

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**“İKİNCİ YENİ” DIŞINDA BİR ŞAİR: EDİP CANSEVER**

MURAT DEVRİM DİRLİKİYAPAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2003

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Murat Devrim Dirlikyapan

8 Ağustos 2003'te 75 yaşına basacak olan

**EDİP CANSEVER'e**

bir doğum günü armağanı olarak

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

.....  
Prof. Talât Halman  
Tez Danışmanı

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

.....  
Doç. Dr. Füsun Akatlı  
Tez Jürisi Üyesi

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

.....  
Yrd. Dr. Süha Oğuzertem  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

İkinci Yeni şiirinin öncüleri arasında kabul edilen Edip Cansever (8 Ağustos 1928 - 28 Mayıs 1986), bu hareketin eleştirmenlerce belirlenen “ilke”lerini benimsememiş, şiirimizin 1950’li yıllardaki atılımını ise, “bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu” olarak görmüştür. Cansever, İkinci Yeni’nin temel yönelimleri arasında sayılan “anlamsızlığı”, “rastlantısallığı” ya da “us dışına çıkmayı” değil, “düşüncenin şiiri”ni savunmuştur. Bu “akım”a atfedilen “bireycilik”, “topluma sırtını dönme” ve “geleneğe karşı çıkma” gibi özelliklerin karşısında ise, şiiri “toplumla ilgiler kurmak” olarak tanımlamış ve “şiirde sürekliliğe” vurgu yapmıştır. Cansever, sözdiziminde ve özellikle sıfat ve isim tamlamalarında yaptığı değişikliklerle, şiirde düzyazımın olanaklarından yararlanarak “dize”ye farklı işlevler yüklemesiyle, diyalog ve iç monolog gibi teknikleri kullanarak kendine özgü bir ses, imge ve anlam düzenine ulaşmasıyla yeni bir şiir kurmuştur. Bu yenilikte insanı “toplum içinde bir birim” olarak almasının, kentleşmenin ve makineleşmenin getirdiği bunalımı yaşayan, bu nedenle de çoğunlukla yalnız, sıkıntılı, yabancılaşmış ve çaresiz olan bireyi öne çıkarmasının payı büyüktür. Bir şiirinde “yapılan bir şeydir şiir” diyen Edip Cansever’in “toplumla ilgiler kurma” ve “çağının şairi” olma çabasına kullandığı teknikler de katkıda bulunmuştur. Bu tekniklerden biri olan “nesnel bağlantı”, onun poetikasını belirleyen önemli kavramlardan biridir. Şiirde düzyazımın olanaklarından ve nesnel bağlantıdan yararlanarak “çok sesli” bir şiire ulaşan Cansever, aynı zamanda bakmanın ve görmenin de olanaklarını kullanarak “çok gözlü” bir “görme biçimi” edinmiştir. Edip Cansever’de “nesnel bağlantı” ve “çok gözlülük”, onu İkinci Yeni’den ayıran temel özellikler arasında sayılabilir. Bu çalışmada Edip Cansever’in İkinci Yeni dışında bir şair olduğu ortaya konmuştur.

