



DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research
Cilt / Volume 10 Sayı / Issue 25 Ağustos / August 2021
Samsun-Türkiye / Turkey

ISSN: 2147- 5490
www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut423>

Araştırma Makalesi / Research Article

Garip ve İkinci Yeni Şiirinin Kaynakları¹

Sources of Garip and İkinci Yeni Poem

Öz

Garip şairleri, Türk şiirinde bir bakış açısı değişikliğine giderek türün sıfır noktasına dönüş yaparlar. Garip'in yeni görüş alanlarının kuramsal dayanağı gerçeküstücülüktür. Dada ve gerçeküstücülük, çıkış yıllarında Garip anlayışının düşünsel zeminini oluşturur. Garipçiler yeni şiiri savunurken çoklukla André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault gibi şairleri referans gösterirler, uygulamada ise Jacques Prévert'in etkisinde kalırlar. Garip ve Prévert şiiri yakın bakış açıları üzerinden kurgulanır. Gerçeküstücülüğten gelen etkileri yerleşime kaygısı Garip hareketinin halk kaynaklarından, şiirinden, sözlü kültür ürünlerinden, deyişlerinden yararlanmasına zemin hazırlar. *Nasrettin Hoca Hikâyeleri* ve *La Fontaine'in Masalları* da Garip'in kaynakları arasında sayılmalıdır. Garip'i çıkış yıllarında etkileyen diğer bir kaynak da Fransız kanalıyla tanıştıkları haikulardır. Dada ve gerçeküstücülük, İkinci Yeni şiirini de etkileyen akımlardandır. Gerçeküstücülüğün şiirsel imge, otomatik yazım, rastlantısallık yöntemleri bu bağlamda düşünülebilir. Gerçeküstücü resim, sinema ve atonal müzik, yeni şiiri hazırlayan sanatlardır. Varoluşçu felsefe, İkinci Yeni'yi düşünsel yönden etkiler. İkinci Yeni'nin oluşumunda İngiliz ve Amerikan edebiyatlarının da etkisi söz konusudur. İmgecilik akımı, Ezra Pound ve T.S. Eliot etkisi, kaynak değişikliğinde önemli rol oynar. Garip'in her üç şiirini etkileyen kaynaklar aynıdır, İkinci Yeni şairleri arasında ise bu tarz bir ortaklıktan söz etmek mümkün değildir. Örneğin, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Cemal Süreya gibi şairlerin beslenme kaynakları kişilikleriyle uygunluk gösterecek yönelimlere sahiptir. Bu makalede, her iki hareketin beslendiği kaynakların izi sürülmüş, hareketlerin ortaya çıkışında dönemlerin siyasî atmosferinden ziyade edebî oluşumların etkisi üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Garip, İkinci Yeni, şiir, kaynaklar, gerçeküstücülük

Abstract

Garip poets return to the zero point of the genre by going to a change of perspective in Turkish poetry. The theoretical basis for Garip's new fields of view is surrealism. Dada and surrealism form the intellectual basis of his Garip conception in his coming years. Garip poets refer to poets such as André Breton, Paul Eluard and Philippe Soupault in their defense of new poetry, in practice, they are influenced by Jacques Prévert. Garip and Prévert poetry is fictionalized from close points of view. The anxiety of localizing the effects of surrealism sets the stage for the Garip movement to benefit from folk sources, poetry, products of oral culture, sayings. *The stories of Nasrettin Hoca* and *the tales of La Fontaine* should also be considered among the sources of Garip. Another source that influenced Garip in his coming years is the haikus, with whom he met the French channel. Dada and surrealism are among the currents that also influenced his İkinci Yeni poem. Surrealism's methods of poetic image, automatic spelling, randomness can be considered in this context. Surrealist painting, cinema and atonal music are the arts that prepare the new poetry. Existential philosophy influences the İkinci Yeni from a thought point of view. In the formation of the İkinci Yeni, there is also the influence of English and American literature. The current of imagism, Ezra Pound and T.S. Eliot effect plays an important role in resource change. The sources affecting all three poets of Garip are the same, and it is impossible to mention such a partnership between the İkinci Yeni poets. For example, the sources of nutrition of poets such as Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan and Cemal Süreya have orientations that will match their personalities. In this article, the sources on which both movements were fed were traced, focusing on the influence of literary formations rather than the political atmosphere of the periods in the emergence of the movement

Keywords: Garip, İkinci Yeni, poetry, sources, surrealism.

Sinan Bakır*

Millî Eğitim Bakanlığı

Sorumlu Yazar / Corresponding Author

* Doktora Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları
Enstitüsü, İstanbul-Türkiye.
Elmek: sinanbakir1985@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7128-523X>

Makale Geçmişi / Article History

Geliş Tarihi: 29.04.2021
Kabul Tarihi: 01.06.2021
E-yayın Tarihi: 15.08.2021

¹ Bu makale, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı bünyesinde Prof. Dr. Baki Asiltürk danışmanlığında yürütülen *Garip ve İkinci Yeni Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.



Giriş

Batı etkisindeki Türk edebiyatının tarihçesi göz önüne alındığında şiirin modernleşme sürecinin çağa uygun bir kronolojiyi takip etmediği anlaşılır. Cemal Süreya'nın da dikkat çektiği gibi modern şiirin dünya edebiyatındaki öncüsü Charles Baudelaire'in öldüğü yılda (1867) Paris'te bulunan Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi gibi Tanzimat sanatçılarının Baudelaire'den habersiz olması, aynı yılda doğan Tefik Fikret ve kuşağının da Batı şiirini büyük şairler üzerinden izlememesi bu gecikmiş modernleşme krizinin nedenleri hakkında fikir verir (Cemal Süreya, 2017a: 402). Buna rağmen yenileşme çabaları referans alınan Fransız şiiri kanalıyla devam eder. Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal üzerinden kendini açıktan belli eden modernleşme sancısının Cumhuriyet devri simgeci kuşak şairlerince kısmî bir yeniliğe varmada rol oynaması ya da Nâzım Hikmet kanalıyla beliren toplumcu şiirin modern olana evrilme sürecinin hız kazanması yeniliğin bu dönemde türe yönelik eylemlerde belirleyici olduğunu gösterir. Bütün bu çabalara ve kısmî yeniliğe rağmen geleneğin güzel ve gerçeklik algısı, insan anlayışı, şairane tavrı, şiirsel duyumdaki kayıtları, ritmi, sesi modernleşme yolundaki şiirde etkisini çeşitli biçimlerde sürdürmeye devam eder. Garip'in topyekûn bir reddiye üzerinden kendine alan açması süregelen şiirin üzerinden yükseldiği dünya görüşünü, bakış açısını değiştirmeye yöneliktir. Bu açıdan bakıldığında Garip'in Türk şiirindeki en önemli yeniliği bir bakış açısı değişikliğine gitmesinde aranmalıdır; dil, anlatım ve teknik söz konusu değişikliğin somut ve yeni malzemeleri olarak sunulur. Yeni bir dünya görüşü ya da algılama estetiği beraberinde yeni bir güzel, gerçek ve insan anlayışı da getirir. Bir bakış açısı değişikliğine giden Garipçiler, türün sıfır noktasına dek uzanırken şiiri şiir yapan kayıtları yeniden belirleme imkânına sahip olurlar. Garip'in türe yönelik devrimci hamleleri kısa sürede karşılığını alır, artık dergi sayfalarını Garip tarzı şiirler doldururken önceki kuşaktan şairlerin de söz konusu yeniliğe kayıtsız kalamadıkları görülür. Garip'in kurucu şairleri, mektepleşme ya da genç şairlerin Garip anlayışını yozlaştırma tehlikesine dikkat çekmelerine rağmen yeni şiirin belirli kalıplarla ilişkilendirilmesinin önüne geçemezler" (Orhan Veli, 2003: 95-96). Kötü şairler elinde yozlaşma belirtileri gösteren Garip şiiri, temsilcilerinin ifadesiyle, her şeye rağmen "bir temizlik hareketi" (Anday, 2016b: 87) olarak işlevini tamamlar.

Toplumsal, siyasal ve kültürel alandaki gelişmelerle ekonomik hayatın, kentsel yapılaşmanın biçimlendirdiği yeni bir neslin 1950'lerin ortalarında belirmesi modernist şiire giden yolu kendiliğinden açar. Bu neslin en güçlü hareketi olarak yazınsal hayatta kendine geniş alan açan İkinci Yeni, Garip'in daha çok yaşamakla ilişkili görünür yönlerle işlediği insan anlayışına, konuşma diliyle şiir dilini eşitleme çabasına, güzel ve gerçeklik algısına, anlamı tek boyutlu olarak tasarlamasına, soyut imgeyi şiirden dışlamasına, dizeyi boşlamasına, dili olay lehine işlemesine, anlamdan gelen ritme, tahkiyeli anlatıma sert tepki gösterir. İkinci Yeni'nin de getirmek istediği şiirin gelenekte karşılığı yoktur. Yeni bir güzel ve gerçeklik algısıyla, açık yapıya uygunluk gösteren anlam oluşturma süreçleriyle, insan ve dış dünyadaki deformasyonu şiirin diline, biçimine taşımasıyla, imgeye özgürlük alanı açmasıyla dikkatleri üzerine çeken yeni hareket, bireysel ve toplumsal aydınlanmaya daha çok bilinçaltına yönelen imgeler, bağdaştırmalar, serbest çağrışımlar üzerinden varır. İmgenin psikiyatrik bir bulgu olarak bireyin bilinçaltı mahzenine inmeye imkân tanıdığı, gerçeküstücü soyut görüntülere yoğun rastlandığı İkinci Yeni şiirinin insan ve nesne anlayışı, dünya

görüŖü, dili iŖleme biçimi, dizeyle, anlama, ritimle kurduğu iliŖki, Garip'ten kesin biçimde ayrılır.

Garip ve İkinci Yeni, Türk edebiyatında yenilikle iliŖkilendirilen en önemli iki harekettir. Gelenekte karŖılıđı olmayan yeniliklere öncülük eden her iki hareketin çıkıŖına ortam hazırlayan yerli ve yabancı kaynakların etkisi ise bugün dahi tam anlamıyla aydınlatılabilmifŖ değildir. Kaynakların karŖılaŖtırmalı edebiyata uygunluk gösterecek Ŗekilde metinler düzeyinde sorgulanmaması, değini düzeyinde ifade edilmesine yol açar. Örneğin, yoğun araŖtırmalara, tartıŖmalara konu olmasına rağmen Garip Ŗiirindeki Jacques Prévert etkisi değini düzeyini aŖamayan ifadelerle geçiŖtirilir, iliŖkinin boyutları metinler düzeyinde ortaya konulmaz. Oysaki Garip Ŗairlerinin kaynakları arasında ortaklıklar söz konusudur ve her üç Ŗairde de (Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet) Jacques Prévert etkisine metinler düzeyinde rastlamak mümkündür. Bu çalıŖmada, Garip Ŗiirindeki Jacques Prévert etkisi ilk kez karŖılaŖtırmalı olarak gösterilmiŖtir. İkinci Yeni Ŗairlerinin kaynakları için aynı durum söz konusu değildir. İkinci Yeni Ŗiirinin çıkıŖında, geliŖmesinde etkisi görülen kaynaklar daha geniŖtir, Ŗairlerin özel olarak yođunlaŖtırdıkları kaynaklar, farklı disiplinler, sanat ve düşünce hareketleri vardır. Yeni dönemde kaynak deđiŖikliđine gidilir, İngiliz ve Amerikan edebiyatları Türk Ŗiirini etkilemeye baŖlar.

Garip Ŗiirinin Kaynakları

Batı uygarlığının etkisiyle beliren medeniyet sapmasının yol açtığı zihin deđiŖikliđi siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda olduğu gibi edebiyatta da karŖılık bulur. Edebiyat sahasında Batı ile temas MeŖrutiyet yıllarına kadar yođunlaŖarak devam eder; bu tarihten itibaren *yerlileŖme* çabaları ağır basar. Cumhuriyet yıllarında ise yeni devletin rotası bütünüyle Batı'ya yönelir, kurumsallaŖma, kurulan iliŖkilerin daha bilinçli ve derinlikli hâle gelmesinde rol oynar. Yeni dönemde beliren bireysel ya da kolektif hareketlerin ana kaynağı Batı olurken Garip'in ortaya çıkıŖı da bundan ayrı düşünülemez. Avrupa edebiyatında önceden cereyan etmiŖ modern hareketlerden (dada ve gerçeküstücülük) etkilenen Garipçiler, çağın ve toplumun ihtiyacına karŖılık verebilecek arayıŖlara yönelirler:

“Ŗiirin sınırlarını geniŖletmek sorunu her an karŖımızda duruyordu, iŖte böylece ölçüyü uyağı, biçim ve anlam sanatlarının topunu birden atmak yoluyla Ŗiiri elde etmek mümkün olabilir miydi? Bu iŖ, Batı'da çeŖitli Ŗiir akımlarıyla yapılmıŖtı. Sözel geliŖi sürrealistlerin çeŖitli deneyleri... Bu deneylerden yararlanmakta o zamanki ozan arkadaşlarımızın payları büyüktür” (Anday, 2015: 80).

Garip önsözünde gerçeküstücülüğün kimi yönlerden olumlanması hareketin bu akımla iliŖkilendirilmesine yol açar. Orhan Veli, bu yanlış algıya bir dipnotla değinir. Esasında önsözün gerçeküstücülükle ilgili kısmında yanlış anlama yol açabilecek bir anlam karmaŖası da yoktur; buna rağmen gerçeküstücülüğün etkisinin o dönemki Türk Ŗiirinde sınırlı olması ya da akımın deneyimlenmemesi izler çevrede böyle bir izlenim bırakır. Bu yanlış algıda Garipçilerin de etkisi yok değildir. ÇıkıŖ yıllarında André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault gibi gerçeküstücü akımın önemli temsilcilerini ve Ŗiire dair görüşlerini (özellikle André Breton ve Paul Eluard) sıklıkla gündeme getiren Garipçiler, aynı zamanda, *Varlık*'ın 1937 tarihli 103. sayısında “Sürrealist Oyunlardan” baŖlıklı karŖılıklı konuŖmada sorulara verdikleri aliŖılmıŖın dıŖındaki yanıtlarla da bu fikrin yerleŖmesine katkıda bulunurlar. Bu karŖılıklı



konuşmada verilen kimi yanıtlar, ussal olana aykırılık gösterir. Otomatik yazı/ruhsal otomatizm yöntemiyle kurgulanan metindeki diyaloglar, Fransız gerçeküstücü şairlerin deneyimlerini taklit düzeyinde yansıtır. Garip önsözünde de değinildiği gibi gerçeküstücülükte vezin ve kafiye gibi kayıtlar bilincin denetimini ele geçirdikleri için olumsuzlanır: “Ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kalmışlardır” (Orhan Veli, 2015: 17). Bu anlayışı Türk şiirine taşımak isteyen Garipçilere göre “bilinçaltının özgürce boşalmasını ve sanatsal çizgide dışavurumunu engelleyen ve şiirsel duyumun tadını başka noktalara çeken, vezin, kafiye ve ahenk gibi Breton’un da karşı çıktığı ve şiirden kovduğu öğeleri dışlamak gerekir” (İnal, 2007: 156). Garip’in söz sanatlarına yönelik olumsuz tavrının kaynağı da burada aranmalıdır.

Bilinçaltını sorgulama ya da bu alanı saf hâliyle anlatma isteğinin şiire yönelen tavrın değişmesinde etkisi söz konusudur. Vezinsiz, kafiyesiz düşünülmeyen, söz ve anlam sanatları yönüyle daima zenginlik aranan, sanatlar arası ilişkiye de açık olan Türk şiiri gerçeküstücülükten gelen yeni bakış açılarıyla yön değiştirir. Garipçilerin bilinçaltına yönelmeleri onların çocuksu anlam arayışıyla, insanın bozulmamış doğasını gün yüzüne taşıma çabasıyla açıklanabilir. Bilinçaltının boşaltımına hizmet edecek çocuksu söylemin kaynağı gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücülük, ruhsal otomatizm yoluyla insanı doğal eylemler üzerinden görüntü alanına sokmak isteyen şairlerin çocuksu bir anlatıma yönelmelerine zemin hazırlar. Ruhsal otomatizm uygulamada karşılık bulamasa da çocuksu duyarlık, metinlerin oyun havası taşımasında etkili olur. “Safiyet ve besâtet”in merkezi olarak tanımladıkları bilinçaltı bölgesi Garipçilere göre bütün “girift ve kompleks” yapısına rağmen “ham ve iptidai” (Orhan Veli 2014: 27) oluşuyla bakirlik ve doğallığın korunduğu tek yerdir, dolayısıyla da hem anlam yaratımında hem de insanın ânlık değişen psikolojisini yansıtmada bilinçaltı bölgesi taklit edilerek günlük konuşma dili üzerinden görsel alana taşınabilir. Bu şekilde bireyin bozulmamış anlam dünyasına da ulaşılmış olunacaktır. Garipçilerin dış dünya karşısındaki çocuksu tavrı, düşsel olanı yoklamaları, metni oyun havasında kurgulamaları, günlük hayatın sıradan akışkanlığında ya da nesnelere olağanüstü bir güzellik bulmaları, alaycı, ironik tavırları, yer yer rastlantıya imkân tanımaları, şok etkisi uyandırmaları onları gerçeküstücülüğe yaklaştırır. Oktay Rifat’ın yeni şiiri delilikle ilişkilendirmesi de Garipçilerin gerçeküstücü anlayışa olan ilgisini açıklar. Oktay Rifat’a göre, “yeni sanatçı, insanın daha çok, akıldan ve duygulardan arta kalan tarafını ele almaktan hoşlanıyor; olayları, aklıyla, duygularıyla değil, çoğu zaman aklın dışında kalan melekeleriyle cevaplandırmaya çalışıyor” (Oktay Rifat, 2009: 31). Gerçeküstücülükte delilik, usun baskısından uzaklaşmaya imkân tanıyan bir ruh hâlini yansıttığı için yüceltilir. Gerçeküstücülüğe ilgisini Garip yıllarında da belli eden Oktay Rifat, yerleşik mantığın algı parametrelerini sarsan, “mantık kurallarına göre yan yana düşmesine imkân olmayan anlamları çiftleştiren” gerçeküstücülerin “şuuraltının karanlık dünyasına girmelerini” (Oktay Rifat, 2009: 16) olumlu karşılar.

