyikli Gece" şiiri, buraya kadar saydığımız kent yaşamı ve modern zamanların olumsuzluklarının şiirsel bildirisi gibidir. Peki, "Geyikli Gece" nedir? Şairin şehir yaşantısından bunaldığı, korktuğu zamanlarda, belleğinde kaçtığı, sığındığı ideal dünyanın adıdır.

" Geyikli geceyi hep bilmelisiniz
Yeşil ve yabani uzak ormanlarda
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan
Hepimizi vakitten kurtaracak"
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s.111.

Modernizm, geleneğin içerisinde oluştuğu geçmişi aşma adına bugünü, anı kutsama çabasına dönüşmüş bunu da yapabilmek için en önemli dayanak noktalarını hızdan ve değişimin kaçınılmaz cazibesinden almıştır. Şair, bunun için "vakitten kurtarıcı" olarak "Geyikli Gece"yi görmektedir. Çünkü oraya geçildiğinde "kent"in saati işleyemeyecektir. Onun yerine: "Yalnız ve dayanıksız bireyin, verili olandan imgeler ve düşlemler yoluyla kurtulma özlemi, ya da yaşanan zamandan kurtuluşun somut yolu."[60] devreye girecektir.

İnsanın kentle giriştiği bu varoluş savaşından kurtardıklarını sakladığı, kendi içinde bir yer Geyikli Gece; ya da gizleyerek kurtardığımız inanç, ümit, yaşama sevinci, direnci.

"Hâlbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta
Her şey naylondandı o kadar
Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe
Karşı"
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s.111.

[60] Ahmet Oktay, "Zamanla Göz göze Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiirin Arka Fonu", **Şiirde Dün Yok mu,** Haz. Tomris UYAR, İstanbul, Can Yayınları, 1999, s.140.

Şair, "naylon" gibi ucuz, basit, yapay bir şeyin karşısına insanın kaçınılmaz kaderi olan "ölüm" gibi sahici bir hakikati koymuştur. Ölümü "beş on bin" rakamıyla ifade ederek, paradoksun çarpıcılığını arttırmak istemiştir. "Ölüm her çağda gölge saatidir, her yerde hele büyük şehirlerde kaçınılmaz gerçek: bir zaman azar azar ölünürdü, şimdi ölünce beş on bin birden ölüyoruz."[61] Yaşanılan çağda, "ölüm" bile bu yapaylıktan, bolluktan nasibini almıştır. Buradaki "güneş" imgesi, idrak edilen zaman ve mekândaki verili olarak insana dayatılan hayatı karşılamak için kullanılmış olabilir. Güneş ışığıyla, ısısıyla kendisinden kaçınılamayan bir gücü de temsil ettiği hesap edilirse, mana daha da kuvvet kazanacaktır.

"Bir yandan toprağı sürdük
Bir yandan kaybolduk
Gladyatörlerden ve dişlilerden
Ve büyük şehirlerden
Gizleyerek yahut dövüşerek
Geyikli geceyi kurtardık."
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s.111.

"Gladyatörler" barbar gücü, "dişliler" sanayi gücünü, "büyük şehirler" ise bu iki gücün birleştiği mekânı temsil etmektedir. Bunların karşısında ise "toprağı sürerek" saklanılması ve savunulması gereken "geyikli gece" vardır. Turgut Uyar şiirinin poetik omurgası olan Geyikli Gece, "hem biz onu kurtardıkça var olabilen, hem de varlığıyla bizi korkudan, vakitten, gladyatörler'den, dişlilerden, büyük şehirlerden kurtaran bir büyük dünyadan olma duygusudur."[62] Geyikli Gece, verdiği hizmet karşılığında da bir bedel ister bizden: Büyük şehirlerden, vakitten ve gladyatörlerden onu kurtarmamızı ister.

İki dünya arasında duygudan bir sırat köprüsü olan Geyikli Gece'nin ortaya çıkması için belli şartların da oluşması gerekir. Kentin olabildiğince dışına çıkmanın

[61] **A.e.**, s.52.
[62] **A.e.**, s.155.

yanında, kentin uğultusunun, gürültüsünün de susması, bunun için de vaktin de gece olması gerekir:

"Yeşil ve yabani uzak ormanlarda
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan."
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s.111.

Herkes, kentte ortaya çıkan bu varlık mücadelesinde kendisi olarak kalabilmek için bir yer bulmalıdır. İşte bu yerin Uyar şiirindeki karşılığı "Geyikli Gece"nin belleğidir: 'kadınların kocalarını araması', 'hatırlanan aşklar', 'eski/yeni güzel kadınlar', 'umut', 'üç yeni şarkı', 'tüylü tüylü geyikli gece.'[63] Herkesin Geyikli Gece'ye geçiş şekli farklılık arz eder. Geyikli Gece'ye geçmek için, "kimi hatırlanan aşkları", "kimi eski/yeni güzel kadınları", kimi ise "umut ve üç yeni şarkıyı" kullanır.

Ancak Geyikli Gece'nin belleğini seçmek, toplumun diğer üyeleri arasında bir "öteki" olmayı baştan kabullenmek demektir. Herkesin "kent"in illüzyonunda kendini kaybettiği noktada, "kendi" olarak kalabilmek; huzursuzluğu ve sıkıntıyı baştan kabul etmek demektir. Bu farklılığı ve bireyin ödediği bedeli Uyar, şu mısralarda sıralar:

"Aldatıldığımız önemli değildi yoksa
Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak"*
(….)
"Durumumuz başta ve sonda ayrı ayrıysa
Başta ve sonda ayrı olduğumuzdandı."
(….)
"sevinsek de sonunu biliyoruz
Borçları kefilleri ve bonoları unutuyorum

[63] Kierkegaard, hatırlamayla birlikte ortaya çıkan tekrarın görevinin, "insanın parmaklarının arasından kayıp gidebilecek bir heves olan umuttan ve vakitsiz, fazla erken ve dolayısıyla hemen eskiyecek bir yenilikten [–geçmişi, yaşanılanları, güzel günleri-]korumak olduğunu ifade ederken", şiirde hatırlama, yeniye uyum sağlayamama, aldatılmaya alışılmama şeklinde ortaya çıkar. Bkz. Soren Kierkegaard, **Korku ve Titreme**, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Ağaç Kitabevi Yayınları, 2009, s.131-132.

İkramiyeler bensiz çekiliyor dünyada”
“Geyikli Gece”, Büyük Saat, s.112.

Sonuç olarak “Geyikli Gece”, şiirde çizilen kentin bu olumsuz dekoru içerisinde bir başına kalmış “modern bireye yakılmış bir ağıt”[64]tır.Kentin insanı bunaltan, huzursuzlaştıran duruşu Dünyanın En Güzel Arabistanı’ndaki diğer şiirlerde de devam eder. “Öteyi Beriyi Omuzluyorum” adlı şiirde kentin insana rağmen büyümesi “ Şehirler çarpa çarpa büyüyordu”[65] mısraıyla karşımıza çıkarken; “Kesiksiz Övgü” adlı şiirde “Ben yeter dedikçe şehirlerin güzelleşmesi”[66] mısraıyla insana rağmen şehrin büyümesi devam eder.

“Kan Uyku” şiirinde ise ötekileştirerek olumsuzlama ve “uygarlaşma baskısı”ndan kadına ve cinselliğe sığınarak kurtulmaya çalışma vardır:

“ Bir biz ikimiz varız güzel, öbürleri hep çirkin”
(...)
“ Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum
Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla yatıyorum.”
“Kan Uyku”, Büyük Saat, s.121.

Aynı sığınmacı tavır “Yılgın” adlı şiirde karşımıza “kuşanma” olarak çıkar:

“ Bir sargın umut yakaladım onu kuşandım
Serin mavi bir gökyüzü buldum onu kuşandım
Denize doğru sokaklar gördüm onları da kuşandım
Üstlerine üstlük seni kuşandım”
“Yılgın”, Büyük Saat, s.122.

Ötekileştirerek olumsuzlama bu şiirde daha belirgindir:

“senin bir yönün var orada durur yaşarım

[64] Mehmet Yılmaz, “Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar’ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, **Turkish Studies**, Volume 6/3, Summer 2011, 1893-1906.
[65] Turgut Uyar, “Öteyi Beriyi Omuzluyorum”, **Büyük Saat**, s.117.
[66] Turgut Uyar, “Kesiksiz Övgü”, **Büyük Saat**, s.121.

Bir de acun var ben içindeyim
Ben içindeyim tüm itlikler sahanda yumurtalar onun içinde
Orospular içinde Hurşit Bey içinde sen içindesin."
"Yılgın", Büyük Saat, s.122.

Kentin içindekiler, sayılıp dökülürken verilen örnekler bu olumsuzlamayı desteklemektedir. "Kaçak Yaşama Yergisi" nde ise "kadına sığınma" histerik bir hâl alır:

"hani insanın kendi kendini bulamadığı, hatırlayamadığı saatler olur ya, işte
Onlar. Bir keresinde böyle saatlerin birinde bir şarkı
Duymuştum da işimi gücümü koyup sokak sokak bir ka-
dın aramaya çıkmıştım. Sonra bulamamıştım. Bir iğren-
miştim nedense, gidip bir köşede kusmuştum."
"Kaçak Yaşama Yergisi", Büyük Saat, s.123.

Varoluşçulara özgü bir bulantı[**] hâli ortaya çıkmıştır. Kadın kentin içerisinde varoluşa dayanak teşkil eden yegâne konumdadır. Bulunmadığı zamanlarda ise "fizyolojik" tepkilerin ortaya çıktığı bir bağımlılıktır. Şiirin son mısralarında "kadın" bulunduğunda doyumla birlikte, bünyede kendiliğinden bir "rahatlama"da hâsıl olacaktır:

---

[*] *1-**Bulantı**, Sartre'ın aynı adlı kitabı olmasının yanı sıra, terim olarak da Sarte'ın varoluşçu felsefesini ifade etmektedir. Dünyanın kendinde varlığı (" kendinde şey "), insana bulantı duygusu verir; çünkü gerceklik, yani varlıklar ne iseler o olarak orada öylece ve anlamsız bir şekilde dururlar. Bilinç ise, " kendi-için-şey " dir, ve o hiçlikle ortaya konur. Sartre, felsefi olarak "Varlık ve Hiçlik" kitabında bu noktaları açıklar. Daha sonra da Bulantı'da edebi bir metin olarak konuyu somut biçimde değerlendirir. J.P.Sartre, **Varoluşçuluk,** Çev.Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s.18.

2-Bulantı romanının kahramanı Antoine Roquentin'dir. İlk kez yerde gördüğü bir taş parçasını eğilip almak istediğinde bunu yapamadığını fark eder; çünkü bu anda varoluşun saçmalığına karşı bir bulantı duymaya başlar, varlıkların varoluşuna, doluluğuna karşı duyulan bir bulantı. Dünyanın özündeki kendinde anlamsız varlığı karşısında duyulan bir bulantı'dır bu. Sartre'a göre hissedilen bu bulantı hissi, kişinin varlıkların kendiliğinden varoluşlarının doğurduğu anlamsızlıktan sıyrılmasını sağlar ve onu bilinçli bir varlık olma konumuna getirir. Varlığından şüphe etme, insanın kendi kendisine yabancılaşması, dünyadaki konumunu anlamlandıramaması bu şiirde özellikle bu mısrada karşımıza çıkar: "… hani insanın kendi kendini bulamadığı, hatırlayamadığı saatler olur ya, işte Onlar. Bir keresinde böyle saatlerin birinde…" J.P.Sartre, **Bulantı,** Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s.y.

“ Akşamları hep arka sokaklardan dönüyorum
Biraz bıkkın bir parça kırık korkunç umutsuz ve sakin
Eve geliyorum seni buluyorum bir seviniyorum bir
Kızıyorum
Sonra biliyorsun”
“Kaçak Yaşama Yergisi”, Büyük Saat, s.123.

“Üçyüzbin” adlı şiirinde “kadın”, “sevgili” kente karşı sığınılan, kendisinde rahatlanılan bir imge olmaktan çıkmış; sevdiği tarafından kente karşı koyulan bir savunma aracına dönüşmüştür.

“ Seni kentlere seni bankalara seni seni 300.000
Seni zamansız ölümlere karşı koyuyorum hep aklımdasın”
“Üçyüzbin”, Büyük Saat, s.127.

“Bankalar”, “zamansız ölümler” kent olgusuyla beraber ortaya çıkmışlıklarına olumsuz bir gönderme de bulunularak, aynı mısrada sıralanmışlardır.

“Güneşi Kötü O Evler” şiiri, Uyar şiirinin belli özelliklerinden birisi olan karşıt olgular oluşturma tekniğiyle başlar. Genellikle bu uygulanışta bir taraf iyiyi, güzeli çağrıştırırken diğer taraf kötüyü ve çirkini çağrıştırmaktadır.

“ O benim bildiğim sevdiğim bellediğim güneş diye bellediğim
Güneş değildi odadaki”
“Güneşi Kötü O Evler”, Büyük Saat, s.130.

Bu şiirde, hayatın merkezinde olan “güneş” figürünün bile modern hayatın o her şeyi değiştiren ve dönüştüren etkilerinden kurtulamadığı vurgulanır.

“Perdenin arakalarındaki oydu bir çıksam karşılaşacaktım oydu vurulurdum çıksam
O benim bildiğim sevdiğim güneş diye bellediğim güneş değildi odanın içindeki

Bu güneşi değiştiren evlerde terzilik yapılır giyimler prova
edilir."
"Güneşi Kötü O Evler", Büyük Saat, s.130.

Fiziki çevre ve kendi bedenimiz üzerindeki etkimiz modernleşme sürecinde iyice artmıştır. Giderek doğal çevreden kopan insan bizzat kendisi tarafından oluşturulmuş bir çevrede yaşamaya başlamıştır.

"Terzi" imgesinin şiirin merkezine yerleştirilmesinin sebebi, doğal çevreden kopuşu, insanın bizzat kendisi tarafından oluşturulmuş, modern hayatın arkasındaki yapaylığı vurgulamak içindir, çünkü terzilik asıl olanın değiştirilmesini, farklı bir biçime sokulmasını sağlar.[67] Aranan gerçek ise "perdenin arkasındadır". Bu şiirin, kente karşı daha görkemli ve daha kapsayıcı eleştirilerini barındıran örneği, Uyar'ın "Tütünler Islak" adlı kitabının, "Terziler Geldiler" adlı şiiridir. "Güneşi Kötü O Evlerde" mekân bir odanın içiyken; , "Terziler Geldiler"de mekân genişleyerek bütün bir kent olmuştur.

" Terziler geldiler. Kırılmış büyük şeylere benzeyen şeylerle
Daha çok koyu renklere ve daha çok ilişkilere
Bir kenti korkutan ve utandıran şeylerle."
"Terziler Geldiler", Büyük Saat, s.223.

Büyümenin, gelişmenin, uygarlaşmanın sebebi olarak "terzi" motifi kullanılmıştır. Anlatıcı, terzileri tasvir eden cümlelerinde kullandığı sıfatlarla, tarafını belli etmiş; onların temsil ettikleri şeylerin karşısında yerini almıştır.

"Ey artık ölmüş olan at! –dediler-
Ne güzeldi senin çılgınlığın, ne ulaşılırdı!"
"Terziler Geldiler", Büyük Saat, s.223.

[67] Yıldırım, **a.g.e.**, s.27.

"At" motifiyle Uyar, doğallığı, içinden geldiği gibi katkısız yaşamayı anlatmak istemiş gibidir. "At", "Terziler" gelmeden önceki doğallığı, bozulmamış bir hayatı simgeler. Terzilerin provalar çıkartıp, büyük makaslarla giriştikleri iş "at"ın bir benzerini yapmaya çalışmaktır. Onun için şair, "Terziler" geldikten sonra, mış gibi olan yaşamı " büyük, atsı giysiler kestiler" mısraıyla anlatır.

"Terzi" motifi, bu iki şiirden başka "Bir Kantar Memuru İçin İncil" adlı şiirde de geçer. Uyar, şiirin beşinci dipnotunda, "Terziler"i dışarıdan gelen, Akçaburgaz'ın büyüyüp, uygarlaşmasında, kentleşmesinde emeği geçenlerden sayar. Ancak bu olumlu yaklaşım şiirin ilerleyen kısımlarında olumsuza doğru değişir:

"Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi
ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üst üste kodular, su
yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkanları açtılar, terzi
dükkanları açtılar, nalbant dükkanları açtılar, tamirci dükkanları
açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey
içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini seziliyorlardı ama bulamı
yorlardı, bulamıyorlardı da değil, umursamıyorlardı."
"Bir Kantar Memuru İçin İncil", Büyük Saat, s.149.

"Eski Kırık Bardaklar" şiiri " İşte bu ellerimle yalnızım bu inanmazsan bak"[68] mısraıyla başlar. Bu yalnızlığa, "saçlar, iyi giyimler ve paralar" da çare olamamaktadır. Bütün bunlar karşısında tutunacak tek dal, " unuttuğum kırlangıç kuşları, kırık bardaklar/ ahşap ev, taşlıkta yaz günleri/ testiden sızan soğuk sular"[69] dır. Buradaki "unuttuğum" kelimesiyle biz, yaşanılan ve memnun olunmayan hâl-i hazırdaki durumdan kurtuluşun çaresini, geçmişe dönmekle, geçmişi hatırlamakla buluruz. Buradaki rahatsızlığın temel sebebi, "modernitenin" her şeyi mükemmelleştirme çabasının modern bireyi düşürdüğü sunilik ve yaşanılan doğal ortamdan kopuştur. "Kesiksiz Övgü" şiirinde, "Ben yeter dedikçe şehirlerin

[68] Turgut Uyar, "Eski Kırık Bardaklar", Büyük Saat, 132.
[69] Turgut Uyar, "Eski Kırık Bardaklar", Büyük Saat, 132.

güzelleşmesi"[70] mısraında da biz, şairin insana rağmen, her şeyi kusursuzlaştırmaya çalışmanın karşısında olduğunu görürüz:

"O gemiler ipleri yelkenleri dümenleri dökük
Unuttuğum kırlangıç kuşları kırık bardaklar."
"Kesiksiz Övgü", Büyük Saat, 120.

Onun için şair, bu mısralarda kusursuzu seçmez; tercihini ve rahatlamasını, "kırık bardaklardan, ipleri, yelkenleri dökük gemilerden" yana kullanır. Bu sıkıntılı durumdan kurtulması kolay olduğu için, kolaylığından, 'basitliğinden' "kurtulmak da elinden gelmez". "Göğe Bakma Durağı" adlı şiir başlığıyla birlikte bir kent eleştirisini dillendirir:

"İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım
Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından
Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından
Şu aranıp duran korkak ellerimi tut
Bu evleri atla bu evleri de atla da
Göğe bakalım"
"Göğe Bakma Durağı", Büyük Saat, s.133.

Kent beton bloklarla öyle büyümüştür ki artık göğe bakmak için bile duraklara ihtiyaç vardır. Modernliğin kendini ispat ediş ve ortaya koyuş şeklinin gittikçe kat sayısı artan gökdelenler olması da gayet manidardır. Bu durum, aynı zamanda bir modernlik manzarasının özetiymiş gibi dayatılır.[71]İronik bir başlıkla şair, direk anlattığında elde edeceği tesirden daha fazla bir tesiri yakalamıştır.

[70] Turgut Uyar, "Kesiksiz Övgü", Büyük Saat, 120.

[71] Bu durumu Antony Giddens, şu cümlelerle özetler: "Eski kent çevresinin yok olarak üst üste binmiş ofis blokları ve gökdelenlerle yer değiştirmesine yol açan benzer süreçler çoğu kez diğer alanların restorasyonuna ve semtlerin yeniden yaratımına izin verirler. Kent merkezindeki binaların yüksek, kişilik dışı kümeler biçimindeki görüntüsünün sık sık modernlik manzarasının bir özetiymiş gibi sunulması…" Bkz. Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.128-129.

Baki Asiltürk, "Göğe Bakma Durağı" adlı makalesinde, bu şiiri, heyecanın, açılma ve genişleme arayışının, kentten ve sıradanlıktan kaçma arzusunun, kurtuluş arayışının şiiri olarak nitelemektedir. Bu heyecanlı kaçış, tek başına yapılmayacaktır onun için şair, bu kaçışı sevgilisine de duyurmak ister. "Kaçamak ışıklar, şeker kamışları, bebe dişleri" sıradanlığı çağrıştırırken;" yaban otları" tabiriyle anlatılmak istenen, duyarsız insanlar (başkaları)," bu evleri atla bu evleri de atla" mısraıyla anlatılmak istenen ise, başkalarının hayatlarıdır.[72] Şiirde arka arkaya sıralanan şeyler, trenle yahut hızlı bir arabayla yolculuk esnasında, insanın gözüne çarpan, önemi olmayan ayrıntılar gibidir. Şair bunu anımsatmak ister gibi bütün bu eşyayı bir nefeste sayar.

"Göğe Bakma Durağı" bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş[un] şiiri"[73] Şairin kentin karşısında kadına sığınmasını, "Kaçak Yaşama Yergisi" ve "Üçyüzbin" adlı şiirlerinde de görmüştük. Ancak bu iki şiirden farklı olarak "sevgili" bu şiirde, kentten kaçarken anlatıcının arkadaşı konumundadır.

"Göğe Bakma Durağı" adlı şiirdeki kaçış eylemi "Akçaburgazlı Yekta" da toplumun yerleşik kurallarına karşı –şaire göre- bir haklılığın inandına ve pasif de olsa bir direnişe dönüşür. Şair "Akçaburgazlı Yekta"'nın şahsında toplumsal ve kültürel bütünleşmenin biçimlerine, toplumsal yararlılık yasasına sırt çevirmiş; özgürlük talebi ve en ilkel arzulardan oluşan bir Özne fikrini çıkarmaya çalışmıştır. Uyar, tehlikeli olan sonuçları görmesine rağmen toplumsal olanın çözülmesi noktasında şiirini oluşturur. Bu aynı zamanda Uyar'ın toplum fikrinin tükenişine, modernliğin ve dünyevileşmenin yeni bir evresine okuyucuyu daveti olarak da okunabilir.

"Yargıçların katına diktiler umudum nerdedir.
Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerdedir.
Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.
Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.

[72] Asiltürk, **a.g.e.**, s.228.
[73] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 2**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1980, s.311.

Benim donumu ve Gülbeyaz' ın donunu Ve yattığımız yatağın örtüsünü Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler. Hâlbuki biz o örtülerde yatarken, Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz."

"Akçaburgazlı Yekta", Büyük Saat, s.139.

Şirin kahramanı Yekta, hayatının merkezine toplumun kurallarını değil; kendinin ve Gülbeyaz'ın aşkını, duygularını koyar. Birey ve toplum arasında ortaya çıkan bu çatışmanın nedenlerini Mustafa Armağan şu cümlelerle anlatır:

> "Yeni toplumun işlerliğini engelleyecek düşünceler " tabulaştırılır" ve düşünülmesi engellenir. Toplumun sürekliliğini sağlayıcı düşünce ve yaşantılar kabul ettirilir, benimsetilir. Özetle düşünülmesi istenen algılatılır, bunun dışındakiler ise dışarıda bıraktırılır." [74]

"Toplumsal Sözleşme"nin dayattığı evlilik müessesesi, Yekta ve Gübeyaz'ın önünde bir engeldir. Oysa toplum hisleri ve duyguları değil; kanunları kutsal kabul etmektedir. Bu yüzden onların işledikleri fiiller suçtur; cezası ise kınanmak ve rezil edilmektir.

"Sular Karardığında Yektanın Mezmurudur"un aşağıya aldığımız mısralarında şair, elde olanın kıymetini bilmek için kaybetmek gerektiğini anlatır:

"sonra ben kalktım bu büyük kente geldim
Çünkü kişi büyük kentlere de gelmeli
Kendi güzel yalnızlığı için gelmeli
Kalktım bu büyük kente geldim
Akçaburgaz yalnızlığımı da getirdim."
"Sular Karardığında Yektanın Mezmurudur", Büyük Saat, s.168.

İnsanın kendini bulabilmesi için "o doğal hayatın ahenginin, sadeliğinin, insanlar arasında yardımlaşmanın, sıcak ilişkilerin ve samimiyetin olduğu hayattan

[74] Mustafa Armağan, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, 2.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1998, s.180-181.

çıkıp"; bunların tam tersinin olduğu yere [kente]gelmelidir ki, "kendi güzel yalnızlığını" ironik bir biçimde fark etsin.

"Bozgunsuz avuntular" mısraıyla, kentin kendi koyduğu kurallar ve realitesinde bireyin kendini kandırabilecek avuntularına dahi fırsat vermemesi dile getirilir. Şiirin bütününe bakıldığında Akçaburgazlı Yekta, kentin gerçeklerinden bir kaçış; huzuru, olmayacağını bilmesine rağmen uçlarda, imkânsız düşlerde arama çabasındadır. Uyar, "Çok Üşümek" adlı şiirinde ise kentin otelleri, caddeleri ve heykelleri içerisinde insanın yok sayıldığı bir dünyayı resmeder:

"Bir kalır yanık yağlar kokusu şehirlerde
Uzun nehirlere binip uzaklaşmadıkça
Bir kalır yabancı yataklarda o oteller
Meydanlar heykeller sizin olmadığınız o her yer"
"Çok Üşümek", Büyük Saat, s.203.

Şiirin başlığı "Çok Üşümek" ancak fiziksel anlamda bir üşümek değil. Üşümek, insanın görülmediği, hiç sayıldığı, yalnızlaştırıldığı ve yalnızlığının giderilmediği bir acının, huzursuzluğun, sıkıntının fiili olmuştur. Şehir, yanık yağ kokulu bir yerdir. Şehrin meydanları, otelleri, yatakları, heykelleri vardır ama bütün bunların varlık sebebi olan insan görmezlikten gelinmiştir.

3.1.1.2.2.Kent yaşamı: Sevilmeyen İşler

Modern toplumun düzeneği içerisinde birey yaşayamaz duruma gelmiştir. Bu örgütlenme biçiminin insan üzerindeki etkisi nedir? Kent, fıtri olmayan sistemiyle insanı, makinenin bizzat kendi düzenek ve talepleri tarafından yönetilen bir uzantısı durumuna düşürmüştür. Kentin içerisinde kalabilmek ve yaşamak zorunluluğuyla sevmediği işlerde çalışan "huzursuz birey" Uyar'da ilk olarak "Meymenet Sokağı'na Vardım" adlı şiirinde karşımıza çıkmaktadır:

" Meymenet Sokağı'nın tadını hep bilirim ama

gidemem
Oturur dosya düzenlerim akşama kadar
Daracık boş zamanlarımda durup sokakları
Düşünürüm
Deniz kıyılarına inen ufak tefek sokakları
(…)
Daha elli altı dosya var düzenleyeceğim
Gökyüzünün kalkıp dudaklarıma bir değmesi var
Oysa kapılar var duvarlar var perdeler var"
"Meymenet Sokağı'na Vardım", Büyük Saat, s.125.

Yapmak zorunluluğu olan işler ve bu işlerin yapılması için kalınmak zorunda kalınan sevimsiz ortamın tasviri, yaşanılan sıkıntının derecesini hissettirmektedir. "Deniz kıyılarına inen ufak tefek sokaklar", " Gökyüzünün kalkıp dudaklarına değmesi" mısraları, şiirden bağımsız okunduğunda sanki uzun yıllar hapishanede kalmış birisinin dışarıdaki dünyaya, tabiata olan özleminin, hasretinin ifadesi gibidir. "Meymenet Sokağı" gerçekten var mıdır? Yoksa "Geyikli Gece" gibi şairin belleğinde sığındığı, ideal bir dünya mıdır? Bilemeyiz ancak bildiğimiz bir şey var ki: İnsanın, bir üretim makinesinin çarkının bir dişlisi hâline gelerek artık insan olmaktan çıkması, "şey" hâline gelmesidir. Vaktini, ilgisini çekmeyen işler yapmak ilgisini çekmeyen, onu ilgilendirmeyen şeyler üretmekle geçirmesidir.

Uyar'ın huzursuzluğu benzer paralelde işlediği bir diğer şiiri "Kaçak Yaşama Yergisi" dir:

"Bir çalıştığım oda var üç pencereli, bir arka yol, bir gökyüzü-
Gidip geliyorum dünyayı bu kadarcık belliyorum."
"Kaçak Yaşama Yergisi", Büyük Saat, 124.

Çalışmak zorunluluğuyla belli bir fiziksel çevreye sıkışmış birey, bu sıkıntılı durumu çevresinde her gün karşılaştığı varlıkları sayılarla ifade ederek hissettirmeye çalışır. Belirli saatlerde, belirli işler, belirli gidip gelinen yol… Bir bandın üzerinde

dönen iradeden yoksun bir "şey", ya da dolaba bağlanmış "beygir" ama kesinlikle insan değil.

Turgut Uyar,"Pazar Postası"n da yayınladığı "Yakında Bitiririm" adlı yazısında, bir okurunun sorusuna verdiği cevap, aynı zamanda "Meymenet Sokağı'na Vardım" ve "Kaçak Yaşama Yergisi", adlı şiirlerinin yorumu niteliğindedir:

> "Onu [şiiri], akşamları işten çıktığımda, şişe mantarı gibi çürümüş kof tahtalar gibi, ham armutlar gibi, hışırlaşmış kafamda taşırım. Sabahları saat yedide yarı buçuk dinç uyanmış, saat sekiz buçuktan akşamlara kadar, sıcak, kasvetli bir büroda, sömürücü bir işte şaşkına dönmüş, boğunuk, camgözler gibi duygusuz, kayıtsız, uğul uğul uğultulu kafamda taşırım.
> Sonra götürür o uğultuyu bir bardak alkolün uğultusuyla değiştiririm. Taşınmaz yoksa. Eğer böylesi bir işte çalışmadıysan, bilemezsin. Akşamlara kadar aralıksız; " evrak kaydettin mi? Mehmet Tanrıverdi'nin dilekçesi ne oldu? Falancanın sağlık fişini doldur, şunu makinede temiz ediver, al, götür, yap, yaz, olmadı, baştan yaz, emredersiniz, başüstüne değiştiririm efendim"lerin tıklım tıklım doldurduğu uğultu." [75]

Uyar, sevilmeyen işlerde çalışma zorunluluğunda olan bir birey olarak aynı zamanda kendi şiirini yazmıştır. Bu sıkıntılı durumdan kurtulmanın yolunu ise "alkol"un uğultusunda unutmakta bulmuştur.

3.1.1.2.3. Abluka: Bireyin Kuşatılmışlığı

Kentler başta mimari yapıları, meydanları ve caddeleriyle bireyin mahrem yaşam alanlarını daraltmakta, adeta bireyi ablukaya almaktadır. Bu ablukaya kentteki denetim mekânizmalarının kuşatıcılığı da eklenince fiziksel olarak bireyin dışında başlayan abluka ruhsal olarak da birey üzerinde etkisini hissettirmektedir. Hüseyin Cöntürk, huzursuz edici bir durum olarak ortaya çıkan bu tabloya şairin tepkisini, " Uyar, şehirlerin isteğimizle kurulmasına rağmen sonunda bizim olmayışlarını, hatta bize karşı çıkışlarını "abluka edilmek" sembolü ile canlandırıyor."[76] sözleriyle vurgular. Uyar, şiirin imkânları nispetinde bir şair duyarlılığıyla bireyin ma'zur kaldığı bu huzursuz edici durumu da şiirlerinde ele almıştır.

[75] Turgut Uyar, "Yakında Bitiririm", **Pazar Postası,** 16 Eylül 1956.
[76] Hüseyin Cöntürk- Asım Bezirci, **Turgut Uyar-Edip Cansever**, İstanbul, De Yayınevi, 1961, s. 14.

Nitekim ‘Büyük Ev Ablukada’ adlı şiirinde Uyar, daha şiire girmeden, şiirin başlığıyla bile bireyin kent tarafından kuşatılmışlığını anlatmaktadır. Daha sonraki şiirlerinde hemen hemen hiç kullanılmayan bu abluka sözcüğü, Uyar’ın yapıtını açacak bir anahtar sözcük konumundadır.[77]

“şimdi bu şehri ben kurdum ben büyüttüm
Ama sevmedim
Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan
Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi
Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı”
“Büyük Ev Ablukada”, Büyük Saat, s.186.

Şair, “Üçyüzbin” adlı şiirinde, kentteki “kamusal alan”ın genişleyerek, insanın mahremiyet sahasını daraltışına vurgu yapar.

“Bir o kaldı 300.000
Odalara kapanmak odalarda konuşmak odalarda ölememek”
“Üçyüzbin”, Büyük Saat, s.127.

Bu öyle bir ablukadır ki, insanın “oda”sında tek başına gerçekleştirebileceği “ölüm” bile bu ablukayı kıramaz, çünkü: Modernleşmenin tipik bir özelliği, biyolojik ve doğal süreçlerin bile korkunç bir şekilde denetime alınmasıdır. Alaın Touraıne’n de ifade ettiği gibi “Toplumun, bireylerin yaşamına örgütlü müdahalelerinin oluşturduğu alan giderek genişliyor ve en özel olan şey de, sonuçta kamu yaşamına katılmış oluyor.”[78] Bireyin yapmaya kalkarken özgürlüğünü yok edişinin Uyar şiirinde, bir başka karşılığı şu mısralarla karşımıza çıkar:

“alışverişin, alfabenin, iplik döküntülerinin
her şeyi düzeltmeye kalkışmanın yok ettiği…”
“Terziler Geldiler”, Büyük Saat, s.227.

[77] Oktay, **Metropol ve İmgelem**, s.136.
[78] Touraıne, **a.g.e.**, s.332.

Akçaburgazlı Yekta'nın Uraybaşkanı olduktan sonra hoşnut olmayıp, işçilere bastonun ucuyla gösterip, yıkın dediği yapılar, bireyi nefessiz bırakan modernlik manzarası yapılardır:

" Bu şehri nasıl yapmışlar böyle üst üste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungunluğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazen işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum,"
" (Bir Kantar Memuru İçin) İncil", Büyük Saat, s.149.

Bu yıkımın nedeni sadece yapıların oluşturduğu görüntü kirliliği değildir. Şehirdeki yapılar aynı zamanda belli bir toplum modelini ve davranış kalıplarını da oluşturmaktadır. Yaşanılan mekân değiştikçe insan da değişmektedir.

> "Akçaburgazlı Yekta, şehirde aşkların imkânsızlığını anlamıştır. Dağları, şakileri, bozkırı, doğayı birer kurtuluş ümidi olarak anması sebepsiz değildir. Toplumsal hayatta yalnızlığa yazgılı olduğunu kavramıştır küçük insan. Bu yüzden barbarlığa yönelme, bir tutku hâlinde öne çıkar. "Yıkın" der "uraybaşkanı" ve "hemşerileri", " bir çeşmeler, bir gölgeler" dışında insana sıkıntı veren, insan varlığını yadsıyan her şeyi yıkar:"[79]

Buradaki yıkımın bir nedeni de değişim ve dönüşüm artık tadil edilemez bir noktaya gelmiştir. Bu illetten kurtuluşun tek çaresi insanın canını sıkan, onu huzursuz eden her şeyin büsbütün ortadan kaldırılmasıdır.

3.1.1.2.4. Toplumsal Kaygılar

Turgut Uyar ve Edip Cansever'in şiirlerindeki "Huzursuzluk" temasının değişimi ve gelişimi paralellik arz eder. İkinci Yeni'yle başlayan süreçte ortaya koydukları verimler, daha çok birey ekseninde gelişen "huzursuzluk"u ve nedenlerini verirken, daha sonraları beni "bize" döndürme çabalarının neticesi şiirler

[79] Mehmet Can Doğan, "Düşünen Şiir, Duyan Şiir", **Ludingirra**, İstanbul, S.1, 1997 s.94.

yazmışlardır. Şiirindeki bu değişimi Uyar, biçim ve içerik açısından bir gelişme, tıkanıklığı aşma çabası olarak yorumlar:

> "Başka türlü hâllettim şimdi. Birinci çoğul kişiyi besliyorum, onunla söylüyorum. Belki böylece o bencil tekilden kurtulabilirim. Kötülemiyorum ama. Eskittim. Beni eninde sonunda bir çıkmaza sokacaktı. Tam o çıkmazın ağzındayım."[80]

Turgut Uyar'da toplumsal ve evrensel kökenli "huzursuzluk"un ilk şiirlerini 1968'de basılan "Her Pazartesi" kitabından itibaren görmeye başlarız:

"Yaşamak sindirilince oralarda buralarda
Herkes çözümsüz bir baba-oğul
Direnen ve arada bir ansınan
Kendi kendini hükümleyen, boşluğuna
(...)
Araya seçimler, karakollar ve sendikalar girince
Düzenin ve korkunun sar'asına tutulan"
" tayyar beyin dünyaya alışkanlığı", Büyük Saat, s.265.

Bu mısralarda artık kentin uygarlaştırıcı baskısından ya da ablukasından bunalan, kaçan bireyin "huzursuzluk"u yoktur. Daha geniş bir düzlemde, iktidar kurumları (karakollar, sendikalar)karşısında "korku" nöbetine tutulan, "yaşaması sindirilen" "halk"ın çilesi dile getirilmiştir. " Yenilgi Günlüğü/ Perşembe" de üçüncü dünya ülkelerinin topraklarına, (Vietnam) özgürleştirme bahanesiyle süper güçler (Amerika) tarafından yapılan saldırılar konu edilmiştir.:

" Uygundur uçakların uçtuğu bugün
Sonsuz bir karmaşanın üstünden
İplere asılı çocuk bezlerinin
İplere asılı kadın külotlarının
İşçi tulumlarının

[80] Uyar, **Korkulu Ustalık**, s.574.

Üstünden
Cılız çocuklara havalardan öğütler atarak
Ve 60 bin ile 70 bin arasında bir sayıda
Ölümler atarak"
" Yenilgi Günlüğü/ Perşembe", Büyük Saat, s.276.

Bu şiir,12 Mart 1971'den sonra ortaya çıkacak siyasal eleştirilerin ve kırılmaların tohumunu taşımakta ve haberini vermektedir. Şiir, 1963-64'lerde yazıldığına göre, bahsi geçen uçaklar bir yandan Vietnam'a bomba yağdırırken bir yandan da köylüleri komünizm tehlikesine karşı uyaran bildiriler saçmaktadır. Şiir temelde emperyalist bir saldırının eleştirisi olarak görülse de hedef, genel bir "ilerlemecilik" idealinedir.[81]

Uyar'ın "Divan" adlı kitabının "münacat" isimli şiirinde geçen mısralar, kaypak bir "sen" zamirini toplanmaya çağırmaktadır:

" birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri
Gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri
(...)
"…senin hüznün bir yazgıdır, bir eski zamandır
Büyüksün artık büyük dirimine beni inandır"
" Münacat", Büyük Saat, s.341.

Bu mısraları ele alırken geleneksele özgü bir kitap ve şiirin adından ve bu adın geleneksel şiir formları içerisinde kullanılış amacından yola çıktığımızda ilk akla gelen "Tanrı"dır; ancak yapılan söyleşiler ve şairinin ifadeleri[*] doğrultusunda "sen" zamirinin karşılığı "halk"tır. Şiirde halka ve toplumsal yaşama ilişkin temalar, gelenekten yararlanılarak işlenmeye çalışılmıştır. Konuşması, dirilmesi istenen bu

[81] Orhan Koçak, "Bir Şarkı Yaparsa Durgunluğundan**", Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**", İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.129.

[*] " Aslında kitabın adını 'Halk Divanı' diye düşünmüştüm. Ama o günlerde 'halk' sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vazgeçtim. Kitaptaki 'Naat'ta da, öbürlerinde de, 'Münacat'ta da seslenilen özne halktır." Bkz. Turgut Uyar, " Şiirde 1959", **Korkulu Ustalık**, Haz. Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 560.

zamana kadar görmezlikten gelinen, yok sayılan halktır, şair "halk"ın hüzünlü yazgısını değiştirmek için onu toplanmaya, birlik olmaya çağırmaktadır.

12 Mart'ın hemen sonrasında yayımlanan " Acının Tarihi" ve "Acının Coğrafyası" adlı şiirleri dönemin havasını yansıtması bakımından önemlidir:

"Ben şimdi diyorum ki bir bak şu alanlara
Sokaklara köprülere kiremitsiz damlara
Taşlara sopalara amanvermez silahlara
Şehir haritasına trafik lambasına kan içinde adamlara"
" Acının Tarihi", Büyük Saat, s.424.

Bu şiirde geçen mısralar, "Dünyanın En Güzel Arabistanı ve Tütünler Islak" taki bireysel huzursuzluklardan, "Her Pazartesi"deki evrensel acılara, "Divan"daki halkı toplanmaya çağırmalardan bu şiirlere gelen birikmiş bir enerjinin patlaması gibidir. Burada artık pasif bir "huzursuzluk"un ötesinde adeta marjinal komünist bir grubun eylem öncesi gerilimi şiiri beslemektedir:
" kente kapandık kaldık tutanaklarla belli
Sirk izlenimlerinden seçmen kütüklerinden
Yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar
Her köşe bir tuzaktır
Birer darağacıdır her meydan saati"
" Acının Coğrafyası", Büyük Saat, s.425.

Sonuç olarak Turgut Uyar şiirinde "huzursuzluk":

a- Uygarlık- doğa çatışması
b- Bireyi kuşatan, ablukaya alan yapılaşma
c- Sevilmeyen işlerde çalışma,
d- Toplumsal kaygılar, adlı başlıklarla karşımıza çıkmaktadır.

Turgut Uyar'ın şiiri, bu başlıklar karşısında bir çözüm önerisi de getirmez. Bir hayıflanma, içlenme, hüzünlenmenin ötesinde söyleyeceği pek bir şey de yoktur. " Uzanıp kendi yanaklarından öp"mesi de zaten, modern insanın huzursuzluğuna gene kendi içerisinde bulduğu pasif bir tesellidir. Ancak, 1970'lerden sonra

şiirlerinde etkisini gittikçe arttıran "halk"çı söylem şairin pasifliğini giderme çabası olarak da anlaşılabilir.

3.1.1.3.Cemal Süreya Şiirinde Huzursuzluk

Cemal Süreya, ilk bakışta İkinci Yeni içerisinde şiirlerinde "hazcılığı", "kahkahası", "mutluluğu"yla ön sırada yer alır. "Hâlbuki Süreya'da eğlence değil, Anadolu ve Ankara motifleriyle dillenmiş bir acı vardır."[82] "Ancak bu acı gizlenmiş, bilerek gizlenmek istenmiş bir acıdır."[83] Kendisi, poetik bir nitelik taşıyan şu mısralarda bu durumun altını çizer:

"Alevdir çünkü benim şiirim
Hayatın alev hâlidir."
"Dikkat Okul Var!", Sevda Sözleri, s.321.

Görünüşle esastaki farklılığın vurgusu, "Kan Var Bütün Kelimelerin Altında" adlı şiirinde şöyle geçer:

"Kan var bütün kelimelerin altında
İşte o kandır senin gülüşün
Sızmıştır hayatın derinlerine"
"Kan Var Bütün Kelimelerin Altında", Sevda Sözleri, s.99.

Cemal Süreya şiirinde "haz", "kahkaha" şiirin alt katmanlarındaki acıyı gizleyen ya da daha çarpıcı ifade imkânını veren "ironik" bir üslûba işaret etmektedir. "Kierkegaard'ın da dediği gibi en derin ciddiyet, kendisini ironi aracılığıyla ifade etmek zorundadır."[84] İroni, onun şiirinde şiiri süsleyen bir unsur olmaktan öte anlatıcının yaşama bakışını da gösterir.

[82] Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, s.58.
[83] Oktay, **Şairin Kanı**, s.236.
[84] Berman, **a.g.e.**, s.24.

Şiirinde çelişki gibi duran bu farklılığı kendisi, " gülümsemeyle hüzün yan yana gider benim şiirimde… özgürlük ve kendine güven durumu beni hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humor'a atmış."[85] sözleriyle açıklar.

"Acısını Sızdırmayan Sarnıç" başlıklı yazısında Ahmet Oktay, Cemal Süreya'nın "insanal sorunları dıştalayıp" şiiri biçim kaygısında tutan bir şair olarak algılanmaması gerektiğini söyler. O, böyle bir yargının ortaya çıkmasında Süreya'nın duygularını sürekli denetim altında tutmasına, coşkusal olmaktan kaçınan bir kişiliğe sahip olmasına bağlar.[86]

Cemal Süreya şiirinin merkez öznesi "kadın"dır. Süreya, şiirinin duyarlılıklarını, huzursuzluklarını bu merkez etrafında oluşturur. Süreya'da "huzursuzluk" teması etrafında "kadın"ın birçok karşılığı ı vardır. "Kadın" (cinsellik) onun şiirinde toplumsal hayatın huzursuzluklarından, "dünya acılarından", yalnızlıklarından kendisine kaçılan, saklanılan, rahatlatıcı etkiye sahip bir sığınaktır.

" O, "Kırlangıç yuvası" dediği yeri, çoğu zaman, dünya acılarından ve boğuntularından korunduğu bir sığınak olarak algı[lar]."[87] " Önceleyin" adlı şiirinde "Kadın", tensel bir gereksinimin ötesinde "huzursuz" edici bir durum olan yalnızlığın çaresi olarak şiire girer:

" Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi"
" Önceleyin", Sevda Sözleri, s.13.

Şiirde giderek artan tensel bir paylaşımla gittikçe azalan yalnızlık arasında doğru bir orantı kurulmuştur. Benzer durum "Ülke" şiirinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak ayrı kalınan sevgilinin vermiş olduğu acı, şiirde sesi de yükseltmiş, özlem, hasret sevgiliye seslenilen çağrıya dönüşmüştür:

[85] Feyza Perinçek, Nursel Duruel, " Çocukluğu ve İlk Gençliği", **Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995, s.18.
[86] Oktay, **Şairin Kanı**, s.233.
[87] Muzaffer İlhan Erdost, "Erotizm", **Üç Şair: Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmet Arif**, Ankara, Onur Yayınları, 1994, s.60.

“Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
(...)
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat”
“ Ülke”, Sevda Sözleri, İstanbul, s.49.

“Kadın”a sığınma Cemal Süreya şiirinde, sevgilide anneyi arama, anneye ait özellikleri bulma çabası olarak da karşımıza çıkabilir. Carl Gustav Jung, Analitik Psikoloji adlı eserinde insanda ortaya çıkan bu arayışın çok temel bir gereksinim olan anne ihtiyacının annenin yokluğu nedeniyle giderilememesine bağlar:

> “Anne arketipi” bir ihtiyaçtır ve kişinin bu ihtiyaçlarının gerçek annesi tarafından karşılanması gerekmektedir. Bu ihtiyaçları karşılanmayan kişi ileriki yaşamında bu eksikliği gidermek için yalnızlaşma kendini vatanıyla özdeşleştirme, başka kadınlarda anne ihtiyacını giderme gibi değişik arayışların içinde olacaktır.”[88]

Kendine bir anne bulma arayışı, dergilerde kalıp hiçbir kitabında bulunmayan “Gitsin Efendim” şirininin anlatıcısında karşımıza çıkar.

“Özenle katlanmış bir mendil gibisin
Sil beni
N'olur kırk yıllık kirim pasım gitsin.”
“Gitsin Efendim”, Sevda Sözleri, s.314.

“Sevdiği her kadında annesini arar, sevdiği her kadın öbür yarısıyla annesi olur. Bu arayış “Beni Öp Sonra Doğur Beni”de doruğa ulaşır”.[89]

“Annem çok küçükken öldü

[88] Carl Gustav Jung, **Analitik Psikoloji**, İstanbul, Payel Yayınları, 2007, s.167.
[89] Perinçek- Nursel Duruel, **a.g.e.**, s.21.

Beni öp sonra doğur beni"
"Beni Öp Sonra Doğur Beni", Sevda Sözleri, s.88.

Cemal Süreya, "kadın"a olduğu gibi, tabii hâliyle bakmaz. Onu, ya libidal arzuların kaynağı ve çokça toplumsal normlara rağmen her türlü elde edilebilecek bir varlık; ya da en masum taraflarıyla "anne" arketipi çerçevesinden bakar. Bu iki kimlik arasında "kadın" birinden diğerine değişkenlik arz eder. Değişmeyen ortak yön ise, anlatıcının bunalımlarından, acılarından kaçmak için tercih ettiği sığınak oluştur.

3.1.1.3.1.Toplumsal Kaygılar

"Büyük ölçekli huzursuzluk kaynakları", Cemal Süreya şiirinde "huzursuzluk" teminin en görünür saptanabildiği başlıktır. İlk şiir kitabı Üvercinka'da "bireysel davranışların gölgesine saklanan utangaç toplumculuk"[90], diğer şiir kitaplarında aşkı yedeğinden düşürerek daha görünür bir kimliğe kavuşacaktır. Şairin aşkla birlikte sosyal sorunları dile getirmesinin pek çok nedeni olabilir.

"Aşk şiiri ile çarpışan toplum şiirini alt alta getirerek okuru şaşırtma, huzursuz etme isteği, çağımız insanının ortak özelliğini, o hep sevgiler, aydınlıklar peşinde koşup koşup başka korkunç –dünyevi- diyebileceğimiz meselelerle karşılaşan insanı verme isteği" "[91], aşk gibi bireysel bir temadan toplumsala geçerek şiirini çeşitlendirme isteği bu nedenlerin başında sayılabilir.

Kendisi de şiirdeki bu tercihini, " Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde… ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak."[92] sözleriyle açıklar. Bu tespitlerin şiirsel karşılığı olarak şu örnekler verilebilir.

"Ben nerede bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
(...)

[90] Oktay, **Şairin Kanı**, s.231.
[91] Perinçek-Duruel, **a.g.e.**, s.139.

Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun"
" Kanto", Sevda Sözleri, s.19.

Yukarıdaki mısralarda şair, bir sevgiyi ya da bir kadını anlatmak ister gibi şiire başlar; ancak birdenbire toplumsala geçer. Bu durum Cemal Süreya şiirinin özelliklerindendir. Öte yandan insancıl olma değeri yüksektir bu şiirlerin. [93] Bu şiirde çağını betimleyerek anlatır sevgilisine kendisini. Açlığı, yoksulluğu, zulmü, kötülükleri… Kısacası toplum sorunlarını birkaç dizede özetlemeye çalışır. " İngiliz" şiirinde büyük ölçekli huzursuzluk "zulum" sözcüğüyle nitelendirilir:

"Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı"
" İngiliz", Sevda Sözleri, s.20.

Bu mısralarda da aşk ve toplumsalın peşi sıralığından çok iç içeliği vardır. Aşk, yaşanan zulumlar karşısında şiirde anlatıcının sığınağı, çaresi olarak karşımıza çıkmaktadır. " Süveyş" başlıklı şiirde aşk ve aktüelin haberi bir arada verilir:

"Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı
Ellerimizin balıkları bütün kanallarda"
" Süveyş", Sevda Sözleri, s.30.

Süreya, aşkın insanın gözünü kör eden, her şeyden habersiz bırakan yönlerine inat şiirini güncelle iç içe kurar. Aşkını da kurduğu bu düzlemle birlikte işler. Bu dizelerde alttan alta aktüalitenin kısıtlayıcılığına rağmen, aşkın sağladığı ortamla gerçeklerin aşılabileceği vurgusu da kendisini hissettirmektedir.

[93] Perinçek- Duruel, **a.g.e.**, s.138.

Cemal Süreya'nın toplumculuk çizgisi "Üvercinka"da genel, evrensel sorunlar üzerinde yoğunlaşır. " Toplumculuk hayatının bir parçası hâline gelmemiş henüz. Daha çok genel sorunlar ilgilendiriyor onu. Afrika gibi, Zenciler gibi."[94] Bu tespitin tipik bir örneğini "Bun" adlı şiirin aşağıya aldığımız mısralarında görebiliriz:

"Gözleri göz değil gözistan
Bir odadan bir odaya geçiyor
Kapının birini açıp birini kapıyor
Adı Meryem değil sadece Dorothy Lucy
Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan
Zenciler zenciler iki okka zencefil
İntihar süsü verilerek
Güneşin linç edildiği bir akşam"
" Bun", Sevda Sözleri, s.37.

"Kadın", " Üvercinka" da anlatıcının yanında, militan kimliğiyle, bütün dünyadaki haksızlıklara, zulümlere, işkencelere, sınıfsal farklılıklara -büyük ölçekli huzursuzluk kaynaklarına- başkaldıran bir dava arkadaşı olarak da çıkabilir:

"Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmeye
(...)
Ama sen nasıl yüreğime eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil"
" Üvercinka", Sevda Sözleri, s.38.

> "Bütün kara parçalarında/ Afrika dahil" derken, bir yandan sevdiği kadını adeta dünyaya açılmanın merkezi yapıyor, öte yandan da "Bütün kara parçalarında" mısrasının yüklendiği kapsayıcılıkla yetinmeyip "Afrika dahil"

[94] Oktay, **Şairin Kanı**, s.231.

diye Afrika'yı her seferinde vurgulayışıyla da, tarihi boyunca itilmiş, ezilmişliği görmezlikten gelinmiş, sömürülmüş, güzelliklere, insanlığa layık görülmemiş bir coğrafyayı "kasd-ı mahsus"la hatırlattığını hissettiriyor."[95]

Modern ressamlarda olduğu gibi Cemal Süreya, şiirlerinde uzuvları işler, değiştirir, kişileştirir. "Üvercinka" da sevgiliden beklenenler "boynun" çok farklı işlevleriyle ortaya konulur. Boyun, çekiciliği ve cinsel çağrışımının yanında direnme ve karşı koyma işlevlerini de bünyesinde taşıyabilen bir sevgiliye işaret eder.

" Üvercinka"dan sonra Afrika'nın konu edildiği bir başka şiirin adı da "Afrika"dır. "Afrika", beş mısralık bir şiirdir ve Karakoç'un dediği gibi Avrupalı sömürgecilerin bu kıtanın siyasal sınırlarını kendi menfaatlerine en uygun bir şekilde adeta cetvelle çizerek paylaştıklarının eleştirisini içerir."[96]

" Afrika dediğin bir garip kıta
El bilir alem bilir
Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz'in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda."[97]
"Afrika", Sevda Sözleri, s.34.

Süreya'nın şiirinde bir başka "huzursuzluk" noktası Ece Ayhan'da olduğu gibi "işkence"dir. O da tıpkı Ayhan'da olduğu gibi "işkence"yi tarihsel göndermelerle işlemeyi tercih eder. Ancak Ece'den farklı olarak "işkence"nin coğrafya olarak sınırlarını genişletip kültürel farklılıklarını da şiirine katmayı başarır:

"Sağlığında çerçeveler yaratır Kelime Hatun
Uzun uzun duyardı gözlerine çekilmiş mili
(…)
Genç Osman annesinin rahmini çekip üstüne
Adı burgaçlara yazılsın diye bekledi

[95] M.Fatih Andı, "Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları ve Sezai Karakoç", **Güneşe Tutulan Ayna**, İstanbul, Hat Yayınları, 2010, s.195.
[96] **A.e.**, s.194.
[97] Cemal Süreya, "Afrika", **Sevda Sözleri**, s.34.

Ve Sinan düdenlerde olsun diye ölümü
Kurduğu her yapının temelini suya indirdi"
"Vakit Var Daha", Sevda Sözleri, s.101.

"Vakit Var Daha" adlı şiir Osmanlı dönemi ve coğrafyasıyla kendisini sınırlandırmasına karşın " Cellat Havası"nda şiirin merkezinde Avrupa ülkelerinde kullanılan idam şekilleri vardır:

" Burjuva ihtilalinden sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşarır sabahları
Okuduğu intiharlara"
" Cellat Havası", Sevda Sözleri, s.56.

> "Mısralarıyla başlayan şiir, gizil kara mizah tonuyla giyotinin hısım-hasımlarını bir bir ele alır ve onları kültürel coğrafyalarına incelikle yerleştirir: Sinyor Kurşun; Mister Elektrik Sandalyası; Herr Balta ve İp Efendi. Poetik bir infaz kataloğudur "Cellat Havası".(…) "Cellat Havası", Süreya'nın Üvercinka'dan beri sürüp giden ironik poetikasının en olgun sonuçlarından birini getirir" [98]

Şiirin son iki mısraında "giyotin" telaşsız görünmeye çalışılan "korku"nun simgesel karşılığı hâline gelir:

"telaşsız görünmeye çalışan bir Kafka gibi
Yüzüm giyotine abone".
" Cellat Havası", Sevda Sözleri, s.56.

" Türk şiirinin en siyasi temsilcilerinden biridir Cemal Süreya. Yasa, aile, düzen, okul, esnaf, para politikası, bağımsızlık, isyan ve benzeri temaların zincirleme gelişlerine bakmak bir çözüm."[99] Şiirlerinde siyasi duruşunun yanında ideolojik

[98] Enis Batur, "Türk Şiirinde Giyotin", **Smokinli Berduş: Şiir Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.329.
[99] **A.e.**, s.277.

kimliğinin de etkileri görülür. Emperyalist güçlerin yaptıkları zulümler karşısında sosyalist bir söylem havası da şiirlerinde etkili olmuştur. Özellikle "Ortadoğu" adlı kitabında bu söylediklerimizin iz düşümü olan şiirlerle karşılaşabiliriz:

"Hafif kanlı Chevrolet'ler, hırslı Pontiac'lar kıranta Buick'ler
Gürültüyle akıp gidiyor General Motors'un enikleri;
Ve ağır kıçlı, geniş çeneli, soluklu arabaları Ford'un;
Ve ağaçlar görüyor, gözlüklü, iri kıyım Chrysler ailesini"
"Vakit Var Daha", Sevda Sözleri, s.102.

Olumsuz benzetmelerle bir çırpıda sayılıveren bu araba markalarına yönelik ortaya konulan eleştirel tutum; bu markaların sermayelerini, petrole dayalı emperyal bir endüstriye borçlu olmalarına bağlanabilir. Nitekim bir sonraki şiirde "etobur Petrol" benzetmesinin de hedefinde "petrol" için sömürülen, kanı dökülen halklar ve ülkeler vardır.[100]

"Burada gözalabildiğine
Tek ve seyrek göreceksin yağmuru
Ama her damla dopdoludur
Ve her damlada
Taşıran damla onuru vardır
Bunun için kördür şerbet
Bunun için etoburdur petrol
Bunun için öfkelidir özsu
Morarıyor faltaşı"
"Ortadoğu I", Sevda Sözleri, s.106.

[100] Süreya'nın "Ortadoğu I" adlı şiirinde geçen "etoburdur petrol" ifadesinin hangi anlamlara karşılık geldiği, Raif Karadağ'ın Petrol Fırtınası adlı kitabından iktibas ettiğimiz satırlarla daha da belirginlik kazanacaktır: "Petrol için insan dediğimiz unsurun zerrece kıymeti yoktur. Petrol bugünkü muhteşem mevkiini, kan nehirleri üzerine bina etmiş korkunç bir kudrettir! Petrol uğrunda akan kanlar, yeni bir muharrik kudret bulunmadıkça akmağa devam edecek ve petrole sahip olmak isteyen devletler bu korkunç mücadelerde milletleri ve insanları israf etmekte, insafsızca harcamakta birbirleriyle yarışacaklardır!" Bkz. Raif Karadağ, **Petrol Fırtınası**, İstanbul, Turan Neşriyat Yurdu, 1969, s.5.

"Ve her damlada/ Taşıran damla onuru vardır", mısraı sömürü karşısında sabrın son noktasına gelindiğinin işaretini taşıdığı gibi; az olmanın, güçsüz olmanın yanında "her damlada" potansiyel bir isyan tohumunun da varlığını hissettirir. "Ortadoğu IV" şiirinde huzursuzluğun kaynağı, bireyin kendisinden üstün güçler tarafından tasarlanan hayat karşısındaki şaşkınlığı ve acemiliğidir:

"Biz yeni bir hayatın acemileriyiz
Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
Şiirimiz, aşkımız, yeniden
Son kötü günleri yaşıyoruz belki
İlk güzel günleri de yaşarız belki
Kekre bir şey var bu havada"
"Ortadoğu IV", Sevda Sözleri, s.112.

Şairin 'Ortadoğu'ya karşı bu alaka ve hassasiyetinin altında "coğrafyaya bağladığı bir mahrumiyet hissini"[101]n varlığı gözlemlenebilir.Cemal Süreya'da "Uçurumda Açan" kitabıyla birlikte genel, evrensel "huzursuzluk" teması, Ebubekir Eroğlu'nun dediği gibi "Anadolu ve Ankara motifleriyle dillenmiş bir acı"[102]ya dönüşür. Şiirlerinde hâkim olan "ironik" eleştirinin ve sorgulamaların hedefinde "Ankara" vardır. Şiirlerinde eleştiri ve sorgulamalar arttığı nispette dilde ironik bir üslûba bürünür. Bu tutumunu kendisi " Birçok durumda tepkinin büyüklüğü kişinin kendini gizlemesi gereken örtünün büyüklüğü anlamına geliyor."[103] cümlesiyle açıklar. Bu yönüyle de İkinci Yeni şairleri içerisinde Ece Ayhan'la paralellik arz eder. Ankara başkent olması nedeniyle iktidarın sembolü niteliğindedir. Otoritenin, iktidarın soğuk, resmi yüzü aşağıdaki mısralarda "En iyi kalpli üvey ana!" espirisiyle ortaya konulmuştur:

"Ankara Ankara
En iyi kalpli üvey ana!"

[101] Hayriye Ünal, "Cemal Süreya'nın Altın Bağlantıları", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, s.52.
[102] Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, s.58.
[103] Cemal Süreya, "92.Gün", **Günler,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.45.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir II”, Sevda Sözleri, s.165.

Başkent merkezli, eleştirel ve sorgulayıcı tutum “Heykel” şiirinde de devam etmektedir. “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir II” deki eleştirel espri yerini daha somut sorgulamalara bırakmıştır. Bu şiir, “Heykel” şiirinin açıklaması olarak da okunabilir. Şiirde “insan” vurgusu ve özgürlük isteği kendini göstermektedir:

“Neden başkent
Yalnız cenaze törenlerinde
İnsana verilir
(...)
Ve neden
Kimse
Pencereden bakmıyor?”
“Heykel”, Sevda Sözleri, s.187.

Süreya, yurdunun insanının özgürlükten yoksun oluşunu, bu yüzden de yaşadığı vatanını terk etmek isteyişini “Ülkemin ırmakları dışarı akar/ Neden bilmem can havliyle akar”[104] mısralarıyla dile getirmiştir. Sivilliğe özlem ve askeri vesayetten (darbeler, muhtıralar dolayısıyla) rahatsız oluş, şairin şu mısralarına Yemen türküsünü çağrıştıracak ironik bir biçimde yansımıştır: “Kahvede subay yok/ Bu nasıl iştir.”[105]

Cemal Süreya’da “huzursuzluk” temasının yoksulluk, fakirlik bağlamında işlenişiyle de karşılaşabiliriz. Özellikle “Üvercinka”da bazı şiirlerde ortaya çıkan cinsellik, yoksulluğa bir gerekçe ve teselli mahiyetindedir:

“Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım.”
“ San”, Sevda Sözleri, s.11.

[104] Cemal Süreya, “Karacaoğlan”, **Sevda Sözleri**, s.207.
[105] Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi IV”, **Sevda Sözleri**, s.222.

"Aşk" şiirinde de "cinsellik"in aslında var olan fakirliği, yoksulluğu unutturması hatta yok sayması konu edinilmiştir:

"Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü
Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti
Yoktu dünlerde evvelsi günlerdeki yoksulluğumuz
Sanki hiç olmamıştı."
" Aşk", Sevda Sözleri, s.17.

"Afyon Garındaki" adlı şiir, şairin yoksulluğu bireysel düzlemden alarak toplumsal bağlama taşıdığı bir şiirdir. Kesitler hâlinde adeta bir sinema şeridi hâlinde geçen sahneler bir dönem Türkiye'de yaşanan yoksulluğu gözler önüne serer. Deprem nedeniyle Batı'dan gönderilen yardımların içeriği ise yoksulluktan daha acı bir tabloyu resmetmektedir. Anlatıcı, son mısrada hayret ifadesiyle karışık durumun inanılmazlığını ortaya koyar: "Tanrım gerçekten çocukluk günlerinizde mi?":

"Afyon garındaki küçük kızı anımsa, hani,
Trene binerken pabuçlarını çıkarmıştı;
Varto depremini düşün, yardım olarak Batı'dan
Gönderilmiş bir kutu süt tozunu ve sutyeni.

Adam süttozuyla evinin duvarlarını badana etmişti
Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sutyeni,
Kulaklık olarak kullanmayı düşünüyordu onu kışın;
Tanrım gerçekten çocukluk günlerinizde mi?"[106]
"Afyon Garındaki", Sevda Sözleri, s.248.

3.1.1.4.Ece Ayhan Şiirinde Huzursuzluk

Ece Ayhan, "kendi özel-özgül diline yaslanarak içine kapanan, kendisini ele vermekten çekinen"[107] bir şiir dilini kullanmasına rağmen, " şiirini ve şiir yazımını,

[106] Cemal Süreya, "Afyon Garındaki", **Sevda Sözleri**, s.248.

şiirini oluşturma sürecini, şiirinin yöntembilimini hep aynı şeyle, toplumsal bağla, daha doğrusu, toplumsal konumuyla açıklamıştır."[108] Bu "toplumsal bağ", "toplumsal konum" Ayhan'ın şiirinde ortaya koyduğu "huzursuzluk"un nedenlerinin de su yüzüne çıktığı odak noktadır.

"…….. Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya/ mutsuzluğun!"[109] mısraında kendisinin de ifade ettiği gibi "huzursuzluk" onun şiirinde çok kollu (sebepli) birden çok ahtapotu andırır ve çok kollu olmasına karşın belli bir merkez etrafında örgülenir. "İlk kitabından başlayan mutsuzluk çizgisi gittikçe kalınlaşır. Mutsuzluğu gittikçe sever."[110]

Ece Ayhan şiirinde bizim tespit edebildiğimiz belli başlı " huzursuzluk" izlekleri şunlardır: 1. Yoksulluk ve Sınıf, 2. İktidar, 3. İşkence, 4. Çocuk ve Okul.

3.1.1.4.1.Yoksulluk ve Sınıf

Ece Ayhan'da "sınıf" kavramı, sanatını anlamlandırdığı poetikasında çok önemli bir noktayı oluşturur. Bu poetik gerçek, hemen hemen bütün şiirlerinde alttan alta kendisini hissettirir. Şairin bu merkez kavramı, İkinci Yeni diye adlandırılan – kendisinin de içinde bulunduğu- hareketi " her fırsatta vurgular"ken söylediği "parasız yatılı", "sivil şiir" adlandırmalarıyla da genelleştirdiği görülür:

> " "parasız yatılılar" deyiminin çağrıştırdığı mecazi anlam, dayandığı o çıplak gerçekten daha güçlüdür. O, bununla şiiri halk çocuklarının yazdığını söylüyordu. Yani bir önceki kuşağın üstünde bulunan bürokrasi rüzgârının burada esmediğini belirtmek istiyordu."[111]

Kendisini böyle bir noktada konumlandıran Ayhan, şiirinin dışlanmışların, "hâl ve gidişi sıfır olanların", "mor biletli yolcuların", "tabiattan ve dersten kalanların", sorunlarını, onların dili ve sözcükleriyle kuşatan bir şiir olduğunda ısrarlıdır.