**anahtar sözcükler:** İkinci Yeni, nesnel bağlantı, dekor, çok gözlülük.

## ABSTRACT

### A POET OUTSIDE THE “SECOND NEW MOVEMENT”: EDIP CANSEVER

Edip Cansever (8 August 1928 - 28 May 1986), who is considered as one of the pioneers of the so-called “Second New Movement”, thought that the advance of poetry of the 1950’s was due to insufficiency rather than to a challenging attitude. Cansever did not espouse characteristics such as “meaninglessness”, “coincidence”, or “irrationality”, all of which are taken to be the basic traits of the Second New movement; instead, he defended the “poetry of thought”. Against the characteristics attributed to this movement, such as individualism, a lack of interest in the society, and challenging the tradition, Cansever defined poetry as an endeavor “to establish contacts with the society” and stressed the continuity of the poetic theme. He constructed a new poetic style through alterations in syntax, especially in noun and adjective complementation, by assigning new functions to verse, by making use of prose, by hitting an original sound, image, or meaning level resulting partly from the use of techniques such as dialogue or monologue. In developing this new poetic style, his understanding of the individual as a “unit in society” and his emphasizing the “individual” who is lonely, bored, and alienated within the crisis of urbanization and mechanization all have an important role. The techniques he employed made him establish relations with society and become the poet of his era. “Objective correlative”, which is one of these techniques, is an important concept that characterizes his poetics. Cansever attained a style of polyphonic poetry by employing the language of prose and the objective correlative simultaneously. He also developed a multi-visional technique of observation by employing the power of gazing and observing. “Objective correlative” and the “multi-vision” are the fundamental characteristics, which set him apart from the other Second New poets. In this thesis, we place Edip Cansever outside the Second New movement.

**key words:** Second New movement, objective correlative, decor, multi-vision.

## TEŞEKKÜR

Bu alıŐma sırasında değerli vakitlerini ayırarak bana yol gösteren Hilmi Yavuz'a, hiçbir konuda yardımlarını esirgemeyen Süha Oğuzertem'e ve danıŐmanım Talat Halman'a, Edip Cansever'in dergilerde kalan yazılarına ulaŐmamı sağlayan Hüseyin Cöntürk'e, kitaplıklarını sonuna kadar açan ve arkadaŐlıklarıyla zor günleri dayanıŐmaya dönüŐtüren Yalçın Armağan ve Nuri Aksu'ya, yalnızca bu çalışmada değil, her konuda beni güdüleyen, ne zaman zor durumda kalsam yanı başımda bulduğum, hayatımın anlamı Jale zata'ya yrektek teŐekkürü bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

	sayfa
<b>Özet</b> . . . . .	v
<b>Abstract</b> . . . . .	vi
<b>Teşekkür</b> . . . . .	vii
<b>İçindekiler</b> . . . . .	viii
<b>Giriş</b> . . . . .	1
<b>I. İkinci Yeni Tartışmaları ve Edip Cansever'in Yeri</b> . . . . .	9
A. İkinci Yeni Bir "Eleştirmen Akımı" mı? . . . . .	10
B. İstisnalar Kuşağı ya da Hangi "İkinci Yeni"?. . . . .	17
C. Cansever'in "İkinci Yeni'liği" . . . . .	25
<b>II. Cansever'in "Düşünce"leri</b> . . . . .	35
A. "Düşüncenin Şiiri"nde Kapalı İncelik . . . . .	37
B. Şiir Yapmak: "Toplumla İlgiler Kurmak" . . . . .	48
C. Dize, İnsanî Değerlerle İlgili Bir Ölçü mü? . . . . .	53
<b>III. Cansever Şiirinde "Yeni", Çok Gözlülük ve Dekor</b> . . . . .	61
A. <i>Yerçekimli Karanfil</i> ile "Yeni"lenen . . . . .	62
B. "Nesnel Bağlılaşık" Kavramı ve Cansever'de Dekor . . . . .	72
C. "Çok Gözlü" Adamın Kamerası ya da Bakışın Gücü . . . . .	89
<b>Sonuç</b> . . . . .	99
<b>Seçilmiş Bibliyografya</b> . . . . .	102
<b>Özgeçmiş</b> . . . . .	114



## GİRİŞ

*Yeşil ipek gömleğinin yakası*

*Büyük zamana düşer.*

*Her şeyin fazlası zararlıdır ya,*

*Fazla şiirden öldü Edip Cansever.*

Cemal Süreya (“Edip Cansever” 235)