Orhan Veli ve Oktay Rifat imzalı “Sürrealist Oyunlardan” ve “Ağaç” gibi metinler usu boşlayan, gerçeküstücü anlayışı örnekleyen, çıkış yıllarında beslendikleri kaynakları gösteren ve ruhsal otomatizme uygunluk gösteren anlatılardır. “Sürrealist Oyunlardan” başlıklı metinde sorulan sorulara verilen olağandışı yanıtlar bilincin denetiminden uzaklaşıldığını gösterir. “Ağaç” şiirinde ağacın kendisine atılan taşı yemesi gerçeküstücü bir eylemdir, eylemin olağanlaşması ise çocuksu duyarlık

üzerinden gerçekleşir: “Ağaca bir taş attım;/Düşmedi taşım,/Düşmedi taşım./Taşımı ağaç yedi;/Taşımı isterim,/Taşımı isterim!” (Oktay Rifat-Orhan Veli, 2015: 66). Oktay Rifat’ın “Ekmek ve Yıldızlar”, “Uykusuzluk”, “Karga” şiirleri de gerçeküstücükten izler taşır. “Ekmek ve Yıldızlar”da uzak ve yakın nesnelere yer değiştirmesi söz konusudur. Kozmik âlemin nesnelere olan “yıldızlar” yeryüzüne taşınır: “Ekmek dizimde/Yıldızlar uzakta ta uzakta/Ekmek yiyorum yıldızlara bakarak/Öyle dalmışım ki sormayın/Bazen şaşırıp ekmek yerine/Yıldız yiyorum” (Oktay Rifat, 2018: 30). “Uykusuzluk”ta yer alan “gece kapısını hiçbir el kapayamaz” (Oktay Rifat, 2018: 67) dizesi bilincin baskısından, mantıkla işleyen yapısından uzaklaşmayı haber veren alışılmamış bir bağdaştırma. “Karga”da gerçeküstücü eylemler görsel alana taşınır: “Alışmadığım bir çiçek koklamak isterdim/Güle benzemesinden korkuyorum/Beni niçin eteğimden çekiyorsun karga/Bunu mutlaka yapacağım” (Oktay Rifat, 2018: 69). Orhan Veli’nin “Dalgacı Mahmut” (Orhan Veli, 2014: 120) şiirinde gökyüzünü maviye boyayan, yırtılan denizi diken anlatıcı figürün eylemleri ile “Eskiler Alıyorum”da “rakı şişesinde balık olmayı” (Orhan Veli, 2014: 80) düşleyen anlatıcının tavrı gerçeküstücülüğe imkân tanır. Sayıları az olan bu örnekler dışarıda tutulursa Garip’in akıl ve mantığın onayını alan somut bir anlam arayışında olduğu görülür. Oysaki gerçeküstücülük bilincin denetiminden uzaklaşmayı, insanın bilinçdışı işleyen psikolojik yapısını ruhsal otomatizm, serbest çağrışım, şiirsel imge üzerinden gün yüzüne taşımayı amaçlayan bir akımdır. Ruhsal otomatizm, delilik, alışılmamış bağdaştırmalar, soyut imgeler, serbest çağrışımlar, birdenbirelik, rastlantısallık, düşler, sanrılar, nevrozlar bu amaca hizmet eder. Kaynağını Freud’un bulgularından, yöntemlerinden alan gerçeküstücülük, içe dönük bireyin travmalarına, bunalımlarına yoğunlaşır. Yeni şiiri ağırlıklı olarak kuramsal yönden etkileyen bu akım kısmî bir uygulama zemini de bulur. Garip’in oluşum evresinde gerçeküstücülüğün birincil kaynaklardan olduğu Oktay Rifat’ın “Orhan Veli’nin Ardından” başlıklı yazısından da anlaşılabilir:

“Yıl gene 1937. Zaten ne olduysa o 1937 yılında oldu. Melih, Belçika’dan dönmüş, ben daha Fransa’ya gitmemişim. Bizim evde balkonda amcamın gelini, bize *Manifesto du Surréalisme*’i satır satır okuyor, Türkçeye çeviriyor. Bizim Fransızcamız bu kitabı anlayacak kadar kuvvetli değil. Şiir olsa bir kelimedenden dünya kadar mana çıkarırız, ama bu kitap hem zorlu, hem de şiir değil. Yengem tercüme ediyor etmesine ya, yazarın ne demek istediğini pek kavrayamıyor. ‘Ötesini siz anlayıverin, çocuklar,’ diyor. Bizse her cümlede uçuyoruz. Bu kitaptan Orhan’ın birçok şeyler öğrendiği inkâr edilemez. Ama onun *Surréalisme*’le ilgisi hemen hemen yok gibidir” (Oktay Rifat, 2009: 88).

Oktay Rifat, aynı yazıda Orhan Veli’nin gömme dolabında “Apollianire, Eluard, Soupault, Max Jacob, Radiguet” gibi şairlerin kitaplarına rastladığını söyler: “Bunları uzun uzadıya okur muydu pek bilmiyorum. Ama içindeki yeni şiir isteği bu yeni Fransız şairlerinin yaptıkları şeylere o kadar uygundu ki kitabın kapağını açar açmaz şiirlerin biçiminden, satırların dizilişinden bile birtakım doğru sonuçlara vardığını sanıyorum” (Oktay Rifat, 2009: 89). Oktay Rifat, “Bir Çeviri” başlıklı yazıda “gündelik hayatta bir olağanüstülük bulunduğunu” (Oktay Rifat, 2009: 181) gerçeküstücülerden öğrendiklerini ifade eder. Garip dönemi şiirlerinde bu anlayışa bağlı kaldıklarını belirten şair, “en olağan şeylere, olağanüstü imiş gibi hayranlıkla” (Oktay Rifat, 2009: 181) bakmalarını gerçeküstücü anlayışla açıklar.



Gerçeküstücülüğün bu yönünü daha çok Jacques Prévert temsil eder. Garip'le birlikte nesneye, doğaya, dış dünyaya yönelen yeni bakış açıları ortaya çıkmıştır. Söz konusu bakış açısı değişikliğinde rol oynayan kaynaklardan birinin gerçeküstücülük olduğunu hem bu ifadelerden hem de değişen insan anlayışı ile dünya görüşünden anlamak mümkündür.

Çıkış yıllarında usun denetimini boşlayan birkaç örnek dışarıda tutulursa Garip'in akla ve mantığa uygunluk gösteren somut ve nesnel bir anlam arayışında olduğu ya da şiirsel gerçekliği nesnel gerçeklik dışında aramadığı söylenebilir. Oysaki savaş sonrası akımlardan olan gerçeküstücülük esasında bireyin anlam kaybının uyumsuzluğa yol açtığı durumlarda belirginleşir. Nedensellik ilkesini koruyan aklın ve mantığın bozguna uğratılmasıyla ruhsal otomatizm, serbest çağrışım, şiirsel imge, düş, sanrı, halüsinasyon, sayıklama, delilik gibi yöntemler devreye girer, bilincin dışında kalan karanlık ve karmaşık bölgelere yoğunlaşılır. Gerçeküstücülük, bilinçdışının işleyişini şiirsel imgeler ve gerçeküstü görüntüler üzerinden yakalamaya çalışır, insan doğasına dönük aydınlanmayı nesnel gerçekliği aşan soyut imgelerle gün yüzüne taşır. Garip'in somut anlam ve nesnel gerçeklik kurgusu gerçeküstücülüğe aykırılık gösterir. Gerçeküstücü anlayışta nevrotik bunalımlar, insan doğasını anlamada önemli bulgular sunar (Alkan, 2019: 291). Bu yüzden de akıma mensup şairler, insanın ve "şiirin kaynaklarını rüyada, buhranda ve uyku halinde ararlar" (Kefeli, 2014: 155). Garip'in akla, mantığa, somut ve nesnel gerçekliğe uygunluk gösteren anlam üzerinden insana ve dış dünyaya açıldığı düşünüldüğünde gerçeküstücülerin onları daha çok şairi sınırlayan malzemeler ve "oyun", "rastlantı", "ironi", "şok" gibi teknikler bağlamında etkilediği söylenebilir. Aklın ve mantığın şekillendirdiği bilincin denetimindeki her türlü malzemenin (özellikle vezin ve kafiye) devre dışı bırakılmasıyla da yaşamda karşılığı olan şiirlerin yazılabildiği, şiirsel duyuma Klasik anlayışın kayıtları dışında da varılabildiği olgusu gerçeküstücülerden Garipçilere geçer. Buna karşın gerçeküstücülüğün kökeninde var olan anlamsal boşluğun, nevrozun, düşün, çağrışımın, dilin bilinçdışı işleyişle ilişkisi Garip poetikasında yer almaz. Gerçeküstücülerin, şiirin asırlardan intikal eden kayıtlarının sınırlayıcı fonksiyonlarını atmaları ise Garipçiler tarafından alkışlanır. Cemal Süreya'ya göre;

"(...) Garip kuşağının gerçeküstücülükten kaçınması biraz da Batı'da, özellikle Fransa'da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler Birliği'nde temeli atılan Sosyalist Gerçekçilik'in ağırlık kazanmasından kaynaklanmıştır. Sosyalist Gerçekçilik'in etkileri de Fransa'daki direniş olgusunda yer almış eski gerçeküstücü şairler ve sanatçılar kanalıyla olmuştur. Aragon, Eluard... Bu da Garipçilerin gerçeküstücülüğe alttan da olsa bir sevgileri olduğunu gösterir" (Cemal Süreya, 2017a: 412).

Garipçilerin birincil beslenme kaynaklarından olmasına rağmen uygulama sahasında gerçeküstücü anlayış şiirlerin kurgulanma aşamasında kısmî bir etkiyle belirginlik kazanır. Gerçeküstücülükten gelen anlayışı yerlileştirme kaygısı ön plandadır. Asım Bezirci'ye göre, Orhan Veli, "gerçeküstücüler gibi bilinçaltını rahatça boşaltmayı engelleyen ölçüyle uyağa, belagat kurallarıyla edebi sanatlara sırt çevirmiş, anlatımda yalınlık ve çıplaklığa yönelmiş, yaşamın karşısına zaman zaman gülmece ve alayla çıkmıştır. Fakat noktalama işaretlerini kullanmak, imgeyle simgeden kaçınmak, resimle otomatik yazıya sırt çevirmekle de onlardan ayrılmıştır" (Bezirci, 2003: 51). Enis Batur, Garip akımının ortaya çıkışında gerçeküstücülüğün etkisine işaret eder.

Ona göre, “Hem *Garip*, hem ‘II. Yeni’ gerçeküstücü hareketten dolayı biçimde etkilenmiş, ‘öncü’lerden daha dolaysız etkiler taşımış iki anlayıştır: İlkinde Cros ve Corbière’in, ikincide Apollinaire, Cendrars ve Max Jakob’un varlığı daha belirgindir” (Batur, 2019: 240). Enis Batur, “II. Yeni ve Gerçeküstücülük” başlıklı yazıda *Garip* şiirinin kaynaklarına da değinir. Ona göre,

“*Garip* hareketi, geniş hatlarıyla gerçeküstücülük öncesi (ve öncüsü) Fransız şiirinden hız alıyordu başlarda: Ünlü ‘*Çirozname*’nin şairi Charles Cros ve çatal dilli Tristan Corbière ilk belirgin çıkış noktalarıydı. Zamanla gerçeküstücülükle de tanıştı Orhan Veli; ama, bu sanatsal etkinliği tek boyutta algılamayı yeğledi; Gerçeküstücülüğün iliğini oluşturan ve Rimbaud’dan, Lautréamont’dan, Apollinaire’den ve Jarry’den yola koyulan kesimin çok boyutlu (bilinçaltının serüvenleri, kendiliğinden yazı, usdışı ve usüstü, klasik yasaları tersyüz edilmiş imgecilik, doğüstü ve ötesi gizilgüçler) girişiminin yerine gündelik yaşamın kaba incelikleri ve ince kabalıklarıyla iletişime giren bir kanadı, Prévert’i ve çevresini izlemeyi seçti” (Batur, 2003: 102).

Guillaume Apollinaire, hem *Garip* hem de İkinci Yeni’yi etkileyen şairlerdendir. Orhan Veli’ye göre, “Apollinaire şiirde birçok yenilikler dener. *Şairane*’yi öldürmek, şiiri *lyrisme* denilen şeyden kurtarmak istedi” (Orhan Veli, 1990: 146). *Garip*’i birçok yönden etkileyen şair ise Jacques Prévert’dir. Metinlerin çocuksu duyarlılık üzerinden kurgulanması, oyun havası taşınması, toplumsal eleştirinin alaycı, ironik tavırla gündeme taşınması, avare, işsiz insanların gündelik hayatından kesitler sunulması, en sıradan nesnelere olağanüstü anlamlar yüklenmesi, nesnelere fayda işlevleriyle yüceltilmesi, yaşama sevinci, savaş karşıtlığı gibi konuların benzer kaygılarla işlenmesi, dünyaya bağlılık ya da insana, doğaya yönelen bakış açılarının dünyevî olanla sınırlanması, metafizik âlemin reddedilmesi *Garip* anlayışını Jacques Prévert’e yaklaştırır. Söz konusu yakınlık metinlerin kurgulanma biçimine de yansır.

Garip, Batı’da cereyan eden, siyasal ve toplumsal alandaki gelişmelere uyarak evrilen, değişen, gittikçe de özerkleşen, kuralsızlaşan yeni şiiri, Türk edebiyatına taşımak için kendine zemin arar. Onlar için bütün mesele siyasal ve toplumsal şartların uygunluğu ile bu yeni şiiri, ait oldukları toplumun değerleriyle bağdaştırma çabasıdır. Batı kaynaklı bir hareketi yerlileştirmek ve şiiri halka açmak gibi bir misyonla hareket eden *Garipçiler*, halk deyişlerine, mecazlarına, sözlü kültür ürünlerine, deyimlerine, atasözlerine, bilmececelerine, kalıplaşmış sözlerine, halkın zevkini, söz varlığını yansıtan malzemelere ve halk şiirinden gelen edaya yönelirler, toplumsal eleştiriyi nükte, ironi, satir ve alay üzerinden gerçekleştirirler. Yerlileşmeyi sağlayan kanallardan biri budur. “(...) *Garip*’le birlikte kendimizi Batı’yı çoktan sarmış yenilikçi sanatın içinde bulduk ve köşesinden kıyıcığandan, topluma yabancı düşmeden, yerli kalmasını bilerek bu hareketi memleketimizde başlattık” (Oktay Rifat, 2009: 229) diyen Oktay Rifat, muhtelif yazılarında dadaizm ve sürrealizm akımlarına işaret eder. Bu iki yenilikçi hareketin Batı’yı çoktan sardığı görüşü ise doğrudur. Gerçekten de *Garip* hareketinin ortaya çıktığı yıllarda dadaizm yerini çoktan sürrealizme bırakmış, dahası, sürrealizmin de yetkin örnekleri verilmiş ve her iki hareket yerini başka oluşumlara terk etmiştir. Yani 1940’lı yıllarda dadaizm ve sürrealizmin tetikleyiciliği üzerinden vücut bulan yenileşme düşüncesi Batı’da çoktan başlayıp bitmiştir: “1916’da doğan ve 1920’lerin başlarında sona eren Dada, geleneksel burjuva sanat görüşlerini altüst etmeyi amaçlamış uluslararası ve çoğunlukla da isyankâr bir antisanat olgusuydu. (...)



Dada'nın sanatsal vârisi olan Gerçeküstücülük resmi olarak 1924 yılında doğdu ve 1940'ların sonlarındaki ölümüyle de âdeta küresel bir olguya dönüştü" (Hopkins, 2006: 11). Dadaizm, savaş sonrası insanın travmalarını anlamada birtakım veriler sunar. Aklın, mantığın, geleneğin, ahlakın, dinin ve toplumsal hayatı düzenleyen diğer normların insanlığın felaketini önleyememesi birdenbire hepsinin olumsuzlanmasında, hem insanın hem de süregelen yerleşik sanatın kaderini tayin ettiği ileri sürülen aristokrasinin ve onların şahsında biçimlenen her türlü zevkin yıkımında rol oynar. Garip poetikasının düşünsel kodlarının temelini bakıldığında da aristokrasinin/egemen sınıfın zevki üzerinden inşa edilmiş yerleşik sanata cephe aldığı görülür. Onlara göre "edebiyat tarihinde pek çok şekil değişiklikleri olmuş" olmasına rağmen "bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devriminin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde bu değişmeyen taraf; 'müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak' " (Orhan Veli, 2015: 11) vasfıdır. "Fakat bugünkü şiirin istinat edeceği zevk artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değildir. Bugünkü cemiyet içerisinde hayat hakkına sahip olan geniş kitlenin aradığı sanatı vermek zamanı artık gelmiştir. Bu, mevzuu bahis kitlenin istediklerini burjuva edebiyatının aletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Her şeyi kökünden değiştirmek ve yeni bir temel üzerinde yeni bir yapı kurmak lazımdır" (Orhan Veli, 2003: 341). Bu açıklamalardan hareketle dadaizm ve sürrealizm gibi çağdaş akımların Garip'i daha çok değişen zihniyet ve zevk bağlamında hem şiirin hedef kitlesi hem de biçimi gibi açılardan etkilediği/beslediği söylenebilir. Hasan Bülent Kahraman'a göre, "Birinci Yeni şiirinin çıkış noktasında, tavır olarak dadacılık, kuramsal 'derin yapı' olarak da gerçeküstücülük vardır..." (Kahraman, 2015: 94). Ancak her iki yapıyla da ilişkinin boyutu sınırlıdır. Bu sınırlılık hem kuramsal yapıda hem de uygulamada kendini gösterir.

Garip şiirinin merkezine aldığı çoğunluğun sıradan hayatlar, basit zevkler üzerine kurulu dünyası yeni bir estetik kalkışmayı haber verir. Yeni şiir, çalışma hayatı içinde yaşam mücadelesi veren yoksul çoğunluğa yönelir. "Öyleyse 'yeni şiir', yaşamını çalışarak kazanan 'yeni sınıfların' beğenisini yansıtacaksa ve eski duyumların 'aletleriyle' yazılmayacaksa, bu, yeni 'aletlerin' devreye girmesi demek olacaktır. O da, o sınıfların dilinin, bakış açılarının şiire egemenliğidir" (Kahraman, 2015: 97). Bunun doğal sonucu olarak da şiir sahip olduğu asaleti, mermer gibi titizlikle yontulan dize mükemmeliyetini yitirir. Garip temsilcilerinin, köken olarak dıştan gelen yeni şiiri "topluma ters düşmeden yerleştirme" çabası, dadaizmin varolan bütün değerleri hedef alan ve onları yok etmeye dayalı çıkışının özünü teşkil eden yıkıcılığına mesafe koymasına yol açar.

Garip temsilcilerinin, Batı'da yeniliğin öncülüğünü yapmış isimleri sıklıkla telaffuz etmeleri onların çıkış yıllarında yoğunlaştıkları şiirin kodlarını verir. Bu şairlerden özellikle Paul Eluard'ın hem poetik önsözde hem de muhtelif yazılarda ve soruşturmalarda adının geçmesi önemlidir. Eluard, sürrealizmin öncülerinden olmakla birlikte sanatının sonraki evrelerinde bu akımdan kopar, hatta onunla ters düşen yeni bir yönelim içine girerek somut anlam üzerinden insanı, savaş yıllarının psikolojisini ve dış dünyayı tanımlamaya başlar. Fransız şiirinde etkiler bırakan ve sanatı evrelere ayrılan Paul Eluard, Garipçilerin öncü referanslarından biri olur: "Birçok noktalarda hemfikir olduğum Paul Eluard insan sesinin şiire esas olabileceğini asla kabul etmiyor.

Diyor ki: 'Şiirin yalnız kafa ile okunduğu gün edebiyat yeni bir hayata kavuşmuş olacaktır.' " (Orhan Veli, 2003: 343).