---

[107] Hasan Bülent Kahraman, "Ece Ayhan Şiiri Sivil, Etik, Dilsel Kopuş"**Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, Büke Yayınları, 2000, s.239.
[108] **A.e.**, s.244.
[109] Ece Ayhan, "Kılıç", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.77.
[110] Doğan Hızlan, "Mısrayimden Biri İçin Notlar", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, 2004, s.127.
[111] Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, s.50.

Bu açıklamayı 1970 sonrası " Devlet ve Tabiat için kabul etsek bile, açıklamanın 1959'un Kınar Hanımın Denizleri, 1965'in Bakışsız Bir Kedi Kara'sı, 1968'in Ortodoksluklar'ı için geçerli olabilmesi mümkün değildir. Bu kitaplar yalnız kendi özel dillerini geliştirmekle kalmamış, son derecede 'entelektüel' bir açılımı da ortaya koymuşlardır."[112]

Yoksulluk ve sınıf bağlamında ilk ele alacağımız şiir, para ya da para yerine geçen belgelerin değiştirilmesi işlemi anlamına gelen "Kambiyo" adını taşımaktadır:

"Sabahlara kadar dövülmüş bir kadın
öznel pencereler bir de kent dikkat ettinse
neden böyle çırılçıplak olduğumuzu
şimdi daha iyi anlıyorsun değil mi
neden dövülmüş bir kadın"
"Kambiyo", Bütün Yort Savul'lar!, s.46.

"Kınar Hanımın Denizleri" kitabının "Kambiyo" şiirinde geçen bu mısralar, bir öyküyü anlatmakta; bilinen birisini ya da bir olguyu imlemektedir. Ancak bu öykü, bilinmediği takdirde her tür delik deşik edilen anlam- bağlam ilişkisi karşısında okuyucu için şiir tam bir muammadır. Ece Ayhan'ı ilgilendiren de zaten olaya bağlı somut gerçeklik değildir. Bu somut gerçek onun daha büyük problemlere, "huzursuzluk" kaynaklarına açılmasını sağlayan anahtardır.

Ece Ayhan, kendi ağzından şiirin hikâyesini şöyle nakleder: " Kayseri'de pavyonda çalışan bir kadın, sokak ortasında, kalabalık tarafından yaptığı iş yüzüne haykırılarak dövülmeye, bir taraftan da elbiseleri yırtılmaya başlanır. Kadına sahip çıkan kimse yoktur. Kadın kalabalığa " abiler, beni öldürün ama bana bunu yapmayın!" diye yalvarır.[113] Ece Ayhan, bu somut gerçekten yola çıkarak, insanın asıl çıplaklığının nedenlerini sorgular. Kent yaşamında herkesin kendisine dönüklüğü, bencilliği "öznel pencereler" imajıyla verilmiştir. İnsanın gerçek yoksulluğu, "çırılçıplaklığı" da zaten bu sahipsiz oluşudur.

[112] Kahraman, **a.g.e**, s.244.
[113] Ece Ayhan, "abiler sesi tüyler ürpertici bir çığlık olarak bana tam da 1969'da Kayseri'de gelip çarpmıştır…" Bkz. Ece Ayhan, **Sivil Denemeler Kara**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.28.

"Denizkızı Eftalya" şiirinde Ayhan, kimlik bağlamında sınıfsal farklılıkların neden olduğu bir huzursuzluğu dillendirir:

"Ve kuyulara eğilip ölümcülere selam verirken eftalya
neden ibrahim'in ismail'in ishak'ın anaları gibi
halklar olmak istemişti cumhuriyette üç aylar salılara."
"Denizkızı Eftalya", Bütün Yort Savul'lar!, s.50.

Eftalya, 1910'larda sesinin güzelliğiyle tanınan bir Rum sanatçı. Ancak onu Ece Ayhan'ın şiirine malzeme yapan trajik yönü (muhtemelen), "adına plak dolduran ilk gayrimüslim sanatçı olmasından dolayı tepki çekmemek amacıyla, doldurduğu 30 kadar plakta kendi adı yerine takma Türk isimleri kullan"[114]masıdır. Daha sonraları Atatürk'ün devreye girmesi ve isminin başına Denizkızı sıfatı konulması şartıyla ismini plaklarında kullanmasına izin verilmiştir.

Ece Ayhan, bu somut öykünün ötesinde bir "huzursuzluk" kaynağı olarak sınıfsal farklılıkların altını çizmekte, hak ve özgürlükler bağlamında huzursuzluğu dile getirmektedir.

Ece Ayhan şiirinde renkler, zatî değerlerinin ötesinde sembolik değerler de ifade ederler. "Karamsarlığı ve mutsuzluğu çağrıştırdığından geneli itibariyle Ece Ayhan'ın şiirinin hâkim rengi karadır."[115] Toplumsal hayatta dışta bırakılmış, kenara itilmiş, ekonomik durumundan veya milliyetinden dolayı sınıfsal ayrıma tâbi tutulmuşların rengi ise "mor"dur. " Ortodoksluklar IV" şiirinde şair, toplumda ekonomiye bağlı oluşan kast sisteminde en alt tabakada olanları yazgıya bağlı bir sebep ve mor renkle ifade etme yoluna gider:

"Emzirir bir taşçocuğa yazgısınımor. Nerden kalmıştırdı ta
kılıp bir gelin teli saçlarında darmadağın. Toka gümüş."
" Ortodoksluklar IV", Bütün Yort Savul'lar!, s.90.

[114]Emir Ertaş, "İlk Taş Plak İcracılarından Deniz Kızı Eftalya Hanım", (Çevrimiçi) http://blogspot.com, 25 Nisan 2012.
[115] Hulusi Geçgel, "İkinci Yeni Şiiri Çerçevesinde Ece Ayhan", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2002, s.101.

Şiirde geçen "taşçocuk" imajı, insanın içerisinden çıkılması imkânsız bir sınıfsal ortamda bulunduğunu; doğumuyla annesinden emmeğe başladığı "mor bir yazgının" da bu duruma sebep olduğunu göstermektedir. "Mor" renk, benzer anlam karşılığını aşağıdaki mısralarda da almıştır.

"Mor biletli yolcular! El değiştiren halk kartları!
Ne kadar az yer kaplıyorsunuz"
"Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur", Bütün Yort Savul'lar!, s.128.

"Sarı", otoritenin, kamunun, merkeze yakınlığın, sivil olmayanın rengidir, bu yüzden Ece Ayhan şiirinde hoşnut olunmayana, olumsuzluğa işaret eder:

" 1. Kapkaragümrüklü ölçüsüz ayaksız Ali çocuklar
Asılmak bilirsiniz kesin tehlikeli ve yasaktır
Edirnekapı-Bahçekapı sarı kamu tramvaylarına"
"Vişneçürüğü Şiirler", Bütün Yort Savul'lar!, s.139.

"Karaşın", deformasyon yoluyla elde edilen bu kelime, Ece Ayhan'a özgüdür ve merkezden uzaklığı, sivilliği, halk çocukları anlamlarını ifade eder: " Davut yeleli bir kimesnedir, bir çocuktur karaşın."[116]

"Kent", halk arasındaki sınıfsal farklılıkların semt semt, mahalle mahalle gözlemlenebildiği büyük bir yerleşim birimidir. Diğer taraftan kent içerisinde evlerin yapı malzemeleri, boyaları, biçimi de sınıfsal farklılıklara işaret eden unsurlardır. Ayhan kentte ortaya çıkan bu durumu semt adlarından hareketle şu şekilde ifade eder: "Gazetelerin kimi haberlerinde (Çukurbostan gibi) 'çukurlu' adlara rastlarsanız anlayın ki bir anlamda 'kapı arkalarındakiler'in sığındıkları semtlerdir." [117] Ece Ayhan, " 3. Ve ahşap kiracılar kente doğrulmuş olarak giriyor"[118], "Ters çevrilmiş kente karşı işte onun denizlerine" [119], "Sarı devletin kira evinde oturur."[120], "

[116] Ece Ayhan, " Ortodoksluklar XXI", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.107.
[117] Ece Ayhan, "Pera Palas'ın Arkasında!", **Sivil Şiirler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993, s.12.
[118] Ece Ayhan, "Siga Siga", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.192.
[119] Ece Ayhan, "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.126.
[120] Ece Ayhan, "Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.144.

Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur ağabiler?"[121] gibi mısralarında kent merkezinde ortaya çıkan sınıfsal adaletsizliklerin görünümlerini şiirlerinde işleme yoluna gitmiştir.

Ayhan, "Yalınayak Şiirdir"de otobiyografik bilgiler taşıyan mısralarla hem kendisini anlatmakta hem de ait olduğu sınıfsal tabakayla otorite arasındaki çekişmeye işaret etmektedir. İsyanla birlikte yoğun bir mutsuzluğunda hâkim olduğu mısralarda konuşan kişi "ben"dir:

"1. Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim
Emrazı Zühreviye Hastanesi'ne kapatıldı anamız
Adıyla çalışan ermiş Sirkeci kadınlarındandır"
"Yalınayak Şiirdir", Bütün Yort Savul'lar!, s.131.

3.1.1.4.2.İktidar

" En iyi yönetim en az yönetendir" sloganını H.David Thoreau, bir adım öteye taşıyarak "En iyi yönetim hiç yönetmeyendir" şekline getirmiş ve arzuladığı bu yönetim şekline insanların hazır olduklarında geçeceklerine inanmıştır. Ona göre yönetim denilen şeyin doğasında amaca uygun çıkarcılık ve fırsatçılık vardır.[122] Ece Ayhan'da da ana olgu iktidardır. Ayhan, iktidarı yaşadığı zamanla sınırlamaz. Ona göre "Yeniçeri Ocağı kapatılmamış; işin gerçeği 'esas duruş' el değiştirmiştir."[123] Özellikle Anadolu coğrafyasını merkeze alarak " Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet" hattında sorgulamalarını ve eleştirilerini geliştirir. Siviller dediği ve listelediği bir takım kişileri dışarıda bırakır. "Ötesi iktidarla özdeş, onunla iç içe geçmiş kişi ve kesimlerdir. Bu nedenle de açık-örtülü bir eleştirinin odağındadırlar"[124]

Ece Ayhan sözel eleştirinin yanında şair kimliği ve şiir diliyle de bu tutumunu devam ettirmiştir. " Türk şiirinde ilk kez –iktidarla değil- otoriteyle dil yoluyla hesaplaşmaya girmiş, şiirdeki tüm masalsı yana rağmen, bu hesaplaşma alttan alta

[121] Ece Ayhan, "Mor Külhani", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.125.
[122] Henry Davıd Thoreau, " Sivil İtaatsizlik Üzerine", **Doğal Yaşam ve Başkaldırı**, 2.bs. Çev. Seda Çiftçi, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2007, s.357.
[123] Ece Ayhan, "Esas Duruş Mülkün Temelidir", **Ludingirra**, Bahar 1997, s.26.
[124] Kahraman, **a.g.e.**, s.260.

işlenmiştir."[125] Şair, (kendisine göre) merkeze, iktidara yakınlığı nedeniyle Yahya Kemal'i "devlet şairi olarak"[126] nitelendirme yoluna da gitmiştir. Ece Ayhan'ın şiirleri üzerine yapmış olduğumuz tematik incelemeler neticesinde onda en önemli "huzursuzluk" nedenlerinden birisinin de iktidar olduğu kanısına vardık. İktidarı yaşadığı dönemle sınırlandırmayan şair "Uzak Hala" şiirinde el değiştiren yönetim ve idare şekillerine rağmen bireyi huzursuz eden iktidar mantığının değişmeyişinden yakınır:

"Leblebici horhor'a alkış tutan
Dikran çuhacıyan'a çiçek atan
Sen uzak hala neyyire hanım yoksa
Cumhuriyette de uyuyamıyor musun?"
"Uzak Hala", Bütün Yort Savul'lar!, s.60.

" …. Tarihin öteki yüzüyle hesaplaşmaktadır şair.. ve insanın trajedisini resmi tarih bilgilerini dönüştürerek açığa çıkarma çabasından hiç vazgeçmemektedir."[127] Yönetimin yahut iktidarın el değiştirmesine rağmen, huzursuzluğun devam ettiğini, "Sen uzak hala neyyire hanım yoksa/ Cumhuriyette de uyuyamıyor musun?"[128] mısralarıyla bize göstermektedir. Şiirde geçen "Neyyire hanım" örneğinde olduğu gibi Ayhan, şiirlerinde özellikle Meşrutiyet döneminin belli isimlerine yer vermiştir.

Şair, "Ut" adlı şiirinde tramvay nedeniyle ortaya çıkan çocuk ölümlerine ve enflasyonla artan yoksulluğu vurgulamakta, bu iki olumsuz durum içinse yönetimi hedef göstermektedir:

"yalnız belki çocuklar için atlı
gülen tramvayı ölümün cumhuriyete
enflasyonu sekiz memeli bir zenne"
"Ut", Bütün Yort Savul'lar!, s.55.

[125] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.95.
[126] Ece Ayhan, **Öküzlemeler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004, s.36.
[127] **A.e.**, s.16.
[128] Ece Ayhan, "Uzak Hâla", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.60.

Şair şiirin devamında huzursuzluğuna gerekçe olarak ironik bir dille vergi meselesine işaret eder:

"Benim ut teyzem öldü galiba hacivat
şimdi şu rakıdan ne diye vergi alırlar sanki"
"Ut", Bütün Yort Savul'lar!, s.55.

Ayhan, "2. Bir vergi kitabından korkulurmuş hem dışarıdan hem dı-/şarlıklı."[129] mısralarıyla da korkunun kaynağı olarak "vergi kitabı"nı göstermektedir.

"Sürünerek geçiyor bir hükümet kuşu kanatları yoluk"[130], "Taşınır mal helalarında kara kamunun"[131] "Sarı devletin kira evinde oturur."[132] Bu mısralarda da yönetim ve iktidar "kanatları yoluk kuş", "kara kamu", "Sarı devlet" gibi benzetmeler aracılığıyla çeşitli yönleri vurgulanarak aşağılanmıştır.

Ece Ayhan, Devlet ve Tabiat'la birlikte, "bir zamanlar "kapalı" bulunan şiirinden, soyutlamayı belki azaltmaksızın ama yerini değiştirerek, fazlasıyla "açık" bir kavga diline girmiş"[133], üstü örtülü ifade ettiği huzursuzluklarını ve eleştirilerini net bir biçimde ifade yoluna gitmiştir:

"(...) Bir sivil şair yine de " Biz cum
huriyette hayvan gibi yaşadık!" diyebilimiştir; şiirde ilk Hıristi
yanlar olarak!"
"Bir Sivil Şairin Ölümü", Bütün Yort Savul'lar!, s.235.

Şiirde geçen şairin "sivil" sıfatı kolay elde edilebilir bir adlandırma değildir. Bu sıfatın kolay elde edilmediği şairin iktidara açıktan yönelttiği eleştiriden de anlaşılmaktadır. "şiirde ilk Hıristi/yanlar olarak!" tabiriyle şair, ilk Hıristiyanların

[129] Ece Ayhan, "Bir Vergi Kitabı", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.206.
[130] Ece Ayhan, "Yort Savul", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.119.
[131] Ece Ayhan, "Mor Külhani", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.124.
[132] Ece Ayhan, "Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.144.
[133] Murat Belge, "Şiirde Ermeni Sorunu", (Çevrim içi) http: //yahnihâlda.blogspot.com., 14Ocak 2010.

Roma imparatorluğu tarafından ma'zur kaldıkları işkencelerle dönemi iktidarının "sivil"lere yaşattıkları arasında paralellik kurmuştur.

3.1.1.4.3.İşkence

İşkence, bir "huzursuzluk" nedeni olarak Ece Ayhan şiirine, "yoksul sınıf"ın "iktidar" tarafından ma'zur bırakıldığı bir durum olarak girer:

" Şu taşbasması
İşkence Usülleri kitabı
Nerede basma iş
Babil'de"
"Sentez", Bütün Yort Savul'lar!, s.19.

Bu mısralar, hem "işkence"nin tarihsel derinliğini hem de kitabı yazılacak kadar bu işte uzmanlaşıldığını ortaya koymaktadır.

İşkence yapanlar özel bir adlandırmayla, Ece Ayhan'ın " Ortodoksluklar VIII", adlı şiirinde "Güllabiciler" olarak geçer. İronik bir dille işkence sonrası vücutta ortaya çıkan yara bere aşağıdaki mısralarda dövmeye benzetilmiştir:

"Bir iz bırakmak çabası mıdır? Söylenerek yazdırılmış bir
dövme. Güllabici'lere"
" Ortodoksluklar VIII", Bütün Yort Savul'lar!, s.94.

"Tımarhanelerde hademelerce –güllabici odunlarla- sırf zevk için dövülen deliler, onları iyileştirmek amacındaki kurumların işkence odalarına dönüştürülmesi karşısında duyulan öfke"[134] "Yalınayak Şiirdir" adlı şiirin konusunu oluşturmaktadır:

"2.Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim

Babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede
Acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği"

[134] Nedim Gürsel, "Yorulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi", **Yeni Dergi**, Ocak 1972, s.36.

“Yalınayak Şiirdir”, Bütün Yort Savul’lar!, s.131.

Bu mısralarda “İşkence”nin halk denilen belli bir kesime uygulandığı ve bu olumsuz durumun babada başlayıp oğulda da devam ettiği vurgulanmıştır. İşkencenin küçük yaşlarda uygulanmaya başlanıp düzenli olarak devam ettiği “onlar vurdu biz büyüdük kardeşim” mısraıyla verilmiştir.

Sonuç olarak, Ece Ayhan, fiziksel ve tinsel her anlamda acı çekmeyi şiirinin sorunlarından birisi olarak seçmiştir. Bu tercihiyle de İkinci Yeni şairleri içerisinde en çok Cemal Süreya’ya yaklaşmıştır.

3.1.1.4.4.Okul ve Çocuk

Ece Ayhan, şiirini huzursuz, umutsuz, kara bir fonun üzerine inşa eder. Şiirde bu tavrını desteklemek içinse toplumda dayanağı olmayanlardan destek alır. Şiirinin öznelerini “arkaları olmayan, korunmasız hayat kadınları, deliler ve çocuklar”[135] oluşturur. Kendisi bu durumu, “ tek bir çocuk olayından hareket etmiyorum. Bunu toplumumuzun bir derdi olarak görmüyorum. Bütün kahırlarımız bir tek toplumsal olayda bile yansıyabilir demek istiyorum” [136] sözleriyle açıklar.

Ece Ayhan’a göre çocuk, kendi şiirleri başta olmak üzere bütün şiirlerin “en önemli figürü, biricik özne ve bir üst-belirleyen, tüm imgelerin, tüm sanatsal edimlerin hem sebebi hem de sonucu, kendisinden yola çıkılan sonunda ona varılandır.”[137] Bu durum “Şiir Alınlıkları Üzerine” adlı şiirinde tüm çıplaklığıyla ortaya çıkar:

“ Şiir alınlıkları nedense, şiirin bağrından koparılıp başa ko
nulmuş dizeler sanılır hep, değildir. Şiir alınlıkları yukarı ka-
çan çocuk yüzleridir (…) ”
“Şiir Alınlıkları Üzerine”, Bütün Yort Savul’lar!, s.147.

[135] Gürsel, **a.g.y.**, s.36.
[136] Ece Ayhan, “Ece Ayhan Anlatıyor, **Dipyazılar**, Konuş. Konur Ertop, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.76.
[137] Erdoğan Kul, “ Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.248.

“ Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler” bir başka genel temasının da, bütün öğeleri ortak bir temayı oluşturabilecek OKUL kavramı”[138] üzerinde yoğunlaşır. Bu şiirlere gelinceye kadar Ece Ayhan’ın şiiri üslûp olarak şiirde ses unsurunun çok fazla kullanılmadığı sessiz bir şiirdir. Bu şiirlerle birlikte açıktan eleştirel tavır ve ses de Ece Ayhan’ın şiirlerinde yerini almaya başlamıştır. “Meçhul Öğrenci Anıtı” adlı şiirinde bu tutumun açık bir örneğiyle karşılaşırız:

“ Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında
Bir teneffüs daha yaşasaydı
Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür
Devlet dersinde öldürülmüştür.”
“Meçhul Öğrenci Anıtı”, Bütün Yort Savul’lar!, s.123.

Nedim Gürsel’e göre bu şiirde okul Türkiye’nin düzenini simgeliyor. Bir yanda öğretmen kurulları (yasa koyucular, yöneticiler) öte yanda ezilen, intihara zorlanan öğrenciler, yani halk. Bu yönüyle egemen sınıfla halk arasındaki gerilimin üzerinde kurulan şiir buna bağlı olarak politik bir içerik taşıyor.[139] “Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur” da, “Kurulu zulüm” adlandırması üzerinden şair politik, ağır bir devlet eleştirisini şiirin bünyesine yerleştirmiştir:

“Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk
Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından”
“Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur”, Bütün Yort Savul’lar!, s.128.

Bu mısralarda “çocuk” ve “çok ağır cezalı” tezadı ikinci mısradaki ortaya atılan yargının zemini niteliğindedir. “Yıl sonu müsamerelerine kimler çıkarılmaz”[140] mısraında ise politik eleştiri yerini sınıfsal farklılıkların oluşturduğu toplumsal çatlağa ve haksızlığa bırakmaktadır. “Vişneçürüğü Şiirler”de de temanın benzer şekilde işlendiğini görürüz.

[138] Gürsel, **a.g.y**, s.36.
[139] **A.e.**
[140] Ece Ayhan ,“Yalınayak Şiirdir”, **Bütün Yort Savul’lar!**, s.131.

“Kimbilir kaç şiirdir kamburu göğsünde bir çocuk
Bir silkinecek ve bütün askeri okullara girecek
Karartma benizli bir roman çocuğu arkadaşı da
Demirkapı dolaylarında asker-sivil terzisi olur”
“Vişneçürüğü Şiirler”, Bütün Yort Savul’lar!, s.139.

Murat Belge’ye göre okul bünyesindeki diğer unsurlarla birlikte Ece Ayhan’ın belli şeyleri anlatmak için kullandığı çok önemli bir nesnel karşılıktır. Belge, bu tespitini şu cümlelerle anlatma yoluna gider:

> ““Parasız yatılı” olanlara, “tabiattan tahtaya kalkacak” yerde” “devlet dersinde” öldürülen “meçhul öğrenci”ye vb. Okul, bu dönemde asıl anlatmak istediği şeyler bakımından iyi seçilmiş, Eliot'un bulduğu deyimle, “nesnel karşılığı” olan bir metafordur. Devletin nasıl zorlama ve yalanla örülmüş bir ideolojik dünya yarattığını ve insanları o dünyada yaşamak üzere itip kaktığını okul metaforuyla anlatır.”[141]

Verdiğimiz şiir örnekleri çerçevesinde, bir huzursuzluk kaynağı olarak “çocuk ve okul” meselesinin de Ayhan şiirinde yoğun bir şekilde kendisine yer bulduğunu görmekteyiz. Ahmet Sosyal şairin şiirlerinde geçen ‘çocuk’u “lanetli çocukluk, lirizmin kaynağıdır bu şiirlerde.”[142] sözleriyle yorumlar.

3.1.1.5.İlhan Berk Şiirinde Huzursuzluk

İlhan Berk’in şiirlerini incelediğimizde direk olarak “huzursuzluk”a karşılık gelebilecek örneklerle karşılaşamamaktayız. Ancak “huzursuzluk”un bir alt birimi olarak alabileceğimiz “sıkıntı” temi, Berk’in şiirlerinde ve düzyazılarında vurguda bulunduğu bir tema olarak gözükmektedir. İlhan Berk’te “sıkıntı” gerek kavramsal açıdan gerekse görünüm açısından, derinlikli bir acının, bunaltının karşılığından çok yüzeysel bir duyguya karşılık gelmektedir. Berk’te “sıkıntı” temasını kent merkezli ve ben merkezli olmak üzere iki başlık altında inceleyebiliriz.

[141] Belge, **a.g.y.**
[142] Ahmet Sosyal, **A’dan Z’ye Ece Ayhan**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.13.

3.1.1.5.1.Kent

İlhan Berk'in İkinci Yeni dışında kabul edilen ilk üç şiir kitabında kente bakış insanî özler merkezlidir. Kapitalistleşmeyle ortaya çıkan gayr-i insanî tablo ideolojik bile olsa şair için bir eleştiri ve huzursuzluk kaynağıdır. Galile Denizi'yle birlikte "kent"in ele alınışında ve söyleminde ideolojik bakış açısı ortadan kalkmıştır. Kent özelinde sokakların ve eşyanın neden olduğu sıkıntının ilk belirtilerini Berk'in "Kent" adlı şiirinde gözlemleyebiliriz:

"(…) Yeni yeni bunalım duvarları çıkıyor
Duk her gün. Sıkıntımıza giriyordu adın. Büyüttükçe artıyordu-
nuz"
"Kent", Toplu Şiirler, s. 295.

İlhan Berk'in "Kent" adlı şiirinde şehrin büyümesine paralel olarak "sıkıntı"nın da artışı vurgulanmıştır. Kentin fiziksel olarak büyümesinin bir "huzursuzluk" kaynağı olarak ele alınışını Turgut Uyar'da da görmüştük. Ancak Uyar, Berk'e nazaran problemi daha temelli ve geniş perspektifte ele alarak işlemiştir. Berk'te kent merkezli sıkıntı, bir sokakta, bir kentte devamlı bulunmaktan, devamlı aynı şeyleri görmekten kaynaklı bir duruma işaret etmektedir. Şair, bu savımızı;

> "İlk gördüğüm bir kent, kısa süre sonra sıkmaya başlar beni. Yenilerini de kolayca eskitirim. Sıkıntının bende bir anlamı varsa, o da sürekli kendi kendime olmaktır."[143]

cümleleriyle de desteklemektedir. Bu cümlelerin şiirsel pratiğini şairin "Şimşekli Bir Gecede Eski İberik Ve Ölüm Üstüne Konuşmalar" adlı şiirin aşağıya aldığımız mısralarında da görmekteyiz:

"Hani çok sıkılırsın da şöyle sokağa çıkayım dersin,
Ama daha da dayanılmaz dönersin kendine…"

[143] İlhan Berk, "yaşamış olmak her şey değildir", konuş. Cüneyt Aral, **Kanatlı At**, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.22.

"Şimşekli Bir Gecede Eski İberik Ve Ölüm Üstüne Konuşmalar", Toplu Şiirler, s. 854.

Sıkıntıya çare olarak düşünülen kentin sokakları aksine şairin sıkıntısını daha da arttırmaktadır. Bu noktada "sıkıntı"nın nedeni kentin sokakları olabileceği gibi şiirde anlatıcının gittiği her yere sıkıntısını taşıması da olabilir. Nitekim aşağıdaki cümleleriyle İlhan Berk de son yorumumuzu desteklemektedir:

> "Bir sokaktan ikinci kez zor geçerim, geçersem bitirmemişim, bir yönü daha aydınlanmamıştır da onu bulmak için geçerim bir ikinci kez. Böyle sıkılıyordum gene; bu şehirde nasıl sıkılınmaz, anlamam."[144]

"Yaşamış Olan" başlıklı şiirinde şair, sıkıntının kaynağını kent merkezinden alarak yaşadığı zamana, döneme taşımıştır:

"Ey sası çağ!
'Yaşamış olan ölüdür şimdi' "
"Yaşamış Olan", Toplu Şiirler, s. 924.

"Tatsız, tuzsuz, yavan, biçimsiz, kaba"[145] gibi anlam karşılıkları olan "sası" kelimesiyle nitelenen çağ, aynı zamanda sıkıntının da kaynağıdır. Böyle bungun, tatsız, kaba bir çağda yaşayan aslında yaşamamıştır veya dayanamayıp çoktan ölmüştür.

3.1.1.5.2.Ben

"Ben"i İlhan Berk somuta indirgeyerek gövde, beden karşılığında ele alır. İlhan Berk'in "gövde"si, sıkıntılarından, huzursuzluklarından kaçtığı, sığındığı bir yer olduğu gibi; şair için vücut "imgesel bir zindana"[146]da dönüşebilir. Bu benzetme

[144] İlhan Berk, "Bir Sergi", **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, 3.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.28.
[145] Büyük Türkçe Sözlük, **Türk Dil Kurumu**, (Çevrimiçi) http://www.tdk.org.tr, 2Ocak 2012.
[146] İlhan Berk, **El Yazılarına Vuruyor Güneş,** s.159.

bedenin yazmak için sağladığı olanaklara işaret ettiği gibi şairin yazma eylemine mahkûm oluşunu da imlemektedir. Nitekim Berk, yazma eylemine zorunlu oluşunu :

> " sıkıntı beni kendi cehennemime kapatıyor tabii. Öylece de yazmak dışında bir dünya tanımamaya başlıyorum. Tek sokulduğum dünya yazmak denilen kanser oluyor.[147]

sözleriyle ifade etmektedir. Sıkıntı temasına baktığımızda adeta şairin bu duyguyla özdeşim kurduğuna, "sıkıntıyı en insani yönü olarak vurguladığına"[148] şahit oluruz. " Ben" başlıklı tek satırlık şiirinde "sıkıntı" şairin kimliği, adı olarak karşımıza çıkmaktadır: "_Ben sıkıntıyım."[149]

Berk bu şiiri, "Kendimi yeryüzünün en sıkıntılı insanlarından biri diye düşünürüm. Kendimi böyle tanımlamamın elbet birçok nedenleri var. Bir şiirimde (tek satırlık bir şiirim) adı da BEN." [150] sözleriyle yorumlar.

"Haliç" şiirinde anlatıcı, "ben"in çok derinlerinde, alt katmanlarında oturan, nereye giderse gitsin kendisinden ayrılmayan bir "sıkıntı"yı konu edinir:

" Ben ki ne zaman doğduğumu bir köşeye yazmamışımdır
Ve hep kendimi götürmüşümdür gittiğim her yere
Ve bir sıkıntıyı alt katlarda oturan
Ve hiç çıkmayan."
"Haliç", Toplu Şiirler, s.424.

"sıkıntı"nın anlatıcının yakasını bırakmamasının nedeni, sıkıntının bedenin bir parçası hâline gelmesinden kaynaklanmaktadır. "Sıkıntı" o kadar yoğun yaşanmaktadır ki, "Taymis I" adlı şiirde insan için zamanın en önemli parçalarından biri olan doğum gününün bir yerlere not edilecek kadar bile ehemmiyeti kalmamıştır.

Berk, "sıkıntı"yı konu edindiği bazı şiirlerinde okuyucuya bu duyguyu hissettirebilmek için olsa gerek belli tekrarlara ve ikilemelere gider:

---

[147] İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.107.
[148] İlhan Berk, **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, s.68.
[149] İlhan Berk, "Ben", **Toplu Şiirler**, s.417.
[150] İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.22.

“ Ama günlük tutuyorum bir parkta ve alt alta onkez SIKINTI di-
ye yazıyorum bir deftere”
“Taymis I”, Toplu Şiirler, s. 450.

Bu tekrar ve ikilemeler bir şeyin devamlı yapıldığını yahut aynı yerde bulunulduğunu vurgulamak üzere kullanılır. “Günlük tutmak” ve bu tutulan günlüğe SIKINTI”nın büyük harflerle ve alt alta on kez yazılması sıkıntının büyüklüğüne ve tekrarına işaret etmektedir.

Biyografik bilgiler içeren aşağıdaki mısralarda “sıkıntı”nın çocukluk günlerinden tevarüs bir duygu olduğu anımsatılmakta son mısrada “Ben” şiirinde olduğu gibi anlatıcı, sıkıntıyla kendini tanımlamaktadır:

“ Ayakta duran ablasının elinde bir eli
Ve çok sıkılmış
Ve daha o zamandan: Ben sıkıntıyım! mı diyordur”
“İlhan Berk”, Toplu Şiirler, s. 699.

Berk, “Sıkıntı” adlı şiirinde ise ironik bir dille sıkıntıyı, sıkıntının da canını sıkarak vurgulama yoluna gitmiştir:

“canım
sıkılıyor
dedi”
“Sıkıntı”, Toplu Şiirler, s. 1092.

3.1.1.6.Sezai Karakoç Şiirinde Huzursuzluk

Sezai Karkoç’ta “huzursuzluk”, genel bir bakışla “yaşamın dinamitlendiği noktalar”[151] üzerinde odaklanmıştır diyebiliriz. Şair, bu genel “huzursuzluk” nedenini “kent” üzerinden hem hesaplaşma hem somutlaştırma yoluna da gitmiştir.

[151] Ebubekir Eroğlu, **Sezai Karakoç’un Şiiri**, İstanbul, Bürde Yayınları, 1981, s.31-32.

Sezai Karakoç, şiirlerinde "Huzursuzluk" temasını diğer İkinci Yeni şairlerine nazaran daha somut, belirgin bir çizgi üzerinde işlemiştir. Aslında "huzursuzluk"u ortaya çıkaran nedenler ve işleyiş biçimi, modern şiir imkânlarını ve dili kullanış bakımından benzerlik gösterdiği diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrıldığı noktalara da işaret etmektedir. Karakoç, diğer İkinci Yeni şairleri gibi "huzursuzluk"u sadece şiirsel bir tema olarak işlememiş, kendine özgü bir duyarlılık ve geleneksel özlerden aldığı destekle "huzursuzluk" nedenleriyle bir savaş içerisine girmiş ve ona çareler aramıştır. Sezai Karakoç şiirinde ortaya çıkan "huzursuzluk"un nedenlerini modern düşünce ve modern düşüncenin tekelinde gerceklesen bilim ve teknoloji olarak sıralayabiliriz.

Karakoç, modern düşünce ve bilimin geleneksel düşünce ve bilimden ne kadar farklı olduğunun bilincindedir. Modern düşünce, tamamıyla beşerî dolayısıyla ilahî olmayan zihinsel faaliyet anlamına gelir. Fikir ve sanat düşüncesinin temeline vahyi ve sünneti yerleştiren Karakoç'un "kutsalın kokusundan mahrum ve ilahî nizamın yerine salt insan kökenli, ondan ilham alan bir anlayışı ikame eden bir düşünceyi kabul etmesi düşünülemez."[152] Düşüncenin ilahî olandan yalıtılarak ele alınışı ve işlenişi Karakoç'un modern düşünceye yönelttiği eleştirilerinden birisidir. "Bahçe Görmüş Çocukların Şiiri" nde şair modernitenin kutsal kitaplara yaklaşımını şu mısralarla tenkit eder:

"Fi tarihinde kutsal sözleri kale almadıkları için
Harap bırakılmışlar tabiatüstü güçlerle
Bir kere eline aldım mı çocukluğumu
Üstüne kerametler yazılı derilerde
Geleceği bildiren derilerde
Başlar yeni bir mantığın bağbozumu"
"Bahçe Görmüş Çocukların Şiiri", Gün Doğmadan, s.150.

Geleneksel insan, tabiatta karşılaştığı idrakini ve gücünü aşan, anlamlandıramadığı olaylar karşısında kendisini güvenceye aldığı ilahî mesajlara

[152] Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslam**, Çev.Sara Büyükduru, 4.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2004, s.108.

sahipti; ancak semavî bilgiyle irtibatı kopan modern insan böyle bir güvenceden de mahrum kalmıştır. [153] Şair modern insanın düştüğü bu aciziyeti, "Harap bırakılmışlar tabiatüstü güçler" mısraıyla ortaya koymuştur.

Modern düşünce yapısı ve özü gereği materyalisttir[154]; rasyo tabiriyle ifade edilen beş duyunun akla ilettiği bir gerçeklik alanıyla kendisini sınırlandırmıştır. İnsanın aklını, gönlünü ve zihnini devre dışı bırakarak onun varoluş alanını da daraltmıştır. Buna karşın geleneksel akıl "bir yanda vahye; diğer yanda ilhama (sezgiye) bağlı olan ve bunlardan beslenen bir akıldır."[155] Şair "kerametler, tabiatüstü güçler" gibi ifadelerle modern düşüncenin yok saydığı bu geleneksel bilgi araçlarını vurgulama yoluna da gitmiştir. Karakoç'un şiirinin referans kaynaklarının başında Kur'anıkerim gelmektedir; şair, "Geleceği bildiren derilerde" ifadesiyle Kur'an'ın gelecekten[156] haber verme özelliğini vurgulamaktadır. Kur'an'ın bu özelliği, aynı zamanda kendisine inanmayanları âciz bırakan mucizelerinin de başında gelmektedir. Şair özellikle modern düşünceye karşı Kur'an'ın bu yönünü ön plana çıkarmıştır. Şiirin son mısraında geçen "Başlar yeni bir mantığın bağbozumu" sözü de Kur'an'ın ilzam edici ve 'acziyet içerisinde bırakıcı yönüyle birebir örtüşmektedir. Şiirde dikkati çeken bir diğer husus "gelecek haberlerinin ve kerametlerinin derilere" yazılmış olmasıdır. Şairin kağıt yerine "deri"yi tercih

[153] Modernleşmenin önemli bir özelliği, dinsel ve mitsel tasarımların yerini akılcı bir dünya görüşüne bırakmasıdır. Çeşitli bilim dalları, gerçekliğin arkasında yatan yapıları bulmaya çalışıyorlar. Doğal, toplumsal ve psişik gerçekliğin bu ifşası, birey için bir nevi evsizleşme anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Berger, haklı olarak "yurtsuz bilinç" bahsetmektedir. Modern bilinç, sabit bir noktadan yoksundur.Bkz. Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, Çev. Kadir Canatan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003, s.264-265

[154] "Materyalizm: Bu kavrama göre, madde ve maddeden doğan şeylerden başka hiçbir şey mevcut değildir. Gerçek şu ki bu kavram, özü itibariyle modern düşüncenin bir ürünüdür; dolayısıyla modern düşünüşe özgü eğilimlerin en azından bir kısmına tekabül eder. Bu kafa yapısı, az ya da çok bilinçli olarak maddi alana ait şeylere ve onunla ilgili zihinsel uğraşlara üstünlük vermekten ibaret olan kafa yapısıdır."Bkz. Rene Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, Ankara,Hece Yayınları, 2005, s.136

[155] Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslam**, Çev.Sara Büyükduru, 4.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2004, s.105.

[156] Kur'an, bir çok ayetinde gelecekten haber vermiştir. Bu haberlerden bir kısmı yaşanan tarihi olaylarla tasdik edilmiş; bir kısmı da tasdik edileceği zamanı beklemektedir. Bu haberlerden doğruluğu ortaya çıkanlardan bazıları şunlardır: "Elif, lâm, mîm. Rumlar mağlup oldu (Arab ülkesine) en yakın yerde. Onlar, bu yenilgiden sonra galip gelecekler "Bid'a sinîn" içinde. Önünde ve sonunda hüküm Allah'ındır. O gün mü'minler sevinecekler. Allah'ın zafer vermesiyle. O, dilediğine zafer verir. Ve O, Azîzdir, Rahîmdir" (Rum, 1-5). Kur'an'ın kısa surelerinden olan Nasr suresi de Mekke'nin fethinden haber vermektedir: "Allah'ın yardımı ve fetih gelip de, insanları fevc fevc Allah'ın dinine girerlerken gördüğünde, Rabbine hamd ile tesbih et ve O'ndan mağfiret dile. Şüphesiz O, tevbeleri kabul edendir." (Nasr, 1-3).

etmesinin nedenini, modern düşüncenin ilerlemecilik mantığını pratikte dahi kabul etmek istememesi olarak açıklayabiliriz. Nitekim "Hızırla Kırk Saat" şiirinin 6. gününde geçen mısralar, şairin bu tutumunu ironik bir dille desteklemektedir:

"Kağıt endüstrisinde
Müthiş bir gerileyiş tekniği
Papirus
Mermer
Tuğla
Ceylan Derisi
İpek
Kumaş
Odun
Saman
Kepek"
"Hızırla Kırk Saat-6", Gün Doğmadan, s. 182.

Şairin algı dünyasında "kağıt" Allah'ın modern düşünce aracılığıyla inkâr edildiği, kendisine şirk koşulduğu sembolik bir zemine karşılık gelmektedir. Geleneksel zamanların mermerden ve taştan putlarının yerini modern zamanlarda kağıda işlenen kelime ve söz putları almıştır. Şairin "Hızırla Kırk Saat"in aşağıya aldığımız mısralarında "yeşil sarıklı ulu hocalar"a sitem etme nedenlerinden birisi de bu putları nasıl ortadan kaldıracağını ona öğretmemiş olmalarıdır:

"Kardeşim İbrahim bana mermer putları
Nasıl devireceğimi öğretmişti
Ben de gün geçmez ki birini patlatmayayım
Ama siz kağıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini
nasıl sileceğimi öğretmediniz.
"Hızırla Kırk Saat 2", Gün Doğmadan, s.177.

Küllî akıldan ve ilahî özden mahrum modern düşünceyi Rene Guenon "şeytani" bir düşünce olara adlandırır. Ona göre ilahî hakikatlerin inkârı üzerine kurulmuş modern bilim, bütün bu yanılsamaların ve sapkınlığın da temel nedenidir.[157] Karakoç'ta "Hızırla Kırk Saat- Batı Korosu" adlı şiirinde, modern düşünce aracılığıyla şirazeden çıkmış dünyayı nizamına kavuşturmak için ona ilahî hakikatlerden süzülmüş teklifler sunar:

"Döndürelim üzümü üzüm sınırına
Kanı kan sınırına
Anne diyelim kardeş diyelim çocuk diyelim kadınlara
Sıfır yüzdesinde tutalım faizi"
"Hızırla Kırk Saat- Batı Korosu", Gün Doğmadan, s.250.

Bu mısralarda şair, arzularının kölesi hâline getirilmiş "atomistik" bireyin üç ana problemi üzerinde durur: "alkol, cinsellik ve faiz". Şairin dayanağı ilahî mesajdır; o, temel ilkeler olmadan her tür eylemin kesinlikle boşuna gideceğinin farkındadır.

"Dün akşam üzeri güneşi siz batırdınız/ Başkası değil doktor güneşi siz batırdınız"[158] mısralarında Karakoç, Taha'nın ağzından Batının manevî değerlerle birlikte hakikî ilmi de yıkışını tenkit eder.

Şair, teknolojinin insana bir rahatlık ve konfor sağlayan buluşlarından olan "telefon"u "Telefon Farkı" adlı şiirinde otantik, sezgisel ve metafizik çağrışımları olan imgelerle birlikte kullanır. Başlığıyla da vurgulandığı üzere bu farklı bir telefondur. Şair, somut ve maddesel gerçeklik alanını kullandığı imgelerle yıkma yoluna gitmiştir. Modern dünyanın bilgi gereçleri arasında saymadığı sezgi ve ilhama dayalı duyarlılık, ironik bir dille tekonolojinin karşısında konumlandırılmıştır:

"Çeşmelerden telefon ederim ben
Sebillerden türbelerden

[157] Rene Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, Ankara, Hece Yayınları, 2005, s.74-75.
[158] Sezai Karakoç, "Taha'nın Kitabı", **Gün Doğmadan**, s.313.

Saray toz ve dumanlarından
Alınyazısından”
“Telefon Farkı”, Gün Doğmadan, s.89.

> “Bu mısralarda “çeşme”, “sebil”, “saray”, “alınyazısı” imgeleri bir dönem yaşanıp sonra kaybedilen ve daha sonra da taşlardan değil sözcüklerle kurulu kentlerde yaşanan ağır simgesel-kültürel dilin bilinç dışına ittiği otantik hayat alanına ait arzuları dile getirir.”[159]

Şairin şiirlerinde ironik ve eleştirel bir üslûpla ele aldığı bir diğer teknolojik buluş “kalorifer”dir:

“Odanın tam ortasından kalorifer
Yiğit borularıyla geçer
Utanmış ve gerekli geçer
Yukarıda ısıtır aşağıda yakar”
“Kalorifer”, Gün Doğmadan, s.105.

Günlük hayatta insanın işlevsellik ve işe yararlık pahasına feda ettiği estetiği şair, “utanmış ve gerekli geçer” mısraıyla çarpıcı bir biçimde dile getirmiştir. Teknik ve tekonoloji tarafından maddî konfor pahasına satın alınan insan modern araç ve gereçlere sorgusuz sualsiz bağımlılığıyla aslında modern zamanların kölesi konumuna da düşmüştür denilebilir. Karakoç “Birinci Ayin II” adlı şiirinde insanın düştüğü bu durumu daha net ifadelerle ortaya koymuştur:

“Gözlerin kör olmadıysa eşyaya bakmaktan, ne iyi!
Bak bir kere terk etmiş hangi kutlu eli
Hangi inkâr süzgecinden geçmiş bu eşya köpeği.
Hangi çirkefe devrilmiş tabiat direği
Gecikmedinse ah, gecikmedinse, ne iyi!

[159] Cafer Şen, “Sezai Karakoç Şiirinin Psikanalitik ve Fenemenolojik Temelleri Üzerine Bir İnceleme”, **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, s.258.

Yanına yörene bakıp durma öyle
Belki de gerçek zamanı ve hayatı gömdün gitti çelebi.
Ulu bir ağaç. Şimşekle çizilmiş, gelir doğudan ve batıdan seslerle
Gök gürültülerinin eşliğinde.
Ama, ne yazık ki, Şehir ölü. Natürmort şehir. Frigofirik şehir.
"Birinci Ayin II", Gün Doğmadan, s.488.

Kentin ışıltılı caddelerinde eşyanın illüzyonuna kendisini kaptırışı insanı, "yeni zamanların yoksul düşlü kuzgunu"[160] hâline getirmiştir. İnsan bir mağaza vitrininin karşısında bakmak gibi en tabiî ve en masum bir eylemi gerçekleştirirken "seyrettiği şey tarafından emildiğinin ve bilen özne konumundan uzaklaştığının, bilinen nesne içerisinde kendiliğini"[161] kaybettiğinin farkında değildir. Modern insanın bu zavallılığı şair tarafından "Gözlerin kör olmadıysa eşyaya bakmaktan, ne iyi!" mısraıyla dile getirilmiştir. İnsanın bu yanılgısının sebebini Karakoç, "Bak bir kere terk etmiş hangi kutlu eli" mısraıyla gene onun ilahî olanla irtibatını koparışına getirmiştir. Şairin "kutlu el"den muradı Hz. Muhammed ve onun davet ettiği ilahî mesajları olabilir. Eşyanın ve tabiatın yerle bir edilişi, geleneksel teolojik düzenin yerini kaosa teslim edişini ise şair, "Hangi çirkefe devrilmiş tabiat direği" ifadesiyle anlatmıştır. Bütün bu sayılan faktörler neticesinde insan, ortaya koyduğu teknoloji ve kent karşısında "hâkim" mi "mahkum" mu olduğu konusunda bir şaşkınlık yaşamaktadır. İnsanın yaşadığı bu karmaşık ruh hâli, şiirde "Yanına yörene bakıp durma öyle" mısraıyla ifade edilmiştir.

Teknolojik gelişmelerin, ulaşım araçlarının sağladığı günlük kazanımların, konforun ve rahatlığın bir bedeli olduğunu Karakoç "İkinci Ayin" adlı şiirinin giriş mısralarında dile getirir:

"Toprağı fazla terkediyoruz artık
Trenlerle otobüslerle otomobillerle
Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle

[160] Sezai Karakoç, "Birinci Ayin I", **Gün Doğmadan**, s.486.
[161] Alexandre Kojeve, **Hegel Felsefesine Giriş**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.79.

Özüne aykırı devinmelerle
İyice yorgun yeryüzü
(...)
Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde"
"İkinci Ayin", Gün Doğmadan, s.492.

İnsanın ve tabiatın özüne aykırı ortaya çıkan modernite, en işe yarar tarafları ve buluşlarıyla dahi şairin dünyasından vize alamaz. Şiirde sayılan bütün ulaşım araçlarının işler hâle gelmesi, insanın özünü de oluşturan "toprak"la arasına mesafe koyması anlamına da gelmektedir. Bu durum da, şiirde vurgulandığı şekliyle insan hayatını "tekdüze cehennemler" hâline dönüştürmektedir.

Geleneksel özlerden ilhamını alan şair, "yapay cennetler"e ve "tekdüze cehennemler"e çare ve alternatif olarak maziyi gösterir. Aşağıya aldığımız mısralar bir kaybedilmişlik ve hasret duygusuna da karşılık gelen "Nerede" sorusuyla başlar:

"Nerede Kent'i ve ölüleri havaya dağıtan İsrafil surları, güller?
Ve eski kasidelerde unutulmuş menekşeler?
Leylak matemin bereketi midir gönüller ülkesinde?
Tarihin asmalarında kırağı, ceylan gözlerinde çiğ.
Kim verecek kedilere trafik bilgilerini,
Ki hayatlarıyla ödemekteler bir yandan öbür yana geçmeyi"
"Birinci Ayin", Gün Doğmadan, s.483.

> "Zulmün insana mahsus bir hayat tarzı hâline geldiği modern dünyada elbette "kediler"in "trafik"te can vermesi kimseyi ilgilendirmeyecektir. "Gül"e, "menekşe"ye, "leylak"a dair duygu değeri, tabiatı yanında bir nesne gibi taşıyan modern insana hiçbir anlam ifade etmeyecek, tekniğin ve teknolojinin güdümünde madde tarafından esir alınmış hayatlar "İsrafil"e, "sur"a ve "mucize"ye kapalı, tıkanmış bir ruhla yaşamaya devam edeceklerdir."[162]

Modernitenin bilim ve teknoloji eliyle işlediği zulümlerin şüphesiz en büyükleri "Hiroşima ve Nagazaki" örnekleridir. Şair "Hızırla Kırk Saat- Batı

[162] Çelik-Çelik, **a.g.e.**, s.325.

Korosu" şiirinde "Hiroşima ve Nagazaki"yi "ölen çocuk" nitelemesiyle adlandırarak hem bu yerlerde atom bombası atıldıktan sonra ölen çocuklara göndermede bulunmakta hem de zulmün şiddetini daha görünür ve çarpıcı kılmaktadır:

"Ay bölündü gece gezimiz gibi
kopmamak için direnen bir nar kadar bile direnemedi
Solunda ölen çocuk Hiroşima Nagazaki
Sağında bir Cebrail kelebeği
Kur'an ören bir ipek böceği
Kentlere yaylalara
Mezmur sesine önceden alışmış dağlara"
"Hızırla Kırk Saat- Batı Korosu", Gün Doğmadan, s.255.

Karakoç, sağ ve sol olarak zamanı ikiye bölmekle Necip Fazıl Kısakürek'in "Sakarya Türküsü"nde "Oluklar çift birinden nur akar birinden kir"[163] mısraında da karşılaştığımız gibi ilahî olanla şeytani olanı ayırmak istemiştir. Sol tarafta şair, "Hiroşima ve Nagazaki" vahşetini anlatmış; sağ tarafta ilahî mesajın şefkat ve merhametini "Cebrail kelebeği", "Kur'an ören bir ipek böceği" ifadeleriyle vurgulamıştır. Vahşetin insanla sınırlı kalmayışı ve diğer canlılara da sıçrayışını şair "Gül Muştusu" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında dile getirir:

"Fabrika dumanlarında yanmış bir bülbül
Terkedilmiş bir çeşme"
"Gül Muştusu", Gün Doğmadan, s.391.

Karakoç, "Fabrika dumanlarında yanmış bir bülbül" mısraında ilk akla gelen anlamın ötesinde, geçmişte sahip olduğumuz değerleri, inceliği ve hassasiyeti kaybettiğimizi anlatmak istemiş gibidir, nitekim "bülbül" geleneksel edebiyatımızın çok önemli figürlerindendir. Şiirin başlığının "Gül Muştusu" olması ve devam eden mısrada "Terkedilmiş çeşme" imajı bu yorumumuzu daha da pekiştirmektedir.

[163] Necip Fazıl Kısakürek, "Sakarya Türküsü", **Çile**, Büyükdoğu Yayınları,

3.2.Yalnızlık

Yalnızlık, geleneksel insanda genellikle sıladan ayrılışın neticesinde, gurbet duygusuyla ortaya çıkıp fiziksel bir ayrılığa karşılık gelen bir durumken; modern insanda yalnızlık, toplum içerisindeki bireyin soyutlanışını yahut bireyin kendini koruma içgüdüsüyle tercih ettiği psikolojik bir durumu ifade etmektedir.

Modern toplum, toplumsallaşma sürecinde kendisine uyum sağlayamayan bireylere de bünyesinde yaşama olanağı sunan bir toplum modeli değildir. Bu yüzden yalnızlık, modern toplumda bir ıslah mekânizması olarak kullanılmış; anormal olanlar iktidar tarafından toplumdan tecrit edilmişlerdir.

Modern toplumda genişleyen çevre ve iletişime geçilen insan sayısındaki artışla birlikte bireyler arasındaki ilişkilerin de niteliği değişmiş, samimiyete dayalı birincil dereceden ilişkilerin yerini, geçicilik ve işlevsellik esasına dayanan ilişkiler almıştır. "Özellikle birçok kentsel ortamda, ya pek tanımadığımız ya da daha önce hiç karşılaşmadığımız kişilerle az çok sürekli bir etkileşim içindeyizdir; ancak bu etkileşim, göreceli, geçici ilişkiler biçimindedir."[164] Toplumun beklentileri karşısında rol yapma, maskeyle dolaşma ve doğal olarak kendini ortaya koyamama modern bireydeki "yalnızlık"ın temel nedenlerindendir.

Modern toplumda "yalnızlık"ı ortaya çıkartan bir diğer önemli unsur ise, "ontolojik güven" bunalımıdır. Gücünü değişimin sürekliliğinden alan modernizm birey için ontolojik güvenin kaçınılmaz bir parçası niteliğindeki "rutine bağlılık"ı ortadan kaldırmıştır. Birey için "rutine bağlılık"ı ise, nesnelerin ve kişilerin sürekliliği oluşturmaktadır.

Kendine ve yaşadığı topluma bu şekilde uzaklığı artan, yabancılaşan birey, yaşadığı çevreye duyduğu güvensizliğin neticesinde yalnızlığı kendisine bir sığınak gibi inşa eder ve kendini yalıtarak toplumdan uzaklaştırır. Bireyin kendisini toplumdan yalıtmasının bir diğer nedeni ise onun gittikçe toplum içerisinde artan

[164] Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını**, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s.22.

özgürlüğüdür. "Özgürlükle birlikte "benliğin gücü" artarken, diğer taraftan da bireyin "yalnızlaşma" sı ilerlemektedir." [165]

Modernitenin ortaya çıkarttığı yalnızlık, başka insanların bulunmadığı, fiziksel bir yalnızlık değildir; aksine modern insan kalabalıklar içerisinde bir yalnızlığı yaşamaktadır. Touraıne, modern insanın yaşadığı bu durumu, geçmişle kıyaslayarak şu cümlelerle özetler:

> "Eskiden sessizlik içinde yaşıyorduk, şimdi gürültü içinde yaşıyoruz; eskiden yapayalnızdı, şimdi kalabalığın içinde yitmiş bir durumdayız; pek az mesaj alıyorduk, şimdi mesaj bombardımanına tutuluyoruz. Modernlik bizi, içinde yaşadığımız yerel kültürün dar sınırlarından çekti aldı; ve bir yandan bireysel özgürlük dünyasının, öte yandan da kitle toplumunun içine attı."[166]

Modern insanda yalnızlığı netice veren nedenlerden birisi de, bireyin algısında meydana gelen hızlı değişimlerdir. Birey bu değişimlere ayak uydurmaya ve bu değişimleri yakalamaya çalışırken birlikteliği ortaya çıkartabilecek ortak düşünüşten de uzaklaşmaktadır.

Bu yüzden Jung'a göre "yalnızlık", modern insanın yaşamak zorunda olduğu bir zorunluluktur. Çünkü, şimdinin bilincine varabilmek için attığı her adım, onu, insan yığınlarıyla olan o ilk "participation mystique''den, ortak bilinçdışına gömülmekten uzaklaştırır. İleriye atılan her adım, neredeyse bütün insanlığı kucaklayan o bilinçdışı temelden uzaklaştırır insanı.[167]

3.2.1. İkinci Yeni Şiirinde Yalnızlık

İkinci Yeni şairlerinin kendi içlerinde farklılıklar olmakla birlikte neredeyse benzer yaklaşım gösterdikleri ortak temalardan birisi de "yalnızlık" tır. "İkinci Yeni şairleri, yalnızlık duygusuna ortaklaşa kullanılan bir terim niteliği

---

[165] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, 2.bs., Çev. Kadir Canatan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003, s.178.

.[166] Touraıne, **a.g.e.**, s.109

[167] Carl Gustav Jung, **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 2010, s.198.

kazandırmışlardır."[168] İkinci Yeni'de bu ortaklığın temelinde kent yaşamındaki bireyin yaşadıklarını şiirlerinin çıkış noktlarına yerleştirmeleri yatmaktadır:

> "İkinci Yeni Şiiri, göçebelikten kurtulup kenti bir yaşam alanı olarak kabul eden insanı merkeze alır. Bu insanın yaşanmışlığını, zedelenmişliğini, mecbur bırakılmışlığını ve insanî tarafının geri plâna itilerek modern tüketimin öznesi hâline getirilişini şiirselleştiren bir hareket olarak belirmektedir."[169]

Kent yaşamında uygarlaşma baskısı ve değişen toplumsal ilişkilerin huzursuz bıraktığı bireyin sığınaklarından birisi olan yalnızlık, başta Turgut Uyar, Edip Cansever ve kısmen de diğer İkinci Yeni şairlerinde bu çerçevede ele alınmıştır diyebiliriz. Yalnızlığın tematik olarak İkinci Yeni şiirine bu şekilde girişinin sosyolojik alt yapısını Ahmet Oktay, "Büyülenme ve Ürkme" başlıklı yazısında şu şekilde dile getirmektedir:

> "Toplumsal yaşam özellikle 1950'lerden sonra görülen taşradan büyük kente göç olgusu da, kimi kırsal yapıların ve özelliklerin korunduğu kentlerin metropolleşme sürecine girmesi de, özgül durumlarda şok etkisi yaratan paradigma değişimlere yol açtı. Para ekonomisinin doğrudan hissedilebildiği, daha doğru bir söyleyişle, varlığının ve yokluğunun yol açtığı maddi ve manevi sonuçlarıyla doğrudan yaşanabildiği metropol, insanal ilişkileri ve toplumsal bağlam içinde eklemlenen kültürel kodları inanılmaz bir hızla dönüştürdü. Bu noktada: Dayanışma, yardımlaşma gibi cemaatçi duyguların yitirilmesi ve açgözlü bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi."[170]

Ramazan Kaplan da İkinci Yeni şiirinde "yalnızlık" teminin yoğunluğunu kent merkezli problemlere dayandırarak açıklar. Ona göre "teknik gelişmenin bütün özellikleriyle en yoğun biçimde etkilerinin duyulduğu şehir merkezlerinde her insanın biraz yalnız"[171] dır ve modern yaşamın karmaşası içindeki insanın sürekli

---

[168] Ramazan Kaplan, "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981, s.64.
[169] İbrahim Tüzer, "İkinci Yeni'de Bir Yaşam Alanı Olarak Ket Algısı", **TÜBAR**, XXIX/ Bahar, 2011, s.403-420.
[170] Oktay, **Metropol ve İmgelem**, s.9.
[171] Kaplan, **a.g.e.**, s.63.

tedirginlik hissettiği görülmektedir. Bu tedirginlik İkinci Yeni şiirinde en çok "kaçış" arzusu şeklinde şiirlere yansımıştır.

Genel olarak çizilen bu çerçeveyi daralttığımızda ise Ece Ayhan'da yalnızlığın toplumun hakim güçlerinin kendinden olmayan, "kamburu sırtında", düz sıradan halkı dışarda bırakarak onlara yaşattıkları bir zorunluluk olarak ele alındığını görürüz. Bu yüzden Ayhan'ın şiiri "kentten içeridir", kentin içerisinde sıkışıp kalan, hayatları kimselerin umrunda olmayanların şiiridir."[172] Sezai Karakoç'ta ise yalnızlık, hoşnut olunmayan çevre ile ilişkileri en aza indirerek kendi seçimi ile yaşanılan bir duyguya işaret etmektedir.

İkinci Yeni şairleri, seçtikleri –Türk şiir geleneğinin akışına zıt- istikametle, dilde ortaya koydukları deformasyonlarla; gerek çağdaşları şairler ve okurlarıyla aralarında bir mesafe oluşturdular. Bu durum, onların başat temalarından birisi olan "yalnızlık"ın önce üslûplarında ve üslûplarıyla başladığının da bir göstergesidir.

3.2.1.1.Edip Cansever'de Yalnızlık

Edip Cansever şiirinde karşımıza çıkan modern insanın en temel vasıflarından birisi de "yalnızlık" tır.[173] Cansever, bencil bir yalnızlığı dile getirmez; çağın gerçekleri karşısında ezilen, yok sayılan kitlelerin kaçınılmaz ruh hâli olan bir yalnızlığı şiirlerine ve yazılarına taşır. Bu yüzden şiirinin merkezine aldığı bu temaya da çağın zorunluluğu olarak bakar:

> "(…)bilimsel ilerlemelerin bilimdışı diyebileceğimiz davranışlarla tehdit edici, öldürücü bir nitelik kazanması, toplumları, toplum katlarını da aşan genel bir korku çemberi kurmuştur; tıpkı din korkusu, ya da yakın bir tehlikenin yarattığı korku gibi… Bu da insanın, dolayısıyla sanatçının kendini koruma, kendini savunma içgüdüsünü ayaklandırmıştır. Denilebilir ki insanın değeri hiçe indirilmiş, Camus'nün deyimiyle " İnsan hayatı soyutlaştırılmıştır." Tarihimiz, yalnızlığımızın tarihi olmuştur sanki. Jules Romains'in üç kişiyi bir araya getirmekle yarattığı "Beraberlik Tanrısı" çoktan ölmüştür. Gerçekten de durumumuz, Eliot'un dediği gibi "Üstüne düşecek olursak hayal kırıklığına bile

[172] Tüzer, **a.g.y.**, s.403-420.

[173] Veysel Çolak, bu yargımızı daha ileri boyutlara taşır:" Edip Cansever'in insanı algılayabilmesi sıkıntı, korku, umutsuzluk, acı ve yalnızlık etkenlerine bağlıdır. Temelde onun izleklerini oluşturan bu etkenler olmasa, şiir yazamayacağı bile düşünülebilir." Bkz. Veysel Çolak, "Edip Cansever'de Bir Yaşam Birimi Olarak Yalnızlık", **Şairin Kanı**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2004, s.68.

> bir hayal gibi sarılırız" diyen insanların durumuysa, bunun edebiyata da yansımasına niye şaşmalı?" [174]

Bu paragraftan hareketle, şairin gerek atıfta bulunduğu sözlere ve gerekse çağın insanın durumuyla ilgili çizdiği karamsar tabloya bakıldığında, varoluşçu bir sözlüğe yaslandığı gözlemlenebilir. Varoluşçu sözlüğün ortaya çıkışını ise Ahmet Oktay, "Kimsenin İlgilenmediği Olayların Tarihçisi" başlıklı yazısında şu cümlelerle aktarır:

> "Varoluşçu sözlük, merkezi kentlerin büyüyen, imar faaliyetlerine sahne olan, yaşama stilleri, imgesel düzeyleri, zevkleri, maddesel ve kültürel beklenti ufukları farklılaşan, giderek birbirinden kopan ve cemaat ruhunu yitiren, dolayısıyla bir iletişim kesilmesine uğrayan semtlerinde yaşayan ve küçük burjuvaziye mensup yazarları, şairleri "seçme", "özgürlük", "dünyaya atılmışlık", "yalnızlık" gibi sözcükleri gündeme getiren bu sözlüğe yakınlık duydular."[175]

Gerek konuları gerekse şairin yöneliş ve tercihlerinin ilk izlenimlerini veren Yerçekimli Karanfil'den itibaren Cansever, toplum içerisinde gittikçe silikleşen, yalnızlaşan, soyutlaşan bireyi görünür kılma çabasını şiirinin merkezine yerleştirmiştir. Şairin bu çabası "toplumsalla bireyseli değil, bireyselle toplumsalı açıklama eğilimi"[176] olarak da anlaşılabilir. Şair şiiri içerisindeki bu merkez noktayı, "dramatik şiirin" ustalıklı örneklerinden sayılan Umutsuzlar Parkı, Petrol, Nerde Antigone ve Tragedyalar kitapları ile de devam ettirmiştir. Şairin saydığımız kitaplarındaki bu ısrarlı tematik tutumunda "yalnızlık"ı insanın en tabiî vasfı olarak görmesi yatmaktadır.

Yalnızlık git gide bu insanın doğası hâline gelmiştir. Bu doğal durumu "Tragedyalar"ın Stepan'ının ağzından şair, şu şekilde dile getirir:

"Doğrusu ben anlamam ama

---

[174] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.49.
[175] Ahmet Oktay, **O ben ki: Edip Cansever**, Haz.Alemdar Yalçın, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2005, s.16.
[176] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.176.

Bir türlü insan vardır, der Stepan

Her yerde yalnız olan

Bir türlü insan vardır."

"Tragedyalar", Sonrası Kalır I, s.189.

Cansever, bir başkasını çağırırken bile, "Büyüt en büyük şeyi/ Bize yalnızlık et, birleştir yalnızları"[177] diye seslenirken bir başka şiirinde de "İnsanın insana verebilieceği en değerli şey yalnızlıktır"[178] der. "Çünkü İnsanın insandan başka dayanağı yok. YALNIZLIK bile, başka insanların varlığı bilindikçe bir anlama kavuşuyor."[179]

Şair, yukarıdaki mısralarda insanın en tabiî hâli olarak ele aldığı yalnızlığı, "Üstüme pek uymayan bu yalnızlığı ben/ Taşımışım bir yolcu gibi çocukluğumdan bu yana" mısralarıyla da yadırgar. Nitekim "yalnızlık", " insanın aynı uzamdaki varlıklara ve içinde bulunduğu mekâna aidiyet duygusunun kaybolmasıdır, bu yönüyle de insanî değildir."[180]

Cansever şiirinde insan yalnızlığın bir adım ötesinde adına ancak "yabancılaşma" diyebileceğimiz bir hâli de yaşar. Nitekim "Oda" adlı şiirinde şair, gittikçe içine kapanan ve böylelikle içine çekildiği küçük çevrenin şeklini alan aynı zamanda da çevreye şeklini veren bireyin kesif yalnızlığını anlatır.

"Gün gün odamın şeklini alıyorum
İşliyorum bu iniltili varlığı yeniden
Kim bilir, okuyorum yazgısını belki de
Kuru bir dal parçası içinden yiye yiye
Dal olan bir böceğin
O garip yazgısını
Ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe"

[177] Edip Cansever, "Gökanlam III, **Sonrası Kalır I**, s.495.
[178] Edip Cansever, "Cin", **Sonrası Kalır I**, s.454.
[179] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.51.
[180] Yakup Altıyaprak, "Edip Cansever ve Turgut Uyar Şiirinde Modern Yaşamın Parametreleri", **İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm**", Ankara, Ebabil Yayıncılık, 2008, s.4.