1950’li yıllarda ortaya çıkan ve etkisini günümüzde de sürdüren “İkinci Yeni”nin bir akım ya da kuşak hareketi olmadığı, bünyesinde birbirlerinden çok farklı şiir anlayışlarını barındırdığı, bu konuda zaman zaman söylenegelen düşüncelerden biridir. Buna rağmen, İkinci Yeni’den söz edildiğinde onun “genel özellikleri” belirtilmeden geçilmez. Bunlar arasında İkinci Yeni şiirinin “soyut”, “anlamsız” ya da “kapalı” olması, “özde ve biçimde deformasyon” a dayanması, “bireycilik”, “biçimcilik”, “okurdan kopma”, “topluma sırtını dönme”, “usdışına çıkma”, “bilinçdışının olanaklarından yararlanma” ya da “duygusal anlam” ın tercih edilmesi, geleneğe, özellikle “Garip akımının yalınlığına karşı çıkılması” gibi birçok özellik sayılabilir. Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar gibi, adları İkinci Yeni ile birlikte anılan şairlerin bazı yapıtlarında bu özelliklerin bir kısmının az ya da çok bulunduğu görülmektedir. Ancak şairler, tek başına ele alındıklarında, hem şiirleriyle hem de düzyazılarında ifade ettikleri düşünceleriyle, bu özelliklerin karşısında

konumlandırılabilirler. Çünkü İkinci Yeni, Garip hareketinde olduğu gibi, şairlerin bir “manifesto” etrafında bir araya gelerek oluşturdukları bir akım değildir. Yukarıda saydığımız özellikler ise, şairler tarafından değil, çoğunlukla eleştirmenler tarafından belirlenmiş ilkelere aittir.

“İkinci Yeni”, Muzaffer [İlhan] Erdost’un 19 Ağustos 1956 tarihinde *Son Havadis*’te yayımlanan bir yazısının başlığıdır. 1953’ten beri yayımlanan şiirlerde bir “başkalık” olduğunu fark eden Erdost’un bu yazısı ve *Pazar Postası*’nda yayımlanan daha sonraki yazıları, o günlerde yazılan ve daha öncekilere göre yeni olan bir şiiri anlamaya yönelik önemli bir çabadır. Ancak, Erdost’un “bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır” (*İkinci Yeni Yazıları* 51), “[b]u şiir, bir şey söylese, söylediği ras[t]lan[tı]saldır” (50) ve “toplumsal yarar” konusunda “şiirden çok şey beklemeyelim” (59) gibi kimi görüşleri, haklı olarak, çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Çünkü, Cemal Süreya’nın ilk şiirini 1953’te yayımladığını düşünürsek, henüz 3 yıllık geçmişi olan bir “şiir deneyi”nin ilkelerini belirlemeye çalışmakla, Erdost’un oldukça erken davrandığı söylenebilir. Nitekim, Erdost’un görüşleri, adlarını andığı şairler tarafından bile kabul görmemiş, İlhan Berk dışında hiçbiri, “İkinci Yeni”, ya da o yıllarda tercih edilen diğer adıyla “Anlamsız Şiir”, adlandırmasını benimsememiştir. Henüz poetikasını oluşturmamış ve daha çok deneysel çabalar içinde görünen şairlerin kendileri bile, ne yaptıklarının pek de farkında değildiler. Böylesi bir belirsizlik ortamında tartışmalar, giderek yayımlanan şiirlerden ve şairlerin görüşlerinden de koparak, çoğunlukla eleştirmenlerin birbirlerine yanıt vermeleriyle yürür hâle gelmiştir. Tartışmalarda şairlerin ayrı ayrı şiirlerinden hareket edilmediği ve hepsine birden “İkinci Yeni” dendiği için, bu ad, kısa sürede yerleşmiştir. O yıllarda yayımlanan başarısız örnekleri de içine alan İkinci Yeni, sanki bu adla kastedilen şiirler bu kötü

örneklerden ibaretmiş gibi anlaşılmış, ama bu örneklerin zaman içinde silinip gitmesiyle, yalnızca başarılı olan birkaç şairin –onlar kabul etmese bile– üzerlerinde kalmıştır. Bu konuda dört temel kaynak olan Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* (1974), Attilâ İlhan'ın *İkinci Yeni Savaşı* (1983), Muzaffer İlhan Erdost'un *İkinci Yeni Yazıları* (1997) ve Memet Fuat'ın *İkinci Yeni Tartışması* (2000) adlı kitaplarında bu tartışmaların izi sürülebilir.