Garipçiler, 1937'de *Varlık*'ta yayımlanan yeni şiirlerle ortaya çıktıklarında yeni estetiği müdafaa etmeleri de kaçınılmaz olur. Hareketin çıkış yıllarında ağırlıklı olarak Batı şiirindeki değişime işaret eden Garip şairleri, sürrealizm ve onun kimi temsilcilerinin –Breton, Paul Eluard–² düşüncelerini, savundukları şiir için referans gösterirler. Yeni şiiri besleyen kaynaklar birden çok olurken zihniyet/zevk değişikliğinde etkilenmenin ana kaynağının Batı olduğu muhakkaktır. Bu ana kaynağın yerleştirilmesinde ise içinden geldikleri sıradan hayatlar, aşinası oldukları halk edebiyatından gelme deyişler, kalıp ve özlü sözler, "edaya taallük eden güzellik"ler (Orhan Veli, 2003: 29) olacaktır. Sabahattin Eyuboğlu'nun etkisiyle son yıllarında Garip temsilcilerinin halk kültürünü, şiirini bilinçle sahiplenmeleri ve bu kanaldan gelen zenginliği yeni şiirin imkânlarını genişletmede yoğun olarak kullanmaları kendilerinin çıkışını bütünüyle bu yerli kanala bağlamalarına yol açar. Orhan Veli, ölümünden sonra yayımlanan "Sapık Temayüller" başlıklı yazısında sürrealizm yakıştırmalarına değinirken beslendikleri kaynağı salt halk şiiriyle sınırlandırması hareketin geldiği yeri de açıklar niteliktedir:

"Biz surréaliste değiliz. Gerçi birkaç defa surréaliste şairlerden bahsettik. Ama bu bizim de onlardan olmamızı icap ettirmez. Surréaliste olmamız için bizim de onlar gibi yazmamız lazımdır. Halbuki bizim şiirlerimiz modern Avrupa şairlerinden hiçbirine benzemez. Biz Garp şairlerinden ziyade kendi halk sanatkârlarımızdan, onların şiirlerinden, onların edalarından istifade ediyoruz" (Orhan Veli, 2003: 299).

Melih Cevdet Anday'ın, 1958 tarihli "Bir Dergi" başlıklı yazıda, "bizde Çin şiirlerine ilgi duyulması, yeni şiir akımıyla başlamıştır" (Anday, 2008: 145) tespiti, Orhan Veli'nin Garip tarzı yeni şiirlerden önce Japon şair Ki Ka Ku'dan yaptığı 1937 tarihli "Hai Kai" çevirilerine işaret etmesi bakımından önemlidir. Memet Fuat da "Serbest Nazım – Garip (1)" başlıklı yazıda bu hareketin kaynaklarına eğilirken Orhan Veli'nin Fransız kanalıyla tanıştığı ve tercümele³ yaptığı Uzak Doğu/Japon şiirine dikkat çeker:

"Aslında Garip akımının Nâzım Hikmet'e uzaklığı çok açıkça görülmektedir. Serbest nazım akımının Nâzım Hikmet'i ile Garip akımının Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet'i arasında büyük ayrılıklar var. Batı'dan kaynaklanışlarıyla Garip'çilerinERCÜMEND BEHZAD İLE MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN'A YAKIN DÜŞMELERİ GEREKİRDİ. AMA BÖYLE BİR YAKINLIK DA YOK. BUNUN NEDENLERİ ÜZERİNE DÜŞÜNÜRKEN ŞU GERÇEK ORTAYA ÇIKIYOR: ERCÜMEND BEHZAD İLE MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN BATI'DAKİ ŞİİR AKIMLARINI İZLEMİŞLER, ONLARDAN ETKİLENEREK YAZMIŞLARDIR. GARİP'ÇİLER İSE BU AKIMLARDAN PEK ETKİLENMEMİŞLER,

² Garip'in çıkış yıllarında, İsidore Ducasse, André Breton ve Paul Eluard'ın düşüncelerini içeren "Şiir Hakkında Notlar" başlıklı yazı, Orhan Veli'nin tercümesiyle *Varlık*'ta yayımlanır. Bu notlarda şiire dair şu düşünceler dikkat çeker: "Bir gün gelecek [şiir] sadece gözlerle okunacak ve edebiyat yeni bir hayata kavuşmuş olacaktır." "Bir manzume daima bitmiştir. Daha güzeli arayan sabır daima çıkış noktasından ayrılmak mecburiyetindedir." "Mükemmeliyet... Bu tembellikten başka bir şey değildir." Bkz. Orhan Veli, "Şiir Hakkında Notlar", *Varlık*, Y. 5, C. 5, S. 103, 15 İlkteşrin 1937.

³ Orhan Veli'nin Mehmet Ali Sel müstearıyla Japon şair Ka - Ki - Ku'dan yaptığı "Hay - Kay - Lar" başlıklı şiirler için bkz. Ka - Ki - Ku, "Hay - Kay - Lar" (tercüme: Mehmet Ali Sel), *Varlık*, Y. 5, C. 5, S. 100, 1 Eylül 1937. Orhan Veli'nin Japon ve Çin şiirinden yaptığı çeviriler için de bkz. Orhan Veli, *Çeviri Şiirler*, Adam Yayınları, İstanbul 1990.



'bir edebî mekteple bağıllık' kurmak istememişlerdir. Onların Batı'da ilgisini çeken asıl Uzak Doğu şiiri olmuştur. Garip'teki şiirlerin çoğunda Hay-Kay havası vardır. Kesinlikle görülüyor ki, Ercümen Behzad ile Mümtaz Zeki Taşkın'ın deneyleri Garip'çilerin pek ilgisini çekmemiştir. Nâzım Hikmet'le de içerik bakımından temelden ayrılıyorlar" (Memet Fuat, 2000: 73).

Memet Fuat bu görüşünü "Orhan Veli'de Haiku Edası"⁴ başlıklı uzun bir araştırma yazısıyla destekler ve Orhan Veli şiiri ile Japon şair Ki-Ka-Ku şiiri arasındaki benzerliklere dikkat çeker, haikuların söyleyişindeki edanın Orhan Veli'nin kimi şiirlerinde de bulunduğunu söyler. Ona göre, Orhan Veli, Garip tarzı şiirlerden önce asıllarından olmasa bile Fransızcadaki çevirileriyle tanıştığı ve tercüme ettiği bu şiirlerdeki belirgin bir kurala yaslanmayan, yalınlıktan ve rahat söyleyiş tarzından etkilenmiş, kendisi de aynı ya da farklı başlıklar altında benzer şiirler yazmıştır.⁵ Memet Fuat, tarihler üzerinden giderek Orhan Veli'nin bu şiirlerden sonra simgeci estetikten uzaklaştığını/vazgeçtiğini belirtir: "Orhan Veli, 1 Aralık 1936'dan 15 Ağustos 1937'ye kadar, dokuz ay, 'Varlık'ta Türk yazınında baskın görünen şiir anlayışının örneklerini vererek ilgileri üstüne çekmişken, 1 Eylül 1937'de yayımladığı Ki-Ka-Ku çevirilerinin ardından, 15 Eylül 1937'de yepyeni bir şiirle gündeme geldi" (Memet Fuat, 2000: 110-111).

Roland Barthes, Japon kültürünün dış dünya algısını birtakım sembeler üzerinden yorumladığı *Göstergeler İmparatorluğu*'nda haikulara da geniş yer ayırır. Tahsin Yücel tarafından yapılan çeviride haikular, "hayku" olarak adlandırılmıştır. Barthes'ın, haikularla ilgili tespitleri, çıkış yıllarında bu şiir örnekleriyle tanışan Garip'in yaslandığı kodların açıklığa kavuşmasında da katkısı olacaktır. Ona göre, "haykunun oldukça aldatıcı bir yanı vardır, insan böylesini kendisi de kolaylıkla yazabileceğini sanır. (...) Hayku, anlaşılır olmakla birlikte, hiçbir şey demek istemez. (...) Haykuda simge, eğretileme, ders nerdeyse hiçbir şeye mal olmaz" (Barthes, 2016: 71). Haikularda anlamın korunmasına rağmen anlamı durdurma/kesintiye uğratma özelliğinden dolayı yorumlamaya açık olmayışına dikkat çeken Roland Barthes'a göre, haikular, Buddhacı felsefeden gelen öğretilerle "tıkanmış anlamın yolu"na da saparlar. Çünkü bu tür şiirlerde "anamlamanın püf noktası, yani dizisellik, *olanaksız* kılınmıştır" (Barthes, 2016: 72-75). Gerek dönemin eleştiri yazılarında gerekse İkinci Yenicilerin getirdiği eleştirilerde Garip, Türk şiirinde dizeyi yok etmekle, dizinin yükünü boşaltarak/sıfırlayarak onu işlevsizleştirmekle suçlanmıştır. Cemal Süreya'nın da dikkat çektiği gibi Garip şiirinin oluşumunda dize ağırlık merkezi olmaktan çıkar,

⁴ Memet Fuat'a göre "Orhan Veli, başlangıç yıllarında, Fransızca aracılığıyla da olsa, bir Japon şiir türüne büyük ilgi göstermişti. Beğendiği örnekleri çeviriyor, kendisi de aynı anlayışla şiirler yazmayı deniyordu. 'Haiku', 'hokku', 'haikai' diye de anılan, zaman içinde birtakım gelişmeler geçirmiş olan bu türe, şair Türkçede 'Hai-Kai', 'Hay-Kay', bazen de tiresiz 'Hay Kay' diyordu. (...) Orhan Veli 1937-1941 yılları arasında Ki-Ka-Ku (1660-1707) adlı Japon şairinden çevirip 'Varlık' dergisinde aralarla yayımladığı yirmi 'haiku'yu, 1946'da, 'Tercüme' dergisinde 'Haikai'lar' başlığı altında bir araya getirmişti." Bkz. Memet Fuat, *Orhan Veli*, Adam Yayınları, İstanbul 2000, s. 98.-99.

⁵ Memet Fuat, Orhan Veli'deki haiku etkisini belirginleştirmek için şairin 17 Ekim 1942'de *İnkılapçı Gençlik* dergisinde yayımlanan "Hay Kay", Garip'in ilk baskısında yer alan "İstanbul İçin Hay Kaylar", 15 Ekim 1937'de *Varlık*'ta çıkan "Asfalt Üzerine Şiirler" ile Ekim 1937'de yazdığı ama hiçbir yerde yayımlamadığı "Bebek Suite" başlıklı şiirleri örnek gösterir. Haikulardaki söyleyiş edasına dikkat çeken Memet Fuat, söz konusu şiirleri "az sözle çok şey anlatan, yoğun, yalın, duru" olarak değerlendirir. Bkz. Memet Fuat, "Orhan Veli'de Haiku Edası", a.g.e., s. 103- 113.

parçalanarak yerini sözcüklere terk eder (Cemal Süreya, 2017a: 39). İmgenin de Garip şiirinden dışlanması dizeyle kurulan bu ilişki biçimine bağlanır. Garip'in çıkış yıllarında anlamsızlıkla itham edilmesine yol açan etkenlerden biri de haykulardaki söyleyişten, edadan gelen etkilerdir. Anlamsızlık iddialarının diğer bir nedeni Garip'in anlam oluşturma sürecinde izlediği yolun simgeci şiirden büsbütün ayrılmış olmasıdır. Barthes'a göre, "hayku anlam bağışıklığını tümüyle okunabilir bir söylem içinden gerçekleştirmeye çalışır. (Batı sanatından esirgenmiş bir çelişkidir bu, Batı sanatı anlama ancak söylemini anlaşılabilir kılarak karşı çıkabilir" (Barthes, 2016: 84). Haykularda dilin daha çok düz yönünün belirlediğine dikkat çeken Roland Barthes, bu şiirlerde simge demetinin katmanlaşarak üst üste sıralanmış anlam tabakalarına oturtulmadığı"nı (Barthes, 2016: 75) belirtir; dahası, haykularda, bilinçli olarak, "saldırılan şey anlambilimsel işlem olarak simgedir" (Barthes, 2016: 76). Garip'in çıkış yıllarında sözlüksel anlama sıkı sıkıya bağlı kalması da birçok örnekte düz anlamdan öteye geçemeyişinde etkili olur. Garip'in konuşma dilinden gelen deyişlerle ânlık olaylar, durumlar, duygular, düşünceler üzerinden kısa biçimli şiirler kaleme alması haykularla uygunluk gösterir. Çünkü "haykunun kısalığı biçimsel değildir; hayku kısa bir biçime indirgenmiş zengin bir düşünce değil, bir anda doğru biçimini bulan kısa bir olaydır" (Barthes, 2016: 77). Roland Barthes'a göre, haykular betimleme ve tanımlama yoluna girmez (Barthes, 2016: 78). Haykuların her türlü olay ve durumu işlediğini belirten Barthes, bu kısa şiirlerde mevsimlerin, bitki örtüsünün, denizin, köyün, insanın birtakım görüntüler üzerinden sıklıkla işlenmesine rağmen her bir haykunun kendinde indirgenmez bir olayı olduğuna dikkat çeker (Barthes, 2016: 101). Sonuç olarak, Roland Barthes, haykuların felsefesini onların ağızından şöyle açıklar: "boş, kısa, sıradan olmak hakkınızdır, der hayku; gördüğünüzü, duyduğunuzuzu incecik bir sözcük çevrenine kapatın, ilgi uyandırabilirsiniz; kendi 'önemlinizi' kendiniz (ve kendinizden yola çıkarak) kurmak hakkınız; tümceniz, nasıl olursa olsun, bir ders ileticek, bir simgeyi açığa çıkaracak, derin olacaksınız; yazınız kolay yanından *dolu* olacak" (Barthes, 2016: 72). Bu bağlamda Garip şiirinin şekil ve edaya yönelik tavırlarında haykuların etkisinden söz edilebilir. Esasında haykular vezne sıkı biçimde bağlanmış, kuralları katı biçimde belirlenmiş yoğun anlatımlı anlatılardır. Orhan Veli'nin Fransızcadan yaptığı çevirilerde ise vezni dikkate almadığı görülür. Şairin kendi yazdığı haykularda da vezin yoktur.

Garipçilerin, yeni şiiri, mensubu oldukları toplumun değerleriyle bağdaştırma çabaları, aynı zamanda, mizah, satir, ironi üzerinden geleneksel algıyı kırmaları ya da toplumsal hayatın aksaklıklarını, çelişkilerini alaycı tavırla sorgulamaları yararlandıkları başka kaynakları da akla getirir. *La Fontaine'in Masalları* ile *Nasrettin Hoca Hikâyeleri*'ni nazma çeken Orhan Veli'nin bu iki kaynaktan gelen etkileri toplumsal eleştiride, geleneğin olumsuzlanmasında kullandığı söylenebilir. Her iki eserdeki hikâyelerin mizaha, satire, alaya açık anlatım tarzı, farklı görüş alanları üzerinden toplumsal çelişkileri sorgulama biçimleri Orhan Veli'nin ilgisini çeker. Orhan Veli'ye göre, "eserlerinde, hayvanlar yardımıyla, insanların kusurlarını, zayıf taraflarını" (Orhan Veli, 2016: 10) gösteren *La Fontaine*, "şairane şiirler yazamamış, yazdığı vakit de becerememiştir" (Orhan Veli, 1990: 126). *La Fontaine'in Masalları*'nda hayvanlar üzerinden aktarılan hikâyeler, yaşam kavgasına sahne olan olaylar, durumlar üzerinden gelişerek toplumsal alana karışır. Hikâyelerde yoksullukla geçen sıradan hayatların sıradan insanlarıyla çıkarıcı, ikiyüzlülerin mücadelesi karşıtlıklar,



karşılaştırmalar üzerinden anlatılır. Karşıtlık, mizah, satir, ironi gibi yöntemlerle beliren alaycı tavır, çelişkilere, ihtiraslara sahip insana, onun zıtlıklar dünyasına yönelir:

“Gelmişti dağın doğum günü;/Bağırıyordu cıyak cıyak./O kadar ki, gürültüsünü/İşitenler: - “Bu dağ muhakkak/Bir şehir doğurur,” diyordu./Oysa ki o, fare doğurdu./Ne zaman getirsem aklıma/Bu, vakası tamamen saçma,/Manâsı derin hikâyeyi,/Bir yazar düşünürüm, hani/Hep: - “Harbi terennüm edeceğim, der,/Yüce tanrılarla savaşır o harpte devler.”/Bu büyük büyük laflardan ne çıkar çok defa?/Hava” (Orhan Veli, 2016: 19).

Gösterişin yerildiği hikâyede görülene aldanmamak gerektiği, küçük bir anekdot üzerinden aktarılır. Aldatıcı görüntüler gibi büyük sözler de insanda mükemmellik duygusu uyandırabilir çoğu kez, ancak bunların getirisinin ne olduğuna yakından bakılınca koca bir hiç/hava olduğu anlaşılır. Bu düşüncenin, belirsizliğe, gize açık olan ve biçime yönelen deformasyonlarla kutsal sözler söylediği izlenimini veren mükemmeliyete, gerçeği tahrif eden şairaneliğe tepki gösteren Garip şiirinin kodlarını verdiği açıktır. Dahası, mizah, satir ve ironinin yanı sıra karşıtlık tekniği de Garip şiirinin kurgulanma sürecinde etkin rol oynar. Burada ileri sürülmek istenen, Orhan Veli'nin doğrudan doğruya bu masalların özünden, basit dilinden, anlatma tarzından, tahkiye üslubundan yararlandığı değildir. Bu masalların şair tarafından nazma çekilmesi ve kitap olarak yayımlanması da 1948 tarihini gösterir. Ancak geçmişten bugüne neredeyse bütün dünyada daha çocukluktan itibaren okunan bu masalların şairin ilgisini çektiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim Doğan Hızlan da benzer görüşler ileri sürer: “Çevirdiği *La Fontaine* de en az Nasreddin Hoca kadar önemli ve onun şiir anlayışıyla, şiirinde yaptıklarına paralellik göstermektedir. ‘Karga ile Tilki’ hikâyesinden tutun ‘Ağustos Böceği ile Karınca’ya ve istediğiniz kadar çoğaltabileceğiniz örneklerle onun masalları da ders verdiği gibi -tıpkı Nasreddin hoca gibi- yalınlığı, basit anlatımı ve etkili söz seçimi ile Orhan Veli'nin yararlandığı isimlerin başında gelir. Çevirmesi bile bunun bir ispatı değil midir?” (Hızlan, 2017: 168). Sözlü geleneğimiz de tahkiye, nükte ve mizah bakımından güçlüdür. Bu bağlamda Orhan Veli'nin ilgisini çeken diğer bir tür de yine sıradan hayatları konu alan ve mizah sanatından güç alarak az sözle yoğun anlamlar üreten Nasrettin Hoca fıkralarıdır. Şair tarafından nazma çekilen bu fıkralar, 1949 yılında *Nasrettin Hoca Hikâyeleri* adıyla yayımlanır. Söz konusu kısa fıkralarda, Hoca'nın hazırcevaplığı ile nüktedanlığı ve aklın ürünü olan alaycı deyişler üzerinden insanların çıkarıcı, sinsî, kurnaz ve gösteriş budalalıkları tenkit edilir. Bu bakımdan “Nasreddin Hoca'nın gerek deyimlerden yararlanarak zirveye çıkardığı hazırcevaplığı, gerekse kendi sözlerinden artık deyimleşmiş olanları aslında Orhan Veli'nin şiir anlayışıyla ve şiirlerinde kullandığı, kısa, belirgin ve oldukça etkili ve etkileyici ifadelerle de örtüşmektedir” (Hızlan, 2017: 167).