"Oda", Sonrası Kalır, s.128.

İnsan, çevresine etki edebildiği nispette "özne" dediğimiz hüviyete kavuşur. Ancak çevre tam tersine insanı etkilemeye başladığında bu sefer bireyin "nesneleşme"si ortaya çıkar; bu durum da, şairin "Ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe" mısraıyla gösterdiği "hiçlik"i netice verir.

Cansever'in yalnızlığa bu yaklaşım tarzını, bireyin kendisini toplumdan soyutlaması olarak okuyabileceğimiz gibi kendi içine dalan ve kendisinde derinleşmeye çalışan kişinin çabası olarak da okuyabiliriz. Cansever de yapmış olduğu yalnızlık tarifinde yalnızlığı, bireyin kendisini tanıması adına bir olanak ve fırsat olarak değerlendirir: "Öyleyse bizim yalnızlık dediğimiz şey, bir kendini ayırmadan (tecrit etmeden) çok, kendine yönelme, kendini daha yakından inceleme yetisi olmalı."[181] Şair hayata tutunmak için ve sanatı adına yalnızlığı kullanmak istemiş, yeni yalnızlıklar aramış, sanatın başlangıç noktası olarak da yalnızlığı işaretlemiştir:

> "Sevmeye bak. İçki, sevgi, yalnızlık... Bunlardan başka tutunacak neyimiz var. İsteyen kıyameti koparsın; insan yalnızlığını bilmeli, bunu değerlendirmeli. Hem sanat da yalnız burada başlıyor. Eskittiğimiz yalnızlıklar işe yaramıyor. "Yeni yalnızlıklar" bulmalı. Bulmalı ki, insanın anlatacak şeyleri olsun"[182]

Şairin yalnızlığa bu iyimser yaklaşımı, rahatsız edici çevresel faktörler karşısındaki edilgen tutumunu maskeleme çabası olarak da görülebilir. Nitekim "Cansever, bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu yazdığı şiirin hem öznesi hem de dil'le birlikte nesnesi durumundadır. Bu yüzden dile ve kendine sürgün bir insanın şiirini yaz(maktadır)"[183]

Cansever, yalnızlığı kendine bir olanak olarak almasına rağmen şairin kendisini yaşadığı çevreden soyutlayıp iç alemine çekilmesine sebep olan bir takım

[181] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.51.
[182] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.69.
[183] Çolak, **a.g.e.**, s.12.

nedenler de vardır. Cansever, dış dünyadan umduğunu bulamamıştır, yaşadığı dönemden ve toplumdan da hoşnut değildir. Edip Cansever adlı kitabın yazarı Asım Bezirci bu konuda şu tespitlerde bulunur:

> "Cansever yöresine bakıyor: Bilime, doğaya, evrime aykırı değerler, töreler, inançlar, gelenekler görüyor.; ama ne onları değiştirebiliyor, ne de kurtulabiliyor onlardan. Topluma bakıyor: gittikçe acılaşan ekonomik, ideolojik baskılar, bunalımlar (crise'ler) görüyor; ama ne düzeltebiliyor onları, ne de düzelebileceğine inanıyor, düzeltmeyi göze alıyor. Benliğine bunca aykırı bir ortamda (vasatta) yaşamanın iki sonucu oluyor: Birincisi bağsızlık, bırakılmışlık, yalnızlık. Nitekim geçmişle bağlarını yitiriyor Cansever. Geleceğe de bel bağlayamıyor. Yaşadığı günler ise özünü kemiren oluşlarla dolu. Tutunacak tek dal yok dışarıda. Korkuyor. Bir başına bırakıldığını anlıyor: Umarsız (çaresiz), desteksiz, ülküsüz, yoklukla karşı karşıya… Hiçlikten kaçmak için kendine sığınıyor. Kişiliğini korumak için bağsızlığı, ilgisizliği seçiyor."[184]

Cansever şiirinde yalnızlığa geçiş, başkalarıyla iletişimi kesmekle mümkündür. Bu yüzden şair, "Biraz da susmalıyız. İnsan bir şeyler aramalı kendinde**."**[185] mısraıyla tercih ettiği "bağsızlığı", "ilgisizliği" nasıl sağladığını ortaya koymaktadır. Şiirin devamında şair, "yalnızlığı" seçişinin sebebini de açıklamaktadır: Dışarıda yaşanılan hayat, gittikçe insanı kendi özünden ve gerçeğinden uzaklaştırmakta ve kendisine yabancılaştırmaktadır. İnsanın özüne varabilmesi ise bu dünyadan uzaklaşmakla yani yalnızlıkla mümkündür.

"Bilirim içerde kendimi bulacağımı.

Dışarıda görüldüysem inattan başka değil.

Evet çünkü bu karanlık işime en geleni

Kendimi saklıyorum ya , bir yığın ölüden gelen kendimi."

"Umutsuzlar Parkı", Sonrası Kalır I, s.56.

[184]Asım Bezirci, **Edip Cansever**, İstanbul, de Yayınevi, 1961, s.69
[185] Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı", **Sonrası Kalır I**, s.56.

Şiirde yalnızlığın tercih edilişinin bir başka sebebi de, insanın geçmişten tevarüs ettiği, sahih, kendisinin olmayan alışkanlıkları devam ettiriyor oluşudur. "Kendimi saklıyorum ya , bir yığın ölüden gelen kendimi." mısraıyla şair bu olumsuz durumdan yalnızlıkla kurtulmaya çalışmaktadır.

Cansever'in şiirlerinde yalnızlıkla ilintili bir başka özellik de şiir özneleridir. Şairin şiirlerindeki özneler, konuşmaya çok fazla başvurmaz; konuştukları yerlerde de kendi kendilerine konuşur gibi bir hâlleri vardır. Bu yönleriyle Cansever'in şiir özneleri, Kierkgegeard'ın "Varlık kendine dönüşendir"[186] sözünün temsili tipleri gibidirler.

Cansever, "Gelmiş Bulundum" adlı şiirinde yukarıda verilen yargıların dışında "yalnızlık"ı farklı bir biçimde işler. Bu şiirdeki şiir öznesi, diğer şiir öznelerinin aksine içe kapanmaktan çok cidarlarını zorlayarak dışarı çıkma, bir çeperi yırtma çabasındadır. "Biraz da susmalıyız. İnsan bir şeyler aramalı kendinde."[187] mısraının aksine, " Söyleşin benimle biraz, bir kere gelmiş bulundum"[188] mısrası, öznenin bu isteğinin en açık göstergesidir. Ancak "Gelmiş Bulundum" adlı şiir, başlığıyla bile yenilginin ve karamsarlığın tohumunu içinde taşımaktadır. Bu sebepten olsa gerek şiir öznesi yalnızlığını insanlarla gidermek yerine " loş bahçeler ve akşam sefalarıyla gidermeyi" tercih eder. Şair, şiirde "yalnızlık" sözcüğüne hiç yer vermeden sıraladığı "ben, su sesi, o, cam kırıkları, gövdemi yakan, yanak, sardunya, yaz, gelen, giden, yabancı, ermiş" gibi eşyalar ve kelimeler dizisiyle okuyucuda daha çarpıcı bir "yalnızlık" hissini uyandırmaktadır. Böylelikle şair, T.S. Eliot'un[189] "Nesnel-Karşılık" kuramının da usta işi bir pratiğini gözler önüne serer.[190]

"Eskimiş fırçalarda, kırılmış şişelerde, tozlanmış ilaç kutularında/ Okunmaz kitaplarda, uzaksı giysilerde, çocuksuz avlularda /Anlamsız kahvelerde, bir

[186] Oktay, **Şairin Kanı**, s.173.
[187] Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı", **Sonrası Kalır I**, s.56.
[188] Edip Cansever, "Gelmiş Bulundum", **Sonrası Kalır I**, s..
[189] "Heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir nesnel bağlantı (hısım) bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli heyecanın örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının içine girmeyen o dış gerçeklerin verilmesiyle heyecan hemen uyandırılmış olur." Bkz. T.S.Eliot, **Denemeler**, Çev. Akşit Göktürk, de Yayınları, 1961, s.50.
[190] Çolak, **a.g.e**, s.71.

yolun çok ucunda asılmış koyun Butları…"[191] İnsan, ne yapsa çare olamayacak bir yalnızlığın nesnel karşılıklarıdır. Bu yalnızlık, iç içe bakan aynalar gibi kendi kendisini de çoğaltmaktadır, bunun için şair "kaç kere yalnız" ifadesini "leit motif" olarak sık sık tekrarlamaktadır. [192]

Yalnızlık her zaman Cansever'in yukarıda tarifini verdiği, altını çizdiği şekliyle şiirlerinde karşımıza çıkmayabilir. Cansever, "Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği" adlı şiirinde kalabalıklar içerisindeki yalnızlığın farkına varılmasıyla artan bunalımı mısralarına taşır:

"Pırnallar, arı kuşları, ayçiçekleri
Gece
O kadar yalnızım ki birden, gördüm de
Binlerce yıldızıyla bu sonsuz mağaranın içini
Ha yanıp söndü, dedim
Ha yanıp sönmedi bir ateş böceği"
"Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği", Sonrası Kalır I, s. 510.

Mehmet H. Doğan, Cansever'in tematik bağlamda "yalnızlık"ı çok sık işleyişini, şairin toplumun ortalamasının üzerinde bir hassasiyete sahip oluşuna bağlar:

> "Kafka'nın köstebeğinde olduğu gibi isteyerek yapılmış bir kaçış, dış dünyadan korkarak bir içe kapanış değildir bu. Aranan bir mutluluk değildir. İçe kapandıkça bunalım artmaktadır. "İpini kendi gerip ufka bakanlar"ın dünyasında kalabalıkla artmakta olan bir yalnızlık ve kendi içine kapanmadır bu. Bir çeşit iğrenmedir. "Şair, toplumun orta kişisinden daima daha küçük, daha zayıftır. Bunun içindir ki o, dünyada varoluşunun ağırlığını başkalarından çok daha şiddetle, çok daha kuvvetle duymaktadır." [193]

[191] Edip Cansever, "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmak Başka", **Sonrası Kalır I,** İstanbul, s.249.
[192] Çolak, **a.g.e**, s.71.
[193] Mehmet H. Doğan, "Cansever'in Dünyası", **Tekrarın Tekrarı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.87.

Cansever, yalnızlığı sadece bireyin yaşadığı bir duygu olarak ele almamış, kimi şiirlerinde kavram olarak "yalnızlığı" irdeleme yoluna da gitmiştir. "Akdeniz Salgını" adlı şiirinde şair, yalnızlığı bu yönüyle ele alışını gözler önüne sermektedir:

"Biliyorsun, bizim her türlü yalnızlığımız
Yeni bir dil olacak yarın."
"Akdeniz Salgını V", Sonrası Kalır I, s.546.

Bu mısralarda şair, yalnızlığa bir duygu olarak yaklaşmamıştır, yalnızlığın çeşitliliğinden ve üzerinden zaman geçtikçe zenginleşerek farklı anlamlar kazanacağından hareketle değişik açılımlara gitmiştir. Şair, yalnızlığı kavramsal olarak ele alışını bir röportajında da şu şekilde gösterir: "Eskittiğimiz yalnızlıklar işe yaramıyor. "Yeni yalnızlıklar" bulmalı. Bulmalı ki, insanın anlatacak şeyleri olsun."[194]

Şairin yalnızlığı kavramsal olarak ele aldığı bir başka şiiri de "Tragedyalar I"dir. Şair, yalnızlığı uzun sayılabilecek bir zamanı kapsayan "mevsim" sözcüğüyle nitelendirir:

"Duyulur. Yalnızlık mevsim olur
"Ki çiçekler kendilerini toplar orada"
Ve zamanlar boğuşur, sırasız, biri bir ötekinden kalınlaşır"
"Tragedyalar I", Sonrası Kalır I, s.276.

Yalnızlık zamanın durağanlığını da beraberinde getirir. İnsan, çevresiyle iletişimi koparıp kendi içine döndüğünde zaman duygusunu da yitirir. Şiirde bu durum, "Ve zamanlar boğuşur, sırasız, biri bir ötekinden kalınlaşır" mısraıyla vurgulanırken aynı zamanda şimdinin, geçmişin ve geleceğin arasındaki geçişlilik te hissettirilmektedir.

Cansever şiirinde "zaman"ın yanı sıra "mekân" da yalnızlık kavramını işleyişte önemli bir rol oynar. Bu yönüyle "mekân" Cansever şiirinde işlevseldir ve

[194] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.75.

temayı hissettirecek en uç düzeydeki örnekleri seçilerek şiirde konu edilir. Dünya insanın bir zorunluluk olarak yalnızlığını yaşadığı mekândır. "Cansever onu, insanı gittikçe daraltan milyonerli bir çembere benzetir ve insan için gidilecek bir yer de yoktur."[195]

"Evet bakalım insan nereye gidecek
Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim
Bir asker kışlaya döner(…)
Gittikçe daraltıyor bizi o siyah
O büyük milyonerli çember"
"Çember II", Sonrası Kalır I, s.276.

Modern yaşam koşulları insanlar arası ilişkileri etkilediği gibi insanın yaşadığı mekânlara da tesir etmiştir. İnsan için barınmanın yanında psikolojik olarak rahatlamayı, aidiyeti de simgeleyen evlerin karşısına modernizm, yalıtılmışlığı ve yalnızlığı simgeleyen otelleri çıkarmıştır. Bu yönüyle ve daha geniş açılımlarıyla "otel" Cansever şiirinin de odak noktasındadır.

"Her türlü otellerde. Yönü pek bilinmeyen
Yalnızlığı kurutan birtakım asansörlerde
Öyle"
"Tragedyalar II", Sonrası Kalır I, s.287.

Bu mısralarda da şair mekân olarak, sunduğu koşullarla yalnızlığı en çarpıcı bir biçimde gösterebilecek "otel" ve "asansör"ü seçmiştir. Bu iki mekân, zoraki fiziksel yakınlığın artmasına rağmen; sosyolojik anlamda birlikteliğin ve paylaşmanın alabildiğine uzaklaştığı yerlerdir.

Cansever şiirinde yalnızlığın mekân olarak karşılığını bulduğu yaşam alanlarında birisi de "park"lardır, şair "Umutsuzlar parkı" adlı şiirinde çağının "çoğu mutsuz, bunaltılı, tedirgin ve (yalnız) insanın serüvenini anlatır."[196]

[195] Altıyaprak, **a.g.e**, s.4.
[196] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.74.

“ Biliyorsunuz parkların
Sizi çağıran tarafları
İnsanın gizli, karanlık köşeleriyle oranlı
Orada saklanıyor onlar
Çünkü her türlü saklanıyorlar orada(…)
Parklara yerleşiyorlar –parkların
Onları çağıran köşeleriyle oranlı.
“Umutsuzlar Parkı I”, Sonrası Kalır I, s.159.

Kent yaşamında kalabalık içinde yalnızlığın bir ironi gibi kendisini hissettirdiği yerlerden birisi de parklardır. Parkların dinlenmenin ve eğlencenin adresi olarak gösterilmesi bu ironiyi daha da pekiştirmektedir. Modern yaşamın kamusal alanları, insanların kendilerini en fazla saklamaya ihtiyaç duydukları, gerçek kişiliklerini masekeledikleri yerlerdir. Fiziksel olarak biraradalığı sağlayan mekânların başında gelen parklar, şaire göre, insanların kendilerini gizlemelerine de müsait mekânlardır. Sennet’e göre bu durumun ortaya çıkmasının nedeni şunlardır:

> “Modern kentlerde bireyler, kamusal alanlara çıktıklarında, karşılaşsalar bile birbirlerini görmezlikten geliyorlar. Başkalarıyla asli sorunlar etrafında tartışmak yerine modern bireyler, mahrem özel alana çekilme eğilimindedirler.”[197]

3.2.1.2.Turgut Uyar’da Yalnızlık

Yalnızlık, Cansever şiirinde genellikle varoluşsal kökenli huzursuzluklar neticesinde bireyin sığındığı, tercih ettiği bir kavram olarak ele alınırken; Turgut Uyar’da yalnızlık, kent merkezli daha somut nedenlere dayandırılarak işlenmiştir.

[197] Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.186.

> "Turgut Uyar, 1950'li yıllardaki toplumsal değişmeyi, kentleşme ve kapitalistleşmenin insan ruhunda yarattığı bunalımı, doğadan ve geleneksel yaşam biçiminden kopuşun şokunu, kent insanının yalnızlığını çarpıcı biçimde dile getirir."[198]

Kentte birey üzerindeki uygarlaşma baskısı, kapitalistleşmeyle birlikte değişen tüketim alışkanlıkları, ilişki biçimleri, sevilmeyen işlerde çalışma zorunluluğu; çok yüksek katlı mimari yapıların birer heyula gibi bireyi kuşatması gibi etkenler, Uyar şiirinde bireyin yaşadığı yalnızlığın belli başlı nedenlerindendir. Bu nedenlere modern yaşamla birlikte yayılan teknolojinin yıkıp yok ediciliği ve insanı etkisiz hâle getirerek makineleri etkin güç duruma sokmasının etkisi de eklenebilir. Birey, bu saydığımız nedenler karşısında ya zorunlu bir kader olarak kent içerisinde yalnızlığı ve yalıtılmışlığı yaşamış ya da "yalnızlık üreten kent yaşamından (bile isteye) sıyrılarak ütopik mekânlarda kurgulayacağı mutluluğun ve huzurun izini sür"[199] müştür. Nermin Menemencioğlu Uyar şiirinin merkezine yerleşmiş kenti ayrıntılarıyla ve onun şiirinde bu kadar çok işlenişinin gerekçeleriyle şu şekilde anlatmaktadır:

> "Uyar kendini yadsımaya değil, anlamaya çalışıyor. Endüstri, ticaret cumhuriyet şehirlerinde yaşamakta, sıkıntılı pazarların, daracık odalı apartmanların, kapalı pencereli resmi dairelerin, kalabalık sokakların, yemekleri acele yenilen lokantaların ezici kargaşası içindedir. Yöresinde kurulduğunu gördüğü, yaratılmasına katıldığı, çağımızın kankentleridir. Benzerleri bütün dünyada var, birinde yaşamak ötekileri ile bağ kurmaktır."[200]

Uyar şiirinde yalnızlık gerek kavram gerekse yaşanılan bir duygu olarak iki farklı şekilde karşımıza çıkar: ilki şairin "Dağbaşı yalnızlığı", "küçük kent yalnızlığı", "Akçaburgaz yalnızlığı" gibi adlandırmalarla şiirlerinde geçen yalnızlık diğeri ise, "korkak kent yalnızlığı"dır. Uyar bu iki yalnızlığı şiirlerinde sık sık bir arada ve birbirleriyle kıyaslayarak işler:

---

[198] Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Ankara, Hece Yayınları, 2005, s.196.
[199] Beyhan Kanter, " Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Modern İnsanın Yalnızlığı ve Sonsuzluk Özlemi, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.21, S.2, 2011, s.38.
[200] Tomris Uyar, **Şiirde Dün Yok mu**, s.51.

“Ben ona, Gülbeyaz kadına, eski yalnızlığımı söylerdim.
Ben söyledikçe eskirdi,
Uzaklaşırdı.”
“Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”, Büyük Saat, s.136.

Şiirde “eski yalnızlık” olarak adlandırılan yalnızlık duygusu, şairin tarafında olduğu, sık sık özlemle yâd ettiği ancak hatırladıkça da kendisinden uzaklaştığını hissettiği bir duyguya karşılık gelmektedir. Şiirde özlemle anılan bu yalnızlığın bir özelliği de kentin olumsuzlukları karşısında insanı korumasıdır. Çünkü kentlerde ötekileşme, modern bireyi "sersemletmekte, körleştirmekte, bir uyurgezer telaşıyla, makine gibi harekete zorlamaktadır.”[201] Bu yüzden tek tipliği, bir örnekliği gittikçe dayatıp insanı özünden uzaklaştıran modern yaşamdan kurtulmanın çaresini Uyar, “Toprak Çömlek Hikayesi”, adlı şiirinde yalnızlıkta bulmuştur:

“Rüksan yalnız kalabilmek git gide güçleşiyor
Eğer aşk bu ise imrenirim doğrusu
Ben örneğin ben
Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun
Pencereleri nasıl kapıyorum görseniz
Suları sürüyorum ekinleri düşünüyorum
Horasanla örülmüş surlarca heryerim sımsıkı
Ama bir yerden yine sızıyorlar
Bir şehir bir elbise çarşısı bir öbek çiçek bir başkasının isteği
Yine sızıyorlar
Çaresiz kuşanıyorum başkalarını”
“Toprak Çömlek Hikayesi”, Büyük Saat, s.156.

Cansever’de olduğu gibi Uyar da yalnızlığı, kent yaşamında özünü, kişiliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalan bireyin kurtuluşu için bir imkân

[201] Ortega Gasset, **İnsan ve Herkes**, Çev.Neyyire Gül Işık, İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s.32.

olarak görür. Cansever'in "birçok ölüden gelen kendisini" saklamasına olanak sağlayan yalnızlık; Uyar'da başkalarının hareketleri, tavırları, giyim ve kuşamlarıyla maskelenen kişiliği, korumak için bir sığınaktır. Ancak Uyar, bütün çabalarına karşın yalnız kalmayı başaramaz, "Ama bir yerden yine sızıyorlar" mısraıyla da bu başarısızlığını itiraf eder. Şair, şiirin devamında talep edilen, kuşanılan bu yalnızlığın temel özelliklerini de sıralar:

" Bir doyurgan yalnızlık geliyor aklıma yerimde duramıyorum
Dağbaşı yalnızlığı değil su kenarı yalnızlığı değil bir şehir yal-
nızlığı, boşluğu, ancak istekle takınılan gerdanlıklar gibi bo-
yunda göğüste pırıl pırıl, bizi yiyen geliş gidişlere sokak
gecelerine kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık, yen-
iden doğurganlığımızı hazırlayan hatırlatan kırgın beki
ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir
yalnızlık
Gerisi tembellik diyorum belki"
"Toprak Çömlek Hikâyesi", Büyük Saat, s.156.

Bu yalnızlığın en önemli özelliği ve fonksiyonu "doğurganlığı"mızı "hatırlatarak", "hazırlayarak" hem kendimizle hem de başka insanlarla daha sağlıklı ilişkiler kurmamıza "iteleye"cek olmasıdır. Yalnızlığın Uyar şiirinde bu işe yarar, işlevsel fonksiyonu "Başvurduğum birşeydin yalnızlığım gibi" mısraıyla da kendini göstermiştir. "Sular Karardığında Yekta'nın Söylediği Mezmurdur" da şair, yücelttiği, yanında olduğu Akçaburgaz yalnızlığının temel özelliklerini sıralar:

"Akçaburgaz bir küçük kentti
Küçük evleri olan bir kentti
Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim
Kalktım bu büyük kente geldim
(…)
"Akçaburgaz'lı yalnızlığımı da getirdim
Dövündü kısırlaştı garipledi"

“Sular Karardığında Yekta’nın Söylediği Mezmurdur”, Büyük Saat, s.166.

Turgut Uyar’da birey merkezinde varlığı ele alırken ifade ettiğimiz gibi, Uyar şiirinde “geriye çekilme”, “küçülme”, “incelme” bir zayıflık ve olumsuzluk değil aksine; kendi olmaya ve dayanıklılığa işaret etmektedir. Yukarıdaki mısralarda bu öze varışı, tekilliği ve dayanıklılığı sağlayan ise “Akçaburgaz yalnızlığıdır”. Ancak kentin insanın tabii hâline, fıtratına aykırı yapıları; binaları ve sokakları bu yalnızlığı deformasyona uğratmış; büzmüş, çirkinleştirmiştir. “Çünkü eşya yığınları arasında süslü bir bedensel görüntü kazandırılmaya çalışılan kentler, samimi ve yalın bir güzellikten yoksunlukları nedeniyle insanları sürekli tehdit altında bırakan yapay yaşam alanlarıdır.”[202] Şiirin devamında Uyar, kente geldikten sonra Akçaburgaz yalnızlığında meydana gelen deformasyonları sıralar:

“Yalnızlığım sığmadı kente
Çünkü dağlara alışıktı bana alışıktı
Birden evlere sokaklara çarptı
Büzüldü çirkinleşti kıvrıldı
Çünkü kentlerin yalnızlığı korkaktır
Akçaburgaz’da mutluydum onuna
Hoşnuttum ondan
“Sular Karardığında Yekta’nın Söylediği Mezmurdur”, Büyük Saat, s.166.

Bu şiirdeki yalnızlık, geriye çekilme Uyar şiirinin sahihlik refleksi olarak da okunabilir. Çünkü “her türlü atılımın, ilerlemenin, genişlemenin hafifçe yalan olduğunu, fazla kolay olduğunu ya da hızla yalana dönüşebileceğini hisseden bir yanı vardır Uyar’ın öznesinin.[203] Şiirin devamı şairin özlemle hatırladığı “Akçaburgaz yalnızlığı”nın tasviriyle devam eder:

“Sığlarda balık yavruları gibi kuşkusuz
Bir oraya bir buraya bir ormana

[202] Kanter, **a.g.y.**, s.33.
[203] Koçak, **a.g.e.**, s.49.

Bunaldıkça bozgunsuz avuntularım vardı"
"Sular Karardığında Yekta'nın Söylediği Mezmurdur", Büyük Saat, s.167.

Şiirde "sığlarda balık yavruları" gibi saklanan şey, kırılgan, özneden şiddetli bir sadakat emeği isteyen çelimsiz bir hakikattir."[204]

Uyar'ın "Büyük Ev Ablukada" şiirinde ise kentte yaşayan insanın modern tutsaklığı ve kuşatılmışlığı konu edilmiş; "kente kapandık kaldık tutanaklarla belli"[205] mısraıyla da kentte öz kimliğinden soyutlanan insanın iktidarın dayattığı bürokratik işlemler ağındaki kıstırılmışlığına göndermede bulunulmuştur. Uyar'ın şiirlerinde bireyi ablukaya alan bu denetim ağına buna benzer birçok gönderme bulunmaktadır: " dosylar, borçlar, kefiller, sorgular, koğuşturmalar, ihbarlar" vb. gibi. Bu yüzden Uyar, "Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim"[206] mısraıyla, kendi istekleri doğrultusunda inşa ettiği kentten hoşnut olmayan insanın isyanını da mısralarına taşımıştır.

> "Modern yaşamın ortaya çıktığı mekân şehirdir. Endüstri devrimiyle beraber ortaya çıkan modern şehir ve insan hayatını değiştiren teknoloji insanı topraktan koparark onun huzursuzluğunun kaynağı olmuştur. " O bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi demirlerini yorgun yüreklerimize," derken modern yaşamın insana verdiği huzursuzluğu dile getirir."[207]

Bu yönüyle modern yaşamın bireyi yalnızlaştırması kaçınılmaz bir olgudur. Bu yüzden modern insanın en tabiî hâllerinden birisi de yalnızlıktır. Öyle ki artık "yalnızlık, epizodik bir talihsizlikten çıkıp standart bir duruma dönüşmüştür."[208] Aşağıdaki mısralarda Turgut Uyar'ın ortaya koyduğu varoluşsal kökenli yalnızlık, temaya yaklaşım bakımından Cansever'le de benzerlikler taşımaktadır.

---

[204] Koçak, **a.g.e**, s.50-51.
[205] Turgut Uyar, "Acının Coğrafyası", **Büyük Saat**, s.425.
[206] Turgut Uyar, "Akçaburgazlı Yekta", **Büyük Saat**, s.186.
[207] Altıyaprak, **a.g.e.**, s.6.
[208] Zygmunt Bauman, **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.155.

"Konuşmak bizi çıkılmaz bir sokağa götürürdü
Bir yalnızlığa böyle
Kim varsa bir yalnızlığa giderdi, dünyada
Kim varsa bir isyandı dünyada"
"Dünyada", Büyük Saat, s.198.

> "İnsanın dünyada unutulmuşluğu/firlatılmışlığı düşüncesi varoluşculuk felsefesinin bir paradigmasıdır. Sosyal normların dayatmalarından dolayı bireyin özgürlüğünün elinden alınmasını sosyal ve ahlaki kadere dayandıran Turgut Uyar, bu olguyu kabullenememe ve yaşamın anlamsızlığının tedirginliğiyle karşımıza çıkmaktadır"[209]:

"Bir kişi bile değilim yalnızlıktan"[210] mısraıyla yalnızlık karşısında umutsuz, karamsar bir duruşu sergileyen Cansever'in aksine; Uyar, "Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum"[211] mısraıyla, kendi kendine yeten ve bundan da hoşnut olunan bir durumu resmetmektedir.

"Tel Cambazının Rüzgarsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir" adlı şiirinde Uyar, gözlük ve sigara paketi gibi nesneler dizisi içerisinde yalnızlığı da saymış, böylelikle yalnızlığı daha somut ele alabilme imkânını da zorlamıştır:

"Bütün kapılar yerini buldu
Önce gözlüklerini çıkardı pencereye koydu
Çantasından sigara paketini çıkardı koydu
Yalnızlığını çıkardı koydu"
"Tel Cambazının Rüzgarsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir", Büyük Saat, s.115.

Günlük yaşam içerisinde "gözlük" bir ihtiyaca ve zorunluluğa, "sigara" ise bağımlılığa işaret etmektedir. Bu noktadan hareketle şair, yalnızlığın kent insanı için hem bir zorunluluk hem de vazgeçemediği bir bağımlılık olduğunu da bu mısralarda hissettirmektedir.

---

[209] Kanter, **a.g.y.**, s.32.
[210] Edip Cansever, "Ben Bu Kadar Değilim", **Sonrası Kalır I**, s.213.
[211] Turgut Uyar, "Geyikli Gece", **Büyük Saat**, s.113.

Tüketim, modern insanda kimliği oluşturan ilk belki de en önemli etkenlerden birisi olmuştur. "Maddenin temsil edildiği ve görünürlük kazandığı bu ötekileşmiş ortamda, Turgut Uyar, sadece kendisi için değil aynı zamanda bütün toplum için endişelenir."[212] Bu yönüyle "Eski Kırık Bardaklar" adlı şiirin öznesi kendisini iyi giyimi, fiziksel özellikleri ve parasıyla tanımlama yoluna gitmiştir. Ancak sayılan bu özelliklerin yanında sevgilinin de olması onun yalnızlığına bir çare olamamaktadır.

"İşte bu ellerimle yalnzıım bu inanmazsan bak
Bu saçlarımla bu iyi giyimlerimle paralarımla
Sen varsın ya sen çoğu kez yetmiyorsun"
"Eski Kırık Bardaklar", Büyük Saat, s.132.

Yalnızlığı kendisine temel mesele yapan şair, onun için sone bile yazar: "Hangi cebini karıştırırsan yalnızlık."[213] Yalnızlık konu olduğunda şair, bu örneğin daha ilerisine de gitmiştir: " Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur" adlı şiirinde Uyar, "kendi yalnızlığını yüceltmek için tek rahibinin kendisi olduğu bir tapınak bile inşa etmiştir."[214]

3.2.1.3.Cemal Süreya'da Yalnızlık[215]

Yalnızlık, Cemal Süreya şiirinde yer tutan önemli temalardan birisidir. Temanın bu öneminin altında, şairin çocukluğunda yaşadığı sürgünün[216] yanında

[212] Kanter, **a.g.y.**, s.38.
[213] Turgut Uyar, "Sonnet", **Büyük Saat**, s.21.
[214] Koçak, **a.g.e.**, s.50-51.
[215] Cemal Süreya'nın eserlerinde inceleyeceğimiz yalnızlık temine geçmeden şairin yalnızlık karşısında kendi durumuyla ilgili bir kaç yazarın görüşüne de yer vermek faydalı olabilir: "Atilla Özkırımlı'ya göre, sürekli ihanet edilmiştir dostluğuna. Çevresinde pervane olunmuş, övgüler düzülmüştür kendisine, ardından uzattığı el ısırılıverilmiştir. Bu nedenle bir büyük yalnızdır. Melisa Gürpınar, 'en yakın çevresinin içinde dağın başında kadar yalnızdır' diyor. Nazif Kocayusufpaşaoğlu, 'Çok rahat arkadaş olur, dost olmaz derken, bir İngiliz centilmenine benzetir onu. 'Kendi kalesinin içindedir daima. Kapıyı kendi açmak ister, ona da kendi karar verir." Bkz. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, **Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995, s85.
[216] Bu sürgün onun şiirlerine "Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi" mısraıyla girmiştir. Cemal Süreya, Zuhâl Tekkanat'a yazdığı mektupta bu göç olayını şu cümlelerle anlatır: "Bizi bir kamyona doldurdular. Tüfekli iki erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce

çağının insanının zulumlar neticesinde karşılaştığı yurtsuzluk ve sığınma ihtiyacı da vardır. Nitekim şair, çağın insanının yaşadığı bu dramı, "Kanto" adlı şiirinde şu mısralarla dile getirmiştir:

"Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun"
"Kanto", Sevda Sözleri, s.19.

Bu acı gerçeklik karşısında Cemal Süreya'nın şiirdeki tavrı ironidir. Yaşanılan, yokluklara ve yalnızlıklara karşı Süreya'nın ilk şiirlerinden itibaren hep bir gülümsemesi fakat acı bir gülümsemesi vardır. Yaşamın getirmiş olduğu zorluklara yenilen; fakat insanî duyarlılığını kaybetmek istemeyen insanın soylu ve acı gülümsemesi.[217]

Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın aksine yalnızlığı bir olanak ve sığınma ihtiyacı, olarak görmez. Onda yalnızlık, istenmeyen ve hoşnut olunmayan bir durumdur. Süreya' da daha çok şairin şahsî yaşantıları çerçevesinde ele alınan yalnızlık temi, yer yer "sloganları kendi dilinden (...) aktüel konulara" giri[218]p çıksa da temanın ağırlık merkezi yalnızlığın bireysel bir duygu olarak işlenişiyle sınırlandırılmıştır. Bu yönüyle, Cansever'de "bireyselle toplumsalı anlatma çabası", Turgut Uyar'da ise kent karşısında uyumsuzluğun dışa vurumu olarak ele alınan yalnızlık, Süreya'da bireyselde kalmıştır diyebiliriz.

Şair, diğer hoşnut olunmayan acılar ve kötülükler karşısında yaptığı gibi yalnızlık karşısında da "kadın"a sığınır. Ancak bu sığınma, kadının manevî varlığından çok somut bedeni üzerinden cinsel kimliğiyle gerçekleşir. "San" şiirinde

---

yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Annem sürgünde öldü, babam sürgünde öldü." Bkz. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, **Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995, s.16.

[217] Altıyaprak, **a.g.e.**, s.36.

[218] Enis Batur, "Cemal Süreya'nın Şiiri", **E/Babil Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.s.279.

"Sevişme, kendilerini dünyanın pılı pırtısıyla doldurmayan yoksul insanların bedenlerini, canlarını, birbirine bağlayan 'ince' bir bağdır, bir berzahtır."[219]

"Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmemiz lazım."
"San", Sevda Sözleri, s.11.

Cemal Süreya'da cinsellik, fiziksel tatminin yanında birçok gereksinimi de karşılamaktadır. Bu gereksinimlerin içerisinde şiirde "yoksulluk" olarak ifade edilen, bir başınalık ve kimsesizlik olarak da anlaşılabilecek "yalnızlık"ta vardır.

"Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa"[220] mısraında da şair, "yalnızlık" ve "umut" gibi soyut kavramları sevgilinin şahsında birleştirerek vermiştir. Bu ele avuca sığmaz kavramların karşısına "misillemeydin" sözcüğüyle sevgiliyi çıkartan Süreya, böylelikle "kadın"ın görüntüsünü, zihindeki algı değerini de büyütme olanağını elde etmiştir.[221]

Temanın benzer şekilde işlenişi şairin "Önceleyin" adlı şiirinde de karşımıza çıkar. Süreya'nın şiir öznesinin sevgiliyi idrak ediş ve algılayış şekli tamamen tenseldir. Aşağıdaki mısralarda da Süreya, "Hazzın ve tensel olanın yüksek gerilimli noktalarına kadar gid"[222] er. Şair, ilişkinin seyri içerisindeki tensel yaklaşımın merhale merhale ilerleyişini de şiirin içerisine taşımıştır:

"Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi"
"Önceleyin", Sevda Sözleri, s.13.

[219] Ahmet İnam, "Teni ve Canıyla Türkiye'nin Uçurumunda Bir Şair: Cemal Süreya", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, s.36.
[220] Cemal Süreya, "Ülke", **Sevda Sözleri**, s.48.
[221] Tarık Özcan, "Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi Ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulanması", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, 1, 115-136, s.11.
[222] Batur, **E/Babil Yazıları**, s.278.

> "Önceleyin"deki(...) kadın, yalnızlığın karşıtı, bir sevinç kaynağıdır. Anlatıcı, olumsuzlukları, aşkın yalnızlığı giderici etkisiyle vermeye çalışırken, heyecanın olumlu etkilerini de sıralamıştır."[223]

Süreya şiirinde sevgili, varlığıyla şiir öznesini ayakta tutan, yaşatan hayatî bir fonksiyona sahiptir; şairin "Gül" adlı şiirinde sevgilinin yokluğu öznede bilinç yitimiyle başlayıp ölüme kadar gidecek bir sürecin de adı olmuştur:

"Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığını duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin"
"Gül", Sevda Sözleri, s.12.

Sevgili Süreya'da yalnızlığı gidermesinin yanında, aşığına yaşama sevinci verme; onu topluma, bir bütüne bağlama gibi özellikleriyle "Ülke" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında dile getirilmiştir:

"Yalnız aşkı vardır aşkı olanın
Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan
Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım
Karım olan karnını ve önlerini"
"Ülke", Sevda Sözleri, s.48.

Süreya, yukarıdaki mısralarda sevgiliye birçok yüklemede bulunmuştur: Bir insanı hayatta çevreleyen, kuşatan birçok kimseyi çeşitli özellikleri dolayısıyla

[223] Özgür Özmeral, **Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2007, s.68.

sevgiliyle özdeşleştirmiştir. Bu yüzden aynı şiirin devamında şair için sevgiliyle birliktelik "az şey" olmadığı gibi; onun yokluğu da tam bir yıkımdır:

"Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor"
"Ülke", Sevda Sözleri, s.149.

Edip Cansever ve Turgut Uyar'da da karşılaştığımız yalnızlığın insanın en tabiî hâli olarak işlenişi, Süreya'nın "Göçebe" adlı şiirinde karşımıza çıkmaktadır:

"Biliyorsun ben hangi şehirdeysem
Yalnızlığın başkenti orası"
"Göçebe", Sevda Sözleri, s.62.

"Aforizmacı edayı taçlandırışının"[224] örneklerinden de olan bu mısralarıyla şair, adeta kendi varlığıyla yalnızlığı hatta yalnızlığın zirve noktasını özdeşleştirir; onun yalnızlıkla doğrudan kurduğu bu ilişkiyi Muzaffer İlhan Erdost, yukarıdaki mısralar bağlamında şu şekilde açıklar:

> "Cemal, kendini "göçebe" olarak algılar. Öyle gezgin anlamında, yani coğrafya göçgünü göçebe değil. Bu, kendini bir yere oturtamamış olmaktan kaynaklanan göçebeliktir."[225]

Şiirin devamında aşağıdaki mısralarla da şair, insanın yalnızlığını maskeleyebileceğini ama ondan kurtulamayacağına işaret etmektedir:

Bir de yine sevgili çocuk
Biliyorsun kişi tutkularıyla
Yalnızlığını adlandırıyor o kadar."

[224] Batur, **E/Babil Yazıları**, s.279.
[225] Erdost, **Üç Şair: Nazım Hikmet Cemal Süreya Ahmed Arif**, s.56.

"Göçebe", Sevda Sözleri, s.63.

Süreya, gerçek aşka ayrılığın bir zarar veremeyeceğini aksine onu daha da kuvvetlendireceğini "Seviş Yolcu" adlı şiirinde şu mısralarla dile getirir.

"Seviş yolcu büyük sözler söyle ve hemen ayrıl
Uçurumlar birleştirir yüksek tepeleri"
"Seviş Yolcu", Sevda Sözleri, s.137.

Süreya şiirinde "şölen" birlikteliği, mutluluğu simgelerken "şölenin bitişi" de ayrılığa ve yalnızlığa işaret etmektedir. Şölen kelimesinin "insanın kalabalık içerisindeki yalnızlığı"[226]na işaret eden bir yanının da olması, şairin "Dikkat Okul Var!" adlı şiirinde bu kelimeyi seçme sebeplerinden birisi de olabilir.

"Bende tarçın sende ıhlamur kokusu
Az mı dolaştık Başkentin sokaklarında
Ama işte şölenin kaçınılmaz acısı
Bizim payımıza düştü sonunda"
"Dikkat Okul Var!", Sevda Sözleri, s.139.

"Şölen" kelimesi, benzer duyguları hissettirecek şekilde "Bir günler şölenlerle egemen ülkende"[227] mısraıyla "Ülke" şiirinde de karşımıza çıkmaktadır. Süreya, "Eşdeğeriyle Yan" adlı şiirinde yalnızlığı kavram olarak ele alır:

"Saat beş nalburları pencerelerden
Madeni paralar gösteriyorlar
Yalnızlığı soruyorlar, yalnızlık
Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey."
"Eşdeğeriyle Yan", Sevda Sözleri, s.242.

[226] Cemal Süreya, "İki Ressam", **Günübirlik'ler: Toplu Yazılar II**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.207.
[227] Cemal Süreya, "Ülke", **Sevda Sözleri**, s.149.

Bu mısralarda şairin yalnızlığı tarif edişi, aslında yalnızlığın tarif edilemeyeceğini de vurgulamakla birlikte verdiği örnek, yalnızlığın kendine mahsus tabiî bir hâlinin olduğu, bu yüzden de kendinden başka bir şeye benzetilerek anlatılamayacağına da işaret etmektedir. Sonuç olarak Süreya, huzursuzluk teminde karşılaştığımız gibi "insanın aczini, çaresizliğini ve yalnızlığını derinlemesine şiirine yedir"[228]ebilimiştir.

3.2.1.4.Ece Ayhan'da Yalnızlık

Ece Ayhan'da yalnızlık, kendisini ömür boyu "marjinalde"[229] konumlandıran şairin hem maruz kaldığı, hem de eleştirdiği "kötülük toplumuna" karışmasını engelleyen bir kavrama karşılık gelmekte; sürgünlük, ıssızlık, dışta bırakılmışlık gibi yan anlamlarla birlikte şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Ayhan, yalnızlığı "Anahtarlar" adlı şiirinde korunaklığı ve hapsedilmeyi de çağrıştıran "kapı", "panjur" ve "anahtar" imajlarını kullanarak anlatmıştır:

"Çünkü kapıları götürüyorlar(öyle yanlış ki)
Cam kırıkları üzerinde mi üzerinde üzerinde"
"Anahtarlar", Bütün Yort Savul'lar, s.20.

İnsanların hem iç dünyalarını hem de toplumsal yaşantılarını birbirlerine açmalarının olanağı diyebileceğimiz "kapılar"ı, kim olduğu anlaşılamayan birileri -hem de onları izleme, yakalayıp durdurma olasılığını ortadan kaldıran acımasız engellerle bezedikleri yollardan- belirsiz bir yere doğru "götürmekte", daha doğrusu kaçırmaktadırlar.[230]

[228] Orhan Kahyaoğlu, "Cemal Süreya Şiirinde Ortadoğu", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, s.63.
[229] Ece Ayhan, kendisi gibi "marjinaller" listesine eklediği kimi arkadaşlarını da "yalnızlık"larıyla anlatır: "Cihat Burak, işte o gecelerde, basık tavanlı Cumhuriyet Meyhanesi'nin mermer masalarında sahici ve özgün hikayeler de yazmaktadır. Ve o da tıpkı Sait Faik benzeri, **MIH gibi yapayalnızdır**.(...) Şair Sezai Karakoç gibi. Belki Fikret Ürgüp, Hayalet Oğuz, Aktedron Fikret'de öyleydi." Bkz. Ece Ayhan, **Morötesi Requiem**,3bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.13-20.
[230] Kul, **a.g.e.**, s. 249.

Kapıları kendilerinden alınan insanların alternatif olarak ellerinde "panjurlar"ı kalmıştır. Ancak "panjurlar"da olmayan bir denize, dolayısıyla uçsuz bucaksız yalnızlığa açılır:

"Bilmem şu uzakta odaların
Pancurlarını açmışlar
Açmışlar mı açmışlar açmışlar
Denize karşı
(deniz yoktur ya)

Şiirde en az içerdekiler kadar dışardakiler de bir olanaksızlığa, yalnızlığa kilitlenmiştir:

İçerdekiler içerlerde
Dışardakiler dışarlarda
Kalmışlar mı kalmışlar kalmışlar"
"Anahtarlar", Bütün Yort Savul'lar, s.20.

Bu mısralar, modern toplum modelinin aşırı denetleyici yapısına bir eleştiri olarak da okunabilir. Foucault 'a göre, modern liberal toplumda (bir denetleme mekânizması olarak) iktidar her yerde ve hiçbir yerdedir. Bu yönüyle Modern toplum, dış denetim mekânizma ağlarıyla büyük bir hapishaneyi andırmaktır. Bu yüzdendir ki modern toplumda hapishanenin içerisinde olanla dışarısında olan arasındaki fark gittikçe azalmıştır.[231]

Şiirin devamında şair, "Anahtarları çalan bir çingenedir/ Bir çingene mi bir çingene bir çingene." mısraıyla da şiiri ve yalnızlığı çözülemeyecek bir noktaya, imkânsıza taşır.

Korku ve acıyla birlikte kapı imgesinin yalnızlık temasına sırt verdiği bir başka şiir de "Bir Korku Temi Üzerine Benzerlikler" başlığını taşımaktadır:

Korkunç ağlama başlar

[231] Touraıne, **a.g.e.**, s.187.

o kadar yalnızsın
kapıyı örerlerse ne yaparsın
soyut ve zorunlu
acı çocuklara benzer
"Bir Korku Temi Üzerine Benzerlikler", Bütün Yort Savul'lar!, s.249.

Yalnızlığın zorunlu bir kader olarak çocuğa yaşatılışı ve bu kaderden kurtuluşun çaresizliği "kapıyı örerlerse ne yaparsın/ soyut ve zorunlu" mısralarıyla anlatılırken; yalnızlığın şiddeti ve derecesi ise "Korkunç ağlama başlar/ o kadar yalnızsın" mısralarıyla belirtilmiştir. Ayhan şiirinin ana izleklerinden olan "çocuk", yalnızlık teması içerisinde kaybolmaları ve tekrar bulunmalarıyla da konu edilir:

"Sonra korkunç gülümsemeler bitti sonra hiç
kimseyi göremedim herkes beni arıyordu
bir ölü macar cambaz buldu beni buldu beni sam yeli esiyordu
denizlerde."

"Bir Ölü Macar Cambaz", Bütün Yort Savul'lar!, s.40.

"Anahtarlar" adlı şiirinde olduğu gibi Ayhan şiirini burada da imkânsızlık ve olanaksızlıkla kapatır. Kayıp çocuk bulunur bulunmasına fakat çocuğu bulan "bir ölü cambaz" dır. Bu durumun sebebi, şiirde birinci tekil kişi ağzından kendini anlatan çocuk kahramanın, nereye gitse kendi peşinden gelen kendi gerçeğini: yalnızlığını anlatmak istemesidir.[232]

Ayhan, "Fayton" adlı meşhur şiirinde "yalnız bir kadının şarkılarla beslenen üzüncünü anlatır. Şair, "Sahibinin sesi gramofonlarda çalınan" alaturka şarkı plaklarının, iğnenin altında kapkara renkleriyle dönüşünden çıkan sesi, bir kadının" [233] yalnızlığını ve hüznünü hissetirecek şekilde şiirinde işleme yoluna gider:

" O sahibinin sesi gramofonlarda çalınan

[232] Kul, **a.g.e.**,s.27.
[233] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.108.

İncecik melankolisiymiş yalnızlığının
İntihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam
Caddelerinden ölümler aşkı pera'nın"
"Fayton", Bütün Yort Savul'lar!, s.37.

Yalnızlığın Ayhan'da bir başka görünüm şekli sürgünlüktür. Tarihte yurtsuzlukla özdeşleşen Yahudi toplumu şairin bu görünümü işlemesi için olanaklarını kendi içerisinde taşıyan önemli bir figürdür. Şair, "Bir Fotoğrafın Arabı" adlı şiirinde sürgünlük kavramını bir Musevi üzerinden verir:

"İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmıcek olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç. -Kim benimle arkadaşlık edebilir? Kim? O Keşiş'in kanını taşıdığım söyleniyor ve durulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak ve küçücük çenemde büyük bir ben, kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ. Lekesi gibi U."

"Bir Fotoğrafın Arabı", Bütün Yort Savul'lar!, s.67.

Şiirde geçen "ilenç" beddua almış ve lanete uğramışlığın bir ifadesidir ve sürgünlüğün de asıl nedenidir; bu mısralarda Yahudi milletinin lanetlenmişliğine de bir gönderme vardır. Yalnızlık, şiirin öznesini sadık bir köpek gibi takip etmekte ve peşini bırakmamaktadır. Şiirde her paragrafın sonunda büyük harfle yazılan "U" korkmanın, ürpertinin sesini vermesinin yanında; görsel olarak da düşüldüğü takdirde içinden çıkılması imkânsız bir kuyuyu andırmaktadır. Sürgünlük şairin kendine de uzak bir kavram değildir. Onun bu özelliğinden, yalnızlığından ve yabancılığından hareketle Edip Cansever, Ayhan'ı: "Kendisine sürgün, adresi olmayan bir yaratık"[234] olarak tanımlamaktadır.

Şair bu şiirin devamı sayılabilecek bir başka şiirine ise ilence uğramanın ve sürgünlüğün bir gereği gibi algılanabilecek bir kavramı başlık yapmıştır: "Gizli Yahudi". Ancak bu şiirde şairin "Gizli Yahudilik"le anlatmak

[234] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.119.

istediği, cinsel bir dışlanmanın ifadesi kovulmaktır. Şairin bu gizliliğin, gizlenmesinin altında şu sebepler aranabilir:

> "Kitlelerin düşünüş ya da psikolojisine uyum sağlamayan azınlığın zayıf oluşu, çoğunluğun dönüp onu parçalayacağının bir işaretidir. Bu tehlike nedeniyle, bütün benimsenmeyen eylemler gizli yürümek zorundadır, gizlilik derecesi de benimsenmemelerinin yaygınlığıyla doğru orantılıdır."[235]

Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Edip Cansever'de olduğu gibi "yalnızlık" temasını kent bağlamında da ele alır. Kent Ayhan şiirine, ekonomik dengesizliğin, sınıflar[236] arasındaki sosyo-kültürel uçurumun ve bireyin yalıtılmışlığının ve yalnızlığının kendisini en çok gösterdiği dekorlar olarak girer. Bu dekorda belirenleri Ayhan, şiirinin esas kaynakları olarak görmektedir: "Gerçek kaynaklarım? Kimini sıralayayım; döküntüler, dışta bırakılmış her şey, düşürülenler, hâl ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar."[237] Şair bu noktadan hareketle şiirinde "toplumun kenarına itilmiş kişi ve kesimleri gün ışığına çıkarmak için hem sınırda yaşamış insanları (Kantocular, azınlıklar) hem de unutulmuş adları gündeme getirir."[238]

Şair, "Düzayak çivit badanalı bir kent hasıl kurulur abiler?"[239] mısraıyla toplumsal ve sınıfsal farklılıkların ortadan kalktığı bir kenti kurmanın sorgulamalarına girişir. "Çivit badanalı avadanlıklı bir cumhuriyet ırmaklar başaşağı edilerek kurulacak, eşya için geçerli olan yasa, tarih için de geçerli olacaktır."[240]Ayhan'ın bahsettiği bu ters çevirme işlemi gerçekleştiğinde ise bir başka şiirinde anlattığı "Ve ahşap kiracılar kente doğrulmuş olarak gire"[241]bilecektir.

Kent öyle bir yapıdadır ki içerisinde bulunup da onun işlediği zulümlere ortak olmamanın imkânı yoktur. Şair kentin zulüm noktasındaki bu bulaşıcılığını,

---

[235] George Ryley Scott, **İşkencenin Tarihi**, Çev. Hamide Koyukan, Ankara, Dost Kitabevi, 2001, s.23.

[236] Ece Ayhan kent merkezinde ortaya çıkan sınıfsal farklılıklara düz yazılarında da değinir: "tanıştığımız kimi kız arkadaşlara nerede oturduklarını sorduğumuzda, Kasımpaşa'da oturuyorlarsa "Pera Palas'ın arkasında!" derlerdi. Bize verdikleri fotoğraflarda da Kasımpaşa damgası varsa o sözcüğü silgiyle kazırcasına silerlerdi. Bkz. Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı: Dip Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.119.

[237] Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı: Dip Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.75.

[238] Ahmet Oktay, **Şair ile Kurtarıcı**, İstanbul, Korsan Yayınları, 1992, s.117-118.

[239] Ece Ayhan, "Mor Külhani", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.125.

[240] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.229.

[241] Ece Ayhan, "Siga Siga", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.192.

“Ey son taksitlerini yatıranların kentindeki okuyucu! Her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı”[242] mısraıyla vurgulamaktadır.

Ayhan, kentlerde ortaya çıkan bu adaletsizliği, dışlanmışlığı sadece şiirlerinde dile getirmemiş, yeri geldikçe bu konuya düz yazılarında da yer vermiştir:

> “Gazetelerin kimi haberlerinde (Çukurbostan gibi) ‘çukurlu’ adlara rastlarsanız anlayın ki onlar bir anlamda ‘kapı ardındakilerin’ sığındıkları semtlerdir. Giderek etkinliklerini arttıran kentleşme uzmanı teknokratların ‘çarpık kentleşme’ tamlamasıyla Türkçeye taşımak istedikleri uygulamalar ancak buralarda, bu çukurlarda uygulanabilir.”[243]

Yalnızlığın kent merkezli toplumsal bir problem olarak Ayhan şiirine girişi Devlet ve Tabiat adlı şiir kitabından sonradır. Devlet ve Tabiat’tan önceki şiirlerinde sayıklar, masalsı bir dil; gizil göndermeler, anıların çağrışımlarından ve tarihsel göndermelerden yararlanılarak lirik bir üslûpla ortaya koyulan yalnızlığın ismi geçen kitaptan sonra hem oturduğu zemin hem de ifade ediliş biçimi değişmiştir. Ayhan şiirinde ortaya çıkan bu değişimi Oğuz Demiralp şu cümlelerle ortaya koyar:

> “Bir önceki (Ortodoksluklar’da) betikte azalan lirizm burada (Devlet ve Tabiat’ta) yok olur. Lirik görünümün yitişi, şiirin gelişimi açısından, başka önemli bir göstergedir. Lucien Goldmann’a göre lirik şiir, dünya ile kişinin birbirinden koptuğu yerdedir. Öyleyse şiir amacına varmış, kişisel sorun toplumsala bitişmiş, İstanbul atılmışları adres edinmiştir.”[244]

Ayhan’da yalnızlığın en başta ortaya çıktığı yerlerden birisi de şiirlerinde tercih ettiği dil ve üslûptur. Ayhan, şiirlerini gizil bir dil ve örtülü bir üslûp üzerine inşa eder; “karmaşık kurgulamaları, o güne dek pek görülmemiş sessel düzenlemeleri ve bunlara koşut bir gelişim gösteren noktalama (en geniş anlamında) yöntemleri ile

---

[242] Ece Ayhan, "Ala Ala Hey", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.135.
[243] Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı: Dip Yazılar**, s.119.
[244] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.228.
şair, yalnızlığı Devlet ve Tabiattan önceki şiirlerinde şu bağlamda ele almıştır: “Kınar hanımın Denizleri ile Bakışsız Bir Kedi Kara’da çoğunlukla kendinden söz eder, çocukluk, gençlik günlerine dalar, “karaduygululuğunu” yalnızlığını anlatır, yakınır; gözlemci bir niteliği yoktur bu şiirlerde”[244] Bkz. Ender Erenel, “Ece Ayhan Sözlüğü”, **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitaplar, 2004, s.194.

başlı başına sorunsal bir şiiri oluşturur." [245] Şairin gizlenme dürtüsüyle de izah edebileceğimiz bu dil ve üslûp tercihini Enis Batur şu cümlelerle açıklar:

> "Ece Ayhan şiirinin temel kuruluş yolunu, onun metinler arası ilişkilerde ortay koyduğu bir özellik belirler. Bu özellik, baştan bu yana üzerinde konaklamaya çalıştığımız "gizlenme" dürtüsünün dolayında açığa çıkar. […] bir saptamadan yola çıkabiliriz: Ece Ayhan şiiri, "Kınar Hanımın Denizleri"nden "Yort Savul"a giden çizginin hemen bütünlüğünde, göndermeler üzerine kurulur." [246]

Şairin bu ayrıksı çabasıyla ne yapmak istediğini, kentlilerin her şeyine karşı bir dilin kendi kendini kurma süreci olarak da yorumlayabiliriz. "Bu dil aynı zamanda toplumsal üretime katılmayanların, kenara itilmişlerin, lümpenlerin dilidir."[247]

3.2.1.5.İlhan Berk'te Yalnızlık

İlhan Berk'te yalnızlık, şairde "kendilik" bilincinin oluşumuyla birlikte diğer insanlardan iradi bir kopuşa karşılık gelen zamana, dolayısıyla "Galile Denizi" kitabıyla dahil olduğu İkinci Yeni hareketine, 1950'li yıllara tekabül etmektedir. ilk şiir kitaplarında "biz" zamiriyle belirginleşen şairin toplumsal gerçekçi, siyasi tutumu bu tarihten itibaren değişmiş, kentler bile insansızlaştırılmış bir harita donukluğuyla şiire taşınmışlardır.[248]

Bu durum İkinci Yeni içerisinde varlığını, varoluşunu yazmayla en çok ortaya koyan İlhan Berk'in tabiî durumudur. Yazmak edimini gerçekleştirecek olan şair için diğer her şey, yazmaya konu olabilecek birer malzemedir, hatta şairin kendi bedeni bile. Bu yönüyle yalnızlık, kendine dahi uzak kalmış şair Berk'in en doğal vasfıdır:

---

[245] Enis Batur, **Tahta Troya**, İstanbul, Yazko, 1981,s.130.
[246] **A.e.**, s.137-138.
[247] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.221.
[248] Tarık Özcan, "Kent ve İnsan", **Aykırı Ve Şair İlhan Berk**, İstanbul, Popüler Yayınları, 2009, s.152.

> "Şairin bütün varlığı dilin içinde döner. Bu alışveriş her şeyidir onun. Yaşamaz şair, yazar. Bu, yaratıcı yalnızdır, ayrılmıştır demektir."[249]

Berk'in yalnızlık ile şair arasında kurmuş olduğu bu bağ, onun "Şiirin Gizli Tarihi" adlı şiirinde geçen şu mısralarla da örneklendirilmiştir:

"Şiir yalnızlıklarla (bir kıyıda çiçeğe durmuş süsenler, dana
burunları, yıkıntılar, kapalı odalar, akşamüstleri, eski fotoğraflar
bırakılmış evler, balkonlar, büyük küçük sular, çan kulesiz kili-
seler, iç avlular, kuş ölüleri, çakıllar, ıssız kıyılarla) büyür.
Ozan yalnızdır çünkü.
"Şiirin Gizli Tarihi", Toplu Şiirler, s.813.

Berk'in yalnızlık algısı onun poetik tutumunu da etkilemiş, her şiir kitabında ortaya koyduğu ciddi üslûp farklılıklarıyla da yalnızlığı tercih etmiştir. Kazandığı hiç bir deneyimi baş tacı edip orda durmamış, biraz yarenlik edeyim, hasret gidereyim tavrına girmemiştir. Orhan Koçak'ın Berk'le ilgili yazısının başlığında da ifade ettiği gibi şair için "Kalmak İmkansız" dır. Koçak, yazısının başında "Türk şiirinde en farklı biçimleri, en farklı kalıpları kullanmış şair İlhan Berk'tir derken aynı zamanda Berk'in Türk şiir geleneği içerisinde tercih ettiği yalnızlığının bir başka yönünü de belirtmiştir."[250]

Kendi kendinin sürgünü İlhan Berk, yalnızlığı noktasında yapmış olduğumuz bu tespitleri gene kendi dilinden şu cümlelerle de pekiştirmiştir:

> "Ben daha düne kadar "kendi kendinin sürgünü'ydüm. Anlamsızlık, kapalılıkla suçlanıyordum. Dili de bozuyordum. Sonra da İkinci Yeniciydim. En atak, en vurucu diye biliniyordum. Bunlar İkinci Yeni'nin illetleri bilindiğinden de (Ece Ayhan'ı bir yana bırakırsak), bu damgayı yemiş bazı ozanlar bundan kaçıyorlar (hâlâ da öyle), böylece de üstlerine bu yalnızlığı bulaştırmıyorlardı. Hele Galile Denizi, Otağ, Çivi Yazısı, Mısırkalyoniğne'yi art arda yayımlayınca (ki bunlar İkinci Yeni şiirin en uç noktalarıydı, şiirin gidebileceği en aşırı örnekler olarak gösterildi.) benim sürgünlüğüm 'tescil' edilmiş oldu. Bu yüzden ben bu yalnızlığı uzun yıllar bir başıma kuşandım. Sürgünlük bana 'vacip'

[249] İlhan Berk, **Kült Kitap**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.72.
[250] Koçak, **a.g.y.**, s.158.

> olmuştu bir kere. Bundan elbet gönenmiyordum, ama yakınmıyordum da. Değil mi ki 'uçlar'ın bir adamıydım, bunu kabullenmeliydim."[251]

Şair, İkinci Yeni'nin illeti olarak adlandırdığı dil ve üslûp yalnızlığını kabullenme noktasında kendisiyle birlikte Ece Ayhan'ı da saymış, 'tescil'lenmiş bu sürgünlüğü seçtiği gibi kabullenmesini de bilmiştir. Şair ortalama bir şair olma korkusunun neden olduğu "sürgünlüğü" ve yalnızlığı kabullenişini şu sözleriyle de dışa vurmuştur:

> "Kimi ozanlar kendi ülkelerinde kendilerini sürgün etmiş insanlardır. En başta benim şiirim sürgünlüktür. Hemen hemen orta hiçbir şeyi paylaşmamış, orta bir alan aramamış, orta bir alana akmamış bir şiirdir çünkü. Orta duyarlıklara yanaşmadığı için de yalnızdır. yalnızsa."[252]

Şairin yalnızlığı kabullenişi mısralarına da yansımıştır. "Şairin Kanı" adlı şiirinde Berk, şairliği gönüllü çilecilik; şairi ise uzlete çekilmiş çilehane adamı, derviş olarak niteler:

"Bir çeşit dervişlik, keşişliktir şairlik. Yıllarca küçük bir yeraltı
suyu gibi yaşayacaksın; bir gün yeryüzüne çıkma özlemini de hiç yitirmeyeceksin; sonra da bunu büyük bir alçakgönüllülükle kabul edeceksin. Günün birinde bir gün ışığını gördüğünde de, bir kıyıya çekilip ordan bakmasını bileceksin.

Bir çilehane adamıdır şair.

Hayatı yoktur."

"Şairin Kanı", Toplu Şiirler, s.966.

Ancak şairin bir derviş gönüllüğü ve beklentisizliği ile kabullendiği sürgünlük ve yalnızlık, anlamın elinden kurtarıp özgür bıraktığı şiirinin ödediği bir bedeldir. Bu

[251] İlhan Berk, **Kanatlı At,** s.63.
[252] İlhan Berk, **İnferno,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.63.

yüzden Muzaffer İlhan Erdost'un "anlamsıza kadar özgür olmak"[253] dediği şiirsel eylemin İkinci Yeni'de en güçlü örneklerini İlhan Berk verir.

Berk, anlamda büyük bir yalnızlık görür; bu yüzden "anlamdan hep kuşku duydum"[254] der. Ona göre bir şeyi adlandırma onu bir bütünden koparıp yalnızlaştırmaktır. Bir şiirinde " Yalnızlık saçar. Anlamla ev yapılmaz"[255] derken anlam, birlikteliği ve paylaşmayı imleyen evin sıcaklığını bozucu bir unsur olarak şiire girer. Bu duruma "Okyanussal benlik"in şiire yansımasıdır da diyebiliriz.

> "Okyanussal benlik: Psikanalizin bir kavramıdır ve kökleri bireyin yaşamın ilk evresine kadar dayanır. Henüz insan yavrusu dünyayı dışsallaştırmamıştır. Aksine, dışarıyı, her şeyi benliğinin bir uzantısı olarak algılamaktadır. Bu yavru, tümgüçlü (kadirimutlak) bir duygu ve bir daha asla erişemeyeceği bir evrenle ben özdeşliği yaşar."[256]

Başka bir deyişle Ben'in kendi varlığını algılaması demek, kendi varlığında tüm varlığın tenleşmiş olduğunu bilmesi demektir.[257] İlhan Berk bu yaklaşımları, şiirlerinde merkeze alıp yöneldiği nesneyle özdeşim kurarak gerçekleştirmektedir. Yalnızlıkla bağlantılı olarak bu meseleyi ele aldığımız da ise, şair olarak Berk, insanlardan ve hayattan gönüllü sürgünlüğünü daha büyük bir dünyada, nesneler dünyasında teskin etmekte ve nesnelere duyduğu yakınlığı; hissettiği aidiyeti de şu mısralarla itiraf etmektedir:

"-Nesnelerin dili olsa sizin için ne söylemesini isterdiniz?
Bütün nesnelerin 'bizden
birisi' demelerini isterdim."
"Bir Şey Olanlarla Bir Şey Olmayanlar", Toplu Şiirler, s.1153.

[253] Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, Onur Yayınları, 1997, s.67.
[254] İlhan Berk, "Düşünürken Buldum Kayayı", **Toplu Şiirler**, s.1064.
[255] İlhan Berk, "Düşünürken Buldum Kayayı", **Toplu Şiirler**, s.1064.
[256] Mahmut Temizyürek, "İlhan Berk'te Benlik Haritası Üzerine Bir Deneme", (Çevrimiçi), http:// www.siiirpenceresi.com, 10 Ekim 2010.
[257] Joel Kovel, **Tarih ve Tin**, Çev. Hakan Pekinel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s.57.

Şairin nesneler dünyasıyla kurduğu yakınlık "Galile Denizi"yle başlar. Nesnelerin de yalnızlık teması noktasında ele alınışının ilk örneklerine gene şairin bu kitabında rastlarız. "Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı" adlı şiirinde Berk, Osmanlı padişahlarından 1.Ahmet zamanından kalma bir kovanın şahit olduğu kimi tarihi olayları, kovanın ağzından anlatır. Olayların ve tarihin akışı karşısında kovanın bir başına kalışı şiirin sonunda "Recai Bey bu akşam evleniyor beni bırakıp gitmeyin"[258] mısraıyla verilir. Şiirde "kova" dekoratif bir malzeme değil, şiirin öznesi konumundadır. Bu yönüyle şair, nesneye bir kader biçmiş, insana özgü yalnızlığı "kova"ya izafe etmiştir.