Bu tezin amaçlarından biri, 50 yıl boyunca kimi zaman unutulmuş, kimi zaman ise yeniden gündeme getirilen İkinci Yeni tartışmalarının topluca bir değerlendirmesini yapmaktır. Kuşkusuz İkinci Yeni, şiir tarihimizin en çok tartışılan konularından biridir. Bu nedenle çalışmamızda bu konuda yazan herkesin düşünceleri ele alınmayacak, kendine özgü görüşleriyle öne çıkan ve tartışma süreçlerini belirleyen yazarların düşüncelerinden hareket edilecektir. Dolayısıyla yukarıda adları geçen kaynaklara İkinci Yeni ile birlikte anılan şairlerin kendi görüşlerinin yanı sıra, Mehmet H. Doğan, Eser Gürson, Özdemir İnce ve Ahmet Oktay gibi yazarların bu konu ile ilgili olarak kaleme aldıkları yazılar da eklenebilir. Tezimizin asıl konusu olan Edip Cansever'in İkinci Yeni ile nasıl ilişkilendirilebileceği, daha net bir ifadeyle Cansever'in ne ölçüde İkinci Yeni içinde bir şair olduğu ise, bu doğrultuda bir değerlendirmeden hareket edilerek ortaya çıkarılacaktır.

İkinci Yeni şiirinin öncüleri arasında kabul edilen Edip Cansever (8 Ağustos 1928 - 28 Mayıs 1986), bu hareketin yönelimleri arasında sayılan “anlamsızlığı”, “rastlantısallığı” ya da “akıl ile kurulabilecek bir şiiri dışlamayı” değil, “düşüncenin şiiri”ni savunmasıyla, “bireycilik” ya da “topluma sırtını dönme” gibi özelliklerin karşısında, şiiri “toplumla ilgiler kurmak” olarak tanımlamasıyla ve “geleneğe karşı çıkma”yı değil de, “şiirde evrim”i öne çıkarmasıyla dikkati çeken bir şairdir.

Cansever, İkinci Yeni'yi bir akım olarak benimsememiş, şiirimizin 1950'li yıllardaki atılımını ise, “bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu” olarak görmüştür (“Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu...” 76).

Edip Cansever, 58 yıllık ömrüne 17 şiir kitabı (*İkindi Üstü* [1947], *Dirlik Düzenlik* [1954], *Yerçekimli Karanfil* [1957], *Umutsuzlar Parkı* [1958], *Petrol* [1959], *Nerde Antigone* [1961], *Tragedyalar* [1964], *Çağrılmayan Yakup* [1969], *Kirli Ağustos* [1970], *Sonrası Kalır* [1974], *Ben Ruhi Bey Nasılım* [1976], *Sevda ile Sevgi* [1977], *Şairin Seyir Defteri* [1980], “Eylülün Sesiyle” [1981, Toplu Şiirleri *Yeniden*'in içinde], *Bezik Oynayan Kadınlar* [1982], *İlk yaz Şikâyetçileri* [1982], *Oteller Kenti* [1985]) sığdırmış, hayatının büyük bir kısmını yalnızca şiir yazarak sürdürmüştür. Ölümünden sonra son şiirleri, düzyazıları, söyleşiler ve hakkında yazılanlar, *Gül Dönüyor Avucumda* (1987) adlı kitapta toplanmıştır. Bu kitap, Cansever üzerine önemli bir kaynak olma niteliğini taşısa da, hem Cansever'in düzyazıları, hem de söyleşiler bakımından oldukça eksiktir.