Orhan Veli'nin günlük hayattaki konuşmasının nükteli, alaylı olduğunu 1950 tarihli “Orhan Veli İçin I” başlıklı yazıda aktaran Melih Cevdet Anday, şairin “Karagöz'le Hacivat'ın muhaveresini çok güzel söylediğini” (Anday, 2016b: 100) belirtir. Anday, 1951 tarihli “Orhan Veli'nin Ardından” başlıklı yazıda ise Orhan Veli'nin “şiirin kaynağının halk olduğunu yaman bir sezikle (Anday, 2016b: 104) kavradığını ileri sürer. Ona göre; “bu kaynak başlangıçta belki bir dil kaynağı idi, ama

sonra sonra şiirinin tümünü sardı" (Anday, 2016b: 104). Bu bakımdan özelde Orhan Veli'yi genelde Garip şiirini etkileyen en büyük kaynağın yaşanan hayat olduğu söylenebilir. Bu hayat yalnızca kişisel olanı temsil etmez, tanık olunan, gözlenen insanın, ötekinin de hayatını kapsar. Garip şiirinde ağırlıklı olarak gözlem yoluyla tanık olunan yoksul insanın yaşam serüveni/sevinci/çabası anlatılır. Bununla birlikte Garip'in önemli beslenme kaynaklarından biri bu hayatlara önceden temas eden Fransız şair Jacques Prévert şiiridir.

Garip Şiirinde Jacques Prévert Etkisi

Garip'in yeni şiirle birlikte bir bakış açısı değişikliğine gitmesinde, dış dünya, insan ve nesne algısının değişmesinde büyük pay -şairlerin de beyanlarından anlaşılacağı üzere- dada ve gerçeküstüçülüğe aittir. Sanatının ilk evresinde gerçeküstücü hareketle anılan Prévert'in geliştirdiği tarz, Garip şairlerini etkilemiştir. Enis Batur'un, Garip'in, "gündelik yaşamın kaba incelikleri ve ince kabalıklarıyla iletişime giren Prévert'i ve yakın çevresini izlediğini" (Batur, 2003: 102) belirtmesi önemlidir. Murat Belge ise Garip'teki Prévert etkisinin incelenmemiş olmasını eleştirir: "Garip şiirini 'tek-parti rejimi'nin biçimlendirdiğini söyleyen var da, sözgelişi Jacques Prévert etkisini inceleyen yok" (Belge, 2018: 15). Garip'in oluşum evresinde Jacques Prévert etkisinin yeri hâlâ tartışma konusudur. Alpaslan Yasa'ya göre Garip'in çıkış yıllarında Prévert etkisinden söz etmek kronolojik olarak imkânsızdır. Çünkü 1930'ların başında yayımladığı birkaç şiir dışında dergilerde pek görünmeyen, şiirleri yakın çevresi üzerinden sınırlı bir kesimle dolaşıma sokulan Jacques Prévert, asıl büyük çıkışını 1945 yılında yayımlanan *Sözler* kitabıyla yapar. (Yasa, 2007: 226). Yasa, "Jacques Prévert ve Orhan Veli Şiirlerinin Akıbalığı" başlıklı makalesinde Prévert ile Orhan Veli şiiri arasında "edebî oluşumlar, ideolojik etkiler, siyasî-sosyal şartlar, mizâç benzerliği" (Yasa, 2007: 227) üzerinden ilişki kurarken Garipçilerin Jacques Prévert'e doğrudan işaret eden bir ifadesine rastlanmadığını belirtir. Oysaki Oktay Rifat 1973 tarihli *Milliyet Sanat* soruşturmasına verdiği yanıtta beğendiği/etkilendiği şairlere değinirken Garip dönemi şiirlerinde yöneldiği Prévert'e doğrudan işaret eder; Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Supervielle ve Eluard'ı saydıktan sonra Prévert ismini de ekler: "Bu arada, toplumsal taşlama alanında, deyişlerinden yararlandığım Prévert" (Oktay Rifat, 2009: 321). Ayrıca, Jacques Prévert'in "Aile Hayatı" şiiri Orhan Veli; "Sabah Keyfi", "Canım Yaz Ayları," "Türlüsü", "Sıkıntılı Bahis" şiirleri de Oktay Rifat tarafından tercüme edilmiştir.

Jacques Prévert şiiri ile Garip anlayışı arasında önemli önemsiz her tür konunun işlenmesi, şahıs kadrosunun sıradan, yoksul, işsiz, avare insanlardan seçilmesi, gündelik hayatın gözden kaçan ayrıntılarına yer verilmesi, bireysel ve toplumsal alandaki çelişkilerin mizah, satir, ironi üzerinden sorgulanması, anlatımda günlük konuşma dilinin, deyişlerin belirleyici olması, bireysel ve toplumsal özgürlüğe vurgu yapılması, yerleşik değerlerin hedef alınması, savaş yıllarının psikolojisi ya da eleştirisi üzerinde durulması, yaşama sevincinin nesnelere ve doğa üzerinden görsel alana taşınması, nesnelere fayda işleviyle yüceltilmesi, yaşanan zorlu hayatların çocuksu duyarlık, bakış açısıyla yorumlanması, günlük hayatta, doğada, nesnelere yaşamaktan gelen sevinçten kaynaklı olağanüstü güzellikler bulunması, alaycı tavrın biçime yönelik eylemlerde metni oyun havasına sokması, anlamı somut düzleme taşıyan yinelemelerin sıkça kullanılması gibi yönlerden yakınlık söz konusudur. Selda Özdil'e göre, "Prévert şiiri ve Garip şiiri; 'sıradan insanların yaşayışı', 'hayranlık,



şaşkınlık ve çocukluk' gibi benzer temaları işleme, gerçeküstücü unsurlardan ve tekniklerden yararlanma noktasında ortaklıklar taşımaktadır" (Özdil, 2011: 91). Günlük hayatın izinin sürüldüğü ya da toplumsal tabakalar arasındaki çelişkilerin sorgulandığı şiirlerde mizah, satir ve ironiden yararlanılır. Metinler "eğleni havası"nda kurgulanır, alaycı tavır yer yer kara mizaha dek varır. Sabahattin Eyuboğlu, Prévert'den yaptığı şiir çevirilerine yazdığı önsözde bu şiirin "sokağın diline, deyişine sıkı sıkıya bağlı" kaldığına dikkat çeker. Ona göre, Prévert, "şaka ederken derinlere iner, derinlerde dolaşırken şaka eder gibidir. Çocuksu bir dille insanlığın dramını söyler, insanlığın dramını anlatırken çocuksu bir hal takınır" (Eyuboğlu, 1963: 5). Eyuboğlu'nun bu değerlendirmesinde Prévert şiirinin üç önemli özelliği öne çıkarılır: Günlük hayatın/sokağın dili, söyleyişteki alaycı tavır ve çocuksu bakış. Abidin Emre, halk edebiyatı geleneğinden beslenen Prévert'in "gerçeküstücü akımdan da belli bir ölçüde yararlandığını" (Emre, 2001: 117) söyler. Halk kültüründen, kaynaklarından, sözlü anlatım geleneğinden, deyişlerinden yararlanan Garipçilerin çıkış yıllarında da gerçeküstücü eğilimin baskınlığı söz konusudur. Alpaslan Yasa ise Prévert şiirindeki "gündelik hayatın hârikulâdeliği"ne dikkat çekerken bu şiiri "her çeşit metafizik kaygının reddine paralel olarak dünyevî hayatın ve zevklerin yüceltilmesi" (Yasa, 2007: 224) olarak tanımlar. Garip şiirinin karakteristik özelliği gündelik hayatın sıradan ayrıntılarında olağanüstü güzellikler, anlamlar bulması, yaşama sevincini nesnelere üzerinden şaşkınlık boyutunda işlemesidir. Dış dünyaya yönelen bu bakış açısı değişikliği gerçeküstüçülerden Garipçilere geçer.

Prévert ve Garip şiiri, halkın konuşma dili, deyişi, zevki üzerinden kurgulanır. Halk ve şiirini kaynak olarak görmeleri bir başka ortak noktalarıdır. Prévert ve Garip şiirinde mizah, kara mizah, satir, alay, ironi toplumsal ve siyasal alanlardaki çarpıklıkları, baskıları sorgulamada önemli tekniklerdendir. Prévert şiirinde siyasal iktidar ya da muktedirlerin lehine işleyen düzenin sürdürücüsü olan kurumlar hedef alınırken sınıfsal ayrılmaya gidilir, sınıfsal bilinç ve örgütlenme hedeflenir, eleştirilerin dozu yüksektir. Bireysel ve toplumsal özgürlük arzusu yerleşik kurumların olumsuzlanmasında rol oynar. Jacques Prévert "ordu ve savaş, kilise ve ruhban aleyhtarıdır. Kurulu düzeni biteviye protesto eder" (Yasa, 2009: 144). Garip şiirinde ise toplumsal hayatın egemen güçler lehine işleyen düzeni sorgulanırken eleştiriler birkaç metin dışında sınıfsal bir çatışmaya dönüşmez, siyasal alana yönelen örtük göndermelerle yetinilir. Buna rağmen, alay, satir ve ironi, verilmek istenen mesajı güçlü biçimde aktarır. Prévert ve Garip şiirinde savaş, olumsuzlanan bir olgudur. Savaşın yol açtığı duygusal, düşünsel, psikolojik ve sosyolojik yıkım Prévert şiirinde daha yoğun ele alınır. Toplumsal hayatı tehdit eden savaşlar, doğayı, kentleri, insan hafızasını yok eder. Çocuksu duyarlık, savaş karşıtlığı ekseninde gelişirken yeni bir dünya düzenini haber verir. Bireye yönelen eylemler ya da toplumsal alandaki çelişkiler, sorunlar birçok şiirde ironik tavır, alaycı üslup korunarak yansıtılır. Bu tarz şiirlerde ironik ifadeler sorgulanan meseleyi slogana hapsedmeden tartışma alanına sokar: "Bunca orman koparılır topraktan/Kesilir biçilir/Bunca orman yok edilir/Merdaneler altında/Bunca orman kurban edilir kâğıt hamuruna/Milyarlarca gazete çıkar her yıl/Ve bu gazetelerde/Ağaçların ormanların tükenmesinden doğacak/belâlar üstüne/Okurların dikkati çekilir" (Prévert, 1963: 22). Hem Jacques Prévert'in hem de Orhan Veli'nin anlatıcı figürleri insanlarla ilişkilerinde alaycıdır.

Prévert'in "Ben Bana Benzerim"⁶ ile Orhan Veli'nin "Dalgacı Mahmut" şiirleri bu yönüyle benzerlik gösterir, her iki şiirde de alaycı tavır kişilikle ilişkilendirilir. Avarelik, işsizlik, can sıkıntısı gibi durumlara sıklıkla yer verilir. Birçok metin yakın bakış açıları üzerinden kurgulanır. İçerik düzlem, insan tipleri ve anlatım yöntemleri benzerlik gösterir.

Prévert'in "Kar Küreyicilerinin Noel Türküsü" başlıklı şiiri ile Orhan Veli'nin "Delikli Şiir"i arasında kara mizah ve ironik tavır bağlamında bir yakınlık söz konusudur. Prévert'in bu şiirinde yoksul insanların içinde bulunduğu zor şartlar alaycı, ironik bir anlatım üzerinden sorgulanırken içler acısı durum bazı dizelerde kara mizahla belirginlik kazanır: "Ocaklarımız bomboş/Ceplerimiz tersine çevrik/çevriktir aman!/Ocaklarımız bomboş/Papuçlarımız delik/delikdir aman!/Çocuklarımız bir deri bir kemik/Oynaşırılar mutfakta/mutfakta aman!/Oysa Noel bugün Noel/Bayram etmemiz gerek/Adettir bu yılda bir/İnsan dediğin sevinir/Sevinir aman!" (Prévert, 1963: 19). Orhan Veli'nin "Delikli Şiir"inde yoksulluk, "delikli cepler" üzerinden görsel alana taşınır, kara mizah, bireyin içine düştüğü durumu hedef alır: "Cep delik cepken delik/Yen delik kaftan delik/Don delik mintan delik/Kevgir misin be kardeşlik" (Orhan Veli, 2014: 147). Jacques Prévert şiirinde dünyayı çocuksu bir gözle izleme, yorumlama söz konusudur. Çocuksu bakış, doğayı, nesneyi ve insan dışındaki varlıkları kişileştirerek muhatabın niteliğini değiştirir, her şeyi canlı bir mekanizmadan yansıyan görüntülerle somutlaştırır, en olağanüstü durumları, olayları dahi olağanlaştırır. Tuğrul İnal'a göre "Prévert, çocuksu bir havayla, onun diliyle, dünyaya her şeyi alaya alırcasına, hafife alırcasına, klâsik, kalıplaşmış şiir oyunlarına imrenmeden, bir çocuğun, hattâ kafası biraz dumanlı, içkili, sırf özgürlüğüne düşkünlüğünden, okumuşlara, ciddiyet sahibi büyüklere, babalara, öğretmenlere, onların değer verdikleri okullara öç alırcasına başkaldıran halktan bir adamın ağzıyla şiirini yazıyor" (İnal, 2001: 127). Birçok şiirde çocuğun bozulmamış düşünce dünyası ya da yerleşik kalıpların dışına çıkan bakış açısı üzerinden bağlanılan değerlerin ya da toplumsal aksaklıkların eleştirisi yapılır. Garip şiirinde de nesne ve doğanın kişileştirilmesi çocuğun saf dünyasıyla ilişkilendirilir. Savaşın toplumsal etkisi ve eleştirisi de dünyayı bir oyunun içinden izleyen çocuğun görüş alanları üzerinden verilir. Kişileştirme yoluyla görsel alana taşınan kuşlar, hayvanlar, nesnelere çocukların dünyasına yönelik ayrıntılara ulaşmada önemli motiflerdir. Prévert ve Garip şiirinde nesneye yönelen bu bakış açısı ya da canlı cansız varlıkları insanlaştırma çabası, yerleşik düşünceleri, kalıpları boşa düşürme amacıyla da uygunluk gösterir. La Fontaine'den gelen etkilerle hayvanlar üzerinden hem çocuksu ruhun işleyişi ortaya konur hem de toplumsal hayattaki çarpıkların eleştirisi yapılır. Nesne, doğa ve dış dünya karşısında duyulan şaşkınlık, çocuksu bir saflık, heyecan uyandırır. Bu bağlamda Prévert'in "Bayramdır..." şiiriyle Orhan Veli'nin "Bayram" metnini doğuran bakış açısındaki yakınlık hemen fark edilebilir. Çocuğun kendine özgü geliştirdiği algı ya da oyuna dayalı düşünce dünyası nesneye, doğaya, canlı cansız varlıklara daha farklı açılardan bakabilme imkânı tanır. "Bayramdır..." da dostu kurbağanın bayramını

⁶ Jacques Prévert, "Ben Bana Benzerim", (Çev. Tahsin Saraç), *Aşk Şiirleri*, (Haz. Fahri Özdemir), Kırmızı Yayınları, İstanbul 2006, s. 70-71. Söz konusu şiir, alaycı tavrı mizaçla ilişkilendirir. Şiirde insanlara, dış dünyaya alaycı bir söyleyiş üzerinden yaklaşılır. Orhan Veli'nin "Dalgacı Mahmut" şiirinde de alay, dış dünyaya yönelen eylemlerde itici güçtür. Bkz. Orhan Veli, "Dalgacı Mahmut", *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 120.



kutlamaya giden çocuğun bu eylemine çevresi -anne, baba ve amca- anlam veremez. Çocuğun eylemi onu kendine benzetmek isteyen yetişkin akıl tarafından eleştirilir, saçma bulunur; oysa çocuğun iletişim dili her şeyi insanlaştırma, saygı, sevgi ve ilgi üzerine kuruludur:

“Bu oğlan kendi kafasına uyuyor hep/Bizim kafamıza uyacak yerde./Aman baba!/Aman Anne!/Aman büyük amca!/Kafam ne karışır bu işe?/Yüreğimden gelen bir şey bu/Bugün bayram işte bayram/Niçin anlamıyorsunuz bunu?/Bırakın, bırakın omuzlarımı/Tutmayın beni kolumdan!/Kurbağa kaç kez güldürdü beni/Her akşam da türkü söylüyor bana.../Şunlara bakın, kapıyorlar kapıları/Üstüme geliyorlar yavaş yavaş/Ben onlara bugün bayram diye bağırıyorum/Onlar kaşlarını çatmış/Bağlamak istiyorlar beni” (Prévert, 1963:77).

Orhan Veli'nin “Bayram” şiirindeki çocuk-anlatıcının kargalarla konuşmaya çalışması da aynı mantıksal yapı üzerine kuruludur: “Kargalar, sakın anneme söylemeyin!/Bugün toplar atılırken evden kaçıp/Harbiye Nezaretine gideceğim./Söylemezseniz size macun alırım,/Simit alırım, horoz şekeri alırım;/Sizi kayık salıncağına bindiririm kargalar,/Bütün zıpızplarımı size veririm./Kargalar, ne olur anneme söylemeyin!” (Orhan Veli, 2014: 36). Prévert'in şiirinde sıradan insanlar ya da yoksul halk tabakası günlük hayatın akışı içinden yansıtılır. Şairin şiirine konu ettiği yoksul insanların yaşamla ilişkili kaygıları ile Garipçilerin küçük adamının var olma çabası arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. “Prévert'in şiirinin içeriğini, yalan dolan bilmeyen çocuk dünyasıyla, ömrünü geçirdiği o Paris sokakları ve kahvelerinde, yarenlik ettiği her sınıftan insanın havası, kokusu oluşturmaktadır” (İnal, 2001: 127). Garip şiirinin şahıs kadrosunu oluşturan sıradan insanları sokaktaki halleriyle şiire sokan, Montör Sabri gibi kişilerle arkadaşlık kuran Orhan Veli, onların gerçekliğini “lügat parlatmadan” ya da sanatsal kaygılara hapsedmeden işler. Prévert ve Garip şiirinde yoksul çoğunluğu oluşturan geniş halk tabakasının ekmek kavgası, yaşama telaşı, günü kurtarma çabası üzerinde durulur. “Onlar” şiirinde bu tabakanın değişmeyen yazgısı zorlu hayatlar üzerinden sorgulanır:

“Güneş herkes için parlar/Ama onlar için parlamaz/Onlar ki hapislerde yatarlar/Onlar ki madenlerde çalışırlar/Onlar ki balık pulu ayıklarlar/Onlar ki etin kötüsünü yerler/(...)/Onlar ki saçlara firkete yaparlar/Onlar ki soluklarıyla şişirdikleri şişeleri/başkaları doldurur içer/(...)/Onlar ki iş bulmuşlardır/Onlar ki iş bulamamışlardır/Onlar ki iş aramaktadırlar/(...)/Onlar ki patlarlar sıkıntıdan/(...)” (Prévert, 1963: 55-56).

Şiirin hemen her dizesi leitmotiv bir gerilimle kullanılan “onlar ki” vurgusuyla başlar. Adıl, yoksul çoğunluğu temsil eder. Orhan Veli'nin “Sizin İçin” şiirinde de aynı yoksul tabaka “sizin için” söz grubuyla temsil edilir, metin boyunca “sizin için”, dokuz kez tekrar edilir: “(...)/Alınlardan akan ter,/Cephelerde harcanan kurşun;/Sizin için mezarlar, mezar taşları,/Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları;/Sizin için;/Her şey sizin için” (Orhan Veli, 2014: 114). Garip'in şiir kişilerinin hayatı iş aramakla geçer, iş bulanlar mutlu ve huzurludur. Buna karşın şiirlerde emeğin sömürülmesi sınıfsal vurgularla eleştiri konusu yapılır. “Hazineler İçindesin” şiirinde madende çalışan Mehmet'in çıkardığı “kömür, bakır, altın, demir” başkalarını zenginleştirmeye yarar: “Mehmet/Hazineler içindesin/Bu toprağın altında ne var ne yok/Kömür bakır altın demir/Hepsi senin, hepsi senindir/Çıkar çıkarabildiğin kadar/Ne çıkarırsan/Hepsi

benimdir” (Anday, 2016a: 91). Erdoğan Alkan’ın da dikkat çektiği gibi (Alkan, 2019: 540) Jacques Prévert’in Fransız kraliyet ailesini ironik göndermelerle alaya aldığı “Garip Aile” şiiriyle Melih Cevdet Anday’ın Osmanlı hanedanının taht mücadelesini sorguladığı “4x400 Engeli”, kurgusal yönden neredeyse birebirdir. Prévert’in şiiri şöyledir:

“Louis I/Louis II/Louis III/Louis IV/Louis V/Louis VI/Louis VII/Louis VIII/Louis IX/Louis X/Louis XI/Louis XII/Louis XIII/Louis XIV/Louis XV/Louis XVI/Louis XVII/ Louis XVIII/Sonra? Sonrası yok./Ne biçim adam bunlar/Yirmiye kadar saymasını olsun/Kıvıramamışlar” (Prévert, 1963: 63).

