bakmak

İLHAN BERK

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınpınar



Mart 2011

bakmak

İLHAN BERK

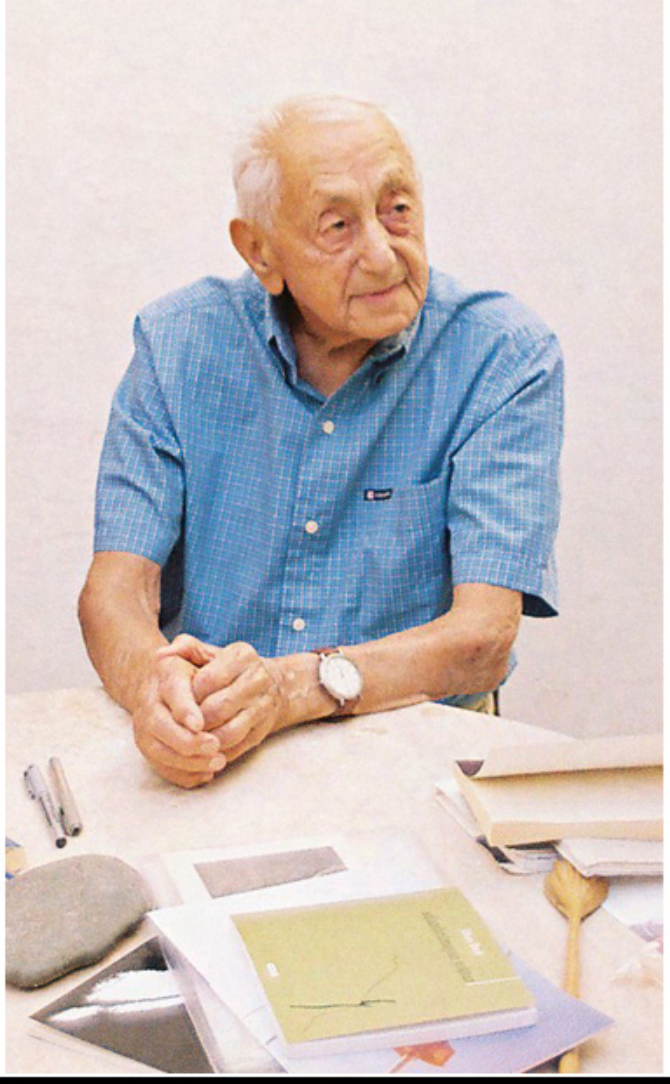
(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınpınar



Mart 2011



İLHAN BERK

"bakmak"

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınpınar

Anlamsızlığın Anlamı (Yeni Ufuklar, Nisan 1962, Sayı: 119)
Bir Ozan Davranışı (Yeni Ufuklar, Kasım 1964, Sayı: 150)
Türk Şiirine Bakmak (Yeni Ufuklar, Aralık 1964, Sayı: 151)
Üç Örnek Ozan (Yeni Ufuklar, Ocak 1965, Sayı: 152)
Eleştiride Ölçü (Yeni Ufuklar, Ocak 1965, Sayı: 153)
Türk Şiirinin Yapısına Bakmak (Yeni Ufuklar, Mart 1965, Sayı: 154)
Türk Şiirinin Yapısına Bakmak-II (Y. Ufuklar, Nisan 1965. Sayı: 155)
Türk Şiirinin Yapısına Bakmak-III (Y. Ufuklar, Mayıs 1965. Sayı: 156)
Kendi Kendinin Sürgünü (Milliyet Sanat, 12 Aralık 1977, Sayı: 255)
Manzara Eskir (Milliyet Sanat, 9 Eylül 1977, Sayı: 242)
Yazmak-Yaşamak (Milliyet Sanat,29 Ekim 1976, Sayı:203)
Yazmak Öldürmektir (Milliyet Sanat, 28 Mayıs 1976, Sayı: 186)
Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil (Milliyet Sanat, 11 Nisan 1975, Sayı: 127)

İlhan Berk'in "Milliyet Sanat" ve "Yeni Ufuklar" adlı dergilerde yayımlanan bu yazıları Evvel Fanzin (http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/blog**) kapsamında yer alan birer buluntudur.**
İşbu yazılar, Mart 2011 tarihinde Zafer Yalçınpınar (zaferyal@gmail.com**) tarafından derlenmiştir.**
Evvel fanzin kapsamındaki tüm İlhan berk ilgilerine http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/blog/?tag=ilhan-berk **adresinden ulaşabilirsiniz.**

EVVEL
aksak kolaj

Anlamsızlığın Anlamı

İlhan Berk

I

«IV. Henri'nin beyaz atının rengi neydi?»

Birçokları, günümüz şiirinin kapalı, anlamsız, bireyci, saçma olduğundan, bu yüzden de azınlığa seslenmesinden yakınıyor. Bu yakınma yalnız bizde değil, Batı'da da böyle. Şiirin şimdiye değin geçirdiği serüveni öne sürerek te, çağımızın şiirinin böyle azınlıkla yetinmesinin kendi amacına aykırı olduğu bile ileri sürülüyor. Bugünkü şiirin azınlığa seslendiği bir gerçektir. Bu az çok bütün dünyada da böyledir. Öte yandan ozanın, aslında, azınlığı seçmesi ya da şiiri azınlık için yazması diye bir önyargısı da yok. Böyle bir yargıya çoğunluğun şiire ilgisiz kalması sonucunda varılıyor. Ozan da buna hiçbir şey demiyor. Bugün bana: **Kimin için yazıyorsunuz?** diye sorsanız, Robert Graves gibi ben de: **Ozanlar için**, derim. Azınlığı yaratan, aslında, yine büyük çoğunluğun kendisidir. Çünkü şiirin **gelişimi** içinde, o kendi gerekli gelişimini yapmıyor, bu yüzden de yeni şiirin kendiliğinden dışına atılıyor. Çoğunluğun şiirin dışında kalması yalnız şiire özgü de değil: resime, musikiye, yeni romana, tiyatroya karşı durumu da ayni. Öte yandan, bu sanatların, özellikle de şiirin gelişimi tek başına bir olay değildir. Toplumun gelişimiyle bir dengesizlik yaratmıyor. Böyle olsaydı, belki ozanın tutumunun yanlış olduğu söylenebilirdi. Belki diyorum, çünkü kimi zaman ozanın davranışı başka türlü de olabilir: Arthur Rimbaud gibi bir öngören (Voyant) tavırı da takınabilir.

Bundan başka, anlamsızlık, saçmalık, bireycilik, kapalılık gibi sözcüklerin bu çağın sözcükleri olduğu artık her-

kesçe bilinen gerçeklerdir. Kafa'nın, Faulkner'in, Beckett'in mutsuzluk çanları, bu çağın dışından gelen sesler değildir. Yine Ionesco'nun, Camus'nün, Artaud'nın anlamsızlık, saçmalık çığlıkları başka bir yerden gelmiyor. Rimabaud'nın, Lautreamont'nın geçen yüzyılın sonunda salak verdiği S.O.S'lerdir bunlar. Onların yapıtlarında görülen XIX. yüzyılın bu **dayanılmazlığıdır.** Rimbaud, Kafka başkaldırdıkları zaman, bu çağın anlamsızlığına, karanlığına başkaldırıyorlar elbette. Böylece, bu kavramlar yalnız şiirin özleri olmuyor, bu çağın da özleri, bu yüzden de sorunu oluyor. Her çağın kendisine özgü özleri kendi biçimlerini ister. Yani yeni özler, yeni biçimler ister. Eski duruk toplumların özleri büyük değişiklikler göstermez. Özlerin böylesine değişik olduğu yeni çağlar, yeni özlerini, biçimlerini getirirken, eski çağlarla öyle büyük benzerlikleri olmadığı için, elbette yadırgatıcı, yeni olacaktır. Eski sanat yapıtlarının düzenine alışmış olan çoğunluk ta, bu yeni sanatı yadırgayacaktır. Görülüyor ki, bunda da çoğunluğu bir yana atış yoktur. Kaçan çoğunluk bundan. Şuraya geliyoruz: **çoğunluğu yeni şiirin dışında bırakan, çoğunluğun şiirle birlikte gelişmemesidir.** Bu yüzden de, ozanlarla çoğunluğun arasında bir boşluk her zaman olmuştur. Çoğunluğun şiir karşısındaki ilk tepkisi, şiiri hemen anlayıvermek istemesidir. Yani kolay, ilk anda anlaşılıveren şiiri sevmektedir çoğunluk. Bunu da, gerçekten büyük dediğimiz ozanlarda bulamayız. Şiir güç bir iştir. Anlamak, sevmek için bir eğitimi gerektirir. Daha da önemlisi, kimi zaman toplum değişmesini gerektirir. Böyle bir şiirin kalabalığın olması, bundan sonraki iştir. Bunun için, yâni anlaşılmak, sevilmek için ozan büyük çoğunluğa inemez. Ben duyduklarımı, duyurmak istediklerimi en iyi bir biçimde nasıl verebilirsem, öyle vermek isterim. Bu, bugün için anlaşılmıyor, azınlığa sesleniyorsa, yarın da anlaşılmıyacaktır, çoğunluğun olmıyacaktır demek değildir. Aslında, büyük bir şiirin çoğunluk için doğduğuna inanırım ben. Şiiri büyük yapan da budur derim. Bundaki büyük gerçek, şiirin bütün insanlara seslenen bir sanat olduğudur. Şiirin doğuş nedeninde böyle bir yön vardır. Böyle doğan şiirin, çoğunluğun olmaması, şii-

rin kendi doğuşuyla ilgili değildir. Daha da önemlisi, çoğunluğa seslenmiyen şiir, çoğunluğa karşı değildir. Bunu şöyle de diyebiliriz: **Bir şiir azınlığa seslendiği zaman, o şiirin çoğunluk için olmadığını söyliyemeyiz. Yani çoğunluğun ona kapalı olması, o şiirin mutlâka azınlık için olduğunu göstermez.**

II

Çoğunluğun, bugünkü şiiri kapalı, anlamsız, saçma buluşunu şiirin gelişiminin dışında kalmasıyla açıkladık. Bu şu demektir: Şiir değişmiştir. Şiirdeki büyük değişikliğin daha çok **romantisme**'le başladığı bilinen bir gerçektir. Çağımızın şiirinin değişikliği ise, XIX. yüzyılın sonunda **romantisme**'e karşı çıkmakla olmuştur. Bu değişimdeki en büyük çizgi Rimbaud'nın çizgisidir. Hemen hemen ilkin Rimbaud, **bu dünyada yaşamadığımızı** söylemiştir. Böylece de kurulu düzene başkaldırmıştır. Rimbaud'nın ayaklanmasında **yaşamayı değiştirme** başta gelir. Rimbaud bunu, şiiriyle de, yaşamasıyla da yapmıştır. Şiirde başkaldırma onunla başlamıştır demek yanlış olmaz. Rimbaud deyince, iki büyük yapıtını anlıyorum: **Une Saison en Enfer** (Cehennemde bir Mevsim) ve **Illuminations.** Bu iki yapıtta o güne değin süregelen şiir anlayışına tam bir ayaklanma buluyorum. Rimbaud, bana göre, şiire ilk çığlığı getiren ozandır. Rimbaud'yla betimdi, sözebeliğiydi, öyküydü, bugünün şiirinin düşmanı olduğu ilkeler, şiirden atılmıştır. Şiirle düzyazı arasındaki ayrım kendini göstermiştir. Rimbaud, böylece ayaklanmasıyla, ayaklanmanın şiirini de getirmiş oluyor. Yani şiiri değiştiriyor. Şiire başka bir gözle bakmak çıkıyor ortaya. Gerçeküstücüler Rimbaud'nın, Lautreamont'ın bu çizgisini daha anlamlı bir yere, yaşamanın bütün alanına koymak istediler. Savaşı daha baştan alarak, yıkıcılığı, cinneti öne sürdüler. Bunu yönteme bağladılar: **Usa karşı gelmek.** Böylece de usa karşı gelmenin yöntemi doğdu. Breton: **«Şiir usun bir bozgunluğu olmalıdır.»** diyecektir. Gerçeküstücülüğü usa karşı bir utku diye tanımlıyacaklardır. Artık ancak şaşırtıcı olan, usa karşı olan güzeldir. Gerçeküstücülerin ileri sürdüğü bu yöntem, günümüzde daha da başka biçimler

alacaktır. Artaud'da, Michaux'da, e.e. Cummings'de **us dışı** bir alan kurulacaktır. Yazmak, bir düşünme yönteminin dışına çıkacak, kendiliğinden bir **varoluş** sorunu olacaktır (1). Bunu usun kurallarına karşı durmak, beklenenin dışında bir anlamla karşılaşmak, ya da **karşıtlık mantığı** diye de tanımlıyabiliriz. Günümüzde Beckett, Ionesco bunu daha da ileri görütecek, bir çeşit anlamsızlığın anlamı'nı yapacaklardı

Şiirin gelişim çizgisini böyle özetliyebiliriz. Buna şiirin dilinde yapılan asıl değişikliği de katmak gerek. Romantisme'le başlıyan dile karşı geliş, bu yüzyılın başında bir ayaklanma biçiminde gelişmiştir. O zamana değin kullanıla gelen **ortak dil** yıkılmış, bu ayaklanış yeni bir dil bilgisi koymuştur. (Mallarmé, Hopkins, Jaymes joyce, Rimbaud). Bu yeni dilbilgisi ise, bütün bütün bireysel olduğundan, bir kurala bağlanamamaktadır. Artık her ozanın bir dili vardır günümüzde. Elbette bu çağın dili de bir kurala bağlanacaktır, ama o güne değin bu dil şiirin gelişim çizgisindeki yerini, özellikle de yadırgatıcı yerini, sürdürecektir.

III

«Sonunda usumun düzensizliğini kutsal buldum.»
(Arthur Rimbaud)

Şiirin bu değişmesinde ya da gelişiminde olan bu yenilik şöyle bir yere gelip dayanıyor: Anlam değişikliğine. Anlam değişikliğini, şiirin gelişmesinde en önemli bir ilke olarak düşünüyorum. Bu, günümüz şiirini zorlaştıran, çoğunluğun onu yadırgamasına, anlamasına engel olan biricik ilkedir. Çünkü şiirin bütün gelişimi, sonunda, anlam sorununa gelip durmuştur. Ayrıca, anlam, yalnız şiirin değil, günümüz sanatının da bir sorunudur artık. Şiirin gelişimi sonucu ortaya çıkan bu anlam değişikliğine ben: Anlamsızlığın anlamı diyorum. Öte yandan, **anlamsızlığın anlamı** dediğim bu şiir, aslında, yeni birşey de değildir. Bunu üç yönde tanımlıyabiliriz: **Yöntemli de-**

(1) Henri Thomas: Pomontoire

liklik ya da Mantıksızlığın mantığı, Kapalı şiir, Hiçten doğan şiir.

A) Hamlet'te şöyle bir konuşma var:

«— Ne okuyorsunuz efendimiz?
— Kelimeler, kelimeler, kelimeler.
— Konusu nedir?
— Kimin?
— Okuduğunuz kitabın.
— Kara çalmak, çamur atmak, bayım.
— Sayıklıyor, ama **deliliği yöntemli bir delilik.**»

Hamlet'deki bu karşılıklı konuşma ilkine iyi bir örnektir sanırım. Burada anlamsızlık beklemediğimiz bir yere gelip dayanıyor: yöntemli bir delilik oluyor. Buna **mantıksızlığın mantığı** da diyebiliriz. Çünkü mantıksızlık, ya da anlamsızlık, bir yöntem içinde gelişiyor, böylece yeni bir mantık düzenine varıyor. Hamlet'in karşılıklarına Polonius şaşıyor. Bir türlü bir anlam veremiyor. Ama onları yine de anlamsız bulmuyor. Hamlet'in yaptığı ise, sorulara doğrudan doğruya karşılık vermemesi, daha çok dolaylı bir yol seçmesidir. Aslında, Polonius, sorularının karşılıksız kaldığına da inanmıyor, belki de ona tam karşılıklar bulmasından korkuyor. Şaşkınlığı da buradan geliyor. Kısaca, böyle bir konuşma daha etkili oluyor. Ionesco, **«sözcüklerin zorlanması her zaman istenilen anlamı sağlamaz, tam tersi bir sonuca varılır»**, der. Bunun için de o, sözcüklerden çok, karşıt düşünceden yararlanır. Etkiyi, böyle bir çeşit mantıksızlığın mantığını yaparak sağlar. Bu yöntemi, **saçmalığı**, birçok ulusların halk türkülerinde bol bol bulabiliriz. Robert Benayoun (2), buna örnek olarak gösterdiği ozanlar arasında şunları sayıyor: Philippe de Remi (1250-1296), Charles-Timolean (1560-1611), Ben Jonson (1572-1637), Samuel Jonson (1709-1784). Benayoun bunu, François Villon, Shakespeare, Victor Hugo'ya dek götürüyor. Bugün bize çok anlamlı gelen bu ozanların da şiirin böyle bir yönünden habersiz olmadıklarını söylemek zor değildir. Bu yöntemin ortak yönü:

(2) Anhologie du nonsens.

karşıtlık (Contradiction) eylemine dayanıyor. Bir çeşit yanlışlığın felsefesi de diyebiliriz buna. Villion'un: **Ballade du concours de Blois**'sı iyi bir örnek buna. Böyle örnekler bizim halk edebiyatımızda ise pek boldur. En ünlüsü de, herhalde Yunus Emre'nin: «Çıktım erik dalına, anda yedim üzümü» diye başlıyan şiiridir sanırım. Yine bilmecelerimiz, tekerlemelerimiz, özellikle de Kargöz metinleri gösterilebilir. Kargöz de konuşmalar hemen hemen anlamsızlık üzerine kurulmuştur. Karagözdeki kişiler birbirlerini âdeta anlamamak yolunu tutarlar. Konuşma daha çok bir anlamsızlık üzerinde gelişir. Ionesco'ya taş çıkartır. Bu, kimi de, sözcüklerin anlamını silmiye değin gider: ses uyumuna dayanır olur. Bu çeşit, yöntemli deliliği ya da saçmayı halk resimlerinde, Bektaşi resimlerinde de görebiliriz. Bu resimler soyut bir plânda gelişir, anlam yerine bir simge düzeni göze çarpar.

Yöntemli deliliğin altın çağı diyebileceğimiz çağda da şu adları sayabiliriz: bunların başında: Edward Lear (1812-1888) geliyor. **«Benim asıl amacım, arı ve salt anlamsızlığı aramak oldu»** der, Lear. Bunu resimden şiire değin de uzatacaktır. Edward Lear'den sonra bu alanda en büyük yazar, şüphe yok ki Lewis Caroll'dır. Bence, asıl Caroll'la **anlamsızlığın anlamının** altın çağı başlıyor. Onunla çocukluğumuza, halis sanatın biricik büyük kaynağına dönüyoruz çünkü.

B) Şiirin kapalılığından gelen anlamsızlığı, daha çok Mallarmé'de, Valéry'de, Gérard Manley Hopkins'de, T. S. Eliot'da, sonra da, günümüzün birçok ozanlarında buluyoruz. Mallarmé'nin şiirine, **anahtarı kaybolmuş** bir şiir gözüyle bakmak alışılmış bir şeydir. Gerçekten, Mallarmé'nin şiiri anahtarı gerektiren bir şiirdir, bunsuz, hemen hemen şiir anlaşılmaz. Bir şifre gibi kurulmuştur şiiri, özellikle de simgelerle gelişir. Bu simgelerin neyi amaçladığı bilinmedikçe, ya da bu yoldan bir çözüme gidilmedikçe altından kalkılmaz. Gerçi Mallarmé'de sözcükler anlamlıdır, ama bu anlam çoğu, bilinen, alışılagelmiş anlam değildir, yeni bir anlama dönüktür. Sözcükleri zorlar Mallarmé. Bilinen anlamın dışındaki birinci, ikinci, üçüncü anlamla-

rı kullanır. Sözcük konusunda, Mallarmé yeni bir sözlüğü gerektirir. Mallarmé'nin şiirini bir bu zorlaştırmaz. Betimden kaçtığı için, nesneyi bir başka yoldan, u y a r m a yolundan anlattığı için, tanımdan bir şey çıkarmak zordur. Göstermeye karşı, duyurmayı kor. Mallarmé, zaten şiirden birşey anlamak isteyenlere karşı durur, gülünç bulur bunu. Belki asıl güçlük te kullandığı dilden gelir. Yeni bir dilbigisine dayanır çünkü şiiri. Bu, özellikle sentaksta büyük güçlükler doğurur. Hemen hemen fiil kullanmaz. Şiirini bütün ayrıntıların dışında, öze, ama anahtarsız varılamıyan bir öze dayar. Öte yandan, bu öz sanki ayrıntılardan kurulmuş izlemini de verir. Böylece Mallermé'nin şiirinde anlamın yerini sanki musiki alır. Mallermé'nin şiiri için söylediklerimizi, Valéry'nin şiiri için de söyliyebilrz. Böyle demekle yöntemde büyük bir değişiklik olmadığını söylemek istiyorum. Yine bu ozanlara Rilke'yi, W.B. Yeats'i de katabiliriz.