Edip Cansever, ilk şiirlerini henüz 19 yaşındayken yayımladığı *İkindi Üstü* (1947) adlı kitabında bir araya getirmiştir. Şair, çoğunlukla Garip hareketinin etkisiyle yazılmış şiirlerin bulunduğu bu kitabın yeni basımını yapmamış, ikinci kitabı *Dirlik Düzenlik*'ten (1954) ise yalnızca dört şiiri toplu şiirlerine almıştır. *Dirlik Düzenlik*'te yer alan “Masa da Masaymış Ha” gibi şiirlerle kendi özgün sesinin ilk örneklerini veren Cansever, şiirlerini iki önemli çizgide sürdürmüştür. *Yerçekimli Karanfil* (1957), *Petrol* (1959), *Nerde Antigone* (1961), *Kirli Ağustos* (1970), *Sonrası Kalır* (1974) ve *Sevda ile Sevgi* (1977) gibi kitaplarında öne çıkan kısa şiirlerde daha “lirik” bir dili tercih ederek “yaşanan ân”ı şiirleştirirken, *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) ve *Oteller Kenti* (1985) gibi

kitaplarındaki uzun şiirlerde ise, bir “sorunsal” ya da bazı “sorunsallar” üzerinde yoğunlaşarak “dramatik” bir anlatımı benimsemiştir.

Birçok yazar, Cansever’in, üçüncü kitabı *Yerçekimli Karanfil*’den (1957) itibaren “İkinci Yeni” çizgisine katıldığını, yedinci kitabı *Tragedyalar* (1964) ile birlikte ise, bu “akım”dan ayrıldığını ifade etmiştir. Cansever’in şiirlerinde ve yazılarındaki “süreklilik” vurgusu dikkate alındığında, bunun aşırı mekanik bir ayırım olduğu görülebilir. Her ne kadar *Yerçekimli Karanfil*, diğer kitaplarına kıyasla deneysel çabaların öne çıktığı izlenimini uyandırorsa da, Cansever şiirinin, yalnızca bu kitapta değil, temelde sürekli bir “yenilik arayışı” ve aynı zamanda “çağının şairi olma çabası” üzerine kurulduğu söylenebilir. Hüseyin Cöntürk’ün bir yazısında belirttiği gibi, Cansever, bize “tam bir dünya” sunmuştur (“Edip Cansever’in ‘Salıncak’ Şiiri’...” 79). Şiirlerinin “kendine dönen”, başka bir deyişle kendine göndermelerde bulunan bir yanı olmasıyla da ilişkilidir bu. Cansever, sözdiziminde ve özellikle sıfat ve isim tamlamalarında yaptığı değişikliklerle, şiirde düzyazının olanaklarından yararlanarak “dize”ye farklı işlevler yüklemesiyle, diyalog ve iç monolog gibi teknikleri kullanarak kendine özgü bir ses, imge ve anlam düzenine ulaşmasıyla yeni bir şiir kurmuştur. Bu yenilikte insanı “toplum içinde bir birim” olarak almasının, kentleşmenin ve makineleşmenin getirdiği bunalımı yaşayan, bu nedenle de çoğunlukla yalnız, sıkıntılı, yabancılaşmış ve çaresiz olan bireyi öne çıkarmasının payı büyüktür.

Bugüne kadar Cansever şiiri üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Ancak, bu çalışmalardan pek azı “inceleme” niteliğinde olup, özgün değerlendirmeler ortaya koyabilmiştir. Asım Bezirci’nin “Edip Cansever”, Hüseyin Cöntürk’ün “Edip Cansever’in ‘Salıncak’ Şiiri”, Veysel Çolak’ın *Edip Cansever’de Şairin Kanı*, Mehmet H. Doğan’ın “Cansever’in Dünyası”, Ahmet Oktay’ın “Cansever’in Şiirine