Nesnenin şiirde aktif hâle gelmesi aynı zamanda dilin gösterileni olmaktan da çıkması anlamına gelmektedir. Şiirinde ortaya çıkan bu durumu Berk, " Nesnesine arkasını dönüp oturan bir dilden söz edilebilir, kendine, bir kendine çekilen bir dildir bu."[259] sözleriyle açıklar.

Berk'in şiirde hiyerarşik sıralamayı alt-üst edişinin altında nesnelere duyduğu ciddi yakınlığın etkisi vardır. Şair nesnelere olan yakınlığını "Şeyler Atlası" adlı yazısında şu cümlelerle açıklar:

> "Benim nesnelerle/şeylerle (özellikle de şeylerle) olan ilişkim daha çok garip bir ilişkidir. Daha önce de söyledim: Ben bir su bardağına, ölü bir yaprağa, beyaz bir tabak kağıda, bir kurşunkaleme, bir su sayacına (şimdi bir yılı aştı, su sayacı üstüne topladıklarım yazılmak için bekliyor, bekleyecektir; her şeyin bir saati vardır: şiirin saati ise en çok vardır) kağıt, bardak, sayaç diye bakmam. Devinen, konuşan varlıklardır benim için. Özellikle de yazı araçlarıyla sapkın bir yaşamım vardır. Örnekse masamla, masamdaki bütün şeylerle neredeyse konuşurum. (...) Şeylerin dünyasının ağırlığı altındayız her an, her yerde. Onlara bu yüzden bakarım, anlamaya çalışırım, aşkça bir ilişkiye de girerim. Bizi her yerde nesneler çağırıyor."[260]

Berk'in bu paragraftaki düşüncelerinin temamızla bağlantılı olarak şiirsel karşılığı ise onun "Asklepios" adlı şiirindeki şu mısralardır:

"Nesneler yalnızdır mı diyorsun?

---

[258] İlhan Berk, "Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı", **Toplu Şiirler**, s.231.
[259] ilhan Berk, **Logos**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.18.
[260] İlhan Berk, "Şeyler Atlası", **Cumhuriyet Bilim Teknik**, S.628, Mart 1999, s.24.

Nesnelere bundan böyle yalnızlığı duyurmayacağım.
Söz.”
“Asklepios”, Toplu Şiirler, s.1054.

Yukarıdaki mısralarda Berk nesnelere, onlara yalnızlığı duyurmama adına bir söz vermiş ve iki bin sayfa tutan şiir serüveni boyunca da bu sözünü yerine getirmiştir. Yalnızlığı noktasında ele aldığı nesneler arasında neler yoktur ki, çamur, duvar, oda, bahçe, kentler, alfabeler, sayılar vb.

“Çamur” şiirinde Berk, çamurun yalnızlığının sebebini; hiçbir şeye benzememesine ve hiçbir işe yaramamasına bağlar. Bu yüzden şiirde geçtiği şekliyle: “Herkesin dünyada bir kimsesi vardır, çamurun kimsesi/yoktur.”[261] “Bahçe” başlıklı şiirinde ise şair, kış mevsimi geldiğinde ıssızlaşan, kimsesizleşen bahçenin yalnızlığını “ Bilmem bu yalnızlığı nasıl atar üstünden/ Bu kış bu bahçe”[262] mısralarıyla konu edinir.

“Eski Ege” adlı şiirde yalnızlığın nesnel karşılığı batık bir gemidir. Kaçınılmaz bir kader olarak batık bir geminin yaşayacağı yalnızlığı şair, “Çünkü yalnızlıktır bekleyen bir batığı”[263] mısraıyla dile getirmiştir. “Duru Su” şiirinde şair, ölüm teması bağlamında bir canlı gibi ele aldığı kentlerin yalnızlığını, “Hiçbir şeye benzemiyor bir kentin yalnızlığı”[264] mısraıyla anlatır.

Nesnelerin ve eşyaların şairi Berk, “Duvar IV” şiirinde duvarı, topluma karışmayan, bir başına kalmış bir birey gibi ele alır:

“Her şeyden el çekerek yaşar. Yalnızlığı seçmiştir. Pencereler, kapılar, balkonlar, odalar, tavanlar, dolaplar,
iç içe yaşarken o evin yabancısı gibidir.”
“Duvar”, Toplu Şiirler, s.1453.

[261] İlhan Berk, “Çamur”, **Toplu Şiirler**, s.1243.
[262] İlhan Berk, “Bahçe”, **Toplu Şiirler**, s.399.
[263] İlhan Berk, “Eski Ege”, **Toplu Şiirler**, s.566.
[264] İlhan Berk, “Duru Su”, **Toplu Şiirler**, s.577.

Berk'in bilinmeyen zamanlara, mitolojiye ilgisi Galile Denizi ile başlar, Çivi Yazısı, Otağ ve Mısrakalyoniğne ile devam eder. Yalnızlık ta bu zamanlar arası çok kollu şiir ırmağı içerisinde Berk'in tercih ettiği başat temalardan birisidir.

Berk eski çağlardaki yalnızlığı şiirlerinde genellikle kral öznesi üzerinden işler. Kralların çok kalabalık bir insan topluluğu içerisinde yaşamalarına karşın ironik bir biçimde yalnız olmaları Berk'in tercihinde etkili olmuş olabilir. "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi" adlı şiirinde şair, kendi yaşadığı yalnızlığı, "Teb kralları gibiydim öyle yalnızdım"[265] mısraıyla tarih öncesi eski Mısır krallarının yaşadığı yalnızlığa benzetmiş; "Kral yalnızlıklarımda düşündüm sizi"[266] mısraıyla da aynı yaklaşımı devam ettirmiştir. "Halikarnassos", adlı şiirinde de şair, kral ve yalnızlık arasında kurduğu ilişkiye bir başka örneği eklemiştir.

Berk şiirinde yalnızlığın etkisini yitirdiği yer "deniz"dir. Psikanalizde anneye karşılık gelen "deniz" metaforu, öze dönüşü, sığınmayı imlediği gibi kendiliğinden bir bütünlük duygusu ve rahatlama hissi de oluşturmaktadır. Psikanalitik yorumlardan getirdiği örneklerin yanında ağırlıklı olarak Fenomenolojik yöntemle Berk şiirini ele alan Ali Akgün'e göre ise Berk'in "deniz"in özüne yüklediği anlam cinsel çağrışımları da barındıran "kadın"dır.[267] "İvi Işığı" adlı şiirinde Berk, yalnızlığa kavram olarak yaklaşır ve bu kavramın her nerede, ne şekilde olursa olsun insana uygunsuzluğunu vurgular:

"Gördü yalnızlık
Nereye konursa neresinden tutulursa nereye götürülürse
Bir sokağa çıkarılsın bir pencereye konsun denize çıkarılsın
İster
Gidecek şey değildi insana."
"İvi Işığı", Toplu Şiirler, s.232.

Şair, "denize çıkarılsın /İster" mısraında fiili iki anlama gelebilecek şekilde konumlandırmıştır. "İster" fiili başa alındığında ne olursa olsun anlamını

[265] İlhan Berk, "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi", **Toplu Şiirler**, s.253.
[266] İlhan Berk, "Siz Dedim de F, O Denizler Aldı Beni", **Toplu Şiirler**, s.256.
[267] Ali Akgün, "İlhan Berk'in Şiirinde Nesne Sorunu", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002, s.33.

verirken; şiirdeki şekliyle direk okunduğunda ise yalnızlığın nereye konursa konsun "denize" çıkmak istediği anlamını vermektedir. Bu ikinci anlamdan yola çıktığımızda yalnızlık, ya annede sığınma içgüdüsüyle karar kılacak ya da cinsel tatmine ulaştıracak bir kadında rahatlama hissiyle sona erecektir.

Bir başka şiirinde Berk, "Bir uzardı yalnızlığımız en uzak evlere gider denizle tanıştıktan/ sonra geri dönerdi"[268] mısralarıyla da gittikçe artan(uzayan) yalnızlığın azalması(geriye dönmesi)nin "deniz"le mümkün olduğunu ortaya koymuştur.

Berk'te sevgili (kadın) yalnızlık bağlamında sadece dolaylı olarak ele alınmamıştır. Şair kimi şiirlerinde yalnızlığın soyutlayıcı, dışarıyla irtibatı kesici özelliğini sevgilisiyle baş başa kalmak için kullanır:

"Şimdi gelirsin, artık nasıl yalnızlıktır
Islanır süvarilerim, kulelerim"
"Kral Su", Toplu Şiirler, s.315.

Cinsel gönderisi hayli yoğun yukarıdaki mısralarda şair, cinsel birliktelik anının sevgili dışındaki bütün her şeyle irtibatı koparışını, şuuru devre dışı bırakışını, tarif edilemez yalnızlık (nasıl yalnızlık) olarak vurgulamıştır. Temanın sevgili merkezinde benzer şekilde işlenişi "Soyunuk" adlı şiirinde de karşımıza çıkar:

"Soyundu tarandı beni yanına aldı
'Yalnızlığın dükkanlarında hasır koltuklarında oturduk'."
"Soyunuk", Toplu Şiirler, s.873.

Berk'te renkler işlevsel olarak yalnızlığı anlatırken kullanılır. Berk şiirinde bir renkte uzun süre kalınması yalnızlığa, yeni bir renge geçiş ise yalnızlığın bitmesine işaret eder. Genellikle de Berkin şiirlerinde yalnızlığın rengi "sarı"dır.

"Öyle yalnızdık ki (hiç bu kadar olmadım çok) bütün yol/ boylarında sarıydı ağzın."[269] Sevgiliyle birlikteliğin ve ona yoğunlaşmanın yani yalnızlığın uzun

[268] İlhan Berk, "Babil", **Toplu Şiirler**, s.257.
[269] İlhan Berk, "Teb'deki Kral Mezarları İçin", **Toplu Şiirler**, s.259.

sürdüğünü şair, "sarı" rengi kullanarak belirtmiştir. "Bir sarı yalnızlığa duran"[270] mısraında bu tespitimiz saha sağlam bir zemine oturur. "Troya'da Siz Sözü Güzeldi Eskiden"[271] şiirinde de "sarı" renk ve yalnızlık bir arada kullanılmıştır.

3.2.1.6.Sezai Karakoç'ta Yalnızlık

Sezai Karakoç, bireysel bir tutum olarak yalnızlığı benimsemesine[272] rağmen çağın getirdiği buhran neticesinde, insanların içinde bulunduğu yalnızlığa ve huzursuzluğa işaret etmeden de geri durmamıştır. Ona göre insanların maruz kaldığı bu buhran bedenlerden çok ruhlarda tahribata neden olmuştur. O, ortaya çıkan bu tabloyu geçmişle kıyaslayarak şu cümlelerle ortaya koyar:

> "Çağın en çok çağrıştırdığı ve çağımızı en çok çağrıştıran kelime 'buhran'dır. Eskinin tufanı yerine şimdi 'buhran' var. Eskiden veba salgını olur, insanlar sokaklarda bitler gibi kırılırdı; şimdi 'buhran' ruhları kıran bir modern vebadır. Eskiden cüzzamlılar vadisinde, insanların etleri lime lime dökülür, kabar kabar kabarırdı. Şimdi buhran bölgesinde, ruhlar, toz hâline geliyor; kum ufak oluyor; bir akdarı ekmeği gibi dağılıyor."[273]

Karakoç'un yalnızlığı çıkış noktasından, daha büyük bir problemin neticelerinden birisi olarak ele alması, temaya yaklaşım bakımından, diğer İkinci Yeni şairleriyle arasında ciddi bir fark oluşturmuştur. Bu fark çağdaşlarına nazaran şairin derinlikli ve bir o kadar da açılıma elverişli bir şiiri kuşatmasının da sebeplerindendir. Ebubekir Eroğlu, şairin diğer İkinci Yeni şairleriyle arasındaki bu farklılığa şu ifadelerle dikkati çekmiştir:

> "İkinci yeni şiirinin bireysel derinleşmeye elverişli diline rağmen, bu adlandırmanın içinde sayılan şairler "küçük dünyalar" içindeyken, çağdaşları içinde, en geniş ufuklu şiiri kuran şairin Sezai Karakoç olduğu şüphesizdir."[274]

---

[270] İlhan Berk, "Şenlikname", **Toplu Şiirler**, s.369.
[271] İlhan Berk, "Troya'da Siz Sözü Güzeldi Eskiden", **Toplu Şiirler**, s.267.
[272] "Hatıralarından öğrendiğimize göre, daha çocukluğundan başlayan bir yalnızlığı var Sezai Karakoç'un. Oyunlara fazla katılmaz. Hemen her çocuk gibi, oyun tutkunu değildir. Bir çok çocuk gibi, oyuna dalıp evini ve vakitleri unutmaz. Oyun iştihası diğer çocuklara göre daha az, hatta hiç yoktur denebilir." Bkz. Turan Karataş, "Hayat ve İnsan", **Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1998, s.111.
[273] Sezai Karakoç, **Diriliş Çevresinde**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1988, s.28.
[274] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.45.

Şair, ilk şiirlerinde yalnızlığı hissettiği bireysel bir duyarlılıkla kavramaya ve tanımlamaya çalışır. Bir bütüne bağlanılamayışı, aidiyetsizliği ve parçalanmışlığı, "Ve yalnızlık sigara külü kadar yalnızlık"[275] mısraıyla dile getirmiş; "Bir yağmur bilirim bir de kaldırım"[276] dizesinde de sokaklarda bir başına kalmışlığı, gidecek bir yerinin olamayışını işaretlemiştir. "Ben geldim geleli açmadı gökler"[277] dizesi, bu yalnızlığın şairde doğumuyla başlamış bir yazgı olduğunu hissettirirken kentlere özgü bir figür olan "kaldırım"ın da bu yalnızlıkla ilintilendirilmesi, şiirde dikkati çeken bir diğer husustur.

Karakoç, başlangıçta aşk ve kadın bağlamında bireysel bir yalnızlığı dillendirmesine karşın, temada daha sonra neticesini verecek toplumsal eleştiri de ilk belirtilerini göstermektedir. Şairin "Şehrazat" isimli şiiri, temanın bu gelişimine tipik bir örnektir:

"Sen merhamet sen rüzgar sen tiril tiril kadın
Sen bir mahşer içinde en aziz yalnızlığı yaşadın"
"Şehrazat", Gün Doğmadan, s.36.

Şair, "Şehrazat" ismi özelinde idealleştirdiği kadının kalabalıklar içerisindeki yalnızlığını mahşer benzetmesiyle verir. Geleneksel şiirimizde de sıklıkla kullanılan "mahşer" motifi, kalabalık bir insan topluluğuna işaret etmesinin yanın da herkesin kendi derdine düştüğü bir mekânı ve zamanı da vurgular, bu yönüyle "mahşer", moderniteyle birlikte bireyselleşmenin hızla arttığı günümüz toplumunun sosyo-psikolojisini de yansıtmaktadır.

Şehrazat herhangi bir kadın olmadığı gibi şairin bireysel aşkını itiraf ettiği birisi de değildir; merhameti, tiril tiril rikkati ve incelik özellikleri; sevgili, can ve yar sıfatlarıyla idealize edilen kadındır. Bu mısralarda "Şehrazat"ın kalabalıklar içerisinde yaşadığı yalnızlık, fiziksel bir yalnızlık değil; duyarlılığını yitirmiş

[275] Sezai Karakoç, "Ve Monna Rosa", **Gün Doğmadan**, s.32.
[276] Sezai Karakoç, "Yağmur Duası", **Gün Doğmadan**, s.10.
[277] Sezai Karakoç, "Yağmur Duası", **Gün Doğmadan**, s.10.

insanların hâlinden ve dilinden anlayamayacağı, anlamadığı içinde garip bırakacağı birisinin yaşadığı yalnızlıktır. Daha büyük fotoğrafta "kadın"ı anlamayan ve onu maddesiyle, dişiliğiyle algılayan, böylelikle de ona, en büyük yalnızlığı yaşatan medeniyete bir tepkidir bu mısralar. Bir başka şiirinde Karakoç, kent merkezinde modernitenin kadına bu bakışını şu mısralarla dile getirir:

"Denizin kentini yaktım
Bir kent kadın kabuklarından"
"Denizin Kentini Yaktım", Gün Doğmadan, s.457.

> "Bir kent ki, her şeyiyle alabildiğine "dişi"leştirilmiştir. Modern hayatın bütün maddi zevklerine kucak açar hâle getirilmiştir. Bir kent ki, orada kadınlar bile, hatta özellikle ve öncelikle onlar, kadınlıklarından, (anne, eş, sevgili) o hürmet duyulması gereken niteliklerinden tecrit edilmiş, yalnızca "dış"ları, yani tenleri, yani "kabuk"ları ile bir değer ifade eder hâle getirilmişlerdir." [278]

Karakoç, kendisinin garipsediği aynı zamanda garipsendiği kendi yalnızlığını da şiirlerine taşımıştır. "Karaçay'ın Türküsü: Danseden İki Kardeş" adlı şiirinde de şair, böyle bir yalnızlığı dillendirir:

"Ben doğmayan bir çocuk için söylenen ninni" mısraında şair, beklenti ve umudun yanında işlevselliği olmayan, beyhude garip bir çabayı da anlatır, ve bu çabanın sahibi olarak şair yalnızdır. Şiirin devamındaki;

"Anlat bakır mangal yalnızlığını anlat
Anlat yalnızlığını rüyadan kalma halı"
"Karaçay'ın Türküsü: Danseden İki Kardeş", Gün Doğmadan, s.37.

Mısralarında da geleneksel dünyamıza özgü "bakır" ve "halı" motifleriyle de şair, çok gerilerde kalmış, gerilerde kaldığı içinde ancak rüyalarda görebildiğimiz bir medeniyetin ve o medeniyeti özleyen insanların yalnızlığını şiire taşımıştır. Büyük bir yalnızlığı dillendirmesine rağmen şairin mısralarında umutsuzluk yoktur. Nitekim Karakoç'un "Şair" adlı yazısındaki şu satırlar, hem onun poetik olarak kendini

[278] Andı, **a.g.e.**, 151-152.

konumlandırdığı noktayı hem de bir misyon adamı olarak şairden beklentilerini dile getirir:

> "Toplulukların tam bir depresyona düştüğü, ruhlardan bir havai fişek hızıyla çıkan melankoli dairesinin tam kapanmak üzere olduğu anda yetişen şair, insanı, hedefine giden bir ok hâline getirir; ileriye, ufuklara çevirir. Ona, dışa doğru hücum aşkını verir. Onu yeniler, tazeler. Diriliş harcını yoğurur, kıvamlaştırır."[279]

Bu noktadan hareketle diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi "yalnızlık" gidip bir olanaksızlığa kendini kapatmaz, şairin umudu hep yedeğindedir. "İnancının çılgını" olan şairin umudunun arka planında İslam medeniyeti ve bu medeniyetle bezeli geleneksel şiirimiz vardır. Onun çağdaşları içerisinde beliren bu farkını, Eroğlu şu ifadelerle vurgular:

> "Yeni Türk şiiri kabuslar içinde kendine yol ararken, en bunalımlı ve karanlık duyarlıkların, şiirin üst tabakalarını tuttuğu bir zamanda, Sezai Karakoç'un eski şiirimizin dünyasına açılmasını, oradan imgeler devşirmesini, emperyonist ressamların o görünümüne benzetmişimdir hep. Üçlemenin gün yüzüne çıktığı sıralarda yeni Türk şiirindeki soğuk ve boğuntulu odalar değerini yitirmek durumundaydı."[280]

Şairin yalnızlık temi çerçevesinde vurguladığımız "gariplik" olgusu, "Şahdamar" adlı şiirinde "biz" zamiriyle kıyaslama olanağı ve kuvvet kazanır. Şair, "Siz hürsünüz; siz şartsız ve kayıtsızsınız" dediği inkâr medeniyetinin karşısına; hakikat medeniyetinin "mahcup ve onurlu çocuklarını" çıkartır. Şiirde "gariplik" alt alta sıralanan özelliklerle daha da belirginlik kazanır;

"Biz yangında koşuyu kaybeden atlarız
Biz kirli ve temiz çamaşırları
Aynı zaman aynı minval üzere katlarız
Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız"

---

[279] Sezai Karakoç, "Şair", **Edebiyat Yazıları I: medeniyetin rüyası rüyanın medeniyeti**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1997, s.40.
[280] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.71.

"Şahdamar", Gün Doğmadan, s.42.

Şairin bu mısralarda saflık, semelik ve bönlük gibi algılanabilecek özellikleri büyük bir yüreklilikle sıralayışının altında; toplumda değişen değer yargılarının karşısında, değişime (yangına) direnenlerin yalnızlığının, garipliğinin çarpıcı bir biçimde vurgulanmak istenmesi yatmaktadır.

"Ruhumuzun içinde kar yağar/ anamızdan doğduğumuz geceden beri" mısraları adeta yalnızlık bağlamında garipliğin, bir başına kalmışlığın manifestosu niteliğindedir. Şiirde garipliğin sınıfsal oluşu ve aileden geçişi doğumla birlikte verilirken doğumun gündüz değil de "gece" oluşu yaşanılan zamanın hâkim rengine, kötülüğüne işaret etmektedir. "Aşk ve Çileler"de şair garisediği ve garipsendiği ortamla arasındaki sınırı net bir söylemle çizer : "Anla Monna Rosa ben öteliyim."[281]

Karakoç, temayı benzer şekilde "Kara Yılan" adlı şiirinde de sürdürür. Bu şiirde de "çocuk" vurgusu "güneyli çocuk" olarak karşımıza çıkar ve önemlidir. Karakoç şiirinde "çocuk" bozulmamışlığı ve saflığı simgelemektedir. "Ve bütün varlığımla kara yılan seni çağırıyorum/ Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe"[282] mısralarında şair değişimin ve kötülüğün sembolü olan "Kara Yılan"ın karşısına "güneyli çocuğu" çıkartır. Çocuk fıtratı bozulmuş insanları temsil eden "kara yılan"ı süt sembolüyle fıtrat-ı asliyeye davet eder. Şiir, İslamî terminolojiden ve halk inanışlarından da yoğun imgeler barındırmaktadır.[283]

"Çeşmeler" adlı şiirinde de Karakoç, "Benim yalnızlığımdan/ Damıtılmış çeşmeler"[284] mısralarıyla kendisinin yaşadığı yalnızlıkla İstanbul'un kurumuş tarihi çeşmelerini özdeşleştirir. Bu şiirde de yalnızlığın ele alınışı, şairin toplum içerisinde

[281]Sezai Karakoç, "Aşk ve Çileler", **Gün Doğmadan**, s.32.
[282] Sezai Karakoç, "Kara Yılan", **Gün Doğmadan**, s.44.
[283] Ele aldığımız şiirde gerek halk inanışlarına gerekse Hz. Peygamber'in hayat-ı seniyyelerinden çeşitli olaylara göndermeler mevcuttur: Halk inanışına göre uyurken ağzından içeriye yılan giren birisinden yılan kaynatılan sütün kokusuyla çıkartılır. Süt bozulmamışlığı ve saflığı simgelemesinin yanında fıtrî olana da işaret etmektedir. Miraç'ta Hz. Muhammed, çeşitli ikramlar içerisinden sütü tercih etmiş ve bu tercihi sebebiyle fıtrî olanı seçtiği için tebrik edilmiştir. Hz.Muhammed'in mucizelerinden birisi de savaşta susuz kalan arkadaşlarına parmaklarından şadırvan gibi su akıtarak içirmesidir. Bkz. "Peygamberimizin Mucizeleri", http://haznevi.net, (Çevrimiçi) 13 Nisan 2012.
[284] Sezai Karakoç, "Çeşmeler I", **Gün Doğmadan**, s.463.

yaşadığı farklılığa, garipliğe karşılık gelmektedir. Bu durumu şair, "kurumuş unutulmuş/ Çeşmelerin akışıyım/ İnsanlık içinde"[285] mısralarıyla şiire taşımıştır.

"Çeşme" insanların yaşamlarına devam etmeleri için gereksinimi en önemli maddeyi, suyu taşıyan araçtır. Şair, "Çeşmeler"in bu hayati değerinden destek alarak ve "çeşmeler"i sembolleştirerek onların kurumuşluğu ve unutulmuşluğu çerçevesinde başka şeyler anlatmak ister: Gelenekte tıpkı su gibi akışkanlığıyla yani devamlılığıyla, nesilden nesile devretmesiyle hayatiyetini korur, varlığını sürdürür. Şiirde "çeşmeler"in kurumuşluğuyla anlatılmak istenen artık varlığı kesilmiş, hükmü kalmamış gelenektir. Şair de toplum içerisinde bu geleneğin temsilcisi ve taşıyıcısı olarak –susuz çeşmeler gibi- garip ve yalnızdır. Şiirin devamında şairin "çeşme"lerle ortaya koymak istediği gelenek (uygarlık) vurgusu daha da belirginlik kazanır. Güneş varken kentin kalabalığı ve kargaşası içerisinde fark edilemeyen "çeşme ve ruh" ancak el ayak çekilince görünecek, ortaya çıkabilecektir ancak; bu görünüm, yalnızlığı gidermeyecek aksine daha da pekiştirecektir:

"Eski uygarlıklar çeşmesi
Ruhum
Güneş batar o doğar
(...)
Ansızın çıkar karşıma
Çeşmeler ve ruhum Ulu Kent'te
Bir köşeyi dönerken yapayalnız
Gece vakti"
"Çeşmeler I", Gün Doğmadan, s.469.

Çeşmeler medeniyetimizi, onun geçmiş güzel zamanlarını, durmuş birsaat olarak, kapanmş bir kapı olarak işaret etmekte, ama aynı zamanda o saatin işlemesi, o kapının açılması içinde bir çağrı, hatta bir müjde sesi gibi ele alınmaktadır.[286].

"Karaçay'ın Türküsü: Danseden İki Kardeş", "Şahdamar", "Kara Yılan" ve "Çeşmeler" adlı şiirlerinde şair, toplum içerisinde iğretiliğe de işaret eden bir

[285] Sezai Karakoç, "Çeşmeler I", **Gün Doğmadan**, s.463.
[286] Şaban Abak, "Çeşmeler ve Şairler", Hece, Diriliş Özel Sayısı, Ankara, 2003, s.213

yalnızlığı anlatmıştır. Bu yalnızlıkta anlaşılamamanın verdiği hüzünle birlikte toplum içerisindeki durumunu kabullenme de vardır. Nitekim Karakoç, şairin genel çizgilerini anlattığı "Şiirin Oluşumu" adlı yazısındaki pergünt üçgeni dediği ilkelerden birisi de "Şairin kendi kendine yet"[287]mesidir.

"Karakoç'un çağdaşlarıyla (İkinci Yeni Şairleri) paylaştığı ortak tutumlardan birisi de "kent"e karşı şekillenen olumsuz bakıştır. Modern yaşamın merkezi durumunda olan kentler, acımasızlığı, katı ve sert oluşlarıyla insana yalnızlıktan başka seçenek sunmayan yerleşim yerleridir. Şair şiirinde geniş açılımlı büyük bir yer tutacak kent eleştirisinin ve yalnızlığın ilk izlenimlerini "Yağmur Duası" adlı şiirinde işlemiştir. "Hızırla Kırk Saat" adlı şiirin hemen başında çizilen kent imgesinde kent, "cansızlığı", "katı ve sert" oluşuyla adeta yalnızlığın dekoru olmuş ve "Hızır"ı geldiğine pişman etmiştir.

"Bu çok sağlam surlu şehirden de geçtim
(...)
El uzatmaya değer
Soluk alır bir nesne bulamadım
(...)
Bu katı bu sert kente gelmeseydim"
"Hızırla Kırk Saat", Gün Doğmadan, s.175.

"Hızırla Kırk Saat"te temanın beliginleştiği bir diğer unsur "Hızır" motifidir. Kitapta "Hızır'ın yalnızlığı en belirgin sıfatıdır, ancak bu yalnızlık yapılan işin önemi ve büyüklüğü yüzündendir."[288]

Kentleşme ve modern kentleşmelerin getirdiği kozmopolit, insan psikolojisini bozucu ve boğucu hayat biçimi, Karakoç'un şiirlerinin birçoğunda, değişik görünümleriyle, farklı boyutlarıyla ve zengin ifadelerle belirir."[289] Kent meydanlarının kaotik durumunun ve kalabalığının belirtisi olan ses (uğultu) "Köpük" şiirinde karşımıza çıkar:

[287] Karakoç, **Edebiyat Yazıları I,** s.80.
[288] Levent Dalar, "Hızırın Çakıltaşları", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, s.86.
[289] Andı, **a.g.e.**, 100.

“ Kulağımda ne bir aşk ne de bir kürek sesi
Bir meydan uğultusu, barbar bir inşaat sesi,
Bir kere kente girdin.”
“Köpük”, Gün Doğmadan, s.129.

Yukarıdaki mısralarda resmedilen Kentte, insanın iki çift laf edip yalnızlığını giderebileceği birini bulmasını bırakın; katılmasa da kulak misafiri olabileceği bir insan sesi dahi yoktur.

Şair, insanın kentte kapana kısılmışlığını ve yalıtılmışlığını da “Kent bir tabuttur artık, çivisi insan”[290] mısraıyla ortaya koymuş; kentte tabutun yapı malzemelerini ve yapılış şeklini de şu mısralarla açıklamıştır:

“Beton atıyorlar taş biriktiriyorlar
duvarlar çetin pencereler yüksek
Gittikçe kapanıyoruz içimize
Duvarlar duvarlar duvarlar
Duvarlarla çevrilerek”
“Evin Ölümü”, Gün Doğmadan, s.320.

Karakoç, yukarıdaki mısralarında yalnızlığın en temel nedenlerinden birisi olarak modern kentlere özgü yapı malzemelerini ve mimari unsurları sayar. Şair hoşnut olmadığı bu durum karşısındaki yaklaşımıyla İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar’la da benzerlik gösterir. Turgut Uyar da bir huzursuzluk ve yalnızlık sebebi olarak kentlerin yapılarıyla büyüyerek bireyi ablukaya almasından şikayetçidir.

3.3.Yabancılaşma

Yabancılaşma, felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi birçok bilim dalının sahasına girmesi nedeniyle, tek bir tanımlamayla açıklanabilecek bir kavram değildir. Kavramın etimolojik kökeninden hareketle; yabancılaşma: Farsça kökenli yaban

[290] Sezai Karakoç, “Tahanın Kitabı”, **Gün Doğmadan**, s.331.

sözünden türetilmiş bir kelime olup Türkçe'de bu sözcük el' sözcükleriyle karşılanmaktadır. Bu noktadan hareketle Türkçe'de 'yabani' veya 'yabancı', elden olan, yerli, bildik olmayan kimse demektir.[291] Kavramın kendine özgü anlamı ise, bir şeyi ya da bir kimseyi başka bir şey ya da kimseden uzaklaştıran, yabancılaştıran eylem veya gelişmedir. Yabancılaşma kavramında temel olarak bir değişim iş başındadır. Bu yönüyle yabancılaşmayı, " kendinden başkası olma ya da başkasına dönüşme"[292] olarak da tanımlayabiliriz.

Yabancılaşma kavramını duyduğumuzda aklımıza gelen insanın kendine yabancılaşmasıdır. Kendine yabancılaşan insan "kendilik bilinci"ni yitirir. Kendini tanımaktan ve "kendilik bilinci"ne sahip olmaktan uzaklaşır. Yabancılaşmayı bir kavram olarak ilk elen alan Hegel'e göre, "kendilik bilinci"ne sahip tek varlık insandır. İnsan bu kendilik bilinciyle dış dünyaya ve çevresindeki insanlara karşı konumlandırdığı varlığına 'ben' adını vermiştir.[293]

Yabancılaşma kavramını araştıran düşünürler, meseleye ilk insanla başlayan bir kader olarak bakarlar. Yabancılaşmayı, "Tanrı'dan ilahî bir töz taşıyan insanın aynı tözü taşımayan dünyaya düşmesiyle başlatırlar."[294]

Araçsal aklın ve evcilleştirmenin devreye sokulması; pratikte her şeyden maddesel bir fayda beklenmesi neticesinde, asıllarından koparılan şeyler, özlerinden uzaklaşarak "yabancılaşmaya" mahkûmdurlar. Modernizm, bireyi özgür kılmak için Tanrı'nın ve tabiatın yabancılaştırılması neticesinde ortaya çıkan bir dönüşümdür. Bu dönüşüm, modernizmin Tanrı'sı olan toplumun çıkarları için; aktif konumdaki özne bireyi de kendisine yabancılaştırmadan çekinmeyerek, onu da pasif nesne konumuna dönüştürmüştür. Yabancılaşma, toplumla bütünlüklü insanlar olarak etkileşime giremeyip, tam olarak kendini ortaya koyamayan insanın yaşadığı "yalnızlık" duygusunun bir adım ötesine karşılık gelmektedir.

---

[291] İsmet Zeki Eyüboğlu, **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü**, 3.bs., İstanbul, Soysal Yayınları, 1995, s.714.
[292] Afşar Timuçin, "Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış", **Felsefe Dünyası Dergisi**, S.5, Ankara, 1992, s.16-23.
[293] G.W.F. Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Çev. Aziz Yardımlı, 2.bs., İstanbul, İdea Yayınevi, 2004, s.132.
[294] Tuncar Tuğcu, Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri, Ankara, Alesta Yayınları, 2002, s.12.

İhtiyaçlar listesini bir pramid şeklinde tasvir eden Maslow'a göre, pramidin en altında fizyolojik ihtiyaçlar yer almaktadır. Bunlar beslenme, cinsellik ve oksijen gibi bireyin biyolojik varlığını ve türünü sürdürmek için gerekli olan zorunlu ihtiyaçlardır. Diğer ihtiyaçlar karşısında fizyolojik ihtiyaçlar, bütün yaşam boyunca sürekli oldukları için emsalsizdirler. Bütün diğer ihtiyaçlar yaşamın bazı anlarında karşımıza çıkarlar. Fizyolojik ihtiyaçlardan hemen sonra güvenlik ihtiyacı geliyor. Burada hem bedensel güvenlik (konut) hem de psikolojik güvenlik (istikrar ve düzen duygusu) söz konusudur. Pramidin daha üst bir düzeyinde aidiyet duygusu ve sevgi ihtiyacı bulunmaktadır. Sıcaklık ve bir yere yaslanma istemi bu duygulardandır. Maslow'a göre bu duygular tatmin edilmezse kişilerde yabancılaşma ve yalıtılmışlık duyguları baş gösterir.[295]

Modern insanın modern toplumda yaşadığı tek bir yabancılaşmadan bahsedilemez. Modern insan, kuşatıldığı ve ilgili bulunduğu hemen hemen her şeyle bir yabancılaşma içerisine de sokulmaktadır. Modern insanın yabancılaşmasının çok yönlülüğünü Alaın Touraıne, şu cümlelerle ortaya koyar:

> "Birey, özne ve edimci birbirlerinden uzaklaşabilirler. Çoğu zaman yakalandığımız uygarlık hastalığı işte tam da budur. Bir yandan narsisik bir bireycilik yaşarız; öte yandan, -sözcüğe eskiden verilen anlamla- bir varlık ya da özne anlamı duyar ve bu terime estetik ya da dinsel ifadeler yükleriz; bir başka yönden de "kendi işimizi yaparız" rollerimizi yerine getirir, bizden beklendiği gibi tüketir, yolculuk yapar ya da oy veririz. Birkaç yaşamımız birden vardır ve bu Ben'in kendi kimliğimize ters düştüğü duygusunu öyle güçlü bir biçimde yaşarız ki, kimliğimizden, ya bir uyuşturucu aracılığıyla ya da, en basitinden gündelik yaşamın zorlamalarına tabi olarak kaçarız.[296]

Touraıne'n modern insanın yabancılaşması noktasında ortaya koyduğu bu yaklaşımını detaylandırdığımız da ise şöyle bir sıralamayla karşılaşırız:

1.Topluma yabancılaşma

[295] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.194.
[296] Touraıne, **a.g.e.**, s.234.

Topluma yabancılaşma[297] ilk bakışta toplumun değerlerine, kültürüne uzaklığı ve topluma rağmen farklılığı ifade etmesinin yanın da; daha büyük bir probleme de işaret etmektedir: modern toplumun netice verdiği "ben-merkezci" birey tipinin toplumda sürdürdüğü ilişkilerinin temeline çıkarını koyması, böylelikle de ilişkilerin sahihliğini yitirmesi, yapmacıklaşması bu büyük problemin adıdır. Bu tip için her şey amaca yönelik birer araçtan ibarettir. Bir bumerang lanetiyle başkalarına birer basamak muamelesi yaparak yabancılaştıran bu tip; kendi insanî özünden uzaklaştığının, topluma yabancılaşırken kendisine de yabancılaştığının farkında değildir. Her şeyden ve herkesten pratikte kendine dönük bir fayda bekleyen insan muhatabıyla bir bütün olarak ilişki kurmak yerine kendisi için önemli kısmı seçip ayırmakta, geri kalan kısım karşısında ise kayıtsız birer izleyiciye dönüşmektedir. Günlük hayatta gerçeği bu şekliyle ikiye bölen kişi kendi içerisinde de bir bölünmeyi yaşamaktadır.

2.Teknolojik yabancılaşma

Teknoloji modern insan için kıtalar arası mesafeleri kısaltmış, insanlar arası iletişimi inanılmaz yerlere getirmiş ve konforu en üst seviyeye çıkartmıştır. Ancak teknolojinin bünyede oluşturduğu bu rahatlık giderek bir bağımlılığı da beraberinde getirmiştir. Böylelikle teknolojik gelişmeler icat ediliş gayesinin aksine insana hizmet edeceği yerde; insanı kendisine ram etmiştir. Bizler tarafından yaratılmış olmasına rağmen teknolojik gelişme, kendisini bizim yönetimimizden kurtarmış ve bizzat kendi yasasını izler duruma gelmiştir. Teknolojik gelişmenin ve makinenin insanı yabancılaştırıcı bir başka etkisini ise İsmet Özel "Üç Mesele: Teknik Medeniyet Yabancılaşma" adlı kitabında, "makinenin insan hayatına egemenliği, insanın doğal ahenginin makinenin ahengine uydurulması sonucu doğurdu, böylece insan kendi düzeninden çıkıp yabancı bir arayış düzenine mecbur edildi"[298] sözleriyle özetlemektedir.

---

[297] Topluma yabancılaşma:"kendi kimlik ve şahsiyetini oluşturan, tarihî, sosyolojik, kültürel, psikolojik sürece ve bütünlüğe aykırılık ve onun dışına çıkma, toplumun değerlerinin uzağına düşüp başka değerleri benimseme veya benimsemeksizin tekrarlama" Bkz. Sezen Yümni, **Çağdaşlaşma, Yabancılaşma ve Kimlik**, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2002, s.93.

[298] İsmet Özel, **Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma**, İstanbul, Şule Yayınları, 2002, s.88.

3.Siyasi yabancılaşma

Geleneksel toplumlarda insanın kendine özgü bir değerinden bahsedilebiliyor; insan tanımlanırken bile ya toprağıyla ya da bağlı olduğu soy ağacı esas alınarak adlandırılıyordu. Modern toplum oluşturduğu güçlü iktidar mekânizmalarıyla insanın bu değerinden çalarak onu yurttaş kula dönüştürmenin başarılarıyla dolu bir görüntü sergilemektedir. Bu durum birey açısından "kendilik bilincini" zedeleyerek hem bir ikilemi hem de yabancılaşmayı doğurmaktadır. Siyaset kurumlarının bireyin doğasında meydana getirdiği kimlik bunalımını ve yabancılaştırıcı etkiyi Fritz Pappenheim, bir gelişim aşaması içerisinde şu şekilde açıklamaktadır:

> "Yirminci yüzyılın otuzlu yıllarında çeşitli Avrupa ülkelerinin rejimlerinde ciddi değişiklikler meydana gelmeden çoğu çağdaşımızın insanların yaşamlarını kişilikten yoksunlaştıran ve bireyleri birer nesneye dönüştüren güçlerin farkına varması mümkün olmamıştır. İnsanın birey olarak varoluşu ile yurttaş olarak varoluşu arasında giderek bir bölünme sezmektedir: Yaşamın birbirinden ayrı ve çoğunlukla çatışan parçaları olarak görmeye başladığı bu iki rolü birleştirmekte aciz kalmaktadır. Bu çatlağın bilincinde olmak, kişinin siyasal topluluktan ne ölçüde uzaklaştığını göstermektedir."[299]

4.Çalışma koşullarının neden olduğu yabancılaşma

Modern çalışma koşulları sadece işleri bireyleri arasında bölüştürmekle kalmamış; bireyi de fabrikada işleyen cansız mekânizmanın canlı parçası hâline dönüştürmüştür. Daha önceki çalışma ortamlarında çalışan, aleti kullanırken fabrikada makina işçiyi kullanmaya başlamıştır. Fabrikada emeğiyle bulunma ve emeğin paraya dönüşümü, giderek işçiyle eylemi arasındaki mesafeyi de aşmış ve işçinin yaptığı işe uzaklığıyla, yabancılaşması da artmıştır. Yabancılaşma kavramına bu bakış açılarını kazandıran Marks'tır. Kavrama maddeci bakış açısını getiren Marks, Hegel felsefesini değiştirerek kavramı, ontolojik ve felsefî bir temelden sosyolojik bir zemine de taşımıştır. Çağdaş toplum iş süreçlerine getirdiği bölünmelerle de insan kişiliğinde bölünmelerin de önünü açmıştır. Marks'a göre

[299] Pappenheim, **a.g.e.**, s.46.

insan bir iş ve eylem varlığı oluşturduğundan, kişinin etkinliği, ürünü ile belirlenmektedir.[300]

5.Din konusunda yabancılaşma

Modernizmin "işlevsilcilik" ve "indirgemecilik" hastalığı her bulaştığı şeyi basit bir meta seviyesine indirmiştir. Öyle ki onun bu yaklaşımlarından insanın özü diyebileceğimiz "kutsal" yani "din" de kendisini kurtaramamıştır.

> "Kierkagaard'ın karşı çıktığı, dini bir rahatlatıcıya dönüştürme eğilimi, günümüzün dinsel yaşamında giderek ağır basmaktadır. Bu eğilim, çoğu kez, imanın ya da inancın hedefinin Tanrı değil daha çok iman ya da inançtan elde edilen yarar olduğunu kabul eden bir tutumla birleşmektedir. Son yıllarda bir çok insanın Tanrıya imanı, kişisel mutluluk ya da iç huzur elde etmenin başlıca yolu olarak görmesine, teknolojik aygıtlar fiziksel refahımız için ne kadar önemli olabilirse ruhsal sağlığımız için o kadar önemli bir araçtan ibaret saymasına yol açan bu gelişmeden birçok din bilimci rahatsız olmuştur."[301]

Dinin giderek bireysel bir tercih hâline gelmesi ve bireysele hapsedilmesi "günah" kavramının modern insanın zihnindeki algısında da değişikliklere neden olmuş; insanın bir nevi dine yabancılaşması anlamına gelen "günah" kavramı, modern tabirle "tabu" denilerek aşılma yoluna dolayısıyla dinde yabancılaşmaya gidilmiştir.

6.Tüketimle gelen yabancılaşma

Tüketim modern insanın algı dünyasında bir ihtiyacı gidermenin ötesine geçerek yaşamımıza şekil veren bir yüce değere dönüşmüştür. Toplumsal hayatta bir şeyi alma ve satma üzerine kurulu düzen baskısını o kadar güçlü hissettirmektedir ki bu güç, çevremizdeki insanlar ve şeylerle aramıza engeller oluşturarak onlarla doğrudan ilişki kurmamızı da olanaksız hâle getirmektedir. Daha temel bir problemde herşeyin bir tüketim değeri odağından ele alınarak değerlendirilişidir. Bu durumu Marshalla Bermann, çok çarpıcı bir biçimde şu şekilde özetlemektedir:

---

[300] Macit Balık, "Edip Cansever'in Tragedyalarında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma", **Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.4, S.18, Summer 2011, s.3.
[301] Pappenheim, **a.g.e.**, s.110.

"İnsanlar sadece ekonomik sorunların değil, metafizik soruların –neyi değerli, neyin onurlu, hatta neyin gerçek olduğu gibi soruların- yanıtlarını bulmak için de fiyat listesine bakmaktadırlar.(...) Eski tarz onur ve saygınlık ölmemiş; bilakis piyasayla bütünleşmiş, üstlerine fiyat etiketleri konmuş, emtia niteliğiyle yeni bir yaşama kavuşmuşlardır. Bu yüzden, akla gelebilecek her türden insan davranışı ekonomik açıdan mümkün, değerli olduğu andan itibaren ahlaki açıdan kabul edilebilir hâle gelir; kazanç sağladıktan sonra her şey uyar."[302]

3.3.1.İkinci Yeni Şiirinde Yabancılaşma

Çağın kaçınılmaz kaderi "yabancılaşma" modern insan için psikolojik, sosyo-psikolojik problemlerin ana nedenlerinden birisi olurken; modern sanatçı için de büyük olanakların kapısını açmıştır. Geleneksel dönemlerin aşk, ölüm ve yalnızlık gibi klasik temlerinin yanı sıra "yabancılaşma" temi, modern sanatçı için kendisini ve devrinin insanlarının psikolojilerini yansıtması bakımından sanatına çeşitli imkânlar da sağlamıştır. Yıldız Ecevit, kavramın edebiyatta kullanımını, İnsan yalnızlığının, onun kendisine ve çevresine 'yabancılaşması'nın 20. yüzyılın ana gerçeklerinden ve çağ edebiyatının da başat motiflerinden birisi olarak vurgular. [303]

İkinci Yeni şiirinde yabancılaşma teminin ele alınması diğer İkinci Yeni'yle özdeş hâle getirilen "huzursuzluk, yalnızlık" gibi temlerde olduğu gibi eleştirmenler tarafından bu şairlerin "bunalım" edebiyatı ve kaçış edebiyatı yapmakla, batı edebiyatını taklit etmekle eleştirilmelerine neden olmuştur.[304]

İkinci Yeni şairleri batılı bir algı ve özden hareketle "yabancılaşma" kavramını ele almalarına karşın sosyolojik anlamda bizim toplumumuzda "yabancılaşma"yı netice verecek süreçlerin yaşanmadığını veya olmadığını iddia etmek çok ciddi bir yanılgıya işaret etmektedir. "İkinci Yeni köyden kente göç edip kentin yaşama olanakları içerisinde hayat mücadelesi veren, zedelenen, mecbur

[302] Bermann, **a.g.e.**, s156.
[303] Yıldız Ecevit, "Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma", **Virgül**, S.14, 1998, s. 457.
[304] Rasim Özdenören, "Sezai Karakoç'un Çevresinde" başlıklı yazısında "o dönem" dediği İkinci Yeni şairlerinde ortaya çıkan temaları şu sözlerle değerlendirir: " O dönemi hemen hemen bütünüyle kaplayan bunalım edebiyatı da Batıdan aşırılmıştır, yeni bir soluk taşımaz. Son dönem Batı felsefesi kendine mahsus sosyal politik yapısında görülen çözülmeden, kokuşmadandır. Batılı yazar, kendi diyalektiği içinde bu çözülmeyi ve bu çözülmeden doğan unmaz bunalımı ifade etmektedir." Bkz. Rasim Özdenören, "Sezai Karakoç'un Çevresinde**", Ruhun Malzemeleri**, 3.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1999, s.170.

bırakılan ve insanî tarafları deforme edilerek tüketimin nesnesi hâline dönüştürülen bireyin şiirini yazmış"[305]; dolayısıyla "yabancılaşma" dediğimiz temanın envanterini de kendi toplumu içerisinde rahatlıkla bulmuştur.

> "Bir diğer taraftan bu şiir hareketinin içerisinde yer alan şairler, özellikle 1950 ve 1970 arasında meydana getirdikleri metinlerle, insani tıkanmışlığı bizzat yaşayan ve kentlileşmeyle birlikte içi boşaltılan yaşam alanlarının huzursuzluğunu hisseden kimselerdir. İkinci Yeni şairleri, "ben"leri etrafında örgütlenen ve bireysel varlık alanlarına ulaşmalarına engel olan kente/modern dünyaya ait hususları yine "ben"lerinden hareketle dile getirmişlerdir."[306]

Ünsal Oskay, 1990'da yayımladığı "Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya-Sezai Karakoç-Ece Ayhan" başlıklı yazısında bu şairler üzerinden İkinci Yeni'nin toplumumuzun yaşamaya başladığı yabancılaşma sorununu ilk fark eden hareket olduğunu özellikle vurgular:

> "Onların şiiri, bu yüzden bence bugün bile şiirimizin aşılmamış ufkudur. Modern kapitalistlik sanayi toplumuna evrimlenmeyle birlikte yaşamaya başladığımız yabancılaşma sorunlarını ilk fark eden, ilk anlayabilen, buna ilk yetkin yanıtı sanatın kendi estetik kriterlerini boşlamadan verebilen onlar olmuştur."[307]

İkinci Yeni şiirinde karşımıza çıkan yabancılaşma çeşitlerinden birisi de sosyo-kültürel yabancılaşmadır. Sezai Karakoç hariç tutulmak kaydıyla İkinci Yeni şairlerinin toplum düzenine, yerleşik ve dini değerlere yabancılaşmasını içeren ve şiirlerinde özellikle "cinsellik ve erotizm" noktasında yoğun örnekleriyle karşılaştığımız bu yabancılaşma çeşidini, bu hareketin şairleri toplumda yasaklanan, tabu hâline getirilen mefhumları yıkmak için özellikle kullanmışlardır.[308] İkinci Yeni şairleri, "kendilerince Türk şiirinde gövdenin içine tıkanıp kalan erotik olgunun

---

[305] Tüzer, **"a.g.y.**, s.403-420.
[306] **A.e.**
[307] Ünsal Oskay, "Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya-Sezai Karakoç-Ece Ayhan", **Gösteri**, Şubat 1990, s.32.
[308] Hasan Akay, İkinci Yeni şiirindeki cinselliği bir görüntü oluşturma biçimi ve şiirsel bir tavır olarak yorumlar: "İkinci Yeniciler cinsel ve tinsel mutluluk sahnelerini, bir tem, imge veya duygusal tavrı yansıtma, gereci olarak değil, ama anlamın bizzat kendisi sayılan bir görüntü ve şiir olarak sayfaya yerleştirmişlerdir." Bkz. Hasan Akay, "Adı Kötüye Çıkmış Sözcükler ve İkinci Yeni Şiiri", **Hürriyet Gösteri**, S.266, 2005, ss.38-42.

sönüp gitmesine engel olmak için gövdeyi harekete geçirmişlerdir. Onlara göre erotizm, gövdenin tıkanıklığını önleyerek onu, harekete geçiren bir dildir."[309] Ancak sapkın ilişki biçimlerinin sınır tanımaz açıklıkla işlenişiyle yoğun bir şekilde harekete geçirilen bu dil, okuyucu da hem duyguyu hem de düşünceyi aşırı derecede rahatsız edecek noktalara kadar ilerlemiştir. Tezimizin "İkinci Yeni Şairlerine Göre Modern İnsanın Varlık ve Varlık Ötesi Karşısındaki Görünümleri" adlı ikinci bölümünde değindiğimiz, "Tanrı inancı ve kavramı, Peygamber inancı ve kavramı, Kutsal kitaplar, Ölüm-Ahiret" gibi başlıklar İkinci Yeni şairlerinin dinî değerlere yabancılaşma başlığı altında da okunabileceğinden bu bölümümüzde ilgili konuyu tekrar ele almadık.

3.3.1.1.Edip Cansever'de Yabancılaşma

Edip Cansever, İkinci Yeni şairleri içerisinde yabancılaşma temasını hem kavram hem de yaşanılan bir duygu olarak en fazla işleyen şairlerin başında gelir. Cansever'de yabancılaşma, toplum içerisinde bireyin yaşamak zorunda kaldığı bir dram olarak belirir. Dışarıdan böyle bir drama maruz kalan birey, kendi içerisinde de bir bölünmeye ve yabancılaşmaya gider. Bu yönleriyle Cansever'in şiirinde topluma karşı bir yabancılaşmadan söz edilebileceği gibi toplumsal kökenli bireyin kendi içerisinde yaşadığı bir yabancılaşmadan da söz edilebilir. Şairin yabancılaşma teması üzerinde yoğunluklu olarak durması, yabancılaşmayı savunduğu ve temsil ettiği anlamlarına gelmez. Böyle bir yanlış anlaşılma ihtimalinden olsa gerek Cansever, konuyla ilgili şu açıklamayı yapma lüzumunu hissetmiştir:

> "Anlattığı şey savunduğu şey değildir şairin. Sergilemektir yaptığı. Bir durumu, bir kişiyi, bir tavrı, bir yaşama biçimini sergilemek. Çağrılmayan Yakup'u düşün, Yabancılaşmayı sergiledin diye yabancılaşmış olmuyorsun ki kendin! Savunuyor da değilsin yabancılaşmayı."[310]

[309] Özcan, **a.g.e**, s.164
[310] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.89.

3.3.1.1.1. Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşması

Sanayileşme ve kentleşmeyle başlayan toplumsal süreçler diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi, Cansever'in de şiirlerinde "yalnızlık ve yabancılaşma" gibi temaların ağırlık kazanmasının nedenlerindendir. Çevresel faktörlerin birey[311] üzerindeki baskısını gözlemleyen şair, şiirlerinde kent bireyinin iç yaşamasına yönelmiş; bu yönelişle şair, bireyin çekirdek aileden başlayarak genişleyen çevreler dâhilinde toplumda yaşadığı bir yabancılaşmaya da tanıklık etmek istemiştir. Şairin bu tanıklığı, "Umutsuzlar Parkı"ndan başlayarak "Ben Ruhi Bey Nasılım"a, "Bezik Oynayan Kadınlar"dan "Oteller Kenti"ne kadar izlenebilir. Ancak Cansever, kullandığı malzemeye duyarsızlaşan bir şair tanıklığının ötesinde yabancılaşmayı tarihsel bir zorunluluk ve " benliğimizi kurtarma savaşı" olarak ele alır:

> "Çünkü bireyliğimizi kurtarma savaşı içindeyiz biz. Bu savaş da, toplumsal savaşımızın içeriğine girer. Şiiri de böyle bir ortamın izdüşümü olarak düşünmek gerekir. Ne yapalım ki, tarihsel sıra, bizi böyle bir dönemde konuşturuyor. Güvenemediğimiz bir "ben"e, bir kendiliğindenliğe sığınamayız kolayca."[312]

Cansever'in yabancılaşma temasına yaklaşımını ve temaya tarihsel bir zorunluluk ve sorumluluk penceresinden bakışını ortaya koyan bu satırları Ahmet Oktay, "Edip Cansever izlenimler, enstantaneler şairi değil (…) asıl ürünlerini Umutsuzlar Parkı'ndan sonra vermeye başladı ve avand-garde olmayı bir yana bırakarıp giderek şiirini bir sorunsalla kaynaştırdı" cümleleriyle teyit etmektedir. Cansever'in "İsterim her şeyi 'ben' koymalı dünyada" mısrası da her şeyin bireye karşı olduğu ve oluştuğu bu dünyada bireyi savunmayı üstlenişinin şiirsel bildirisi gibidir.

"Kamusal alanda belirli bir imaj yaratmak için kimliğin stratejik olarak bazı yönlerinin vurgulanması, yüksek derecede özden uzaklaşmayı (self-distantion)

---

[311] M.Devrim Dirlik Yapan'da Cansever'de yabancılaşma ve yalnızlık gibi temaların ön plana çıkmasına bir gerekçe olarak, şairin kentleşme ve makineleşme karşısındaki bireyi şiirinin odak noktasına yerleştimesini gösterir. Bkz. Murat Devrim Dirlikyapan, "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003, s.5.

[312] Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.150.

gerektirmektedir."[313] Yabancılaşmaya neden olan bu durum, Cansever'de bireyin toplumsal hayata katılma ve toplumsallaşma adına ödediği en büyük bedellerden birisi olarak "Sığınak VII" adlı şiirin şu mısralarında geçmektedir:

"Herkesin olduğu yerde biz de oluyoruz
En değerli yüzler hâlinde
Sonra hep beraber sığınmak
Nereye?
Kendimize."
"Sığınak VII", Sonrası Kalır I, s.198.

Cansever, "en değerli yüzler hâlinde" olmak zorunluluğunun neden olduğu yabancılaşmanın çözümü olarak bireyin kendisini işaret eder. Her şeyin bireyin ve bireyliğin aleyhine geliştiği bir dünyada başka seçenek te yoktur. Şair bir çözüm yolu olarak sunduğu bireyin kendine sığınmasının aslında zoraki bir tercih ve zorunluluk olduğunu da "Ne gelir elimizden insan olmaktan başka" mısraıyla itiraf etmektedir.

Herşeyin bireyin aleyhine geliştiği bu dünyayla Cansever, birçok şiirinde hesaplaşma içerisine girer. Bu şiirlerinden en önemlisi "Kül" adlı şiiridir. "Ne gelir elimizden insan olmaktan başka" mısraında da örneğini gördüğümüz gibi Cansever olumsuzluklar karşısında pasif ve edilgen tutumun aksine "Sızar Kül" şiirinde "bu boğucu, bu insana yabancı dünyadan kurtuluşun, çıkışın tek yolu olarak ona saldırmayı seçer."[314]

"Vitrinlerden, mağaza patronlarından, sokak satıcılarından
Çanlardan
Bir doğurmamışlıktan, bir doğurma korkusundan
Yaşama korkusundan
Çelenklerden ve cenaze levazımatından
Bir ölüye kadar"
"Sızar Kül", Sonrası Kalır I, s.552.

[313] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.149.
[314] Doğan, **a.g.e.**, s.129.

Mehmet H. Doğan, bu mısraları, "Kül" rengi üzerinden ve modern bireyin kent yaşamında takınmak zorunda kaldığı tavır ve davranışların özüne inerek açıklama yoluna gider:

> "İçinde yaşadığımız, ikinci bir deri gibi vücudumuza yapılmış bu saçmalıklar, haksızlıklar, Budalılıklar, yetinmeler, boyun eğmeler, teslim olmalar, hayvanca doyumlar, aldatmalar, sahte sevgiler, sahte gülücükler, peşin-pazarlıklı kahramanlıklar, kabuğu içine çekilmiş uyuşukluklar dünyasının rengidir kül. Doymak isteyen milyonlarla ağız ve mide kalabalığında; yarına güvensizliğin, yığını benzinini koyup düğmesine bastımı çalışmaya başlayan makineye döndürdüğü kafaların etten yoğunluğunda kolay kolay delinemeyecektir bu kül, silinemeyecektir bu kül rengi. Sokakların, caddelerin, evlerin, alışveriş yerlerinin, lokantaların, "sorgular"ın, "bayraklar"ın, "gemiler"in, "kıyılar"ın, "varoşlar"ın gerçeğidir bu. Bir gerçektir kül." [315]

Bu öyle bir "kül"dür ki, insanla ilgili her şeye, her gerçeğe sızmıştır. "Bir menekşenin iki tek boyutundan", " Bir gülün bir boyutundan" içeri girer. Bu renksizlik ve bir örneklikle kuşatılmış insanın, "ağzı bir avuç külle dolu" insanın yaşadığı en önemli gerçektir.[316]

"Gezdirir ürkerekten pas renkli dilini
Ve döner birer birer ülkesine acılar
Saplanırlar birden soluğuna".
"Kül", Sonrası Kalır I, s.549.

Cansever, birey için bu huzursuz edici ve bireyi kendine yabancılaştırıcı çevreye eleştirisini, özellikle Tragedyalar V'teki kahramanlarını, ev içi dar bir mekânla; Ruhi Bey'i ise "anonimleştirilmiş, etkisizleştirilmiş" meyhaneler ve pasajlarla sınırlandırarak gerçekleştirir.

Cansever, yabancılaşma temini daha belirgin kılmak için "Tragedyalar" adlı şiirinin beşinci bölümünde kahramanlarını "Ermeni"lerden oluşturur. Tragedyalar'ın beşinci bölümünde karşımıza çıkan Ermeniler'in isimleri şunlardır: Armenak ile

[315] **A.e.**
[316] **A.e.**

Vartuhi, Stepan, Diran ve Lusin. Ancak bu tiplerin yabancılaşma temine uygunlukları Ermeni kimliğini taşımalarından çok "hepsinin az ya da çok hasta tipler"[317]i temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Murat Belge "Şiirde Ermeni Sorunu" başlıklı yazısında Cansever'in Ermenileri tercih etme sebebini şairin "millet olarak Ermenilerde potansiyel bir tragedya birikimi"[318] bulmasına bağlar. Ancak Cansever'in şiirinde Ermeniler bizzat gösterilen değil; gösterilmek istenenin sembolleri konumundadır. Peki niye sembol olarak Ermeniler seçilmiştir: Belge'nin söylediklerini esas alırsak bu durumun sebeplerini 1915 olaylarına ve gene onun yorumuyla "Ermeni kıyımı!na" getirmemiz gerekecek. Gerçek ise, şiir için yaşayan, şiir için soluk alıp veren şairin kendi şiirine "yabancılaşma teması" noktasında en mümbit malzemeyi sağlayacak bir kaynağı, sonuna kadar kullanmak istemesidir.

Tragedyalar V'teki kahramanların bilinçleri şiirin başkahramanı Stepan'a bağlıdır ve Stepan kendisiyle birlikte şiirin diğer kahramanlarının varoluşsal konumlarını, yabancılaşmış bireyin bir itirafı sayılabilecek şu mısralarla açıklar:

" Bulunmuş bir eşyayım da sanki….
Kullanıyorum kendimi bulduğum gibi."
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.327.

Şair yukarıdaki mısralarla, özne olarak varlığıyla dünyada bulunan bireyin değişim ve kullanım değerinin ötesinde bir anlam taşımayan tüketimin nesnesine dönüşüşünü yani yabancılaşmasını resmetmiştir. Bu mısralar, toplumsal yabancılaşmayla birlikte Stepan'ın durumu içselleştirmesi ve olağan karşılaması nedeniyle bireyin kendine yabancılaşmasının anlamını da taşımaktadır. Tragedyalar'da bireyin kendine yabancılaşmasının bir aşama sonrası bireyin çevresine yabancılaşmasıdır. Şiir kahramanlarının birbirlerine yabancılaştıklarının ilk işaretleri Lusin'in kaybedilmesi, tanınmaması ve ona yeni bir isim bulma yolundaki çabalarla ortaya konur. Stepan'ın, "Yok Lusin diye bir şey yeryüzünde, Stepan da yok, Vartuhi de" (s. 349) sözlerine Diran'ın "Diran'la Armenak da yok öyleyse" (s.

[317] Eray Canberk, **A'dan Z'ye Edip Cansever**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 18.
[318] Belge, **a.g.y.**

350) diye verdiği karşılık, tragedyada yer alan beş kişinin de önceden yazılmış bir oyunun figürleri olduklarının farkına vardıklarına işaret eder.[319]

Cansever'de yabancılaşmayı ilk göründüğü şekliyle açıklamak çoğu zaman yanıltabilir. Şair bir tragedya yazmış ve ince işçilikli bir örgüyle kahramanlarının toplum içindeki uyumsuzluklarının veya kendilerine yabancılaşmalarının sebeplerini, çocukluklarında yaşadıkları olaylar neticesinde maruz kaldıkları travmalara hatta doğum sebeplerine kadar dayandırmıştır. Bu noktada başkahraman;

> "Stepan bir istenmemişliğin neticesidir ve bu istenmemişlik bir travma olarak bütün bir çocukluk bilincini oluşturur. Bunun bir yansıması olarak cinsel tercih yönünden sapkın, yabancılaşmış biri olarak karşımıza çıkar veya bu istenmemişliğin öcünü "kadınları sevmemekle", onları tuhaf ve gereksiz bulmakla alır."[320]

Şair Stepan'ın ilk oluş aşamasını şu mısralarla ortaya koyar:

"Armenak'ın Diran'ın babası sandığı birini
Kumar oynarken vurduğu gecenin
Sabahında (…)
Topraksı bir titremeyle Vartuhi'ye
Sokulduğu
Çifteştiği ve…
Sonra deliler gibi ağladığı bu gözyaşımsı
döllenmeye"
"Tragedyalar V", Sonrası Kalır I, s.341.

Bu mısralarla "Stepan'ın sapkınlığının çocukluktaki bir suçluluk duygusundan filizlendiği, aile içi ve dışı bütün ilişkilerini de bu duygunun yönlendirdiği" şair tarafından verilmek istenmiştir.

Cansever benzer durumu "Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı şiirinde Ruhi Bey'in çocukluğuna yaptığı göndermelerle ortaya koymaya çalışır. Ruhi Bey, üvey

[319] Balık, **a.g.y.** s.3.
[320] Oktay, **Şairin Kanı**, s.159.

annesinin cinsel istismarına maruz kalmış ve bu olay şiirde bütün çıplaklığıyla anlatılmıştır. Bu olay Ruhi Bey'de travmatik olarak "saldırgan eğilimleri ve yarı-iktidarsızlığı" netice veren tutumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu fiziksel tutumların ötesinde yaşanılan travma, Ruhi Bey'i bir yabancılaşmayla birlikte kimlik bunalımına da sokmuştur. [321] Şiirde bu bunalımın belirtilerini şair şu mısralarla dile getirir:

"O ben ki
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa.
Ne peki"
"Ben Ruhi Bey Nasılım", Sonrası Kalır II, s.16.

Cansever, Ruhi Bey ve Stepan'ın bilinçlerinin taşıdıkları uyumsuzluğu ve yabancılaşmayı şiirdeki diğer kahramanlara da bulaştırmasıyla yabancılaşmanın çevresel dekorunu tamamlamış olur. Bu dekor Cansever'in şiirinde dışarısının içerisi olduğu kesif bir yabancılaşmayı da gözler önüne sermektedir. Dışarısının içerisi olma durumu, şairin temaya başlarken ilk ele aldığımız şiirlerinde bir tercih veya zorunluluk olarak ortaya çıkan kişinin "kendine dönmesi, içine sığınması"dır.

Cansever bu iki kahraman "Ruhi Bey ve Stepan" üzerinden yabancılaşmayı Hegel'ci bir yaklaşımla ele almıştır. Cansever'in kahramanlarında Hegel'in "kendilik bilinci" dediği ve insanın dış dünyaya, çevresindekilere karşı kendi "ben"inin konumlandırma savaşına karşılık gelen tutumun gerçekleşmediği; dolayısıyla bu kahramanların "yabancılaşma" üst başlığının altında yenilginin, huzursuzluğun, yalnızlığın birer temsili figürü hâline geldikleri de gözlemlenmektedir.

Şair, yabancılaşma temi bağlamı ve tip seçimi noktasında benzer bir tercihi "Bezik Oynayan Kadınlar" adlı şiirindeki Yahudi Ester tipiyle gerçekleştirir. Ester, şiirin "Bitiş" adlı son kısmında bize "yabancılaşmanın aşılmasının ilkelerini kullandığı kutsal kitap diliyle verir adeta: Birey oluş ve toplumsal oluş:[322]

[321] **A.e.**
[322] Oktay, **Şairin Kanı**, s.205-206.

"Yalnızlığına korku vurma" ve "insanlara uzaklık vurma" şeklinde gerçekleşir. Aşağıdaki mısralarda Ester söylediklerine daha da açıklık getirir:

"Esterin söyledikleridir
İnsanların içinden
Kendim olup taşayım"
"Bezik Oynayan Kadınlar/ Bitiş", Sonrası Kalır II, s.337.