Hopkins de İngiliz şiirinde, kapalı ozanların başında anılıyor. Çağdaş İngiliz, Amerikan şiirini en çok etkileyen bir ozan olarak bilinişi, az çok buraya dayanıyor. Şiirinin güçlüğünü dili kullanışındaki değişikliğe, sonra da şiiri ayrıntıların, anlama götüren ayrıntıların dışında düşünmesi, özü, bir kapalı olan özü seçmesi, şiirini güçleştiren nedenler olarak gösteriliyor. Yine, eksiltilere (ellipsis), ses yinlemelerine (alliteration) önem vermesi şiirini karanlık yapmaktadır.

T. S. Eliot'un şiirinin güçlüğü, bu saydığımız ozanların dışından, apayrı bir yerden geliyor. Dil, Eliot'un şiirinde, Mallermé'deki ya da kapalı öbür ozanlar gibi, şiirini zorlaştıran bir öğe değildir. Konuşma diliyle yazar çünkü Eliot. Onda büyük bir yücelik bulduğu için, ayrı, soyut bir dili amaçlamaz. Konuşma dilinde elbette kendine özgü bir dilbilgisi kurmuştur. Ama şiirini anlamıya pek engel değildir bu. Eliot'un şiirinin zorluğu daha çok konusundan geliyor denebilir. Konuyu kapamak ister Eliot. Şiirlerinin bunca yorumlara yol açması, hep bu **konuyu** ortaya koymak, çıkarmak, açmak içindir. Aslında bir öykü vardır şiirinde, ama bu öyküyü bir yere bağlamak kolay olamaz. Bu kapalılığın belki konuların yeniliğinden geldiği de ile-

ri sürülebilir. Bu kapalılığa **zamanı karıştırması** da yardım eder. Çeşitli zamanları yaşatır şiirinde. Bir yere istediğiniz gibi oturtamazsınız. Asıl önemli olan da, kişisel nedendir. Eliot'un kendisinin de dediği gibi, **ozanın içinden geçeni açıkca anlatmasına engel olan kişisel nedendir.** Kısaca, anlatmak istediğini ancak kapalı olarak anlatbileceği neden. Aslında bunu, bütün kapalı dediğimiz ozanlara uygulayabiliriz. Böylece, Eliot, anlamı kolayca vermek istemez. Kendisinin ev köpeğinin bağırmasına engel olmak için ciğer taşıyan (anlam) bir usta hırsız olmadığını söylemek ister (3).

Bizden, kapalı şiire örnek olarak başta, Ahmet Haşim'i gösterebiliriz. Buna günümüzden de, Ahmet Hamdi'yi, Fazıl Hüsnü'yü, Behçet Necatigil'i katabiliriz.

C) **Hiçten doğan şiire** gelince, günümüz şiirinin ben en çok bu alanda geliştiğini sanıyorum; ya da ben bunu kendime daha yakın bulduğum için böyle diyorum. Buna, Antonin Artaud'yu, e.e. cummings'i, Henri Micahux'yu Saint-John Perse'i, daha birçoklarını örnek olarak alabiliriz. Bu üç ozan içinde, özellikle Artaud, h i ç'i konu olarak alır. Artaud, Kandinsky'yle başlıyan yeni resmin kimi öncüleri gibi, konudan kaçar. Michel Seuphor, Mondrian'ın resmi için: «Mondrian bir büyük boşluğu, hiç'i çizer sanki, hiçleyin bir beyazı» der. Araud için de aynı şeyler söyleniyor: Artaud için sözlük hiçbir şey anlatmaz, hiç bir şeyi göstermez. Sözlük onun için bir nesneyi gösteren, betimleyen bir araç değildir. Böylece sözlük hiçbir değer birliği (équivalence), uygunluk (correspondance), simge, im (signe) sağlamaz. Hattâ anlatmak imkânsızlığını bile sağlamaz. Hiçbirşey değildir sözcük. HIÇ (4).

Kısaca, Artaud için sözcüklerin bir çığlık anlamı vardır, başka hiçbir şey. H i ç'i büyütmek istemesi, elbette ç ı ğ l ı k l a karşılanırdı. Nedir çığlık? Hem hiç hem herşey. Artaud'da sözcüklerin anlamlarının yitmesiyle bir çığlık biçiminde beliren h i ç'i işlemek, geçen yüzyılın sonun-

(3) Points of view, difficult poetry.
(4) Antonin Artaud, George Charbonnier.

da Mallermé'de konuyu silmek, Michaux'da **belirsiz konu çizmek, usun dışına çıkmak** biçiminde kendini göstermiştir. Michaux'nun koyduğu evrenin adı biliniyor yalnız, kendisi anlatılamıyor, yorumlanamıyor. Bir umutsuzluk evreni ama, ne çeşit bir umutsuzluktur açıklanamıyor. Sınır taşlarından onun evreninde olduğumuzu anlıyoruz. Michaux bu evrende pusulasız, haritasız, koltukdeğneksiz dolaşıyor (5). Diyeceğim, bir umutsuzluğu, kestirebiliyoruz, o kadar. Üstelik, sözcükler somut niteliklerinden, anlamlarından sıyrılayım demez. Soyut bir söyleyişi de amaçlamazlar. Düz, arı, hattâ açık bir ortamda gelişir. Ama demek isteneni yine de yakalayamayız, ayaklanmaması sanki şiirinin, daha çok da şiirinin konusunun bir ilkesidir, gerçeğidir. Düşlere özgü bir evren çizer Michaux. Bir **yokluğun** çizilmesidir bu. Böylece, somutu, bir başka yoldan soyut bir alana getirip kor. Anlamsızlığın **nasılsa** anlamı bir ülkede gezer.

Michaux'nun sözcüklerin salt anlamıyla geliştirdiği, daha çok da değişikliğin konuda belirdiği bu yöntemin hemen hemen tersi bir yolda, e. e. cummings ile René Char'ı görüyoruz. İkisinin de şiirini sözcüklerin anlamlarından çok çağrışımlar, simgeler kurar. Onların şiirinde sözçüklerin anlamlarının dışında bir güzellik buluruz. Bir anlam başıboşluğunu amaçlar şiirleri. Bu da seçtikleri simgelerle imgelerin karşıtlığından, dengesizliğinden, şaşırtıcılığından, daha da önemlisi, **raslansallığından** gelir. Raslansallık, büyük bir egemenlik sağlar. Usla, mantığın eğilişlerini görürüz. Bilinen anlamların dışına çıkma, karşıt anlamlar sonucu yeni anlama varma yoluna saparlar. Bu, Char'da yeni bir gerçeğe yönelme olur. Bu yolu, daha çok da bu imge yolunu, imgelerin karşıtlığından, şaşırtıcılığından, raslansallığından yararlanmayı, Dylan Thomas için de söyleyebiliriz (6).

Bir bakıma, gerçeküstücülerin daha çok imge düzenine yakın bir yöntemleri vardır her üçünün de: tek tek alırlar nesneleri, imgeleri karşıt ortamlara oturturlar, böylelikle beklenmedik bir anlam düzeni ortaya çıkar. e. e. cummings'

(5) René Bartelé : Henri Michaux.
(6) Jean Simon = Dylan Thomas.

in özdenliği daha çok dili kullanışından gelir. Sözlükler yaratır, sözcükleri istediği gibi böler, sözcüklerin harflerini birbirne karıştırır, isimden, bağıttan (conjonction) fiil, fiilden isim, takıdan zarf yapar (7). Bunları öylesine bir düzende geliştirir ki şiiri bir bilmeceye döner.

Böylece h i ç t e n d o ğ a n ş i i r i n, anlaşılmazlığı, güçlüğü, önce konudan, yani **konunun yokluğundan**, sonra da d i l'den gelmektedir. Dilden gelen yeni bir dilbilgisini gerektirmesi, çoğu da s o y u t bir alanda gelişmesiyle ilgilidir. Bu yüzden bu şiir de çoğunluk için anlamsız bir şiir olup çıkmaktadır.

Bana sorarsanız, ben kendimi bu kapalı şiirde (Çivi Yazısı), en çokta **hiçten doğan şiir**'de bulurum. O t a ğ'ın konusu nedir ? diye bana sorsanız, **Hiç**'tir, derim. İnsan hem Asur'da hem İstanbul'da olamaz. Yine hem ilk çağda hem de bugünde olunamaz. Hele bunlar ayni anda hiç olmaz. **Ben bu olamazlığım işte.** Bir konusu varsa bu şiirin, **olamazlığın** konusudur. Onun, bir onun büyütülmesidir. Anlaşılmıyorsa, bundan gelebilir. Bu yine, M ı s ı r k a l y o n i ğ n e'de daha da bellidir sanırım. **Mısırkalyoniğne**, konusuzluğun, h i ç'in şiiridir. Dile, bir dile yaslanarak yazılmıştır, denebilir. Anlamlıysa, raslansal bir anlamlılıktır bu. **Amacını**, anlamı yoketmek biçiminde özetliyebilirim. Çağrışımı öne aldım. Özellikle de, karşıt çağrışımlar ilgilendirdi beni. Böylece bir anlamın, bir anlamı yoketmesi doğdu. Yine de, a n l a m s ı z d ı r diyemem. Ne demek bu ? Bir şiirde anlama yaslanmamak, o şiiri anlamsız yapmaz çünkü. Birbirleriyle hiç bir anlam birliği olmıyan sözcüklerin, imgelerin, çoğu da simgelerin, yan yana gelmesi her zaman anlamsız bir alanı çizmez, göstermez. **Anlam, bir bakıma, benim için güzelliğin yaratılmasından başka birşey değildir. Bir şiir, bir köğük güzelse, anlamlıdır.**

Güzelliğin yaratılması ise, her zaman anlam birliğinde, düzeninde değildir. Benim için güzellik, çoğu, bir çeşit düzensizliğin düzenidir. Şiiri orda görüyorum ben. Çoğunluk, bu anlam düzensizliğinin güzelliğine ya da **anlamsızlığın anlamına** varmadıkça, benim yazdığım şiirler çoğunluğa ka-

(7) Dr. Jon Grossman: e. e. cummings.

palı kalacaktır, ama bu, hiçbir zaman çoğunluğa karşı olduğunu göstermiyecektir.

IV

«Yer ayaklarımızın altından kayıyor sanki.»

(Jaspers)

Yeniden şuraya geldik: Günümüzde zamanın sesiyle şiirin sesi birbirinden ayrılmaz olmuştur. **Mantıksızlığın mantığı** dediğimiz şiirle **kapalı dediğimiz şiir**, öncelikle de ilki, zamanında, yalnız bir yöntem olmaktan ileri gitmezken, bugünkü şiir özünü, biçimini, kısaca yöntemini çağıyla birlikte getirmektedir. Şiirdeki **yalnızlık, bunalım**, günümüzün yalnızlığı bunalımıdır. Bugünün şiiri çoğunluğa saçma, anlamsız, karanlık geliyorsa, yaşadığımız hayattan başka bir yerden gelmiyor bu. Ayrıca bunun için de, belki de en çok bunun için, bugünün şiiri anlamsız, saçma değildir. Anlamsız, saçma olanı göstermek, anlamsızlık, saçmalık demek değildir çünkü. Bir gerçeği göstermektir. Bugünün şiiri bireyciyse, bu da bireyin yitikliğinin, ezikliğinin, yıkıklığının sonucudur. Jaspers: «İnsanın bugün içinde bulunduğu dünyada bir baskıyla başbaşa kaldığı açıktır.» dediği zaman, bu ses nereden geliyorsa, bugün şiirdeki bu bireycilik de oradan geliyor. Kişinin bu bunalım altında bulunmasıleyin gerçek ne vardır acaba bugün? Kierkegaard, Nietzsche toplumla ilgilerini kesip yalnızlığa çekildiler. Bu, toplumdan kaçmak değil, bireyin varoluşunun, yaşadığının, daha çok da, nasıl bir yerde yaşadığının, tek anlamlı yönüdür belki de. Kierkegaard kendisine: **«Bir evin çatı arasında oturan, üstelik evin çökmesi yakın olduğunu bilen bir insan»** demiştir. Goethe'de, bu duyguyu dile getirmiş, o küçük Weimar'a çekilmiş yaşarken hayatını bu duyguya göre ayarlamıştı: **«Bir fırtına bu yana doğru geliyor, gerçi ağır ağır yaklaşıyor, ama yolunu tutmuş bir kez. Nasıl olsa gelip çatacak. Yapılacak iki şey kalıyor: ya yeniye sarılıp çöküntüyü çabuklaştırmak, yahut tası tarağı toplayıp, en değerlileri, en iyileri ardına takıp alınyazısını denizin öte yakasında denemek.»** (8) diyecektir. Bu çanlar umut, yaşamak sevinci, mutluluk çanları değil de, bunalım, mutsuzluk, sıkıntı, yalnızlık çanlarıysa, bunu salık verenlerin suçu değildir bu. Bunu yatsımaksa, gerçekten kaçmaktır. Böylece ozan, yaşamanın anlamsızlığını, saçmalığını yansıttığı vakit, bu anlamsızlık, saçmalık bireycilik olmaz, herşeyden önce, varoluş nedenini, kişiliğini, ayaklanışını, kısaca yaşadığı anlamsızlığın anlamını, bu dünyayı ortaya koyuyor demektir. Ozanın bu yitikliği, yıkılmışlığı, özellikle yalnızlığı dolayısıyla da bireyciliği toplumdan başka bir yerden gelmiyor elbette, Ozan, yaşamanın anlamsızlığını, böylece anlamlı bir yere oturtuyor: **Anlamsızlığın anlamını yapmak için ayaklanıyor.** Bunalımın, sıkıntının, dünyadaki yalnızlığımızın birdenbire bizim oluvermesi bunun içindir. Şimdi çoğunluğa, bunu, bir bunu anlamak düşüyor işte. Kaçmak değil.

(8) Varoluş Felsefesi: Joachim Ritter.

BİR OZAN DAVRANISI

İlhan Berk

Yön'ün 2. sayısında çıkan, **Çizgilerin kesiştiği yerde** adlı bir yazısında Memet Fuat, Paris'te bir ozanımıza denilen, «Kötü değil şiirleriniz ama, bizde böyle yazan çok var.» sözünü alarak, ozanın bu söze dayanarak şiir anlayışını değiştirişini anlatıyor. Ozanın, bu değişikliğinin nedenleri arasında Batı dillerine çevrilmek isteği başta geliyor. Bunun için de ozan, bundan böyle, **yerli havaya** dayanarak şiirler yazacakmış, Batı'ya ilginç görünmenin yollarını arayacakmış. Sanat anlayışını da buna göre düzenliyecekmiş. Ozan, yukarıdaki tümceyi Memet Fuat'a yazmakla bunları diyormuş.

Yazının bu yönünü alarak düşünelim.

Söz konusu ozanın Batı dillerine çevrilmek istemesinde bir yanlışlık yoktur sanıyorum. Yoktur, çünkü bunu herkes ister. Asıl yanlışlık, Batı'yı düşünerek, yerli kaynaklara dönmekle, ozanın, ilginç olacağını sanmasından geliyor. Daha önemlisi de, Batı için ilginç olmak istemesi. Böyle bir davranı göstermesidir: Önemli, çünkü bu yoldan bir ilginçlik sağlanamaz. Öte yandan, yalnız yerli kaynaklara dayanmakla da bu çözülemez. Yerli kaynaklardan gelen ilginçliğin ne olduğunu romancılarımız, hikâyecilerimiz gösterdi: bir roman, bir hikâye gözüyle bakılmıyor yazdıklarına, yöresel bir ilginçlik buluyorlar, o kadar. Buna sanat dışı bir ilginçlik de diyebiliriz. Ozan, Memet Fuat'a bunu diyorsa, bunun iler tutar yanı yok. Bunun üzerine konuşulmaz bile, çünkü sanat dışı bir davranıdır bu.

Ya ozana denen, «bizde böyle yazan çok var» sözün-

den, ozan, **«sizin şiiriniz Batı şiirinin etkisinde, bir özgünlüğü yok. Cumhuriyet şiiriniz Fransız etkisi; bugünkü şiiriniz de İngiliz, Amerikan şiirinin etkisinde»** sözünü anlıyorsa? Bunun sonucunda da ozan, Cumhuriyet şiirine baktığı zaman,, sevdiği ozanlar diye gösterdiği, söz gelişi bir Ahmet Hamdi, Valéry; bir Ahmet Muhip, Baudelaire; bir Cahit Sıtkı Baudelaire-Verlaine kırması; sevgiyle baktığı Orhan Veli, ve başka bir takım ozanın şiirininse Batı şiirinin kopyasından başka bir şey olmadığını görüyorsa? Ondan sonra yazılan şiirin de yine Batı şiirinin etkisinde bir şiir olduğunu anlamışsa? Hele kendi şiirinin de bunların dışında olmadığını sezmişse? Buraya yabancı bir ülkede yaşarken gelmişse? Ne yapacaktır bu zaman ozan? Ozan'ın Memet Fuat'a demek istediği bu şüphesiz.

Şimdi de kendimizi bu ozanın yerine koyarak düşünelim:

Yaşadığı ülkenin şiiri Batı'yı örnek almakla başlamış, o da ayni yolu tutmuş, sonunda o ülkenin politikası, ekonomisi, toplumu gibi, onun şiiri de bağımsız, özgün bir şiir olmamış. Bu çıkmazın nedenlerini kendi şiir anlayışında aramak istemiş. Bu şimdiye değin yazdığı şiire karşı çıkmak oluyormuş, bunu düşünmemiş, küçük te olsa kendi ulusunun olan bir şiiri düşünmeye başlamış.

Ozan'ın ilk anda koymak istediği davranı elbette bu.

Böyle bir şiirin nasıl yaratılacağını ise Memet Fuat'a yazmamış. Yazsaydı belki onun üzerinde de düşünürdük. Belki daha kendisi de bilmiyor. Davranısından yalnız, **bir Türk şiiri yartamak**, diye birşey çıkıyor. Batı'nın yanında ancak böyle yer alınabileceğini söyliyor. Tersi, Tanzimatla başlayan, bugüne değin de süren şiirin kopyacılığını Memet Fuat'ın da savunmasını gerektirir.

Ozan, bu kopyacılığa son verilsin diyor, o kadar.

Memet Fuat'a sen kim oluyorsun? demiyor.