Çözümleyici Bir Yaklaşım” ve “Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: ‘Sevgilim Ölüm’”, Güven Turan’ın “Yüzler ve Maskeler: Edip Cansever’in Şiirine Genel Bir Bakış” ve Tomris Uyar’ın “Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever” başlıklı yazıları, farklı noktalardan Cansever’in şiirine özgü parametreleri yakalayabildiği için başarılı örnekler arasında sayılabilir. Bu çalışmaların ve anma niteliği taşıyan bazı yazıların dışında kalan birçok makalede, Cansever hakkında daha önce yapılan saptamaların tekrar edildiği ve görüşlerin örneklerle doğrulanmasında çoğu kez başarısız kalındığı gözlenmiştir. Yazılarında Cansever’in bir İkinci Yeni şairi olmasından hareket eden yazarlar ise, “İkinci Yeni” gibi bir genellemeden yola çıktıkları için, çoğunlukla yanlış sonuçlara ulaşmışlardır.

“‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlığını taşıyan bu tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, İkinci Yeni tartışmalarının bir değerlendirilmesi yapılacaktır. “İkinci Yeni Bir ‘Eleştirmen Akımı’ mı?” başlığını taşıyan ilk alt bölümde İkinci Yeni’nin ilk yıllarında ortaya çıkan tartışmalar ele alınacaktır. “İstisnalar Kuşağı ya da Hangi ‘İkinci Yeni’?” başlıklı ikinci alt bölümde ise, eleştirmenlerce ortaya konan “İkinci Yeni” adlandırmasının taşıdığı belirsizlikler üzerinde durulacaktır. Birinci bölümün “Cansever’in ‘İkinci Yeni’liği” başlığını taşıyan son kısmında ise, şairin İkinci Yeni tartışmalarındaki yeri, bu konuda yapılan soruşturma ve söyleşilere verdiği yanıtlarla belirlenmeye çalışılacak, bazı yazarların Cansever’i İkinci Yeni şairi saymakla ya da İkinci Yeni’yi Cansever’den yola çıkarak değerlendirmekle düşükleri yanlışlar örneklenecektir.

Tezin “Cansever’in ‘Düşünce’leri” başlığını taşıyan ikinci bölümünde, Edip Cansever’in İkinci Yeni’nin öne sürülen özellikleri ile de tematik açıdan ilgisi olan düzyazıları ele alınacak, şairin yazarlığı üzerine genel bir değerlendirme yapılacaktır. Günümüzde birçok yazar tarafından, Cansever’in düzyazılarının *Gül Dönüyor*

*Avucumda* adlı kitaba alınanlarla sınırlı olduğu, dolayısıyla bu yazıların “toplama[nın] 10’u geçme[diği]” sanılmaktadır (Canberk 23). Bu bölümde Cansever’in unutulmuş, dergilerde kalan düzyazıları da ele alınacağı için, böylesi bir yanlışlığın düzeltilmesi de amaçlanmıştır. İkinci bölümün “‘Düşüncenin Şiiri’nde Kapalı İncelik” başlıklı ilk kısmında Cansever’in “soyut”, “somut” ve “kapalı” kavramlarına bakışı ile “düşüncenin şiiri”ni gerçekleştirme noktasındaki görüşleri, “Şiir Yapmak: ‘Toplumla İlgiler Kurmak” başlığını taşıyan ikinci kısımda şiir ile okur, şair, toplum ve politikacı arasında kurduğu ilişki, bölümün “Dize, İnsanî Değerlerle İlgili Bir Ölçü mü?” başlıklı son kısmında ise, Cansever’in “çok sesli şiir”e ulaşma yolunda “insanî değerler”e yaptığı vurgu ile “dize”ye ve “bütün”e yüklediği anlamlar üzerinde durulacaktır.