Anday, “4x400 Engeli” şiirinde Osmanlı taht mücadelesindeki zorlukları kesintisiz işleyen bir yarış üzerinden tartışma alanına sokarken ironik bir tavır sergiler: “Birinci Osman/Birinci Orhan/Birinci Murat/İkinci Osman/Üçüncü Orhan/Dördüncü Ahmet/Beşinci Mehmet/Üçüncü Osman/Altıncı Mehmet/Dayan Mehmet/Dördüncü Osman/Yedinci Ahmet/İkinci Osman/Üçüncü Mehmet/Mehmet birinci” (Anday, 2016a: 87).

Dünyaya bağlılık Prévert şiirinin ayırıcı özelliklerinden biridir. Ağır savaş şartlarına, yoksulluğa, esarete, baskıya, zulme rağmen dünyaya sevinçle, umutla bağlanır: “Göklerdeki babamız/Kal göklerinde/Bizim niyetimiz dünyada kalmak/Burası da hoş zaman zaman/New-York’un sırları/Paris’in sırları/Hiç de aşağı kalmaz seninkilerden” (Prévert, 1963: 38). Jacques Prévert şiirinde yaşama sevincinin izleri kuşların cıvıltısında, baharın gelişinde, güzel havalarda, denizin maviliğinde, doğanın devingenliğinde belirir. Böyle ânlarda insan kendinden geçer. Bu tarz şiirlerde güneş, canlı cansız varlıklar üzerinden yaşamın güzelliklerini somutlaştırır: “Bereketli bir toprak/Babacan bir ay/Herkese açık bir deniz/Gülyüzlü bir güneş/Sular boyunca/Kavak yellerinin kızları/Ve dünyanın bütün delikanlıları/Yüzüyorlar kendilerinden geçmiş/Dipsiz sevinçler içinde” (Prévert, 1963: 17). Prévert şiiri “Yaşama sevincinin,/Sevişme, hora tepme sevincinin/Sarhoş olma türkü söyleme sevincinin” (Prévert, 1963: 26) şiiridir. Bu şiirlerde kuşlar, balıklar ve öteki hayvanlar dünyayı yorumlamada/anlamada önemli birer imgedir. Söz konusu imgeler hem yaşama sevinci hem de çocuk duyarlığıyla ilişkili çağrışımlara sahiptir. Prévert şiirinde yaşama sevinci, savaş yıllarının olumsuz atmosferine rağmen dünyayı yeniden keşfetmişçesine ona bağlanan insanın gündelik hayat içindeki eylemlerine yön verir. Garip’in Türk şiirine getirdiği yeni konulardan biri yaşama sevincidir. Orhan Veli’nin “baharın ilk sabahları”nda (Orhan Veli, 2014: 121) “tüyden hafif olan” şiir kişileri de kendinden geçerken doğaya karışırlar. Yaşamak sevincinin derinden duyumsandığı bu ânlarda doğayı simgeleyen “güneş, kuş, yaprak” gibi imgeler psikolojik atmosferin kurulmasında rol oynar: “Uyandım baktım ki bir sabah,/Güneş vurmuş içime;/Kuşlara, yapraklara dönmüşüm,/Pır pır eder durur, bahar rüzgârında./Kuşlara, yapraklara dönmüşüm;/Cümle âzâm isyanda;/Kuşlara, yapraklara dönmüşüm;/Kuşlara,/Yapraklara” (Orhan Veli, 2014: 105).

Toplumsal taşlama alanında Prévert’in deyişlerinden yararlandığını söyleyen Oktay Rifat’ın dış dünya algısının değişmesinde de Prévert etkisinden söz edilebilir. Etkilenme salt “toplumsal taşlama” yöntemiyle sınırlı değildir, nesneye, dış dünyaya yönelen bakış açısında da ortaklıklar söz konusudur. Jacques Prévert’in “Her Saygıda Bir Kerâmet Vardır” ve “Saygılı Olun” şiirleriyle Oktay Rifat’ın “Şükür” ve “Sonsöz”



metinleri yaşama sevincini, dünyaya bağlılığı nesnelere üzerinden görsel alana taşır. Her dört şiiri oluşturan bakış açısı aynı mantıksal yapı üzerine kuruludur. Nesnelere, yaşamayı simgeleyen, hayatın sürekliliğini vurgulayan, dünyevî olanın sınırlarını belirleyen somut göstergelerdir ve ancak onlar üzerinden birey var olduğunun idrakine varabilir. Nesneye ve insana yönelen saygı ya da ilgi yaşamaktan gelen sevinci duyurur. “Her Saygıda Bir Kerâmet Vardır”da “toprak ve güneş”, yaşamla ilişkili ötekilik bilincinin gelişmesinde rol oynadıkları için yüceltilirler. Yaşamı, var oluşu simgeleyen bu iki nesne, dünyaya yönelen saygı, umut, iyimserlik, şükür gibi duyguları kalıcılaştırır. Prévert ve Oktay Rifat şiirinde nesnelere fayda işlevleriyle öne çıkarılır: “Toprağa ve güneşe de/Hep saygılı olmak gerek/Her sabah uyanınca şükretmeli onlara/Şükretmeli ya/Sıcaklık için/Ağaçlar için/Meyvalar için/Yenmesi hoş/Bakılması okşanması güzel ne varsa/Hepsi için şükretmeli/Toprağa ve güneşe/Canlarını da sıkmamalı/Eleştirmeye de kalkmamalı onları” (Prévert, 1963: 14). Oktay Rifat’ın “Şükür” başlıklı şiirinde de yaşama sevinci, nesnelere üzerinden yansıtılır. Uzak ve yakın nesnelere, yaşamın sürekliliğini vurgulayan, anlatıcı figüre var olduğunu hatırlatan göstergeler olmanın yanında yine fayda işleviyle görsel alana taşınır: “Potinlerimle paltoma/Teşekkür etmeliyim/Teşekkür etmeliyim yağın kara/Bugün bu sevince/Yere bastığım için şükür/Şükür gökyüzüne toprağa/Adını bilmediğim yıldızlara/Suya ateşe hamdolsun” (Oktay Rifat, 2018: 27). Her iki şiirde de teşekkür edilen/şükredilen nesnelere dünyevî olanı simgeler, hayatı kolaylaştırır. Jacques Prévert’in “Saygılı Olun” şiirinde yaşama sevincinin gösterenleri “taş, toprak, pire, file, yiyecekler, içecekler, kadınlar, çocuklar”dır. Hayatı kolaylaştıran ya da var oluşu somutlayan canlı cansız her nesne yaşamın sürekliliğine işaret eder. Dünyaya bağlılığın simgesi olan bu unsurlara yaşamsal işlevler yüklenirken insana da birtakım uyarılarda bulunulur. İnsan, varlık nedeni olan bu nesnelere saygı duymalı, değerini bilmelidir: “(...) /Saygılı olun/Diye bağırıyor adam/Saygılı olun/Yediğiniz içtiğiniz şeylere/Saygılı olun/Taşa toprağa pıreye file/Kadınlara saygılı olun/Çocuklara saygılı olun/Saygılı olun hane halkına/Saygılı olun/Yaşayan dünyaya” (Prévert, 1963: 13). “Saygılı olun” ifadesi Oktay Rifat’ın “Sonsöz”ünde “kıymetini bil”e dönüşür. Söz konusu ifadeler her iki şiirde de uyarı işlevi görür. Şiiri kuran mantıksal yapı ya da bakış açısı iki metinde de aynıdır. Esasında şiirlerdeki nesnelere aynı ya da farklı olması önemsizdir, önemli olan nesnelere işlevleri, anlamsal yükleri, neyi imledikleridir. Her iki şiirde de yaşama duygusunu, arzusunu simgeleyen nesnelere dünyevî olana işaret eder. “Sonsöz”de yaşama tutkusunu uzak ve yakın çevredeki nesnelere vurgusuyla belirginlik kazanır. “Su, gök, güneş” ve doğanın diriliğini simgeleyen renkler, yaşama sevincine yönelen duyguyu, düşünceyi görsel alana taşırken aynı zamanda dünyaya ait olmaları yönüyle de bağlanan dünyanın değerlerini temsil ederler. Hayatın nabzını tutan söz konusu nesnelere, diriliğin ya da yaşamak eyleminin gösterenleri olarak şiirsel duyumda yer alırlar:

“Boğazından lıkır lıkır geçen/Şu suyun kıymetini bil/Nedir ki bu mavilik deme/Pencereden görebildiğin kadar/Göğün kıymetini bil/Kıymetini bil çiçek açmış bademin/Güneşli odanın çamurlu sokağın/Beyazın siyahın yeşilin/Pembenin kıymetini bil/Dirilik öyle bir şey yürekte/Sevinçle çırpınır/(...)/Güneş yalnız dirileri ısıtır/Güneşin kıymetini bil” (Oktay Rifat, 2018: 143).

Toplumsal ve siyasal hayata getirilen eleştirilerde de bir yakınlık söz konusudur. Toplumun ezilen sınıfının edilgen konumu, umursamaz tavrı, tepkisizliği,

sömürü düzenini sorgulamaması, kaderine razı gelmesi sert biçimde eleştirilir. “Aile Hayatı”nda toplumun bu edilgen konumu, bir yazgı olarak benimsenen yaşam tarzı üzerinden sorgulanır. “Anne, dikişte, baba işte, oğul savaşa”dır. Aile hayatının hep böyle geçeceği yinelemeler üzerinden oluşturulan monotonlukla sezdirilir. Ne var ki oğul savaşa ölür, anne ve babanın yeni işi artık mezarlığa gidip gelmedir. “İş, savaş, dikiş” arasında bir hayata mahkûm olan aile, bu durumu sorgulamaz, aksine bunu olağan karşılar. Yoksulluğa, savaşa, ölüme, kadere, dayatılana razı olma yorum yapılmaksızın ironik bir anlatım üzerinden eleştirilir:

“Anne dikişte/Oğlan savaşa/Anne bu hale hiç şaşmamakta/Ya baba, baba ne yapmakta?/Birtakım işler çevirmekte/Karısı dikişte/Oğlu savaşa/Kendisi işte/Baba bu hale hiç şaşmamakta/Ya oğlan, ya oğlan,/Oğlan bu işleri nasıl görmekte?/Oğlan da pek bir şey görmemekte/Önce anası dikişte, babası işte, kendi savaşa/Gün gelecek harp bitecek/O da babasıyla iş çevirecek/Harp sürüyor annenin işi sürüyor dikişte/Oğlan öldü, artık onun işi sürmüyor/Anayla babanın işi mezarlığa gidip geliş/Pek tabii bir yaşayış/Hayat sürüyor hayat iş savaş dikiş/İş savaş dikiş savaş/İş iş iş/Mezarlıkta bir yaşayış” (Prévert, 1990: 106).

Oktay Rifat’ın “Farelerle insanlar”, “O Gün Bugün”, “Yalancı Dolma”, “Kervan”, “İstanbul Şiiri”, “Fadik ile Kuş”, “Hürriyet” gibi şiirlerde izlediği toplumsal eleştiri anlayışı Jacques Prévert’deki ironik, alaycı anlatımı hatırlatır. Bu tarz şiirlerde sömürülen, yoksul bırakılan halk, baskıcı rejime boyun eğer, hürriyet ve yaşam gasbı gibi ağır hak ihlallerine dahi kayıtsız kalır. İçine düştüğü durumun vahametini anlamaktan uzak kalan yoksul halk tabakası, hak arayışına gireceği yerde çözümünü Tanrı’dan gelecek mucizelere bırakır. “Aile Hayatı”nda olduğu gibi baskıcı rejimlerde dayatılanlar yazgı olarak kabul görür ve sorgulanmaz. “Hürriyet” şiirinde alaycı ve ironik tavır, halkın yoksulluk, baskı, esaret, hürriyet gasbı karşısındaki edilgen tavrının eleştirisine dönüşür. Sözün tersinden okunmasıyla beliren ironi, ağır hürriyet gasbını ve yoksulluk hâllerini kara mizaha varan absürd örnekler üzerinden sorgular:

“Bu memleketin sinekleri/bu memleketin sinekleri hür/Bu memleketin aydınları/Bu memleketin aydınları hür/Bak Ali Beye/Girer dilediği berbere/Bir güzel tıraş olur/Kimin karışmak haddine/Hür çünkü herifçioğlu/Hür oğlu hür/Gelgelelim bizim/Kara Memiş’in/Hiç açma Kara Memiş’ten/O köftehor da hür/Hür işte baksana/Bitleriyle hür/Sıtmasıyla hür/Koştı muydu körpe gelini sabana/Çatlak toprağın üstünde hür/Hür mavi göğün altında/Canım ciğerim mavi gök/Bu hürriyet bize çok/Sen bize rahmetinle birlikte/Sıtmasız bitsiz/Ağanın öküzleri gibi semiz/Gelinin memeleri gibi dolgun/Bize yarasır/Bize uygun/Bir hürriyet gönder” (Oktay Rifat, 2018: 166-167).

Jacques Prévert, toplumsal alandaki çelişkileri birçok şiirde kişi, olay ve durum ironisi üzerinden sorgular. Sözün tersinden söylenmesiyle oluşan ironik göndermelere de sıklıkla yer verilir. Garip şiirinde de toplumsal alandaki çarpıklıklar kişi, olay ve durum ironisi üzerinden tartışmaya açılır. Bazen ironinin “ayıplama amaçlı övgü” (Cebeci, 2008: 307-308) yöntemi devreye sokulur, böylece eleştiri konusu yapılan, kişi, olay, durum daha sarsıcı biçimde yansıtılır. Prévert’in “Çocuk Avı” şiirinde kötü hapisane şartlarında çocuklara yönelen baskılar, işkenceler eleştirilirken ironinin söz konusu yöntemi devreye girer. Çocuklar, “haydut, serseri, hırsız, haylaz, namussuz” olarak nitelenir, onlara şiddet uygulayan gardiyanlar ise “namuslu” olarak tanımlanır:



“Haydut! Serseri! Hırsız! Haylaz!/Üzerinde kuşlar uçuyor adanın/Dört bir yanı suyla çevrili adanın?/N’oluyor, nedir bu ulumalar?/Namuslu insanlar çocuk avındalar/Haydut! Serseri! Hırsız! Haylaz!/Çocuk yetti artık demiş isyan etmiş cezaevinde/Gardiyancılar dişlerini kırmış anahtarlarla vurarak yüzüne” (Prévert, 2003: 91). Sözü tersinden okunmasıyla oluşan bu ironi çeşidine Garipçilerin birçok şiirinde rastlanır. Melih Cevdet Anday’daki Prévert etkisi *Telgrafhane* kitabındaki şiirlerde daha yoğundur. “Medeniyet”, “Ahlak”, “4x400 Engeli” “Hazineler İçindesin” ve “Apartıman” gibi şiirlerde söz konusu etkinin izleri görülebilir. Sözü tersinden okunmasıyla beliren ironik anlatım sınıfsal ayrışmaya dönük vurgular taşır: “Ahlak kalmadı dünyada/Kiracısı öyle, işçisi öyle/Hani köylü saftır derler a/İnanma/Cırrr/Kapı/Kim o?/Dilenci./Kuru ekmek verirsin beğenmez/Taze ekmek senin nene!/Kalmadı, dedim ya, kalmadı/Ahlak kalmadı memlekette” (Anday, 2016a: 84). Ahlak ya da medeniyetin yozlaştığı, kalmadığı yönündeki eleştiriler esasında üst tabakanın içine düştüğü çıkmazı, ikiye bölünmüşlüğü yansıtır. “Apartıman”da (Anday, 2016a: 92) memleketin kötü gidişatına yönelen eleştiri yine olumlama ironisiyle belirginlik kazanır.

Jacques Prévert ve Garip şiirinde gündelik hayatın sıradan ayrıntılarına olağanüstü anlamlar yüklenir. Nesneye, doğaya, dış dünyaya yönelen izlenimler olağanüstü bir hayranlık, şaşkınlıkla aktarılır. Bireyin içinde bulunduğu psikolojik durum, söz konusu sıradanlığı olağanüstü hâle getirir: “Müthiş bir şeydir/çinko bir tezgahta kırılan/katı yumurtanın çitirdisi/katı yumurtanın çitirdisi/müthiş bir şeydir/aç insanın belleğinde canlandığı zaman/aç insanın kafası da müthiş bir şeydir” (Prévert, 2003: 87). İşsiz, avare dolaşan, can sıkıntısı çeken insan için doğadaki değişimler ya da nesnenin basit işlevleri olağanüstü anlamlar taşır. Garip şiirinde de yaşamla ilişkili hemen her şeye hayranlıkla yaklaşılır. Söz konusu hayranlık, şaşkınlık hâlinin yaşama sevinciyle ilişkisi vardır: “Çayın rengi ne kadar güzel,/Sabah sabah,/Açık havada!/Hava ne kadar güzel!/Oğlan çocuk ne kadar güzel!/Çay ne kadar güzel!” (Orhan Veli, 2014: 54). Jacques Prévert ve Garip şiiri arasındaki benzerlikler bu metinlerle de sınırlı değildir. Birçok metinde aynı bakış açısına, mantıksal yapıya, alaycı, ironik göndermelere, çocuksu tavra rastlamak mümkündür.