TÜRK ŞİİRİNE BAKMAK

İlhan Berk

I

Öyle sanıyorum ki bugünkü şiire bakarak Türk şiirinin Batı şiirinin dışında olmadığını söyliyebiliriz. Böyle demekle Türk şiirinin yalnız çağının dışında bir şiir olmadığını söylemek istiyoruz. Tanzimat'tan bu yana Batılaşma çabamız Türk şiirini böyle bir yere götürmüştür. Ama Türk şiirinin Batı şiirinin dışında olmayışı, onun Batı şiirinin yanında, onun gibi kendine özgü bir özelliği olduğunu söylemek demek de değildir bu. Yani Türk şiirini bir Fransız, bir Alman, bir İngiliz şiirinin yanına koyamayız. Bu soruya karşılık veremeden önce, Batı şiiri demekle ne anlıyoruz bunu düşünelim. Sözgelişi, Fransız şiiri dediğimiz zaman ne anlıyoruz? Önce, Chanson de Roland'dan, Villon'a, Ronsard'a; sonra da Hugo'ya, Mallarme'ye, Rimbaud'ya değin uzayan çizgiyi; daha sonra da bugünkü Fransız şiiri çizgisini, yani Aragon'u, Eluard'ı, Ponge'u Michaux'yu, Char'ı. Buna Fransız şiirinin **çizgisi**, daha geniş anlamda da **yapısı**, diyoruz. Yapı dediğimiz «her ulusun kendine özgü yaratma biçimi» demektir. Bu, «geçmişin geçmişliğinden başka, şimdiliğinin de kavranması» dır. Bir başka deyişle, düşünce, duyuş, tarih duygusu bütünlüğü demektir. (T. S. Eliot, bizim **şiir çizgisi**, **yapı** dediğimiz bu bütünlüğe, gelenek diyor). Fransız, Alman, İngiliz şiirine; Fransız, Alman, İngiliz dedirten bu yapıdır. Bu, öte yandan, her ulusun uygarlık tarihi demektir. Bir şiirin yapısında, o ulusun uygarlık, düşünce, duyuş çizgisi az çok görülür.

Kısaca, bir şiirin yapısı, her şeyden önce, bize bunları duyurur.

Şimdi bizim şiirimize bakalım. XI. yüzyıla gelene değin şiirimiz özgün bir şiirdir. Kaşgarlı Mahmut'un sözlüğünde gördüğümüz örnekler bunu doğrulamaktadır. Kurulmakta olan bir ulusun yaşamını buluyoruz bunlarda. Gerek dil, gerekse düşünce, duygu bütünlüğü o zamanki toplumun yaşayışıyla bağdaşmaktadır. Bu elbette ilkel bir yazındır. Bu anlamda örnek olarak alınmıyabilir. Ama özgünlüğü de gerçektir. Buna destanları da (Çeşteni, Alpamış, Manas) katarak, bu çizgiyi daha da uzatabiliriz. Böyle bir bütünlük gösterdiği için, bu örnekleri Türk şiirinin bir başlangıcı olarak alabiliriz.

Bundan sonra, bu şiirin yerini bir başka şiirin, İslâm uygarlığı şiirinin aldığını görüyoruz. Bunu kendisinden önceki şiirle bağdaştıramıyoruz. Gerçi XIII. yüzyılda Yunus Emre, XV. yüzyılda da Dede Korkut vardır. Bu iki ozan kendisinden önceki şiirle bir çok bakımlardan bağlanabilir, ama gerek Yunus Emre, gerek Dede Korkut olayı tektir, izlenmemiştir, Divan şiirinin büyük rüzgârıyla da kapanır.

Büyük bir şiir olan Divan şiiri, bilindiği gibi, eski şiirimizle hiçbir bağ kurmadan, doğrudan doğruya İran şiirinin ve uygarlığının etkisiyle girer. Beşbuçuk yüz yıl gibi bir çağı kapar. Divan şiiri, Osmanlı İmparatorluğu düşünülecek olursa, onunla çatışmaz. Çatışmaz, çünkü giderek bu şiir imparatorluk düşüncesiyle bağdaşarak, bir yapı, bir bütünlük kurar. Büyüklüğü ya da özgünlüğü buradan gelir. Bu şiir Tanzimat'a değin sürer; Tanzimat'la da yıkılır. Bu kez Batı etkisinde bir şiir başlar. Bu şiir de dil, vezin beraberliği bir yana, Divan şiiriyle bağdaşmaz. Tanzimat başka bir uygarlık yaratmak çabasındadır çünkü. Böylece Tanzimat şiir çizgisini, kendisinden önceki şiir çizgisinden ayırırız. Tanzimat şiirini, Servet-i Fünun şiiri izler. Bu şiiri Tanzimat şiirinin bir devamı gibi görmek yanlış olmaz. Abdülhâk Hâmit'in şiiri bir başka çizgide de olsa, Tevfik Fikret'te sürüyor gibidir. Bu iki dönemin şiiri, kendisinden önceki şiir (Divan Şiiri) düşünülünce, bir yapı kuramamıştır. Batı şiirinde öykünmekle kalmıştır. Buna, yeni bir uygarlık yaratamadığı için, yeni bir şiir de yaratamamıştır da diyebiliriz. Servet-i-Fünun şiirinin çizgisini, az çok, Fecratî şiiriyle uzatabiliriz.

Cumhuriyet şiirine gelince, o da her yönüyle kendisinden önceki şiirden ayrılır. Gerçi dil, vezin bakımından başlangıçtaki Türk şiirinin çizgisini sürdürmek ister (1) Biçim bakımından da Tanzimat'la başlıyan Batı şiiri çizgisine bağlı kalır. Ama gerçekte, geçmişle bir bağ kurmaz. Bu da doğaldır, çünkü Cumhuriyet şiiri yeni bir ulusun şiiri olmak, onun yaşamını yansıtmak istemiştir. Bu çağın ozanları olan (2) Faruk Nafiz, Kemalettin Kamu, Necip Fazıl, Ahmet Kutsi, Ahmet Hamdi ile dil ve vezin bütünlüğü kurulur gibi olmuşttur. Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı, Ziya Osman'la da daha da kesinleşmiştir. Bu ozanların yerleştirir gibi oldukları hece vezni Ercüment Behzat, Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat'la da kırılmıştır. Böylece vezinde bir ikilik ortaya çıkmıştır. Özellikle, Necip Fazıl, Cahit Sıtkı'da yerleşir gibi olan hece vezni, onlardan sonra izlenmediğinden orada kalmıştır. Öte yandan, özgür koşuk bugünü de kapsadığı için yeni şiirin bir çizgisi olmaya doğru gitmiştir. Özgür koşuğa bugün biricik ölçümüz gözüyle bile bakabiliriz. Necip Fazıl'ı az da olsa bir yana bırakarak, Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı şiirinin özüne baktığımız zaman, bu şiirde Batı şiirinin yapısına bir öykünme görürüz. Hele Ahmet Hamdi, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı şiirine rahatça Fransız şiiri çizgisi diye bakabiliriz. Ahmet Hamdi şiiri, Descartes düşüncesine bağlanan Valéry çizgisinin, yani Fransız düşüncesinin bir şiiridir. Ahmet Muhip'le Cahit Sıtkı bizim şiir çizgimizin hiçbirini sürdürmezler. Geçmişin hiçbir ozanı onlarda büyümez; Onların şiirlerinin şiir olması Baudelaire'e, Verlaine'e göredir. Onların yanına konuldukları vakit bir anlamları vardır. Gerçi Ahmet Muhip, **Köyün Garip Kişisi** diye başladığı uzun şiirinde bu Batı şiiri çizgisine karşı çıkmak istemiştir, ama bu bir istekten öteye gitmemiştir. Bugünkü durumuna bakarak, eski yeri ona daha parlak görünmüşe benzemektedir.

Fazıl Hüsnü, Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat'da bir başka çizgide Batı şiirinin etkisini sürdürmüşlerdir. Şiirlerini Türk ozanlarının birinin yanına koyamazsınız. Batı ozanları, Batı şiiri düşünülünce bir yerleri vardır. Orhan Veli yaşasaydı şiiri belki böyle kapanmayabilirdi. Oktay Rifat'ın Batı şiir çizgisini sürdürdüğü açıktır. Melih Cevdet de son şiir kitabıyla (Kolları Bağlı Odiseus) Batı şiiri çizgisini bırakmadığını gösterdi. Fazıl Hüsnü'ye gelince; o da Ahmet Muhip gibi Batı şiirine karşı çıkmak iştemiştir. Bu savaşını daha da sürekli yapmıştır. Ama geçmişle bir yapı kuramadığı için **Çocuk ve Allah**'da, yani Batı şiiri çizgisinde kalmıştır.

Cahit Külebi, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret, Salah Birsel'i bir yana bırakırsak, Behçet Necatigil'i de yine bunlar arasında sayarsak, **İkinci Yeni** ya da **Anlamsız şiir** dediğimiz şiiri, bugünkü şiirimiz içinde bir çizgi diye düşünebiliriz. Öte yandan, vezin, dil, konu birliği bir yana, oda kendisinden önceki şiirden ayrıdır. Geçmişle de bağdaşmaz. Ayrı bir çizgi olarak uzar. (Bu ayrılık, önce şiirle düzyazı çizgisinde görülür. Düzyazıda söylenilebilecek olanı şiirde söylememe yoluna gitmiştir. İkinci ayrılığı dildedir. Dilde yaptığı değişikliği kendisinden önceki hiçbir çizgiye bağlayamayız. İkinci Yeni-Anlamsız şiir, şiir dilinin nereye değin gidebileceğini göstermiştir. Üçüncü ayrılık da anlamda olmuştur. **Hiç**'i konu olarak almıştır). Böylece, bu şiiri de Türk şiiri çizgisi içinde düşünemeyiz. Kendisinden önceki şiir gibi Batı şiiri etkisindedir. Kısacası, Cumhuriyet şiiri dediğimiz şiir de çağını yansıtamadığı, geçmişle de bir bağ kuramadığı için bir yapı koyamamıştır.

---

(1) Aslında bu Meşrutiyet'le başlayan «milli kaynaklara dönme» hareketinin bir çizgisidir, onunla başlamıştır. Genç Kalemler (Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp) bu eğilimin öncüleri olmuştur ve 1899 da Mehmet Emin, daha sonra da Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Faruk Nafiz'le yeniden sürdürülmüşse de, bir şiir yapısı kurmaktan çok, şiirin dış yönüyle uğraştıkları için, kısa sürmüştür. Yalnız Cumhuriyet şiirine dil, vezin yönünden bir etki yapmakla kalmıştır. Öz kaynaklara dönme sorunu, bir şiir çizgisine bağlanamadığı için bir yapı kuramamıştır.

(2) Nazım Hikmet'i çıkararak bakıyoruz. Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'i yazımızın sonuna bırakıyoruz.

İşte Türk şiirini Batı şiirinin yanına koyamayışımızın nedeni de budur.

II

Öte yandan, bir Fransız, bir Alman, bir İngiliz şiiri gibi bir yapı koyamayan, bunun içinde bütünüyle onların yanına konamayan Türk şiiri, bazı çağları ve bazı ozanları düşünerek, kendi içinde, kendine özgü çizgiler koymuştur. Bu çizgilerin kopuk olduğunu gördük. Bu bir bütünlük göstermesi gereken yapının doğal sonucuydu.

Şiirimizin başlangıç çağı olan, İslâmlıktan önceki şiiri, dil ve vezin bakımından (buna düşünce bakımından da diyebiliriz), XIII. yüzyıl şiirinin biricik büyük örneği olan Yunus Emre şiiriyle birleştirebiliriz demiştik. Bunu, Yunus Emre şiirinin yapısı bize duyurmaktadır. Onun şiirinin yapısı bize her nekadar o çağda kapanmış görünüyorsa da, o çağın bir yapısını koyduğu için büyük bir önem taşır. Sonra da dili ve vezniyle bugüne bağlanır. Bizim onu orada kapanmış olarak görmemiz, daha çok o çağın düşüncesiyle ilgilidir, bu da onu silmez. Yunus Emre bir davranı kor çünkü. Bu davranı onun özgünlüğüdür. Öte yandan, Divan şiirinin de Yunus Emre şiiri gibi çağıyla bağdaşması vardır. Onun ortaya koyduğu yapı, çağının uygarlık çizgisiyle çatışmaz. Bu üstelik çağının bütün ozanları için böyledir. Divan şiirinin yapısı, İran etkisini silebildiği için, çağının düşüncesini özetler gibidir. Ayrıca çizgisi orada da kalmaz, Ahmet Haşim'e Yahya Kemal'e uzar. Yahya Kemal'in şiirimizdeki yeri çok önemlidir. Bu önem önce, Yahya Kemal'in Türk şiirinin geçmişini, bugününü araştırmış olması, sonra da şiirini böyle onun içinde bir yere oturtmasıdır. Yahya Kemal'in Divan şiirine dayanarak koyduğu bu davranıyı, Abdülhâk Hamit, ve Tevfik Fikret'ten alarak (Batı çizgisi) uzattığını görüyoruz. Yahya Kemal böylece Türk şiirindeki kopukluğu tek başına kapamıştır. Bunun sonucu olarak Yahya Kemal, Yunus Emre gibi her ulusa özgü dediğimiz bir yaratma biçimi, yani yapı koymuştur. Bunu Batı şiirine karşı çıkarak yapmıştır. Ne var ki Yahya Kemal'in şiiri bugünkü şiire giden bir çizgi olmaz. Orada kalır.

Bunun için de o şiire, o çağda kapanmış gözüyle bakabiliriz. Bu da Yahya Kemal şiirinin dünya görüşü, tarih duygusu sonucudur. O, Osmanlı İmparatorluğunun bir bakıma devamı, bir bakıma da geçiş dönemi ozanıdır. Orada kalmasını kendisi seçmiştir, diyebiliriz. Cumhuriyet şiiriyle kendisinden önceki şiiri uzatır gibi görünen Ahmet Haşim'dir. Ahmet Haşim, Divan, Tanzimat, Servet-i Fûnun şiirini bugüne bağlar gibidir. Böyle demekle Yahya Kemal'i yanında, onu daha bir çağdaş bulduğumuzu söylemek istiyoruz. Bu, üstelik kullandığı şiir diline, vezne karşın böyledir (3). Bu da Ahmet Haşim'in dünya görüşünü, geçmişi olduğu değin, bugünü de kavrayan bir dünya görüşü olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca, Ahmet Haşim bu tarih çizgisini yalnız kendi şiirinde uzatmakla kalmamış, bunu öbür ulusların tarih çizgisiyle de bağlamıştır. Bundan başka, o da Yahya Kemal gibi Batı şiirini bildiği halde, Batı şiirinin etkisinden uzak kalmış ve böyle bir yere gelip durmasını bilmiştir.

III

Şuraya geldik: Tanzimattan önceki şiirimizi bir yana bırakırsak, Tanzimatla başlayan, bugüne değin de süren şiirimizin bütünüyle özgün bir şiir olmayışı, Batı şiirinin çok etkisinde kalmasının sonucudur. Kendi gerçeklerinin bir sonucu olan Batı şiirinin yapısını alarak yapılan uygulamalar, Türk şiirinin kendi gerçekleriyle uzlaşmadığı için bir yapı konamamıştır. Yine, Batı şiirinin yapı ilkeleri kendi şiir çizgisinin, (geleneğinin) bir sonucu olduğu unutulmuştur. Bu da bizi kendi şiirimizin ilkelerini aramaktan alıkoymuştur. Böylece de, Türk şiirini kendi çizgileri, kendi geleneği için kurmak ortadan kalkmıştır. Öte yandan, bu yöntemin teknikle ilgili konu, kalıp, dil, vezin olanakları; özle ilgili düşünce, duygulu olanakları şiirin dışında dönen özellikler sanılarak bunların Batı şii-

(3) Bak: Divan şiirine bakmak, Yeni Ufuklar, sayı 138.

rinden alınabileceği ileri sürülmüştür ki bu da bizi şiirin ne olduğunu anlamamıza engel olmuştur. Ayrıca, Batı şiirinin yapı ilkelerinden hareket etmek bizi daha bir başka yere, Batı şiirine göre bir ölçü, bir değerleme yöntemine götürmüştür. Bunun sonucu olarak da bu şiire Batı şiirine bakar gibi bakmağa, Batı şiirine göre değerlendirmeye başladık. Şiirimizi kendi çizgisi içinde değerlendirmeyi unuttuğumuz için, onu kendi toprağından kopardık, bu da Türk şiirini kişiliksiz, hiçbir özgünlüğü olmıyan bir şiir haline sokmuştur(4).

IV

Öte yandan, böyle bir yere gelip dayanan Türk şiirini ne öz kaynaklara dönmek, ne kapımızı Batı'ya kapamak, ne de evrensel olmakla Batı şiirinin yanına koyabiliriz. Koyamayız çünkü, şiir tarihi, ulusal bir şiir yaratmanın salt öz kaynak sorunu olmadığı örnekleriyle doludur. Yabancı kaynakları işliyen bir çok sanatçılar gösterilebilir ki ulusal olmuşlardır, yine yerli kaynakları işledikleri halde bir türlü ulusal olamamış birçok sanatçılar gösterilebilir. Puşkin, bu konuda Vega, Calderon, Racine, Corneille, Shakespeare örneklerini veriyor. Buna biz de bir çoklarını ekliyebiliriz. Öte yandan Batı'yı bir yana da atamayız. Çünkü Batı, ozanı «onun içinde kendi ülkesi yazınının çağdaş bir varlığı olduğunu, çağdaş bir düzen kurduklarını duyarak yazmaya zorlar». Ozan, şiir çizgisini yalnız kendi geçmişinin şiir çizgisiyle bağlamakla kalmaz, öbür ulusların şiir çizgileriyle de bağlamak zorunluğunu duyar. Ancak böyle bir ulusallık içinden gelen şiir, büyük bir şiir niteliğini kazanır. Evrenselliğe gelince, kendi ulusunun şiirini (geçmişiyle bugünü), öbür ulusların şiir çizgileriyle birleştirmedikçe, evrensellik denen bir şeyden söz edilemez. Böyle kendi ulusal çizgisini çizmemiş bir ozanın evrenselliği havada kalır. Homeros'u, Dante'yi, Shakespeare'i başka türlü anlayamayız. Önce

(4) Ataç, Sabahattin Eyuboğlu ve bugünkü eleştiri tutumu.

Yunanlı, İtalyan, İngilizdir onlar, sonra da evrenseldir. Ya da ayni zamanda ikisi birdendirler. Çağımızın ekin sorunlarının sınır tanımazlığı da değiştirmez bu gerçeği (5). Nedeni de şiirin uluslararası bir yapısı yoktur. Daha önce şiirin yapısı konusunda da dediğimiz gibi, yapı her ulusun kendine özgü bir yaratma biçimidir. Şiir bu niteliği edinmeden evrensel olamaz. Elbette her ulusa özgü olan bu yapı, öbür ulusların yapısının ortak yönlerini taşır, hattâ ancak böyle olduğu zaman büyüktür diyebiliriz, ama buraya kendi yaratma nedeninin dışından gidilerek varılamaz. Evrensellikte ortak olan, dünya görüşü sınırsızlığıdır, yapı sınırsızlığı değildir. Yapının bireyselliği, tek insanın oluşu ise, ulusallık çizgisinin dışında değildir. Bunun tersini Joyce, Kafka, Faulkner örnekleri bile düşündürmez. Joyce herşeyile İrlandalıdır, Kafka Çek, Faulkner de Amerikalıdır.

O halde, yerli kaynaklara dönmek, Batı'ya kapımızı kapamak, evrensel olmak şiirimizi Batı şiirinin yanına koymaz. Bunun için de, Yunus Emre, Divan Ozanları, Yahya Kemal, Ahmet Haşim (Burada Nazım Hikmet'i de katalım) örneklerini alarak, şiirimizi dünya şiirinin yanına ancak kendi çizgisi içinden giderek koyabiliriz. Bu ozanların koyduğu bu örneğe, çizgiye de artık kolayca gelenek diyebiliriz. Diyebiliriz, çünkü geleneğin ne olduğunu gördük. Herşeyden önce de Türk düşüncesi, duyuşu, daha çok ta «tarih duygusu» demek olduğunu öğrendik. Daha önemlisi de, gelenek demenin eski kalıplara, eski ozanlara, eski anlayışlara dönüp onlar gibi yazmak demek olmadığını anladık. Böyle diyoruz, çünkü gelenek bizde böyle anlaşılıyor.