Tezin Edip Cansever’in şiirleri üzerinde yoğunlaşılacak “Cansever Şiirinde ‘Yeni’, Çok Gözlülük ve Dekor” başlıklı son bölümünde, bugüne kadar Cansever şiiri üzerine yeterince ele alınmamış iki konuya, “nesnel bağlılaşık” ve “çok gözlülük”e dikkat çekilecektir. Bölümün “*Yerçekimli Karanfil* ile ‘Yeni’lenen” başlıklı ilk kısmında *Yerçekimli Karanfil* ve sonrası ile ilgili bir değerlendirme yapılacak, “‘Nesnel Bağlılaşık’ Kavramı ve Cansever’de Dekor” başlığını taşıyan ikinci kısmında ise, T. S. Eliot’ın “Hamlet” adlı yazısında geçen “nesnel bağlılaşık” (İng. *objective correlative*) kavramının Cansever’deki önemine ve örneklerine yer verilecektir. Burada bizi ilgilendiren, Eliot’ın bakış açısıyla Cansever şiirine yaklaşmak değil, Cansever’in bu kavramdan nasıl yararlandığı olacaktır. Nitekim, Eliot’ın “nesnel bağlılaşık” ile ilgili açıklaması, eleştiriye ve yoruma son derece açık bir niteliktedir. Ayrıca, araştırmalarımız sırasında ulaştığımız bulgulardan biri de bu kavramın Eliot’a değil, romantik ressamlardan biri olan Washington Allston’a ait olduğudur.

Cansever'in "nesnel bağılaşık" ile olan ilişkisi birçok yazar tarafından dile getirilmiş, ancak bu, onun şiirlerinden örneklerle somutlanmamıştır. Benzer şekilde, Cansever'in birçok şiirinde yararlandığı "bakmanın ve görmenin olanakları" da, yeterince irdelenmemiş konulardan biridir. Bölümün "Çok Gözlü' Adamın Kamerası ya da Bakışın Gücü" başlığını taşıyan son kısmında bu konu üzerinde durulacak, Cansever'de "çok gözlülük" olarak nitelendirdiğimiz bu özelliğin ondaki "çok seslilik" ile ilişkisi ortaya konacaktır. Bu kısımlarda Cansever şiiri üzerine daha önce saptanan noktalara mümkün olduğunca az değinerek, özgün gözlemlerde bulunmaya çalışılacaktır. Çalışmada yararlanılacak şiirler, büyük ölçüde, Cansever'in "İkinci Yeni" konusunda tartışmalı olan döneminden, başka bir deyişle *Yerçekimli Karanfil* adıyla yayımlanan toplu şiirlerinin ilk cildinden seçilecektir.



## BÖLÜM I

### İKİNCİ YENİ TARTIŞMALARI VE EDİP CANSEVER'İN YERİ

1956'dan beri "İkinci Yeni" üzerine yazılan eleştiri ve tartışmalara bakıldığında, bu hareketin her yazarın elinde farklı bir anlama büründüğü, bu yüzden de birçok tartışmanın "şiiri ve şairi doğru yere koyma" noktasında son derece yanlış düşüncelerle sonuçlandığı görülmektedir. Bugün "İkinci Yeni" dendiğinde akla Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar gelse de, bu hareketi ne yalnızca yedi şairle sınırlandırabilir, ne de bu şairlerin bütün şiir serüvenlerini İkinci Yeni içinde değerlendirebiliriz.

Dolayısıyla Edip Cansever'in de İkinci Yeni ile ne derece ilişkilendirilebileceği, her şeyden önce İkinci Yeni'den ne anladığımıza bağlı olmaktadır. Bu bölümde İkinci Yeni üzerine yapılmış tartışmalar ve konu ile ilgili temel metinler üzerinde durulacak ve Cansever'in bu tartışmalardaki konumu belirlenmeye çalışılacaktır.