Şairin yabancılaşma temine ağırlık verdiği şiirlerinden birisi de "Umutsuzlar Parkı" dır. Şair bu şiirde geçen "Biz olmayan insanlarız, ya da çok kuşkuluyuz –böyle", mısraıyla, modern bireyin yaşamakta olduğu varoluşsal kaygıları, varlığına yabancılaşmayı dile getirmektedir. "biz olmayan insanlarız" sözünü şair yazdığına ve bizde okuduğumuza göre bu söz aynı zamanda bir varlık iddiası da taşımaktadır. Ama bu varlık, varla yok arası kuşkulu bir noktadadır. Hep birlikte bir şeyler yapıyorken "bahçeye çıkarız birlikte /Otlara basarız, dallara değeriz, bunları hep yaparız" bu en büyük problemi unutmuş gibi oluruz. Bu yüzden "biraz da susmalıyız" ve varlığımız ispatı bir şeyler aramalıyız kendimizde. Şiirdeki varlığa yabancılaşma sadece bireyin kendisinde kalmaz. Şair, yarayı derinleştirmek için bireyin varlık sebebi annesinin varlığını bile şüpheli hâle getirir. "belki de benim annem yok/ Belki de öyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe"[323]

Cansever, bireyin kendisine ve çevresine yabancılaşmasını ortaya koyma adına, insan uzuvlarına da şiirlerinde yer vererek onları işlevsel hâle getirir. Bireyin gittikçe kendisinden ve çevreden kopuşu noktasında özellikle eller ve gözler, bireyin bu yok oluşa, yabancılaşmaya direnen parçalarıdır:

"Uzansak ellerimizde, uzansak avuçlarımızda, bir çığlık
Nedir mi ellerimize? –Korkunçtur bir elin bir köşesinde
insan olmalarıyla"
"Ne Gelir Elimizden İnsan Olmak Başka", Sonrası Kalır I, s.247.

[323] Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı V", **Sonrası Kalır I**, s.159.

"eller" yukarıdaki mısralarda bireyin hayata dâhil olduğu, yapıp etmelerinin aracı konumunda olmalarıyla, fonksiyonlarından öte bir noktada konumlandırılmışlardır. Eller, çok defa sosyal hayattaki silik bireyin, tek canlı tarafı olarak bireyin varlığının temsili hâline de gelirler. Bazen de temsilin ötesine de geçerek bireyi de kapsarlar: "Korkunçtur bir elin bir köşesinde insan olmalarıyla"

Cansever, bazı şiirlerinde de çeşitli meslek gruplarından kahramanlara yer vererek işçi-emek bağlamında Marx'a dayalı bir yabancılaşmayı da işleme yoluna gitmiştir. Ancak Ece Ayhan'ın tabiriyle "parasız yatılı" olan İkinci Yeni'ciler içerisinde, sınıfsal olarak Edip Cansever İstanbullu, kentsoyludur; şairin bu yönünden olsa gerek bu iyi niyetli çabası yüzeyde kalmıştır diyebiliriz. Bu yüzeyselliğin temel nedenini Oktay, " (Cansever'in şiirlerinde geçen belirli meslek gruplarına ait kahramanlar) bağlı oldukları sınıfın somut koşullarınca belirlenmediklerinden toplumsal düzenleniş içindeki konumları aşkınlaşmaktadır."[324] sözleriyle açıklar. Ancak Cansever'in de böyle bir kaygısı yoktur; o, insanı modern kent yaşamında huzursuz eden, dayattığı çalışma koşullarıyla bireyde kişilik bölünmesine, yabancılaşmaya nende olan şartları, gözler önüne sermeye çalışmakta; bunun için de şiirlerinde bağlı odluğu meslekî sınıfın yanında felsefî sorgulamalara da girişebilecek tipler oluşturmaktadır. Bu tipler bir sınıfa işaret etmekten çok insana işaret etmektedir.

Modern çalışma koşulları sadece işleri bireyler arasında bölüştürmekle kalmamış; bireyi de fabrikada işleyen ölü mekânizmanın canlı parçası hâline dönüştürmüştür. Cansever'de "Altın Ayak" adlı şiirinde bu düşünceyle birebir örtüşen şu mısraları ortaya koymuştur:

"Adında bolca "Z" harfi geçen bir
Bankada görevliydim. Görevli de ne? Bankanın
Canlı olan tarafıydım sanki."[325]
"Altın Ayak", Sonrası Kalır I, s.131.

[324] Oktay, **Şairin Kanı**, s.209.
[325] Edip Cansever, "Altın Ayak", **Sonrası Kalır I**, s.131.

Cansever, temayı benzer şekilde "Dökümcü Niko ve Arkadaşları III" adlı şiirinde de ele alır.

"Sanırım bir toplantının en tuhaf şekilleriydik
Ve bu toplantıydık ki durmadan olmak
Durmadan olmak gibi bir şeydi ki, değildi
Tek düze bir ölümün gelişinden soy almak"
"Dökümcü Niko ve Arkadaşları III", Sonrası Kalır I, s.422.

Bu mısralarda şair, tekrarı, durağanlığı ve tekdüzeliği simgeleyen bir toplantı atmosferinde insanın gittikçe kendisinden soyutlanarak yaptığı işe dönüşümünü, yabancılaşmasını konu edinmiş; hareketsizliğin veya biteviye aynı hareketin tekrarından doğan sıkıntıyı da ölümün bir uzantısı olarak ele almıştır.

Modern kent yaşamının getirdiği ağır çalışma koşulları bireyi de kimlik olarak birçok vasfının ötesinde yaptığı işle tanınır hâle getirmiş hatta çoğu zaman yapılan iş onu yapanın da önüne geçmiştir. Ortaya çıkan bu durumdan olsa gerek, Cansever'de şiir kahramanlarını genellikle yaptığı işlerle tanıtır, "Dökümcü Niko, Hizmetçi Firdevs, Ayakkabıcı Sohyan, Oltacı Eyüp" vb. gibi. "Hizmetçi Firdevs ve Cam Bölmeler" adlı şiirinde Cansever, tekrarı neticesinde otomasyona bağlanmış hareketlerin neden olduğu bir kişilik bölünmesini; iş saatleri dışında ortaya çıkan boşluk duygusunu "Hizmetçi Firdevs"in şahsında şiire taşımıştır:

"Durmadan siliyorum, bunu hep yapıyorum, kurtulamıyorum
O kadar kurtulamıyorum ki, bir gün ansızın
Yaşamak ben oluyorum. Firdevs ki birden yok oluyor
Ne zaman ben oluyorum, Firdevs'se tamamlanmıyor
Boşluğun kendisi ben olunca da, Firdevs cam bölmelerin içinde
Boşluğun arta kalan parçalarına benziyor."
"Hizmetçi Firdevs ve Cam Bölmeler", Sonrası Kalır I, s.441.

Bu mısralarda vurgulanan kişilik bölünmesi, yabancılaşma ve boşluk duygusunun asıl nedeni devamlı tekrar edilen hareketlerden çok; "insanlara karşı

temel bir kayıtsızlığın, insanı hiç, ürünü ise her şey sayan bir tutumun egemenliği altında"[326] oluşun birey tarafından hissedilmesidir.

3.3.1.1.2. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma

Sosyo-kültürel yabancılaşma, bireylerin ait oldukları toplumların kültürel değerlerini hafife almaları ve onları benimsemeyi reddetmelerinin yanında; değerler dünyasının altüst oluşunun, bozuluşunun ve geçerliliğini yitirişinin de adıdır. Duruşunu sosyo-kültürel yapının karşısında konumlandıran bireyler üzerinde, bu yapının en önemli unsurlarından olan dinî ve manevî değerlerin etkisinin kalmadığı; bu yüzden de toplumun diğer kesimi tarafından kutsanan, yüceltilen değerlerin bu bireylerde sıradanlaştığı, sekülerize edildiği de gözlemlenebilir.

> "Pre-modern toplumlarda birey, formel davranış kurallarına uymak zorundaydı. Bu kurallar, anlamlı bir şekilde aile, cemaat ve (dini meciler tarafından) kilise tarafından temsil edilen bir geleneğe yaslanıyorlardı. Davranış kalıpları, bu geleneğe başvurularak kolayca meşrulaştırılabiliyordu. Modern birey için gelenek ve din, artık bir başvuru kaynağı olmaktan çıkmıştır."[327]

Bu noktadan hareketle Cansever, "Yerçekimli Karanfil" adlı kitabında, "Tanrı'dan inkâr için bile olsa söz etmeyerek"[328] dinî değerlere yabancılaşmaya tipik bir örnek sunmuştur.

Tragedyalar adlı kitabında Cansever'in modern kent yapıları içerisinde çıkmaza, bunalıma ve karamsarlığa düşen şiir kahramanları, düşmüş oldukları bu durumlara bir sorumlu aramakta ve bu sorumlu genellikle Tanrı olmaktadır. "hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin" mısrası Tanrı'yla insanı aynı konumda birleştirmekle kalmayıp Tanrı'nın yarattığı bu dünyada kendisinin dahi mutlu olamayacağını hissettirmektedir.[329]

Tragedyalar'da, Ben Ruhi Bey Nasılım'da ve Bezik Oynayan Kadınlar adlı kitaplarında bir oyuncu kadrosu şeklinde, diğer kitaplarında da müstakil olarak geçen kahramanlar, bağlı oldukları toplumun hiçbir kültürel değerini üzerinde taşımamakla

[326] Pappenheim, **a.g.e.**, s.80-81.
[327] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.149.
[328] Sezai Karakoç, " Bir Materyalist Şiir", **Pazar Postası**, Ankara, 27.4.1958.
[329] Balık, **a.g.y.** s.3.

kalmayıp alışkanlıkları (cinsellik, alkol), cinsel tercihleri ile de topluma yabancılaşmanın, kültürel yozlaşmanın sembolü olmuş tiplerdir.[330] Oktay Cansever'in tiplerinde ortaya çıkan bu yabancılaşmayı, onların kişisel tercihleri olarak değerlendirir. Yazının devamında Oktay, bu tiplerdeki yabancılaşmayı şiir tiplerinin bağlı oldukları etnik kimliklerle ve yaptıkları işlerle ilintilendirerek şu şekilde açıklar:

> "Cansever'in anılan çalışmalardaki(Tragedyalar, Ben Ruhi Bey Nasılım ve Bezik Oynayan Kadınlar) bireyleri; büyük ölçüde kendi istekleriyle toplumsal yaşamın kıyısına çekilmiş, başkalarına "kapalı" ve başkalarından "kopuk" bir yaşamı seçmiş kişiler. Bu uyumsuz, dahası, belirtisel (symptomatic) davranışlar gösteren insanların hemen çoğunun Ermeni, Rum, Dönme gibi azınlık grubu üyesi olmalarının ve garsonluk, hizmetçilik, mezarcılık, orospuluk gibi alt derece işlerde çalışmalarının ya da parasal kaynaklarını tüketen, bu yüzden de giderek düşkünleşen rantiyeler olmalarının rolü vardır." [331]

Cansever, sosyo-kültürel değerler karşısında yabancılaşmanın belirtilerini kahramanlarına yaşattığı hastalıklı cinsellik diyebilieceğimiz durumlarıyla ortaya koyar. "Tragedyalar'da Stepan eşcinsel, Diran iktidarsız- Lusin'le evli olduğunu da unutmayalım-, Ruhi Bey yarı iktidarsızdır."[332] Şair, toplumsal değerlerle örtüşmeyecek hatta bu değerlerin aksine bir ilişki biçimini üvey annesinin cinsel istismarına maruz kalan Ruhi Bey'in yaşadıklarını ayrıntılı bir biçimde anlatarak ortaya koyar:

" Üvey annemdi benim
Bir gün
İçeri girdi, uyanıktım
Dudaklarımı aldı, dudaklarımı taşırdı
Birden beyaz bacaklarını gördüm
Sonra her şeyi gördüm

[330] **A.e.**
[331] Oktay, **Şairin Kanı**, s.174.
[332] Ahmet Oktay, "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım", **Birikim**, Haziran 1976.

Üstüne çekti beni”
“Ben Ruhi Bey Nasılım”, Sonrası Kalır II, s.16.

Aşağıdaki mısralarda da şair ayrıntılarıyla dozunu arttırdığı cinselliği yaşamın sorunlarıyla kaynaştırarak anlatma yoluna gider:

“Bir komşum var kesin gözlü, uzağa baktıkça rahat
Bana ay diye yutturdu pembecikleriyle bir kızı
Onunla birlikte yatıyoruz şimdi
Onunla birlikte kılların uzunluğu
Aramızda bir odada olmaktan başka neyimiz var?
Yok denecek bir şey ama var var”
“Var Var”, Sonrası Kalır I, s.102.

Şair, “Aramızda bir odada olmaktan başka neyimiz var?” mısraıyla hayatın yoklukları karşısında teselli ve sığınak olarak cinselliği adres göstermekte ya da toplumsal değerlerden onay alamıyacak bir cinsel birlikteliği basite indirgeyerek mizahi bir dille “abartılacak bir şey yok!” anlamlarına getirmektedir. Cemal Süreya’da da karşılaştığımız çapkın anlatıcı tipi ve bu tipin erotejen bölgeleri tasviri yukarıdaki mısralarda olduğu gibi şairin “Kaybola” adlı şiirinde de karşımıza çıkmaktadır:

“En saklı yerlerinden en güzelliğin çıkıyor
Ansızın doğan hayvanlar gibi güzel
Bakınca bir şiir canlanıyor dünyaya.”
“Kaybola”, Sonrası Kalır I, s.116.

Toplumda örtük ve mahrem olanın ortaya çıkartılması, ballandırılarak anlatılması “Uyanınca Çocuk Olmak”ın aşağıya aldığımız mısralarında gene Cemal Süreya’yı çağrıştıracak bir biçimde şu şekilde anlatılmaktadır:

“Siz küçük adıyla mı çağırırsınız sessizliği
Öyle mi? Ya kim uyandırır sizde
Bu sevişme dalgalarını, aşk seslerini
Bak’ları, duy’ları, okşa’ları, evet’leri
Hele bu elleri, ayakları bu
Gözleri, gözleri….”
“Uyanınca Çocuk Olmak”, Sonrası Kalır I, s.125.

3.3.1.2.Turgut Uyar’da Yabancılaşma

Turgut Uyar ve Edip Cansever’de yabancılaşma, benzer nedenlerle (kentleşme, kapitalistleşme, uygarlaşma baskısı, mekânikleşen yaşam) ortaya çıkarken farklılık, her iki şairin yabancılaşmaya karşı sergiledikleri tepkilerde, buldukları çözüm yollarında ortaya çıkmaktadır. Cansever, dış dünyayla yaşadığı uyumsuzluğu aşma çabası olarak kendine yabancılaşan bireyi, bireyin benine, iç dünyasına sığınmaya[333] çağırırken Uyar, modernleşme sürecinin getirdiği dayatmalarla ezilen, yıpranan ve yabancılaşan bireyi sonsuzluk özlemiyle bezeli ütopik yolculuklara, taşra hayallerine davet eder. Uyar’da yabancılaşma, bireyin kendine ve çevresine yabancılaşması, Marxsist kökenli yabancılaşma ve sosyo-kültürel yabancılaşma gibi başlıklar hâlinde karşımıza çıkmaktadır.

3.3.1.2.1. Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşması

Dünyanın En Güzel Arabistanı’yla birlikte Uyar, şiirini Cansever gibi birey merkezli problemlere daha çok açar.[334] Bu problemlerden birisi de kent yaşamının yapaylığı, gittikçe artan uygarlaşma baskısı ve makinenin insan hayatına tahakkümü neticesinde kendisine yabancılaşan bireyin uyumsuzluğudur. “Turgut Uyar, tek insan’da, daha doğru ve yerinde olacağını düşündüğüm bir sözcükle belirtmek

[333] Cansever’in “Umutsuzlar Parkı” adlı şiirinde geçen aşağıdaki mısraları bu tespitimize örnek olarak gösterilebilir.“Herkesin olduğu yerde biz de oluyoruz/ En değerli yüzler hâlinde/ Sonra hep beraber sığınmak/ Nereye?/ Kendimize.” Edip Cansever, “Umutsuzlar Parkı”, **Sonrası Kalır I**, s.159.

[334] Şiirinde ortaya çıkan bu değişimi Turgut Uyar “ benim yazdığım şiiri yazmaya iten neden çevremin değişteiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, bir takım yeni gelişmeleri haber veren durumlar…” sözleriyle açıklamaktadır. Bkz. F.Özgüven, “Turgut Uyara: Hangi Soruyu Niye”, **YAZKO Somut**, Şubat 1983, S.23.

gerekirse benmerkezci bir bireyde odaklanan kronik bir bunalım duygusunu yansıttığı/nesnelleştirdiği söylenebilir."[335] Uyar şiirinin bireyi ve bireyin problemlerini merkeze alarak gövdeleşmesi tesadüfî değildir.[336] Uyar, şiirinde ortaya çıkan bu tematik yönelişin kendiliğinden ortaya çıkmadığını; değişen toplumsal koşullara rağmen her çağda değişmeyen insanoğlunun yazgısı neticesinde kendisinin bile isteye böyle bir işe kalkıştığını şu cümlelerle ortaya koyar:

> "Toplum içinde yaşamasına, yaşama gücünün çoğunu toplumsal kurumlardan, toplumsal değerlerden almakta olmasına, hatta 'aşk'a rağmen, her çağda 'tek başına', 'birey' olarak kalmış olan kişioğlunun macerasıdır ozanın macerası."[337]

Bir diğer taraftan yabancılaşma, Cansever'de olduğu gibi Uyar'da da bireyin değiştirme gücüne sahip olmadığı verili zamandan ve hoşnut olunmayan ortamdan kendini soyutlamasını sağlayan bir olanak olarak belirir. Şairin "Geyikli Gece" başlıklı şiiri bu duruma tipik bir örnektir:

"Geyikli geceyi hep bilmelisiniz Yeşil ve
yabani uzak ormanlarda
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan
Hepimizi vakitten kurtaracak"
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s. 111.

Modern çağ en büyük atılımlarından birisini, belki de en önemlisini, zaman üzerinde gerçekleştirmiş ve bireyin algısını alt-üst edecek şekilde toplumsal

---

[335] Oktay, **Şairin Kanı**, s.209.
[336] Uyar'ın şiirinin birey merkezinde kapitalist topluma yönelik eleştirisinin arka planını, Ebubekir Eroğlu, yorumlarıyla şu şekilde açıklamaktadır: "Kapitalist düzen egemenleştikçe sanat, iç dinamikleriyle her gün biraz daha yoğun bir etik duyarlılığa uzanır. Bu da içine kapanmakta ve toplumsallıktan kopuşta gösterir kendisini. Kısacası yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki modernist sanatta da bir tür tepkisellikten söz açılabilir. Ama bu artık içe dönüşün ve duyulmayan çığlıkların ürettiği sessiz bir tepkidir."Bkz. Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.84-85-86.
[337] Turgut Uyar, "Yeniden Aranması Gereken", **Pazar Postası**, Mart 1958.

değişimler çok hızlı bir şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunların yanında kent insanının hep bir yerlere yetişme telaşı da şairin vakitten kurtulma isteğinin somut göstergelerinden birisidir. Diğer taraftan kent yaşamında "hep denetlenen, kısıtlanan, çevrelenen, biçimsizlikten özel çaba ve güçlerle çekilip alınarak biçimlendirilen"[338] birey, verili olanın üzerindeki bu hakimiyeti kırmak için yabancılaşmayı bir olanak olarak kullanmış ve bilinçaltında oluşturduğu muhayyel dünyaya[339] (Geyikli Geceye) geçmiştir. Şair yukarıdaki mısraların hemen devamında bireyin kendine ve çevresine yabancılaşmasını ortaya çıkartan bir başka önemli faktörü, teknolojik gelişmelere bağlı olarak gelişen makineleşmeyi mısralarına taşır.

"Bir yandan toprağı sürdük
Bir yandan kaybolduk
Gladyatörlerden ve dişlilerden
Ve büyük şehirlerden
Gizleyerek yahut döğüşerek
Geyikli geceyi kurtardık"
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s.111.

Uyar'da bireyin kendisi dışında dönen, bireyliğini tehdit eden bir takım dolapların farkında olması ve bu farkındalığın yeri geldikçe vurgulanması önemlidir. Nitekim şair "Geyikli Gece" de bu tespitimize en çarpıcı örneğini "Aldatıldığımız önemli değildi yoksa/Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak"[340] mısraıyla ortaya koymuştur. Benzer durum "yabancılaşma" teması çevresinde "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" adlı şiirde şu mısralarla işlenmiştir:

"Ben yokum desem kimse bırakmıyor

[338] Bauman, **a.g.e.**, s.16.
[339] Turgu Uyar'da böyle bir muhayyel dünyanın ortaya çıkışına bir gerekçe olarak Antony Giddens'ın ortaya koyduğu şu yaklaşımları ele alınabilir: "Modernliğin ortaya çıkış uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, "namevcut" kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, gitgide yöre'den koparıp artar. Modernlik koşullarında yöre, artan bir biçimde düşselleşir. Bunun anlamı, mekânların, oldukça uzak toplumsal etkilerin adamakıllı etkilenerek biçim kazanmasıdır." Bkz. Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.24.
[340] Turgut Uyar, "Geyikli Gece", **Büyük Saat**, s. 112.

Yokum diyorum inanmıyorlar
Yokum diyorum inanmıyorlar
Yokum"
"(Bir Kantar Memuru İçin) İncil!", Büyük Saat, s.150.

Modern toplum hayatı hızlı akışı içerisinde bireyin bir çok şeyi sorgulamasına fırsat vermeyen bir yapıyı da içermektedir. Uyar da Edip Cansever gibi toplumsal birlikteliğin insanın kendisi olması önünde bir engel olduğundan hareket etmektedir.[341] Toplumsal birliktelik içerisinde insanlar verili şartların tasarılı birer figürü olduklarını unutarak yaşayabilmektedirler. Uyar, yukarıdaki mısralarda kendisini bu unutuşa ısrarla davet eden insanları sadece reddetmekle kalmıyor aynı zamanda kendisinin de yok sayıldığından hareketle onların da yok olduklarının haberini veriyor. Ancak şair muhataplarında bir uyanış ve farkındalık bilinci oluşturamamış olacak ki çareyi onlarla iletişimi kesmekte "lambamı üflüyorum" ve "Geyikli Gece"de olduğu gibi bir muhayyel aleme sığınmakta buluyor:

"Lambamı üflüyorum bir bardak su içiyorum
Birden o en uzak çin bahçeleri yalnız bahçeleri
Yerimi bulup yerleştiriyorum yaşamamda"
"(Bir Kantar Memuru İçin) İncil!", Büyük Saat, s.150.

"lambamı üflüyorum" ifadesi iletişimi kesmenin yanında modern hayatın sahte renkliliğinin, canlılığının debdebe ve şaşaasının şaire tesir edemediğini onu aldatamadığını da göstermektedir. Lamba imajı etrafında benzer bakış açısını Uyar, "Geyikli Gece" de "Neonlar ve teoriler ışıtamaz yanını yöresini"[342] mısraıyla da ortaya koymuştur.

[341] Turgut Uyar, 1959 senesinin şiir anlayışını değerlendirdiği bir yazısında topluma rağmen birey olabilme, birey kalabilme meselesini ve şiirin bunu ele alışını şu şekilde vurgulamaktadır. "Toplum-birey çatışması büyük yerini gene korumakta ise de, meseleye bir "statistique" meselesi diye bakılmamakta, yaşantının büyük ölçüde şiire karışmasından ötürü, hem tek insan, bir "bütün" olarak değer bulmaktadır."Bkz. Turgut Uyar, " Şiirde 1959", **Korkulu Ustalık**, Haz. Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.316.
[342] Turgut Uyar, "Geyikli Gece", **Büyük Saat**, s. 112.

Uyar'da yabancılaşma bir olanak olarak sadece ütopik diyarlara yapılan kaçışlarla gerçekleşmez; kadın bedeni bu yönüyle hem yabancılaşmaya sığınaklık yapması hem de beden olarak nesneleştirilerek ele alınışıyla yabancılaş-tır-maya tipik birer örnektir. Şair, kadını bir bölünmüşlükle ele alışını "Senin bir yönün var orada durur yaşarım"[343] mısraıyla vurgularken bu duruma neden olan şartları da "Bir de acun var ben içindeyim/ ben içindeyim tüm itlikler sahanda yumurtalar onun/ içinde"[344] mısralarıyla ortaya koymuştur. Şiir bezginliği, bıkkınlığı ve yılmışlığı imleyen başlığıyla bu kaçışın ve yabancılaş-tır-manın nedenlerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Şair, "Islaktı Tütünlerle Sülünler" adlı şiirinde ilkel insanlara özgü bir dil kullanarak kadın bedeninin yanında kendi bedenini de benzer şekilde ele alır. "Ne iyi!.. Islak bir kadının etimi sevindirdiği."[345]

Şair, tensel birliktelikle ortaya koyulan paylaşımın tam bir birliktelik olmadığının, bedenlerin ulaştığı doyumun karşısında insanda aç kalan başka yanların ve yörelerin olduğunun farkındadır. Bu farkında oluşu şair, "Övgü, Ölüye" adlı şiirinde yabancılaşma nedenlerinden olan çalışma koşullarının insan dışılığıyla birlikte " ellerin nasıl olsa yıkılmış gitmiş para saymaktan/ cıvatadan, balatadan, üremesiz kadın okşamaktan,"[346] mısralarıyla da ortaya koymuştur. Temanın benzer şekilde bir yokluğun ve açlığın ifadesi olarak işlenişi "naci'ye ağıt" adlı şiirin şu mısralarında karşımıza çıkmaktadır:

"Benim şu ellerim bir şaşkınlıktır
Kadını ve kızı ve suyu tanımaz, dayanır"
"naci'ye ağıt", Büyük Saat, s.315.

"Eller" Cansever'de olduğu gibi Uyar'da da tema çerçevesinde işlerlik kazandırılmış insan uzuvlarındandır. Ancak Cansever'de "eller" hayata katılımı ve müdahalenin aracı olması noktasında yabancılaşmaya mani olarak yer alırken

[343] Turgut Uyar, "Yılgın", **Büyük Saat**, s.122.
[344] Turgut Uyar, "Yılgın", **Büyük Saat**, s. 122.
[345] Turgut Uyar, "Islaktı Tütünlerle Sülünler", **Büyük Saat**, s.210.

[346] Turgut Uyar, "Övgü, Ölüye", **Büyük Saat**, s. 218.

Uyar'da "yabancılaşmanın" simgesi konumundadırlar. Bu yönüyle yukarıdaki mısralarda ne yapacağını bilememenin ve şaşkınlığın ifadesi olan eller, şairin bir diğer şiirinde uyumsuzluğun ve yabancılaşmanın tam karşılığı olarak şu şekilde geçmektedir:

"Bu ellerimi nereye koysam yakışmıyor
Dedim ki en iyisi kucağında dursun"
"Atlıkarınca", Büyük Saat, s.172.

Bu mısralar aynı zamanda uyar şiirinin "gönüllü çilecilik" veya "geri çekilme" refleksi diyebileceğimiz kabullenme ve pasif direnişini göstermektedir. Şair benzer tutumunu "Ellerimiz bir türkü gibi öyle, kendiliğinden"[347] mısraıyla da tekrarlamıştır.

Uyar, baskısını gittikçe arttıran modern yaşam koşulları ve bunlar karşısında hesap edilmeyen insanoğlunun dramını şiirlerine taşır. Bu yok sayılmayla kendi içinde bölünmeyi ve yabancılaşmayı yaşayan insanoğlunun isyanını, sitemini yoğun bir biçimde mısralarında anlatma yoluna gider. insanların yaşamlarını kişilikten yoksunlaştıran ve bireyleri birer nesneye dönüştüren güçlere Uyar, "tükenen'e" adlı şiirinin şu mısralarıyla seslenir:

"Ey bana kendimi vermeyen dünya ey sağlam dokunulmazlığım
Bilirsin bilirim çamurlu sıcaksız haince bir kış tükenir"
"tükenen'e", Büyük Saat, s.353.

Şartların bütün olumsuzluğuyla vurgulandığı mısralarda "Bilirsin bilirim çamurlu sıcaksız haince bir kış tükenir" mısraı şairin gelecekten ümidini ve beklentisizliğini de göstermektedir. Şair bireyin "çıkmaz" da oluşunu "Yenilgi Günlüğü" adlı şiirinde de dile getirir:

"benim adımı bağışla

[347] Turgut Uyar, "su yorumcuları'na", **Büyük Saat**, s.356.

Beni iklimler coğrafyasının ta kendisi
Sanırım suyum başkalarınca ısıtılır
Pazartesi."
"Yenilgi Günlüğü", Büyük Saat, s.273.

Vesayetli bir dünyada kendi adına karar alma hakkından mahrum, edilgen bir kişiliğe mahkum insanoğlu kendi adına bir kimliğe de sahip olamayacaktır; bu yüzden şair, adını söylemek yerine "benim adımı bağışla" demektedir. Bu şiirlerin yorumu şeklinde de okuyabileceğimiz bir yazısında Uyar şu açıklamalarda bulunur:

> "Bir de kenarda sessiz sedasız bir insanoğlu var. Uyamadığı(), maddi manevi her türlü imkânsızlıkları ile uyamadığı değişmenin farkında. Önünden iyice kavrayamadığı bir şeyler akıp gidiyor. Durmuş da eskiye hasret mi çekiyor. Hayır. Kendisi ile çekişiyor. Ağır aksak yaşamasının hesabını vermeye çalışıyor kısacası."[348]

Uyar, temayı benzer şekilde; "Bir ben yoktum başka her şey vardı"[349], "ve fotoğraflar çekildi ben çıkmadım herkes eylendi"[350], Bir kötü romanda beşinci kişi gibiyim filan"[351] mısralarında da işleme yoluna gitmiştir.

Modern toplum, oluşturduğu güçlü iktidar mekânizmalarıyla insanın zatî değerinden çalarak onu yurttaş kula dönüştürmenin başarılarıyla dolu bir görüntü sergilemektedir. Bu durum birey açısından "kendilik bilincini" zedeleyerek hem bir ikilemi hem de yabancılaşmayı doğurmaktadır. Birey üzerinde oluşan bu uygarlaşma baskısı Uyar şiirinin temel izleklerinden olan bireyin huzursuzluğunun nedenlerinden de birisidir. Bu huzursuzluk bağlamında Uyar, bölünmeyi ve yabancılaşmayı da şiirlerinde dile getirmiştir. "fonde de pouvoir'ın akılalmaz yolculuğu" adlı şiirinde Uyar, bürokratik işlem yetkilerinin insanın kendisini de aşıp onu sınırlandırışını ve dolayısıyla bireyin kendi içerisinde bir bölünmeye, yabancılaşmaya da neden oluşunu şu mısralarla anlatmıştır:

---

[348] Uyar, **Korkulu Ustalık**, s.263-264.
[349] Turgut Uyar, "Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı", **Büyük Saat**, s.177.
[350] Turgut Uyar, "Bir İntihar Akşamı Üstüne Söylenti", **Büyük Saat**, s.321.
[351] Turgut Uyar, "Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel", **Büyük Saat**, s.329.

“İşte siz burdasınız ben de burdayım
Değil mi bayım?
Bir gün örneğin kendi adıma bir imza
Ben yokum.
Ben hep verilen bir yetkiyi yaşarım.”
“fonde de pouvoir’ın akılalmaz yolculuğu”, Büyük Saat, s.267.

İnsanlara, özne değil nesne oldukları, hiçbir şeyin hakları olmadığı, her şeyin sadece resmi makamların inayetiyle verilmiş bir lütuf olduğu duygusunu Uyar, “naci’ye ağıt” adlı şiirin şu mısralarında da ele almıştır:

“Tutar bizi kan gibi tutar eksikliğimiz
Önce öyle sandırılırız, sonra inanırız
En kaba dağlarda incelik bulduğumuz
Yarım yamalak bir insan, bir sayı olduğumuz”
“naci’ye ağıt”, Büyük Saat, s.314.

Sefan Zweig’ın anılarından oluşan Dünün Dünyası adlı kitapta geçen satırlar, Uyar’ın yukarıdaki mısralarının yorumu şeklinde de okunabilir:

> “Bir noktadan sonra, kendime ait olduğum duygusunu kaybettim. Kendi öz benliğimden gelen doğal kimliğimin bir parçası sonsuza dek yok edilmişti… Bu yıllar içinde doldurmak zorunda kaldığım tonlarca evrakı sayacak olsam, her yolculukta yapılan bildirimler, vergi bildirimleri, döviz belgeleri, sınırdan geçiş izinleri, ülkeye giriş ve çıkış izinleri, geliş ve gidiş kayıtları; konsoloslukların bekleme salonlarında harcadığım sayısız saatler ve karşılarında oturduğum kimi cana yakın, kimi düşman, can sıkıntısı içinde ve uzun saatler boyunca çalışmaktan bezgin düşmüş memurlar, bir sürü müfettiş, geçtiğim her sınırda sayısız yoklama ve sorgulama; bütün bunlardan sonra, bu yüzyılda insan onurunu nasıl kaybolup gittiğini iliklerime kadar hissediyorum.”[352]

Modern dünyanın çeşitli roller nedeniyle insanlara verdiği rütbeler, sıfatlar aynı zamanda insanla özü arasında mesafeyi (yabancılaşmayı)de

[352] Pappenheim, **a.g.e**, 33-34.

oluşturmaktadır. Bu durumu Uyar, "Federico Garcıa Lorca İçin Üç Şiir" adlı şiirinin şu mısralarında ele alır:

"Ah işte her şey orda..
Ben severim omuzlarımı birgün
Sırmaları, apoletleri olmasa da."
"Federico Garcıa Lorca İçin Üç Şiir", Büyük Saat, s.299.

Asker kökenli bir şair olan Uyar, bu mısralarda rütbeyle kendi özü arasında açılan mesafeyi kapattığını ve kendisini kendisi olduğu için sevdiğini vurgulamıştır.

Uyar'da modern çalışma koşullarının oluşturduğu huzursuzluk bağlamında bir yabancılaşmadan da bahsedilebilir. Bu noktadan hareketle Uyar'ın temaya yaklaşımını Ahmet Oktay, şu tespitleriyle ortaya koyar:

> "Uyar'ın şiiri sınıf çelişkilerinin çok daha belirginleştiği ve karmaşıklaştığı bir dönemde oluştu. Söylemek bile gereksiz Uyar'ın şiiri açık bir sınıf konumu yansıtmaz, hep genel insan'a bağlı kalır. Militanlığı sınıfsal düzeyde değil, daha çok insanal düzeydedir. (…) Kapitalistleşme sürecine özgü yabancılaşmanın çok derin biçimde yaşandığını kanıtlar.(…) ekonomik ve toplumsal/siyasal olayların zamandizimsel dökümünü yapmayı gereksiz buluyorum ama,1950'den, 27 Mayıs'tan 12 Mart'a ve 12 Mart'tan 12 Eylül'e uzanan dönemde karşılaşılan düşbozumları, yıkımlar ve uğranılan baskılar, yabancılaşmayı, yaşamı zaten yalnızlığın, tekliğin ve karamsarlığın içinden algılayagelmiş olan şairin doğal konumu durumuna getirmişti diye düşünüyorum."[353]

Çoğumuzun işten elde ettiği doyum, her şeyden önce, işyerinde harcamış olduğumuz saatler karşılığında bizlere verilen maaş zarfında bulunmaktadır. Demek ki iş, kendi için değil, dış bir amaç uğruna yapılmaktadır. Zamanı ve kendisi kullanılan bireyin bu durumunu Uyar, "Açıklamalar" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında dile getirmiştir.

"Benim vaktim bir terliğin vaktidir

[353] Oktay, **Şairin Kanı**, s.221.

Onursuz. Ayakta. Ve kullanılan"
"Açıklamalar", Büyük Saat, s.285.

"Övgü, Ölüye" adlı şiirinde ise "ellerin nasıl olsa yıkılmış gitmiş para saymaktan/ cıvatadan, balatadan, üremesiz kadın okşamaktan,"[354] mısralarıyla şair çalışma koşulları nedeniyle ortaya çıkan yabancılaşmayı ölümün kabullenilebilirliğine bir gerekçe olarak öne sürer.

Alaattin Karaca, Uyar'ın çalışma koşulları üzerinden kentleşme, sanayileşme protestosuna giriştiğini söyler. Ona göre Uyar'da "kentleşme, sanayileşme ve kapitalistleşmeyle bunalan insanın yazgısına ve kirlenen dünyaya içten içe, sessiz bir protesto duyulur."[355]

Uyar bu protestonun yanında insanın ortaya çıkan bu olumsuz tablodaki payını da unutmaz. Onun "Rıhtımlarda insanlarla aşk yapan vinçlere"[356] mısrası insanın kendi eliyle kendi kendisine yapıp etmesine ironik bir göndermedir. Oktay, Uyar'ın "Terziler Geldiler" adlı şiirini fabrikalaşma karşısında direnemeyip ezilen ve yok olan el emeğinin büyük bir duyarlılıkla anlatımı olarak yorumlar:

> "Tütünler Islak'ta yer alan "Terziler Geldiler" başlıklı şiir, Arabistan'daki gizil ve nebulamsı karşı koymayı genelleştirir ve kapitalistleşme sürecinin yıkıcı yanını o güne kadar ulaşılmamış bir imgesel zenginlikle dile getirir. Söz konusu lonca töresinin savunulması değildir. Uyar bu şiirde, fabrika karşısında yenik düşen el emeğinin yazgısını büyük bir duyarlılıkla anlatır ve kullandığı at imgesiyle, nostaljinin, mutsuz ve baskıcı şimdiki zamanın edinilmiş bilincine karşı bir provakasyon oluşturabileceğini sezdirir."[357]

3.3.1.2.4. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma

Turgut Uyar, ait olduğu toplumun kültürel değerlerini hafife alma, onları benimsemeyi reddetmenin yanında onlarla bir hesaplaşma içerisindedir. Bu yönüyle şiirlerinde ortaya koyduğu cinsellik bir his ve heyecanın ötesinde şairin yıkmak istediği bir değerler dünyasının temsilî mahiyetindedir. Özellikle "Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda ortaya koyduğu cinselliğin sebebini şair, hâl-i hazırdaki

[354] Turgut Uyar, "Övgü, Ölüye", **Büyük Saat**, s. 218.
[355] Karaca, **a.g.e.**, s.283.
[356] Turgut Uyar, "kırlara gitme'ye", **Büyük Saat**, s. 367.
[357] Oktay, **Şairin Kanı**, s.218.

toplumsal yapıya, uygarlaşma baskısına alternatif bir yapıyı, bir kaçışı ortaya koyma çabası olarak açıklar:

> "Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda, aslında cinsel ilişki gibi görünen meseleleri şiire koymak isteyişim, aşkı basbayağı bir saflıkla (pür dedikleri saflık, bönlük değil) ve bütün ilintileriyle söyleyerek, insanı tabiattaki yerine indirmekti. Şöyle bir şey söyleyebilirim: İnsanın kurtulmasının çok doğal bir hayat içersinde mümkün olduğunu düşünmüştüm Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki cinsel ilişki, zampara cinsel ilişkisi değildir. En azından çoğalma ile insanı, —bütün insani faaliyetlerini tabii hâlinde düşünmek suretiyle— gelişmiş uygarlığın baskısından kurtarabilmekti."[358]

Uyar, "Akçaburgazlı Yekta" şiirinde ortaya koyduğu tavırla değerler karşısında yabancılaşan kendisi değil de yanlış tarafta olan toplummuş gibi bir tutum içerisine girer. Şairin bu tutumu şiirde "Yekta"nın ağzından ilginç bir savunma söylevini de mısralara taşır:

"Biz o zaman yaptıklarımızın günahını değil, yüceliğini bili-
yorduk. Bu, iki gücün bir yeniye varması, bir yeni ya-
ratmasıydı. Bu çiftleşme değil tekleşmeydi. Tekleşmenin
bir yönüydü. Yazık bize. O zaman bütün insanlara ina-
nıyorduk. Yıkmak istediler yıktılar. Yazık bize. Herke-
sin bir gün ağlayabileceği, herkesin varamadığı için kut-
sallığını bulamadığı bir yere götürüp, yüreksizleri gül-
dürdüler, bizi alçaltıp ağlattılar. Yazık bize. Olsun yaptı-
lar şimdi kime sığınalım."

"Akçaburgazlı Yekta", Büyük Saat, s.140.

[358] Uyar, **Korkulu Ustalık**, s.461.

Bir yönüyle, insanın sıfır noktasında, fıtratın en işlenmemiş hâlinde, içinden geldiği gibi davranışın destanı da diyebiliriz bu şiire. "Toplumsal sözleşme"nin, medeniyetin ve dinin gerekleri noktasından baktığımızda ise; misafir olarak girdiği evde, evin hanımını baştan çıkartan ve bunu da yabanî süt dişleriyle mazur göstermeye çalışan birinin şiiri de diyebiliriz.

Akçaburgazlı Yekta, Gülbeyaz'la olan aşkının bir benzerini şiirin devamında Adile'yle yaşar. Bir başkasının karısı olan Gülbeyaz'la yaşadığı cinsel birlikteliği normal gören, savunan Yekta; kendisine ait olan Adile'yi de genç Erhan'la paylaşmakta bir sakınca görmez.

"Sonra Adile uzaklaşmadı
ama ikiye bölündü
Benden aldığı güveni onda harcıyordu belki, ondan aldığı serin
huzurla bana dönüyordu gene,"
"Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur", Büyük Saat, s.168.

Akçaburgazlı Yekta yalnız, tedirgin, topluma karışmayan, kurulu düzenle bağdaşmayan, değer yargılarının sahteliğini gören, ''bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü, yittiğini'' gören bir kişinin –ya da şairin- gönlünce yarattığı bir duygular dünyasının bir kişisidir; mutluluğu, ilkel insanlar gibi, gündüz çalışıp gece sevişmekte bulan bir kişidir. Akçaburgazlı Yekta'da şair, 'iki kişilik sorunsuz toplum'a, cinsel sevi yoluyla ulaşmak istemiştir.[359]

3.3.1.3.Cemal Süreya'da Yabancılaşma

Cemal Süreya'da Cansever ve Uyar'da karşılaştığımız yabancılaşma temasının "kendine yabancılaşma, Marxsist yabancılaşma ve siyasetin neden olduğu yabancılaşma" gibi alt birimlerinin örneklerine rastlayamayız; Süreya'da yoğunluklu olarak cinsellik ve kadın bedeni üzerinden sosyo-kültürel yabancılaşmanın örneklerinin varlığından söz edilebilir.

[359] Uyar, **Şiirde Dün Yok mu**, s.21.

3.3.1.3.1. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma

Turgut Uyar'da da rastladığımız cinsellik üzerinden toplumsal değerleri sorgulama, yıkma ve alternatiflerini üretme çabasına Süreya'da da şahit oluruz. Süreya, şiirlerinde erotizmle ortaya koymaya çalıştığı toplumsal değerlerle hesaplaşma meselesini şu şekilde açıklamaktadır:

> "Erotizm, soylu anlamıyla, dünyayı değiştirme çabasıdır. İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırmış bir toplum içinde yaşıyoruz. Bu utanç cinselliği her şeye hakim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet. "[360]

Şair ait olduğu toplumun değerlerinin karşısına "isteğin" yani arzunun baskısını koymuş; şiirde erotizmi kullanarak giriştiği misyona ise soylu bir anlam yüklediğini varsaymıştır. Bir başka düz yazısında Türk toplumunun toplumsal değerlerinin ve yasaklarının büyük bir bölümünü cinsellik üzerine kurmasından yakınır:

> "İnsan sevdiğiyle yatmayacaktır da kiminle yatacaktır?. Türk toplumu toplumsal değerlerin ve yasakların büyük bir bölümünü cinsellik üstüne kurmuştur. Erkek ve kadın birbirini uzak ve yabancı birer yaratık gibi görmektedir. Kadınla erkek arasındaki cinsel gerilim başka ülkelerdekine göre çok yüksektir Türkiye'de. (...)Bu bakımdan erotizmin edebiyatımızda bulunmaması çok büyük bir eksikliktir."[361]

Özgür Özmeral de Süreya şiirinin ana izleklerinden olan erotizmi, şairin estetik kaygılarının ötesinde toplumsal kökenli kaygılara dayandırarak açıklama yoluna gider:

> "Cemal Süreya'nın kadını ele aldığı şiirlerinde ana izlek, estetize edilmiş kadın bedeninin görünümleridir. Ancak bir çok konuyu değişik şekillerde işleyen şairin aşkı ve erotizmi bu kadar sık ele alışının nedeni, salt bedeni yazmak, bunun sonucunda da estetik bir görüntüye ulaşmak değildir. Bu

[360] Süreya, **Günler**, s.176-177.
[361] Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.36.

> estetik kaygıya ek olarak şairin asıl amacı, şiirinde erotik bir nesne hâline getirdiği kadın bedeninin formasyonu ve deformasyonu üzerinden toplumsal çıkarımlara varmaktır."[362]

Süreya'nın sosyo-kültürel değerler karşısındaki yabancılaşmasını, utanma duygusuna, evliliğe ve bakirelik(kızlık) meselesine yapılan olumsuz göndermeler, çapkınlık, evli kadınlara düşkünlük, kadın bedeninde erotojonik bölgelerin tasviri, gibi alt başlıklar etrafında sınıflandırabiliriz.

Toplumun yazılı olmayan kurallarından olan kınama ve ayıplama toplumda hoş karşılanmayan durumların ortaya çıkmasının önünde ciddi bir engeldir. Süreya, şiirlerinde bu gibi yasaklara, onları ciddiye almayan ve onları tanımayan bir tavırla yaklaşır; ve "Şiir" de işe toplum içindeki bireyin utanma duygusunu ortadan kaldırmakla başlar:

"İstanbullar geminin altında
Kadınları sorarsan onlar da öyle
Şişeler de geminin altında, Güzin de
Allahtan beni kimsecikler görmüyor
Canımın istediğini yapıyorum
Çırılçıplak sularda yıkanıyorum, utanıyorum
Güzin utanmak istiyor ama nerde
Nasıl utanacak bu boş şehirde"
"Şiir", Sevda Sözleri, s.23.

Bu mısralarda sosyal olarak toplumun kurallarıyla birlikte reddedilişinin yanında şair, İstanbul üzerinden fiziksel bir yok oluşu da şiire yerleştiriyor. Böylelikle boş kalan şehirde Süreya'nın şiir öznesi, istediğini yapma serbestiyetini de kazanmış oluyor. "Cemal Süreya daha birinci dizede "İstanbullar geminin altında" diyerek bu dünyayı reddediyor ve buna karşılık gerçeküstümsü bir atmosfer oluşturarak, yalnızca ben'in dışında kalan şeylere bakmıyor, kendi ben'ine de bir üçüncü göz olarak bakıyor."[363] Süreya'nın aşk anlayışı yasa dışıdır, gizlidir; ona göre

[362] Özmeral, **a.g.e.**, s.9.
[363] Özdemir İnce, "Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair", **Hürriyet Gösteri**, Şubat 1990, s.20

meşru aşk yaşamaz. Bu yüzden aşkın meşruiyeti olan evlilik de aşkı öldürür, evlenince aşk biter.

> "Masallara bakın, 'Gerdeğe girdiler ve evlendiler' denir ve biter. Biter, çünkü aşkın anlatılacak şeyi kalmaz artık. Toplumun önüne biz beraberiz diye çıkmak, ister evlilik olsun, ister beraber yaşamak olsun, hiç fark etmez.(…) Evlilik ise toplumsal, kutsal bir kurumdur. Ve her kutsal kurumda olduğu gibi yalanları çok fazla. Başka dengeler yoksa aşk bitince cinsellik de kalmaz… Bazen aşkın yansımaları kalsa bile, cinsellik biter.[364]"

"Bu Bizimki" şiirinde Cemal Süreya, yukarıdaki vurguladığı düşüncelerinin şiirsel pratiğini ortaya koyar:

"Yasadışı bir aşk,
Evlenmeyi
Hiç mi hiç düşünmüyor.
Kökü dışarıda bir aşk
Dante ile Beatrice'inkine
Fena öykünüyor.
İşgalci bir aşk bu,
Samanlık sevişenin diyor
Başka bir şey demiyor."
"Bu Bizimki", Sevda Sözleri, s.189.

> "Bu şiirin bir başka noktası da sevişme fikrinin "işgalci" bir fikir olarak gösterilmesi. Cemal Süreya'nın, aşkı izlek yaptığı şiirlerde kadınla erkek arasında "kısıtlama" yoktur. O, aşkı biçimlendirirken yüzünü döndüğü kadını toplum kuralları sebebiyle kapatmaz. Tam tersine cesurca ilişkiler yaşatır öznelerine. Öyle ki yaşamın içinde ne varsa bunları tek tek ele alır, cinsel yönelimi aşkın içine sindirir ve anlatıcısını da kadınıyla birlikte cesur kimliğiyle ön plana çıkarır. Bu düzlemde "İşgalci bir aşk bu/samanlık sevişenin diyor" dizelerinde sevişme eyleminin "işgalci" yanıyla ele alınmasını eleştireldir. Toplumsal yargılara karşı bir tavırdır."[365]

[364] Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Haz. Nursel Duruel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, S.90.
[365] Özmeral, **a.g.e.**, s.67.

Süreya'nın şiirlerinde sıklıkla karşımıza çıkan çapkın anlatıcı tipi, bazı şiirlerde, cinsel birliktelik noktasında tercihini evli kadınlardan yana kullanır. "Hamza Suiti" adlı şiirinde anlatıcı "Hamza'nın karısı Leyla" ifadesini bir kaç yerde tekrarlayarak vurguyu Leyla'nın evli oluşu üzerine yapar:

"Leylan'nın kaşları geldi oturdu karşıma
Hamza'nın karısı Leyla, Hamza Leyla
Başladı Afrikası uzun bir gece
-Afrika dediğin uzun bir kıta-
Geceler yukarda telcek-bulutcak
Böyle gecelerde yatan yatana
Sıfırıncı katta Cihangir'deki
Hamza'nın karısı Leyla, Hamza Leyla"
"Hamza Suiti", Sevda Sözleri, s.279.

> "Cemal Süreya şiirinde(...) anlatıcı, kadınları elde eder, ancak "devretmez". Bunun yerine, onları "hatırlamak" sözkonusudur. Bu hatırlama, onları bir bütün olarak hatırlama biçiminde dile getirilir. Bu bütünün içinde tek tek kadınların ayırıcı özellikleri yoktur; onlar yalnızca "evli kadınlar"dır."[366]

Süreya, "Gazel" adlı şiirinde deformasyonlar aracılığıyla farklı bir biçimde kurduğu mısralarla kocası üzerinden kadının evli oluşunu okuyucuya bildirir:

"Ben nice gözle nice denizle nice gazelle
Rimle gördüm, rimle bildim rimle yaşadım seni
Sen ne iydin güzeldiysen de çirkindiysen de
Kocan ne iydi sonra Niyde ilince gökyüzleri"
"Gazel", Sevda Sözleri, s.42.

[366] Mehmet Selim Ergül, Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003, s.18.

Şair "Yeraltı" adlı şiirinin "Evli kadınlardan açılmıştı bahtım/Yani dalında sevmeye alışmıştım kadını" [367] mısralarıyla da anlatıcının evli kadınlara olan düşkünlüğünü bir kez daha vurgulamıştır. Süreya, sosyo-kültürel yabancılaşmanın en uç örneklerinden birisini çapkın anlatıcı tipinin evli kadınlarla olan ilişkileri üzerinden vermiş; basit bir çapkınlık hikayesinin ötesinde verdiği şiir örnekleriyle, toplumsal yapının en önemli kalelerinden olan evlilik müessesini yıpratmayı seçmiştir diyebiliriz.

Süreya "Şu da Var" isimli şiirinde geleneksel toplum algısının namus ve iffet mefhumları çerçevesinde hayatî önem atfettiği bakirelik(kızlık) meselesini karikatürize ederek müstehzi bir edayla ele alır:

" Bir de sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun
Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim"
Cemal Süreya, "Şu da Var", Sevda Sözleri, s.29.

Süreya, şiirlerinde kadını salt bedensel özellikleri ve cinsel tatmini sağlayan yönleriyle ele alarak onu nesneleştirme yoluna gitmiş; böylelikle sanatında ortaya çıkan bu tutumuyla yabancılaştırmaya bir örnek te kendisi sunmuştur.

Şairin çizmiş olduğu çeşitli kadın tip ve modellerinin sosyal gerçekler ve moral değerler açısından toplumla taban tabana zıt oluşunu Hasan Akay şu sözleriyle eleştirmektedir:

> "Çizilen tip ("aydınca-sosyalist gibi- düşünmeyi', 'kadeh tutma'yı, 'alenen sevişme'yi, şairle birlikte 'mısra düşürmeyi', 'karanlık caddelerde hürlüğün şarkısına katılma'yı, hatta 'kurşuna dizilme'yi vs. Bilmektedir güya; oysa bu

[367] Cemal Süreya, "**Yeraltı**", Sevda Sözleri, s.125.

nitelikler) hem toplumcu/ toplumsal gerçekçi sanatın, hem bağımsız sanatçıların hem metafizik ve mistik eğilim sahibi şairlerin, hem de müslüman halkın gözünde, zoraki bir karıştırım ve negatif bir kutsamadan başka bir şey değildir."[368]

Ancak Hasan Akay'ın aksine şairin bu yaklaşımını Veysel Çolak, "Her Aşk Politiktir" başlıklı yazısında, meta durumuna düşürülen kadının mağduriyetine bir karşı çıkış olarak yorumlar:

"Aşkın, cinselliğin öğelerinin meta durumuna düşürülüp, aşk ve cinsellik adına üretilen ne varsa, tümünün meta kılınarak pazara sunulduğu bir ortamda şiirini bir karşı çıkış olarak göstermiş ve cinselliği sanatın kabul edilir çerçevesi içinde kendine has bir biçemle oluşturmuştur."[369]

Dinî değerler karşısında ise Süreya, diğer İkinci Yeni şairleri gibi bir başka yabancılaşma örneğini gözler önüne serer. Süreya'da Tanrı tanımaz düşünce yapısının etkisiyle gerek Tanrı gerekse din (İslam dini) ve dinî hüviyeti olan kavramlar basite indirgenmiş, olumsuzlanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

3.3.1.4.Ece Ayhan'da Yabancılaşma

Ece Ayhan'da yabancılaşma, sonradan ortaya çıkmış farkına varılıp tespit edilmiş bir kavram değildir; şiirlerinde altı çizilen bir tema olmanın ötesinde şairin toplum içerisinde kendisini konumlandırdığı noktanın, hayat algısının da adıdır. Turgut Uyar ve Edip Cansever'de karşılaştığımız gibi Ayhan da –kötülük toplumu[370] adını verdiği- çoğunluğa karışmasını engellemek için yabancılaşmadan

[368] Hasan Akay, "Piyano Eşliğinde Bir Gösteri!", **Şiire Yeniden Bakmak**, İstanbul, Akademik Kitaplar, 2009, s.220.

[369] Veysel Çolak, "Her Aşk Politiktir", **Eski**, Şubat 2005, s.34.

[370] Ece Ayhan'a göre toplum, kendi küçük çıkarlarının peşine düşmüş insan yığınıdır; örgütlenmiş sorumsuzluktur. Kendisi toplumu " Ben yeri ve sırası gelince, bir insan toplum içinde değiliz de diyorum. Tarihe ve bugüne bakarak örgütlenmiş sorumsuzlukla kuşatılmışız da diyorum. Her şey kara kamu ya da kamusal; ara kurumlar bile yok diyorum." Sözleriyle anlatır. Bu noktada topluma yabancılaşma Ece'de bir aydın ukalalığının ötesinde zor olanı tercih ettiği(soyutlanma, yalnızlık ve yabancılaşma) için gönenilecek bir durumdur. Gergedan dergisinin "Niçin yazıyorsunuz" sorusuna verdiği yanıt şairin toplum içerisinde kendisini konumlandırdığı yere de işaret etmektedir: "(...) yerimi (hakkımı) aramak uğruna çiziktiriyorum. Issız bir uçta ve kendi kendine bir şeyleri yoklamak anlayacağınız." Bkz. Ece Ayhan, **Sivil Şiirler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993, s.78.

faydalanmıştır. Sanatında ise bu faydalanma, şairin kelime ve dil seçiminden şiirin kadrosunu oluşturan kahramanlara; şiirin geçtiği mekânlardan şiirde vurgulanan dönemlere kadar bir çok noktada kendisini göstermektedir. Ayhan'ın şiirinde ortaya çıkan bu özelliği Enis Batur, şiirlerinden de verdiği örneklemelerle ve şairin "dışta bırakılanlar" tabirini de kullanarak şu ifadelerle anlatmıştır:

> "'Kınar Hanımın Denizleri'nden başlayarak üç betik boyunca yerleştiği yörünge dışta bırakılanları'nkidir: Tanzimat dönemi tiyatrosu (kapanmış bir dönem), Pera (tarihe karışmış bir isim), Ermeni tarihi (gizlenmiş bir tarih), Yahudi ulusu (sürgün bir kitle). Azınlıklara dayandığı ölçüde piçleşecektir dil. Tek tek anlatıyı sürükleyen kişiler de tarihten sürgüne çıkmıştır çünkü: Fınduktar, Karatodori, Hamparsum, Barduğumeos, Resne'li Niyazi. Sanatçılar da benzeri bir kimlik izlerler: Gesualdda Venosa, Ayvozovski, Kantocu Peruz, Fikret Mualla. Hâl ve gidişi sıfır olan bu yabanıl kişiler, özel konaklamalar gerektirir Ece Ayhan şiirinde. "Devlet ve Tabiat"ta, "dışta bırakılan"ların genel bir tabanda ele alınışına dek de bu yolda sürer dil/durum ilişkisi."[371]

Enis Batur'un yukarıda listelediklerine "fahişeler, eşcinseller, deliler, çocuklar ve mülksüzler"i de eklersek yabancılaşma noktasında Ayhan'ın kadrosunu tamamlamış oluruz. Bu kadro bir bütün olarak ele alındığında ise Ayhan'da yabancılaşmanın yapısal, anlamsal, dilsel, tarihsel ve toplumsal olarak çok katmanlı bir yapıda kendini inşa ettiği gözlemlenebilir. Ayhan, şiirlerinde inşa ettiği bu yapıyla, kurduğu şiir ve yazı diliyle "resmi tarihin, sistemin özenle, özellikle dışladığı, karaladığı alt-kültürlere, lümpenlere, tarihin karanlık, görmekten ve hissetmekten hoşnut olunmayan kesimlerine de sahip çık"[372]mak istemiştir. Şairde bir üslûp olarak yabancılaşmanın ortaya çıkmasına etken olarak onun "tarihten, bağlamdan, her tür tanımlanmışlık ve anlatılmışlıktan kaçma isteği"[373]ni de ekleyebiliriz. Kısaca Ayhan, yabancılaşmayı her türden yerliliğin karşısında görmüş, şiirini de hem yapı hem de muhteva bakımından bu nokta üzerine kurmuştur. Bu yönüyle "Ayhan'ın şiiri bir kökten kopuşun değil, bir köksüzlüğün özgürlüğüyle havalanmaktadır."[374]

---

[371] Batur, **Tahta Troya**, s.1135-136.
[372] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.15.
[373] **A.e.**, s.36.
[374] Kahraman, **a.g.e.**, s.102.

3.3.1.4.1.Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşma

Toplumla bağları koparan şair, kökleriyle de bir yere bağlı olmaktan kaçınır. Şiirlerinde sıklıkla ortaya çıkan tarih vurgusu ise etikçi şairin şimdiki zamanda ortaya çıkan hesap yanlışlarının tarihsel derinliklerine inme çabasıdır. Şairde bu bağlantısızlık isteğinin yer yer mısralara yansıdığı da görülür:

"Bunlar da bizim Vedha'larımız
Vedha belki hiç doğmamıştı
Ne denebilir belki hiç doğmamıştı"
"Vedha'lardan Birinde", Bütün Yort Savul'lar!, s.14.

Şair, Hinduizm'in kutsal bilgi kaynaklarından olan "Vedha"ları şiirinde kullanma yoluna gitmiş; ancak "bunlar da bizim Vedha'larımız" diyerek şiirde geçen Vedha'ların diğer Vedha'lardan farklı olduklarının altını çizmiştir. Bu farklılık vurgusunun sebebini ise kendi "Vedha"larının doğmamış olmalarıyla açıklamıştır. Bu mısralarda kuşkuyla sorgulanan varlık algısı, ilerleyen şiirlerde insanın varlığını merkeze alarak ve "baba" imgesi üzerinden bir kesinliğe de ulaşmıştır:

"Bismillah tu Hafız Post
İnsanoğlu babasızdır."
"Arapların At Koşturmaları", Bütün Yort Savul'lar!, s.133.

Enis Batur, bu mısraları "baba" imgesi üzerinden iktidardan öç alma vurgusu olarak okumasının yanın da mısraların barındırdığı bir diğer anlam da şairin köklerinden, bağlantılarından kopma isteğidir.

Ayhan'da kendisini bir tanım içerisine alabilecek her tür bağlantıyı yıkma isteği bir bilinç yitimini hissettiren sorular ve sorgulamalarla da kendisini gösterebilir. Şairin "Kınar Hanımın Denizleri" kitabının "Kudüs Fareleri" isimli şiirinde bu duruma örnek şu mısralar verilebilir:

“Dördüncü konuşmamızda
(ben nerdeyim?)
İsa’dan önce bu kentte
Bir karınca taciri”
“Kudüs Fareleri”, Bütün Yort Savul’lar!, s.39.

“ben nerdeyim” sorusu bir bilinç kaybına işaret ederken, şiirde anlatıcının zaman olarak kendine seçtiği tarih, görünmemek için seçilebilecek en belirsiz noktaya işaret etmektedir. Ayhan’ın şiirlerinde ortaya çıkan tarihten, bağlamdan, her türlü tanınmışlık ve anlatılmışlıktan kaçma isteğinin düz yazılarında karşılığını ise Orhan Koçak şu tespitiyle ortaya koymaktadır:

> “Acıların Dindirici Tanrısı ve Şiirin Bir Altın Çağı’na eklenen “Doğmamış Olan Bir Adamın Hikayesi” her türlü bağlantıyı daha en baştan imkânsızlaştırarak bir anomie ve yabancılaşma deneyimini dile getiriyor.”[375]

Kendisine yabancılaşmanın bir diğer yansımasını şair “Duba’dan Laternacı” şiirinde yaptığı işi tanımayan ve sevmeyen bir laternacı örneği üzerinden verir:

“Laternacı geçiyor azınlıklardan arta kalanı
Çaldığı havayı ne tanır ne sever benim gibi”
“Duba’dan Laternacı”, Bütün Yort Savul’lar!, s.16.

Yaptığı işe yabancılaşan şiir kahramanının azınlıklardan seçilişi ve azınlık oluşunun özellikle vurgulanışı şiirde yabancılaşma temasını daha da kuvvetlendirmektedir.

Ayhan, şiirlerinde eğretileme ve metinler arasıcılıktan faydalanarak cinsel gönderisi güçlü bir dil oluştururken toplumun dışında, görünmeyen kimseleri

[375] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.266.

özel adlarıyla (kantocu Peruz, Çanakkaleli Melahat[376] gibi) şiirinin merkezine taşımıştır.

"Kötülük insanın insana egemenliği ve yine insanın bir nesneye ya da bir nesnenin parasal karşılığına dönüşmesidir"[377] diyen Touraine'n bu düşüncesinin şiirsel karşılığını Ayhan, ilk şiirlerinden olan "Vedha'lardan Birinde" ortaya koyar. Şiirde Ayhan, toplumun dışladığı bu kesimlere sahip çıkma ve toplumun onlara bakışını ironik bir dille eleştirme yoluna da gitmiştir.

"Viski bize bir profesyonel orospu kadar pahalı geliyor
(...)
Artık kendilerini bir eşya ile karıştırmaya başlayan orospular
Çok iğreti duruyorlardı düşecek gibi oluyordum
Bunlar da bizim Vedha'larımız
Vedha belki hiç doğmamıştı
Ne denebilir belki hiç doğmamıştı"
"Vedha'lardan Birinde", Bütün Yort Savul'lar!, s.14.

Şair bu mısralarda genelevlerde[378] nesneleştirilen kadın bedenlerinin bir meta gibi alınıp satılmasını ve tekrar eden bu durumun (yabancılaşmanın) belli bir süre sonra onlarda da içsel bir kabule dönüşüp sıradanlaştığını; ancak kendisinin bu duruma alışamadığını, bu durum karşısında dengesinin bozulduğunu vurgulamıştır. Meta durumuna düşürülen kadının varlık olarak şüpheli durumu ise "Ne denebilir ki belki hiç doğmamıştı" mısraıyla anlatılmıştır.

[376] Foucault, "cinselliğin tarihi"nde, cinsel eylemin yasaklanarak yatak odasına kapatılmasından dem vurur. Bu yasaklama işlevi, " yasaklama, yok sayma ve suskunluk" evreleriyle kendini gösterir. Özgür ve özgürleştirici cinselliğin ise ancak belli bir ücret karşılığında genelevlerde alınıp satılabileceğinden söz eder. " yaban cinsellik, gerçek olanın iyice yalıtılmış biçimlerine ve kodlanmış, sınırlandırılmış yer altı söylemlerine ulaşma haklarına ancak orada sahip olacaktır." Kısmi de olsa yasağın delindiği bu mekânların ve işletmecilerinin isimlerinin –Çanakkaleli Melahat, Küçük ziba sokağı v.b- Ece Ayhan şiirinde sıklıkla kullanılmasına bu noktadan da bakılabilir. Bkz. Michel Foucaul, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.13.

[377] Touraine, **a.g.e.,** s.257.

[378] Ece Ayhan, bu mısralardaki benzer yaklaşımı "Morötesi Requiem" adlı eserinde şu sözleriyle de destekler: "evet, karhane sözcüğü 'ticaretevi'demektir, yani ki kar elde edilen yer. Çalışan, iş işleyen, altın dişli ve kolları altın bilezikli kadınlar...Fuhuş sözcüğü, bana göre, çarpıcı bir sözcüktür. Ayrıca bu sözcüğün bir albenisi de var. Sözcük, iş işlerken söylendiği gibi, 'fahiş'le falan da bir ilişiği de yoktur. Yeri gelince ucuz da olabilir." Bkz. Ece Ayhan, **Morötesi Requiem**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.11.

3.3.1.4.1.Sosyo-Kültürel Yabancılaşma

Ayhan, şiirlerinde ortaya koyduğu dilsel ve tematik bağlamdaki kopuşu (yabancılaşmayı) sosyo-kültürel değerler karşısında da devam ettirmiştir. Diğer İkinci Yeni şairlerinde karşılaştığımız gibi Ayhan'ın da yerleşik adetler, geleneksel ve toplumsal değerlerle hesaplaşması cinsellik üzerindendir; ancak Ayhan, "sapkın cinsellik"i yoğun bir şekilde şiirlerinde işleyişiyle onlardan ayrılır.