Soruyu böyle koyduktan sonra, Batı şiiri gibi sürekli bir şiir geleneği çizmeyen şiirimizi, bir an gelenekten yoksun, ya da bunu «bizimle gelmemiş bunun içinde ölü bir gelenek» olarak alsak, bu gerçekten de böyle olsa, bu bizi yine de bir gelenek sorunundan, yani bu kez de yeni bir gelenek yaratmak zorunundan alıkoyamaz. Çünkü bunsuz olamayız. Bu yazının asıl amacı da zaten böyle bir

(5) Memet Fuat, Dergilerde. (Yeni Dergi, sayı 1).

yere gelmekti. Bunu böyle dedikten sonra bugüne değin süren Cumhuriyet şiirini, özgün bir şiir olarak düşünmediğimize göre, bu çağı bir arayış çağı, şiirin ne olduğunu aramak çağı olarak kabul etmek zorundayız. Bu da doğaldır. Böyle diyoruz, çünkü bu bizim gibi ülkelerin karşılaştığı bir sorundur. Önemli olan, böyle bir yerde olduğumuzu bilmek, buradan da bir Türk şiiri yaratmak sorununa geçmektir, diyorum. Buraya da ancak kendi şiir geleneğimizin içinden giderek varabiliriz.

o

Üç Örnek Ozan

İlhan Berk

> «Türkiye, Batı uygarlığının çeşitli baskısı altında geleneksel kurumlarından bir çoğunu yıkarken, bunların yerine yenilerini ve başkalarını almak zorundaydı; Tanzimat hareketi kendi varlık ve uygarlığını yadsıyan bir devletin yaşayabilmek için, Fransız devriminin getirdiği demokratik kavram ve ilkeleri benimsemeye çalıştı ve İmparatorluğa bağlı olan diğer İslam ve Hiristiyan budunlara ulusal bir bilinç verirken, kendi ulusumuzdan bu hak ve bilgiyi kaldırdı. **Bu politika, zorunlu olarak Edebiyatta da, ulusal dehâmızdan değil, belki Fransız dehâsından esinlenme alışkanlığı yarattı»**

Tanzimattan bu yana, bu siyasaya üç ozanın karşı koyduğunu görüyoruz: Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet.

I

Yahya Kemal'e baktığımız zaman, ilk karşılaştığımız gerçek, onun eski ozanlardan gelen sesi sürdürdüğüdür. Eski ozanların sesi dediğim zaman, 13. yüzyıldan, Cumhuriyet'in eşiğine değin gelen sesi amaçlıyorum. Aslında, eski ozanların sesi Tanzimata değin gelip dayanır. Cumhuriyet'in eşiğine gelip duran sesse, Yahya Kemal'in

uzattığı, getirdiği sestir. Böyle diyorum, çünkü ne Tanzimat Ozanlarında, ne de Edebiyat-ı-Cedidede kendilerinden önceki ozanların sesi uzamaz. Tanzimat'ın getirdiği ses **yabancı** bir sestir. Kullanılan vezin, dil ayni olduğu halde, bu böyledir. Nedeni de Tanzimat ozanları olsun, Servet-i-Fünün ozanları olsun, bizim eski şiirimize bakmamışlardır; yüzlerini «Firenk» şiirine çevirmişlerdir, ona bakmışlardır. Ne Bâki, ne Nâili, ne de Şeyh Galip; Tevfik Fikret'de, Abdülhak Hâmit de, Cenap Şahabettin'de büyümez. Nâili'nin:

Kadem kadem gece teşrîfi Nâili o mehin
Cihan cihan elem-i intizâra değmez mi

diyen sesi, Abdülhak Hâmit'de, Fikret'de, Recaizade Ekrem'de yoktur:

Ne hoş eyler muhabbeti ta'rif,
Şu garib bülbül âşiyânda.

(Abdülhak Hamit)

Bâki'nin: **Gel bâğa temâşa edegör âb-ı revânı**
Seyr eyle nedir sür'at-i ömr-i güzerânı

beyitindeki bu sesi Recaizade Ekrem sürdürmez:

Elverdi yaptığın çekil ey müstebit lâin!
Lânet sana, nedimine ensarına karin.

Şeyh Galip'de, Cenap Şahabettin'de uzamaz:

Efendimsin cihanda i-tibârım varsa sendedir
Miyân-ı âşıkande iştiharım varsa sendedir.
Bu temâşâya karşı göz yorulur:
Hisseder, seyredenlerin nazarı
En kavi dalda bir elem tavrı!

(Cenap Şahabettin)

Tanzimat, Servet-i-Fünün ozanları kendilerinden önceki sesi sürdürmedikleri için onların şiiri, eski ozanlarımızın sesi yanında yabancıdır. Ahmet Haşim'i bir ya-

na bırakırsak, Yahya Kemal tek başına eski ozanların sesini Cumhuriyet şiirinin yanına getirip bırakmıştır. Bence, Yahya Kemal'in bütün büyüklüğü buradadır.

Nef'î'nin:

Yine sen istediğin yerde gezersin güzelim

Nedim'in:

Aman aman sitem-i rûzigârı bende sor

Cevdet Efendi'nin:

Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün

köğükleri Yahya Kemal'in:

Fâni ömür biter, bir uzun sonbâr olur

yahut:

Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık

Ya da:

Dumdumsa da zevk almadım İslâv kederinden köğüklerindeki sese kolayca bağlanır. Öte yandan, Yahya Kemal'i ulusal yapan da bu sestir denebilir.

II

Ahmet Haşim'e gelince, Ahmet Haşim'in bütün önemi, Yahya Kemal'in Cumhuriyetin eşiğine değin getirip bıraktığı eski şiirimizi uzatması, bugüne getirip bırakmasıdır. Ahmet Haşim bu yönüyle tektir. Abdülhâk Hâmit, gerek şiire kazandırdığı kavramlar, yeni düşünceler, biçimler, gerekse dünya görüşüyle çağımıza bağlanır gibi görünürse de, Türk şiirinin çizgisi içinde kopuk bir çizgi çizdiği için Tanzimat'ın Batılaşma çabası içinde kalır, sesi bugüne uzamaz. Ne eski şiirimizle ne de bugünkü şiirimizle bağlayabiliriz onu:

Bir zamanlar karar-gâhım idi
Bedeviler gibi beyâbanlar;

Buna mûcib de iştibâhım idi;
Nasıl imâr-ı vakt eder anlar.
Belde halkında görmedim, hayfâ,
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!

Yine, özellikle, dünya görüşüyle çağımıza, bugüne bağlanır gibi görünen Tevfik Fikret'in şiiri de günümüz şiiriyle bir bağ kurmaz, günümüze seslenmez:

Bir devr-i şeâmet: yine çiğnendi yeminler;
Çiğnendi, yazık, milletin ummî-i bülendi!

Mehmet Âkif için de ayni şeyi kolaylıkla söyliyebiliriz:

Yârab, bu uğursuz gecenin yok mu sabahı?
Mahşerde mi biçarelerin yoksa felâhı?
Nûr istiyoruz... sen bize yangın veriyorsun!
«Yandık» diyoruz! Boğmaya kan gönderiyorsun!

Mehmet Âkif konuşma diliyle, günümüz şiir diliyle yazdığı halde, bugüne seslenmez. Seslenmez, çünkü ne kendisinden önceki ozanların sesini uzatır, ne de günümüz şiirine seslenir. Ahmet Haşim'den önceki ozanların seslerini bize değin getirememişlerdir sözünü, bugün şiirlerinin bizi etkilememesi, bunun için de onlara bakmak gereğini duymadığımızı söyleyerek de anlatabiliriz. Böyle söylediğimiz zaman Ahmet Haşim'in yeri daha da belirir. pek az ozan Ahmet Haşim'leyin bugünkü şiiri etkilemiştir diyebiliriz. Bu da onun günümüzde ne denli yaşadığını gösterir. Ahmet Haşim'i, Yahya Kemal'le karşılaştırdığımız zaman, Yahya Kemal onun yanında daha durul (statique) dır. Şiiri bizi pek etkilemez. Kapanmış bir şiir olarak bakarız ona. Büyük, ama kapanmış bir şiir! Oysa Ahmet Haşim, dilinin nice eskiliğine karşın yenidir:

Âteş gibi bir nehr akıyordu
Rûhumla o rûhun arasından
Bahsetti derinden ona hâlim
Aşkın bu unulmaz yarasından.

Vurdukça bu nehrin ona aksi,
Kaçtım o bakıştan, o dudaktan;
Baktım ona sessizce uzaktan,
Vurdukça bu aşkın ona aksi.

Ahmet Haşim eski şiirimizi nasıl uzatmıştır ve bugünkü şiirimize onu nasıl bağlamıştır?

Ahmet Haşim'in eski şiire bağlanışı, onun öz şiir anlayışıyla ilgilidir. Öz şiir anlayışını Ahmet Haşim, Divan şiirinden alır. Yahay Kemal'i de katarak diyebiliriz ki, Ahmet Haşimleyin Divan şiirinin öz şiir ilkesini anlamış ve bunu çağına maletmiş başka bir ozan gösterilemez. Divan şiirinin söylevsel, betimsel şiire karşı çıkışı, Ahmet Haşimi'n Tanzimat şiirine karşı çıkışıyla karşılaştırılabilir. Bugüne bağlanışı da, yine bu yönden, öz şiir anlayışı yönünden açıklanabilir. Ahmet Haşim, eski şiirimize, bir başka yönüyle daha bağlıdır. Bu, Divan şiirinin simgesel evrenidir. Haşim, Batı simgesel şiiriyle karşılaştığı zaman onunla kolaylıkla uzlaşmışsa, bu herşeyden önce, bu yönden olmuştur: Şiir anlayışı, Batı şiiri anlayışından önce, Divan şiirinin anlayışından, Divan şiirinin yapısından gelen özle bağdaşır. Ahmet Haşim'i büyük bir ozan yapan da bu koyduğu davranı, anlayıştır. (I)

III

Nâzım Hikmet'in durumu Yahya Kemal, Ahmet Haşim'le karşılaştırdığımız zaman, bambaşkadır. Böyle diyorum, çünkü Nâzım Hikmet'in şiir çizgisi eski şiirimize çok «ayrı» bir biçimde bağlanır. İlk bakışta bu bağlanmaz gibi de görünebilir, ya da bu serbest müstezatdan gelen, aruzun sesine bağlanabilir ki, bu da şiirin uyum ilkelsiyle ilgilidir, Türk şiirinin sesiyle büyük ölçüde bir uzlaşma olarak alınmamalıdır. Onun şiirinin eski şiirimizin sesine bağlanması **Dolaylı** bir bağlanmadır ve halk şiiriyle, özellikle de, halk şiirinin diliyle daha da bağlılık gösterir. Bununla birlikte, bazı Divan ozanlarının sesini yine de bulabiliriz. Daha çok da XIII-XV. yüzyıl ozanlarının sesini. Sözgelişi, Nesimi bunlardan biri olabilir. Ama Nazım Hikmet için yeni bir çizgi kor demek daha da doğrudur. Çünkü o birçok bakımlardan Divan şiirine de, Tanzimat şiirine de karşı çıkar. Şiiri bu hesaplaşamanın sonucudur bile denebilir. Nâzım Hikmet'in, Yahya Kemal, Ahmet Haşim'le birleştiği yer, onlar gibi Batı şiirine karşı koyması, sonra da onlar gibi **ulusal** olmasıdır. Böyle bir yere varması ise, hem şaşırtıcı hem de o denli doğaldır. Şaşırtıcıdır, çünkü tektir; doğaldır, çünkü koyduğu davranı bunu başka türlü sonuçlandıramazdı. Ona bu biçimde bakıldığı zaman, yeni bir gelenek koyduğuna varırız. Bunu nasıl koyduğu ise hem başka bir yazı konusudur, hem de bunun tartışma alanı henüz kurulmuş değildir. Yalnız bu geleneğin, **Batıya karşı Batılı olmak** geleneği olduğunu söylemekle yetinelim.

(I) Nurullah Ataç, Ahmet Haşim üzerine yazdığı yazılardan birinde, Haşim'in eski ozanların sesini sürdürmediğini, onları okumadığını, Firenkleri, bir onları okuduğunu söyler. Buradan da onun sesinin «yabancı» bir ses olduğunu söyler ki, o da birçokları gibi onun Divan şiirinden yararlanışını, Batı şiiriyle karıştırır. Nitekim, kendisi de, başlangıçta böylesine titizlikle durduğu «yabancı ses» ilkesini sonradan unutacak Türk şiirindeki Fransız sesini yadırgamaz olacaktır.

Eleştiride Ölçü

İlhan Berk

Yahya Kemal'in deyimiyle **«Frengin gözleriyle şiirimizin künhüne bakmağa»** tanzimat'la başladık. O günden bugüne de bu bakışımız değişmedi, her gün biraz daha gelişti. Bunun sonunda da Batı şiirine kendi şiirimiz gibi bakmağa başladık. T.S.Eliot, her ulusun yalnız yaratma biçimi değil, kendine özgü bir eleştiri biçimi de vardır, der. Böyle, her ulusa özgü eleştiri biçimi de elbette o ulusa özgü bakışla kurulur. Bu da o ulusun şiirine bakarak, onu yorumluyarak, ilkelerine, yapısına eğilerek olur. Giderek bu bir öğreti, yöntem niteliğini edinir. Sonunda her ulusa özgü dediğimiz ölçü çıkar ortaya. Böyle bir nitelik edinen eleştiri, sanat yapıtlarına bakmakla bir ölçüt edinir. Bu yoldan da, kendisinin olanla, olmıyanı kolaylıkla ayırır.

Eleştiri bu niteliği nasıl edinir? Bunu elbette kendi ulusunun yazının, sanatının **bugünüyle dününü** araştırmakla, onu yorumlamakla, çözümlemekle yapar. Çağlar boyunca, örneğin şiirin, geçirdiği evreleri, degişiklikleri saptayarak, bunları bir takım ilkelere bağlıyarak kurar. Daima da çağdaş şiiri geleneksel şiirle karşılaştırır. Böylelikle, sağlam bir ölçü çıkar. Çağdaş şiiri geleneksel şiirle karışılaştırmamak, ise, bizi bilmediğimiz yerlere, yabancı yerlere götürüp bırakır. Kendi ulusunun eleştiri ölçüsü, beğensinin dışına çıkmış şiirin yeriyse, **kendisinin** olmamaktır.

Tanzimat'a gelene değin, bugünkü anlamada bir eleştiri anlayışımız, daha doğrusu bir eleştiri türümüz, bilindiği gibi yoktu. Ama bu, bizde eleştiri yoktu anlamına gelemez. Divan ozanları, eleştirilmezdi denemez. Divan ozanlarının çağdaşlarını eleştirdikleri olmuştur. Eleştirinin asıl alanı ise «Tezkire» lerdeydi. Gerek Divan ozanlarının birbirlerini eleştirmeleri, gerekse «Tezkire» lerin varlığının koyduğu gerçek, bize o çağın eleştiri analayışının kendine özgü bir analyış olduğunu göstermektedir. Divan ozanlariyle, eleştiricilerin birbirlerini tamamladığını görüyoruz. Yani çağlar boyuncaki çatışmalar bir önceki şiirle sonraki şiirin karşılaştırılmasıyla bir kopukluk koymadan olur. O zaman da eski ozanlarımız İran ozanlarına bakıyorlardı, ama bu bakışı kendi geleneksel çizgileriyle birleştiriyorlardı. Eleştiri bu geleneksel çizginin yanındaydı, ondan yanaydı. Divan şiirinin tutarlığı, çatışmazlığı böyle bir gelenek çizgisinin dışına çıkmamasıyla olmuştur. Tanzimat'a değin bir önceki şiirle bir sonraki şiirin hep karşılaştırıldığını görürüz.

Tanzimat'tan bu yanaki şiirimizin tutarsızlığı, çatışması, kopukluğu, en önemlisi de **bizim** olmayışı, kendi şiirimizden gelen bir eleştiri anlayışımızın olmamasıyla ilgilidir. Tanzimat'tan bu yana, üç ozan biryana (Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet), Batı şiirine yönelmeyi, kendi geleneksel şiirimizden gelen, bizim olan beğenimize, değer ölçümüze sırt çevirmek biçiminde anladık. Başka ulusların çağlar boyunca edindikleri değer ölçülerini, o yaşamalara katılmadan, kendi ölçülerimiz gibi kabullenmek istedik. Böylece de öykünme alanına, kendi alanımız, kendi yaratmamız gibi baktık. Önce sanatçıların benimsediği bu **yabancı** yeri, giderek eleştirmenler de benimsediler. Onların değer ölçüsü de sonunda koptu, yabancı bir değer ölçüsü oldu. Bu konu da örnekler sayılmakla bitmez. En iyi örnekleri de, Tanzimat, Servet-i Funun eleştirisinde görürüz. Her iki çağın eleştirisi, şiiriyle birlikte yürür. Yani yalnız eleştiri değil, şiir de kendisinden önceki şiirle bağ kurmadığı için, yabancı bir şiir olurken, eleştiri de ayni alanı seçmekte geçikmez. Artık, Fikret'in, Cenap Şâhabettin'in, onlardan öncekilerin, Abdülhak Hamit'in, daha o çağın nice ozanlarının şiirleri Fransız ozanlarının şiir anlayışlarıyla karşılaştırılarak, onlara göre ölçüler konulmağa başlanır. Gerek Tanzimat, gerekse Servet-i-Funun ozanlarının okudukları, çoğunluk, Fransız ozanları oldu. Eski ozanlarımız, o günden bu yana kaldırılıp atıldı. Eleştiri de ayni yolu izleyerek bu-

güne değin geldi. Bugünden belki en iyi örneği de Ataç'dan verilebiliriz (1). Ondan sonraki eleştiri içinse örnekler sayılmakla bitmez. Bunun için hergün dergilere bakmakmak yeter (2).

Öte yandan Batı'nın eleştiri anlayışı ise, bizim tutumumuzun tam karşıtıdır. Değer ölçüsü, kendi yapıtlarının incelenmesinden, yorumlanmasından, çözümünden kurulur. Batı kendi ölçüsünün, beğenisinin dışında bir ölçü bilmez gibidir. Söz gelişi, Batılı bir eleştirmen, bir Fransız eleştirmeni, bir ozanın yapıtını, şiirini incelerken, onun için kendi ölçüsü dışında başka bir ölçü yoktur. Kendi ulusunun ozanını, başka bir ulusun, örneğin, Alman, İngiliz, Amerikan ozanıyla karşılaştırarak incelemeye kalkmaz, gözünün önüne bir Amerikan ozanını getirmek aklına gelmez. Biricik ölçüt, kendi ölçütüdür. Değerlemesini geçmiş ozanların koyduğu, gününe değin de geldiği çizgiye göre yapar. Bunun için de, ölmüş ozanlarını avcunun içi gibi bilir. Çağdaşlarını incelerken, hep ölmüş ozanların koyduğu ölçü vardır gözünün önünde. Yeni, büyük bir ozan geldiği zaman da büyük bir şaşkınlık geçir-

---

1) Önce Perçemli Sokak'ı sevmiyen, sonra da çok sevdiğini söyleyen, bunun için de iki üç yazı yazan Ataç, seviş nedenini anlatırken Perçemli Sokak'taki şiirleri, René Char'ı Türkçede okuyormuş gibi olmasın baylar. René Char'ı daha bir sevdirmesine yardım ettiği için sevdiğini yazar. Ataç'ın Türk şiirine bakışı aşağı yukarı bu anlayışın dışına çıkmaz. Sabahattin Eyüboğlu'da, bizim şiirin yapısının bireşimli olmadığını söyleyerek, Fransız şiirinin yapısını öğütlemek ister.