İkinci Yeni Şiirinin Kaynakları

İkinci Yeni’nin kaynakları üzerine yapılan araştırmalarda gösterge ezici bir çoğunlukla Batı dünyasını, edebiyatını, şiirini, resmini, müziğini, sinemasını, felsefesini, moderniteyle uyumlu yahut onunla çatışan çağdaş düşünce sistemlerini gösterir. Bu olguyu şairlerin beyanları kadar şiirlerinin yaslandığı biçimsel ve düşünsel kodlar da destekler. İkinci Yeni’nin en çok eleştirilen yönlerinden biri getirdiği yenilikleri Türk şiir geleneğinde bir yere oturtmaya çalışmamasıdır. Garip, her ne kadar geleneğin topyekûn reddiyesi üzerinden inşa edilmişse de dil, biçim ve öz bağlamında kendine yerli bir kanal açmayı başarmıştı. İkinci Yeni ise yerli olandan alabildiğine uzaklaşma ve modernite ile ilişkili biçimde dış dünyaya açılma çabasıdır. Hareketin çıkış yıllarında, Batı şiirini Türk şiir geleneğinde bir yere oturtmadan olduğu gibi taklit eden şairlerden olan İlhan Berk, kendisiyle 1986’da yapılan bir söyleşide bu durumun yanlışlığını kabul eder. Ona göre, “İkinci Yeni başlangıçta kaynağına, yani Türk şiirinin yapısına, sesine ters düşmüştür. Ama her yeni şiirin başına gelir bu” (Berk, 2005a: 82). Berk, sonraki yıllarda yeniliği kendi şiir

gelenekleriyle sentezlediklerini belirtir. Buna rağmen İkinci Yeni'nin referansları arasında büyük pay yabancı kaynaklara ayrılır; yerli kaynaklar oldukça azdır. Yerli kaynakların sayılı olduğunu belirten Asım Bezirci'ye göre bu kaynakların "İkinci Yeni'yle doğrudan doğruya bir bağlantıları yoktur" (Bezirci, 2013: 52). Bezirci, hareketin yerli kaynakları arasında İkinci Yeni'den önce soyuta açılan, sezgi, çağrışım dilini önceleyen, olaydan, düşünceden çok imgeye yönelen Fazıl Hüsni Dağlarca'yı; *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabında klasik mantıksal algıyı yeni bir söz dizimi üzerinden aşan, soyutlamayı insanın çok katmanlı yapısını ortaya koymada işlevselleştiren, yer yer gerçeküstücü bir anlatıma yönelen, gerçeği çok boyutlu olarak tasarlayan, aynı zamanda 1950 kuşağının modernist öykücülerini de etkileyen Sait Faik Abasıyanık'ı; *Şişedeki Adam* yapıtıyla "soyut ve değiştirimli" bir anlatımı deneyen Feyyaz Kayacan'ı gösterir (Bezirci, 2013: 52). Biri şair, ikisi öykücü olan bu sanatçıların isimleri İkinci Yeni'nin öncüleri tarafından da sıklıkla telaffuz edilir. Cemal Süreya'nın yaşayan en büyük şair olarak nitelendirdiği sanatçı Fazıl Hüsni Dağlarca'dır. Ece Ayhan, İkinci Yeni üzerindeki etkisi nedeniyle *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'a birkaç yerde vurgu yapar. Ona göre, "İkinci Yeni akımı aynı zamanda Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ından da çıkmıştır" (Ece Ayhan, 2016a: 10). "Kentte Keşifler" başlıklı yazıda Ece Ayhan, Sait Faik ve Fazıl Hüsni Dağlarca'yı yeni şiirin yerli kaynaklarından sayar: "(...) 1950'lerde başlayan Modern ve Sivil Türk şiirinden söz açılıyorsa, özellikle de kaynaklar ve pınarlar açısından, hemencecik akla ilk 'şair' Sait Faik gelir, -ki gelmelidir de. Evet, yanlış okumadınız; 'şair' Sait Faik! diyorum. (Yine bir aceleyle akla gelen öteki şair de, Fazıl Hüsni Dağlarca'dır)" (Ece Ayhan, 2016b: 141). Ece Ayhan'a göre, "Sait Faik kesin şairdir. Yeni şiirde Sait Faik çok şeyin babasıdır da, tıpkı Apollinaire gibi" (Ece Ayhan, 2014: 59). Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* kitabı önemlidir. İlhan Berk de Sait Faik'in yerleşik cümle yapısını bozan yeni dilinden, anlatımından etkilendiğini belirtir (Berk, 2005a: 200). İkinci Yeni'nin yerli kaynaklarından biri de Ahmet Hâşim'dir. Hâşim'den itibaren Türk şairlerinin poetik tercihlerinde ve şiire dair düşüncelerinde büyük pay Batılı şairlerin ve düşünürlerin olmuştur. Orhan Veli'nin hem düzyazılarında hem de şiirlerinde boşa düşürmeye çalıştığı anlayışın kültürel ve poetik zemindeki karşılığı Ahmet Hâşim'dir. Hâşim'in İkinci Yeni'yle poetik akrabalığının olduğu hareketin temsilcilerinin beyanlarından da anlamak mümkündür. Yeni şiirin öncüleri Ahmet Hâşim şiirini olumlarken Orhan Veli şahsında gelişen şiire ise mesafe koyarlar. İlhan Berk'in gelenekte gördüğü ve ilişki kurduğu tek şair Ahmet Hâşim'dir. Şair, Hâşim'le usdışılık, yapı ve anlam kapalılığı yönüyle ilişki kurar. İlhan Berk'e göre kendi yolunu bulma yolundaki İkinci Yeni, "ağababasının Ahmet Hâşim olduğunu her gün daha bir anlamadadır. Köksüz değildir yani" (Berk, 2005a: 41). Berk, anlamın ilk kez Hâşim'le kırıldığına dikkat çeker (Berk, 2005b: 107). Cemal Süreya da imge şiirini Cenap Şahabettin ve Ahmet Hâşim'le başlatır. Turgut Uyar, Hâşim'in ilk modern Türk şairi olduğu konusunda İlhan Berk'le hemfikirdir.

İkinci Yeni'nin yerli kaynaklarından biri de kendinden önceki kuşak, yani Garip'tir. İkinci Yeni'nin Garip'i bazı yönlerden eleştirmesi ve onlardan ayrı, hatta karşıt bir yönden hareket etmesi Garip'in Türk şiirine getirdiklerini inkâra yol açmadığı gibi Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever tarafından bu hareketin getirdiği yeniliklerin sıklıkla vurgulanmasına da engel olmaz. Kendinde en çok etkilerini hissettiği şairlerin Melih Cevdet'le Oktay Rifat olduğunu belirten Cemal Süreya, "mısra kurmasını, dile yaslanmasını onlardan öğrendiğini" (Cemal Süreya,



2015: 23) söyler. Edip Cansever'e göre İkinci Yeni "doğrudan doğruya bir tepki şiiri" değildir. Cansever, "Garipçilerin getirdiği yeniliği, verdikleri örnekleri" İkinci Yeni için "gerçek bir şiir geleneği sayar: "Onlar [Garipçiler] olmasaydı, böylesi geniş, böylesi sağlam bir şiir ortamı da yaratılamazdı" (Cansever, 2017a: 365).

İkinci Yeni'nin doğrudan etkilendiği ve hem kuramda hem de pratikte yaslandığı asıl geniş kaynaklar Batı menşelidir. Hareketin öncülerinin şiire dair görüşleri Batı'dan alınmadır. Öyle ki, İlhan Berk'in *Poetika*'sında konuşturulan neredeyse salt simgeci, dadacı, gerçeküstücü şairlerle varoluşçu düşünürlerdir. Berk, özelde kendi genelde de İkinci Yeni poetikasını açıklarken Batılı simgeci ve gerçeküstücü şairlerin düşüncelerinden yola çıkar. Bu düşüncelerinin Türk şiirinde (geleneğe) karşılığı yoktur. Asım Bezirci, bu duruma dikkat çekerken şairin tavrını da eleştirir:

"Batının değişik akımlarından (Simgecilik, Gerçeküstücülük, Dadacılık, Özşüircilik...) ve şairlerinden (A. Rimbaud, P. Valery, S. Mallarmé, E. Pound, D. Thomas, E. E. Cummings, R. Char, A. Artaud, A. Bréton, H. Michaux, T. Hopkins...) derlediği örnek ve düşüncelerle İkinci Yeni'yi bir sisteme bağlamaya çabalar. Fakat meydana getirdiği şey, tutarlı bir bütünden çok yamalı bir bohçayı andırır. Çünkü, İkinci Yeni'ye bir 'kuram' uydurmaya uğraşırken, Türk şiirinin tarihine sırtını döner, gözlerini hep Batı'ya çevirir. Şiirimizi Batı şiirinin bir 'uzantısı' yapmayı amaçlar. O şiirden birtakım görüşler, yöntemler aktarırken onların belirli çağlarda, belirli koşullar altında oluştuklarını unuttur, bizim kendi koşullarımıza, geleneklerimize uyup uymayacaklarını düşünmez" (Bezirci, 2013: 72).

Garip temsilcilerini olduğu kadar İkinci Yenicileri de etkileyen şair, Guillaume Apollinaire'dir. Cemal Süreya'nın, "Guillaume Apollinaire'den hepimiz etkilenmişizdir, çünkü bütün dünya şiiri de etkilenmiştir" (Cemal Süreya, 2015: 206) sözü, bu duruma işaret eder. Cemal Süreya şiirinde sokağa düşmüş hayat kadını-sevgili tipinin kaynaklarından biri Apollinaire'dir. Guillaume Apollinaire şiirinde yoğun bir duygusallıkla işlenen aşk, erotik vurgular taşır. Kadın bedeni deforme edilerek görsel alana taşınır. İlişki kurulan kadınların çoğu ya hayat kadınıdır ya da başkalarına aittir. Orhan Veli ve Cemal Süreya şiirinde de bu tarz kadınlara sıkça rastlanır. Guillaume Apollinaire'in Cemal Süreya'daki etkisini bir metin üzerinden göstermek mümkündür. Apollinaire'in "Ah Sevgilim" şiirinde bedene yönelen erotizm, yoğun bir duygusal yük üzerinden aktarılır. Sevgilinin dudakları ve bedeni anlatıcı figürde cinsel bir haz uyandırır. Oysaki şiir boyunca cinsel performans yönüyle övülen sevgili, başkalarına aittir: "Ah sevgilim! Ah merhametsizim benim/İçin el verse. Kirazdır yaban çileğidir/Kızıl ve lâl taşı dudağın./İsterdim çekici bedenini/Mintanının altında gizlediğin hazineleri/Güzellikleri bana göstermediğin/Sevgiline sakladığın/Tan ağartısı kadar ak ve lekesiz bedenini" (Apollinaire, 2006: 44). Şiirin bu dizeleri, Cemal Süreya'nın "Şu da Var" başlıklı metnine zemin hazırlar. Şiirde cinsel eylem, kocaya saklanan "kızlık/bekâret" yüzünden gerçekleşemez: "Bir de var sen koynumda yatıyorsun/Güzelsin güzelliğin mutlak amenna/Kızlığın masanın üstünde/Kocana saklıyorsun" (Cemal Süreya, 2017b: 29). Toplumsal yapıyla ilişkilendirilen bu durum, şiirin son bendinde sözel saldırganlığa yol açar. Her iki metin, yakın bakış açıları üzerinden kurgulanmıştır. Hem Guillaume Apollinaire hem de Cemal Süreya şiirinde hayat kadınlarıyla yaşanan

cinsel eylemler sokağa taşınır. Başkalarına ait olan bu kadınlarla geçici ilişkiler yaşanır. Kadının bedeni deformasyona uğrar, nesneleşir. Buna rağmen cinsel eylemler, yoğun aşk duygusundan soyutlanmaz.

Enis Batur “II. Yeni ve Gerçeküstücülük” başlıklı yazıda hareketin öncülerinin etkilendikleri isimlere dikkat çeker. Ona göre Cemal Süreya, Apollinaire, Max Jacob, René Char’ı, Ülkü Tamer, Ezra Pound’la Dylan Thomas başta olmak üzere İngiliz yazını, Ece Ayhan Lautréamont’u, Turgut Uyar Lorca’yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud’yu sonra Ponge’u yakından izlemektedir. (Batur, 2019: 414-415). Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*’nda İlhan Berk’in Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire ve Nerval’dan; Ece Ayhan’ın Rimbaud’dan; Cemal Süreya’nın Apollinaire, Rimbaud, Aragon, Nerval ve Max Jacob’dan dize, sözcük ve imge düzeyinde etkilendiğini örneklerle gösterir (Alkan, 2019: 540-557). Edip Cansever’in şiire yönelik tavrında ya da dramatik monologlarla şekillenen uzun anlatılarının trajik bir yönelim göstermesinde T.S. Eliot etkisi söz konusudur: “Eliot’ın ‘nesnel karşılık’ kuramına çok önem verdim. Yani duyguların, düşüncelerin, coşkuların vb. nesnel bir karşılığı olması kuramına” (Cansever, 2017a: 252). Devrim Dirlikyapan, Cansever’in bireyin trajedisine odaklı uzun anlatılara yönelmesini Eliot etkisi ve Cumhuriyet devrindeki tercüme faaliyetleriyle açıklar. Ona göre bu tercüme arasında eski Yunan edebiyatının tragedyalı da vardır ve Edip Cansever bu tragedyalara ilgi göstermektedir. Dirlikyapan, Edip Cansever’in bir anlatım biçimi olarak dramatik monologlara yönelmesini söz konusu kaynaklara bağlarken çoksesli şiire yönelme isteğinin de bunda etkili olduğunu belirtir (Dirlikyapan, 2016: 32-33). Devrim Dirlikyapan, varoluşsal sorgulama ve ölüme yönelik takınılan tavrı ise Alman şair Rainer Maria Rilke etkisine bağlar: “Cansever’in birçok şiirindeki ‘ölüm anlayış biçimi’nin kaynağı Rilke’dir” (Dirlikyapan, 2016: 140). “Seniha’nın Günlüğünden/II” başlıklı şiirde ölümün varoluşsal sorgulamadaki yerine işaret eden anlatıcı figür, “ölümünü içinde taşıyan” Rilke’ye dikkat çeker: “Keder mi, acı mı, hüzün mü dünyanın rengi/Mahzunluk mu yoksa yaşam/Ve doğruyu söyleyen yalnız/O mu, Rilke mi/Ölümünü içinde taşıyan” (Cansever, 2017b: 298). Edip Cansever’in şiir kişileri de kuşku ve sorgulama yoluyla “ölümlerini içlerinde taşıyan”, ölü gömme törenlerinden, sıkıntidan, boğuntudan, acıdan doğan marjinal karakterlerdir. Cansever’in kendi dönemleriyle birlikte Türk şiirinin bir kaynak değişikliğine gittiğini belirtmesi önemlidir (Cansever, 2017a: 365). Murat Belge, Garip dönemindeki “sanat-kültür konularında” Fransız etkisine dikkat çeker, İkinci Yeni yıllarında ivmenin Anglo-Sakson lehine değiştiğini belirtir, Ezra Pound ve T.S. Eliot’ın etkisine işaret eder (Belge, 2018: 357). Murat Belge’ye göre İkinci Yeni’nin ortaya çıkışında etkisi yadsınamayacak bir başka olgu da “imagism” (imgencilik) akımıdır: “İngiltere’de Richards, Empson gibi eleştirmenler, Amerika’nın bütün ‘New Criticism’ kadrosu, ‘şiir’le ‘imge’yi neredeyse özdeşleşmişlerdi. Bunların etkisi, biraz gecikerek de olsa, Türkiye’de duyuluyordu” (Belge, 2018: 357). Sezai Karakoç, Batılı modern yazar ve düşünürlerden olduğu kadar Doğu edebiyatlarının önemli şair ve yazarlarından da etkilenir, Klasik edebiyatı yeni şiir için önemli kaynaklardan sayar. Karakoç şiirinin içerik düzlemini sistemleştiren diriliş düşüncesi, İslam uygarlığı, tarihi, kültürü üzerinden anlam kazanır. Garip şairlerinin kaynakları arasındaki ortaklık İkinci Yeni’de yerini daha geniş ve ayrı kaynaklara bırakır. Hareketin ortak poetik bir tavır geliştirememesi ya da şiire yönelik tavrı, eylemleri arasında belirgin farklara rastlanması bu durumla ilişkilidir. İkinci



Yeni şiirinin kurucu öncülerıyla bu şiirin gelişiminde rol oynayan kimi şairlerin Batılı kaynaklara bakış açıları ve bunlardan yararlanma biçimleri farklıdır. Örneğin İkinci Yeni'ye yakın duran ve hatta bu hareketin kurucusu olduğunu ileri süren Oktay Rifat, yeni şiiri müdafaa ederken Batılı şairleri referans göstermekle yetinmez, aynı zamanda "taklit yoluyla Batı sanatçılarına" (Oktay Rifat, 2009: 141) öykünmeyi salık verir. Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın öykünmeye yönelik görüşlerini "Etkiler Ağı/Çağı" başlıklı yazıda eleştirir: "Taklit olumsuzdur, etkilenmenin ise yerine göre bir faydası vardır. Taklit etkilenmenin bir noktadan sonraki soysuzlaşması oluyor galiba" (Cemal Süreya, 2017a: 199). Cemal Süreya, Batı şiirinden etkilenme düzeyinde yararlanmayı doğru bulur. Oktay Rifat ve İlhan Berk ise neredeyse taklit düzeyinde Batı şiirinden yanadır.

1959 tarihli "Yeni Şiirimiz ve Dada" başlıklı yazıda Cemal Süreya, dada akımının tarihçesini ve felsefi zeminini irdelerken onun her türlü sanatsal, toplumsal ve ahlakî normlara karşı koyuşuna da dikkat çeker; akımın üzerinden yükseldiği siyasal, sosyal ve sanatsal ortamı dikkate alarak şu sonuca varır: "Dada dayamayı, infiali, reddi irrasyonele şartlamış ya da yaslamıştır. Ama nasıl bir irrasyonel. Düzensizlik, birbirini tutmazlık Dada'nın en önemli hattâ tek özelliğidir. 'Dada bir şey anlatmaz.' 'Dada bir şey istemez', 'Dada'nın bir sistemi, fikri, ortaklaşa metodu yoktur" (Cemal Süreya, 2017a: 263-264). Cemal Süreya'ya göre İkinci Yeni'nin dada ile ilişkisi yoktur; çünkü, "Dada şiirinin dokusu fazla otomatik ve fazla gerekçesizdir. Hatta gerekçesiz imajlar, temler o şiirin özelliğidir diyebiliriz. Oysa bizim şairlerin yapıtlarında çağrışımların, nice uzak olurlarsa olsunlar, ilgileri düzenlidir. Hatta akıllıdır" (Cemal Süreya, 2017a: 264). Yeni şiirin dada ile ilişkisi olmadığını söyleyen bu karşılaştırmanın sorunlu olduğu ortadadır; en azından yeni şiirde ilgisiz bağlantıların/bağdaştırmaların, rastlantısal olanın şiirdeki yeri, dilin akli yadsıyan mantık dışı işleyişi, gerçeküstücü görüntülerin çokluğu düşünüldüğünde Cemal Süreya'nın bu görüşlerinin ihtiyatla karşılanması gerektiği anlaşılır. Cemal Süreya, "Türk Şiirinde Dada" başlıklı yazıda da dadaizmin temel felsefesi üzerinde durur, söz konusu yazıda daha isabetli tespitlerde bulunur. "Dada, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmış bir inanç bunalımının, yenik düşmüş görünen bir rasyonalizme karşı uyanan bir güvensizliğin belirtisidir" (Cemal Süreya, 2016: 134) diyerek onun her türlü sisteme, yerleşik değere karşı oluşuna dikkat çeker:

"Dada, bir sanat akımından çok umutsuzluğun, daha doğrusu güvensizliğin yarattığı bir patlamadır. Usa, mantığa karşı bir patlama, her şeyden önce. Ama hemen gerçeküstüçülüğe bitmiştir. Böylece bir bakıma gerçeküstüçülüğün ilk ağıntısı, ilk belirtisidir de. Dadacıların hemen hepsi çok geçmeden gerçeküstücü olmuşlardır. Usa karşı patlama, sonunda, ussal olmayanı yasa olarak benimsemiştir" (Cemal Süreya, 2016: 134-135).