> "şairin imgeleminde cinsellik, "kadın-erkek" arasında ve toplumsal normlara göre "normal" kabul edilen biçimiyle değil; ensest ilişki, erseliklik (hünsalık) ve özellikle de eşcinsellik boyutlarıyla yer tutar.[379]

Ayhan, Bakışsız Bir Kedi Kara' da nesneleri ait oldukları anlamlardan deformasyona uğratarak cinsel içeriği güçlendirilmiş imgelere dönüştürmüştür. Bu imgeler şiir içerisinde bir kaç anlamı da birden yüklenmektedirler. Şair "Kılıç" adlı şiirinde "kılıç" imgesini farklı anlamları çağrıştıracak biçimde kullanmıştır: "anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduy/gululuk"[380]

"Kılıç" sözcüğü "simgesel ve işlevsel boyutlarıyla (phallique) temsil etmesinin yanında", toplum içerisinde -eşcinselliği sebebiyle- hem aykırılığın (yabancılaşmanın) nedeni hem de o topluma karşı kuşanılmış bir savunma mekânizmasının da aracı konumundadır. "Ve bir kokoniça, ucu kırık bir kılıç veriyor" mısraında "kılıç", işlevini yerine getiremeyen veya işlevsizleştirilmiş (phallique)in karşılığı olarak kullanılmıştır. [381]

Şairin çeşitli benzerlikleri sebebiyle şiirlerinde "phallique" temsil edebilecek nesneleri sıklıkla kullandığı görülür: "Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp

[379] Kul, **a.g.e.**, s. 209.
[380] Ece Ayhan, "Kılıç", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.77.
[381] Batur, **Tahta Troya**, s.132.

gümüş bir şamdana oturturlar"[382] mısraında "şamdan" işlevsel açıdan sapkın bir eylemin işkence aracı olarak kullanılırken[383]

" Şamdan olacağım! Diyedir bağrıyordu
Bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla"

"Ortodoksluklar XVIII", Bütün Yort Savul'lar!, s.77.

mısralarında "şamdan" hem işlevsel hem de simgesel bakımdan "phallique" temsil etmektedir. "Ece Ayhan aynı işlerliği, "Ortodoksluklar"da özdeş yoldan kimi çalgılara da kazandırma yoluna da gitmiştir.

"Rübap kullanılmış bir oğlan pençik. Tah-
ta zurna, tar ve tambur ki saplarını öper-
miş".
"Ortodoksluklar XVI", Bütün Yort Savul'lar!, s.97.

Bu örnekte, nesnenin imgesel düzlemde "phallique" bir özneye dönüştürülmesi açıkça gözüküyor.

Şair "kanat" imgesi üzerinden de benzer uygulamayı "Bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış."[384] mısraıyla gerçekleştirir: "Çoklukla cinsel bir yüklem barındırıyor bu imge(kanat). Çift-cinselliğe, hünsalığa yönelen bir eğretileme görünümü taşıyor –başka bir deyişle de, asıl gövde ne olursa olsun, onda yer tutan dişi gizil gücü hedef tutuyor."[385]

Yerleşik değerlerle taban tabana zıt sapkın cinsellik şairin "Bakışsız Bir Kedi Kara" kitabında genç bir İstanbul erkek fahişesinin yetişmesinin ve cinsel kimliğini açığa vuruşunun simgelerle üstü örtülmüş öyküsünü anlatırken, Ortodoksluklar'da cinsellik hem daha açık hem de daha huzursuz ve çarpık bir biçimde gelişim

[382] Ece Ayhan, "Ortodoksluklar XVIII", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.104.
[383] Batur, **Tahta Troya**, s.132.
[384] Ece Ayhan, "Kılıç", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.77.
[385] Batur, **Tahta Troya**, s.159-160.

göstermektedir. [386] Ortodoksluklar içeriğindeki sapkın cinsel yoğunluğun işaretlerini kitabın daha ilk mısralarında gösterir:

"Tek konuşulur yüzüdür bacaklarının arası. Sakal ve bıyık
da bıraktığı. Dönmez bir sapkının. Üzerine bir dedikodu. Yak-
laşmaz kadınlara buyrulduğu gibi. Kışkırtır kuşkuları. Başında-
ki sorguç ve bir berbername. Gömdürülmüş tür diri diri toprağa
ve baş aşağı. Ürker ve parlar birkaç katana ötede. Neden anlamı-
yordum."
"Ortodoksluklar I", Bütün Yort Savul'lar!, s.87.

Bu mısralarda şair, cinsel çağrışımlı terimlerin yanı sıra, bu yapıtın bölümleri boyunca "gizli kalan"ın tek muhatap olarak alınacağını ya da temelde mahrem/örtük olana yönelineceğini de ima etmektedir.[387] Ayhan şiirin devamında bir çocuğun çift cinsiyetli doğuşu nedeniyle toplum içerisinde yaşadığı yalnızlığı ve yabancılaşmayı anlatır:

"Artık bir çocuğun yüreğindeki eğriliktir. Bileğinde do-
durulmuş ve bütün bir atmaca taşıması. Çalışır toplamaya tüy-
lerini. Yazdırır göğsüne zafranla. Yinelediği bir sözcük kezlerce:
Erselik! Sevişir ısırarak kendi ağzını."
"Ortodoksluklar I", Bütün Yort Savul'lar!, s.87.

[386] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.180.
[387] Kul, **a.g.e.**, s. 209.

Şiirde çocuğun toplumda yaşadığı yabancılaşmayı "yüreğindeki eğrilik" ifadesi verirken, yalnızlığını "Erselik! Sevişir ısırarak kendi ağzını." mısrası belirtmektedir.

Şair "Ortodoksluklar V" te mevcut toplumsal ortam ve değerler içerisinde kendisine yer bulamayan "eş cinsellik"i ve bu eylemi taşıyan anlatıcısını, tarihte livatanın yaygınlaştığı bir topluluk olarak bilinen ve bu eylemleri sebebiyle helakete uğrayan kitleye dahil ederek tarihsel ve sosyal bir zemine taşır.

"Bir öncüldür, seçmiş yanlışı Kirmastorya.
Kırılır düşen sodomita'lar cihannüma ve çitlembikten.

Denizi geçer sevişir. Araştırır parmaklarıyla, bulur bir ut yeri. Lût'lar topluluğuna katılır.

Rastlantılar üzerine gelebilir. Felaketi boş bir köşke taşırlar her zaman, kanaviçeden anlayan."
"Ortodoksluklar V", Bütün Yort Savul'lar!, s.91.

Bu mısralarda şair, özellikle Kur'anıkerim'[388]de işledikleri sapkın fiiller neticesinde helak oldukları haber verilen kavmin tarafına geçmekle dinî değerler karşısında da aykırı bir şekilde kendisini konumlandırmıştır.

> "Lût'lar topluluğu" söz öbeği, anılan eğilimi en başta Lut Peygamberin sergilediği, o kitlenin de aynı eğilim içindeki kişilerin toplamı (yani, bu bakımdan âdeta Lut Peygamberin çeşitlemelerinden ibaret figürler) olduğu düşüncesini yansıtmaktadır; oysa tarihsel bilgi, Lut Peygamberin zaten böylesi bir sapkınlığa karşı savaşım vermekle ödevli olduğu ve "düzelmeyen" kavminin Tanrı tarafından en sonunda helake uğratıldığı yönündedir."[389]

Ece Ayhan'ın şiirlerinde cinsellik, "kadın-erkek" özneleri arasında gerçekleşen ("normal" kabul edilen) bir olgu biçimiyle nadiren yer alırken, şiirlerinde

[388] "Biz, onların şehirlerinin üstünü altına geçirdik ve üzerlerine de balçıktan pişirilmiş taşlar yağdırdık." Hicr/ 74.
[389] Kul, **a.g.e.**, s. 211.

evlenmeleri ahlakça, hukukça ve din tarafından yasaklanmış kişilerin cinsel ilişkide bulunmaları anlamına gelen "ensest ilişki" çeşitlerine dahi rastlanabilir:

"Arka kapılardan girerdi evlere, üç bıyıklı bir kalebent. Çök-

üp kendi kızına geçmiştir."

"Ortodoksluklar XIX", Bütün Yort Savul'lar!, s.105.

Şair benzer cinsel sapkınlığı, iki kardeş arasında geçen ensest ilişkiyi de şu şekilde şiirleştirmiştir:

1.İki kardeş. Biri haremlikte öbürü selamlıkta. Küs.

2.Hiç evlenmemişler. Yalnızca bayramların ilk günlerinde buluşurlar

ve kardeşçe fuhuş.

3.Şimdi garsonlar Hüsnütabiat'ta onları hangi masaya oturtacaklar.
"Kardeşçe Fuhuş", Bütün Yort Savul'lar!, s.196.

3.3.1.5.İlhan Berk'te Yabancılaşma

İlhan Berk'te yabancılaşma, bir şiir malzemesi olarak kendi bedenini (gövdesini) en önemli verilerden birisi kabul eden şairin yaşadığı doğal bir durumdur. Kendi bedenine, uzuvlarına ve onların işleyişlerine dışarıdan biri gibi bakan şair, nesneleştirerek böldüğü ben'i ve bedeni karşısında bilerek ve isteyerek bir yabancılaşmayı yaşamıştır.

3.3.1.5.1.Bireyin Kendisine ve Çevresine Yabancılaşması

Berk'te kendine yabancılaşma, şairin varlığı ve kendini idrak edişte salt bedeni, somutu merkeze alışıyla daha ontolojik kökenli bir noktaya işaret etmektedir.

Berk bu merkez noktayı, Ece Ayhan'ın yaptığı bir mülakata verdiği cevapta şu şekilde açıklamaktadır:

> "Kim olduğumu anlamak için. Uzun Bir Adam bu yolda atılmış belki de en derli toplu yapıtım benim. Kendimi bir nesne yerine koyup baktım. Vücudum beni (bir nesne olarak) hep ilgilendiregelmiştir. Kendimi o kitapta bir nesne olarak koymak istedim. Kazıbilim elimden bu amaçla tuttu. Dünyaya bakarken, onunla alışverişe girerken, tarih içinde aradığım hep bu ben'dir. Ben'in bir yazı olmasıdır." [390]

Berk'in bu sözlerinin şiirsel olarak birçok ifadesinden birisi de "Karyalılar" adlı şiirinden aşağıya aldığımız mısralardır:

"Korkunç seviyorum vücudumu. Boynumu.
Kollarımı, ayaklarımı. Kıllarını, kıllarımı sonra
İnip kalkmasını karnımın. Kirpiklerimi ve ağzını.
Soyunukluğumu sonra, korkunç soyunukluğumu
Bacaklarımı, oramı. Onun için vücudumu
Geriyorum, kulak kıllarımı uzatıyorum onun için."
"Karyalılar", Toplu Şiirler, s.564.

Berk'te "bedenleşen dil"in örnekleri durumunda olan bu mısralarda vurgu bedenin ayrıntılı çıplaklığı üzerindedir. Çıplaklık Berk'in şiirlerinde gerek kendi bedeni gerekse kadın bedeni üzerinden sıklıkla geçer ve işaret ettiği anlamlardan birisi de dünyaya ilk gelişi, ilk doğuşu simgelemesidir. Şair, dünya ve "şey"ler karşısında çocukça bir heyecan duymakta ve bu heyecanı kaybetmemek için –modernist bit tutumla- yeniden doğuşu karşılayacak imgelerle şimdiyi yüceltirken, geçmiş ve geçmişteki "ben"ini yadsımaktadır. Bir kısır döngü gibi gözüken bu tavrıyla Berk, epistemik olarak hem kendine hem de çevreye devamlı bir yabancılaşmayı da yaşatmaktadır.[391] "Yavaş Yavaş Geçtim Kalabalıkların

[390] Berk, **Kanatlı At**, s.51.

[391] Temizyürek, **a.g.y.**

Arasından" adlı şiirinde şair, bu yorumumuzun daha somut bir örneğini gözler önüne sermektedir:

"Eğildim sonra gövdemi tanıdım ve düzenini
gördüm sessizliğin dümdüzlüğünü
gördüm yinelemedi gördüğüm hiçbir şey
böyle yavaş yavaş geçtim insandan insana
insanlaştırdım yavaş yavaş dışımı
böyle karıştım kalabalıklara
kalabalıklaştım böylece"
"Yavaş Yavaş Geçtim Kalabalıkların Arasından", Toplu Şiirler, s.603.

"gördüm yinelemedi gördüğüm hiçbir şey", mısrası şair için hiçbir şeyin aynı kalmadığını vurgularken, "böyle yavaş yavaş geçtim insandan insana" mısrası da bedenin de çevreye ayak uydurarak devamlı bir yenilenme –bir önceki hâline yabancılaşma - içerisinde olduğunu içermektedir. Şairde kendinden kopuş, ayrılma ve yabancılaşma olarak yorumladığımız bu tavrını kendisi, "İkona" adlı şiirinde "kendini bulma" olarak açıklar:

"Hep eksiklik duygusu veren
Kendini kaybederek, kendini bulmaya"
"İkona", Toplu Şiirler, s.731.

"Bir Yüzün Tarihi, 1" adlı şiirinde şair, bedenin bir birimi olan yüzü kimlikleştirerek muhatap alır. Bedenden ayrı düşünülüp yabancılaştırılan yüze şair, aynı kaderi paylaşan bir arkadaş samimiyetiyle yaklaşır:

"Biz seninle aynı tarihi paylaşıyoruz. Aynı güneşleri
Aynı rüzgarları. Aynı bağbozumlarını geçiyoruz."
"Bir Yüzün Tarihi, 1", Toplu Şiirler, s.487.

Berk, "Gençlik" adlı şiirinde de yaşadığının bile farkında olmadan öylesine yaşayıp gitmenin karşısına, bir farkında olma bilinciyle çıkar. Bunu yapabilmek için de şiirlerinde neredeyse hiç yer vermediği "ruh"unu kullanır:

"Ruhum,
İlhan Berk köprüden geçiyor duyuyor musun?
Bir serçe yavaş yavaş uçuyor
Bir balık başını suyun yüzüne çıkarmış bakıyor
Düştü düşecek dalından bir yaprak"
"Gençlik", Toplu Şiirler, s.202.

Bölünen ben'likte bedenin hareketlerine karşı uyarılan "ruh" çevresindeki diğer oluşlara karşı da dikkat kesiliyor. Bu mısralardan yola çıkarak şairin kendilik bilinci çevresinde şunları söyleyebiliriz: "İlhan Berk, yalnızca düşünen bir varlık değil, düşündüğünü düşünen bir varlık da değil, Hegel'in vurguladığı biçimiyle, artık kendilik bilincini taşıyan bir varlıktır."[392]

Benzer farkında oluş şairin kendi geçmişine yaptığı otobiyografik yolculuklarda da ortaya çıkmaktadır. Şair aşağıdaki mısralarda yirmi altı yaşındaki fiziksel görüntüsünün ayrıntılarını bir fotoğraf soğukluğu ile bir yabancıyı anlatır gibi mısralarına taşımıştır.

"Köprünün demirlerine yaslanıp bakıyorum sonra yirmi altı
yaşımla
Arkamda asker elbisesi. Bıyıklı. Uzun yüzüm.
(...)
Ben ki ne zaman doğduğumu bir köşeye yazmamışımdır
Ve hep kendimi götürmüşümdür gittiğim her yere"
"İstanbul 1", Toplu Şiirler, s.424.

Şair için doğduğu tarihin önemi yoktur; ancak varlığını idrak ettikten sonra uyanık bilinç, yaptıklarının ve yaşadıklarının hep farkındadır veya şair

[392] **A.e.**

benliğini "hiç bir yere ait olmadan her yerde olarak sürdürmektedir."[393] "Ve hep kendimi götürmüşümdür gittiğim her yere". Adı "İlhan Berk" olan şiirinde de şair, benzer yabancılaşmayla kendi bedeninin fiziksel ayrıntılarını rapor eder:

"İlhan Berk, 1918, Manisa, Boy:1.70, göz: kara, renk: buğ-
day. Bir insan. Herkes gibi"
"İlhan Berk", Toplu Şiirler, s.697.

Berk için "yazmak" çevreyle (kentler, sokaklar, alanlar) irtibatı kesmenin, çevreye karışmamanın ve bunları yapabilmek için de ona yabancılaşmanın adıdır. Bu durum Berk'te yabancılaşmanın bir başka yönü olan, yazmak için yaşamak ya da "bedenleşen dile" dönüşmektir. Şair, kaleme ve kağıda bu gönüllü sürgünlüğünü şu mısralarla ortaya koyar:

"Bir imza:İLHAN BERK. 62.2 Sinirli. Soluk. Bir dehliz ya-
zısı. Sızıntı sularla beslenmiş. Bir başına. Çekilip kabuğuna. Yer-
yüzüne çıkmaz. Kentler, sokaklar, alanlar kapanmıştır biliyor.
Fırtınaların üstü çizilmiştir, bir çarpı işaretiyle. Bir umutsuzluğu
kazır, bir sürgün kağıdına. Onun için kalemlerini yontar, sıra-
lar... sayfları çevirir, bir elin gezdiği, bir zamanlar. Uzun. İnce."
"Aşıkane", Toplu Şiirler, s.361.

"Bu dünyayı bir gün ihtiyarlığı bilmeden, yaşamadan, ölümü tanımadan bırakacağım sanki; öylesine dışımda benim"[394] diyen şair, Dünyayı şiirsel bir deneyimle yaşantılaması, kendini bir zora koşma çabasındadır. Bu çaba yazmak dışında herşeye karşı yabancı bir benliği de devreye sokar. Bu durumu Berk, "Şairin bütün varlığı dilin içinde döner. Bu alış veriş herşeyidir onun. Yaşamaz şair, yazar. Bu yaratıcı, yalnızdır, ayrılmıştır demektir."[395] sözleriyle özetler. Şairin bu tavrı, yapılanı (şiiri) yapanın (şairin) önüne geçirir, hiyerarşik sıralamayı alt-üst eder; etken

[393] **A.y.**
[394] İlhan Berk, **Uzun Bir Adam**, s.92.
[395] İlhan Berk, "İlhan Berk'le Söyleşi", Konuş. A.Şebnem Birkan, **Cumhuriyet Kitap**, S.763, 30 Eylül 2004.

öznenin edilgen nesneleğe (yabancılaşması) geçişi tam da bu noktadadır, şiiri yapan şair değil, "şairi yapan şiiridir"[396] de diyebiliriz. Şairin yaşadığı ve dile yaşattığı bu durumun bir adım ötesi "hastalık" halidir. Bu hali Berk, "Şiir dili doğası gereği sayrıldır. Or[a]dan seslenir. – İyileşmez."[397] sözleriyle açıklar.

Berk'te kendine yabancılaşmanın bir diğer şeklide nesneye dönüşme ve nesneleşme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu duruma "benliğini ötekileştirme yeteneği" de diyebiliriz. Berk, "benliğini dışsallaştırırken, nesnelere içten ve kişisel yakınlığını, kimi zaman da ötekinin bedeniyle dillenmiş bir şiiri yazmaktadır."[398] Berk, nesneler karşısındaki bu genel yaklaşımını "Bir Şey Olanlarla Bir Şey Olmayanlar" adlı şiirinde şu mısralarla ortaya koymuştur:

"_Nesnelerin dili olsa sizin için ne söylemesini isterdiniz?
_Bütün nesnelerin 'bizden birisi' demelerini isterdim,
arkamdan hep bir ağızdan
Ben nesnenin tabuluğuna bağlı kaldım."
"Bir Şey Olanlarla Bir Şey Olmayanlar", Toplu Şiirler, s.1153.

3.3.1.5.2. Sosyo-Kültürel Yabancılaşma

Hayata bakışını, "Bir Dioniysos'cu gibi baktım yaşama ve her zaman büyülü bir sevinç duydum dünyada olmaktan"[399] sözleriyle özetleyen şair; bu özgürlüğüyle de toplumsal normlara yabancılaşmanın kapısını açar. Berk'te cinsellik noktasından toplumsal değerlerle ortaya çıkan bu zıtlığın nedenlerini, toplumda utanma, iffet duygusuyla mahrem ve örtük olanı tasvir ederek ortaya çıkarma; hem toplumsal hem de dinî normlarca yasaklanan sapkın cinsel ilişki biçimlerini şiire taşıma şeklinde özetleyebiliriz.

Diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi Berk de cinselliğe yerleşik kurallara, yasaya karşı gelme noktasında işlevsel bir anlam yüklemiş; cinsellikle topluma karşı girişilen bu savaşta kendisine önemli bir özgürlük alanı açma çabasına

[396] Temizyürek, **a.g.y.**
[397] İlhan Berk, **Logos,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 41.
[398] **A.y.**
[399] İlhan Berk, **Uzun Bir Adam**, s.64.

girişmiştir. Berk, kendisinin bu tutumunu "Uzun Bir Adam" adlı anlatı eserinde, etkisinde kaldığı batılı düşünür ve yazarlardan alıntıladığı örneklerle açıklamaktadır:

> "Sonunda Gide beni baştan çıkardı: Bir töretanımaz oldum. Bendeki tohumun küllerini deşmiş, ortaya çıkarmıştı. Hiç değilse tohumun başkaldırmasını yadsıtmamıştı. Ona ısındırmıştı beni. Nietzsche, gibi ben de: "Nasıl olursa olsun, cinsel yaşamı küçümsememe, onu ayıp kavramlarla lekeleme, yaşamın kendisine karşı işlenmiş bir suçtur." Diyordum? Dedim ya, bir töretanımaz kesildim. Uzun süre de sürdü bu. Kapanık yaşamıştım, buna başkaldırıyordum."[400]

Berk bu sebeplerden olsa gerek, insanın en ilkel duygularından birisi olan cinselliği görmezlikten gelme yerine, cinsel birliktelik anının zevklerine kadar varan sınır tanımaz bir anlatım şeklini benimsemiştir. Deneysel şiiri benimseyen şair, insanın en derin özlerine ulaşma ve onları ortaya çıkarma adına öldürdüğü aşk yerine cinselliği[401] kullanmıştır. Berk'in şiirlerinde cinselliğin gelişimini Tarık Özcan kitaplarından hareketle, şu analiziyle ortaya koymaktadır:

> "Galile Denizi'yle birlikte "Sevmek Cinselliktir" anlayışının yerini Laclos'un tabiriyle "Sevmek Dokunmaktır" anlayışının aldığını görmekteyiz. Artık söylemek ve görmek yetmez, teni tanımak ve dokunmak ister. "[402]

Şair, cinsellikte bir aşama olarak dokunma isteğini şiirde kahramanlarına kendi bedenleri üzerinden bir tatminle gerçekleştittirir:

"Bir karanfil iki memem arasında

---

[400] **A.e.**, s.58.

[401] İlhan Berk, şiirlerinde aşk yerine erotizmin (cinselliğin) yer almasının nedenlerini ve bu noktada Ece Ayhan ve Cemal Süreya ile birlikteliklerini "Kanatlı At" kitabında geçen şu sözlerle açıklamaktadır: "_ Doğrusu erotizm, benim büyük konularımdan biridir. Erotizm, benim kendi insan boyutum içinde, bana en yakın yermiş gibi geliyor. Çocukluğuma indiğim zaman büyük aşklar göremiyorum. Yani ben, aslında çocukluğumu yaşamadım. Bir kızın, bir kadının eline dokunmak; bir kızı, bir kadını sevme olayı, bende sanıyorum ki, çok geç yaşlarda başladı. Sanırım, beni erotik temalara iten de bu oldu. Şiirlerimde bu konuya yönelmem bu yüzden. Bu açıdan, bizim edebiyatımızda beni gerçekten ilgilendiren iki şair var: Biri Cemal Süreya… diğeri Ece Ayhan…. Bunların şiirlerinde erotizm gerçekten şah damarı hâlinde… benim bu iki şairi sevişim de, herhâlde bu yönleriyle olacak…[401] Bkz. İlhan Berk, " erotizm benim için önemini hiç yitirmedi", konuş. Zühtü Bayar, **Kanatlı At**, 2.bs., İstanbul, Yapı KrediYayınlar, 2005, s.32.

[402] Tarık Özcan, "Kent ve İnsan", **Aykırı Ve Şair İlhan Berk**, İstanbul, Popüler Yayınları, 2009, s.152.

Gökyüzünü ayna yerine kordum da
Geçer ayıp yerlerime bakardım."
"İlya Avgiri'nin Karısının Acı Türküsü", Toplu şiirler, s.225.

Benzer tablo "Sakarya Sokağı Baladı" adlı şiirinde "masturbation" şeklinde karşımıza çıkmaktadır:

"Bir kız Oğlak Burcu'nun üstünde, Sevinç belki,
soyunuk oralarıyla oynuyor"
"Sakarya Sokağı Baladı", Toplu Şiirler, s.240.

Şair, kahramanlarına yaşattığı "masturbation" cinselliğin (erotizmi)n gerekçesini bu konuda etkisinde kaldığı Bunuel üzerinden şu sözlerle açıklamaktadır:

> "Mesela en büyük erotik olarak Bunuel'i görürüm ben. Bunuel'de erotizm konusundaki beni etkileyen dokunamamazlıktır. Düşlemdir. Olanaksızlıktır ya da. Böyle tarif etmek isterim erotizmi." [403]

"Erotizmi bir süsleme aracı olarak düşünemiyorum diyen şair[404] bu düşüncesinn paralelinde estetikten uzak, gövdenin çıplaklığının[405] ilkel, abartılı ve saplantılı bir biçimde tasvirine girişir. Galile Denizi'nin ilk şiirlerinden itibaren bu saplantı etkisini giderek arttırarak neredeyse şairin bütün şiir kitaplarında kendisini hissettirmektedir. Şairin mahrem ve örtük olanı ortaya dökme saplantısına, "Bir kadın soyunuyor göğsünü tüylerini en olmadık yerlerini/görüyorum"[406], "Aşağılarda maystro aşağılarda bakıyoruz beybaba, frikik, sifos/ bakıyoruz/ O gök o alasız çizgileri yinin o dudağına tam arasal inen çizgin"[407], "Kadınlar büyük büyük bir kıskançlıkla kalçalarını gizlerler ama/ memelerini bırakırlardı"[408], "Beyaz çıplak etin,

[403] İlhan Berk, **Kanatlı At,** s.84.
[404] **A.e.**
[405] İlhan Berk, "çıplaklığa" olan saplantısını, kendi kişisel hayatından verdiği örnekle şu şekilde temellendirmektedir: "Bugün benim deli ablamda sevdiğim şey nedir diye düşündüğümde, ilk çıplaklığı geliyor usuma; ben onda çıplaklığı, soyunukluğu sevmiştim! Çocuk dünyamın yıkılışı dediğim de, bu çıplaklık olacak!" Bkz. İlhan Berk, **Uzun Bir Adam**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.35.
[406] İlhan Berk, "Sait Faik", **Toplu Şiirler**, s.210.
[407] İlhan Berk, "Sakarya Sokağı Baladı", **Toplu Şiirler**, s.240.
[408] İlhan Berk, "Babil", **Toplu Şiirler**, s.257.

oralarınız/ oralarınızı açıyorum."[409], "Bir kız memelerini bırakıp gidiyordu"[410] gibi mısraları örnek olarak gösterilebilir. Bu mısralar ve benzerlerinden yola çıktığımızda, "cinselliği kendi bildiği doğrultuda yorumlayan Berk, cinsel organları şiirin içerisine bir bomba gibi koyarak pimini çeker ve her türlü ahlak kuralını, cinsin karşı cinse duyduğu saygıyı paramparça eder."[411]

Berk, şiirinin ana izleklerinden olan cinselliği bir misyon olarak ele alır ve şiirindeki erotizmin çıkış noktasını bir mülakata verdiği cevapta "toplumun hadım edilmiş duyarlılığını" sarsmak olarak yorumlar:

> "Gövdenin o büyük insani özü, 'erotizm'i göz ardı edilmiştir. Büyük, yazınsal, bir üst-dil olduğu yadsınmış gibidir. Gövdenin, şiirin en büyük imgelem kaynağı olduğu bir yana atılmıştır. Kısaca, 'toplumun hadım edilmiş duyarlığını sarsmaktır' Güzel Irmak."[412]

Bu sarsma işlevini Berk yukarıdaki mısralarda kadın bedenine ait erotojen bölgelerin olduğu gibi anlatımı olarak gerçekleştirirken, cinsel birliktelik anının bütün çıplaklığıyla anlatımı da şiirlerinde dikkati çekmektedir. Bu duruma örnek olarak şairin "Ayaklarının yanına uzandım. Yavaşça yırttım giysini. Sağrıma al-/dım. Artık yurtluğuma çekiyordum seni./ Boğa kılığında."[413], "_Sen misin? Dedim, apışlarını aralayarak.(...)Ayağımla ıslak peksimetleri ittim. Kıllarını araladım./Artık altıma çekiyordum seni."[414] Sınırını aşanın sınırsızlığına "Akıt" adlı şiirin şu mısraları da örnek olarak gösterilebilir:

"Döl gerinirdi. Dünyaya yeni gelmiş gibi gerinirdi. Bir su
bırakırdı ilk. Gür. Kaygan. Öbür suya doğru kayardı. Sonra bir
denizanası gibi açılır, sarardı öbür suyu. Dalgalanırdı öbür su.
Dalgalanır kalırdı. Neden sonra sabunla yıkanmış gibi dönerdi."
"Akıt", Toplu Şiirler, s.325.

[409] İlhan Berk, "Siz", **Toplu Şiirler**, s.329.
[410] İlhan Berk, "Çıkrıkçılar Yokuşu", **Toplu Şiirler**, s.330.
[411] Özcan, **a.g.e.**, s.163.
[412] İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.146.
[413] İlhan Berk, "Europa", **Toplu Şiirler**, s.544.
[414] İlhan Berk, "Leda", **Toplu Şiirler**, s.544.

gibi şiirleri de örnek olarak verilebilir. Berk'in bu mısraları toplumsal normların ötesinde bireysel kabulün de sınırlarını aşmakta ve insan da tiksinme duygusunu da uyandırmaktadır. Bu tavrıyla Berk, "bütün kuralları yıkarak kuralsızlığın kuralını"[415] da oluşturmak iddiasındadır.

Berk'in bu çıkışlarını Tarık Özcan, Türk şiiri açısında tabuları yıkan yeni bir çıkış olmasına rağmen Avrupa şiirinin konuya hiç de yabancı olmadığını şu sözlerle vurgular:

> "Avrupa erotizminde dikkatimizi çeken husus ertoizmin cinsel organları, şiddete, sapkınlığa yayılan bir tutum takınmış olmasıdır. Bedenin üzerinde hiç bir tül yoktur. Avrupa erotizmin bu tavrına Alexandrian'ın tabiriyle Anarşist erotizm diyebiliriz."[416]

Berk'te bir başka yabancılaşma şekli de kadının arzulanan bir nesne olarak cinsel birleşim anınında erkeğin yaptığı her hareketi kabul eden, pasif, çıplak bir oyuncağa dönüşmesidir. Berk'in "Haziran" adlı şiirinde bu durumun tipik bir örneğiyle karşılaşırız:

"Karanlık, büyür büyür benim aşkım
gecenizde sizin. Kırmızı. Korkunç
vücudunuza ağzınıza iner
gezer etinizi. Kırmızı. Korkunç."
"Haziran", Toplu Şiirler, s.334.

Kadın bu mısralarda durağan ve tepkisiz bir şekilde vücuduyla eşyanın ötesinde bir donukluğu simgelemekte; uzuvları da aşığın her istediğini yapabildiği edilgen bir zemine işaret etmektedir.

" Aşk, erotizm ve ölümden oluşan bir mahluktur. zaten hayatta da başka bir şey yoktur.[417] diyen şair, sınır ve tabu tanımayan bir alenîlikle sapkın ilişki biçimlerine de şiirlerinde yer vermiştir. Bu yönüyle Ece Ayhan'la paralellik arzeden

---

[415] Özcan, **a.g.e.**, s.152.
[416] **A.e.**
[417] Feridun Andaç, **İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda**, İstanbul, Dünya Yayınları, 2004, s.109.

şair; Ece Ayhan'ın aksine kadın kadına ilişki biçimlerinin örneklerini vermekle de ondan ayrılır. Şairin bu tutumuna örnek olarak "Bir kadın bir kadının ağzını alırdı yukarılarda"[418] mısrasının yanında, "Ve dip odalarda sevişilirdi./Kadınlar aralarına kimseyi al-/maz, sevişirlerdi. Daha bir büyümüş inerlerdi aşağıya."[419] mısraları da örnek olarak gösterilebilir.

Ece Ayhan'ın şiirinde "erselik" kelimesiyle işlenen çift cinsiyetlilik; Berk şiirinde Arapça'daki karşılığıyla "hünsa" olarak geçmektedir:

"Bir mercan ki durmadan bağırır hünsalığını. Yazar gibi yazgısı-
nı. Açıp anüsünü ve çıkıntısını."
"Hünsa", Toplu Şiirler, s.546.

Çoğu toplumda cinsellikle ayıbın, dinlerde ise cinsellikle günahın birlikte anılmasına karşın Berk'in değerler dünyasında bunların hiçbir karşılığı yoktur. Bu noktadan hareketle Berk, "İstanbul" adlı şiirinde dini değerleri de olumsuzlayan bir örnekle hem sübyancılığı hem de eşcinselliği işleme yoluna gitmiştir: "Ve ihtiyarlar: cami avlularında, ço-cukların elinden tutup. Yatarak çocuklarla, ağızları güzel"[420]

3.3.1.6.Sezai Karakoç'ta Yabancılaşma

Sezai Karakoç, düşünce ve sanat adamı kimliğiyle eserlerinin neredeyse tamamında büyük bir medeniyet krizini dillendirmiş; bu manada krizin bir diğer adı olan hem bireysel hem de kültürel anlamda "yabancılaşma"yı da yoğunluklu olarak eserlerinde işlemiştir. Karakoç'un şahsında modern insanın maruz kaldığı bir bölünmeden, yabancılaşmadan söz edilemiyeceği gibi; aksine onda insanın yaratılış gayesinden yola çıkarak ruhun özüne inme ve onu bulma çabası vardır. Bu hakikat arayışında, özü bulma yolculuğunda uyanık bir dava adamı olarak Karakoç, karşısına çıkan bütün engelleri "yabancılaşma"ya bir davet ve tuzak olarak algılamış,

[418] İlhan Berk, "Adamlar", **Toplu Şiirler**, s.326.
[419] İlhan Berk, "Ben", **Toplu Şiirler**, s.325.
[420] İlhan Berk, "İstanbul", **Toplu Şiirler**, s.344.

şiirlerinde, fikir ve sanat yazılarında çağın insanını bu tuzaktan kurtarma gayreti içerisinde olmuştur.

Bu noktadan hareketle Karakoç'ta yabancılaşma, medeniyet dairemiz çevresinde bize ait olan değerlerin içinin boşaltılarak bu değerlerin yerini alan sahte, niteliksiz ve sanal olanın tespiti; asl olanın ise çağa uygun hâliyle yeniden ihyası şeklinde geçmektedir. Turgut Uyar ve Edip Cansever'de kentleşme ve kapitalistleşme neticesinde bireyin ben'lik algısında meydana gelen bölünmeler şeklinde sosyo-psikolojik bir yaklaşımla ele alınan yabancılaşmayı; Sezai Karakoç, manevi ve kültürel değerler karşısında cemiyetin yaşadığı bir problem olarak daha geniş bir perspektiften çözüm eksenli ele almıştır. Bir çok temada diğer İkinci Yeni şairleriyle arasında temel bir fark olarak beliren, Karakoç'un tespitte kalmayıp problemin çözümü noktasında da veriler sunması bu başlıkta da karşımıza çıkmaktadır.

İlk şiirlerinden itibaren kültürel anlamda yozlaşmanın ve yabancılaşmanın karşısında kendisini konumlandıran şair, "Ve Monna Rosa" adlı şiirinde, bize ait olmayan "Noel"e tepkisini şu mısralarda dile getirir:

"Noel ağaçları ve manolyalar kahrolsun,
Bir çevre sağ elimden bulanık suya düştü"
"Ve Monna Rosa", Gün Doğmadan, s.30.

Şiirde geçen "bulanık su" tabiri, devrin atmosferinin hakim rengini temsil etmesinin yanında bir belirsizliğe ve kirliliğe de işaret etmektedir. Şair, "Taha'nın Kitabı" adlı şiirinde "noel" yerine "yılbaşları" demeyi tercih eder ve şiirde, geçen zamana rağmen olumlu anlamda bir değişimin olmadığı vurgulanır:

"yağmur değişti belki fakat kar değişmedi
Yılbaşlarını kutladık kar helvalarında
Kendi yılbaşımızı susarak kutladık petrol lambasında"
"Taha'nın Kitabı", Gün Doğmadan, s.325.

Bu mısralarda kendi değerlerimize karşı yabancılaşmamız bize ait "yılbaşı"nı susarak ve gizleyerek kutlayışımızla örneklendirilmiştir.

Karakoç, ülkesi işgal altında kalmış küçük bir kız çocuğunun şahsında hiç de çocukça olmayan bir şuur ve dikkatle özünü, kimliğini yitirmeye yani "yabancılaşma"ya karşı direnişi "Ötesini Söylemeyeceğim" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında ortaya koymuştur.

"Siz bilmezsiniz size anlatmak da istemem
Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir
Hâlbuki ben Bay Fransız sizin gömleğinizi
Hatta Matmazel Nikol'un o kırmızı ipekli gömleğini
Hani etekleri şöyle kıvrım kıvrımdır ya
Bile giymek istemem istemeyeceğim"
"Ötesini Söylemeyeceğim", Gün Doğmadan, s.47.

Bu mısralarda Batılı emperyalist güçlerin hem toprak hem de kültürel anlamda doğulu ülkeler üzerinde giriştikleri yayılmacı ve yabancılaştırıcı mücadelelerinin karşısında Karakoç, direnen (küçük kız çocuğu), dönüşen, yabancılaşan (kardeşi Ali) iki tipi simgelemiştir. Matmazel Nikol'un elbiselerinin en ince ayrıntılarını veren küçük kız çocuğu, "batı medeniyetinin görüntüdeki göz kamaştırıcı güzelliği ve cazibesi" karşısında kendi öz kimliğini korumanın ne kadar zor olduğunu da hissettirmektedir. Karakoç'ta yabancılaşmaya ve özünden kopup başkalaşıma girmeye direnen ideal tipe bir diğer örnek "Köşe" şiirinde geçen "Leyla"dır:

"Leyla'yı götürüp Londra'nın ortasına bıraksam
Bir bülbül gibi yaşamasını değiştirmez çocuktur
(...)
Leyla diyorsam şu bizim gerçek Leyla
O gitti bize ağlamak kaldı kala kala"
"Köşe 4", Gün Doğmadan, s.56.

Leyla'nın şiirin ilk mısraında çocuk vurgusuyla anılması, safiyetini ve masumiyetini yitirmeyişine işaret ederken; klasik şiirimizde sıklıkla kullanılan motiflerden olan "bülbül"de geleneksel yaşantımıza bir göndermedir. Adının "Leyla" olmasının bizim olduğu anlamına gelmediğini şair, "şu bizim gerçek Leyla" vurgusuyla şiirde hissettirmiş; "Leyla"nın şahsında özünü yitimeden, değişime direnenlerin kalmayışını da, "O gitti bize ağlamak kaldı kala kala" mısraıyla ortaya koymuştur.

Yabancılaşma karşısında benzer tutumunu şair, "Masal" şiirinde geçen 7. oğlun şahsında mısralarına taşır. Modernitenin ve moderniteye bağlı olarak oluşturulan kent atmosferinin insanı özünden koparak nasıl bir yitime uğrattığının ağıtı olarak da okunabilecek "Masal" şiirinde şair, Doğulu bir babanın 6 oğlunun batı medeniyetinin türlü cazibelerine kapılarak tükenmelerine rağmen 7.oğlunun ölümü göze alarak yabancılaşmaya, yitmeye karşı direnen bilincini adeta destanlaştırır:

"Bir şafak vakti batıya erdi
En büyük Batı kentinin en büyük meydanında
Durdu ve Tanrıya yakardı önce
Kendisini değiştirmesinler diye
Sonra ansızın ona bir ilham geldi
Ve başladı oymaya olduğu yeri
Başına toplandı ve baktılar Batılılar
O aldırmadı bakışlara
Kazdı durmadan kazdı
Sonra yarı beline kadar girdi çukura
Kalabalık büyümüş çok büyümüştü
O zaman dönüp konuştu:
Batılılar!
bilmeden
Altı oğlunu yuttuğunuz
Bir babanın yedinci oğluyum ben
Gömülmek istiyorum buraya hiç değişmeden
Babam öldü acılarından kardeşlerimin

Ruhunu üzmek istemem babamın
Gömün beni değiştirmeden
Doğulu olarak ölmek istiyorum ben
Sizin bir tek ama büyük bir gücünüz var:
Karşınızdakini değiştirmek"
"Masal", Gün Doğmadan, s.413.

> "yedinci ve son oğul, babasına olan değişmeme borcunu ödemek için Batı toprağında kendini dikine gömdüğü yerde batılıların gözü önünde çektiği acılarla nurdan bir sütuna dönüşecektir. Burada, yitip gitme korkusunun bütün boyutlarını okumamak olanaksız. Belki bütün kimlikler gibi, doğululuk ve batılılık kimliklerinin kendileri gibi, yitip gitmekten kurtulmanın, varoluşta kazık çakmanın bir yolu oluyor, doğulu kimliğini korumak, duygusu, düşüncesi."[421]

"Masal" şiirinin son mısraında geçen ve Batı'nın en önemli gücü olarak ifade edilen "Karşınızdakini değiştirmek" vurgusu, önemli bir tespittir. Bu tespitin modernlik ve modernizm bağlamında işaret ettiği noktayı Yasin Aktay, kavramların anlamlarından yola çıkarak ve "büyük dönüşüm", "ortaya çıkan durumu kutsama" gibi ifadelerin de altını çizerek şu şekilde açıklamaktadır:

> "Modernlik bir anlamda son üç yüzyıldır Avrupa'da başlayarak bütün dünyayı etkisi altına alan ve sanayileşmenin ilk itici gücünü oluşturduğu bir büyük dönüşümün adıdır. Modernizm ise bu büyük dönüşümün sonucunda ortaya çıkan durumu kutsayan, bu dönüşümün yine kutsanan belli bir zihniyet biçimine mal edilerek bu duruma uygunluğu iddia eden bir söylem biçimidir."[422]

Karakoç'un şiirinde yabancılaşma karşısında herkes 'yedinci oğlu'n ortaya koyduğu direnci ve dayanıklılığı sergileyemez. Şair bu kesimleri belli özel bir isimle temsil etmek yerine "Gül Muştusu" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında, en hafif tabirle "koyun sürüleri" olarak nitelemektedir:

---

[421]Necmiye Alpay, "Sezai Karakoç Kaçıncı Oğul?", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, s.33-39.
[422] Yasin Aktay, 2008, "Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizm'e Bakmak" **Hece**, S.38-39-40, s.8-16.

“Uyarlığın yumuşaklığıyla
Bir tezgaha yürüyen yün oluğu gibi
Koyun sürüleri”
“Gül Muştusu”, Gün Doğmadan, s.391.

Şair, bir diğer şiirinde ironik bir benzetme aracılığıyla (bağbozumu), kent, modernite ve bunlara bağlı birçok etken nedeniyle kalbi ve aklı arasında mesafeler açıp kendinden uzaklaşarak umarsızca yaşayıp giden topluma, kendisini de dahil ederek bir özeleştiride bulunur:

“Ve bağbozumları bizden bozulan
Artık kendimize bile o kadar yakın değiliz
Gece yarıları samanyolu yok
Gün doğmuş doğmamış”
“Samanyolunda Veba”, Gün Doğmadan, s.100.

> “İşleri güneşin doğuşunu yayınlamak” olan çocuklardan ve o çocukluk günlerinden; “gün doğmuş doğmamış, gece yarılarının Samanyolu”nun olup olmamasının ehemmiyetinin kalmadığı günlere gelinmiştir. Bu heyecansız, yapay, sonradan olma durum; “bağ bozumlarıyla bizden bozulan” yabancılaşmayla, insanın kendisinden uzaklaşmasıyla olmuştur.”[423]

Karakoç, yabancılaşmayı bireyden aileye, aileden cemiyete uzanan çizgide çok çeşitli ölçeklerde ele alır. “Taha’nın Kitabı” adlı şiirinde Karakoç, “yuvayı diş kuş yapar” atasözünün paralelinde, evde başlayan yabancılaşmanın temeline annenin fiziksel olarak olmayışını ya da annelik kavramının ifade ettiği anlam dünyasından uzaklaşışını koyar:

“Ve anne düştü ilkin
(...)
Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere
Anne gitti ve sular buruştu testilerde

[423] Eroğlu, **Sezai Karakoç’un Şiiri**, s.45-46.

Artık çamaşırlar yıkansa da hep kirlidir
Herkes salonda toplansa da kimse evde değildir
Bir vakitler anne açarken kapıyı
Şimdi kimse yok kapayacak kapıyı"
"Taha'nın Kitabı", Gün Doğmadan, s.318.

Annenin evde olmayışı eşyanın tabiatına uygun, fitrî hareket tarzını dahi etkilemiştir: "Sular buruştu testilerde". Şiirin son mısraında annenin dışarıdan eve giren şeyleri denetleyen olmasının yanında, dışarıdan eve girmesi muhtemel zararlı unsurlara karşı koruyuculuğu da vurgulanmıştır. Yabancılaşmanın "anne" üzerinden işlenişi şairin "Samanyolunda Veba" şiirinde de karşımıza çıkmaktadır:

" Önceden bilen ölüş şartlarını çocuklarının
Elleriyle değen koklayan hazırlayan adeta
Sebebine ermeden erişmeden/ korkan ilerdeki korkularla
Noldu zarif latif anneler noldular."
"Samanyolunda Veba", Gün Doğmadan, s.99.

> "Şair, en kutsal meleke olan "anneliği"n bozuluşunu, şiirin başında bize verirken, "yabancılaşma"nın yani "veba"nın ruhun ana arterine kadar bulaştığını anlatmaktadır. Bunun en kolay hissettirmenin yolu ise, annelik içgüdüsüyle çocuğunun başına gelecekleri, öncesinden "hiss-i kablelvuku"ile anlayan annelerin, şimdi o irtibatı kaybetmiş olduklarını vurgulamaktır."[424]

Diclehan da şairin şiirlerinden örnekler vererek kadını yüce bir konuma yerleştirdiğini savunur: "Kadını yücelten, ona ulvi bir yer ayıran Karakoç, aşkın, sevginin alabildiğine yozlaştırıldığı ve bazı duygulara bir basamak olarak kullanıldığı bir dönemde kadının yüceliğinden, safiyetinden ve güzel duyguların köreltilmemişliğinden bahsetmektedir"[425]

Modern teknoloji sadece doğayı değil, ruhsal bir varlık olarak insanın kendisini de dönüştürmektedir. Basit bir ifadeyle: Son derece verimli, dinamik,

[424] **A.e.**
[425] Şakir Diclehan, **Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç**, İstanbul, Piran Yayınları, 1980, s.46.

yoğun ve dakik çalışan teknik aygıtlar, tüm bu özelliklere sahip bir insanı da yaratmaktadır.[426] Karakoç şiirinde bu durum, eşsiz zulümleri bir teknolojik makine soğukluğunda işleyen, alete dönüşmüş insan üzerinden verilir:

"Ölüm yayılıyordu ölüyordu gece bile
İşleyen makinalar kalmıştı yalnız
Ve onların kolları insanlar
Zalim kelimesinin gözbebeği
İnsan değil alet alet
Aletin aleti"
"Kan İçinde Güneş", Gün Doğmadan, s.77.

Schiller'in makine üzerinden teknolojik gelişmelerin insanı ruhsuz ve duygusuz bırakışını anlattığı satırlar, bu şiirin neredeyse birebir yorumu olarak da okunabilir:

> "(insan) makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştı, doğa insansızlaştır. Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı."[427]

Karakoç'un şiirinde yabancılaşmaya örnek olarak beliren en önemli unsurlardan birisi de kentleşme ve mimairidir. Şair yabancılaşmayı balkon imgesi aracılığıyla aynı başlığı taşıyan şiirinde eleştirir:

"Bana sormayın böyle nereye
koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum

[426] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.206.
[427] Hermann Bahr, "Dışavurumculuk", **Modernizmin Serüveni**, Haz.Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.225.

Evleri balkonsuz yapan mimarların”
“Balkon”, Gün Doğmadan, s.81.

Modernitenin dayattığı mimarî tarz balkon imgesi üzrinden eleştirilir. Şiirde “ölümün cesur körfezi” olarak nitelenen balkon, yaşam dışılığı ve gayri insanîliğiyle olumsuzlanır. Aslında şair bu imge üzerinden daha köklü bir sorgulamanın ip uçlarını verir: O da her medeniyetin kendine ait bir mimarisinin olduğu; ancak balkonun ait olduğu medeniyetin ve bu medeniyetin mimarisinin bizden olmadığı vurgusudur. “balkon, insani olanın çürümesine zemin hazırlayacak olan sözde medeniyetin de kötü habercilerinden de biridir.”[428] Zekeriyya Başkal, “Sezai Karakoç’ta Modernlik Eleştirisi” başlıklı yazısında bu şiirin yorumunu, kentleşme ve endüstirileşmenin neden olduğu başka problemleri de hesaba katarak yapar:

> “Sembolik bir ifadeyle şair balkonlu evlerde çocukların öldüğünü anlatır. Şehir hayatı güvenlik, trafik, yeterli mekânların olmayışı gibi nedenlerle çocuklara rahat arkadaşlık kurabilecekleri, gelişimlerini tamamlayabilecekleri, paylaşmayı öğrenebilecekleri ortamlar sunmaz. Aynı mekânın endüstriyel ve akılcı hayat tarzı anne ve babanın da çalışmasını ve eve para getirmesini gelişme, zenginleşme adına doğru bulur ve destekler. Oysa anne babadan her ikisinin de evden uzak kalması çocuk üzerinde tartışılmaz şekilde olumsuz etki bırakmakta ve adeta çocuğun mutlu, sağlıklı bir kişilik sahibi olma ihtimalini zayıflatmaktadır.”[429]

Bu paragraftan yola çıktığımızda şairin derdinin sadece basit bir mimari tercih meselesi olmadığı; bu problemin imlediği veya işaret ettiği daha büyük problemlerin de olduğu ortaya çıkmaktadır. “Evin tabitata açılabilmesi için yapılan bolkonlar aslında yapılış gayelerinin tam tersine insanla tabiat arasında bir uçurum meydana getirmektedir.”[430]

---

[428] Turan Karataş, “Sanat”, **Doğu’nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1998, s.224.
[429] Zekeriyya Başkal, “Sezai Karakoç’ta Modernlik Eleştirisi”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,** S.17, 2010, s.51-65.
[430] Ali Yıldız, “Balkon”, **Yedi İklim (Sezai Karakoç Özel Sayı),** S.126, 2000,

Nitekim Karakoç, diğer şiirlerinde gene kentleşme ve mimari üzerinden kültürel anlamda ortaya çıkan yabancılaşmaya da değinmektedir. "Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları ve Sezai Karakoç" başlıklı yazısında M. Fatih Andı, şairin "Ötesini Söylemiyeceğim" şiirinde sıklıkla geçen "tahta ev" ifadesi üzerinden şu yorumu yapar:

> "Sık sık zikredilen bir başka öge ise geleneksel olanın, "bizim" olan ortamın, değerler dünyasının sembolü hâlinde beliren "tahta ev"dir. Burada Batılı teknoloji ürünü ve modern mimari ögesi "beton" ile geleneksel mekânlar oluşturucu, daha "insani" ve tabii malzeme olarak görülen "tahta" karşıtlığı hemen hatırlanabiliyor."[431]

"Köpük" adlı şiirinde şair, büyük bir şantiyeyi andıran kent ortamının gürültü kirliliğinin insan için nelere mal olduğunu vurguladığı gibi; insanın çocuksu masumiyete, yaşama heyecanına yeniden kavuşmasının yolunu da "sonsuz pencerelerle" bu şehrin sokaklarından kurtulmasına bağlar:

"Kulağımda ne bir aşk ne de bir kürek sesi
bir meydan uğultusu barbar bir inşaat sesi
Bir kere kente girdin
(...)
Sen bu şehrin sokaklarından geç sonsuz pencerelerle
Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun
Ve sonra yıpratılan ne"
"Köpük", Gün Doğmadan, s.129.

Bu mısralarda ortaya koyulan kentleşmenin insana maliyetini, Richard Sheppard, " Alman Dışavurumculuğu" başlıklı yazısında genel bir özeleştiri ve muhasebe duygusuyla şu cümlelerle ifade eder:

[431] Andı, **a.g.e.**, s.302.

> "Dış dünyaya egemen olma başarısı, şöyle ya da böyle, içsel hayat pahasına kazanılmıştı. Mevcut toplumsal düzenin bedeli, "tinin mekânikleşmesi" insanların boş "ilişkilere ve işlevlere" dönüşmesiydi. Hem iç dünyaya hem dış dünyaya ait olan köklü boyut (Geist) sökülüp atılmış, iki dünyanın özdeki birliği bozulmuştu: "[432]

Dış dünyayla insanın iç dünyası arasında bozulan bu ahengi, zamanın bereketsizliğini ve dengesini yitiren insanların şuursuzca koşuşturmalarını Karakoç, "Kav" şiirinde "asfalt" ve "kalorifer bacaları" üzerinden anlatma yoluna gider:

"Gün bir bomba gibi düşer ve batar
Arkaya son bir göz atılır otomobile doluşulur
Şimdi siz tabiattan koparan geri alan bir asfalt
Şehrin düşüncelerini yayınlayan kalorifer bacaları
Oraya buraya koşuşan insanlar"
"Kav", Gün Doğmadan, s.143.

Şair, "İkinci Ayin" adlı şiirinde yukarıdaki örneklerle benzer doğrultuda ancak yabancılaşmanın alanını da genişleterek şiirini oluşturmuştur:

"Toprağı fazla terk ediyoruz artık
Trenlerle otobüslerle otomobillerle
Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle
Özüne aykırı devinmelerle
İyice yorgun yeryüzü
Dinlenmesiz
Kışsız ve baharsız
Yazsız ve sonbaharsız
Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde"
"İkinci Ayin", Gün Doğmadan, s.492.

[432] Batur, **Modernizmin Serüveni**, s.241.

Modern insanın kendisinden ve yaşadığı tabii çevreden kopuşunu ve yabancılaşmasının nedenini şair; onun ilahi özden ve değerlerden kopuşunda görür. Bu yüzden olsa gerek eskinin manevi atmosferle kuşatılmış havasını özlem ve hasretle şiirlerine taşır. "Taha'nın Kitabı"nda geçen aşağıya aldığımız mısralar şairin hem geçmişe özlemini anlatmakta hem de yukarıda örneklerini sıraladığımız yabancılaşmanın esas sebebini ortaya koymaktadır:

"İçinde o ceylan derisi o meşhur heybe kayboldu
Nerede doğar doğmaz ayetle karşılanan çocuk
İncileriyle sedefleriyle deniz altında kalan o kitabın haberi
Karartma yapılan gecelerde ay ışığının değeri"
"Taha'nın Kitabı", Gün Doğmadan, s.319.

"Ben memleketin durumunu, İslam aleminin durumunu, tarihi-sosyolojik perspektiften yani medeniyet açısından, medeniyet perspektifinden görüyorum. Bu açıdan bakmak lazım."[433] diyen şair bir başka şiirinde yabancılaşmayı "yağma" sözcüğüyle karşılamıştır. İnsanın kendi gerçek kimliğine ulaşabilmesi için geçmişten tevarüs ne varsa yağmalanmaktadır. Şairin "her taşı beş yüz yıl önce"sinden konmuş bir camiyle şiirde anlatmak istediği, merkezinde Tanrı, dolayısıyla dinin olduğu, "gelenek" ve o geleneğin oluşturduğu İslam medeniyettir. Böyle bir bütünün içerisine kendisini yerleştirdiğinde şair, yağmadan (yabancılaşmadan) kurtulmakta ve kendisi olabilmektedir. Karakoç, "Alınyazısı Saati -13"şiirinde yabancılaşmanın çaresini zorda olsa, takliti bırakmak ve kendi özümüze, uygarlığımıza dönmek olarak net bir biçimde ifade etmiştir:

"Kendi uygarlığımız
Yenilememiz gereken
Ve diriltmemiz
Kopyadan taklitten dönmek
Ölümden dönmekten daha zor ama

[433]Sezai Karakoç, **Çıkış Yolları I**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s.31.

Varolmanın tek şartı”
“Alınyazısı Saati -13”, Gün Doğmadan, s.678.

Karakoç’ta, şairin bağlı bulunduğu toplumdan kopması, toplumun duyarlılıklarına, ruhuna ve değerlerine “yabancılaşma”sı kabul edilebilir bir durum değildir. Hatta o, diğer İkinci yeni şairlerini tenkit ettiği noktaların başına, onların “topluma yabancılaşma”larını alır ve özellikle onların “cinsellik” bağlamında uyumsuzluklarını eleştirir:

> “Şiir dünyamız, uzunca bir zamandan beri kitlelerin ruhundan kopuktur. Halk ruhu ile alış-veriş devresini bütünleyemeden, tüm devinimini kendine kurduğu sınırlar içinde yapmaktadır. Çelişkiler ve uyumsuzluk, kimi şairleri, kapalı olmak için söz dizimlerini kırmaya götürür. (örnek: E. Ayhan) Turgut Uyar ve daha birçok şairin, yaşamı açılımsız bırakacak bir biçimde bungun bir cinselliğe sığındığı görülür.[434]

Karakoç, birlikte anıldığı İkinci Yeni şairlerinden en ciddi farklılığa düştüğü noktalardan birisi belki de en önemlisi “kadın”ı algılayış, yorumlayış; bu bağlamda da “aşk”a ve “cinsellik”e yaklaşımıdır. Şairin diğer İkinci Yeni şairleriyle arasındaki bu temel farklılığı Turan Karataş, şu tespitleriyle ortaya koyar:

> “Çağdaşi olan şairler ‘bir dünya nimeti (yasak yemiş) olarak kadının çevresinde adeta bir pervane gibi dönüp dururken; toplumda sıkıştıkça kadına sığınırken, kadını ‘putperest bedevinin hurmadan putu” gibi şiirine sokarken, Sezai Karakoç’un kadını algılayış ve yorumlayışı farklıdır. Kadın onun şiirinde ideal ve muhayyel bir varlıktır ya da öyle olmalıdır. Özlediği kadın tipi de Meryem’dir.”[435]

Ebubekir Eroğlu ise Karakoç’un “kadın”ı ele alış biçimini şairin gerçeklik anlayışıyla açıklar. Diğer İkinci Yeni şairleri her şeyi salt maddede ararken Karakoç, asıl gerçekliğin ruhsal gerçeklik olduğunu savunmuş ve bu gerçekliğin tanınmasına çalışmıştır:

---

[434] Eroğlu, **Sezai Karakoç’un Şiiri**, s.27.
[435] Karataş, **a.g.e.**, s.311.

> "Sezai Karakoç, [Mona Rosa şiirinde] kendi içinden kaynaklanarak çıkan ve çevresindeki hacmi doldurarak büyüyen bir şiiri geliştirmiştir. Aşk şiirinde, cinselliğin dışına çıkıldıkça gerçekten kaçıldığı sanılan bir dönemde, o, ruhsal gerçekliğin tanınmasına eğilmiş görünmektedir. Her şeyi salt maddede arayan ve her şeyi maddeyle somutlayıp anlatan, maddi olanın asıl olduğu, gerçek olduğu inancını taşıyan diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine Karakoç, "ruhsal gerçekliği"n de olduğunu şiirleriyle ortaya koyar."[436]

Karakoç, Ömer Erdem'in de vurguladığı biçimiyle " Mona Rosa"dan "Köpük"e, "Leyla ve Mecnun"dan "Kar" şiirine kadar birçok şiirinde "aşk'ı aşkınlık yoluna koymuş ve onu kültür, medeniyet, inanç ve insanlık ideali gibi alt edilmesi çok çetin bir hesaplaşmanın aday"[437]ı hâline getirmiştir. Şair, aşka bu bakışını "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında çok açık bir biçimde ifade etmiştir:

"Bütün şiirlerde söylediğim sensin
Suna dedimse sensin, Leyla dedimse sensin
Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım Salome'nin
Belkıs'ın
Boşunaydı saklamaya çalışmam öylesine aşikarsın bellisin
Kuşlar uçar senin gönlünü taklit için
Ellerinden devşirir bahar çiçeklerini
Deniz gözlerinden alır sonsuzluğun haberini
Ey gönüllerin en yumuşağı en derini
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim"
"Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine", Gün Doğmadan, s.432.

Hz. Peygambere derin bir muhabbet ve hasretin izlerini taşıyan bu mısralar, modern zamanlarda yazılmış en güzel "naat"lardan birisi olarak da okunabilir.

[436] Eroğlu, **Sezai Karakoç'un Şiiri**, s.14-15.
[437] Çelik- Çelik, **a.g.e.**, s.316.

"Bütün şiirlerde söylediğim sensin" demesine rağmen şair, temsilî isimler aracılığıyla da "Leyla, Solomes" fikrine kuvvet kazandırmak istemiştir. Aşk ve aşkınlık bağlamından bu mısraları yorumladığımızda ise şair, "İslam'ın kristalizasyonuna örnek insan olarak Hz. Peygamber"[438]i almış; öte dünya (sonsuzluk) haberini O'nun verişini, O'nun kalbinin merhametini ve dünyada güzellik adına ne varsa kaynağının O olduğunu, bu mısralara taşımıştır.

Karakoç, "Ateş Dansı III" şiirinde modernitenin ve devrin şairlerinin kadına bakışlarını ve onu yorumlayışlarını tenkit eder:

"Şimdi sizi gözlüyorum gözlüyorum
(...)
Ne girdaptır göze görünmeyen o yorum
Geleceğe kapanık, geçmişi inkâr eden
O kadını sarkıttığınız ateşten uçurum
Ama gün gelir dans dönüşür duaya
Ateş uzun bir samanyolu olur"
"Ateş Dansı III", Gün Doğmadan, s.608.

Şair, bir alışkanlıkla ve vurdumduymazlıkla kadının nasıl bir hâle (girdaba)düştüğünü vurguladıktan sonra, kadının hem madur hem de mazur durumda kalışını "kadını sarkıttığınız ateşten uçurum" mısraıyla vermiştir. Touraıne, Karakoç'u rahatsız eden modern kültürün cinselliğe yaklaşımını şu ifadelerle anlatır:

> "Modern kültür her şeyden önce yüceltmeyi bozucudur; cinselliği tamamıyla cinsiyete ve gereksinimlerin hemen ve doğrudan tatmini arayışına götürür. Marcuse'nin dediği gibi, her mesafe koyma, Brecht'in ifadesiyle, her "çift-boyutluluk" ortadan kalkmaya yönelir. Bu da sanayi toplumunda ölüm içgüdüsünü utkuya ulaştırır ve sanatı öldürür. "haz ilkesi gerçeklik ilkesini yutar, cinsellik toplumsal olarak yapıcı biçimler altında özgürleştirilir (daha doğrusu libarelleştirilir). Bu kavram, yüceltmeyi bozmanın baskıcı biçimleri odluğu anlamına gelir." Buna çevrenin yıkımı, aşk duygusuyla uyum içinde olan romantik doğa ilkesinin ortadan kalkması da eklenir."[439]

[438] M.Fatih Andı, "Modern Türk Şiiri ve Peygamber", (Çevrimiçi), http://www.sonpeygamber.info 29 Haziran 2012.
[439] Touraıne, **a.g.e.**, s.184.

Karakoç klasik edebiyatımızın çok meşhur mesnevilerinden birisi olan Leyla İle Mecnun'u çağdaş bir yorumla yeniden yazmıştır. Turan Karataş, "Sezai Karakoç, Leyla ile Mecnun'u niçin yazmıştır? diyerek kendi sorduğu bu soruya gene kendisi çeşitli yanıtlar vermiştir. Bu yanıtlardan birisi de "Kendini bir 'diriliş eri' sayan şairin, ideal aşkı bu çağda da diriltip yaşatma gayreti."[440] şeklindedir. Erdem Bayazıt ise şairin aşk anlayışını "Ondaki aşk evrensel bir düzeyde, madde ötesi bir bölgede, ölümsüz değerlerin geçerli olduğu bir dünyada soluk alır, filizlenir, yeşerir."[441] sözleriyle özetler.

Sonuç olarak Karakoç'ta "kadın" diğer İkinci Yeni şairlerinin[442] aksine cinsel bir obje olmanın ötesinde, el değmemişliği ve masumiyeti simgeler ve yüceltilen bir konumla sevgili ve anne kimliğiyle karşımıza çıkar. "Karakoç'a göre diriliş Meryem gibi temiz ve masum kadınların vesilesiyle olacaktır."[443]

3.4.Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

Türkçeye "uymacılık" olarak çevrilen konformizm, sözlüklerde; yürürlükteki kurum, ölçüt veya şartlara, kesin olmayan katı kalıplara, eleştirel bir değerlendirme yapmaksızın uyma veya çevrenin egemen ve yaygın kanı ya da değerleriyle uzlaşma eğilimi.[444] olarak geçmektedir. Nonkonformizm ise, kişinin tutum ve davranışlarının yürürlükteki yöntem, gelenek ve kurallarla uyumsuzluk göstermesidir.

---

[440] Karataş, **a.g.e.**, s.279.
[441] Erdem Bayazıt, "Sezai Karakoç'un Şiirine Giriş", **Deneme**, S.13, Mayıs 1972.
[442] Hasan Akay'ın "Piyano Eşliğinde Bir Gösteri!" başlıklı yazısında İkinci Yeni şairlerinin kadını ele alış ve onu yorumlayışlarını özetlediği satırlar Sezai Karakoç'un birlikte anıldığı şairler topluluğu ile arasındaki uçurumu ortaya koymaktadır: "(...) kadın, onların elinde "kadına ters" bir varlığa, (n)erotik bir nesneye indirgenmiş, yatağa kilitlenmiş, adeta hayat yatağa dönüştürülmüştür. (...) Şehvetlerin peşinde koşmak dışında anlamlı pek bir şey yapmayan, gerçek yaşantılarını ya da mecazi/simgesel aşk hallerini anlatmak yerine tamamen düş ve hayal ürünü bir cinselliği görselleştir(miştir)." Bkz. Hasan Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, İstanbul, Akademik Kitaplar, 2009, s.219-220.
[443] Ali Osman Dönmez, "Ötesini Söylemeyeceğim Şiirinden Hareketle Sezai Karakoç Şiirinde Kadın", **Kahramanmaraş'ta Sezai Karakoç'la Kırk Saat**, (Sempozyum Sunumları kitabı içinde), Kahramanmaraş Belediyesi, Kahramanmaraş, 2006, s.189.
[444] Yöntembilim Terimleri Sözlüğü, **Türk Dil Kurumu**, (Çevrimiçi) http://tdkterim.gov.tr/bts/, 29 Haziran 2012.