(2) Dergilerin bir başka özelliği daha var: Bizim olmamak. Son zamanlarda bunda daha da ileri gidilmiştir: bizim olmamak bir özellik, bir üstünlük olmuştur. Bu özelliklerinden ötürü de onlara dünyanın başka hiçbir yerinde raslayamazsınız. Raslayamazsınız, çünkü bu dergilerdeki şiir, eleştiri, her çeşit yazı (telif), çevirilerle karışmıştır. Çevirilerle atbaşı gitmeyi amaç edinmiştir. Onun için de bizim olanı ayıramazsınız. Bir sömürge dergisidir sanki.

mez. Bilir ki getirdiği yenilik ne denli olursa olsun, onu yine kendi çizgisi, kendi ulusunun koyduğu ölçü içinde inceleyecektir. Başka türlüsünü haklı olarak anlamaz. Kısacası, bizdeki eleştirinin tersidir Batı'daki eleştiri. Çağdaş şiirin incelenmesine geçen her eleştirmen, eski şiirin ne olduğunu bilir. Eleştiri gücünü, eleştirmen niteliğini önce oradan alır. Ölmüş ozanlar üstüne yazar, düşünür. Bunun için tek ölçüt de kendi şiirinin koyduğu beğenidir. Bizde hâlâ eski şiirimiz üstüne eğilen, eski ozanlar üstüne eleştiri yapan eleştirmenler yoktur. Eski şiirimiz, yakın şiirimiz incelenmeden, bugünkü şiire geçilmiştir. Eski şiirimiz yorumsuz, kapalı bekliyor. Türk şiirinin ilkeleri, beğenisi, dünya görüşü, yöntemi nedir? bilinmez. Bunun için de bir eleştiri ölçüsü, bizim olan bir eleştiri ölçüsü yoktur. Batı'ın bakışıyla şiirimize bakarız. (3)

Bugün şiirimizin beklediği de budur diyebiliriz. Böyle bir ölçü konmadıkça, şiirimize bir Amerikan, İngiliz, Fransız, Alman gözüyle bakmak sürüp gidecektir. Sonunda o da şiirimiz gibi **yabancı** bir yeri, kendi yeriymiş gibi benimseyip oradan daha bir ayrılmaz olacaktır.

---

(3) Cumhuriyet şiirini, bugünkü şiiri Batı şiirinin çizgisi dışında incelemek, değerlendirmek olanaksızdır, çünkü bizim şiirimiz bir gelenek koymaz, koysa da yeni şiirle bu bağdaşmaz diyenlere Yahya Kemal'in bir yazısını salık verelim (Aşk, Yahya Kemal, s.83, Varlık Yayını). Yahya Kemal bu yazısında, **Sembolizmin, Özşiir'in** (Poésie pure), **Lirizmin** bizim şiirimizin yabancısı olmadığını söyler. Buna, katılmayanlar düşünülemez, varsa bunlar eski şiirimize ya bakmamışlardır, ya da bakmasını bilmiyenlerdir bunlar. Yahya Kemel'in dediği bu şiir çizgilerine biz de **Gerçeküstücülükten, Anlamsız şiire** değin çizgiler katabiliriz. O halde bizim şiirimizde Batı şiir çizgileri yoktur denemez. Önemli olan, bu çizgileri Batı şiiriyle uzatabilmektir. **Kendi şiirimizden Batı şiirine gidebilmektir.** Bu çizgilere yine daha birçoklarını da katabiliriz, sözgelişi Batı'nın **betimsel, söylevsel, düşünsel** şiirine de, şiirimiz yabancı değildir. Öte yandan, **Divan Şiirine Bakmak adlı** bir yazımızda eski şiirimizin dilinin bu

günkü dile uymayışının, eski şiirimizi bir yana atmamızı gerektirmediğini anlatmıştık. Buna, eski şiir dilimizin içinde bugün söylenmiş gibi birçok beyitler, köğütler de bulabileceğimizi ekleyelim. Bu yalnız dil yönüyle değil, gerek kavram, gerekse dünya görüşü bakımından böyledir. Kısacası, çağın dışında değildir. Yine ayni yazıda, eski şiirimizin yapısını, Batı şiirinin yapısıyla karşılaştırdığımız zaman, eski şiirimizin bu yönden de Batı şiirinin yapısının dışında olmadığını söyledik. O halde eski şiirimizin bir gelenek koymadığını söylemek yanlıştır. Eski şiirimiz, bugünkü şiir üzerine yazı yazan, yargılarda bulunan eleştirmenlerce incelendiği vakit, bir ölçüt, bir **değerlendirme yöntemi** bulunacaktır. Böyle bir değerlemebizi **Manakyan, tatlısu frengi** dilden kurtarıp, dilimizi bulmaya götürecektir. elbet. Bunun için de, şiirimize bütün Batı ozanlarını unutarak bakmak gerekecektir. Yani Tanzimat'tan bu yana yapamadığımız şeyi yapmak.

Yine, Yahya Kemal'in Fikret'in şiiri için dediği **levanten**, Manakyan türkçesi, özellikle, **yapısı (Bugün açız evlatlarım**, ya da: **lakin artık..**), bütün Tanzimat, Servet-i-Fünun şiiri, bugünkü şiir için rahatça söylenebilir. Örnek vermek gereksiz sanıyorum. Kısaca, eleştiri, kendi dilimizi arama alanına girmedikçe bir değerleme yöntemine gidemez. Dilimizi bulmaksa, Yunus'dan bu yana bakmaya götürür bizi.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

İlhan Berk

I

Tanzimat'tan bu yana, şiirimizin özgün bir yapı koyamayışının, kendi uygarlığının, kendi koşullarının bir sonucu olan Batı şiirinin yapısına özenmemiz sonucu olduğu artık anlaşıldı. Bu da bizi önce şiirin yapısı, sonra da kendi şiirimizin yapısı demekle ne anladığımızı, daha sonra da, bizim eski şiirimizin yapısının ne olduğu üzerinde durmaya, onun Batı şiirinin yapısı yanında nasıl bir yapı koyduğu, bunun özellikleri, karşılaştırılması sorunlarına götürmektedir. Bu yazının amacı bunu incelemek olacaktır.

Bir yazımızda, bir şiirin yapısında, o ulusun uygarlık, düşünce çizgisini, tarihini görebiliriz, demiştik (1). Netekim, bunu uzağa gitmeden, kendi şiirimizde, İslâmlığı kabul etmezden önceki şiirimizde (ilkel de olsa), bulabiliyoruz. Bu çağa değgin destanlarda, şiirlerde, masallarda, o çağın düşünce yöntemini, dünya görüşünü, doğacılığını, gerçek anlayışını toplum yapısını görüyoruz. Yine büyük bir şiir olan Divan şiirinde, İslâmlık çağını, o çağın düşünce yapısını, gizemciliğini, gerçeğe bakışını, İslâmlık öncesi çağla nasıl başka bir yapı koyduğunu, en önemlisi de İslâm gizemciliği (Tasavvuf) içinde kendine özgü

(1) Bak. Türk Şiirine Bakmak, Yeni Ufuklar, sayı 151.

gizemciliği, o şiirde, o şiirin koyduğu yapıda buluyoruz. Demek ki bir şiirin yapısı, bir ulusun düşüncesinin bir çeşit tarihini ortaya koymaktadır. Öte yandan, Şiirin yapısının bu kısa tanımı, bizi yapının bir yaratma olduğuna götürmektedir. Özgürlüğün şiirin yapısında önemli bir ilke olması da, ancak böyle yaratma gibi öz nedene bağlanmasıyla açıklanabilir. Nedeni de, özgünlüğün ancak yaratmanın alanına girebileceğidir. Bir bakıma, yaratma ile özgünlük eş anlamda sözcükler olarak bile düşünülebilir. Yapının bu yoldan tanımının ayrıntılarına girmek, yani yaratmanın alanını kurcalamak, böylece yapının özelliklerini saptamak ise, ancak kendine özgü yapılar koyar. Biz bunu kendi şiirimizde, kendi şiirimizin yapısında denemekle yetineceğiz.

XIII. Yüzyıldan Tanzimat'a değin Türk şiirinin yapısına baktığımız zaman, bunun hemen hemen ortak bir yapı sürdürdüğünü görürüz. Beşbuçuk yüzyıl gibi bir çağı kaplayan bu şiirin en iyi örneklerini Divanlarda buluyoruz. Bu Divanlar, çeşitli yapı olanakları koymaktadır. Bunları kaside, gazel, terkib-i bend, terci-i bend, kıt'a, müstezad, musammat, murabba, şarkı, mesnevi gibi biçimler altında toplayabiliriz. Öte yandan, yine bunlara halk şiirinin biçimleri olan, mâni, ağıt, türkü, koşma gibi kalıpları katabiliriz. Türk şiirinin yapısının bu kalıplar içinde kurulup geliştiğini görüyoruz. Bu kalıpların, yapıların en küçük birimi de mısra. Mısrayı, beyit, dörtlük izliyor. En büyük birim ölçüsü de mesnevi. Halk şiirinde en küçük birimse dörtlük. En büyük birimi de destan olarak alabiliriz. Bu yapı geleneği her iki alanda da Tanzimat'a değin, ondan sonra da sürer. Ama özellikle birincisinin kopması Tanzimatla başlıyor. Biz incelememize asıl büyük şiirimiz olan Divan şiirinin en küçük yapı örneği olan mısrayı ele alarak, oradan başlayalım.

Mısra, Türk şiirinin en küçük birimidir demek, mısranın başlıbaşına bir yapı kurduğunu söylemek demektir. Divan ozanı bunun için Divanında gazelin, kasidenin yanına mısrayı da bütün bir şiir gibi koyar. Bu da bize şiirimizin geleneksel yapısında mısranın ne denli bir önem

taşıdığını anlatmaya yeter. Bu, başka ulusların şiirinde bulunmıyan bir özelliktir. Mısranın bu yapı özelliğinden başka bir ikinci özelliği de, Türk şiirinin yapı anlayışı içinde bir ölçüt olmasıdır. Çünkü bizim şiirmiz mısra sayısına göre hesaplanır. Bu da bizim şiirimizin parça anlayışında en küçük ayrıntıların nasıl bir önem taşıdığını atlatır. Batı şiirinin hiçbir parçası bizimkileyin ayrıntılara inmez. İkilik, üçlük parçalarla kurulur Batı şiiri. Romantik çağsa bunu da yıkarak parçayı 50-100 mısraya değin uzatır. Yani mısrayı ortadan kaldırır. Bizim şiir tarihimizse birimini bozmaz, çünkü bu kuruluşuna aykırıdır. Sözgelişi, XIII. yüzyılın (Yunus Emre'yi bir yana bırakırsak), en büyük ozanı olan Şeyhoğlu'nun şu mısrağı:

Dedi ey aşk ile cân oynayanlar

XVIII. yüzyılda, Nedim'de genel olarak yapısını, kavramını değiştirmez:

Gülüm şöyle gülüm böyle demektir yâre muta'dım.

Mısranın, bir bütün gibi düşünülmesi Türk düşüncesinin, uyarlığının, daha geniş anlamda da, yaratma yönteminin bir sonucudur. Batı'nın, Fransız şiirinin XIX. yüzyılda Mallarmé ile, İngiliz şiirinin çeşitli çağlarda, çeşitli ozanlarla şiirin bütününde uyguladığı mısra birimi, Batı şiirinin giderek en üstün ilkesi olmuştur. Shakespeare'in sonnet'leri, Mallarmé'nin bütün şiir yapısı mısraya verdikleri önemle ölçülüyor. Bu elebette bizim mısradan anladığımız anlamla hiçbir zaman birleşmez, ama mısranın böyle bir nitelik edinmesi bizim şiirimizi, Batı şiiriyle karşılaştırma olanağını sağlar. Ayrıca, Batı şiirine bakmamızda, kendi şiirimizin ollanaklarını kurcalarken bir ip ucu verir. Mısra'nın bu yapı özelliğini yitirmesi, Tanzimat'ta, çok az da olsa Cumhuriyet şiirinde, daha sonra da bugün şiirimizde olmuştur. Abdülhak Hamit, Batı şiirine yönelirken ne de olsa, geleneksel şirimizden gelen mısra yapısını yine de sürdürmüştür diyebiliriz:

Sen öldün, ölüm güzel demektir.

Eyvah! ne yer ne yâr kaldı

Geçmiş zamanı ben yâde geldim

Birlikte büyür sizinle hasret

Bu yapı, günümüz şiirindeki gibi yabancı bir yapı, ses olur:

Pırıl pırıl uçuyor, muttasıl uçup gidiyor. (Tevfik Fikret)

Başıma da konuyor, konuyor aman, martı kuşları.
(Orhan Veli)

Yükselir hastanızın dün geceki ateşi. (Behçet Necatiğil)

Onları gördüm, bir çocuk bağırıyordu onları
(Edip Cansever)

Tedirgindim namussuzdum deli deliydim (Turgut Uyar)

Kurbalara bakmaktan geliyorum dedi, Yakub.
(Edip Cansever)

Siz dedikten sonra resimler, başaklar sarıdır. (İlhan Berk)

Mısranın gelenekleri yapısının bu bozuluşu bizi, öte yandan ne kendi şiirimize, ne de Batı şiirine yaklaştırmıştır, denebilir. Mısranın bu kısa yapı tanımından sonra beyite geçebiliriz.

Beyitin, şiirimizdeki yeri büsbütün başkadır ve çok önemlidir. Beyiti mısradan da önemli görüşümüzün biricik nedeni, Türk şiirinin yapısında beyit'in görevinden gelmektedir. Bunu yalnız şiirde değil, mimâride, resminde de (minyatür) görebiliriz. Beyit, Türk sanatının bir çeşit ölçütüdür. Bütün anlayışımızın en belirgin yöntemini canlandırır. Öte yandan, bizim şiir yapımızdan kopmamızı, bu beyit anlayışımızı bir yana atmamızın sonucu olarak bile görebiliriz. Nedeni de Türk şiirinin en iyi yapı örneklerini veren gerek kaside, gerek gazel, gerekse mesnevinin beyit beyit kurulması, buyoldan yapıya gidilmesidir. Öte yandan, beyit de, mısra gibi bir birim ölçüsüdür ve bu anlamda mısradan daha da önemli bir yeri vardır. Mısranın yanında ona daha tam bir birim olarak bakabiliriz. Ama dediğimiz gibi, asıl önemi, yapının kuruluş biçimini daha çok onun yapmasıdır. Bu yönüne ise, daha ile-

ride, yapının bütünlük sorunuyla karşılaştırılmasında değineceğiz.

Türk şiirinin beyit beyit kurulma ilkesinden ayrılma, Servet-i-Fünûn ve ondan sonraki çağlarda oluyor. En son örneğini de Yahya Kemal'le verdikten sonra artık tam olarak kopuyor. Daha önemlisi de, bu yöntemi kalıptan atmakla kalmıyoruz, şiiri kurarken de ondan ayrılıyoruz. Dörtlük düzenine yönelirken bundan hiç yararlanmıyoruz. Oysa Yunus Emre bunu daha ozaman, bu dörtlük ve beyit düzenini uzlaştırıyor. Böylece hem halk şiirinin dörtlük düzenini, hem de Divan şiirinin ikilik düzenini bağdaştırıyor. Yunus Emre'nin aşağıdaki şiiri, hem beyit düzeninin, hem de dörtlük düzeninin iyi bir örnegidir. Şiiri hem gazel, hem de koşma olarak kurabiliriz:

Biz dünyadan gider olduk kalanlara selâm olsun
Bizim için hayır dua kılanlara selâm olsun

Ecel büke belimizi, söyletmeye dilimizi
Hasta iken halimizi soranlara selâm olsun

Tenim ortaya açıla, yakasız gömlek biçile
Bizi bir âsan vech ile yuyanlara selâm olsun

Azrail alır canımız, kurur damarda kanımız
Yuyacağın kefenimiz soranlara selâm olsun

Salâ vereler kasdımıza, gider olduk dostumuza
Namaz için üstümüze duranlara selâm olsun

Eceli gelenler gider hepsi gelmez yola gider
Bizim halimizden haber soranlara selâm olsun

Derviş Yunus söyler sözü, yaş, doludur iki gözü
Bilmeyen ne bilsin bizi bilenlere selâm olsun

Tam bir gazel yapısını taşıyan bu şiiri, içinden bir beyiti alarak dörtlük düzenine de sokabiliriz:

Ecel büke belimizi,
Söyletmeye dilimizi
Hasta iken halimizi
Soranlara selâm olsun.

Yunus Emre'nin bu şiirinin bize öğrettiği çok önemlidir, çünkü Batı şiirinin bir yapısı diye bildiğimiz dörtlük düzenine, kendi şiirimizin çizdiği yapı örneğine dayanarak gidebileceğimizi göstermektedir. Buradan da beyit düzeninin bizim şiirin yapısında nasıl geniş olanakları olduğunu söylemek istiyoruz.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

II

İlhan Berk

Mısra ve beyit yapısından sonra Türk şiirinin yapısında en gelişmiş, yetkin yapıyı gazelde buluyoruz. Gazeli, Türk şiirinin yapı örneği diye alabiliriz ve bu bizi genel olarak Türk şiirinin yapısı üzerine söyliyeceklerimize engel olmaz. Bu bir bakıma üç büyük örnek diye gösterebileceğimiz, **gazel, kaside, mesnevi** yapılarıyla bir benzerlik kurması sonucu olarak da alınabilir.

Gazel, Batı şiirinin kalıplarının hiçbirine benzemez. Kısalığı, büyük bir ölçü düzenine bağlanması, oldukça da zor kalıplardan birisi olması düşünülecek olursa, belki **sonnet'ye** benzetilebilir. Ama onu özgün bir kalıp olarak düşünmek daha doğrudur. Gazelin yapısına baktığımız zaman önce beyit kurulduğunu görüyoruz. Bu en az beş, en çok da on beş beyit arasında oluyor. İlk beyitin büyük bir önemi vardır, çünkü bu beyit şiirin konusunu çizer. Ozan söylemek istediği şeyi bu ilk beyitte söylemek zorundadır. Şiirin bütünü içinde bu artık değişmiyecektir ve son beyite gelinceye değin bu her beyitte daha bir açılacak, tamamlanacaktır, son beyitte de kesinlikle kapanacaktır. İlk beyitteki anlamın gelişmesini, öbür beyitler çoğu zaman bir değiştirme biçiminde yansıtacaklardır. Gerek konunun dağılmaksızın gelişmesi, gerekse gazelin yapısının soyutluğu, özellikle de imgesel yapısı, **bir şey söylemekten çok duyurmağa önem vermesi dolayısiyle**, hep ayni imgenin yöresinde dönüyormuş izlenimini verirse de, aslında, içten içe imgenin açılmasına yönelmiştir. Şiirin bitişini gösteren son beyit ayni çizgi içinde yani **soyut devinim** içinde kapanacaktır. Gazelin

bu yapı düzeni, Batı şiirinin salt şiir kavramına eni konu yaklaşır. İmge düzeni, us düzeninin deneti içindedir. Bu, usun bir çeşit utkusu biçiminde buyruğunu sürdürür(2). Batı şiirinden yapı bakımından büyük bir ayrılık göstermez, ayrılığı bütüne giderken tutulan yoldan gelir. Gazel, Batı şiirinin tersine, dörtlük, ya da beşlik, altılık biçiminde gelişeceği yerde, ikilik biçiminde gelişir. Şiirin büyümesi ikilik düzeni içinde, bir çeşit eklemeye ya yakın bir gelişme gösterir. Bu sanki değişmeden, olduğu yerde durarak olan bir değişme gibi de görünebilir, ama değildir. Beyitler ardındaki anlam **sözden çok uyuma**, simgenin koyduğu düzene bağlı olarak sürdüğü için, anlamı açık olan şiirlerdeki gibi hemen kendisini ele vermez. Gerçi, yine Batı şiirinden ayrı olarak bir anlam büyütmsei koyar, bunu da beyitleri özgürmüş gibi, usun denetinden uzakmış gibi görünürse de, şiirin bütünü içinde bunların hiç de özgür olmadıklarını, hep bütünü tamamladıklarını görürüz. Gazelin bu bütün anlayışı belki de onun asıl nedenidir bile diyebiliriz. Gazel'in bu beyit beyit büyümesi birçoklarını Türk şiirinin geliştirici bir yapı koymadığı anlayışına götürmüştür(3). Böylece de Batı şiirinin yapısına yönelmemiş tek çıkar yol gibi görünmüştür. E J.W. Gibb de şiirimize ayni yoldan, şiirimizin geliştirici bir yapı koymadığı yolundan bakmıştır ki, o da pek çokları gibi ayni yanılmaya düşmüştür (4). Bu anlayış son derecede yaygındır. Bu görüşü benimseyenlerin adlarını saymakla bitiremeyiz.