Dada ile ilgili bu iki yazı, Türk şiirinin bu akım ile ilişkisi bağlamında farklı sonuçlar doğurur. Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı ortamında her türlü siyasaya, toplumsal ve sanatsal norma, insanı baskılayan her türlü otoriteye/iktidara ve onun aygıtlarına, akla, mantığa karşı çıkarak düzensizliği, sistemsizliği, rastlantıyı önerir, içinden çıktığı şartlara anarşizan bir tepki gösterir. Onun şiirdeki somut görüntüsü ve etkisi gerçeküstüçülükte belirginleşir. İkinci Yeni şiiri de otorite/iktidar dilini reddeder; herhangi bir toplumsal, ahlaksal norma ya da Türk şiir geleneğinde herhangi bir oluşuma bağlı kalmaz. Bu şiirde ussal olmayanın edindiği yer, dilin ussal ve

mantıksal olmayanla ilişkisi İlhan Berk, Ece Ayhan, Oktay Rifat başta olmak üzere, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın poetik düşüncelerinin şekillenmesinde de rol oynar. Nitekim, Cemal Süreya, gerçeküstücülerin "şiir edebiyata karşıtır" sloganını kendisi için referans alır: "Akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hattâ akla karşı, bilinç altılı, bir durum kazandırmak, amaçları buydu. Ama ne olursa olsun bu lâfta ben büyük bir doğru payı buluyorum" (Cemal Süreya, 2015: 17). İlhan Berk ve Ece Ayhan, ussal olana savaş açarken poetikalarını usdışılık ve onunla ilişkili bileşenler üzerine inşa ederler. Ece Ayhan, İkinci Yeni'yi tarif ederken yeni şiir için çoklukla "sivil şiir" kavramını kullanır ve bununla hiçbir iktidarın/otoritenin yanında olmayan şiiri kasteder. Onun şiiri, bilinen, alışlagelen ve ilkokuldan itibaren ezberletilen her türlü resmî tarih tezlerinin, iktidar dilinin ve zihniyetinin karşısında yer alır. Cemal Süreya "Türk Şiirinde Dada" başlıklı yazısının son bölümünde bu duruma dikkat çeker: "İkinci Yeni devininin ilk yıllarında da Dada gümbürtüleri işitilmişti. Bu dönemde Dada ve gerçeküstücülük bu kez letrizmin de eşliğinde, parça parça, iz halinde, karmaşık haldedir. Özellikle Ece Ayhan'da bir ara böyle bir görünüm vardı" (Cemal Süreya, 2016: 136). Cemal Süreya, 1987 tarihli "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı" başlıklı yazıda yine dada ve gerçeküstücülük konusunu irdeler. Melih Cevdet Anday'ın, Türk şiirinde dada ve gerçeküstücülükten yararlanarak şiirler yazan ilk şairin Ercüment Behzat Lav olduğuna yönelik iddialarını anmadan Lav'ın niçin dadacı ve gerçeküstücü sayılmayacağını açıklar; aynı zamanda Atilla Özkırımlı'nın İkinci Yeni'nin gerçeküstücülükten bilinçli olarak yararlandığı görüşüne de karşı çıkar. Ona göre,

"İkinci Yeni'yi başlatan ve ona sonradan katılan şairler gerçeküstücülüğü bilmiyorlardı. Yine de bu şairlerin ürünlerinde gerçeküstü öğelere sık sık rastlanmıştır. (...) Sözün kısası, edebiyatımızda gerçeküstücülük olmadı; İtalya'da, Yugoslavya'da, İspanya'da, Paraguay'da, Venezuela'da, Arjantin'de, Kolombiya'da rastlanan biçimde bir akım belirmedi; ama gerçeküstüne özellikle 1950'li yıllardan sonra çok sık rastlıyoruz" (Cemal Süreya, 2017a: 412-413).

Cemal Süreya'nın, başlığı sonradan slogan hâline gelen "Şiir Anayasaya Aykırıdır" yazısı ise şiirin ahlak ve hukukla öteden beri süregelen çatışmasını ele alır. Dada felsefesi de tam bu çatışma üzerine kuruludur. Çünkü dadaist sanatta "ahlak ve zevk gibi doğmalar söz konusu bile olamaz" (Breton, 2015: 375). Tabiatla ahlak arasındaki çatışmaya şiirin taraf olduğunu ve tabiatın sanatla birleşerek ahlakın ve hukukun kurduğu düzene başkaldırdığını (Cemal Süreya, 2017a: 275-277) ileri süren Cemal Süreya'nın her türlü norma başkaldırısı ana ilke hâline getiren dadaistlerin görüşlerinden etkilendiği açıktır. Fütürizm, dadaizm, letrizim, gerçeküstücülük gibi anlayışların şiire yönelik bildirimleri İkinci Yeni döneminde bir bakış açısı değişikliğinin oluşmasında etkili olur. 1913 yılında yayımlanan Fütürist Manifesto'da "birbiriyle ilişkisiz sözcüklerle dile getirilen imgelerin ve benzeşimlerin mutlak özgürlüğü" (Marinetti, 2015: 106) savunulur, kuraldan sıyrılmış imgelem ve noktalama, söz dizimi kurallarını hiçe sayan anlayış benimsenir. Mektepleşme tehlikesi her modern hamlenin sonrasında yerini yeni bildirimlere terk etmesine yol açar. Gerçeküstücülüğün dadaizmden çıkması bu durumu açıklar. Kent ve birey odaklı gelişen bu anlayışların ortak vurgusu her türlü kuralın çiğnenmesinde belirginleşir.

İkinci Yenicilerin Batılı referans şairleri, çoklukla gerçeküstücü olmakla birlikte resim ve müzik kaynakları arasında sayılabilecek yapıtlar da yine gerçeküstücü



akımdan gelen etkilerle doludur. İkinci Yeni şiirinin resim ve müzikle ilişkisinin karşılığı gelenekte yoktur. Yeni şiirin türler arası etkileşim kanalıyla açıldığı resim ve müzik değişime uğramıştır. Jean Schuster'in ifadesiyle, "gerçeküstü resim doğayı bozmuştur. Her şeyi doğasını bozarak ele almak istemiştir" (akt. Cemal Süreya, 2016: 208). Oktay Rifat'ın gerçeği değiştire değiştire yeni bir gerçeğe varma girişimi, İkinci Yenicilerin bozarak yeniden inşa etme, nesneyi, dili deforme etme, nesneye yabancılaşma ve başka yollardan onu anlatma eğilimi aynı şekilde gerçeküstücü anlayıştan gelir. Oktay Rifat, kendisini "rastlantısal resim, bir oturuşta yapılan resim, bilinçaltından kopma resim" in (Oktay Rifat, 2009: 341) ilgilendirdiğini söyler, yeni şiire uygun çağdaş resim sanatını savunur. Aynı zamanda İlhan Berk gibi ressam şairlerden olan Oktay Rifat, Miro ve Picasso'ya dikkat çeker. Cemal Süreya, 1958 tarihli "Chagall'ın Şiirleri" başlıklı yazıda, yeni şiire özgü değerleri ressam Chagall'ın tablolarında gördüğünü vurgularken aynı zamanda İkinci Yeni'ye kaynaklık eden yeni resme de işaret eder. Tablolardaki "şiirsel çağrışımlar"ın birdenbireliği bir bakıma yeni şiirin devimsel olana, birdenbireliğe olan ilgisini açıklar. Şair, "Yazmam Daha Aşk Şiiri"ni Chagall etkisinde yazdığını belirtir. Cemal Süreya şiirindeki "humor" a da kaynaklık ettiği anlaşılan Marc Chagall'ın resimlerinde kişilikle ilişkili gelişen "humor" da dikkat çekicidir. Cemal Süreya, aynı yazının sonlarında İkinci Yenicilerin ilgisini çeken bir başka ünlü ressamın da adını zikreder: Picasso (Cemal Süreya, 2017a: 235-236). Klee ve Picasso İkinci Yenicilerin sevdiği gerçeküstücü ressamlardır. Van Gogh, Amadeo Modigliani ve Kandinsky de bu dönem şiirinde karşılık bulur. Cemal Süreya şiirinde kadın bedeninin deformasyona uğraması, çıplak olarak resmedilmesi ya da çok boyutlu görüntüler üzerinden tasarlanması ile Modigliani'nin nü tabloları arasında yakınlık söz konusudur. İkinci Yenicilerin çağdaş resim sanatına ilgisi yoğundur.⁷ İlhan Berk, profesyonel anlamda resimler yapan ve sergiler açan şairlerdendir. Berk'in söze dayalı anlayıştan *duyuruya*, gerçeği nesnel yönüyle ele alan estetikten onu çok boyutlu hâle getiren anlayışa sapışında gerçeküstücü resmin etkisi fazladır. Soyut görüntüler algı parametrelerini harekete geçirir: "Her gün biraz daha düşsever bir ozan olmaya gidiyorum: Usu hor görüyorum... Klee'yi, Max Ernst'i, Miro'yı sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resme bakamaz oldum" (Berk, 2001: 15). İlhan Berk, çağdaş resme ilgisini Klee üzerinden açıklar. İkinci Yeni'yi haber veren şiirlerden olan "Paul Klee'de Uyanmak" başlıklı şiirin oluşum aşamalarını tuttuğu günlüklerde açıklayan şair, kendi şiirini besleyen kaynaklardan birinin çağdaş resim olduğunu söyler: "Resimlerden yıllardır duygulanırım. Şimdi Klee'nin bana yaptığı bir bakıma bu. Klee beni coşturuyor. Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adını buldum bile: *Klee'de Uyanmak*" (Berk, 2016: 16). Cemal Süreya, "Güzel Sinek" başlıklı yazıda İlhan Berk'in tablolarını konu alır, aynı zamanda İkinci Yeni'nin öteki şairlerinin resim sanatına yönelik ilgisi üzerinde durur. Bu yazıda üç ressamın adı geçer: Chagall, Klee ve Cemal Süreya tarafından "güzel sinek" olarak adlandırılan Miro: "Yirmi yıldır İlhan Berk'le ne zaman yan yana gelsek resimden de konuşuruz. Sanki resim büyük derdimiz. Ferit'le de öyle. Edip Cansever'le de. Hatta bir kez

⁷ Alâattin Karaca, "İkinci Yeni Şiiri ve Resim" başlıklı makalede yeni şiirin çağdaş resimle olan ilişkisini birçok yönden açıklığa kavuşturur. Bkz. Alâattin Karaca, "İkinci Yeni Şiiri ve Resim", *Turkish Studies*, Voluma 5/2 Spring 2010, https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1977750575_7-Alaattin%20Karaca.pdf&key=14442 (Erişim tarihi: 18. 12.2019).

E dip'le tartışmıştık: Chagall'i ilk kim kime sevdirdi diye. Sonraları Klee'ye bağlanmıştık. Öyle büyük bir sessizliği biriktiren bir sanatçıydı ki, onu severken hiç tartışmazdık" (Cemal Süreya, 2016: 99).

İkinci Yeni şiirini besleyen diğer bir sanat dalı da müziktir. İkinci Yeni şiirindeki ritmin atonal nitelikler gösterdiği daha önceki araştırmacılar tarafından belirtilmiştir. Söz konusu müziğin serüveninin İkinci Yeni hareketinin ortaya çıktığı yıllara rastlaması yeni hareketin beslendiği kaynakları da göz önüne serer. Atonal müzik, "mutlak bir temel tonla şartlanmamış dinleyicinin, içinde ayrıcalıklı noktalar yerine tüm olasılıkların eşit olarak geçerli olduğu ve olasılıklarla dolu bir ses dizisi oluşturarak kendi ilişkiler sistemini kendisinin kurduğu" (Eco, 2016: 90) çağdaş müzik türüdür. Umberto Eco'nun verdiği bilgilere göre, bu müzik türünde müziksel yapı kendisinden sonra gelecek yapıları belirlemez. Dinleyici, hazırlıksız olmanın bütün zorluklarını yaşadığı bu müzik türünde geçişlerdeki ânlık açıklanamayan sıçramalar, rastlantısallık ve birdenbirelik dikkat çeker. İkinci Yenicilerden atonal müzik üzerinde en çok duran şair, Ece Ayhan'dır. "Ben şiirden değil müzikten geliyorum" (akt. Cemal Süreya, 2015: 233) diyen Ece Ayhan, atanol ve 12 ton müziğini İkinci Yeni'nin beslendiği kaynaklardan sayar. Ona göre, "1954-1955'lerde Atonal Müzik ve 12 ton müziği (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern...) benim deyişimle 'Sıkı Şiir'i, 1956'da Muzaffer Erdost'un taktığı adla İkinci Yeni akımına da çok etkimıştır" (Ece Ayhan, 2014: 95). Ankara'da üniversitedeyken Helikon Derneği'nde özellikle Atonal'i ve 12 ton müziği dinlediklerini aktaran Ece Ayhan, kemancı Ulvi Yücelen, viyolacı Faruk Güvenç ve viyolonsel İlhan Usmanbaş isimlerini sıklıkla anar (Ece Ayhan, 2016a: 45). Bu müzisyenlerden İlhan Usmanbaş ile atonal müzik üzerine bir söyleşi de yapar. "Rastlantısallık; her yaratının ve yaratıcının bir parçasıdır" (Ece Ayhan, 2014: 90) diyen Ece Ayhan ve yaptığı atonal müzikte "rastlantısal" olanın önemini vurgulayan İlhan Usmanbaş, müzikten şiire intikal eden bu yeni türü irdeler. Atonal müzikle ilişkisine açıklık getiren Ece Ayhan, "müzik yazdığına" dikkat çeker: "Sistematik atonal dönem bende 1954'te başladı. 'Entegral serial'ler: Dizi haline getirilmiş sesler, ritimler. Mekanizması önceden kurulmuş olan bir yörüngeye oturtulur. Bu bende 1957'ye kadar sürdü. Ve benim yazdığım müziğe 'rastlantısal' öğeler girmeye başladı..." (Ece Ayhan, 2014: 90). Ece Ayhan 1987 tarihli "Yeni Müziğe Doğru" başlıklı yazıda da yeni müzikteki atonallik üzerinde durur, Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern'i kendisini etkileyen müzisyenler olarak açıklar: "Schoenberg, A. Berg ve Webern, gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir söz dizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir. Mobil yontuları gibi, 12 ton müziği de (rastlantısal) bir 'sıçrama' idi (*mutation*). Belki de Türkçede ilk sıçramadır" (Ece Ayhan, 1993: 135). Bu müzisyenler gibi Ece Ayhan da Türk şiirine yeni bir söz dizimi, yeni bir dil bilgisi getirirken çıkışını atonal müzikten yapar.

İkinci Yeni anlayışında ritmin işleyişi Klasik şiirden kesin biçimde ayrılır. Klasik şiirin düzenli bir ritmi vardır ve bu ritim etkisini uyumda arar. Klasik algı, okurun alışagelmiş ritim alışkanlığını bozmaz. Şiirin başlangıcı ile sonu arasında duyulan ses, tonal bir yörünge üzerinden takip edilebilir, şiirin klasik kayıtları da bu kolaylığı sağlar. İkinci Yeni şiiriyle birlikte geleneğin sesi, ritmi kesintiye uğrar. Garip şiirinde anlamdan gelen sese yoğunlaşma söz konusuydu, İkinci Yeni'deki atonal eğilim ise anlamı hedef alan, hatta onu sıfırlama amacı taşıyan bir işleyişe sahiptir. Bireyin uyumsuzluk hâlleri şiirin diline, sesine de yansır. Yeni şiirde "kulağa bağlı



atonallik" (Ece Ayhan, 2014: 89) rastlantısal olanı ritmin işleyişinde işlevsel hâle getirir. Söz dizimsel sapsmalar üzerinden bırakılan boşluklar, belirsizlik, bağlantısızlık, anlamdan soyutlanmış ya da ani sapışlarla, sıçramalarla yön değiştirmiş atonal işleyiş bir başlangıç ya da sona sahip değildir, dolayısıyla da yeni şiirin getirdiği ritim, okuru yönlendirmek yerine onu her ân değiştirebilecek yeni durumlara hazır hâle getirir, alışkanlıklarına son verir. Yeni şiirin böyle bir eğilim göstermesi Klasik şiir algısını ritim üzerinden yıkma çabasıyla açıklanabilir. "Yeni Şiir ve Yeni Müzik" başlıklı yazıda İkinci Yeni'nin, gelişen çağdaş müzik türlerinden atonal ile ilişkisine değinen Hüseyin Cöntürk, bu ilişkinin yorumlanmasıyla yeni şiire yöneltilen anlamsızlık eleştirilerinin boşa düşürülebileceğine işaret eder. Çünkü aynı eleştiriler yerleşik müzik kulağının değerlerini boşa düşüren atonal müzik için de yapılmıştır. Hüseyin Cöntürk'e göre, "atonal müzik bize benzer bir insan tabiatına çokluk aykırı gelse bile anlaşılmayacak bir şey değildir. Çünkü o rastgele bir müzik olmayıp onun da kendisine göre kuralları, özellikleri vardır, bir sanat kaygısı taşımaktadır" (Cöntürk, 2006: 183). İşte yeni şiir de kendi dilini, imgelemine, anlamını, mantığını oluştururken kuralsızlık olarak görülebilecek birtakım kuralları da beraberinde getirir. Yeni şiirsel yapının, aklın ve mantığın rehberliğinde çözümlenen yerleşik şiir algısına tepki olarak mantık dışı söyleyişlere ve bağdaştırmalara sapışı, onun ancak kendi içinde taşıdığı dinamikler içinde kalınarak çözümlenebileceğini gösterir. Çünkü "çağımızdaki [1950'ler] şiirde atonal müzik teknik ve etkisinin izlerini bulmak mümkündür" (Cöntürk, 2006: 183).

İkinci Yeni şairleri bir diğer sanat dalı olan sinemaya da ilgi duyarlar. Ece Ayhan 1968'de hem Türk Sinema Derneği'nde hem de *Yeni Sinema* dergisinde çalışır, sinema ve dönemin yerli-yabancı filmleri üzerine yazılar kaleme alır. "Türk Sinema Tarihi", "Türk Filmleri Sözlüğü", "Yılmaz Güney Kitabı", "Luchino Visconti" (Ece Ayhan, 2016b: 104-114) bu yazılardan bazılarıdır. Ece Ayhan, Visconti'yi "sinemanın bir şairi olarak" (Ece Ayhan, 2016b: 114) tanımlar. Şair, aynı yazıda Visconti sinemasına yönelik değerlendirmede bulunurken bu sinemanın kapalı, kendini hemen ele vermeyen yapısına dikkat çeker. İkinci Yeni şiirinin de 'hermétique'ten yola çıktığını ama orda kalmadığını belirtir (Ece Ayhan, 2016b: 112). "Esas Duruş, Mülkün Temelidir" başlıklı yazıda ise sürrealizmin sinemadaki kurucularından İspanyol yönetmen Luis Buñuel'in adını zikreder (Ece Ayhan, 2016a: 36). Ona göre, Buñuel, "Sıkı Şiir'i ya da Sivil Şiir'i Türkçede çok etkilemiştir 30-40 yıl önce, atonal müzik gibi" (Ece Ayhan, 2014: 27). Ece Ayhan, Fransız yönetmenlerin öncülüğünde gelişen Fransız Yeni Dalga akımının da İkinci Yeni'yi etkilediğini söyler, özellikle bazı yönetmenlere dikkat çeker:

"Sinemacı Jean-Luc Godard, (Alışıldığınca, varlıklı katmanlardan beklenirken, düpedüz parasızların Ankara'larda çıkardığı İkinci Yeni 'sıçraması'na, -Cahiers du Cinema dergisinden başlayarak-, Godard, Truffaut, Claude Chabrol, Louis Malle, Eduardo Molinaro, Roger Vadim, öncül Alain Resnais... kısacası Fransız Yeni Dalga akımı da etkilemiştir. Hatta işi Jean Vigo'ya, Buñuel'e dek uzatabiliriz" (Ece Ayhan, 2014: 49).