Heidegger, insan kendisinden kaçıp yalnızlık tepelerinden çoğunluğun halk ovalarına dalarsa, bu düşüşte huzursuzluğa ve bunalıma doğru bir iniş görmemizi söyler. Aksine, der Heidegger: Basitçe çoğunluktan biri olarak var olmak, sanki her şey olabileceğinin en iyisiymiş gibi insanı derinden yatıştıran bir etki yaratır. Bu yatışma câzip olmasına câziptir ama çok yüksek bir bedel ödemeden insanın bunu elde etmesi olanaksızdır. İnsan bedel olarak kendi olmaya son vermek, kendi benliğinden uzaklaşmak zorundadır.[445]

Heidegger'in tarif ettiği bu duygunun karşılığı aşırı uyum (konformizm)dur. Kendisini kendi özgürlüğü içerisinde yaşayamayan, aklına dayanarak, onun soyutlama gücünü kullanarak farklılaşamayan birey, öte yanda yer alan ve merkezden denetlenen aklın devrede tutulmasıyla sürekli homojen ve üniform olmaya doğru itilmektedir. Merkezden denetlenen aklın bireyin farkındalık sınırını da aşarak onu itaatkar bir varlık hâline dönüştürüşünü şu şekilde açıklayabiliriz:

Birey, toplumca benimsetilen değerler doğrultusunda bir takım ayrımlar ve belirlemeler yaparak bunları sanki bilinçli olarak yapıyormuşcasına yerine getiririr. Fakat bunları bir zorunluluğun "farkında olarak" değil de, adeta kendisi öyle davranmayı gerçekten seçmiş gibi davranır. (Erich Fromm bu durumu, post-hipnotik telkine benzetir.) Şu hâlde, bilincinde olmadığı onun dışınızda işleyen, bununla birlikte direktiflerini ona benimseten bir mekânizmayla da karşı karşıyadır.[446] Bireyin bu gönüllü yanılgısının altında dış denetim mekânizmalarının zamanla bireyde iç denetim mekânizmasına dönüşmesi yatmaktadır. Bu dönüşümü Foucault, Ponopticon adını verdiği hapishane modeli üzerinden açıklamakta, güdümlü ve ehilleştirilmiş insanın ortaya çıkışını bu model baz alınarak üretilen modern toplum modellerine bağlamaktadır:

Foucault'ya göre modern hapishanenin temeli olan bu model (Ponopticon), sadece mimari bir kurgu olarak görülmemelidir, aynı zamanda bu mimari kurgunun geri planında, bireylerin yapıp etmelerinin gözlem altında olduğu ve normalize edildiği, tümüyle düzenlenmiş bir toplum modeli yatmaktadır. Yeni disiplin tekniklerinin bulunmasını Foucault, "burjuva toplumunun büyük

[445] Pappenheim, **a.g.e.**, s.21-22.
[446] Armağan, **a.g.e.**, 1998.

buluşlarından biri" olarak nitelemektedir. Modern disiplin ve güç tekniklerinin amacı, itaatkar, sıkı çalışan, uyumlu ve sürekli olarak içerden yönlendirilen "ehilleştirilmiş insan" yaratmaktır. [447]

Bireyde konformist tavırların ortaya çıkmasının bir diğer nedeni de bireyin toplum, cemaat ve gelenekten ayrı düşmesiyle ortaya çıkan özgürlüğün aynı zamanda onu bir başına ve yalnız bırakışıdır. Birey, yeni kazandığı bu özgürlüğü kaldıramadığı için tekrar, kendi benliğini yansıttığını düşündüğü yapay kollektivitelere ve sığınaklara kaçmaktadır.

Bütün bu sayılanları kullanarak modernizm, özellikle İkinci Dünya savaşından sonra, "başkasına ya da dışarıya yönelimli" kişi olarak tanımlanan konformist insan tipini ortaya çıkarmıştır. Bu tip, öz benlik yitimiyle birlikte, kendisi hakkında olumlu bir imajı ayakta tutabilmek için bütün enerjisini harcamakta ve asgarî benlik altında ezilmektedir. Aciz bir şekilde kimlik oluşumunu tamamlamak için başkalarının hayranlığına gereksinim duymakta; bu hayranlığı güvence altına alabilmek için, kendi benzerleriyle bir arada olmaya özen göstermektedir.[448]

Uyumsuzluk(nan-konfomizm) ise, yukarıdaki tanımlamaların aksine, özgürlüklerini toplumdan bağımsız ve hatta ona karşı tanımlayan bir tavra karşılık gelmektedir. Bu tavır, bireyliğini kazanmak uğruna (anomi) kuralsızlıktan beslenen, toplumu tehdit eden, bir hiper-bireyciliği de doğurmaktadır. Bu aykırılığın ve marjinalliğin suçunu bütün bütün bireye atmak doğru değildir; sistemlerin ve toplumsal normların, insanların davranış ve isteklerini yönlendirici ve belirleyici özelliğini yitirmesi[449] de bireyi uyumsuzluğa iten nedenlerin başında gelmektedir.

3.4.1.İkinci Yeni Şiirinde Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

İkinci Yeni bir şiir hareketi olarak geleneksel Türk şiir arkının dışına çıkması, denenmemişi denemesi, hazır sunulu olanı reddetmesiyle nonkonformist bir görünüm sergilemektedir. Bu hareketin şairleri, Yirmili-otuzlu yaşlarındayken verili dünyanın

[447] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.227-228
[448] **A.e.**, s.191-192.
[449] M.Şerif Şimşek, v.d., "Örgütlerde Yabancılaşmanın Yönetimi Araştırması" (Çevrimiçi)http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr, 25 Eylül 2011.

dışına çıkmak ve yaşadıkları dünyanın anlamlandırılmayan (bilinmez, kötücül doğasını) yanlarına o güne dek alışılmamış, denenmemiş yazınsal biçimlerle müdahâle etmek istemişlerdi. İkinci Yeni, olup bitenlere ve duygulara ilişkin doğrudan tanım ve yargıların yerine imgeleri koyan şiir tekniğinin yanı sıra, hayatın başka yasalara tâbi olmasına dair bir özlem de barındırıyordu. Yaklaşımlarındaki gözü peklikle korkaklık, hayatı olduğundan fazla algılama arzusuyla hayat karşısında hissedilen âcizlik iç içe geçmişti.[450]

İkinci Yeni şairleri, döneme damgasını vurmuş olan iradesizliğin, tutarsızlığın, ezikliğin ve derinlikten çok insanı sersemleten kaotik dış dünyayla ona yabancı kalan iç dünyanın kutuplaşmasından kaynaklanan genel belirsizliği; üslûplarına birer gerekçe olarak göstermelerine rağmen devrin eleştirmenleri tarafından onların bu "uyumsuz, aykırı" tutumları tenkit[451] edilmekten kurtulamamıştır. Murat Devrim Dirlikyapan bu şairlerin şiirde ortaya koydukları bu ayrıksı tutumlarının detaylarını şu cümlelerle verir:

"İkinci Yeni şiiri "soyut", "anlamsız" ya da "kapalı" olma, " özde ve biçimde deformasyon"a dayanma, "bireycilik", "biçimcilik", "okurdan kopma", "topluma sırtını dönme", "us dışına çıkma", "bilinç dışının olanaklarından yararlanma" ya da "duygusal anlam"ın tercih edilmesi, geleneğe, özellikle de" Garip akımının yalınlığına karşı çıkılması gibi bir çok özelliği"[452] bünyesinde barındırmıştır. Bu harektin şairleri dilin anlamsal imkânlarını zorlamış, kavramın ve öznenin edilgenliğini de savunmuşlardır. Bu hareketin şairleri şiirlerinde oluşturdukları kimi kimliklerle de sıraya ve sürüye karışmaya direnmişlerdir: " 'Ruhi Bey'de, 'Taha'da, 'Tel Cambazı'da cumhuriyet ideolojisinin icat etmeye çalıştığı vatandaş tipine hiç de örtülü olmayan biçimlerde tanıklık eder ve 'esa duruş'u bozarlar."[453]

Onlar, üslûpta ortaya koydukları bu nonkonformist tutumlarının aksine şiirlerinde, içerisinde bulunduğu ve anlamlandıramadığı kent yaşamına uymak

---

[450] Gümüş, **a.g.e.**, s.43.
[451] Mehmet Fuat, İkinci Yeni'nin üslûbunu şu cümelelerle tenkit eder: "Evet, insanoğlunda "bilmece çözme tutkusu" diye adlandırabileceğimiz bir tutku var. Çözdükten sonra da, ben çözdüm diye böbürlenme… yeni şiir biraz da bu tutkusuna karşılık veriyor okuyucunun." Bkz. Memet Fuat, **İkinci Yeni Tartışması**, İstanbul, Adam Yayınları, 2000, s.35.
[452] Murat Devrim Dirlikyapan, "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yükseklisans tezi, Ankara, 2003, s.1.
[453] Kurt, **a.g.m.**, s.59.

zorunluluğunu yaşayan bireyin dramını konu edinmişler; tek başına kalmış benliğe ve ilgisiz, düşman sayılabilecek bir dünyaya yönelik bilinçle bireyin "uymak" zorunluluğunu da mısralarına taşımışlardır.

3.4.1.1.Edip Cansever'de Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

Cansever, şiirlerinde biçim değil, bir vicdandır: Şiirleri bir dünya görüşü getirmekten çok, bireyin çağında maruz kaldığı dehşete tanıklık etmektedir. Cansever'in tanıklık ettiği dehşetlerden birisi de adına konformizm dediğimiz, bireyin yaşadığı topluma uyum sağlama pahasına erimesi, şahsiyetini yok etmesidir. Bireyin toplumla ilişki kurmak için ödediği bu bedel, Cansever'in şiirinde tecih ettiği üslûbu dahi etkilemiştir:

Örneğin, Edip Cansever'in "Şiiri Bölmek", adlı yazısı onun Türk şiirinde örneğine az rastlanan "dramatik monolog" türünü neden tercih ettiğini göstermesi bakımından, önemli bir yazıdır. Bu yazıda Cansever, gündelik edimlerimizi yerine getirirken kılıktan kılığa girdiğimizi, hep birilerine ya da bir şeylere uyum göstererek yaşadığımızı, bunun sonucunda ise giderek kişiliğimizi yitirdiğimizi vurgular. Edip Cansever'e göre, direnmekle çevreye uymak arasında şaşkına dönen ve sürekli olarak çeşitli rollere bölünen bireyin şiirde hakkıyla temsil edilebilmesi, şiirin de anlatıcılara bölünmesiyle, yani dramatik bir şiirle mümkündür.[454]

Modern hayatın en önemli yaşam alanlarından olan kentler, hem yapılmaları hem de bu yapım aşamasında kendileriyle birlikte bireyi de inşa etmeleri bakımından konformizmin ortaya çıktığı merkezlerdir. Kentin niteliği, içinde barındırdığı kitlenin ruhunu da biçimlendirir. İnsanlar içinde barındıkları kente özgü yaşama biçimleri, yaşama birimleri, davaranış kalıpları, hatta duygular, düşünceler, eylemler ve inançlar geliştirirler.[455]Kent ortamında bireyi de tasarılı ve verili bir "proje insan" hâline dönüştüren bu atmosferi Cansever, aşağıdaki mısralarda şu şekilde vurgulama yoluna gider:

---

[454]Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, s.19.
[455] Peter Burke, **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tuncay, İstanbul Tarih Vakfı Yayınları, 1994, s.46-47.

“Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık insan
Ve geçilmiyor ki benim
Duvarlar, evler, sokaklar gibi yapılmışlığımdan
Bilmezler, kızmıyorum, bunu onlardan anlıyorum biraz
Erimek, bir olmak ve unutulmak içindeki onlardan
Ya da bir başkaca şey: ben kendimi ayırıyorum
O yapayalnız olmaktaki kendimi”
“Umutsuzlar Parkı III”, Sonrası Kalır I, s.162.

Konformizm noktasında yukarıdaki mısraları: tasarılı dünya, hayat, sokaklar, evler; tıpkı caddeler ve evler gibi programlanmış insan şeklinde özetleyebiliriz.

Her şehir kolektif bir emeğin ürünüdür ve her şehir kendisine özgü bir kültürel rengi yansıtır. Çünkü her şehir, kendisini meydana getiren zihinsel kapasitenin ve donanımın, maddî ve manevî gayretlerin, beklenti ve niyetlerin, formların ve normların bir toplamıdır.[456] Bu noktadan hareketle modernizm sonrası oluşturulan kentler, bireyin ihtiyaçlarını merkeze almak yerine; toplumun hayatiyetini ve faydacılığını merkeze almış; “birey toplum için ya da toplumsal amaçlı olarak yapılmış planlar içinde onu gerçekleştirecek unsurlardan bir tanesi olarak düşünülmüştür.”[457] Bu durum, Cansever’in “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı şiirinde; bireyin yaşam enerjisinin paralelinde ve doğallığında hayatını geçirmesine müsaade etmeyen kentin yapılarıyla konu edinilmiştir:

“ Ve yıllar ve günler ve saatler ayarlandı
Caddeler, işhanları, kahveler ayarlandı
Meyhaneler, genelevler
Pasajlar, dar sokaklar, geçitler
Soğuk biralar ayarlandı, soğuk her şey

[456] Oswal Spengler, **Batının Çöküşü**, Çev. Giovanni Scognamillo, Nuray Sengebli, İstanbul, Dergah Yayınları, 1978, s.560.
[457] Giddens, **a.g.e.**, s.91.

Bütün ilişkiler
Birden yerini aldı.”
“Ben Ruhi Bey Nasılım”, Sonrası Kalır II, s.28.

Bu mısralarda kentin yaşam alanları olarak sayılan (caddeler, evler, pasajlar) ve dar sokaklar vb.) kendilerindeki mevcut soğukluğu ve tabiî olmama durumlarını insanlar arasındaki ilişkilere de bulaştırmışlardır.

Bir başka şiirinde Cansever, kentin giyimleri, alışkanlıkları, öfkeleri, sevinçleri, tavır ve davranışlarıyla birbirinin benzeri insanları çoğaltışını ele alır:

“Kentleri yansıtıyor, yasları sevinçleri yansıtıyor, hepimiz bir bir
Çoğalıyoruz elmastan
Birbirimizden çoğalıyoruz, sonlu ve sonsuz birbirimizden”
“Elmas Yüklü Bir Gemi”, Sonrası Kalır I, s.579.

Kent insanının birbirine baka baka çoğalttığı bu refleks, ezber tutum ve davranışlar Cansever’in birçok şiirinde “gerçeklik” sorgusunun yedeğinde ele alınır:

“Evlilik resimlerinden hüzünler çalıyoruz biraz
Antepli bir ayaktan nakışlar
Balonlar, gökler, süvari boyunları
Kadından ağız ıslağı, saçlar
Kıllı göğüsler erkeklerden
Daha dün gibi bir martının süzülmesini
Çalıyoruz.”
“Çember”, Sonrası Kalır I, s.153.

Şiir başlığıyla (Çember) bir kısır döngünün, rengini ve heyecanını yitirmiş, silik soluk bir yaşamın haberini verir. Kent insanının hangi olay karşısında ne yapacağı önceden bellidir; o, insanın en önemli özelliği olan tahmin edilemez oluşunu çoktan yitirmiştir. Mesela “evlilik resimlerine” baktı mı hüzünlenecektir.

Kendine ait özel bir tarz ve şekle de sahip olamayacak; kadınsa "ağız ıslağı, saçlar"a, erkekse "kıllı göğüsler"e sahip olacaktır.

Foucalut'ya göre modern dönemin paradoksu, bireylerin "özgür irade" sahibi olduklarını düşünmelerine rağmen aslında önceden programlanmış seçeneklerle karşı karşıya olmalarıdır.[458] Bu durumu Cansever, "Amerikan Bilardosuyla Penguen" adlı şiirinde modern insanın irade ve tercihden yoksun oluşunu; her tür tepki ve duygusunun da güdümlü oluşunu "kukla" figürüne göndermede bulunarak anlatır:

"Hayata yerleşen peşin iplikler gibi
Sevinme iplikleri
Kıskançlık iplikleri
Beni biliyorsunuz ya, öyle sakin
İplikleri"
" Amerikan Bilardosuyla Penguen", Sonrası Kalır I, s.140.

Bu mısralarda ortaya konulan tabloyu, Touraıne'n modern toplumun en önemli özelliklerinden birisini de vurgulayarak şu cümlelerle anlatır:

> "Üretim, tüketimin ve kitle iletişiminin egemen olduğu bir toplum, bireyleri, başkalarının onlar için tanımladığı rolleri yerine getirmeye indirgeme eğilimindedir ve bağımlılığın bu modern biçimi, bireyi kural ve göreneklere tâbi kılan geleneksel toplumlardakinden çok farklı olsa da en az onun kadar ürkütücüdür."[459]

Şair, toplumsal beklentilerin dışında insanların en doğal hâlleriyle bir arada yaşayabilmelerinin zorluğunun da farkındadır:

"Ağzımız koksun, ama koksun, biz iğrençliğe de varız
Yatalım, leş gibi yatalım, öylesine alıştığımız ki bu
Bir kumru bir kumruyu tamamlasın

[458] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.223-224.
[459] Touraıne, **a.g.e.**, s.169.

Bir yılan, bir fare bir deliği kapasın bu
Sadece bu.
Bak göreceksin nasıl da ayrılmak istiyoruz sonra
Nasıl da kaçmak istiyoruz birbirimizden"
"Umutsuzlar Parkı IV", Sonrası Kalır I, s.163.

Nasılsak öyle kalalım. En ilkel, en kirli ama bizim olan tabiî hâllerimizle. Hiçbir durum kendi sahihliğimizden, uzaklaştırmasın bizi; ama öyle olursak bu seferde bir arada yaşayamayız. Bu özgürlüğün ödemesi gereken bedelidir zaten: yalnızlık. Cansever, bu nonkonformist tavrı şiirlerinde ciddi ciddi düşünmüş ve "Sığınak" şiirinde bir nebze de olsa pratiğini yapma girişiminde bulunmuştur. Bireyin toplumun efendilerine karşı çıkışı gibi görünen aşağıdaki mısralara bakıldığında aslında bir karşı çıkış ve isyandan çok kaçma ve saklanma eylemleri göze çarpmaktadır:

"Sığınak.
Hepiniz, ama hepiniz kendi karanlığını savunacak
Bütün hep kendi karanlığını
Duygular, duygularınız
Gözyaşı, gözyaşlarınız
Kendiniz için olacak
Herkes kendi çaresine bakacak
Herkes kendi düşündüğüyle kalacak"
"Sığınak I", Sonrası Kalır I, İstanbul 2008, s.191.

Bir gerçeklik antremanı, bir sahihlik sınamasında bile Cansever'in şiir öznesinin en büyük tepkisi kaçmaktır. Bir korkaklık olarak yorumlanabilecek bu şiirsel tepki, "Tanrı'nın ya da Logas'un desteğinden yoksun kalıp, kendi kendine terk edilen bireyin, egemen güçlerin, üzerine kendi çıkarlarına tekabül eden mesajları

kazıdıkları yumuşak birer balmumu"[460] olduğu gerçeğinin farkına varışı olarak da yorumlanabilir.

Yukarıdaki mısralarda bireyin kendi kendisine yeterli görünmesi ve güven duymasının altı da çizilmektedir; ancak bu görüntü temelde yatan özgüven eksikliğini ve içsel boşluğu maskelemek içindir. "Modern birey Herkes kendi çaresine bakacak/ Herkes kendi düşündüğüyle kalacak" mısralarında da vurgulandığı gibi "ben, ben ve diğerleri" diye haykırmaktadır, fakat bu onun kendine yeterli olduğu ve başkalarına ihtiyacı olmadığı anlamına gelmemektedir."[461]

Birey, kendisini yok sayan modernizm karşısında üç tavır ortaya koyar. Karşı çıkar, uyum sağlar ya da edilgenleşip kabuğuna çekilir. Cansever aşağıya aldığımız mısralarında –genellikle diğer şiirlerinde de karşılaştığımız gibi- üçüncüsünü tercih eder:

" Ne çıkar siz bizi anlamasanız da
Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar
Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da
Hiçbir şey!"
"Ne Gelir Elimizden İnsan Olmak Başka", Sonrası Kalır I, s.247.

Bu şiir daha başlığıyla Cansever şiirindeki bireyin böyle bir duruşu seçtiğinin haberini verir: " Ne gelir elimizden insan olmaktan başka". Ancak "kabuğuna çekilme" pasif bir tutum gibi algılansa da, bireyin kendisi olarak kalabilmesini sağlamaktadır. " Ne çıkar siz bizi anlamasanız da/ Hiçbir şey!" sorusu ve cevabı da Cansever'in şiir öznesinin bu kararlı duruşuna karşılık gelmektedir. Özne konformizm karşısında benzer tutumu "Sığınak VII" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında da sergiler:

"herkesin olduğu yerde biz de oluyoruz
En değerli yüzler hâlinde

[460] **A.e.**, s.177.
[461] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.175.

Sonra hep beraber sığınmak
Nereye?
Kendimize.”
“Sığınak VII”, Sonrası Kalır I, s.198.

Toplumsal onay, konformist tipin yaşamasını sağlayan en önemli ihtiyaçların başında gelir. Bu ihtiyaç belli bir süre sonra bağımlılık hâline dönüşür ve birey çevresinin onaylamadığı hiçbir şeyi yapamamaya veya yapsa da hep bir tedirginlik ve özgüven eksikliği telaşıyla yapmaya başlar. Cansever bireyin bu hastalıklı alışkanlığını “Tragedyalar V”te “bir ayakta durma biçimi” olarak yorumlar:

“Bir dünya sarkıtılmış bu insanlar da ne
Sonra bu gürültü de ne. Bu adam
Neye uzanıyor böyle, anlamıyorum
Birini mi kaldırıyor yerden. Ve niçin
Onu kaldırınca kendisi
Düşüyor da yer, öteki
Onu kaldırıyor sonra, anlamıyorum
Bir tekdüzelik, bir ilinti
Bir ayakta durma biçimi belki
Belki de….”
“Tragedyalar V”, Sonrası Kalır I, s.367.

Cansever’in mısralarına yansıyan bireyin alışkanlık hâline getirdiği davranışını Lasch, “narsistik kişilik bozukluğu” olarak nitelemektedir: Narsist yeterlilik, toplumsal çevrenin onayı ve hayranlığı olmadan ayakta kalamaz. Ve narsist kişilik, bu olumlu imaji ayakta tutmak için yeteri kadar zekidir. Lasch, nasrsist bir kişiliği, yarın kendisine gerekli ilacı temin etmek üzere çaba sarfeden bir uyuşturucu müptelasıyla kıyaslamaktadır.[462]

[462] Hans Van der Loo- Willem van Reijen, **a.g.e.**, s.183.

Toplumsal onaya yahut övgüye Cansever şüpheci yaklaşır ve bu övgünün altında toplumda eriyip gitmenin tehlikesini sezer, kuşkularını da şu cümlelerle ortaya koyar:

> "(...) şair olarak durmadan övüldüğünüzü düşünün! Bu durumda sevinecek misiniz, yoksa yerinecek misiniz? Bana kalırsa, güzelliğin tanımını bulmuş gibi kendinizden ürkeceksiniz. Çünkü durmadan övülmek, çevrenizde, içinde bulunduğunuz toplumla ilişkiler kurmak değildir. Bana kalırsa bu, toplumda erimenin, toplum içinde kaybolmanın ta kendisidir. Üstelik sinmenizden pay çıkaracak olanlara sebepsiz bir rahatlık bağışlamaktır. Kısacası karşı koymayı beceremeyenlerin düştüğü bir çıkmazdır bu."[463]

Cansever, bireyin toplumla irtibata geçtiğinde eriyeceğinden ve kendi olma bilincini yitireceğinden o kadar emindir ki, bu yüzden toplumla karşılaşma ihtimalini barındıran her türlü iletişim kanallarını kapatma eğilimindedir:

"Sonrası şu: ben bir camı, bir perdeyi açmış adam değilim
Bilirim ama çok bilirim kapadığımı
Öyle iş olsun diye mi, hayır!
Bilirim içerde kendimi bulacağımı
Dışarıda görüldüysem inattan başka değil
Çünkü bu karanlık işime en geleni
Kendimi saklıyorum ya, o bir yığın ölüden gelen kendimi"
"Umutsuzlar Parkı", Sonrası Kalır I, s.161.

Bu mısralarda Cansever, insanın "kendisi" olan taraflarıyla yaşamasına fırsat vermeyen modern hayata karşı koyma yollarından birisi olarak "bireyin" kendisini dış dünyaya kapatmasının en uç noktadaki örneğini vermiştir.

Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler"i andıran kişiler, toplum kurallarına uyarak, yani evlenerek, temiz gömlek giyerek, yıldönümlerine çiçekler alarak sürdürüyorlar yalnızlıklarını. Ne yapsalar suçsuzdurlar bir bakıma; çünkü

[463] Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, s.51.

yokturlar.[464] Cansever "olağanlık" olarak ifadelendirdiği "yok olma" yerine aşağıdaki mısralarda "yalnızlığı" tecih edecektir:

"Güçlenir yalnızlığımız –çünkü bir gün nasılsa
Çirkindir bir görünmek, yarışmak olağanlıkta-
Sanki böyle kalmışsak ne çıkar karanlıkta
Yaşarız yaşanırsa azıcık ayrıntılarda
Sen sıkıntı mavi ve uzun
Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun"
"Gök Anlam I", Sonrası Kalır I, s.494.

Cansever, nonkonformist tutumun bedelinin "yalnızlık" olduğunun bilincindedir. Bu yüzden "güçlenir yalnızlığımız" ifadesi, sosyo-psikolojik açıdan bireyin toplumun dışında kendisini konumlandırışının verdiği yalnızlığa ve sıkıntıya alışabileceğini de ortaya koymaktadır. Şair, çok ve çoğunluktaki "çirkinlik", sıradanlık ve niteliksizliğin yerine; azıcık ayrıntılarda ve karanlıkta kendisi olarak yaşamayı seçmiştir. Bir başka şiirinde Cansever, kendisi olma ve yalnızlık arasındaki ilişkiyi, "ben kendimi ayırıyorum /O yapayalnız olmaktaki kendimi"[465] mısralarıyla daha belirgin bir şekilde anlatmıştır. "Artık tadını sürdüremiyoruz gizli kalmanın/ (...)/ Sonra da biz; ya durmak, ya da bir zincirle oynamak bütün gün"[466] mısralarıyla da şair, kendini kaybedip, sıradan ve sürüden olmanın cazibesine kapılarak artık "yalnızlığı" kimsenin tercih etmemesinden yakınmaktadır.

Şahsın kabul etmez değeri prensibi terk edildiği anda, tam kamulaştırmanın kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan devlete kulluk sendromu sun'î/hudut tanımaz bir kavramdır.[467] Bu kavramı devleti ve resmi kurumların baskısını da çağrıştıracak, bireyin modern toplumda vesayet ve borç altında kalışını da ifade edecek şekilde Cansever, şu mısralarla ortaya koymuştur:

"Ey uyumsuz giyiniklik doğrula beni

[464] Tomris Uyar, " Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever",**Papirüs**, Temmuz 1966.
[465] Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı III", **Sonrası Kalır I**, s.162.
[466] Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı IX", **Sonrası Kalır I**, s.172.
[467] Leszek Kolakowkı, **Modernliğin Sonsuz Duruşması**, İstanbul, Pınar Yayınları, 1999. s.83,

Kızgın mavi bir mührün borcuyum.”
“Gök Anlam XII”, Sonrası Kalır I, s.504.

3.4.1.2.Turgut Uyar’da Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

Turgut Uyar da Edip Cansever gibi modern insanda konformizmin ortaya çıkışının temeline kentleşme ve kapitalistleşmeyle ortaya çıkan toplumsal problemleri koyar; ancak Uyar, Cansever’den farklı olarak Uygarlaşma baskısı, gittikçe artan kentsel yaşam alanlarının bireyi kuşatması gibi nedenleri “konformizm” olgusu paralelinde daha belirgin bir şekilde işleme yoluna gider.

Kentin herkesi tek düzeliğe, bir örnekliğe, her hangi bir çeşitliliğe imkân tanımayan “tek boyutlu” bir hayat tarzına zorlayışı karşısında “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” de karşımıza konformist* yapısıyla modern birey çıkmış gibidir; ama işin aslı öyle değildir:

“Sizin alınız al, inandım
Morunuz mor, inandım
Tanrınız büyük, amenna,
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da caba
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız.”
“Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir”, Büyük Saat, s.119.

Şiirin devam eden mısralarında toplum tarafından dayatılan şeylere uymanın ötesinde, ben sizin dediklerinizi tasdik ederim ama bildiğimi de okurum tavrı ve meydan okuması vardır. Bu mısraların yorumunu Orhan Koçak: “Tel Cambazı

Konformizm: ancak Kendi(si) kavramına yüksek değer biçilen bir toplumun hayatında huzursuz edici bir sorun olarak ortaya çıkabilir. Çünkü uyumculuk bir “kendini yadsımadır”; insanın davranış ve görüşlerini kendi içsel Saikleriyle yönlendiremediği, bunların dış güçlerce yönlendirilmesine imkân verdiği anlamına gelir. Bkz. Tatjana Seyppel, **Oğuz Atay’ın Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989, s.66.

istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı."[468] ifadeleriyle yapar. Şiirin devamında şiirin öznesinin bildiğini okumadaki kararlılığı şu mısralarla ilan edilir:

" Siz ne derseniz deyiniz
Benim bir gizli bildiğim var
[…]
Ben tam dünyaya göre
Ben tam kendime göre"
"Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir", Büyük Saat, s.119.

Turgut Uyar, bu şiirde ortaya koyduğu görüşlerin paralelinde "Efendimiz Acemilik" adlı yazısında da şunları söyler:

> "Herkes birbirinin örneği olmayı hiçbir çağda bu kadar istemedi. Yeni dünyanın gerçekleşmesi yakın belki de. Birörnek giyimler, birörnek şarkılar, birörnek aşklar. Uçaklar, radyolar, sinemalar, durmadan birbirimize benzetmeye çabalıyorlar. Kişiliksiz bir yaşamayı, baş tacı ettik."[469]

Toplum ve birey arasındaki çatışmayı dile getiren bu şiirde "kahraman"ın ortaya koyduğu "aldırmazlık" ve "kayıtsızlık" bir modern birey tavrıdır. 20.yüzyılla birlikte teknolojik ilerlemeler yaşantıda birçok konforu ve rahatlığı sağlamasına karşın; geliştirdiği gerek dışsal gerekse içsel denetim mekânizmalarıyla insanı büyük, açık bir hapishanenin içerisine hapsetmiştir. Bunun karşısında modern bireyin davranışlarında da farklılıklar gözlenecektir.

Uyar'da "cambaz" imgesiyle ortaya koyulan kendini bulma ve denge fikri, "Dünyanın En Güzel Arabistanı"n son şiirlerinden olan "Kanlı Oyun"da yerini "iğretilik" fikrine bırakır; ancak "iğretilik" bu kez kasıtlı olarak üstlenilir. Şiirdeki

[468] Koçak, **a.g.e.**, s.20.
[469] Uyar, **Korkulu Ustalık**, s.158.

anlatıcı "Sarsmayın dengemi bozmayın" değil, "sarsmayın dengesizliğimi, iğretiliğimi bozmayın" diyordur artık"[470]:

"Bu türküye kimseyi katmıyorum
Sonunda böylesi daha iyi
Kısrak sağrılarını düşünmek daha iyi
Hayvan yemlerini otları düşünmek daha iyi
Sarsmayın iğretiyim daha iyi"
"Kanlı Oyun", Büyük Saat, s.185.

Mısralara dikkat edildiğinde Uyar'ın öznesi toplumdan soyutlanmayı, "iğretiliği" fiili olarak gerçekleştiremez, Geyikli Gece'den itibaren şuuraltına yapılan düşünsel yolculuklar adeta bu öznenin kaderi olmuş gibidir. "Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur"da düşünce yerini bir başka zihinsel edim olan hatırlamaya bırakır:

"Benim bir suyum vardı akıyordu
Bir toprağı yeşertip akıyordu
Bir yerlerde birikmeden akıyordu
Öyle sakin öyle ince öyle güvende ama akıyordu"
"Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur", Büyük Saat, s.166.

Yekta, kendilik bilincine geçmişe yapılan zihinsel yolculukla birlikte "sakin", "ince", "güvende" kelimelerinin vurguladığı istekli bir azalma, "aktif bir feragat"la sahip olur.

"Kaçak Yaşama Yergisi" nde kentin içerisindeki o dağdağa, kalabalık, uğultu, sokaklar, sanki bir "illüzyon saati" gibi işlemektedir. Şiirin kahramanının bir anlık bakışı bile "ötekiler"in arasına karışmaya yetecektir.

" Akşamları eve hep arka sokaklardan dönüyorum

[470] Koçak, **a.g.e.**, s.85.

Pencerelere bakmıyorum dükkânların mostralarına

Bakmıyorum

Kadınların eteklerine bakmıyorum hiç

Sağıma soluma bir baksam biliyorum sapıtmak işten değil

Bir baksam ertesi gün kimbilir nerelerde olurum"

"Kaçak Yaşama Yergisi", Büyük Saat, s.130.

Topluma yöneltilen bu "kötümser" bakış şairi hep tetikte tutarken, -şiir kahramanıyla bir hayatı yaşar gibi- bu tetikte duruşu bileyleme adına devamlı kendine, karşı tarafı olumsuzlayıcı telkinler göndermeye de devam edecektir:

" Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz

Kalabalık

Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık"

"şimdi bu şehri ben kurdum ben büyüttüm

Ama sevmedim

Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan

Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi

Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı"

"Kaçak Yaşama Yergisi", Büyük Saat, s.130.

Bu mısraların bütününde bir özeleştiri hâkimdir. İlk mısrada birinci tekil şahısla başlayan günah çıkartma, daha sonraki mısralarda birinci çoğul şahısla devam eder. Kentin tasarımında ve yapımında kendisinin de emeği bulunduğu hâlde, birey yarattıklarının esiri olmaktan kendini kurtaramamıştır. Birey, kentin içinde oluşturduğu kurallar ve dinamikler neticesinde güçsüzleşir ve asla etkileyemeyeceği, değiştiremeyeceği bu güç karşısında şahsiyet hissinden yoksunlaşır. "Ellerimizle yükselttiğimiz binaları, açtığımız caddeleri sevemiyoruz, istediğimizden başka bir şey oluyorlar. Kafka'nın hikayesindeki hükümlüler gibiyiz; yaptığımız iş sona erince boşa gidiyor, bir kurtuluş ümidi ile yeniden başlıyoruz hep." [471] Şairi huzursuz eden

[471] **A.e.**, s.53.

de, başta bizden, bizim emeğimiz, ürünümüz olan şeylerin; sonradan bize yabancılaşmaları, bizden ayrı bir şey olmalarıdır.

"Bu şehri nasıl yapmışlar böyle üst üste, ne gökyüzü konuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungunluğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazen işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum,"
Turgut Uyar, " (Bir Kantar Memuru İçin) İncil", Büyük Saat, s.149.

Bu yıkımın nedeni sadece yapıların oluşturduğu görüntü kirliliği değildir. Şehirdeki yapılar aynı zamanda belli bir toplum modelini ve davranış kalıplarını da oluşturmaktadır. Yaşanılan mekân değiştikçe insan da değişecektir.

> "Akçaburgazlı Yekta, şehirde aşkların imkânsızlığını anlamıştır. Dağları, şakileri, bozkırı, doğayı birer kurtuluş ümidi olarak anması sebepsiz değildir. Toplumsal hayatta yalnızlığa yazgılı olduğunu kavramıştır küçük insan. Bu yüzden barbarlığa yönelme, bir tutku hâlinde öne çıkar. "Yıkın" der "uraybaşkanı" ve "hemşerileri", " bir çeşmeler, bir gölgeler" dışında insana sıkıntı veren, insan varlığını yadsıyan her şeyi yıkar:"[472]

İnsanın kendi olması ve kalmasına müsaade etmeyen modern toplum, onun aşkı yaşamasına da imkân tanımamaktadır. Bu durumu Uyar, "Göğe Bakma Durağı"nda şu mısralarla dile getirir.

"Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam
Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım"
"Göğe Bakma Durağı", Büyük Saat, s.133.

> "Şehirler ve şehirlerin hayat denilen altın piçi. Sonra gülmek, koşmak, parçalanmak... Başka sözler, başka arzular, başka zevkler sevdası. Herkesi seyrederken herkesin ömrüyle yaşamak ihtirası."[473]

[472] Doğan, **a.g.y.**, s.94.
[473] Koçak, **a.g.e.**, s.92.

Bu paragrafta vurgulan şehirlere olumsuz bakış, Uyar'ın nonkonformist çıkışının da merkezini oluşturmaktadır. Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın ilk şiiri "Geyikli Gece"den aşağıya aldığımız mısralar, Uyar'ın bütün eserleri boyunca vurgulamaktan bıkmayacağı bu temel izleğin de ilk habercisidir:

"Borçları, kefilleri ve bonoları unutuyorum
ikramiyeler bensiz çekiliyor dünyada
Daha ilk oturumda suçsuz çıkıyorum
Oturup esmer bir kadını kendim için yıkıyorum
İyice kurulamıyorum saçlarını
Bir bardak şarabı kendim için içiyorum"
"Geyikli Gece", Büyük Saat, s.113.

Şiirde geçen "kendim için" vurgusu önemlidir. Şair bu vurguyla "herkesi seyrederken" yakalanılmış bir arzunun varlığını reddetmekte, bunları (esmer kadın, bir bardak şarap) bizzat kendim istedim, onun için yapıyorum demektedir.

3.4.1.3.Cemal Süreya'da Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

Kent, "konformizm" noktasında niteliksiz çoğul kalabalıklarıyla girer Cemal Süreya'nın şiirine; ancak bu giriş Edip Cansever ve Turgut Uyar'da olduğu gibi "kişiliksiz bir yaşamın" eleştirisi şeklinde değil, "bir kentin dışarıdan görünüşü"nü şiire aktaran şairin mısraları şeklindedir. Süreya'da bu tavrın ilk örneğine "Elma" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında rastlarız:

"Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara
Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak"
"Elma", Sevda Sözleri, s.25.

Süreya'nın şiirde hiçbir hususî ifadeye başvurmadan sokaktan geçen insanları "çoğul" olarak nitelemesi kalabalığın konformist yapısına bir göndermedir. Şair, "Vakit Var Daha" adlı şiirinde de kentin sert ve katı mimarî yapıları içerisinde şuursuzca ilerleyen insan kalabalığını "sel" benzetmesiyle anlatır:

"Çılgın gibi koşuyorum köylerden şehirlere
Başını kayalara vura vura ilerleyen bir insan seli"
"Vakit Var Daha", Sevda Sözleri, s.101.

Süreya, insanların sayısal çokluk olarak bir arada bulunmalarının her hangi bir değere karşılık gelmediğini yahut bir değer ifade etmek için sadece bu özelliklerin yeterli olamayacağını "Türkü" şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında vurgular.

"Dolmuşta sekiz kişi
Oyuncaklar gibiyiz"
"Türkü", Sevda Sözleri, s.212.

Süreya, şiirlerinde kadına konformist bir bakış açısıyla yaklaşır. Özel, tekil bir konumda kadını ele almaz; aksine kadın çoğul, sıradan ve etinin bahşettiği zevkler hürmetine Süreya'nın şiirinde kendisine yer bulabilir. "Bun" şiirinde deformasyon yoluyla elde edilen "mersemsiyorum" ifadesi şairin kadına çoğul, sıradan bakışının bir tezahürüdür:

"Ablasını o saat meryemsiyorum
Çünkü her kadını meryemsiyorum
Gözleri göz değil gözistan"

“Bun”, Sevda Sözleri, s.37.

“Meryem” isimli birisine saplantılı bir tutkunun ifadesi olarak da anlaşılabilecek mısralarda şair, kadınları bütün özel niteliklerinden soyutladığını, onlara ait kişisel bir kimliğin işareti olan isimlerin bile önemini yitirdiğini vurgulamaktadır. Şair, “kadın” öznesi etrafında benzer tutumunu “Türkü” adlı şiirinde de devam ettirir:

“Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma

Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış

Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden

Kahin-klin kahin-klin”

“Türkü”, Sevda Sözleri, s.24.

> “Cemal Süreya’nın erotik temalı şiirlerinde kadının sadece adı vardır. ancak ortada kendisi yoktur ve hiç sesi çıkmaz. Kadın, sadece anlatılan ve sürekli soyulan sessiz bir seyir nesnesi konumundadır. Buna, bir figürün şiirin imkânları nispetinde tabloya taşınması da diyebiliriz. Figür, her şiirler birlikte bir başka tabloya dönüşerek yeniden yaratılmaktadır. Ancak “cinsel bir obje olmaktan kednisini kurtararak özgür özne olma yolunda “ben buradayım”” diyemez. Çünkü bedenin labirentindedir. Onu, sadece şairin yapıp ettikleriyle tanırız.”[474]

Süreya, toplumun kişilikten yoksun dejenere, girdiği her ortamın şeklini alan konformist tiplerini de bu yönleri yüzünden çok ciddi bir biçimde eleştirir. Aşağıdaki mısralarda “Koltuk” göndermesiyle verilen olumsuz mesajın muhatap kitlesinin iktidar sahipleri olduğu da görülmektedir:

“Eşyanın konumunu biçimini almışlardır

[474] Özcan, **a.g.y.**, s.115-136.

Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları

(...)

Durgun dönemlerdeyse kurbağa pislikleri gibi

Yan yana omuz omuza bitişe bitişe

Suyun yüzüne yükselirler"

"Onlar İçin Minibüs Şarkısı", Sevda Sözleri, s.130.

Şair, "Değişim" başlıklı yazısında bu mısraların yorumu niteliğinde de okunabilecek olan şu cümleleri kullanır:

> "Devlet sıfatıyla, devletin temsilcileri sıfatıyla karşımıza çıkan kimseler, somut, birbirine benzeyen, aynı çıkar bütününde toplanmış, gardropları "ufak kıravatlarla dolu" birtakım adamlardır. .. bir avuç insanın somut çıkarları adına yürütürler işleri. Pozitif hukuk bu çıkarların ve bu çıkarlarla ortaya çıkmış ilişkilerin düzenlenmesi görevini üstlenmiştir."[475]

Süreya'da asıl konformist eleştiri şiiri tanımladığı mısralarında ve yazılarında kendini gösterir:

"Divan Nazım Hikmet İkinci Yeni

Kaç gündür adını düşünüyorum

Ne demiş uçurumda açan çiçek

Yurdumsun ey uçurum"

"Uçurumda Açan", Sevda Sözleri, s.150.

Şiirin özgürlüğü noktasında nonkonformist bir çıkış olarak okuyabileceğimiz mısralarda şair, bütün tehlikelerine, yalnızlığa rağmen herkesin olduğu yerde değil;

[475] Cemal Süreya, "Değişim", **Papirüsten Başyazılar**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1967, s.52.

uçurumu kendisine yurt edinmeyi seçmiştir. Şair, bu savına destek oluşturmak içinse –kendisine göre- Türk şiir tarihinin seyri içerisinde genel kabulün dışında, nonkonformist duruşa örnek olarak "Nazım Hikmet'i ve İkinci Yeni"yi örnek olarak vermektedir. Nitekim şairin kendisinin de dahil olduğu İkinci Yeni hareketini kabullenişinin sebebini Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni, anlamsıza kadar özgür olmak ise, Cemal bir yanıyla oradaydı. Çünkü Cemal özgür olmayı seçmişti..."[476] cümleleriyle anlatmaktadır. Aynı şiirin ilk mısralarında geçen "Neye yarar sağduyuyu aşmazsa şiir" ifadesi şairin şiirden ortalama genel kanaat ve kabulün dışında, özgürlük ve sınır ihlali beklentisinin haberini de vermekte; şiirin tanımını verdiği "sonsuz-eksi-bir" mısraında ise "şiirin sonsuz ve sınırsız olması gerektiğini de vurgulamaktadır".[477] Şiirin düzeni bozucu, rahatsız edici, nonkonformist tavrını ise, "Şiir Anayasaya Aykırıdır" başlıklı yazısında şu cümlelerle vurgular:

> "Tabiat sanatla kurulu düzene karşı başkaldırıyor. İtiyor onu. Hafife alıyor. Bozuyor. Ağuluyor. Sanatlar içinde bu özelliği en çok taşıyan da şiir sanatıdır.(...) Şiir alışkanlıklara karşı bir yaylım ateştir."[478]

3.4.1.4.Ece Ayhan'da Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

Ece Ayhan, sıradan ve sürüden olmaya ilk tepkisini şiirlerinde tercih ettiği dil ve üslûpla ortaya. Şair, genel kabullerin dışında ve bunlara zıt bir duruşa ve duyarlılığa sahiptir. Programlanmış düşünce ve teamüllere uygunluk, şairi konformist bir çizgiye çeker ve bu durum şiirin de bitişidir. Bunun için, "yol ayrımında bulunmak, ya da oraya düşmek bir sanatçı (ve her sanatçı) için çok önemlidir."[479] Ayhan, şiirinde tercih ettiği bu tavrı "sıkı şiir" olarak adlandırır. Orhan Koçak, ise "sıkı şiir"i "sert şiir" ve "haşin şiir" ifadeleriyle karşılar ve ortaya çıkışını şu cümlelerle özetler:

---

[476] Erdost, **Üç Şair: Nazım Hikmet Cemal Süreya Ahmed Arif**, s.65.
[477] **A.e.**, s.66.
[478] Süreya, **Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar**, s.281.
[479] Ece Ayhan, "Ömer Uluç'la Sanat ve Delilik Üzerine", **Şiirin Bir Altın Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.206.

> "'sert şiir' ya da 'haşin şiir' dediği şey, ancak bir 'agon' (güreş, boğuşma?) içnde, antagonist bir etken olarak ortaya çıkabilir. Zayıf şiir, gelenek içinde (antolojide)kendisine ayrılan yere ilişmeyi peşinen kabullenmiş şiirdir."[480]

Şair, sanatı dokunulmaz ilan edip değiştirilemez bir tabu hâline dönüştürenleri, kendi yeteneksiz kişiliklerini gündemde tutabilmek ve "iktidar"la çıkar dayanışmasına dayalı ilişkilerini koruyabilmek için sanatı, sanatçıyı, sanatsal iletişimi yokluğa mahkûm etmek isteyenler olarak niteler ve özelliklerini şu cümlelerle anlatır:

> "[z]engin çocukları oluşları; sözlerinin eri olmayışları; kol kırılır, yen içinde kalır demeleri; büyük bir bölüğünün reklamcı oluşları ya da ıslah olanlarla çevrili oluşları!"dır. (...)Aslında bunlar, sanatta bir türlü 'uçamayanlar', daha şanoya çıkarlarken birbirleriyle çarpışanlar!"dır.[481]

Nankonformist[482] bir tutum sergileyerek Ayhan, şiir otoritlerinin koyduğu kuralları hiçe sayar, bu tutumuna gerekçe olarak da "ethik"çi ve "anarşist" oluşunu öne sürer ve edebiyatın karakolu niteliğindeki eleştirmen ve yazarları da, eleştiri ve değerlendirmelerinde öfke dolu sözlerle tenkit eder:

> "İnsan zihni, haddimiz değil ama hele o biraz ethik'çi bir şair geçiniyorsa (ve de üstüne üstlük Logaritmalı Şiirler yazıyorsa), başka türlü katlanır ve işler ve çalışır. Yani, bilinen kurallara, yazın'ın, edebiyatın savcıları, kara kamunun maşer-i ruhu olan şiir otoritelerinden, eleştirmenlerin koydukları kurallara hiç uymaz. Anarşisttir, ne vize alması? Pasaportu dahi yoktur, nüfus kâğıdı bile yitmiş gitmiş sayılabilir!"[483]

Buraya kadar şiirin biçiminde teknik bir mesele olarak ele aldığımız şairin bu nonkonformist tutumu, şiirin içeriğinde yaşanılan ortamdan, insanlardan[484]

---

[480] Koçak, **a.g.e.**, s.20.
[481] **A.e.**, s.211.
[482] Ece Ayhan, "genç şiir" olarak adlandırdığı İkinci Yeni'nin şiir otoritelerinin belirlediği sınırların dışında, sürgünde kendisini konumlandırışını "Şairlerle Fotoğraf Çektirmek" başlı yazısında şöyle anlatır: " Genç şiir, "kendi kendisinin terzisi bir kambur" olmakla gönenir. Topraklarımızda nicedir sürgünde yaşayan şiirin bir başkalığının bütünleyici vazgeçilmez parçası velinimetsiz oluşudur.Bkz. Ece Ayhan, "Şairlerle Fotoğraf Çektirmek", **Sivil Denemeler Kara**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.82.
[483] Ece Ayhan, **Sivil Denemeler Kara**, s.24.
[484] Ece Ayhan şiirinde ortaya çıkan bu kaçıp kurtulma isteğine, toplumsal çerçevede bir sebep olarak "Başıbozuk Günceler"de yazmış olduğu şu satırlar gösterilebilir: " Onmaz, onulmaz bir 'yara'; derin

ve hâlihazırdan kaçıp kurtulma isteği olarak da ortaya çıkmaktadır. Şairin ayrılma isteği "aranan şehirler" adıyla ütopik bir yolculuk olarak ilk şiirlerinden birinde şu mısralarla belirir:

"Aradığın şehirleri taşıdı trenler
Pabucumun bir teki ırmağa düşmüştü
Göğün ta kendisi o zaman geldi
Gel biz gidelim buralardan yalınayak (Vedha'm gitmiş)
Vedha Vedha Vedha ne diyordu (diyordu ki)"

"Vedha'lardan Birinde", Bütün Yort Savul'lar!, s.18.

Şair, yaşadığı yerden kopma isteğinin derecesini göstermek için mevcut şartları olanaksızlaştırır: "aranan şehirleri trenler taşır, papucunun teki ırmağa düşer"; ama bütün bunlara rağmen "Gel biz gidelim buralardan yalınayak" mısraıyla gitmek galip gelir. "Kurtulamayan" adlı şiirinde şair gitme nedenini "memnuyiyetsizliğe" ve "mecburiyetlere" bağlar:

"Önce bitir bu şarkıyı
Bir bardak doldur mavi
-hiçbiri açmıyor mu seni-
Ve git bu gelmediğin yere
Kurtulamayan - nedeni bu."
"Kurtulamayan", Bütün Yort Savul'lar!, s.22.

Şiir başlığıyla mevcut şartların şiir öznesinin elini kolunu bağlayışını anlatırken, mecburen fiziksel olarak bir ortam da bulunmanın aslen orada olmaya işaret etmeyeceğini de şair "Ve git bu gelmediğin yere" mısraıyla vurgulamıştır.
Şair, "kaçıp kurtulma, özgürleşme" arayışı ekseninde yorumlayabileceğimiz başka bir şiirinde, bu arayışın öznesini kendisiyle özdeşleştirir. "Genç adam", bu arayış

ve geçmişten. 'Stigma', 'çentik'.. falan ne sözcük! Burada. Evet, toplumsal anlamda 'yaralanmışım'; insanal anlamla da örtüşür." Bkz.Ece Ayhan, "İlk Gün: Gümüşlükte", **Başıbozuk Günceler**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.123.

doğrultusunda -önceki yaşamına ilişkin tüm izleri silerek- farklı bir gerçeklik düzlemine, kendi imgeleminin işlerlik kazandığı bir yaşantı alanına geçmiştir; ancak bu, gerçek bir "kurtuluş" sağlamaz ona. "Öteki"lere, etrafını saran çoğunluğa ilişkin tüm bilgileri edinmelidir. Bu çoğunluğun içinde eskiden bir ses veren kesim de artık tamamen suskundur. Güvende olmadığından, her türlü önlemi almak zorundadır[485]:

"Bir tehlikeye yaslanmıştır; uçurtma uçurur, yüzlüğü düş-
müş. Yakalanır ming izleyicilere, bileği incecik. Bir kılıçla keser-
ler kirpiklerini uzun. Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp
gümüş bir şamdana oturturlar, zifte boğarlar teknede, damga
larlar."
"Mısrâyim", Bütün Yort Savul'lar!, s.78

İnsanın fiziksel ve ruhsal acı çekmesinin ve işkencenin tarihine yöneldiği şiirlerinden birisi olan "Mısrâyim" de şair, çoğunluğun alışkanlıkları karşısında yalnız ve nonkonformist tutumu benimseyen birisinin maruz kaldığı işkenceyi detaylandırarak anlatır.

"Onun şiiri, evrene bakış açısı gereği bir olumsuzluk, çelişme ve karşıtlık temelleri üzerine kurulmuştur."[486] Bu yönleriyle de nonkonformist tutum gizli açık her şiirinde kendisini hissettirir. Ayhan'ın bu şiirlerinden birisi de "Sentez" adlı şiiridir. Şair, "Sentez"de işkencenin tarihsel köklerine ve müesseseleşmiş taraflarına inme çabasıyla birlikte, baskı tekniğiyle yapılan çoğaltmalara yapılan göndermeleriyle, insanın şahsiyet hissinden uzak verili, konformist bir hayatı yaşayışını da ele almıştır.

"Bizi kullanıp kullanıp duruyormuş
Ama biz bu değiliz ki
Daha ilk sayfalarda

[485] Kul, **a.g.e.**, s. 238.
[486] Kahyaoğlu, **a.g.e.**, s.112.

Karşımıza çıkıveriyor
Başkasının gözleri
Başkasının ağızları dudakları
Babil'de basılmış
Birer birer açılan
Hayatımıza"
"Sentez", Bütün Yort Savul'lar!, s.19.

Ece Ayhan, bazı şiirlerinde toplumdan aykırı bir bireyselliği(nonkonformizmi-uyumsuzluğu), şiir kahramanlarının fiziksel görüntülerinde meydana getirdiği deformasyonlarla da ortaya koymaya çalışır: "İbraniceden Çizmek" adlı şiirinde şair, şiir kahramanının toplum dışılığını "Bacaklarım uzun/ nereye gitsem uzun" mısralarıyla ortaya koyarken"[487], "Kanto Ağacı" şiirinde kahramanın aykırılığı "Saçlarını uzatmıştır, yalnızlığı/ sever"[488] mısralarıyla vurgulanır. Şair, "Bir Fotoğrafın Arabı" adlı şiirinde nonkonformizmin derecesini arttırır, şiir kahramanının fiziksel aykırılığına ilenç, lanetlenmişlik ve uğursuzluk gibi özelliklerini de ilave eder:

"_Kim benimle arkadaşlık edebilir? Kim? O keşiş'in kanı-
nı taşıdığım söyleniyor ve durulmaz bir çalkantıyla oradan ora-
ya koşuyorum yalınayak ve küçücük çenemde büyük bir ben,
kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ. Lekesi gibi U."
"Bir Fotoğrafın Arabı", Bütün Yort Savul'lar!, s.67.

Ayhan, "Yaşama Sevinci" adlı öyküsünde toplumdışılığı vurgulamak ve dikkati arttırmak için zemin-şekil ilişkisinin zıtlığından faydalanır; şiirlerinin aksine

[487] Ece Ayhan, "İbraniceden Çizmek", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.42.
[488] Ece Ayhan, "Mısrayim", **Bütün Yort Savul'lar!**, s.78.

fiziksel olarak bu öyküde değişen kahramanlar değil, çevredir: "Herkesin yüzü bile değişmişti, bizimse hep aynı kaldı."[489]

3.4.1.5.İlhan Berk'te Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

İlhan Berk, "konformizm ve nonkonformizm"i yoğunluklu olarak şiirin dili ve üslûbu açısından ele almış; bu özelliğiyle İkinci Yeni içerisinde Cemal Süreya ve Ece Ayhan'la benzerlik göstermiştir. Kişiselliği ve bireyselliği dilde arayan şair, "Ozan dili kendinin yapar."[490] derken ozanın şiirde dile kendi mührünü kazıması gerektiğini vurgulamış; "Kişiliği de ozanın dili kullanışında tanırız."[491] ifadesiyle bu vurgusunu daha da pekiştirmiştir. Berk, farklı farklı ifadelerle şiirde şairin kendi kimliğini ortaya koymasını ve bu yönüyle kimseye benzemezliğini de yinelemiştir:

"Ozanlar da yelek ceplerinde mühür taşır. Cumhuriyet adlı,
tek sözcüklü bir mühür: Yalnız kendi kazdıkları!"
"Şiirin Gizli Tarihi", Toplu Şiirler, s.819.

Berk, bir başka ifadesinde bu durumu, "Eski bir kuyucudur ozan. Kazmayı vurduğu toprağı ta öte-/ lerden tanır. Bulduğu su da kimseninkine benzemez."[492] sözleriyle anlatır. Şiirde kişilik sahibi olmanın, belirli bir kimlik ve şahsiyet ortaya koymanın kolay olmadığını, çok ciddi bir çaba gerektirdiğini de Berk, "Taşlı tarlalardır ozanların teptiği yerler. Umarsız topraklar./ Gün oralarda doğar da ondan mı?"[493] ifadeleriyle vurgular. Berk'in şiirin dili ve üslûbu noktasında çizdiği bu nonkonformist tablo, şair tanımlamalarına da yansımıştır. Berk, şairi Ece Ayhan gibi "dışta" ve "marjinal"de, programlanmış verili kabullerin olduğu sahanın dışında

[489] Ece Ayhan, "Yaşama Sevinci", **Sivil Şiirler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993, s.135.
[490] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.824.
[491] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.810.
[492] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.821.
[493] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.805.

konumlandırmıştır. Ona göre şair, "Dağ adamı, darboğazlar adamı ve korsan"[494] dır; bu yüzden şairin yeri, kimsenin olmadığı "adalar ve uçurumlardır."[495]

Böyle bir konumda kendine yer biçen şairin elinde şiir, kurulu düzenlere karşı çıkma işlevini üstlenmiştir, bu durumu şair şu mısralarla ortaya koyar:

"Kurulu bütün düzenlere karşı çıkar şiir.
Kendine bile. Bu
yüzden tanıma gelmez."
"Şiirin Gizli Tarihi", Toplu Şiirler, s.806.

"Şiiri doğrular yürütür, yanlışlar yapar."[496] ifadesiyle de Berk, şiirin devamlılığı adına geçmişten geleceğe bir silsilenin varlığını kabul etmekle birlikte, şiirde yeni ve farklı şeylerin ortaya çıkmasının koşulunu "aykırılığa ve dıştalığa" bağlamıştır. Can Kartoğlu'nun yaptığı bir söyleşide Berk, şairin kendi kişi-selliğinden ödün vererek sürüden olmaya zorlanışına karşı isyanını; "Sonra da kişisel biçemin çöküşü. Birey bir kez daha çamura sürülüyor; toplu düşünmeye zorlanıyor. ' Hiç suretini yapmayacaksın… 'Hep suretini yapacaksına' dönüyor." [497] ifadeleriyle dillendirir. Bu yüzden Berk'e göre şair, konformist bir kabullenişin sözü olan "evet" yerine; kişiliği ortaya koyan "Hayır"ı tercih edecektir.[498]

Nesnelerle içli dışlı olan hatta "nesnelerin kendisi için bizden biridir"[499] demelerini isteyen Berk onları, kendinden başka hiçbir şeye benzemezlikleri ile kendilerine ait özel bir şekil ve yerlerinin olmayışları noktasında ikiye ayırır. "Şeyler Kitabı"[500]nda bu konuyu değerlendiren Berk, şeyleri(nesneleri) "Bir Şey Olanlarla Bir Şey Olmayanlar" olarak sınıflandırma yoluna da gider. Şair, "Karadeniz" başlıklı şiirinde Karadeniz'in kendi içine kapalı ve yalnız oluşundan hareketle insana ait dokunmak, (üzülmek) gibi duyguları ona izafe etmiştir.

[494] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.971,991,1003.
[495] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.991.
[496] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.815.
[497] İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.142.
[498] İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi", **Toplu Şiirler**, s.826.
[499] İlhan Berk, "Şeyler Kitabı", **Toplu Şiirler**, s.1153.
[500] İlhan Berk, "Şeyler Kitabı", **Toplu Şiirler**, s.1147.

“Genel Deniz ve İçsular Ekonomik Coğrafyası’nda kapalı.
Issız. Kapalı bir deniz olmak ona dokunmuştur. Öyle yaratılma-
mıştır çünkü. Ama öyle olmuştur işte.
“Başkaları Cehennemdir”mi demiştir?”
“Karadeniz”, Toplu Şiirler, s.340.

Jean paul sartre’a atfedilen “başkaları cehennemdir”sözünü de şiirde kullanarak “Karadeniz”in bu özelliğine şair, nonkonformist bir anlam da yüklemiştir. Şair “kendisi olmak” noktasında yanında olduğu nesnelerden birisi de “Atkestanesi”dir:

“Bir ağaç çekilmiş içine, yalnız kendini dinleyen, kendi olan ve
ihtiyar”
“Atkestanesi”, Toplu Şiirler, s.525.

Şair, saydığı bu nesnelere “ekmek”i de dahil eder, “ekmek”i şair kimliğini muhafaza etmesi ve “hep aynı kalması” yönleriyle bir birey olarak ele alır:

“1)Birbaşınadır. Bu kimliğini her yerde sürdürür. Hep ay-
nı kalarak, hep hiçbir şeye karışmayarak, hep bir birey olarak”
“Ekmek”, Toplu Şiirler, s.634.

Şair nesneleri kullanarak toplum içinde kendisi olarak kalabilmenin savaşını veren bireyin durumunu şiire taşır; ancak şiirlere dikkat edildiğinde kişi bireyliğini kendisini topluma kapatmakla, kendi içine sığınmakla ve yalnız kalmakla sağlayabilmektedir. Bu özelliğiyle de Berk, İkinci Yeni içerisinde Edip Cansever ve Turgut Uyar’la da benzerlik gösterir. Bu çözüm yolu, eleştirdiği toplumun bir bireyi olan Berk’in kendi kişisel tercihine de karşılık gelmektedir. Nitekim bir söyleşisinde bu tespitimiz şairin şu sözleriyle kesinlik kazanmaktadır:

> "Berk: Böyle toplumlarda kişinin tavrı kendiyledir, birey olabilmektir. Şairin yapabileceğiyse kendini kapatmak… Berk, kapatarak korumaya çalışıyor kendini. Seçilmiş bir yalnızlık, toplumdan kaçmak değil bu. Anlamı üzerinde, bireyin kendisini koruması yani sağır topluma "birey" kalarak başkaldırması. Adorno'nun, "Böyle toplumlarda birey katı bir yalnızlığı yeğlemek zorunda" görüşüne koşulsuz katılması… Mallarme yalnızlığına çekilmiş, böyle yaşamıştı, sonunda da Fransızların gösterebilecekleri şair olarak kalmıştı."[501]

Berk'in kendilerine ait hususi şekilleri ve yerleri olmadığı için eleştirdiği nesnelerin başında "patates" gelir.

"... Patatesi sevme-
m, bir nesne olarak yaşamını bir başına sürdürmemesinden-
dir belki de. Türlü kılıklara girer, ama hep bir aracıdır. Daha çok ye-
mek kalabalıklığına katılmakla yetinir. Bir sürü duygusudur san-
ki bu yeryüzündeki yeri. Salt bir şeyi paylaşmaktır işi: kendini
yitirerek, yok ederek, silerek.
Anlayacağınız bir kişiliği yoktur patatesin.
Patatesi sevmem."
"Patates", Toplu Şiirler, s.637.

Şaire göre kişiliğinin olmaması, sürüden olması, kalabalıklara karışıp yitmesi gibi özellikleriyle "patates" şiirde yerden yere vurulmuştur. Şairi bitkilere bu yaklaşımın altında "Elini sürdüğü her şey şiire dönüşüyordur madem, bitkileri özellikle de otları yazmaması beklenemezdi."[502] tavrı okunabilir. Berk'in lügatında "duvar"da eve bağımlılığı ve "tek başına (bir) anlamı" olmayışından ötürü "patates"le aynı kaderi paylaşır:

"(...) tek başına bir anlamı
yoktur sanki duvarın
Hemen evi çağrıştırır."

[501] İlhan Berk, **Kanatlı At**, s.191.
[502] Selahattin Özpalabıyıklar, **A'dan Z'ye İlhan Berk**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.44.

"Ev", Toplu Şiirler, s.1450.

3.4.1.6.Sezai Karakoç'ta Konformizm-Nonkonformizm (Aşırı Uyum-Uyumsuzluk)

Sezai Karakoç hariç tutulmak kaydıyla İkinci Yeni'nin diğer şairlerinde "konformizm ve nankonformizm", genellikle ya şiirde tercih edilen dil ve üslûbun aykırılığına şahsiyet bağlamında bir gerekçe; ya da bireyin toplum tarafından kendilik bilincinin zedelendiği noktalara bir karşı çıkış olarak belirir. "konformizm ve nankonformizm" meselesinde Karakoç, ideal oranı yakalamıştır; o, ne şuursuz kalabalıklara veya topluma kendisini kaptırıp kişilikten yoksunlaşır, ne de tam bir uyumsuzluk ve anarşist bir tutumla topluma karşı gelir.

Karakoç, mizaç olarak adlandırdığı fıtratın yok edilemeyeceğinin farkındadır, bu yüzden fıtrattan gelen coşkuları denetleyerek ondan sâdır olması muhtemel kabalıkların önünün alınması gerektiğini vurgular. Bu noktada fıtrata mürebbi olarak ruhun tayin edilmesi gerektiğini ve onun rehberliğinde fıtratı müminleştirmek ve mümin kılmak fırsatının yakalanabileceğini söyler. Ona göre gerçek kişiliğin kapılarını da bu eğitim açacaktır.[503]

Bir yönüyle toplumla bağları koparmak anlamına da gelen "nonkonformizm", sanatını bütün bütün fikrinin ve davasının yedeğine vermiş Karakoç'un kabul edebileceği bir durum değildir. Nitekim Diriliş erinin özelliklerini saydığı bir yazısında Karakoç, "Diriliş eri uyumludur. "Başkaları cehennem" değildir onun için. (...)Diriliş eri kendisini insandan soyutlamaz, bütün problemlerine eğilir insanın."[504] sözleriyle bu meseleye bakışına da kesinlik kazandırmıştır.

İlhan Berk, Jean Paul Sartre'a atfedilen "başkaları cehennemdir"[505] sözünü "Karadeniz" adlı şiirinde nankonformist tutumun gerektirdiği anlamda kullanırken; Karakoç, aynı alıntıyı aksi istikamette ele almış ve diriliş insanı için böyle bir yaklaşımın kabul edilemez oluşunu vurgulamıştır. Berk ve Karakoç'un bu alıntı üzerinden ortaya koydukları yaklaşımın taban tabana zıtlığı, Karakoç'un

[503] Sezai Karakoç, **Diriliş Muştusu**, 2.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1985, s.124.
[504] Sezai Karakoç, **İnsanlığın Dirilişi**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1978, s.139.
[505] İlhan Berk, "Karadeniz", **Toplu Şiirler**, s. 340.

birlikte anıldığı şairlerle arasında belli noktalardaki uçurumu göstermesi bakımından önemlidir.