Bu görüşün yanlışlığını Neşâti'nin bir gazeli daha iyi anlatır bize :

Gittim ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile
Mey-i rahşanı değil sâgar-ı gerdânı bile

---

(2) **Divan Şiirine Bakmak, Yeni Ufuklar Sayı III.**
(3) **Şiirin Yapısı, Sabahattin Eyuboğlu, Yeni Ufuklar, sayı, 35, 36, 37, 38, 39.**
Devr-i meclis girdab-ı belâdır sensiz
(4) **Osmanlı şiiri tarihi, sayfa 68.**

Bağa sensiz varamam çeşmime âfet görünür
Gül-i handânı değil serv-i hırâmânı bile
Sineden derd ile bir âh edeyim kim dönsün
Âksine çerh-i felek mih-i dırahşânı bile
Hâr-ı firkatle Neşâti-i hâzinin vâ hayf
Dâmen-i ülfeti çâk oldu girîbânı bile.

İlk beyitte özlem, gazelin konusunu çizer, sonra da beyit beyit özlemin açılışı, büyüyüşü, ozanla sevgili arasında genişleyişi, dağılışı, ozanın adıyla da kapanışı açıkca görülür. Sanıldığı gibi, hep ayni şey söylenmez. Her beyit yeni bir uçtan kalkarak, büyük bir daire çizer, öyle döner. Düşünce beyitte bitip kalır ama, her beyit kendisinden öncekine, sonraki beyite bağlıdır, özgür değildir. Bir bütün kurmaları başka türlü zaten anlaşılmazdı. Kısacası, Gibb'in dediği gibi **bir ipe dizilmiş inciler, ya da** Sabahattin Eyuboğlu'nun dediği gibi **tesbih taneleri** değildir beyitler. Beyit'in görevi sanıldığı gibi bu olsaydı eski şiirimizin ayrı, büyük bir kolu olan masallar nasıl anlatılırdı? **Hüsn-ü Aşk, Leylâ ile Mecnun, Mevlût** beyitin gelişici görevini veren en iyi örneklerdir. Hele Mevlût. Mevlût'un yapısı beyit'in öykü gücünü açık olarak ortaya koyar. Öykü, bir hikâye tekniği içinde gelişir adeta(5).

---

(5) **Süleyman Çelebi'nin Mevlût'unun yapısının Türk şiirindeki yeri çok önemlidir. Bu önem önce Divan şiiriyle, Halk şiirinin yapılarını anlatım alanında birleştirir. Divan şiirinin soyut anlatım ve yapısı, somut alanda gelişir. Yine Halk şiirinin öyküsel yapı ve anlatısı, Mevlût'un temel ilkesi olur. Mevlût'un, türkçe sesi Yahya Kemal'in dilinde en iyi biçimini alır. Mevlût'daki geliştirici anlatış düzeni (tahkiye) Yahya Kemal'in beyit düzeninde, şiirlerinin pek çoğunda yatar. Mevlût'un bu öyküsel ve halkçı düzeni günümüz şiirine de etki yapmıştır. Necip Fazıl'ın Peygamberin hayatı üstünde Tercüman gazetesinde yayınladığı şiirlerinde bu yerli etkiyi görüyoruz. Necip Fazıl eski ozanlarımızdan gelen sesi yakalamış görünüyor o şiirlerinde. En önemlisi de, Türk şiirinin kendine özgü yapısını uyguluyor. Kısaca, Mevlût beyit düzeninin en iyi örneğidir, diyorum.**

Hüsnü Aşk için de ayni şeyi söyliyebiliriz. Hüsn-ü Aşk'ın dramatik bir yapısı vardır ve bu açıktır. Yazık ki Leylâ le Mecnun için ayni şeyi söyleyemeyiz pek. Fuzuli, gerçekten de Sabahattin Eyuboğlu'nun dediği gibi, öykünün gelişmesini amaç edinmemiştir. Kimi yerde, gazel düşürmeyi düşünür (Sabahattin Eyuboğlu beyit düşürmek diyor). Fuzuli de beyit'in böyle bir görev edinmesi, beyitin görevini öyle görmemizi gerektirmez. Beyit'in görevini yine en iyi gazellerden sonra **kasideler** de de görebiliriz. Kasideler'i gazel'in yapı bakımından daha büyükleri olarak düşünebiliriz. Konularının ayrı oluşları yapının, hele beyitin görevini değiştirmez. Kasidede, beyit görevi daha öyküseldir, gazelin yanında daha gelişici bir anlatı sürdürür. Kasidenin Türk şiirindeki yeri, bir bakıma gazelden de üstündür, nedeni de kasidenin yapısının Batı şiiri yapısına en yakın olmasıdır. Yazık ki bu konuda durulmamıştır, bunun için de kasidenin yapısı eski bulunarak atılmıştır. Yahya Kemal'i bir yana bırakırsak, kasidenin bu yapısından Batı şiirinin yapısına giden başka kimse olmamıştır diyebiliriz. Öte yandan, kaside yalnız Batı'nın colossal dediği büyük şiir yapısını vermekle kalmaz, geliştirici niteliğiğiyle şiirin konusunu her alana çevirebilir. Övgü, yergi, doğa, nesne şiirin alanında, betimsel, öyküsel, yerlerini alır. Felsefe, düşün alanına da uzar. Kısaca, Batı'nın, **şiirde herşeyden sözedilir** deyimi, kasidenin konusuna girer. Günün sorunlarına da açıktır kasidenin yapısı. İslâm gizemciliğinin gerçek anlayışının onun yapısını soyuta indirmesi, kasideyi yapı olarak bir yana atmaya engel değildir. Ayrıca, kasidenin yapısına gazelin yapısına bakar gibi de bakabiliriz. Yalnız beyit düzeni, beyitlerin anlam birliği, gazele tasımla, kasidede daha bütünseldir, gazelde görülen beyitin ikinci mısrağı birinci mısrağın yorumu olmaz. Gerçi, bu gazelde bir kural değildir, ama olağandır. Kasidenin betimsel yapısı ve uzunluğu bu ayrıntılara girmeye engeldir. Bu da, kasidede her beyitteki ikinci mısra yorumdan kaçar anlamına gelmemelidir. Kısaca, kaside için yapısı daha geliştiricidir demek yerinde olur. Yahya Ke-

mal'in birçok şiirleri kaside yapısının, yeni şiirimizde nasıl sürdürüldüğünün iyi bir örneğidir :

MOHAÇ TÜRKÜSÜ

Bizdik o hücumun bütün aşkıyle kanatlı;
Bizdik o sabah ilk atılan safta yüz atlı.
Uçtuk Mohaç ufkunda görünmek hevesiyle,
Canlandı o meşhur ova at kişnemesiyle.
Fethin daha bir ülkeyi parlattığı gündü;
Biz uğruna can verdiğimiz yerde göründü.
Gül yüzlü bir âfet ki her pûsesi lâle;
Girdik zaferin koynuna, kandık o visale.
Dünyâya veda ettik, atıldık dolu dizgin;
En son koşumuzdur bu! Asırlarca bilinsin!
Bir bir açılırken göğe, son def'a yarıştık:
Allâha giden yolda meleklerle karıştık.
Geçtik hepimiz dört nala cennet kapısından;
Gördük ebedî cedleri bir anda yakından.
Bir bahçedeyiz şimdi şehitlerle beraber;
Bizler gibi ölmüş o yeğitlerle beraber.
Lâkin kalacak doğduğumuz toprağa bizden;
Şimşek gibi bir hatıra nal seslerimizden!

Türk şiirinin gazel, kasideden sonra en sağlam biçimlerinden olan mesnevi üzerinde durmıyacağız, bunun Mevlût, Hüsn-ü Aşk, Leylâ ile Mecnun örneklerinde önemini görmüştük. Buna şunu da ekleyebiliriz: mesnevi, Batı şiirinin uzun şiir geleneğini en iyi canlandıran bir örnektir. Ayrıca, Mesnevi düzeninde, Batı'nın tiyatroya uzanan şiir yapısının çatısını da buluyoruz. Tahkiye sağlamalığı mesneviyi böyle bir yere götürüp bırakmaktadır.

Türk şiirinin öbür biçimleri içinde, geliştirici yapı örnekleri veren kalıplarda murabba, müstezad, rubai, özellikle muhammesi, terkibi bend olup, Batı şiirinin kalıplarıyla karşılaştırılırsa, yaşayan birçok yöneleri olduğu görülür. Daha önemlisi de, gazel'in yapısında eklemcilik, gelişmemezlik bulanlar için, bu saydığımız biçimler Türk gelişimci yönünü daha açık sürdürdükleri için il-

gınçtir. Bununla bizim şiir kalıplarımızı Batı şiir kalıplarıyla karşılaştırabileceğimizi söylemek istiyoruz. Ayrıca, Batı'da pek örneği olmıyan, örneğin Rubai kalıbından bugün nasıl yararlanabileceğimizi de Nâzım Hikmet göstermiştir

Bu bahçe, bu nemli toprak, bu yasemin kokusu, bu
mehtaplı gece,
Parıldamakta devam edecek ben basıp gidince de,
Çünkü o ben gelmeden, ben geldikten sonra da bana
bağlı olmadan vardı
Ve bende bu aslın sureti çıktı sadece...

(Yön, 25 Aralık 91)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

III

İlhan Berk

Rubai'nin eski şiirimizdeki anlamı, kalıbın serbestliği bir yana, yeni bir anlam kazanarak sürüyor.

Yahya Kemal'de murabba'dan, murabbanın geliştirici biçiminden yararlanarak bugüne seslenmesini bilir:

Yollarda kalan gözlerimin nûrunu yordum.
Kimdir o, nasıldır, diye rüzgârlara sordum.
Hülyamı tutan bir büyü var onda, diyordum;
Gördüm: dişi bir parsın elâ gözleri vardı.

Sen miydin o âfet ki, dedim, bezm-i ezelde
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,
Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde?
Karşımda uyanmış gibi bir baktı, sarardı.

Türk şiirinin büyük geleneksel yapısının Tanzimatla yıkıldığını söylemiştik. Şimdi de, Tanzimat'tan bu yana, bu yapının nasıl yıkıldığını, kısaca görelim.

Gerek Tanzimat Ozanları, gerekse Servet-i Fünun ozanları, hepsi değilse de, eski şiirimizin nazım geleneğini, az da olsa, yine de sürdürmüşlerdir. Namık Kemal, Ziya Paşa gazel ve kaside kalıplarını atmazlar. Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret de bütün bütün atmaz. Nedir ki eski

şiirimizin yapısından çok, nâzım şekilleri ilgilendirir olmuştur onları. Eski şiirimizin **yapı düzeni** onlarda yiter. Batı şiirine özenirler, Batı şiirinin yapısını amaç edinirler. Ataç'ın dediği gibi de **yabancı bir sesin** ardına düşerler. Türk şiirinin biçim anlayışına ilgi duymaz olurlar.

Böyle bir yola sapışlarında, eski şiirimizi, bugünde söylenen, **geliştirici**, sonrada, **örgensel** (organique) bulmamaları ileri sürülebilir. Batı kalıplarını seçişleri de, eski şiirimizin kalıplarını yenişeyler söylemeğe (kavramlar, düşünler,) elverişli bulmamaları olabilir. Önce, Türk şiirinin yapısını örgensel bulmamak, Türk şiirinin yapısına gereğince bakmamalarından geldiği açıktır. Açıktır, çünkü eski şiirimizin yapısının geliştirici, bütünsel olduğunu gördük. Aslında, Servet-i Fünun ozanları Divan şiirinin yapısına bakmadıkları gibi, onun bir çeşit somut bir düzeyde aktarması olan Halk şiirine de bakmamışlardır. Geliştirici, bütünleyici, aşamacı bir söyleyiş kalıbı olarak gördükleri Batı dörtlük düzeni Halk şiirinde vardı ve bu aslında daha öncede dediğimiz gibi Divan şiirinin beyit düzeninin içten içe gelişen yapısından başka birşey değildi. Halk ozanlarının, Divan ozanlarının yapı düzenini sürdürdükleri açıktır. Gazelin yapısı gibi bir yapısı vardır halk şiirinin yapısının. Gazelde, beyitte başlıyan giriş, halk şiirinde dörtlükte başlar, beyitler gibi de aşamalarla, gelişe gelişe, sonra da, tıpkı gazeldeki gibi ozanın adıyla bir bütüne giderek kapanır:

Merd dayanır, nâmerd kaçar
Meydan gümbür gümbürlenir.
Şahlar şahı divan açar
Divan gümbür gümbürlenir.

Yiğit kendini öğende,
Oklar menzilin döğende,
Kılıç kalkana değende
Kalkan gümbür gümbürlenir.

Ok atılır kal'asından,
Hak saklasın belâsından,
Köroğlu'nun nârasından
Her yan gümbür gümbürlenir.

Bu koçaklamanın yapısına iyice bakılınca, nasıl gelişerek bir yapı kurduğu görülmektedir. Bu yapıda örgensel yön bulmamak anlaşılır şey değildir. O halde, Batı şiirine eski şiirimiz geliştirici değildir diye gitmek olamaz. Kalıpların yetersizliği konusuna gelince, bu da çok su götürür bir anlayıştır. Eski kalıpların yaşarlığını gördük. Aslında,Tanzimat ozanları olsun, Servet-i Fünun ozanları olsun, Batı kalıpları içinde sonnet'yi bir yana bırakırsak, öyle sanıldığı gibi yeni kalıplar da getirmiş değillerdir. Eski şiirimizin üç aşağı beş yukarı kalıplarıdır kullandıkları. Ya da eski şiirimizde olan kalıplardı onlar. Asıl kopuş ise şiirin yapısında olmuştur. Bu da, önce sesi koparmakla başlamış, sonra da türkçenin yapısını değiştirerek bir çeşit tatlı su frengi diline gitmeleriyle olmuştur. Fikret:

Bugün açız evlâtlarım...

der. Yahya Kemal'in dediği gibi, bu levanten bir söyleyiştir. Yine :

Lâkin artık...

der. Cenap Şâhabettin'in dili de öyledir. Öte yandan, geleneksel yapının yıkılmasıyla da bu yabancı şiir Servet-i Fünun şiirine bütün bütün yerleşir:

BİSİKLET

(Sonnet)

Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde,
Geçen şu taze kadın bu numûne-i hevesat
Ayaklarında kanadlarla sanki aşk u hayât
Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde.

Meşâm-ı rûha emel lezzetinde neşrediyor
Ten-i rakîki bahârın esir-inükhetini;
Şitabı titreterek sîne-i tarâvetini
Pırıl pırıl uçuyor, muttasıl uçup gidiyor.

Uçup uçup gidiyor; sonra pür-gurur ü garâm
Zemine resm ile bir nazlı hatt-ı istifhâm:
«Güzel değil mi şu halim, bakın» diyor... Parlak,

Güzel, evet bu revişler, güzel bu câzibeler,
Güzel; fakat bu tehâlük nedir, değilse eğer
Hayatı birkaç adım fazla koşturup yormak?

(Tevfik Fikret)

Tevfik Fikret'in bu şiirinin yapısı bizi ne eski şiirimize, ne de Batı şiirine götürür. Dili bir yana bırakırsak, Cumhuriyet şiiri de ayni yapı çıkmazlığının örneğini verir. Günümüzün şiiri ise bu çıkmazı daha da ileri götürür, Fikret'i de bastırarak hiçbir toprağa bağlanmaz bir şiire yönelir:

Sonnet

Sarı, O Çokgüzel, giriyor kentime
Koyuyor sesini balıkçıl ve yalnız
Nehirlerleyin o, yavaşça etime.
Kırmızı, karışıyor ağızlarımız.
Göğü, bir ormanı gidiyoruz. Uzun
duyuyorum bunlar kirpiklerin Buğday.
Sonsuz Temmuz yüzün, o intiharım. Bunlar oraların Ey Aşkyüzlüm benim

Bir aşkı gitmek var, şimdi sen osun, Ey.
Cinselliğimizi büyütmek büyütmek.
Dağlamak çıplaklığımızı göklemek.
Böyle seni suya, göğe tutuyorum
Seni artık korkunç karıştırıyorum.

— Yürür şimdi bizden bir gece upuzun.

(İlhan Berk)

Böylece şiirmiz artık bu yabancı yapı, ses, dil örneğinin doruğuna çıkar. Cumhuriyet şiiri örnekleri ise aşağı yukarı Fikret örneğinin şiirini ortaya koyduğu için, bugünkü şiire, yapı bakımından bir örnek olamazlar. Ne Ahmet Muhip, ne Cahit Sıtkı; Yahya Kemal'e, Ahmet Haşim'e, Nâzım Hikmet'e, hatta Necip Fazıl'a bakmazlar Fikret'in **yabancı yapısı**'na bir ona bakar **yabancı sesi** koparak, bugünkü çıkmazı kuvvetlendirir.

Tanzimat'la, Servet-i- Funûn ikinci bir şiir yapısı deneyine de geçer: **Özgür koşuk**, Hâmit, bunu **Sinama** şiirinde dener, Cenap Şahâbettin, **Elhan-ı Şita**, Fikret de kimi şiirlerinde, özgür koşuğun yapısını kurcalar. Ama bu da Batı Sembolistlerinin deneyinden öteye gitmediği için, bir yapı örneği koyamaz. Cumhuriyet çağında ise, Ahmet Haşim'in, **O Belde** şiirinin, Divan şirine dayanarak, kurduğu özgür koşuk yapısını, ayni yoldan giderek (müstezat), Nâzım Hikmet kurar (7). Divan şiirinin, müstezat yapısından bir başka alanda, Necip Fazıl da yararlanır, **Sayıklama, Bacalar**'ı yazar. Nâzım özgür koşuğa doğrudan doğruya yapıya bağlanan bir **iç uyum** katarak, özgün koşuğun yapısını giderek özgün bir hale sokar. Ama, özgür koşuğun yapısının koyduğu bu örnekler, ne öbür Cumhuriyet ozanlarınca, ne de bugünkü ozanlarca izlenmediğinden, onların koydukları yapılar da orada kalır. Orhan Veli'nin koyduğu özgür koşuksa, ne bizim şiirimize ne de Batı şiirine götürür bizi. Ona da Tevfik Fikret'in yapısına bakar gibi bakarız, o kadar.

(7) **Müstezat** yapısından yararlanma:

Sen kim gelesin meclise bir yer mi bulunmaz
Baş üzre yerin var.
(Nedim)

Denizlerden
Esen bu ince havâ saçlarında eğlensin
(Ahmet Haşim)

Değil bir kaç
değil beş on
Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar
Bacalar.
(Necip Fazıl)



Yazan : İLHAN BERK

KENDİ KENDİNİN SÜRGÜNÜ

"Kendi yurdunda uzun süre sürgünde yaşamış" biri için diye imzalamış Nedim Gürsel, "Uzun Sürmüş Bir Yaz"ı bana. Önceleri ağır bir tümce gibi geldi bu. Bir kişinin kendi yurdunda bir sürgündeymiş gibi yaşaması dayanılır şey midir? Bu hele bir ozansa! Ama sonra iyice düşününce alıştım buna, alıştım çünkü acı bir gerçeği de vurguluyordu. Öyle ya bunca zamandır yazıyorum, kaç kişi biliyor beni? Daha önemlisi yazdıklarımı ne denli iletebilmişim, ne denli yanıtlar bulmuş? Kimi sevinçler, kimi duyarlıklar, erdemler getirmişsem bunlar paylaşılmış mıdır? Bir karşılık bulmuş mudur? Böylece adımı kazabildim mi? Böyle deyince, bunları düşününce sürgünlüğümü kavrayıverdim. Değil mi ki yayımladığım kitaplar hemen hemen satmamıştır; uzun boylu bir ilgi de uyandırmamıştır; ya da pek az kişide yanıtlar bırakmıştır (bu pek az kişi de ozanlardır çoğunlukla, başka sürgünler yani). Öyleyse niçin alınmalıyım, niçin ağır gelmeli bu? Değil mi ki bilinmiyor, paylaşılmıyorsun. İşini, yazmak denen işini yeryüzünün en güzel işi bilen, onsuz edemeyen biri için sürgünlük değil de nedir bu? İşte bu varsayımları sıralayınca kavradım sürgünlüğümü.