Varlık problemini sorgulayan birey odaklı düşünce akımları İkinci Yeni'nin kaynakları arasındadır. Bu kaynaklardan varoluşçuluk, yeni şiirde çeşitli temler hâlinde belirir. Varoluşsal sıkıntı, bunaltı, yalnızlık, anlamsal boşluk, kuşku, korku, uyumsuzluk, umutsuzluk, karamsarlık, yabancılaşma, savaş sonrası kentli modern

bireyin psikolojik travmasını açıklayan duygulardır. Böyle bir ortamda kök salan varoluşçuluk, toplumu ve siyasal hayatı düzenleyen normları hedef alır, uygarlığın teknolojik aygıtlarını varlığı için tehdit olarak algılayan bireyin kuşkularına yoğunlaşır:

“Varoluşçuluk, ‘köklerinden kopmuş (...), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (...), toplumda yabancılaşmış (...), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren’ bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, ‘toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (...), günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu (...), insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde’ ortaya çıkar” (Sartre, 2005: 10).

Varoluşçuluk, “birey” odaklı bir felsefedir. Eylem biçimi sorgulama olan bu felsefede anlam arayışı, varlık, kuşku, uyumsuzluk hâlleri, yabancılaşma üzerinden gerçekleşir; arayışın bireysel ve toplumsal yönleri, imkânları sorgulanır. Esasında “modern zamanların felsefi eğilimlerine bakıldığında onların genellikle ‘birey’ kaynaklı olduğu görülecektir. Toplumsal gelişmelerin bireyi içine ittiği kaotik ortam ile çeşitli sosyal ve tarihî gelişmelerin bireyde yarattığı tahribat onu çevresine karşı yabancılaştırmakta, onu kendi içinde arayışlara yönlendirmektedir” (Kurt, 2007: 7). Bu felsefi anlayışlardan olan varoluşçuluğa göre, “yeryüzünde insana yol gösterecek, kendisinden başka, hiçbir şey yoktur. İnsan, kendi kendisini yarattığı için, özgür ve sorumlu olmak zorundadır. Bunaltı, bu sorumluluğu duymaktır” (Hançerlioğlu, 1970: 305). İkinci Yeni şiirinde varoluşsal travmanın bilinçaltı bulguları varoluşçuluğun insana yüklediği bu sorumluluk bilinciyle alakalıdır. Savaşın yol açtığı toplumsal travmalar akla, mantığa, kutsal değerlere ve her türlü norma güveni yerle bir eder. “İşte, böyle bir dönemde; insan varlığının yabancılaşması ve anlamsızlaşması, hiçliğe ve saçmalığa itilmesi, boğunca ve yalnızlığa düşmesi temlerini değişik biçimlerde ve değişik açılardan işleyen J.P. Sarte, A. Camus, S. Beckett, E. Ionesco, F. Kafka, S. Kierkegaard gibi Batılı yazarların dilimize çevrilmesi” (Bezirci, 2013: 61), bu yazarların insan ve toplum ilişkisine ya da çatışmasına dönük düşünceleri İkinci Yeni’yi etkiler.⁸ Bununla birlikte Sigmund Freud, Carl Gustav Jung gibi psikanalitik kuramın öncülerinin insan doğasına, bilinçaltı karmaşasına yönelik bulguları, gerçeküstücü anlayışı etkilediği gibi İkinci Yeni’nin insan algısının çok boyutlu olmasına da zemin hazırlar. Cemal Süreya şiirindeki cinsel bunalımın ya da Edip Cansever’in şiir öznelerinin çocukluk travmalarının kaynakları arasında psikanalitik bulgular da söz konusudur.

Sonuç

Garip’in çıkış yıllarında kuramsal yönden gerçeküstücülükten etkilendiği yayımlanan önsözden anlaşılabilirliği gibi şairlerin beyanları ile ilk şiir örnekleri de bu yargıyı destekler. Çıkış yıllarında André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault gibi gerçeküstücü akımın önemli temsilcilerini ve şiire dair görüşlerini (özellikle André Breton ve Paul Eluard) sıklıkla gündeme getiren Garipçiler, ilk örneklerde Fransız gerçeküstücü şairlerin deneyimlerini taklit düzeyinde yansıtırlar. Sayıları az olan bu tarz örnekler dışarıda tutulursa Garip’in akıl ve mantığın onayını alan somut bir anlam arayışında olduğu görülür. Oysaki gerçeküstücülük bilincin denetiminden

⁸ İkinci Yeni’nin felsefi kaynakları için bkz., Adem Polat, *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları*, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ardahan 2016.



uzaklaşmayı, insanın bilinçdışı işleyen psikolojik yapısını ruhsal otomatizm, serbest çağrışım, şiirsel imge üzerinden gün yüzüne taşımayı amaçlayan bir akımdır. Ruhsal otomatizm, delilik, alışılmamış bağdaştırmalar, soyut imgeler, serbest çağrışımlar, birdenbirelik, rastlantısallık, düşler, sanrılar, nevrozlar bu amaca hizmet eder. Kaynağını Freud'un bulgularından, yöntemlerinden alan gerçeküstücülük, içe dönük bireyin travmalarına, bunalımlarına yoğunlaşır. Garip'in akla, mantığa, somut ve nesnel gerçekliğe uygunluk gösteren anlam üzerinden insana ve dış dünyaya açıldığı düşünüldüğünde gerçeküstücülerin onları daha çok şairi sınırlayan malzemeler ve "oyun", "rastlantı", "ironi", "şok" gibi teknikler bağlamında etkilediği söylenebilir. Garip'in vezin, kafiye, söz sanatlarına yönelik dışlayıcı tavrının da kaynağı gerçeküstücülüktür. Bu tarz malzemeler bilincin egemenliğine hizmet ettiğinden gerçeküstücü şairler tarafından da olumsuzlanır.

Kuramsal yönden gerçeküstücülükten beslenen Garipçiler, uygulama sahasında ise Jacques Prévert'den etkilenir. Prévert de Garip şairleri gibi çıkış yıllarında gerçeküstücü anlayışı benimser, sonradan halk kaynaklarına, deyişlerine, zevkine, şiirine yönelir. Metinlerin çocuksu duyarlık üzerinden kurgulanması, oyun havası taşınması, toplumsal eleştiride alay, mizah, satir, ironi ve karşıtlık gibi tekniklerin kurgusal yapıyı belirlemesi, avare, işsiz, sıradan insanların gündelik hayatından kesitler sunulması, basit nesnelere olağanüstü anlamlar yüklenmesi, nesnelere fayda işlevleriyle yüceltilmesi, yaşama sevinci, savaş karşıtlığı gibi konuların benzer kaygılarla işlenmesi, dünyaya bağlılık ya da insana, doğaya yönelen bakış açılarının dünyevî olanla sınırlanması, metafizik âlemin reddedilmesi, alelâdelikte olağanüstü bir güzellik bulunması, ritmin ağırlıklı olarak yinelemeler üzerinden geliştirilmesi Garip anlayışını Jacques Prévert'e yaklaştırır. Söz konusu yakınlık metinlerin kurgulanma biçimine de yansır. Metinleri doğuran bakış açıları benzer, bazı şiirlerde ise aynıdır.

Garip, Batı menşeli bir harekettir. Batı kaynaklı bir hareketi yerlileştirmek ve şiiri halka açmak isteyen Garipçiler, halk deyişlerine, mecazlarına, sözlü kültür ürünlerine, deyimlerine, atasözlerine, bilmecelerine, kalıplaşmış sözlerine, halkın zevkini, söz varlığını yansıtan malzemelere ve halk şiirinden gelen edaya yönelirler. Öyle ki Garipçiler, son dönemlerinde oluşumlarını yalnızca halk kaynaklarıyla sınırlandırır. *Nasrettin Hoca Hikâyeleri* ile *La Fontaine'in Masalları'nı* nazma çeken Orhan Veli'nin mizah, satir, alay, tahkiye, deyiş bağlamında bu kitapların dünyasından da etkilendiği söylenebilir. Garip'i çıkış yıllarında etkileyen bir diğer kaynak da Fransız kanalıyla tanıştıkları Uzak Doğu şiiri, yani haikulardır. Garipçilerin konuşma dilinden gelen deyişlerle ânlık olaylar, durumlar, duygular, düşünceler üzerinden kısa biçimli şiirler kaleme almaları haikullarla uygunluk gösterir.

Garip gibi İkinci Yeni'nin ortaya çıkışı da Batı'da cereyan eden edebî oluşumlardan bağımsız düşünülemez. Öyle ki İkinci Yeni'yi Türk şiir geleneğinde bir yere oturtmak mümkün olmaz. Hareketin yerli kaynakları arasında Ahmet Hâşim, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Sait Faik Abasıyanık gösterilir. İkinci Yeni'nin yerli kaynaklarından biri de (belki de en önemlisi) kendinden önceki kuşak, yani Garip'tir. İkinci Yeni'nin Garip'i bazı yönlerden eleştirmesi ve ondan ayrı, hatta karşıt bir yönden hareket etmesi Garip'in Türk şiirine getirdiklerini inkâra yol açmadığı gibi Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever tarafından bu hareketin getirdiği

yeniliklerin sıklıkla vurgulanmasına da engel olmaz. Kaldı ki modern şiir bağlamında Garip'ten İkinci Yeni'ye intikal eden birçok görüş vardır.

İkinci Yeni'nin doğrudan etkilendiği ve hem kuramda hem de pratikte yaslandığı asıl geniş kaynaklar Batı menşelidir. Hareketin öncülerinin şiire dair görüşleri ve şiir anlayışları Batı'dan alınmadır. Bu bağlamda dada ve gerçeküstücülük akımlarının etkisi hatırlanmalıdır. Fütürizm, dadaizm, letrizim, gerçeküstücülük gibi anlayışların bildirileri İkinci Yeni döneminde bir bakış açısı değişikliğinin oluşmasında etkili olur. Arthur Rimbaud, Paul Valery, Mallarmé, Max Jacob, René Char, Antoine Artaud, André Breton, Henri Michaux, Thomas Hopkins, e.e. cummings, Dylan Thomas, Ezra Pound, T.S. Eliot, Louis Aragon gibi şairler yeni şiirin alan genişlemesinde rol oynar. Garip temsilcilerini olduğu kadar İkinci Yenicileri de etkileyen önemli bir şair Guillaume Apollinaire'dir. Apollinaire şiirindeki düşkün/hayat kadını-sevgili imajı Cemal Süreya şiirinde toplumsal problemlerle ilişkilendirilerek geliştirilir. Hareketin oluşum yıllarında dünya edebiyatında yaygınlaşan imgecilik akımının de etkisi yoğundur. Gerçeküstücülükten gelen şiirsel imge, sanatsal etkinliğin merkezî bileşeni olur. İkinci Yeni ile birlikte İngiliz ve Amerikan edebiyatları şiirsel arayışları yönlendirmeye başlar. T. S. Eliot üzerinden Yeni Eleştiri'nin etkisi söz konusudur. Ezra Pound ve Eliot, yeni şiiri etkileyen isimlerin başında gelir.

İkinci Yeni şiirinin resim ve müzikle ilişkisinin karşılığı gelenekte yoktur. Yeni şiirin türler arası etkileşim kanalıyla açıldığı resim ve müzik değişime uğramıştır. Miro, Picasso, Chagall, Klee, Modigliani, Kandinsky gibi ressamın soyut çağrışımlar, imgeler üzerine kurulu tabloları yeni şiiri etkiler. İkinci Yeni'nin önemseydiği soyut, çok boyutlu görüntüler, şiirsel çağrışımlar, rastlantısallık, birdenbirelik ve hatta humor, gerçeküstücü resmin varoluş nedenidir. İkinci Yeni şiirinde oluşan ve estetik performansa hizmet eden soyut görüntüler, gerçeküstücü eğilimlerden etkiler taşır. İkinci Yeni, söze dayalı şiire karşı çıktığı gibi figüratif resme de uzak durur.

İkinci Yeni'yi gelenekten ayıran önemli özelliklerinden biri klasik algının otomatikleştirici yapısını ritim üzerinden yıkmasıdır. Ritmin öngörülmez biçimde dağıtılması rastlantısal olanı ritmin işleyişinde işlevsel hâle getirdiği gibi geleneğin ritimle ilişkili kayıtlarını da boşa düşürür. Yeni şiirde dizelerin ayrı ayrı ritminden söz etmek de mümkündür. Simgesi şiirde hece ve onun durakları, kalıpları uyumlu bir yapıyı, ahengi haber verir. Yani bu tarz şiirlerde ritmin dağılımı düzenlidir, şiirin öteki malzemelerindeki düzen ritmin kendisinde de aranır, dolayısıyla da bu şekilde elde edilen ritmin bir başı ve sonu, yani ilerleyerek uyduğu şematik bir yapısı vardır. İkinci Yeni'de ise bu yol terk edilir. Evvela İkinci Yeni, dizelerin serbestliğine dayanan, dolayısıyla da ne hece ne de aruz veznine yaslanan bir şiir hareketidir. İkinci Yeni'de her bir dizenin kendi içinde özel bir müzikalitesi vardır. Bu ritmin ilk çıkışı/başlangıcı olsa da gelişimi ve sonlanma biçimi kestirilemezdir.

İkinci Yeni şairleri bir diğer sanat dalı olan gerçeküstü sinemaya da ilgi duyarlar. Ece Ayhan, sürrealizmin sinemadaki kurucularından İspanyol yönetmen Luis Buñuel'in yeni şiiri etkilediğinden söz eder. Ece Ayhan, Fransız yönetmenlerin öncülüğünde gelişen Fransız Yeni Dalga akımını da İkinci Yeni'nin kaynaklarından sayar.



Varlık problemini sorgulayan birey odaklı düşünce akımlarıyla insanın bilinçaltına yoğunlaşan, bilinçdışı gelişen travmaları birtakım yöntemlerle bilincin alanına sokan psikanalitik kuram da İkinci Yeni'nin kaynakları arasında yer alır. Düşünce akımlarından olan varoluşçuluk, yeni şiirde çeşitli temler hâlinde belirir. Çağın bunaltı edebiyatının etkisiyle varoluşsal travmalar ve bireyleşme sancısı, mutlak yalnızlık, sıkıntı, yabancılaşma problemi üzerinden işlenir. Jean Paul Sartre, Albert Camus, Franz Kafka, Eugéne Lonesco, Martin Heidegger, Samuel Beckett gibi yazarların insan doğasına yönelik düşünceleri ile Sigmund Freud, Carl Gustav Jung gibi araştırmacıların psikanalitik bulguları, İkinci Yeni'deki insan anlayışının çok boyutlu ve karmaşık olarak tasarlanmasında rol oynar. İkinci Yeni şiirinin düşünsel bir gerilime sahip olmasının kaynakları burada aranmalıdır. İmgenin psikiyatrik bulgu işlevi gördüğü yeni şiirde insan doğasına yönelen aydınlanma, çağın düşünce akımlarının etkisini gösterir.

Kaynaklar

- Alkan, E. (2019). *Şiir Sanatı*. Ankara: Tün Yayınları.
- Anday, M.C. (2008). *Açık Pencere, Toplu Yazılar I*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M.C. (2015). *Dakika Atlamadan, Söyleşiler*. Haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M.C. (2016a). *Sözcükler (Bütün Şiirleri)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M.C. (2016b). *Kalabalığın Şiiri, Orhan Veli ve Garip üzerine Yazılar*. Haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Everest Yayınları.
- Apollinaire, G. (2006). *Aşk Şiirleri*. Haz. Fahri Özdemir. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2003). *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2019). *Smokinli Berduş*. İstanbul: Edebi Şeyler.
- Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirsele Türkiye'de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berk, İ. (2001). *Kült Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2005a). *Kanathı At*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2005b). *Uzun Bir Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2016). *El Yazılarına Vuruyor Güneş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bezirci, A. (2003). *Orhan Veli, Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, A. (2013). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Breton, A., Ducasse I., Eluard, P. (1937). *Şiir Üzerine Notlar*. Çev. Orhan Veli. *Varlık*, Y. 5, C. 5, S. 103.
- Breton, A. (2015). *İki Dada Bildirisi. Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cansever, E. (2017a). *Şiiri Şiirle Ölçmek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2017b). *Sonrası Kalır II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir, İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cemal Süreya. (2015). *Güvercin Curnatası, Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2016). *"Günübirlik"ler, Toplu Yazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2017a). *Şapkam Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2017b). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cöntürk, H. (2006). *Çağının Eleştirisi, Birinci Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dirlikyapan, D. (2016). *Ölümü Gömüm, Geliyorum, Edip Cansever Şiirinde*

- Varolma Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ece Ayhan. (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2014). *Hay Hak!, Söyleşiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2016a). *Sivil Denemeler Kara*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2016b). *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Emre, A. (2001). Jacques Prévert. *Frankofoni*. S. 13.
- Hızlan, D. (2017). *Şiirin Coğrafyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı. Ankara: Dost Yayınları.
- İnal, T. (2001). Jacques Prévert'in Şiirine Kuramsal ve Uygulamalı Bir Yaklaşım. Ankara: *Frankofoni*, S. 13.
- İnal, T. (2007). Gerçeküstücülük ve Orhan Veli Şiiri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi. *Frankofoni*. S. 19.
- Kahraman, H.B. (2015). *Türk Şiirinde Modernizm Şiir*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ka-Ki-Ku (1937). Hay-Kay-Lar. Çev. Mehmet Ali Sel. *Varlık*, Y. 5, C. 5, S. 100.
- Karaca, A. (2010). İkinci Yeni Şiiri ve Resim. *Turkish Studies*, Volume 5/2 Spring https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1977750575_7-Alaattin%20Karaca.pdf&key=14442 (Erişim tarihi: 18. 12. 2019).
- Kefeli, E. (2014). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kurt, M. (2007). *1950'li Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Marinetti, F.T. (2015). Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler, Futürist Manifesto. *Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: Sel Yayınları.
- Meznet Rifat. (2000). *Orhan Veli*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Oktay Rifat. (2009). *Şiir Konuşması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oktay Rifat. (2018). *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (1937). Şiir Hakkında Notlar. *Varlık*, Y. 5, C. 5, S. 103.
- Orhan Veli. (1990). *Çeviri Şiirler*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Orhan Veli. (2003). *Şairin İşi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (2015). *Garip*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (2016). *La Fontaine'in Masalları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (2017). *Nasrettin Hoca Hikâyeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli; Oktay Rifat. (1937). Sürrealist Oyunlardan. *Varlık*, Y. 5, C. 5, S. 103.
- Özdil, S. (2011). *Jacques Prévert ve Garip Hareketi Şiirlerinde Gerçeküstücü Unsurlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Polat, A. (2016). *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları*. Doktora Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi.
- Prévert, J. (1963). *Şiirler*. Çev. Sabahattin Eyuboğlu. İstanbul: Çan Yayınları.
- Prévert, J. (2003). *Sözler*. Çev. Orhan Suda. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Prévert, J. (2006). *Aşk Şiirleri*. Haz. Fahri Özdemir. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Sartre, J.P. (2005). *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları.
- Şıklovski, V. (2016). Teknik Olarak Sanat. *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Haz. Tzvetan Todorov. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yasa, A. (2007). Jacques Prévert ve Orhan Veli Şiirlerinin Akrabalığı. *Frankofoni*. S. 19.
- Yasa, Ş. A. (2009). Şiir Tercümesi Üzerine –Türkçede Prévert Şiiri Örneği–. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz (11). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/640167> (Erişim tarihi: 24.06.2019).