Nonkonformizm esasında "ben"in altını çizerken "diğerleri" dediği toplumla arasını açmaktadır. Karakoç'un ortaya koyduğu diriliş atılımı ise "bireyin kendi içerisinde derinleşmesini salık verirken aynı zamanda onun genişliğine topluma dal budak salmasını ve toplumun bütün faaliyetlerine katılmasını"[506] da gerektirir. Bir diğer taraftan Karakoç'un bağlı bulunduğu İslam inanç ve medeniyetinde "ben"in yeri yoktur; ve bu medeniyetin hakim olduğu coğrafya ve zamanlarda "ben"le söze başlamak ve devamlı "ben, ben" demek ayıp sayılmıştır. Karakoç, Diriliş erlerine tavsiyelerini sıraladığı bir yazısında, "ben"in gerçek mahiyetini ve bir dava eri için sakıncalarını şu ifadelerle anlatmıştır:

> "Diriliş insanı, "benlik pürüzüne" takılmamalıdır. Çünkü, "ben", misyonunun içyüzünü görmeye perde ve engel olur. "Ben", ruha sınav için, konuk gelmiş bir yabandır. Bu yabancıyı, ona mahkum olmadan konuk edip ağırlamak, insana gerçek hayatı kazandırır. İşte diriliş eri, "ben" çekirdeğini kırmış, benliğinden sıyrılmış, "ben"lerin ayrımından ürken ve korkan kişidir."[507]

Bu paragrafta vurgulanan biçimiyle "ben"likten sıyrılmak, "ben"i yok saymak kimliksizleşme ya da kişiliksizleşme anlamlarına gelmez. "Tam tersine, kendi benliğini Allah'ın varlığı karşısında yok eden mümin, en kalıcı kimliğe kavuşmuş ve en kişilikli durumu kazanmış demektir. Tanrı önünde kendi benliğini yok eden Müslüman, bu yok oluşun ucunda yepyeni bir varlıkla, en büyük ve en güçlü bir varoluşla varolmaktadır."[508]

Karakoç, kendi öznesini inşa ederken bilgi kaynağı olarak Peygamber ve Kur'an üzerinden Allah'ı referans alır. Ona şahsiyet kazandıran ve varoluşunu anlamlandıran bu bilgi kaynaklarıdır. Nonkonformizmi, kendi inanç ve medeniyet dünyasına, yabancılaşmış insanların oluşturduğu çoğunluğun davetine karşı bir direnme ve karşı koyma olarak ele aldığımız zaman Karakoç'ta böyle bir tutumun

---

[506] Sezai Karakoç, **Diriliş Neslinin Amentüsü**, İstanbul, Diriliş Yayınları, ty. S.28-29.
[507] Sezai Karakoç**, Sur**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1975, s.70.
[508] Sezai Karakoç, **Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III Doğum Işığı**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s.123-124.

varlığından bahsedebiliriz. Nitekim şair bu tavrını çağdaş bir yorumla yeniden yazdığı Leyla İle Mecnun'unda şu şekilde dile getirmiştir:

"Herkes gibi olmak olmayacak bir şey
Herkes gibi olmak, olmamak gibi bir şey"
"Leyla İle Mecnun", Gün Doğmadan, s.549.

Bu tutumun bir göstergesi olarak şair kimi şiirlerinde yaşadığı zamanla ve çevresindeki insanlarla arasındaki farkı belirtme lüzumunu hissettirmiştir. Şair bu farkı "Konuk" adlı şiirinin şu mısralarında ortaya koymuştur:

"Ben yıllar yılı burada
Başka bir zamanı yaşadım
İnsanlar başka kelimeler başka
Başka bir gümüştü ağaçlardan dökülen"
"Konuk", Gün Doğmadan, s.613.

Durduğu noktayı ve konumunu açık bir şekilde ortaya koyan şair çevresiyle arasındaki farklılığın da altını çizmektedir. Karakoç adeta bir inkıraz neslinin son temsilcisi gibidir, hâlinden ve dilinden anlamadığı insanların oluşturduğu bir zamanı yaşama zorunluluğu mısralara taşınmıştır. Yaşanılan zamandan memnuniyetsizlik şairin "Ayinler" adlı şiirinin aşağıya aldığımız mısralarında daha somut imgelerle karşımıza çıkar:

"Sesini ayarlama boşuna çirkin hoparlöre
Bir dinamit gibi at kendini granitlerden granitlere.
Parçala kayaları. Bulmak için yitirdiğin suyu,
Yeni zamanların yoksul düşlü kuzgunu."
"Birinci Ayin", Gün Doğmadan, s.486.

Karakoç, "burada'nın (bu zamanda) reddini öngörmesine rağmen bütünüyle bu günde yaşamaktadır ve ancak buradan geçilebileceğini söylemektedir

başka uzam zamana."[509] "Sesini ayarlama boşuna çirkin hoparlöre" mısraında şair yaşadığı çevreye konformist bir tutumla uyum sağlama çabasını baştan, kesin bir dille reddetmiş ve zor olanı seçmiştir. Kendisi de zorluğun farkındadır ki hemen arkasından gelen mısrada parçalanacak olan kayanın cinsini "granit" olarak belirlemiştir. Bu mısralarda "Bulmak" fiilli şairin "yitik su" olarak adlandırdığı gerçek kişiliğini ve kimliğini aramak için çıktığı yolculuğa karşılık gelmektedir. Karakoç, "Kendini Bulmak" başlıklı yazısında bu çabayı, çabanın zorluklarını ve gerekliliğini şu sözlerle anlatmıştır:

> "Kendi kişiliğini aramak: İnsanın bu dünyadaki görevi budur: Özgürlükle aramak. Kaba kuvvete ve ekonomik baskıya aldırış etmeksizin aramak.
> Sabır içinde aramak
> Tanrı'ya güvenerek aramak
> Sevgiyle aramak.
> Özgeci ve özveriyle aramak
> İnsan kendini arama borcundadır yani. Araya araya bulacaktır kendini. Karanlıklar içinde kaybolmuş ab-ı hayat olan ruhunun yitik cennetini arayarak, bulacaktır."[510]

Ahmet Oktay da Karakoç'u "kendisine kapatılmış olanı bulmaya çalışan arayıcı" ve "sabahları moditen, akşamları equanil" alınan bir uygarlığın yabancısı"[511] olarak niteler. Ruhsal değerlerin yok pahasına iç edildiği, çarpık ilişkilerin merkezi hâline gelen kent yaşamı içerisinde bir yabancıya dönüşen Karakoç, özdeşim kuracağı sembolleri de şiirine taşır. Bu sembollerden birisi de "Çeşmeler"dir:

"Eski uygarlıklar çeşmesi
Ruhum
Güneş batar o doğar
Kan döğmeli
Ürkütücü bir gece lambası gibi
Ansızın çıkar karşıma

[509] Oktay, **Şairin Kanı,** s.243.
[510] Sezai Karakoç**, Gündönümü**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 2004, s.67-68.
[511] Oktay, **Şairin Kanı,** s.245.

Çeşmeler ve ruhum Ulu Kent'te
Bir köşeyi dönerken yapayalnız
Gece vakti"
"Çeşmeler", Gün Doğmadan, s.469.

"İnsanlar içinde bir başka zamanı yaşayan", "yeni zamanların yoksul düşlü kuzgunu" çeşmeyle birlikte ruhunu da bulmuştur. Bu noktadan hareketle ne aradığını bilen şair, onu nerede arayacağının da farkına varmıştır. Ancak arama işleminin gerçekleşmesi için gece olması gerekmektedir: Kent[512], gündelik yaşamın kargaşası içerisinde insanın kendi iç alemine yapacağı seyahati engellemektedir. Bu durum şiirin devamında: "Geceyi dinle/ Sese uy/ Kalbinin sesine" mısralarıyla bir kez daha vurgulanmıştır. Çeşmelerin yazgısıyla kendi yazgısını birleştiren şair, bir nonkonformist tutum olarak bilmemeyi erdem hâline dönüştürür: "Hiç bilmediğin bir hayatı öğreniyorsun"[513] mısraında öğrenmeye yeni başlamak, acemilik, bilmemek ilk akla gelen anlamlarının dışında çoğunluğa karışmamayı, kolay olanı tercih etmemeyi imlemektedir. Şair,yaşanılan çağın ruhunun her tarafını tutsak ettiği bir ortamda eli kolu bağlı kalışının acısını "Esir olana zincirini taşımak yaraşır bilirsin sen"[514] mısraıyla anlatmıştır. Aynı zamanda çeşmelere iliştirilen zincirli su taslarına göndermede bulunarak yaşadığı duyguya nesnel bir karşılık da oluşturmuştur.

Karakoç'un şiirinde karşılaştığımız "başka zamanı yaşama, Yeni zamanların yoksul düşlü kuzgunu" gibi ifadeler, kente karşı ütopik bir zeminde ve "çöl" imgesi etrafında belli bir mekâna da kavuşmuştur:

"Vakit çiçek bozuğu bir akşam tepkisi
Bana ayrılan hangi arap atının terkisi
Hangi çadır düşüncesi ve çöl"
"Köpük", Gün Doğmadan, s.130.

[512] Bu noktada Karakoç Turgut Uyar'la da benzerlik gösterir: Turgut Uyar'da kent yaşamının bu yönünü vurgulayarak "Geyikli Gece"yi şu şekilde tasvir etmiştir: "Neonlar ve teoriler ışıtamaz yanını yöresini"Bkz. Turgut Uyar, "Geyikli Gece", **Büyük Saat**, s.112.
[513] Sezai Karakoç, "Çeşmeler VIII", **Gün Doğmadan**, s.479.
[514] Sezai Karakoç, "Çeşmeler VIII", **Gün Doğmadan**, s.479.

Bu mısralarda "kaçma" yı çağrıştıracak biçimde "arap atının terkisi" kullanılsa da şair:

" 'demirden medineyi' kurabilmek için güncel kenti yaşamak, zehrini soluması gerektiğinin farkındadır.(...) Vahşi, acımasız, sevgisiz ve ahiret korkusu olmayan bir kent imgesi var edilmeden Medine nasıl bir vaad olabilir ki?"[515]

[515] Oktay, **Şairin Kanı,** s.245.

SONUÇ

İkinci Yeni Şiirinde Modern İnsanın Görünümleri adlı doktora tezimizde İkinci Yeni şairlerinin -Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk ve Sezai Karakoç'un- şiirleri modern insanın görünümleri noktasında incelenmiştir. Tezimiz; Ön Söz, Giriş, 'Modern İnsanın Oluşum Süreci ve Özellikleri', 'İkinci Yeni Şairlerine Göre Modern İnsanın Varlık ve Varlık Ötesi Karşısındaki Görünümleri' ve 'İkinci Yeni Şiirinde Modern İnsanın Olumsuz Görünümleri' başlıkları altında üç ana bölüm, Sonuç ve Bibliyografya'dan oluşmaktadır. Çalışmamızın 'Ön Söz' kısmında, çalışmamızın amacı, mahiyeti ve bu çalışmanın nasıl oluşturulduğu, nelere dikkat edildiği, tezin bölümleri, bu bölümlerde neler üzerinde durulacağı kısacası tezin ortaya konuşu anlatılmıştır.

Çalışmamızın 'Giriş' kısmında, İkinci Yeni şiirini ortaya çıkaran koşullar dört başlık altında ele alınmış ve "Modern Yaşam Koşullarının Bireyde Meydana Getirdiği Deformasyon" başlığı üzerinde özellikle durulmuştur. Çalışmamızda çeşitli başlıklar altında incelediğimiz temaları "İkinci Yeni Şiiri" genel başlığı altında değerlendirmedik; bu temaları her şairde müstakil olarak incelemeye tâbi tuttuk. Bu yaklaşımımız temayı ele alış noktasında şairler arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları gösterebilmemizin de önünü açmıştır. Böylelikle tek tek şairlerden yola çıkarak İkinci Yeni şiirinin bütünü hakkında değerlendirme yapabilme, bir sonuca ulaşabilme imkânı bulmuş olduk. İkinci Yeni şiirini modern insan merkezinde kapsamlı bir şekilde inceleyen müstakil bir çalışmanın olmadığını düşünürsek çalışmamızın, bundan sonra yapılacak çalışmalara yardımcı olacağı kanaatindeyiz. Çalışmamızın ilk bölümünü oluşturabilmek için felsefe, sosyoloji, psikoloji ve sosyopsikolojinin sahasına giren kırk dört farklı kaynaktan istifade ettik. Tematik incelemeye geçtiğimiz diğer bölümlerde ise sadece incelemeye aldığımız şairlerin şiir kitapları üzerinde durmadık, ilgili şairlerin düz yazı eserlerini ve bu şairler hakkında yapılan çalışmaları da incelemeye özen gösterdik.

Tezimizin teorik zeminini oluşturmak ve daha sonraki bölümlerde sıklıkla vurgulayacağımız modern insana ait görünümlerin belirginlik kazanması amacıyla ilk bölümümüzü modernlik kavramının alt ve yan başlıklarına ayırdık. Modernliğin tek bir tanımla açıklanamayışı ve tarihsel aralığını belirlemenin imkânsız oluşu bizim

de bu kavramı, modernizm ve modernleşme gibi kavramlar çerçevesinde ele almamızı zorunlu kılmıştır. Bu zorunluluk neticesiyle bölümümüzü, 'Modernlik', 'Modernizm', 'Modernizm ve Gelenek', 'Modernleşme', 'Modern Düşünce', 'Modern Toplum' ve 'Modern İnsan' başlıkları altında inceledik.

Çalışmamızda modernliğin başlangıçta zihinsel ve felsefî bir hareket olarak ortaya çıktığını, bilimsel ilerlemeler ve teknolojik gelişmelerden aldığı güçle toplumun bütün ünitelerinde uygulama zeminine kavuştuğunu vurguladık. Modernliğin başlangıçta Avrupa ile Amerikan toplum ve kültüründe ortaya çıkmasına rağmen yayılmacı gücünün tesiriyle bütün dünyayı etkisi altına aldığına da değindik. Modernizmin modernliğin dünya çapında gerçekleştirdiği değişimi yayarak onu "izm" haline dönüştürdüğünü; modernleşmenin ise büyüden ve doğmadan arınmış, bilimin ve aklın egemen olduğu modern bir topluma geçişi ifade etmek üzere kullanıldığını dile getirdik. Modernizmin varlığını ikame etmek için geleneksel ve dinî değerleri yok saydığını; bu yönelişiyle modernizmin mutluluğun salt maddî koşullar ve maddî refahla gerçekleşebileceği savını dünyaya empoze ettiğini de gözlemledik. Modern bireyde meydana gelen psikotik ve nevrotik bozuklukların temelinde madde ile sınırlandırılmış bir varlık algısının olduğunu; bireyin manevî ihtiyaçlarının görmezden gelindiğini saptadık. Başlangıçta bireyi Tanrı ve tabiat yasaları karşısında özgürleştirme ideali ile yola çıkan modernizmin, onu modern toplum uğruna feda etmekten kaçınmadığına da değindik.

İlgili bilimsel ve güncel kaynaklar taranarak ele aldığımız bu bölümde, başlangıçta modern süreçlerin başlatıcısı ve planlayıcısı modern insanın aynı zamanda bu süreçler neticesinde ortaya çıkmış bir insan modeli olduğu kanısına vardık. Çalışmamızın ikinci bölümünün ana başlıkları olan 'Modern İnsanın Varlık ve Varlık Ötesi'ne bakışında ve üçüncü bölümümüzde incelediğimiz 'Huzursuzluk', 'Yalnızlık', 'Yabancılaşma', 'Aşırı Uyum ve Uyumsuzluk' gibi modern insanın olumsuz görünümlerinin ortaya çıkışında bu süreçlerin ciddi etkilerinin olduğunu tespit ettik.

Çalışmamızın ikinci bölümünü kendi içerisinde iki alt kısma ayırdık. Bölümün ilk kısmını "İkinci Yeni Şairlerine Göre Modern İnsanın Varlık Karşısındaki Görünümleri"ne tahsis ettik. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde konunun

tematik incelemesine geçmeden önce geleneksel zamanların, modern dönemlerin ve Varoluşçular'ın "varlık"a yaklaşımlarını konunun referans kaynaklarından hareket ederek ortaya koymaya çalıştık. Böylelikle insanlık tarihi boyunca "varlık"a yaklaşımın yaşanılan devir, coğrafya ve bağlı bulunulan inanç sistemine göre değişkenlik arz edebileceği sonucuna vardık. Ancak "varlık"a yaklaşımda en köklü değişimin modern zamanlarda ortaya çıktığına, geleneğin varlık hiyerarşisinin en tepesinde bulunan Tanrı'nın yerine modern insanın kendisini koyuşuna vurguda bulunduk. Ortaya çıkan bu kaos neticesinde modern insanın kendisi dışındaki diğer varlıklara en fütursuz şekilde müdahale imkânını elde ettiğine; bu durumun teknolojik refahdan çok yıkımları, savaşları, sayıları milyonlarla ifade edilen sivil ölümleri beraberinde getirdiğine değindik. Bu tablonun ise varolanın ötesinde varoluşu (exzist) sorgulayan Varoluşçuluk adlı felsefi bir akımı netice verdiğini de belirttik.

İkinci Yeni şairlerinin gerek düzyazı gerekse şiirlerinden hareketle yapmış olduğumuz incelemeler neticesinde bu hareketin şairlerinde "Varlık" meselesinin kendisine insan merkezinde yer bulduğuna şahit olduk. Kendi içlerinde bir takım farklılıkları da hesaba katarak bu harekete mensup şairlerin, genel olarak somutta kalan, materyalist bir bakış açısıyla "varlık"a yaklaştıklarını belirledik. Sezai Karakoç hariç tutulmak kaydıyla bu şairlerde ne geleneğin Tanrı merkezli "varlık" telakkisi ne de tam anlamıyla Varoluşçular'a özgü derin, felsefî bir varoluş sancısını şiire taşıdıklarını göremedik. Bunların aksine İkinci Yeni'nin daha çok somutta kalan ve toplum içerisinde varlık mücadelesi ve bireyliğini kazanma savaşı veren modern insanın şiirini yazdığını, bu hareketin şairlerinden seçtiğimiz şiir örnekleriyle göstermeye çalıştık. Sezai Karakoç'un 'varlık'a geleneğin ve dinin verilerini temel alarak yaklaşması sebebiyle İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden belirgin farklılıklarla ayrıldığına şahit olduk. Bu farklılığı pekiştiren diğer bir nedenin ise, Karakoç'un insanı ele aldığı diğer meselelerde olduğu gibi 'varlık' meselesinde de sadece tespitte kalmayıp modern toplumun bir parçası olarak programlanan ve böylelikle varlığı zedelenen insanı yeniden yaratılış gayesine uygun bir seviyeye yükseltmek için çareler araması olduğunu gördük.

Çalışmamızın ikinci bölümünün ikinci kısmı 'İkinci Yeni Şairlerine Göre Modern İnsanın Varlık Ötesi Karşısındaki Görünümleri'ni içermektedir. Bu kısımda kendi içerisinde 'Tanrı Kavramı ve İnancı', 'Peygamberler', 'Kutsal Kitaplar', 'Ölüm-Ahiret ve İntihar' başlıkları altında sınıflandırılarak incelenmiş; ilgili başlıkların İkinci Yeni Şiiri'ndeki yansımalarına geçilmeden önce her başlık için teorik bir girişte bulunulmuştur.

İlgili bölümde işaret edildiği üzere modern bilim, rasyo tabir edilen ve beş duyuyla idrak edilebilen bir gerçeklikle insanı sınırlandırmış; onun ötesini ise inkâr etmiştir. Modern dönemde ortaya çıkan bu seküler yaklaşım biçimi, geleneksel zamanlarda içsel bir kabul ve imanı gerektiren birçok dinî ve metafizik unsuru, izahta güçlük çekilen bir takım olguları adlandırmada kullanılan kavramsal araç haline dönüştürmüştür. İkinci Yeni şairleri ise 'Varlık Ötesi'ne ait kavramlar karşısında, çizmiş olduğumuz bu çerçevenin paralelinde ortak bir yaklaşım biçimi sergilemişler; Sezai Karakoç diğer temalarda da karşılaşacağımız üzere hareketin diğer şailerine tam zıt bir kutupta kendisini konumlandırmıştır. Metafizik kavramlar karşısındaki ortak tutumlarının arka planında ise bu şairlerin Marksist-sosyalist düşünce yapısına sahip bir zeminden gelmiş olmaları gözlemlenebilir. Kendi içlerinde bir takım farklılıklar olmakla birlikte bu şairlerin şiirlerinden yapmış olduğumuz incelemeler neticesinde 'Tanrı Kavramı' noktasında ulaşılan sonuçları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Bu dünyada ne varlık ne de kavram olarak Tanrı'ya yer vermeme; Tanrı'dan inkâr için bile olsa bahsetmeme.
- Tanrı'dan kavramsal açıdan bahsetme zorunluluğunun doğduğu yerlerde tabiatı veya tabiat kanunlarını devreye sokma.
- Tanrı ve kul arasındaki ast-üst ilişkisini ters yüz etme, hiyerarşik sıralamayı tersine çevirme.
- Semavî ve beşerî dinlerin değil, kendi tasarladıkları Tanrı kavramını öne sürme.
- Yunan mitolojisinin insana ait özelliklerini taşıyan Tanrı tasavvurunu işleme.
- İnsanın en ilkel yönlerine ait özellikleri Tanrı'ya izafe etme.

- Tanrı'yı insanların bir yanılsaması, insanın her türlü aşkınlığının bir karşılığı ve ilerlemenin önündeki en büyük engel olarak görme.
- Tanrı kavramını Tekke edebiyatı nazım türlerinden "şathiye"nin üslûbunun da sınırlarını aşıp yer yer hakarete varan ifadelerle alay edilen, hesap sorulan bir şey olarak ele alma.
- Tanrı'ya yakarış üslûbunu halk için kullanma.

- Tanrı'yı semavî ve fizik ötesi konumundan güncel ve sıradan bir konuma indirerek değerlendirme.
- Panteist bir bakış açısıyla Tanrı'ya ait konumu ve gücü nesnelere dağıtma ve onları Tanrı'laştırma.
- Sorgulayıcı ve eleştirel bir tutumla Tanrı'dan hesap sorma, Tanrı'ya savaş açma.

Sezai Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerinin insanî vasıflarla hafife aldıkları, kutsal konumundan uzaklaştırıp eşya seviyesine indirdikleri, eleştiriler ve reddiyelerle yıkmaya uğraştıkları Tanrı kavramını; şiirlerinde ve düzyazılarında savunmakla kalmamış O'nun adını yüceltme yoluna da gitmiştir. Diğer İkinci Yeni şairlerinin eserlerinde Tanrı –genellikle- kavram olarak ele alınırken; Karakoç'ta hayatiyetini koruyan bir inanç olarak geçmektedir.

Karakoç'un gerek şiirlerinden gerekse düzyazılarından yapmış olduğumuz incelemeler neticesinde Tanrı'nın şu başlıklar altında ele alındığı sonucuna vardık:

- Devrin problemlerinin çözüm yeri olarak ilâhî emirlere (ibadetlere) dolayısıyla Tanrı'ya sığınma.

- Tanrı'sızlıkla, inançsızlıkla mücadele etme.
- Hürriyeti Tanrı'ya kullukta bulma.
- Her şeyi ait olduğu asıl yere, Tanrı'ya bağlama.

İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde ve düzyazılarında işledikleri Tanrı kavramının paralelinde bir peygamber tasavvuru ortaya koymuşlardır. Sezai Karakoç haricinde

diğer İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde geçen peygamberler, Allah tarafından gönderilmiş bir peygamber olmanın getirdiği özellikleri bir tarafa bırakmışlardır. Rasyonel bir bakışın tezahürü olarak peygamberlerin hayatlarındaki mucizevî unsurlar reddedilmiş, peygamberlerin olağanüstü ve insanüstü vasıfları yok sayılarak peygamberlere beşerî bir portre çizilmiştir. Hatta peygamberlerin gösterdikleri mucizeler bu şairlerin kimi şiirlerinde alay konusu edilmiştir. İkinci Yeni şairleri içerisinde peygamberliği ve peygamberleri kutsal konumları çerçevesinde ele alan tek şair Sezai Karakoç'tur. Hareketin diğer şairlerinin beşerî bir portre içerisinde basitleştirerek işledikleri peygamberleri, Karakoç, büyük bir saygı ve hayranlıkla ele alır. Diğer İkinci Yeni şairlerinde ismi geçen peygamberler, derinlikli olarak ele alınmaz; şiirlerde çoğu defa O'nları temsil etmekten uzak birer isim olarak geçerler. O'nlar, adeta şairin kafasındaki dine karşı olumsuz bakışın kartondan figürü gibidirler. Karakoç'ta ise peygamberler, hem tarihsel hem de kutsal kaynaklara dayandırılmış, davaları ve hayatlarıyla birer abide gibi işlenmişlerdir. Karakoç'ta peygamberlere bakış, dondurulmuş bir saygıdan ibaret değildir; devrin problemleri karşısında şair, O'nların kıssalarından çareler devşirir. Karakoç'a göre, peygamberler insanlığın ilk diriliş erleridir. Bu yüzden devrinin diriliş erleri için O'nların hayatları ve şahsiyetleri alternatifleri olmayan birer kaynaktır.

İkinci Yeni şairlerinin kutsal kitaplara yaklaşımları "Varlık Ötesi" kapsamında değerlendirdiğimiz diğer başlıkları ele alışlarıyla örtüşmektedir. Bu şairler kutsal kitapları şiirlerinde müstehzi bir üslûpla eleştirmişler, sorgulamışlar ve hafife almışlardır. Bu olumsuz tutumlarına rağmen kutsal kitapların dil ve üslûp özelliklerinden istifade etmekten de geri kalmamışlardır. Hareketin diğer şairlerinin aksine Sezai Karakoç, kutsal kitaplara özellikle de Kur'an'a yeniden ayağa kaldırılacak bir medeniyetin can damarları, referans kaynakları olarak bakar.

İkinci Yeni şairlerinde ölüm genellikle dinî temelden yalıtılmış olmanın netice verdiği, metafizik duyarlılıktan yoksun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu hareketin şairlerinde ölüm, yok olma korkusu diyebileceğimiz bedenle ve bu dünyayla sınırlandırılmış gibidir. Bu şairler öldükten sonra dirilme, kıyamet, cennet ve cehennem gibi dinî terminolojiye ait kavramları çok az işlemişler; işledikleri yerlerde de asıl anlam dünyalarından saptırarak ele almışlardır. Sezai Karakoç'ta ise ölüm ve ölüm ötesine ait unsurlar, kavramlar dinî merkeze sadık kalınarak, metafizik

duyarlılıkla işlenmiştir. Karakoç bahsi geçen kavramlara davası adına işlerlik de kazandırmıştır.

İkinci Yeni şairlerinin "intihar" olgusuna yaklaşım biçimleri kendi içlerinde farklılıklar göstermektedir. İntihar, Turgut Uyar ve Edip Cansever'de bireyin yaşamak zorunda kaldığı edilgen hayata pasif bir tepki, Ece Ayhan'da –özellikle Devlet ve Tabiattan sonraki şiirlerinde- düz, sıradan halkın veya kendisini marjinalde konumlandıranların onurlu bir tercihi, İlhan Berk'te sevdiğine duyduğu aşkın yoğunluğunu ifade etmek için kullanılan bir araçtır. İntihar, Sezai Karakoç'tan hiçbir şekilde kendisine vize alamaz. Aksine Karakoç, eleştirel bir tutumla intihara yaklaşmış; intiharı, modern sanatın, sanatçının kendisini afişize etmede tuttuğu bir "menecer" olarak adlandırmıştır.

Çalışmamızın üçüncü ve son bölümü 'İkinci Yeni Şairlerine Göre Modern İnsanın Olumsuz Görünümleri'ni içermektedir. Bu kısım kendi içerisinde 'Huzursuzluk', 'Yalnızlık', 'Yabancılaşma, 'Aşırı Uyum ve Uyumsuzluk' başlıkları altında sınıflandırılarak incelenmiş; ilgili başlıkların İkinci Yeni Şiiri'ndeki yansımalarına geçilmeden önce her başlık için kapsamlı bir incelemede bulunulmuştur.

Modernite, çalışmamızın ilk bölümünde de vurguladığımız üzere bilimsel ilerlemeler ve teknolojik gelişmelerle insan yaşamına sayısız konfor ve kolaylık sağlamıştır. Ancak modernite bu faydalarının yanında iktidar ve denetleme mekânizmalarının baskısı, artan tüketim ihtiyacına karşılık maddesel imkânın azalması, toplumda kişiler arası rekabetin acımasızlaşarak hız kazanması, sevilmeyen işlerde çalışmanın yük hâline gelmesi, kentleşme olgusuyla birlikte kalabalığın ve uygarlaşma baskısının artması gibi özellikleri dolayısıyla da modern insanda önü alınamaz birçok probleminde kaynağını teşkil etmektedir.

Kapsam ve etki yönüyle 'Huzursuzluk' bu problemlerin başında gelmektedir. Sadece modern dönemlere has bir problem çeşidi olmamasına karşın, yukarıda değindiğimiz nedenlerden ötürü, 'Huzursuzluk' modern insanın en belirgin görünümlerinden birisi haline gelmiştir. Bu yönüyle İkinci Yeni şiirinde en çok karşılaştığımız 'görünümler'in de başında gelmektedir. Yapmış olduğumuz tematik incelemeler neticesinde İkinci Yeni şairleri, İkinci Yeni şiiri içerisinde anıldıkları ilk

dönemleri itibariyle bireysel eksende "içsel kökenli" bir huzursuzluğu modern şiirin dili ve üslûbu içerisinde dile getirmişlerdir. Onların 'huzursuzluk' görünümü karşısındaki bu tercihleri özellikle 1965'ten sonraki dönemde toplumsal ve evrensel kökenli bir karaktere bürünür.[1] Temaya yaklaşımdaki bu eksen kayması, şiirin dilini de etkilemiş, daha anlaşılabilir bir dil ve yer yer hitabet havasına kaçan üslup hareketin kimi şiirlerinde görünmeye başlamıştır. Sezai Karakoç, diğer İkinci Yeni şairleri gibi "huzursuzluk"u sadece şiirsel bir tema olarak işlememiş, kendine özgü bir duyarlılık ve geleneksel özlerden aldığı destekle "huzursuzluk" nedenleriyle bir savaş içerisine girmiş ve ona çareler aramıştır.

Çalışmamızın bu bölümünde ele aldığımız modern insanın olumsuz görünümlerinden birisi de yalnızlıktır. Yalnızlık, geleneksel insanda genellikle sıladan ayrılışın neticesinde, gurbet duygusuyla ortaya çıkıp fiziksel bir ayrılığa karşılık gelen bir durumken; modern insanda yalnızlık, toplum içerisindeki bireyin soyutlanışını yahut bireyin kendini koruma içgüdüsüyle tercih ettiği psikolojik bir durumu ifade etmektedir. İkinci Yeni şairleri de şiirlerinde "temanın" modern insanda ortaya çıkan görünümüne ağırlık vermişler, kendi içlerinde farklılıklar olmakla birlikte "yalnızlık"a karşı benzer yaklaşımlar göstermişlerdir. Ancak Sezai Karakoç bu temada da hareketin diğer şairlerinden ayrılır. Karakoç'ta yalnızlık, inandığı değerlerin hakim olmadığı ve hor görüldüğü zaman ve mekandan ilişkileri en aza indirerek uzaklaşmaya ve kendi seçimi ile yaşanılan bir duyguya işaret etmektedir.

İkinci Yeni şairleri, seçtikleri –Türk şiir geleneğinin akışına zıt- istikametle, dilde ortaya koydukları deformasyon ve sapmalarla; çağdaşı oldukları şairler ve okurlarıyla aralarında bir mesafe oluşturdular. Bu durum, onların başat temalarından birisi olan "yalnızlık"ın önce üslûplarında başladığının da bir göstergesidir.

[1] İkinci Yeni şiirinde önce içerik daha sonra değişen içeriğe bağlı olarak şiir dilinde meydana gelen bu köklü değişimi Mehmet Can Doğan, şu şekilde anlatır: "Modern anlamda erken bir birey bilinci getirmiştir İkinci Yeni. Zamanını bulamadığı için bu bilinç, yetmişli yıllarda şiiri yönlendirememiştir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin öncü şairleri, bireysel arayışlarını bir süre sonra konjoktüre göre ayarlamak zorunda kalmışlardır." Bkz. Mehmet Can Doğan, "Seksenlerde Yazılan Şiirin Açtığı İmkanlar", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, s.126.

Çalışmamızda felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi birçok bilim dalının sahasına girmesi nedeniyle, tek bir tanımlamayla açıklanabilecek bir kavram niteliği göstermeyen "Yabancılaşma" başlığının kendi içerisinde oluşan alt başlıklarına da değinme lüzumu hissedilmiştir. Bu lüzum çerçevesinde "Yabancılaşma"nın;

1.Topluma yabancılaşma
2.Teknolojik yabancılaşma
3.Siyasi yabancılaşma
4.Çalışma koşullarının neden olduğu yabancılaşma
5.Din konusunda yabancılaşma
6.Tüketimle gelen yabancılaşma

gibi alt başlıklarına rastlanmıştır. Daha sonra kavramın edebiyatta kullanımına geçilmiş, sosyal hayatta olumlu bir anlama sahip olmayan temanın edebiyat için farklı ve zengin açılımlara sahip olduğu ve çağ edebiyatının da başat motiflerinden birisi olduğu vurgulanmıştır. Bu vurgulamadan sonra temanın İkinci Yeni şiirinde ele alınışına geçilmiş ve bu ele alınış nedeniyle İkinci Yeni şairlerine yöneltilen eleştirilere de yer verilmiştir.

Bu bağlamdan hareketle İkinci Yeni şiirinde yabancılaşma teminin ele alınması diğer İkinci Yeni'yle özdeş hâle getirilen "huzursuzluk, yalnızlık" gibi temlerde olduğu gibi eleştirmenler tarafından bu şairlerin "bunalım" edebiyatı ve kaçış edebiyatı yapmakla, batı edebiyatını taklit etmekle eleştirilmelerine neden olmuştur.

İkinci Yeni şairleri batılı bir algı ve özden hareketle "yabancılaşma" kavramını ele almalarına karşın sosyolojik anlamda bizim toplumumuzda "yabancılaşma"yı netice verecek süreçlerin yaşanmadığını veya olmadığını iddia etmek bu konuda çok ciddi bir yanılgıya düşüldüğünü göstermektedir. İkinci Yeni köyden kente göç edip kentin yaşama olanakları içerisinde hayat mücadelesi veren, zedelenen, mecbur bırakılan ve insanî tarafları deforme edilerek tüketimin nesnesi hâline dönüştürülen bireyin şiirini yazmış; dolayısıyla "yabancılaşma" dediğimiz temanın envanterini de kendi toplumu içerisinde rahatlıkla bulmuştur. Temanın şairler tarafından ele alınıp işlenişi noktasında karşılaştığımız bir diğer özellik de "Sosyo-Kültürel Yabancılaşma"dır. Sezai Karakoç hariç tutulmak kaydıyla İkinci Yeni şairlerinin toplum düzenine, yerleşik ve dinî değerlere yabancılaşmayı içeren ve

şiirlerinde özellikle "cinsellik ve erotizm" noktasında yoğun örnekleriyle karşılaştığımız bu yabancılaşma çeşidini, bu hareketin şairleri toplumda yasaklanan, tabu hâline getirilen mefhumları yıkmak için özellikle kullanmışlardır.

"Yabancılaşma" temasından sonra "Konformizm-Nankonformizm" başlıklarına geçilmiştir. Bu sözcüklerin öncelikle sözlüklerde aldığı anlamlara değinilmiş daha sonra referanslar ve dipnotların yardımıyla kavramların felsefî açılımlarına yer verilmiştir.

İkinci Yeni ise bir şiir hareketi olarak geleneksel Türk şiir arkının dışına çıkması, denenmemişi denemesi, hazır sunulu olanı reddetmesiyle nonkonformist bir görünüm sergilemektedir. Onlar, üslûpta ortaya koydukları bu nonkonformist tutumlarının aksine şiirlerinde, içerisinde bulunduğu ve anlamlandıramadığı kent yaşamına uymak zorunluluğunu yaşayan bireyin dramını konu edinmişlerdir.

Çalışmamız sonucunda İkinci Yeni olarak adlandırılan şairlerin bir arada anılmalarına gerekçe gösterilen şiir dilindeki ortak tercihlerinin yanında bir diğer ortak paydanın da şiirlerinde modernizm karşısındaki bireyin görünümlerine yer vermeleri olduğu kanısına vardık. Ancak bütün bu ortak paydalara rağmen İkinci Yeni şiiri, ortak bir şiir hareketinden çok; ayrı ayrı şairlerin modern şiirin imkanları ile modern insanı anlatma çabası olarak belirginlik kazanmaktadır.

BİBLİYOGRFYA / KAYNAKÇA

A.KİTAPLAR

Afşar, Timuçin: **Düşünce Tarihi**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2011

Akay, Hasan: **Şiire Yeniden Bakmak**, İstanbul, Akademik Kitaplar, 2009

....., Hasan: **Kare-Deniz**, İstanbul, 3F Yayınları, 2006

Akkanat, Cevat: **Gelenek Ve İkinci Yeni Şiiri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002

Altan, Erhan: **Tomris Uyar'la Turgut Uyar Üzerine Bir Söyleşi: Ben Koşarım Aşağlara Koşarım**, İstanbul, Dünya Kitapları 2005

Altıyaprak, Yakup: **İkinci Yeni Ve Türk Şiirinde Modernizm**, Ankara, Ebabil Yayınları, 2008

Andaç, Feridun: **İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda**, İstanbul, Dünya Yayınları, 2004

Andı, M. Fatih: "İstanbul'a İki Bakış: Sezai Karakoç Ve Cemal Süreya'nın Şiirlerinde İstanbul", **Güneşe Tutulan Ayna**, İstanbul, Hat Yayınları, 2010

....., M.Fatih:	"Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları Ve Sezai Karakoç, **Güneşe Tutulan Ayna**, İstanbul, Hat Yayınları, 2010
Armağan, Mustafa	**Gelenek Ve Modernlik Arasında**, 2.Bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1998
....., Mustafa:	**Gelenek**, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1992
Armağan, Yalçın:	**İmkansız Özerklik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011
Aslanoğlu, Rana A.:	**Kent, Kimlik Ve Küreselleşme**, İstanbul, Ezgi Yayınevi, 2000
Aydın, Mehmet:	**Din Felsefesi**, 4.bs., Ankara, Selçuk Yayınları, 1994
Albayrak, Ahmet:	" Sezai Karakoç'ta İdeal İnsan Yorumu", **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010
Bahr, Hermann:	"Dışavurumculuk", **Modernizmin Serüveni**, Haz.Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

Baş, Münire Kevser: **Diriliş Taşları, Sezai Karakoç'un Düşünce Ve Sanatında Temel Kavramlar**, Ankara, Lotus Yayınları, 2008

Batur, Enis: **E/Babil Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995

....., Enis: **Smokinli Berduş: Şiir Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001

....., Enis: **Tahta Troya**, İstanbul, Yazko, 1981

Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, 4.bs., Çev. Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

Bauman, Zygmunt: **Modernlik Ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003

Benk, Adnan: **Eleştiri Yazıları I**, İstanbul, Doğan Yayınları, 2000

Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, 14.bs., Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010

Bezirci, Asım: **İkinci Yeni Olayı**, 2.bs., İstanbul, Evrensel Basım Ve Yayın, 2004

Burke, Peter: **Tarih Ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tuncay, İstanbul Tarih Vakfı Yayınları, 1994

Blackham, H.J.: **Altı Varoluşçu Düşünür**, Çev.Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitapevi, 2005

Cahoone, Lawrence E.: **Modernliğin Çıkmazı**, Çev. Ahmet Demirhan, Erol Çatalbaş, İstanbul, İnsan Yayınları, 2001

Canberk, Eray: **A'dan Z'ye Edip Cansever**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

Cöntürk, Hüseyin-Bezirci Asım: **Turgut Uyar-Edip Cansever**, İstanbul, De Yayınevi, 1961

Cöntürk, Hüseyin: **Çağının Eleştirisi**, Haz. Ege Berensel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006

Çınar, Aliye: **Varoluşçu Teoloji: Paul Tillich'te Din Ve Sembol**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2007

Çolak, Veysel: **Şairin Kanı**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2004

Demiralp, Oğuz: "Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitaplar, 2004

Diclehan, Şakir: **Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç**, İstanbul, Piran Yayınları, 1980

Diken, Bülent: **Nihilizm**, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011

Dirlikyapan, Devrim: "Nesnel Bağlılaşık Kavramı, **O Ben Ki: Edip Cansever**, Haz.Alemdar Yalçın, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2005

Doğan, Mehmet H.: **Tekrarın Tekrarı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000

....., Mehmet H.: **İkinci Yeni Antolojisi**, İstanbul, Papirüs, 1969

Durkheim, Emile: **İntihar**, 2.bs., Çev. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2011

Duruel, Nursel: **A'dan Z'ye Cemal Süreya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

Edgü, Ferit : "Sonsuz Eksi İki", **Şiirde Dün Yok Mu**, Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999

Eliot, T.S.: **Denemeler**, Çev. Akşit Göktürk, De Yayınları, 1961

Erdost, Muzaffer İlhan: **Üç Şair: Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmet Arif**, Ankara, Onur Yayınları, 1994

....., Muzaffer İlhan: **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, Onur Yayınları, 1997

Eroğlu, Ebubekir: **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

....., Ebubekir: **Sezai Karakoç'un Şiiri**, İstanbul, Bürde Yayınları, 1981

Ersoy, Mehmet Akif: "Hatıralar/5.Kitap", **Safahat**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2001

Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003

Frederictowarnıckıd, De: **Anılar Ve Günlükler: Martin Heidegger**, Çev.Zeynep Durukal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

Freud, Sigmund: **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Hâluk Barışcan, İstanbul, Metis Yayınları, 1999

Fuat, Memet: **İkinci Yeni Tartışması**, "İkinci Yeni'de Buluşanlar", İstanbul, Adam Yayınları, 2000

Fustier, M.: **Tüketim Psikolojisi**, Çev. Süheyl Gürbaşkan, İstanbul, Reklam Yayınları, 1974

Gasset, Ortega: **İnsan Ve Herkes**, Çev.Neyyire Gül Işık, İstanbul, Metis Yayınları, 1999

Gençtan, Engin: **Çağdaş Yaşam Ve Normal Dışı Davranışlar**, 7.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989

Giddens, Antony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 4.Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

Gökberk, Macit: **Felsefenin Evrimi**, İstanbul, Devlet Kitapları, 1979

Guenon, Rene: **Doğu Düşüncesi**, Çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul, İz Yayıncılık, 1977

....., Rene: **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, 2.Bs., Ankara, Hece Yayınları, 2009

....., Rene: **Niceliğin Egemenliği Ve Çağın Alametleri**, Çev. Mahmut Kanık, İstanbul, İz Yayıncılık, 1990

Gümüş, Semih: **Modernizm Ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü Ve Yarını**, İstanbul, Can Yayınları, 2010

Hâldun, İbn: **Mukaddime I**, Çev.Zakir Kadiri Ugan, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1986

Hegel, G.W.F.: **Tinin Görüngübilimi**, Çev. Aziz Yardımlı, 2.bs., İstanbul, İdea Yayınevi, 2004

Huntington, Samuel - Dominguez, Jorgeı: **Siyasal Gelişme**, Çev. E. Özbudun, Siyasi İlimler Derneği Yayınları, Ankara, 1985

İlhan, Attila: **İkinci Yeni Savaşı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004

İnsel, Ahmet: **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, 7.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007

Jung, Carl Gustav: **Analitik Psikoloji**, İstanbul, Payel Yayınları, 2007

Kahraman, Hasan Bülent: **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, Büke Yayınları, 2000

....., Hasan Bülent: **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, 2.bs., İstanbul, Everest Yayınları, 2004

Kantarcıoğlu, Sevim: **Türk Ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004

Kaplan, Mehmet: **Şiir Tahlilleri 2**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1980

Karaca, Alaattin: **İkinci Yeni Poetikası**, 2.bs., Ankara, Hece Yayınları, 2010

Karaca, Faruk: **Ölüm Psikolojisi**, İstanbul, Beyan Yayınları, 2000

Karadağ, Raif: **Petrol Fırtınası**, İstanbul, Turan Neşriyat Yurdu, 1969

Karataş, Turan: **Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1998

Kısakürek, Necip Fazıl: **Çile**, 12.bs., İstanbul, Büyükdoğu Yayınları, 1987

Kierkegaard, Soren: **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, 5.bs., Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Doğubatı Yayınları, 2010

....., Soren: **Korku Ve Titreme**, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Ağaç Kitabevi, 2009

....., Soren: **Yaşadığımız Çağ**, Çev. Nedim Çatlı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997

Koçak, Orhan: **Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**", İstanbul, Metis Yayınları, 2011

Kojeve, Alexandre: **Hegel Felsefesine Giriş**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001

Kolakowkı, Leszek: **Modernliğin Sonsuz Duruşması**, İstanbul, Pınar Yayınları, 1999

Kovel, Joel: **Tarih Ve Tin**, Çev. Hakan Pekinel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994

Krech, Davıd-
Crutchfild, Rıchard S.: **Sosyal Psikoloji**, Çev. Erol Güngör, 2.bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 1994

Lindbom, Tage: **Başaklar Ve Ayrık Otları Modernliğin Kutsalları**, Çev. Ömer Baldık, İstanbul, İnsan Yayınları, 1997

Lukes, Steven: **Bireycilik**, Çev. İsmail Serin, Ankara, Bilim Ve Sanat Yayınları, 2006

Nasr, Seyyid Hüseyin: **Modern Dünyada Geleneksel İslam**, Çev. Sara Büyükduru, 4.bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2004

Oktay, Ahmet: **İnsan Yazar Ve Kitap**, Ankara, Ark Yayınevi, 1995

....., Ahmet: **Şairin Kanı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001

....., Ahmet: "Zamanla Göz Göze Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiirin Arka Fonu", **Şiirde Dün Yok Mu,** Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999

....., Ahmet: **Metropol Ve İmgelem**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yay., 2002

....., Ahmet: **Şair İle Kurtarıcı**, İstanbul, Korsan Yayınları, 1992

Özcan, Tarık: **Aykırı Ve Şair İlhan Berk**, İstanbul, Popüler Yayınları, 2009

Özdamar, Emine Sevgi: **Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur: Ece Ayhan'lı Anılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

Özdenören, Rasim: **Ruhun Malzemeleri**, 3.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1999

Özel, İsmet: **Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma**, İstanbul, Şule Yayınları, 2002

Özel, Mustafa: **İktisat Risaleleri**, 2.bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 1997

Özmeral, Özgür: **Cemal Süreya Şiirinde Kadın Ve Erotizm**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2007

Özpalabıyıklar, Selahattin: **A'dan Z'ye İlhan Berk**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

Pala, İskender: **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, C.II, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989

Pappenheim, Fritz: **Modern İnsanın Yabancılaşması**, Çev. Salih Ak, Ankara, Phoenix, 2002

Sosyal, Ahmet: **A'dan Z'ye Ece Ayhan**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

Sartre, J.P: **Varoluşçuluk,** Çev.Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2010

....., J.P: **Bulantı,** Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Can Yayınları, 2010

Sazyek, Hakan: **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1996

Scott, George Ryley: **İşkencenin Tarihi**, Çev. Hamide Koyukan, Ankara, Dost Kitabevi, 2001

Seyppel, Tatjana: **Oğuz Atay'ın Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989

Shils, Edward: **İnsan Bilimlerine Prologomena**, Çev.Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002

Sımmel, Georg: **Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi**, Ankara, Ark Yayınları, 1996

Spengler, Oswal: **Batının Çöküşü**, Çev. Giovanni Scognamillo, Nuray Sengebli, İstanbul, Dergah Yayınları, 1978

Steiner, Geoerge **Heidegger,** Çev. Süleyman Sahra, Ank., Hece Yayınları, 2003

Perinçek, Feyza- Duruel Nursel: **Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995

Tanyeli, Uğur: "Modernizmin Sınırları Ve Mimarlık", **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

Taylor, Charles: **Modernliğin Sıkıntıları**, Çev. Uğur Canbilen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001

Thoreau, Henry Davıd: **Doğal Yaşam Ve Başkaldırı**, 2.bs. Çev. Seda Çiftçi, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2007

Touraıne**,** Alaın: **Modernliğin Eleştirisi,** Çev.Hülya Tufan, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

Tuğcu, Tuncar: **Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın Ve Marksizmin Kökleri**, Ankara, Alesta Yayınları, 2002

Tural, Şecaattin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2003

Van Der Loo, Hans -Reijen, Willemvan: **Modernleşmenin Paradoksları**, Çev. Kadir Canatan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003

Yalom, Irvin: **Varoluşçu Psikoterapi**, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001

Yümni, Sezen **Çağdaşlaşma, Yabancılaşma Ve Kimlik**, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2002

B. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN ŞİİR KİTAPLARI VE YAZILARI

Ayhan, Ece: **Bütün Yort Savul'lar!**, 8.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010

....., Ece: **Sivil Şiirler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993

....., Ece: **Sivil Denemeler Kara**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998

....., Ece: **Mor Ötesi Requiem**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006

....., Ece: **Bir Şiirin Bakır Çağı: Dip Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

....., Ece: **Hay Hak! Söyleşiler,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

....., Ece: **Başıbozuk Günceler**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

....., Ece: **Öküz!lemeler,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

....., Ece: **Dipyazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996

....., Ece: **Şiirin Bir Altın Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

....., Ece: **Kolsuz Bir Hattat**, İstanbul, Beyaz Yayınları, 1987

Berk, İlhan: **Toplu Şiirler**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008

....., İlhan: **Şairin Toprağı,** İstanbul, Simavi Yayınları, 1992

....., İlhan: **Kült Kitap**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998

....., İlhan: **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

....., İlhan: **Kanatlı At**, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005

....., İlhan: **Uzun Bir Adam**, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005

....., İlhan: **İnferno**, 1.bs. İstanbul, Dünya Yayınları, 2004

Cansever, Edip: **Sonrası Kalır I**, 5.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010

....., Edip: **Sonrası Kalır II**, 5.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010

....., Edip: **Şiiri Şiirle Ölçmek**, "Geleceğin Şiiri", Haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008

....., Edip: **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., Konuş. Adnan Benk, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel, İstanbul, Adam Yayınları, 1989

Karakoç, Sezai: **Gündoğmadan**, 8.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 2010

....., Sezai: **Yitik Cennet**, Diriliş Yayınları, İstanbul 2001

....., Sezai: **Sur**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1975

....., Sezai: **Körfez**, İstanbul, Kül Yayınları, 1959

....., Sezai: **Günlük Yazılar III Sur**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998

....., Sezai: **İnsanlığın Dirilişi**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1978

....., Sezai: **Gündönümü**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 2004

....., Sezai: **Fizik Ötesi Açısından Ufuklar Ve Daha Ötesi III**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998

....., Sezai: **edebiyat yazıları I: medeniyetin rüyası rüyanın medeniyeti**, 3.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1997

....., Sezai: **edebiyat yazıları II: dişimizin zarı,** 2.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 2000

....., Sezai: **Diriliş Çevresinde**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1988

....., Sezai: **Diriliş Neslinin Amentüsü**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1986

....., Sezai: **Çıkış Yolları I**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998

....., Sezai: **Diriliş Muştusu**, 2.Bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1985

....., Sezai: **edebiyat yazıları III: eğik ehramlar**, 2.bs., İstanbul, Diriliş Yayınları, 2000

Süreya, Cemal: **Sevda Sözleri,** 32.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

....., Cemal: **Toplu Yazılar 1: Şapkam Dolu Çiçekle Ve Şiir Üzerine Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000

....., Cemal: **Günübirlik'ler: Toplu Yazılar II**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005

....., Cemal: **Güvercin Curnatası**, Haz. Nursel Duruel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

....., Cemal: **Papirüsten Başyazılar**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1967

....., Cemal: **Günler,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996

....., Cemal: **99 Yüz**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992

Uyar, Turgut: **Korkulu Ustalık: Yazı ve Söyleşiler**, Haz. Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009

....., Turgut: **Büyük Saat**, 8.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009

C. MAKALELE, SÖYLEŞİ VE DOSYALAR

Abacı, Tahir: "Karakoç'un Söylediği", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, ss.61-67

Abak, Şaban: "Çeşmeler ve Şairler", **Hece**, Diriliş Özel Sayısı, S.73, 2003, ss.208-213

Alpay, Necmiye: "Sezai Karakoç Kaçıncı Oğul?", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, s.33-39

Akay, Hasan: "Adı Kötüye Çıkmış Sözcükler ve İkinci Yeni Şiiri", **Hürriyet Gösteri**, S.266, 2005, ss.38-42.

Aries, Philippe: "Yasak Ölüm", **Defter**, İstanbul, Aralık–Ocak 1987, s. 92

Armağan, Mustafa: "Heidegger, Nasr Ve Hogson: Gelenekle Yeniden Yüzleşmek", **Muhafazakar Düşünce**, S.3, 2005 Kış, Ankara, s.33

Ayhan, Ece: "Esas Duruş Mülkün Temelidir", **Ludingirra**, S.1, Bahar 1997, ss.26-30

Balık, Macit: "Edip Cansever'in Tragedyalarında Yalnızlık, Bunalım Ve Yabancılaşma", **Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.4, S.18, Summer 2011, ss.7-24

Baş, Münire Kevser "Sezai Karakoç Şiirinde Ölüm", **Turkısh Studies**, Volume 5/1 Winter, 2010, ss.14-58

Başkal, Zekeriyya: "Sezai Karakoç'ta Modernlik Eleştirisi", **Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,** S.17, 2010, ss.51-65

Bayazıt, Erdem: "Sezai Karakoç'un Şiirine Giriş", **Deneme**, S.13, Mayıs 1972, s.4

Berk, İlhan: "İlhan Berk'le Söyleşi", Konuş. A.Şebnem Birkan, **Cumhuriyet Kitap**, S.763, 30 Eylül 2004, s.13

Budan, Cem Yılmaz: İkinci Yeni Şiirinde Din İmgesi, **Türk Dili**, C.II, S.728, 2012, ss.39-49.

Berk, İlhan: "Şeyler Atlası", **Cumhuriyet Bilim Teknik**, S.628, Mart 1999, s.24

Cansever, Edip : "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., Konuş. Adnan Benk- vd. İstanbul, Adam Yayınları, 1989, ss.99-126

....., Edip: "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu İle Konuşma", **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., Konuş. Asım Bezirci, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, ss.73-78

Çetin, Halis: "Gelenek Ve Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi", **Doğu Batı**, S.25, 2003, ss.11-40

Dalar, Levent: "Hızırın Çakıltaşları", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, ss.85-88

Demiralp, Oğuz: "Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitaplar, 2004, ss.219-232

Doğan, Mehmet Can: "Düşünen Şiir, Duyan Şiir", **Ludingirra**, İstanbul, S.1, 1997, s.99

....., Mehmet Can: "Seksenlerde Yazılan Şiirin Açtığı İmkanlar", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, ss.125-140

....., Mehmet Can: "İkinci Yeni Söyleminin Öncüsü, İkinci Yeni Şiiri'nin Gönülsüzü: Sezai Karakoç", **Turkısh Studuies**, Volume 6/3 Summer 2011, ss.731-744

Doğan, Mehmet H.: "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", **Hece**, S.53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001, s.94

Dönmez, Ali Osman: "Ötesini Söylemeyeceğim Şiirinden Hareketle Sezai Karakoç Şiirinde Kadın", **Kahramanmaraş'ta Sezai Karakoç'la Kırk Saat**, (Sempozyum Sunumları Kitabı İçinde), Kahramanmaraş Belediyesi, Kahramanmaraş, 2006, s.189

Ecevit, Yıldız "Edebiyatta Yabancılaşma Ve Yabancılaştırma", **Virgül**, S.14, 1998, ss.45-47

Edgü, Ferit: "Sonsuz Eksi İki", **Şiirde Dün Yok Mu**, Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999, ss.105-107

Erdost, M.: "Tütünler Islak" **Şiirde Dün Yok Mu**, Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999, ss.31-34

Erenel, Ender: "Ece Ayhan Sözlüğü", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitaplar, 2004, ss.183-202

Esen, Kerem: "Özgürlük, Ponopticon Ve Kötü Çocuklar", **Virgül**, S.29, Nisan 2000, s.18

Günay, Durmuş: "Diriliş Akımı Ve Düşünce Sistemi, **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.54-68

Gündoğan, A.O.: " Descartes'ta Mekanizm", **Felsefe Dünyası**, S.16, 1995, ss.49-56

Gürsel, Nedim: "Yorulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitaplar, 2004, ss.203-217

Hendrickson, Robert: Çerçilerden Görkemli Emporyumlara", **Cogito,** S.5, Güz 1995, ss.7-20

Hızlan, Doğan: "Mısrayimden Biri İçin Notlar", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, 2004, ss.123-134

İlhan, Nilüfer: "Cemal Süreya'nın Şiirinde Ölüm Teması", **Turkish Studies**, Volume 6/2, Spring 2011, ss.473-484

İnam, Ahmet: "Teni ve Canıyla Türkiye'nin Uçurumunda Bir Şair: Cemal Süreya", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, ss.22-40

İnce, Özdemir: "Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair", **Hürriyet Gösteri**, Şubat 1990, ss.18-21

....., Özdemir: "İkinci Yeni Şiiri Üzerine Soruşturma", **Türk Dili**, S.309, Haziran 1977, s.527

....., Özdemir: "Turgut Uyar Aynanın Arkasındadır", **Gösteri**, S.120, Kasım 1990, s.40

Kacıroğlu, Murat: "İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu Ve Afrika", **Türkiyat Mecmuası**, C.21, Güz 2011, ss.177-210

Kahyaoğlu, Orhan "Cemal Süreya Şiirinde Ortadoğu", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, ss.63-76

Kanter, Beyhan " Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Modern İnsanın Yalnızlığı Ve Sonsuzluk Özlemi, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.21, S.2, 2011, ss.26-38

Karaca, Alaattin: "İkinci Yeni Şiiri Ve Resim", **Turkısh Studies**, Volume 5/2 Spring 2010, ss.281-312

Köz, Mustafa "Bir Çiçek Dürbünü: Cemal Süreya", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, ss.11-18

....., Sezai: "Kutsal At", **Pazar Postası**, Nr. 12, 23 Mart 1958, s.6

....., Sezai: "Hatıralar", **Diriliş**, S.49, Haziran 1989

....., Sezai: " Bir Materyalist Şiir", **Pazar Postası**, S.17, 27 Nisan 1958, s.8

Kirenci, Mustafa: "Akıp Giden Zamanda Kalanlar", **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.12-52

Korkmaz, Ferhat: "Edip Cansever'in Şiirlerinde Göz İmgesi", **Turkish Studies**, Volume 7/3, Summer 2012, 1777-1789

Kurt, Ayhan: "Ötesini Söyleyemiyorum", **Ludingirra**, S.9, Bahar, 1999, ss.52-61

Lekesiz, Ömer: "Diriliş ve Uygarlık", **Hece**, Diriliş Özel Sayısı, S.73, 2003, ss.20-39

Oktay, Ahmet: "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım", **Güldönüyor Avucumda,** 4.bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1989, ss.176-191

Oktay, Ahmet: **O Ben Ki: Edip Cansever**, Haz.Alemdar Yalçın, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2005, ss.9-22

Oktay, Ahmet: "Zamanla Göz Göze Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiirin Arka Fonu", **Şiirde Dün Yok Mu,** Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999, ss.121-144

Oskay, Ünsal: "Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya-Sezai Karakoç-Ece Ayhan", **Gösteri**, Şubat 1990, s.32

Öneş, Mustafa: "Ece Ayhan'a Doğru", **Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, 2004, ss.107-115

Özcan, Tarık "Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi Ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulanması", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, 2003, ss.115-136

Özgüven, F.: "Turgut Uyara: Hangi Soruyu Niye", **Sonsuz ve Öbürü**, Haz. Tomris Uyar- Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yayınları, 1985, ss.103-108

Özkırımlı, Attila: "Türk Yazın Tarihinde Akımlar", **Türk Dili**, S.349, Ocak 1981, ss.411-435

Özmen, Kemal: "Bir Senfonik Şiir: Turgut Uyar'ın 'Ölü Yıkayıcılar'ı", **Şiirde Dün Yok Mu**, Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1999, ss.40-49

Shils, Edward: "Gelenek", Çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, S.25, ss.101-131

Şen, Cafer: "Sezai Karakoç Şiirinin Psikanalitik ve Fenemenolojik Temelleri Üzerine Bir İnceleme", **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.234-269

Şirin, M. Ruhi: "Medeniyet Soluğu", **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.120-137

Taşçıoğlu,Yılmaz: " Diriliş Estetiği Ya Da Sezai Karakoç'un Sanat Görüşü, **Sezai Karakoç**, Haz. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.140-152

Timuçin, Afşar: "Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış", **Felsefe Dünyası Dergisi**, S.5, Ankara, 1992, ss.16-23

Turan, Güven: " Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış", **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1989, ss.216-229

Tüzer, İbrahim: "İkinci Yeni'de Bir Yaşam Alanı Olarak Ket Algısı", **Tübar**, XXIX/ Bahar, 2011, ss.403-420

Uyar, Tomris: "Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever", **Gül Dönüyor Avucumda**, 4.bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1989, ss.162-166

Uyar, Turgut: "Yakında Bitiririm", **Pazar Postası**, 16 Eylül 1956, ss.6-11

Ünal, Hayriye: "Cemal Süreya'nın Altın Bağlantıları", **Cemal Süreya**, Ed. Doğan Hızlan, Ankara, KTBY, 2011, ss.46-56

Yıldız, Ali: "Balkon", **Yedi İklim (Sezai Karakoç Özel Sayı)**, S.126, 2000, s.33

Yılmaz, Sibel: "Edip Cansever'in 'Mendilimde Kan Sesleri' Şiiri Üzerine Bir İnceleme", **Turkish Studies**, Volume 7/4, Fall 2012, ss.3291-3300

Yılmaz, Mehmet: "Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar'ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", **Turkish Studies**, Volume 6/3, Summer 2011, ss.1893-1906

D.ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER

Aksoy, Ömer Asım: **Atasözleri Ve Deyimler Sözlüğü II**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 1988, s.983

Bolay, Süleyman Hayri: **Felsefe Doktrinleri Ve Terimleri Sözlüğü**, 9.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s.163

Budak, Selçuk: **Psikoloji Sözlüğü**, İstanbul, Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.523

"Modernizm", **Büyük Larousse,** Ansiklopedik Sözlük, C.16, Milliyet Gazetecilik, İstanbul, 1994, s.8249

Cevizci, Ahmet: **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005, s.557

Eyüboğlu, İsmet Zeki: **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü**, 3.bs., İstanbul, Soysal Yayınları, 1995, s.714

E. TEZLER

Akgün, Ali: **İlhan Berk'in Şiirinde Nesne Sorunu**, Bilkent Üniversitesi Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Y LT), Ankara, 2002

Selçuk, Ali: **İkinci Yeni Poetikası**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış YLT), Adana, 2004

Çevikbaş, Sebahattin: **Platon Ve Muhyiddin İbn-i Arabî'nin Varlık Anlayışlarının Karşılaştırılması**, Erzurum Atatürk Üniversitesi SBE, (Yayımlanmamış YLT), Erzurum, 1994

Çobanoğlu, Şaban: **İlhan Berk'in Şiir Dilinde Sapmalar ve Deformasyon**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2012

Dirlikyapan, Murat Devrim: **İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever**, Bilkent Üniversitesi Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2003

Dönmez, Süheyla: **İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1993

Emre Kılıçlı: **Servet-i Fünun ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması**, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, 2007

Ergül, Mehmet Selim: **Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması**, Bilkent Üniversitesi Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2003

Geçgel, Hulusi: **İkinci Yeni Şiiri Çerçevesinde Ece Ayhan**, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Edirne, 2002

Güler, Ahmet Faruk: **Cemal Süreya'nın Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi**, Fırat Üniversitesi SBE, (Yayımlanmamış YLT), Elazığ, 2004

Kaplan, Ramazan: **Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1981

Kavşut , Mehmet Sait: **Edip Cansever'in Şiirlerinin Tema veYapı Bakımından İncelenmesi,** Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van, 2005

Kul, Erdoğan: **Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2007

Özer, Nilay: **Turgut Uyar'ın Divan'ında Bir Araç Olarak Biçim**, Bilkent Üniversitesi Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2005

Sürgit, Büşra: **Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel Öğeler**, İstanbul Fatih Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2010

Yıldırım, Fariz: **Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı Ve Tema Bakımından İncelenmesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, 2007

F. ELEKTRONİK KAYNAKLAR

“Büyük Türkçe Sözlük”,
http://www.tdk.org.Tr, e.t. 2.01. 2012

“Güncel Türkçe Sözlük”,
http://www.tdk.org.tr, e.t. 8.07.2011

“Panteizm”,
http://felsefe.gen.tr., e.t.18.03. 2012.

“**Peygamberimizin Mucizeleri**”,
http://www.haznevi.net, e.t. 13.04. 2012

“Yöntembilim Terimleri Sözlüğü”,
http://tdkterim.gov.tr/bts/, e.t. 29.06. 2012.

Akgül, Muhittin, “**Kur’an’ın Anlaşılmasında Huruf-ı Mukattaa**”,
http:// www.muhittinakgul.com, e.t. 13.04. 2012.

Andı, M.Fatih, “**Modern Türk Şiiri Ve Peygamber**”,
http://www.sonpeygamber.info, e.t. 29.06. 2012

Belge, Murat “**Şiirde Ermeni Sorunu**”,
http: //yahnihâlda.blogspot.com., e.t. 14.01. 2010.

Bilim Ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü,
http://tdkterim.gov.tr, e.t.10. 09.2011

Demir, Mustafa, "**Huruf-ı Mukattaa"**,
http://www.kuranihayat.com, e.t. 21.03. 2012

Dermen, T. Suat, "**Modern İnsan Bir Hastalık**",
http://www.derindusunce.org, e.t. 17.09. 2011

Ertaş, Emir "**İlk Taş Plak İcacılarından Deniz Kızı Eftalya Hanım**", http://blogspot.com, e.t. 25.04. 2012

Şimşek, M.Şerif V.D., "**Örgütlerde Yabancılaşmanın Yönetimi Araştırması**" http://www.sosyalbil.selcuk.edu.Tr, e.t. 25.09. 2011

Temizyürek, Mahmut "**İlhan Berk'te Benlik Haritası Üzerine Bir Deneme**",
http:// www.siirpenceresi.com, e.t. 10.10. 2010

ÖZGEÇMİŞ

29.07.1979 tarihinde Ankara'da doğdu. Hatay Açık Öğretim Lisesi'ni bitirdi. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. 2004 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Programını, 2007 yılında "Tezkirecilik Geleneği İçerisinde Fatin Tezkiresinin Yeri ve Önemi" adlı Yüksek Lisans Tezi ile tamamladı. 2008 yılında doktora programına başladığı İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde 2010 yılında Türk Dili Okutmanı olarak görev aldı. 2012 yılında TİKA tarafından görevlendirildiği Bosna-Hersek Tuzla Üniversitesi Felsefe Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim elemanı olarak görevine devam etmektedir.