Öte yandan, sorunun bir başka yönü de var: Çoğunlukça bilinmek, anlaşılmak; dahası paylaşılmak için ben ne yaptım? Çoğunluğun hangi duyarlıklarına katıldım, değdim, yaydım onları? Sürgünlüğümden kurtulmak, anlaşılmak için ne gibi çabalar gösterdim? Anlatmak, duyurmak istediklerimi anlatırken niçin kara kamunun anlayacağı biçimde anlatmadım? Hep kendi anlatmak istediğim biçimi seçtim, bir ona bağlı kaldım, ona güvendim? Bir lonca, bir azınlık adamı seçtim, ancak loncanın üyelerine seslenmekle yetindim? Duvarlarımı, surlarımı, köprülerimi buna göre kurdum, buna göre attım? Yani bir cehennem yaşamını! Yaşam diye ona baktım, onu gördüm. O halde bu sürgünlüğü, bu cehennemi kendi elimle seçtim ben. Bunu hak ettim, kısaca. Bütün in adamları gibi, inimi kendim kurdum. Kendi kendimi sürgün ettim. Salt o azınlıkla, salt onunla yetindim, onunla gönendim. Böylece yeryüzünde kendi de sürgün olan o azınlığa bağlandım.

Peki bu inde, bu sürgünde kimler var? Bu azınlık denen cehennemde? Stendhal'in "Mutlu azınlık" dediği, onlar için yazdığını söylediği cehennemde? Her şeyden önce de ben bu azınlığa niçin seslendim? Kimler bunlar? Her ülkede bir avuç insan: Bir yalnızlar taburu. Çalışan, düşünen, yaratan. Daha çalışmaları, daha düşünmeleri, yaratmaları çoğunlukça kabullenmemiş, bunun için yalnız olanlar! Yine bu yüzden kendi yurtlarında da sürgün yaşayanlar! Sen, ben, o. Kendi yurtlarında kara kamuyla hesaplaşanlar, çarpışanlar, birtakım duyarlıkları, erdemleri, güzellikleri paylaşmak için didinenler. En iyiyi, en güzeli arayanlar! Stendhal'in de, bütün sürgün yazarların da "Mutlu azınlık" dediği bu elbet. Gözlerinde, yüreklerinde büyüttükleri bu. Dün Homeros'ların, Mevlâna'ların, Dante'lerin, Ronsard'ların dayanağı, bugün artık bir çoğunluk olan, bir avuç mutlu azınlık! Yine yakın zamanların, Dostoyevski'sinin, Joyce'un, Kafka'nın bugün daha bir büyüyen azınlığı! Yine yeryüzünün en büyük sürgünü olan, bu dünyada yaşamadığımızı söyleyen, çağını bir avuç azınlığa katiller çağı olarak niteleyen Rimbaud'nun dünkü azınlığı!

Bunları düşününce kimi yaratıcıları kendi ülkelerinde sürgün olarak düşünmek doğaldır, diyorum. Hele ozanlarsa bunlar. Ozanları başa koyuşumun nedenleri var elbet. Şiir sürgünlüktür çünkü. Hiç değilse şiiri ben sürgünlük diye anlıyorum. Kimi ozanlar kendi ülkelerinde kendilerini sürgün etmiş insanlardır. En başta benim şiirim sürgünlüktür. Hemen hemen orta hiç bir şeyi paylaşmamış, orta bir alan aramamış, orta bir alana akmamış, bir şiirdir çünkü. Orta duyarlıklara yanaşmadığı için de yalnızdır, yalnızsa. Bilinmek ürkütmüş gibidir onu. Bu yeryüzünde paylaştığı şey de böylece sürgünlük olmuştur. Yani kendi yurtlarında bir sürgün yaşamı sürenlerin yanında olmuştur daha çok. Bunun için böyle bir şiiri de ancak sürgünler değerlendirir. Sürgünlüğümü doğal buluşum bundandır. Bir değeri varsa bu yüzdendir: Kendine sadık kaldığı için, başka yol, yöntem bilmediği için. Ödüne yanaşmadığı, borç yaşamayı yeğlediğindendir. Durgunluğu, gizli gizli akması, utangaçlığı bundandır. Bağırmaması, alanları yadsıdığından değil, onlara sahip çıkmak içindir.

Yerimi böyle saptayınca benim için yapılacak tek şey kalıyor: Sürgünlüğüme daha bir sarılmak, onu daha bir korumak. Ancak böyle yaptığım, yalnızlığımı ancak böyle pekiştirdiğim zaman, sürgünlüğüm bir anlam kazanacaktır. Değil mi ki kara kamuyla bağlarımı koparmışımdır, orada büyüyecek, dalbudak salacak hiç bir şey bulmuyorumdur; öyleyse kendi adamı, adamın bütün toprağını sürmeliyim, yağmurlarını, güneşlerini büyütmeliyim, surlarını çıkmalıyım, Hem bütün şiir tarihi böyle adalarla dolu değil mi? Yeryüzünün yüreği ilkin oralarda çarpmıyor mu? İlk cemreler oraya düşmüyor mu? Dünyamızı onların sürülmüşlüğü büyütmüyor mu? Yeryüzünün yaşanırlığı, vazgeçilmezliği, sevinci onlarla çoğalmıyor mu? Bu yüzden yeryüzünde sürgünlüğü en çok seçen ozanlar değil midir? O sürgün adalardan kurulmamış mıdır dünyamız?.. Dünün çoğu ozanları bugünkü yerlerini böyle saptamadılar mı? O azınlık adalarından, o azınlık adalarının halkları olarak aramıza karışmadılar mı? Böylece de halk olmadılar mı? Sonra da sürgünlüklerini kimin adına taşıdıkları böyle belli olmadı mı? İşte bunun için kimi zaman ozanlık sürgünlük, sürgünlüğü seçmedir diyorum.

Nedim Gürsel'in tümcesinden benim sürgünlüğüm bitmiş gibi de bir anlam çıkıyor: "Kendi yurdunda uzun zaman sürgünlüğü yaşamış" diyor çünkü. Bana sorarsa ben bunun bittiğini hiç sanmadığımı söyleyeceğim.Ben o küçük adalardayım hâlâ. Bununla ne yeriniyor, ne de göneniyorum. Yalnız orada olduğumu biliyorum. Bunu bildiğim için de bir yalnızlık çekmiyorum. Bu adada yalnız değildim çünkü; benim gibi daha niceleri var. Hep birlikte takımadalar oluşturuyoruz: Adalar halkı olarak. Bunun için yalnızlık çekmiyoruz, yalnız değiliz. Hem öyleleri de var ki, adaları şimdiden bir dünya olmuş, çok eski bir halk oluşturmuşlar, buğdayı, ovaları, nehirleri olmuşlar halkın. Sesleri dünyayı tutuyor. Öylesine çoğalmışlar, kalabalıklaşmışlar. Sökülmüş sürgünlükleri: Hepimiz olmuşlar.



Yazan: İLHAN BERK

MANZARA ESKİR

Bitimsiz bir varoluş biçimi diye adlandırabileceğimiz doğayı yadsımak kimin elinden gelir? Herşeyden önce vardır, sonsuza dek de varolacaktır. Varlığıysa durmadan değişen, çeşitlenen, gelişen zengin bir çizge koyar. Tekdüzeliğe, durukluğa düşmez. Evrimin ta kendisidir. Yalnız bunlar mı? İnsanın, toplumun en doğru yasalarını da o koymaz mı? Bu yüzden olacak kimsenin usundan onu yoksamak, hayırlamak geçmez. Bu böyledir ama, kimi yaratıcılar onu onayıp, onunla yine de ilgisiz kalabilmiştir. İlgisizlik belki ağır kaçabilir. Onu görmeyebilmiştir. Ölüdoğayla yani nesneler dünyasıyla uğraşmışlardır. Özellikle de manzarayı tanımamışlardır. Mallarmé yaşamının en olgun çağında Paris'ten uzaklaşıp bir kır evine çekildiğinde, doğayı görmemezliğe geldiğini, onunla bir alışverişe girmediğini söyler. Manzarayı yoklar ve doğayı ancak kar altında görmeye dayanabilir. Dinginlikle ancak o zaman bakabilir manzaraya. Her türlü dışsal alışverişe gözünü kapayıp, yalnız kendini bulma, kendini koyma. Bir çeşit zırhlanma doğaya karşı. Benim, manzarayla ilişkim de böyledir. İlgisizimdir, ya da çok kısa sürer bu ilgim, manzarayı çabuk yoklayabilirim. Kısaca, manzarayı, bir yaratma aracı olarak görmem. Hele karşıma hiç almam. Varolduğu için değildir bu ilgisizliğim, nice varolan şeylere bir resme, bir yontuya, bir kitaba, bir şiire bağlanmamazlık edebiliyor muyum? Hayır, bunun için değil, salt ilgilendirmediği için. Gerçi bir ağaç, bir yaprak, bir ağacın, bir yaprağın büyüyüşü, dal budak salışı her gün aldığı biçimler; ya da bir suyun, incecik akan bir suyun bu dünya yüzündeki yolculuğu; bir balığın, bir böceğin yapısı, yaşamı, bir ormanın soluk alışı korkunç ilgilendirir beni. İnsanların tarihi gibi suların, ormanların, bitkilerin, hayvanların tarihini de bilmek isterim. Bir yaprağa, bir böceğe, toprağa, göklere bunun için eğilirim. Ama hep bilmek, öğrenmek istememdendir bu. Yeryüzünün bir dökümünü yapmak, kaynakçasını çıkarmak için. Sığınmak için değil. Bilerek bir yana atmak doğayı yani. Bütün klasik çağ sanatçıları gibi. Hem yalnız klasik çağ mı? Benim manzarayla, doğayla ilgim ilersi için, bu yeryüzünü depolamak, tanımak içindir. Yoksa bir yaratma aracı olarak ne gökler (evet, ne gökler), ne günbatımları, ne güneşler, ne sular baskısı altına alırlar beni. Bir gereçler evreni diye bakarım manzaraya. Bir yatırım.

Hem manzara dediğimiz de nedir? Alın denizi. Tekdüzeliğin kendisidir. Bütün sıvılar gibi de yer ve biçim düşkünüdür. Bir rengi de yoktur; vardır ama emanet bir renktir o, kendisinin değildir. Etkisini de (bakılmak olan etkisini) en kısa sürede yitirir. Yatay bir çizgidir, bütün yatay çizgiler gibi de devime ters düşer. Nesnelerle karşılaştırırsak, sevgili nesneler gibi insan yaşamına karışmaz. Bakar yalnız. Bir manzara olarak budur koyduğu. Hem yalnız deniz midir alışılan, eskiyen? Bütün manzara alışılır, eskir. Yeniliği, çarpıcılığı bir anlıktır. Egemenliğinize aldınız mı silinir, yiter. İçinde olmadıkça, yaşamadıkça bütün manzara duruktur. Algılanır ancak, o kadar. Nesnelerin, ölüdoğanın koyduğu dünya yanında sönüktür, fakirdir. Nesnelerin zenginliğini bulamayız manzarada. Herşeyden önce de insanlığını. İnsandan sonra, insana en yakın şeylerdir nesneler. Yalnız insanın buyruğunda çalıştıkları için değil, insan ilişkilerini en yalın biçimde yansıttıkları, insanla en çok alışverişe girdikleri için. İnsanın dışında başka nerde vardır nesnelerin saçtığı kardeşlik, zenginlik? Nesnelerin yanında azınlıktadır manzara. Bir öksüz yaşamıdır benim biçtiğim manzaraya. Bu yüzden Morelli manzarayı yadsıyıp şişelerin resmini yapmadı mı bütün yaşamı boyunca. Nedir Morelli'nin bulduğu sıra sıra şişelerde? Şişeleri, gökyüzünden, sulardan, nehirlerden, ormanlardan günbatımlarından daha mı resimsel buluyor? Hayır, elbet. Nesneleri insana, kendine daha yakın bulduğu için elbet. Yalnız Morelli mi? Ya yalnız nesnelerin ressamı olan Chardin? Nesneler asıl görünümlerini onunla almadı mı? Dili tutulmuşların evrenine onunla girmedik mi? İnsan elinden çıkan o koca dünyayı o açmadı mı bize? Yalnız doğayı değil, insanı da resimlerinden atarak başka bir dünyanın kapılarını o açmadı mı? Peki, ya Fracis Ponge? Onların çizgilere, renklere dönüştürdüğü evreni, yazının tarihine geçirerek sessiz evreni daha bir büyütmedi mi? Böylelikle bugün dünyamız çağdaş boyutlara ulaşmadı mı? Nesneler benim için canlı doğanın yanında daha önemli bir yer tutar. Bir kurşun kalem, dünya güzeli bir manzaradan daha etkilidir. Nesneleri dinginlikle karşıma alabilirim. Manzarayı kullandığım gibi kullanmam nesneleri. Hatta hiç kullanmam. Nesneler aramıza duvar koymaz. Ayrılık gayrılık bilmeden birlikte yaşarız onlarla. Bir işin, bir umudun, bir acının, sevincin elinden birlikte tutarız. Bu birlikteyi saçar çünkü nesneler. Manzara gibi bakmakla, bakınmakla yetinmez. Emeğin içinden, tarihinden çıkıp gelmiştir. İnsan emeğinin en doruk uçlarına sahip çıkmıştır. Emeğin kendisidir. Bunun için de emeğin bütün özelliklerini taşır. Bu yüzden bir bardakta, bir sandalyede, bir parça bezde, kâğıtta eski, yeni toplumların tarihini bulabiliriz. İnsanın yarattığı çalışma nesnelerde belirdiği için de, insan kendi varoluşunu onunla saptar, varolur.

Yaratıcının doğayla, manzarayla ilişkisinin tek insanca yönüyse, onu karşısına almaktan çok, onunla savaşıma girmesi çarpışması, hesaplaşmasıdır olsa olsa. Sığınması değildir. Nesnelerin dünyasında insan bu savaşımı yaşadığı için de varoluşunu daha bir duyar, onlara bağlılığı da böyle bir anlamı içerdiği için nesne karşısındaki tavrı gerçekçidir. Hem nesneler manzara gibi iletişimden de yoksun değildir. Toplumun, insanın gereksimelerine hep bir yanıt vardır. Devimin, dolaşımın kendisidir. İnsanın çevresinde yer almıştır nesneler, insanla her türlü ilişkiye açıktır. Özdeğin bütün yasalarına açıktır. En önemlisi de işlevseldir. Sonra da insan buluşunun simgesidir. İnsan yeryüzünde nesneleri çoğaltırken hem evreni genişletmiş hem de kendini değiştirmiş, yaratmıştır. Bütün bunların ötesinde bu sessiz dünya, doğanın yanında ikinci bir dünya olarak kurulmuştur. İnsanla birlikte geliştiği için de boyuna yeni biçimlere girer, yeni boyutlar edinir, eskimez. En çağdaş dünyadır.

Manzarayı yadsıyıp, ölüdoğanın yani nesnelerin dünyasını överken, insanın dünyasını noktalamış oluyorum elbet.



Yazan : İLHAN BERK

YAZMAK-YAŞAMAK

Bir süre önce: "Bir ozan için şiirin yaşamından başka bir yaşam yoktur" diye bir tümce kullanmışım günlüklerimin birinde. Böyle demiş olmama karşın bu bana uzun süre kapalı, karanlık görünmüştür. Bu dünyayı hayırlayıp salt şiirin koyduğu yaşama, yaşam gözüyle bakmak bir soyutlama gibi gelmiştir. Bugün bu tümcede hiç bir karanlık, kapalılık bulmuyorum. Nedir bir ozanın yaşamı? Onu şiirlerinin, şiirlerinin koyduğu yaşamın dışında ne belirleyebilir ki? Katıldığı, doğru bulduğu olaylar, eylemler, başkaldırılar şiirine girmemişse, salt bir katılma, tavır alma olarak kalmışsa, bir yaşam olarak bakılabilir mi onlara? Şiirlerinden başka hiç bir yaşamını, hiç bir şeysini bilmediğimiz Homeros'u Homeros yapan, şiirleri, şiirinin koyduğu yaşam değil de nedir? Yaşamlarını bildiğimiz nice ozanların, bu yaşamalar ne denli güzel, doğru, haklı olursa olsun, şiirlerinin koyduğu yaşamdan üstün tutabilir miyiz? Yalnız ozanlar için midir bu? Bütün yaratıcılar için bu böyle değil midir? Bir bestecinin, bir ressamın, bir yontucunun yapıtlarının dışındaki yaşamdan başka bir yaşamı var mıdır?

Bunun için değil midir ki, Sartre: (Artık gözleri görmediği, kâğıdı eline alıp sözcükler, tümceler üzerinde oynayamadığı, düzeltemediği için) "Vardım, yokum artık!" diyecektir. Böylece, yazmanın dışındaki, yazıya dökülmüş yaşamanın dışındaki yaşamaya, yaşam gözüyle bakmayacaktır. Sanki bugüne değin gördüğü, yaşadığı bu dünya birdenbire yok olmuştur; bu düyanın nice güzelliği, bu dünyadaki nice pislikler, eşitsizlikler kalmamıştır. adına savaşılacak, katılacak hiç mi hiç bir şey yoktur. Güzelim akşamüstüler, sabahlar, deniz kıyıları, bir kahveye çıkmak, bir yüzü alıp gitmek, el sallamak, bir bardağı tutmak yoktur artık. Yeryüzünün bunca güzelliği, insana gitmeyen bunca kötülükler bir kâğıda çıkmadıkça yoktur. Yine bunun için André Gide'de: "Yazdım yazacağımı, yaşadım" diyecektir. Gide ki yaşamayı her şeyin üstünde tutmuş, ona bağlanmıştır; yapıtları sanki onsuz düşünülemez gibidir. Ama yaşadığına değil, yapıtlarına bakıp yaşadığını söyleyecektir.

İşte bunun için bugün bana: "Bir ozan için şiirin yaşamından başka bir yaşam yoktur" sözü, yabancı gelmiyor. Peki nedir ozanın şiire koyduğu yaşam? Kendi dışında, bu acun dışında bir yaşama mıdır? Niçin ona, bir ona yaşam diye bakar? Nedir bilinen, yaşanan yaşamalardan ayrıcalığı, ayrılığı? Herkesin yaşadığından bir başkalığı var mıdır? Yoktur. Herkesin yaşamı gibi bir yaşamdır o da. O da herkesler gibi uyur, uyanır, yer, içer. Herkesin nasıl bir işi varsa, onun da yazmak diye bir işi vardır. Dünya görüşü de, dünyaya bakışı da bir ayrıcalık değildir. Yüreği de her insanın yüreği gibidir. Coşkulu, tutkuluysa işinin gereğidir bu. Böyle birinin şiire koyduğu yaşamdan başka bir yaşam değildir. Demek ki, şiirdeki yaşam ayrıcalıklı değildir. Olmamalıdır da. Herkesden başka bir adam değildir ozan. Şu da var: Salt şiirin istediği, çizdiği bir yaşam olamaz mı? Nasıl bir yapı, bir yontu, bir resim, bir beste, kendi yapısı, çatısı gereği kendine bağlı olarak büyümek, bütünlenmek isterse, içeriğine, yapısına ters düşmemek için, sizin elinizden çıkıp kendi buyruğunu sürdürmek isterse, şiirde de böyle size karşın bir yansıma beliremez mi? Şiirin kendi oluşumunun koyduğu bir yaşama? Olur bu. Ama bu yine de ozanın koyduğu yaşamanın dışında değildir. Olsa olsa elinden çıkmış bir yaşamadır, o kadar.

Dahası, yine kimi zaman yalnız şiirin götürdüğü, sürüklediği yaşama bağlanıverir, yaşam olarak onu alır, onu kabullenir. Ölüm, sevi, siyasa, doğa, umut, umutsuzluk, yaşama sevinci, din, ülkü, düş vb. salt bu kavramlardan mı kuruludur yeryüzü? Şiirin koyduğu bu alanlar ozanın her zaman düşündüğü, istediği bir yaşama biçimleri midir? Kimi zaman ozana karşı gelmiş yaşamlar değil midir, bunlar? Kendisinin bir tanrıtanımaz olduğunu söyleyen Yahya Kemal, şiirlerindeki Tanrı'ya tanıdığı yücelikleri nasıl açıkladığı sorulunca: "O halkımın itikadıdır" demekle neyi anlatıyor acaba? Şiirin koyduğu yaşama bağlılıktan başka nedir bu? Nice yontucu, besteci, ressam, hep kendi yaşamalarının koyduğu konuları mı yazmış, çizmiş, yontmuştur? Peki, bütün bunlara karşın hâlâ da niçin bir ozan, bir ressam, bir besteci, şiirin, resmin, bestenin koyduğu yaşama, yaşam gözüyle bakar? Kendisini bu yeryüzünde bir o belirleyeceği, doğrulayacağı, tanıklık edeceği için elbet. Yaşarken kendisini niçin bir ölüye benzetiyor, Sartre? Yazamadığı için. Yaşadığını başka türlü nasıl tanıtlayabilir yazmadıkça. Yazamayan, çizemeyen, yontamayan her yaratıcı yaşayan bir ölüdür. Bu dünyanın varolduğunu bilmek, bu dünyada olmak yetmez ona. Gördüğü, yaşadığı, algıladığı güzel bir şey kâğıda çıkmadıkça, ona vurmadıkça hiç bir şey görmüş, duymuş değildir. Boştur her şey. Katılacağı nice edimler, eylemler, nice güzel olurlarsa olsun elinin üstünde gezdiği kâğıttadır asıl. Orada yaşamalıdırlar, onun elinden çıkmalıdır; öyle kalacaktır çünkü.

O her şeyden önce o kâğıttadır çünkü. Bugününü de, yarınını da o tanıtlayacaktır. Şiirleridir, şiirlerinin koyduğu yaşamlardır onun bu yeryüzünde iyi kötü yaşadığını gösterecek. Niçin yazıyorumun bir sorusudur da bu. "Çünkü..." diye başlayan bir tümcenin ilk sözcüğü. Evet, niçin yazıyorum? Bir deniz kıyısındaydım -İstanbul'da tiftiş vardı, gök asılı çamaşırlar gibi - birtakım insanlara rastladım - bir çiçeğin suyunu değiştirdim - mitingteydim - kısacası, daha böyle yüzlerce edimin, eylemin, olayın tanıklığını yaptığını söylemek, bunları ben gördüm, yaşadım demek için yazıyor elbet. Bütün bu yaşadıklarımı bu dünyaya koydum, orda var ettim, yani "bu dünyadan geçtim" demek için. Dahası, bunun yaşamının büyüklüğüne küçüklüğüne bakmadan, anlatılmaya değer mi, değmez miyi düşünmeksizin yapacaktır. Yazma denilen eylemin, çünkü, bir dil kurma, kendine özgü "bir anlatış biçimi" yaratma olduğunu bilir; böyle bir anlatış biçimi getirmemişse, anlattıklarının yalnız "anlatılan" olarak kalacağından kuşkusu yoktur. Her türlü anlatma bir yaratı biçimine dönüşmedikçe var olmayacaktır. İşte bunun için: "Bir çiçeğin suyunu değiştirdim" tümcesini, bu içeriği küçümsemez. Asıl yaratıcılığın bunu söyleme, seçme biçiminde yattığını anlamıştır. Bunun için yazıyordur.

Öte yandan, bir yaratıcının yaratılarındaki yaşama yaşam gözüyle bakması demek, o yaşam biçimlerinin bir yaratı biçimine dönüşmüş olması, dünyanın yanına yeni bir dünya koyması demek değildir de nedir? Şiirin koyduğu yaşamın dışında başka bir yaşam tanımamak bu olmalı. Bir yalnızlığın, bir sevinin, ölümün, yaşamın, umudun, umutsuzluğun, sevincin, acının nesnelleşmesi, sözcük anlamlarını aşıp kendisi olması, öyle var olması, yaşamın göbeğine çöreklenmesi, orada yeni evrenler kurmasından başka bir şey değildir. Yaratıcının yapıtına böyle bakması bunun için doğaldır. Bu başka bir dünya tanımamak değildir, olsa olsa kendi dünyasına daha bir sahip çıkma, ona daha bir bağlanma istemidir.

Bu yüzden şiirlerin koyduğu yaşama yaşam gözüyle bakarım ben.



Yazan: İLHAN BERK

YAZMAK ÖLDÜRMEKTİR

Yazmak, bir yaratma, böylece de bir varoluş sorunudur. Bir yaşamı, bir sesi, bir kokuyu, bir çığlığı, bir nesneyi bir kâğıda, bir yontuya geçirme, orada yaşatma, varetmedir. Bu varoluşu yaratıcının yaşamından koparıp almak, bir başka yaşamlar dünyasına atmak, orada yaşamasını belgeleme, tanıklamaktır. Yaratıyı insanın, doğanın tarihinden geçirip, yine ona atmak, onun içinde varoluşunu sağlamak, orada bitimsizliğini, sonluğunu tamamlamak. Böylece yaratıcısından çıkan yaratıya, yeni bir yaşama hakkı tanımak, girdiği bu yeni dünyada onu kendi başına bırakmak, dünyayla alışverişine, insanlarla kuracağı ilişkiye karşıdan bakmaktır. Yaratılan her şey böyle bir serüvenden geçer. Giderek yaratıcısı da ona yabancılaşır, ondan kopar; bu dünyada gördüğü, yaşadığı nice şey gibi bakmaya başlar ona. Çıkarıp attığı bir giysi, kesip attığı bir saçtır o artık. Bu tür bir eyleme giren her yaratıcı, yaptığı işin kendisi için öldürmek olduğunu bilir. Yeryüzüne gelmek nasıl bir ölüme başlamak, hazırlanmaksa, yazmak da bir tanıklığı bir başka yoldan öldürmektir. Yaratıcının yazarak öldürdüğü nedir? Bir yaşam, bir dünya tanıklığı. Bir birey olarak yaşamı, dünyayı algılayışını bir kâğıda, bir taşa, bir tuvale dökerek dondurmak, yeni bir yaşama bir biçim vermek, onu kalır yapmak. Yaratıcıyı, yazmanın bu eylemi, yaratmanın kendisi demek olan bu öldürme olayı ilgilendirir. O da herkes gibi bu dünyayı gördüğü, bu dünyada yaşadığı için sevinir, gönenir ama, onun asıl sevinci dünyayı yaratmak, onu yeniden kurmak, değiştirmek isteğinde yatar. Dünya onu ancak böyle ilgilendirir; o zaman dünyaya sahip çıktığını anlar. Başlangıçta onun bir öznesi olan dünya, bir kez yaratıldı mı, artık onun gözünde önemini yitirir, silinir. Yine bunun için, yaratıcı bir yaptığına bir daha dönmez. Dönerse, onu yeterince yaratamadığı, yani kendisi için öldüremediği, bir varoluşu istediğince ortaya koyamadığı için döner. Duyduğu sesler, kokular, acılar, sevinçler, isyanlar durulmadığı, içinden tam atılmadığı için, onu yeniden ele alır; bir yaratı biçimine girene dek de üstüne çullanır. Varoluşun biçimi tektir çünkü. Bir bütüne dönüşmedikçe, bir bütün olmadıkça varolamaz. Yaratıcı tedirginse bunun için tedirgindir. Yapıtını yeniden ele alışı böyle bir anlamı içerir. Yaptığı şeyi çoğaltmak, yinelemek gibi bir amacı yoktur. Olamaz da. Bu dünyanın yaratılışı gibi tek, yine onun gibi bütün, bir sondur koyduğu. Yazmak, böyle yaratısal bir anlam içerdiği zaman öldürmektir. Ancak bu zaman yaratıcı, yarattığı bir şeyle karşılaştığında, "Yazdım!" diyecektir; ilgisizliğini de böyle belli edecektir. Artık yeni yaşamalara, yeni şeylere hazırlanıyordu çünkü. Yeniden dünyanın orasından burasından tutmaya, orasını burasını kurcalamaya başlamıştır. Ya küllenmiş birikimleri değişiyordur, ya da yenilerinin ardına düşmüştür. Her zaman öldüreceği şeyler vardır çünkü bu dünyada; yeter ki bir yaşama koysunlar, vursunlar ona. Bir acı, bir sevinç onu bekliyordur hep. Geçmişin, şimdinin, geleceğin tohumları kabuğunu tıklatıyordur, dünyaya çıkmak istiyordur. Yaşamasının, bu yeryüzünde olmasının anlamı da bu değil midir? Öyleyse sonuna dek açacaktır gözlerini, yüreğini. Sesler, kokular, bakmalar, dokunmalar durmamıştır; yeni boyutlar, yeni anlamlar yüklenmistir. Yeni yaşamalar, yeni varoluşlar kurmaktadır. Bilir bunu. İnsanların, hayvanların, bitkilerin, doğanın tarihi her gün kendini yenilemektedir. Nehirler yataklarını ya derinleştirmişler, ya taşmışlardır. Gök hergün gördüğü gök değildir artık, ağaç da, tahta da, taş da o değildir. Kentler, evler, sokaklar da öyle. Bu değişimi görüyordur, bu değişimin içinden hiç çıkmamıştır hem. Onun için bir insan yüzüne, bir ceylâna, bir yaprağa, bir bardak suya, bir elmaya yeni bakıyor, yeni görüyor gibidir. Yalnız bunlara mı? Öfkelere, baskılara, pisliklere, erdemlere, acılara da yeni bakıyordur; onlar da yeni yorumlar, yeni bakışlar istiyordur, yeniden üstlerine yürünmek, yeniden bir kâğıda çıkmayı bekliyordur. İçinin içine sığmayısı, tedirginliği, başkaldırışı bundandır. Öfke de, baskı da, başkaldırı da yeni biçimini istiyordur. Sevinç de, sevi de. Sevincin de, sevinin de önü temizlenmelidir, duvarlar, telörgüler kalkmalıdır; bu yeryüzünden sürülmelidir. Bunun için elinde yazmak denilen bir tek araç vardır. Onu dileğince kullanmalıdır. Ereğini bununla gerçekleştirecektir. Yazmak araçtır onun için, kendini doğrulayabileceği biricik araç. Sözcükler yeni anlamalara bürünüyorsa, yeni anlamalar kazanmışsa, onların hakkını vermelidir. Varoluşun bu eytişimsel sürecini saptamaktır işi. Orada yaşamaktır. Her şey onun elinde yeniden varolmaya, yani ölüme hazırlanmalıdır. Eline aldığı kalem, somutlaştırdığı yaşamaları öldürmek içindir. Onları kendinde öldürüp, başkaları için varetmedikçe, işinin bitmediğine inanır. Umudu, seviyi öldürmedikçe, varolmayacaktır umut da, sevi de. Yeryüzündeki bu karaların silinmesi, düşmanlıkların kökünün kazınması, gökyüzünün genişlemesi bu yıkıcı, bu yapıcı eylemine bağlıdır onun.

Bunun için bir gömütçüdür yaratıcı. Gömütünde insanlar, ağaçlar, sular, acılar, sevinçler, öfkeler, seviler, isyanlar yatar. Yeryüzü adlı bir kitabı kâğıda, taşa, tahtaya işlemiş, bırakmıştır. Bunun için gömütünün bir bekçisi, koruyucusudur. Onunla varolan. Bu yeryüzüne ektiği, diktiği nice şey hep o gömüttedir. Şimdi aralarında dolaşırken yüzü kimi güleç, kimi asıktır. Dünyanın atlası oradadır. Nehirler, su yolları, evler, sokaklar, kentler ona bakıyordur. Günler, aylar, yıllar oraya gömülmüştür; hep de gömülü kalacaktır. Bir gün bu yeryüzü silinse de, onlar beyaz bir kâğıda vuracaktır. Öldürdüğü bunca şey bunun için değil midir? Yaşadığını, bu dünyada olduğunu, bir çiçeğe dokunduğunu, bir yüzü yazdığını, bir kentten geçtiğini, bir çeşmeyi açtığını, bir bulutun yerini değiştirdiğini, bir göğü boyadığını onlar tanıklık etmeyecek midir? Dünyayı bir listeye geçirmemiş midir? O çizmemiş midir bir bir altlarını? Öyleyse? Yürüyüp geçmelidir önlerinden. Yaptığı da odur zaten. Durduğu oluyorsa, bakıp hemen geçemiyorsa, niçin onun büyümediğini, çoğalmadığını görüyorsa, kabahatin büyüğünü kendinde buluyorsa, bunda yalnız da değildir. Beklemek ona vergidir, paylaşma da, çoğalma da beklemekte vardır. Gömütü daha yerin dibine inmemiştir, köklerini salmamıştır, yeni yağmurlar, yeni güneşler gereklidir. Onun gibi nice gömütçü beklememiş midir? "Benden sonra tufan!" diyebilir mi hiç? Bir dünyayı gömmüştür ya, yetmelidir bu ona.

Yazmak böyle bir şeydir işte yaratıcı için. Hep bu soruları, hep bu yanıtları taşır içinde. Yazmak, bunun için öldürmektir. Ya da ben, bunu anlıyorum yazmaktan.



Yazan: İLHAN BERK

BİR YARATIŞ BİÇİMİ OLARAK DİL

Somutlaşmış bir yaşama biçimi olan şiirin yapısı, her şeyden önce, dilde belirir. Bu anlamda şiir, dilin bir yaratış biçimidir. Bir dil bulma, kurma, yaratma işidir. Bu da bir özgünlük, kişisellik sorunudur. Bir imge adamı olan ozanın "kişiselliği", getirdiği yenilikler, doğrular, erdemler, güzelliklerden önce, şiirin en küçük birimi olan köğük (mısra) kuruluşunda'ki dilde yansır, giderek de şiirin bütününe uzanır. Bunun için, bir şiirin yapısı demek, kişisel dili demektir. Bütün yaratı sanatları içinde şiir, dilin gücünün en çok doruklaşdığı, en uç alanlara uzandığı bir sanattır. Ozan, herkesin konuştuğu, yazdığı, kullandığı dili, kendi sözlüğünün bir parçası yapmakla başlar işine. Dili bir çeşit dışlaştırmadır bu; kendi alanına çekme, kendi alanının bir üyesi yapmadır. Böylece sözcüğün bilinen anlamlarını yeniden kurcalayarak, yeniden anlamlar vererek, yeni boyutlara doğru götürmeğe zorlar kendini. Dile kendince sahip çıkacak, kendinin yapacaktır. Dilin içinden çıkmış, ona bir nesne gözüyle bakmaya başlamıştır. Daha önce birbaşlarına, kendi içlerinde yaşayan, kendi egemenliklerini sürdüren sözcükler ordusu, yavaş yavaş ozanın buyruğuna girmeye başlayacaktır. Onun sözcükleri olacaktır. Onun yaşamasının, onun kurulu evreninin karşılıkları olacak, onun tarih alanına girecektir. Ozanın sözcükleri seçmesi, aslında onu yansıtmaktan başka bir şey değildir. Bir kişi olarak, herkesten, kendisinden öncekilerden ayrılması demektir bu. Bunu ilk evrede sözcükleri seçmekle yapar işte. İşi sözcüklerledir çünkü. Bir ağaç, bir su, gök, dağ yaşamında olduğu ölçüde onun dünyasına girecektir.

Ozan, işte bundan sonra sözcükleri kullanmaya başlayacak ve dil dediğimiz demir leblebiyi çiğnemeye başlayacaktır. Üstelik, kişisel bir dil yaratması, salt sözcüklere, onları seçmeye bağlı olmadığını bilerek gelecektir buraya. Sözcükler ne denli kendisinin olursa olsun, asıl sorunun onları kullanmaya başlamasıyla çıkacağını biliyordur. Dışlaştırdığı dil, kendi gövdesi, derisi, eti nasıl olacaktır? Ozan için aslolan işte budur. Bunun bir örneği de kendi dışında yoktur. Tek örnek kendisi olacaktır. Yaratma, tek örnek olmak sorunudur eninde sonunda. Kendisinden önceki bütün örnekler ona bunu duyurmuşlardır hep. O da öyle olmak zorundadır. Kendisinden önceki örneklerin ona asıl yararı da budur zaten: Sen de kendi örneğini koyacaksın! demek. O, geçmişin yapıtlarına bakarken bunu öğrenmiştir onlardan. Öylece de gelmiştir. Kuracağı örnek her ne kadar onlardan bağımsız, onların dışında olmayacaksa, olmadığı ölçüde, onlara dayandığı, bağlandığı ölçüde güçlü bir yapı kuracaksa da, kendisinin de bir örnek olmak zorunluğunu duyacaktır. Varolmanın böyle bir şey olduğu gün gibi açıktır onun için. İşte ozanın kendisinden öncekiler gibi bir örnek olması, şiiri, dilin bir yaratış biçimi olarak anlamasıyla eşanlamlıdır. Ozanın, şiiri dilin bir yaratış biçimi yapması da, dille savaşa geçmesi, onunla çarpışması, hesaplaşmasıyla olur. Bu, dilin cehennemine inmek, dölyataklarını bulmak, oralara tohumlarını saçmak, özsuyunu gezdirmek, kısaca, dilin belini getirmek demektir. Daha da önemlisi kendi tohumunu saçmak, kendi külünden yeniden doğmak işidir. Ancak bu zaman, dili kendinin yaptığı zaman, ozanı tanımış oluruz biz.

Öteyandan, bu denli kişiselleşen, benselleşen dil, ancak bu evreden sonra artık ondan çıkar, herkesin olur. Bu, dilin, bu kişisel cehenneminin kırıldığı, yeryüzüne çıktığıdır. Şiirin su yollarına inmesi, parıltısını saçmağa başlaması demektir. Bu zaman, bir türküdür artık şiir. "Ben" yerini değiştirmiştir, çoğuldur. En yüce, en insansı kılığını bulmuştur. İnsanlara, bu yeryüzüne, suya, güneşe, toprağa karışmıştır. Yeryüzünün bir üyesi olmuştur. Yapısını, kökenini bulmuştur. Ama buraya gelişini hiç unutmamıştır: Bir birey olduğu, bir birey olabildiği için geldiğini. Adasını, öbür kara parçalarında koruyarak, hendeklerini açarak, surlarını çıkararak, köprülerini atarak, baştan aşağı silahlanarak geldiğini. Artık korkusuz dolaşacaktır, bayrağını dikmiş, armasını asmıştır. Onun için ellerini kollarını sallayarak dolaşır. Ozan, şiirini ancak böyle kurunca, adasını böyle berkitince, şiiri pekişmiş, kalesi kurulmuştur. Ancak bu zaman şiir canavarlaşmıştır, yeryüzüne bu zaman çıkmıştır, önünü bu zaman kolayca temizleyecek, engellere karşı çıkacaktır. Zindanları yaşamış, onları yıkabilecektir. Ama yine kendince, kendi duvarları, kendi surlarının, kendi yapısının gerekleri ne uyarak, kendinden dışarı çıkmayarak, kendini koyarak. Aydınlığı, karanlığı ölçüsünde; karanlığı da, aydınlığı da biliyor ki kendisinindir; kendi yapısının gereğidir. Bu dünyada kurup çekildiği cephesidir, siperidir. Şiiri açık değilse, bir yeraltı suyuysa, yeraltlarını seçmişse, bunun kendi yapısından geldiğini bilecektir. Bunun yerüstü sularından ayrı bir su olmadığının olgusunda olacaktır. Bilecektir ki şiir yalnız delta ağızlarının çocuğu değildir, yeraltlarının da aydınlık siper çarpışmaları vardır. Karanlık çünkü yalnız yeryüzünün zindanı değildir, zindanlar her yerdedir. Yeraltındaysa, bunun için orda olduğunu biliyordur. Yeter ki konumunu, çoğrafyasını çizmiş, oturtmuş olsun. Kendi olsun. Çoğul olmanın çokgen olmanın, kendi olmaktan başka bir şey olmadığını saptamıştır artık.

Böylece, şiire "somutlaşmış bir yaşama biçimi" derken, bunun da herşeyden önce dilin kişiselliğinde belirlendiğini söylerken, yaratının, yaratmanın ne denli kişisel, ne denli bireysel bir iş olduğunu söylüyoruz elbet.