## A. İkinci Yeni Bir “Eleştirmen Akımı” mı?

İkinci Yeni tartışmalarına başlangıç olarak Muzaffer [İlhan] Erdost’un 19 Ağustos 1956 tarihinde *Son Havadis*’te yayımlanan “İkinci Yeni” başlıklı yazısı gösterilebilir. 1953’ten beri yayımlanan şiirlerde bir değişiklik olduğunu fark eden Erdost, Tevfik Akdağ, Ece Ayhan, İlhan Berk, Yılmaz Gruda, Cemal Süreya ve Turgut Uyar’ın adlarını anarak, bu şairlerin yazdıkları şiirin daha öncekilere benzemediğini, bu yüzden de bu şiire o güne kadar yazılan şiirler açısından değil, kendi açılarından bakmak gerektiğini ifade eder:

Şimdi kolay şiirden zor şiire doğru bir geçiş var. Bu geçiş kendisini iki yönde belli ediyor: Biri mısra yapısında, öteki şiiri düşünüşte. [...] Mısra yapısını kolay deyişten kurtarmak, ona yeni bir hava vermek istiyorlar. Ama bu geriye bir dönüş değil, bir ileriye atılış. [...] Yeni düşüncelerle yeni sözlerle bize yeni bir evren, ancak düşüncemizde kurulacak yeni bir düzen getiriyorlar. (“İkinci Yeni” 26-28)

Muzaffer [İlhan] Erdost’un “İkinci Yeni”ye “isim babalığı” yapacak olan bu yazısı, *Son Havadis*’te yayımlanmış olsa da, asıl tartışmalar, Ankara’da haftalık olarak yayımlanan *Pazar Postası* gazetesinde yoğunlaşır. *Pazar Postası*’nda sanat editörü olarak çalışan Erdost, bir yandan konu ile ilgili yazılarını sürdürürken, bir yandan da beğendiği, “yeni” dediği şairlere gazetede yer vererek, bir anlamda İkinci Yeni’ye zemin yaratmıştır.

Erdost’un “İkinci Yeni” başlıklı yazısı, o günlerde yazılmaya başlanan şiiri anlamaya yönelik önemli bir çabadır. Ancak yazarın daha sonraki yazılarında, bir “İkinci Yeni şairi” olmadığı halde, adını kendisinin koyduğu bir hareketin ilkelerini belirlemeye çalışması, oldukça ilginçtir. Cemal Süreya’nın ilk şiiri “Şarkısibeyaz”ı 1953’te yayımladığını düşünürsek, Erdost’un henüz üç yıllık geçmişi olan bir şiir

deneyini tanımlamaya, “ilkelerini” belirlemeye çalışmakta oldukça erken davrandığı söylenebilir. Örneğin, 23 Aralık 1956’da *Pazar Postası*’nda yayımlanan “Bir Şey Söylemeyen Şiir” başlıklı yazısında İkinci Yeni’nin ilk özelliği “bir şey söylememek” şeklinde belirlenmiş olur. Erdost, bu yazısında İkinci Yeni şiirini bir “kilim deseni”ne benzetir. Ona göre nasıl ki bir “kilim deseni”nin ya da “nakış”ın söylediği hiçbir şey yoksa, İkinci Yeni’nin de söylediği bir şey yoktur. Bir şey söylüyorsa bu “rastlantısal”dır:

[B]u şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır. [...]. Bugünkü şiir akımı kurmaya başladığı şiir diliyle, öyküden, romandan, denemeden giderek ayrılacak. Şiir doğrudan doğruya kelimelerle yapılan, kurulan bir nitelik kazanacak, dörütün bir kolu olacak. Salt geometrik biçimlerle, renklerle kurulmuş bir desen, bir nakış gibi. (“Bir Şey Söylemeyen Şiir” 51)

Erdost, bu yazısında bize düzyazıdan tamamıyla ayrı bir “şiir dili”nin kurulduğunu ya da kurulması gerektiğini anlatsa da, o günün koşullarında düşünceleri bir “anlamsızlık” savunması olarak görülür ve büyük tepki toplar. Daha sonraki yazılarında “bir şey söylemeyen şiir”den, “anlamsıza kadar özgür” olmayı kastettiğini belirtse de, *Pazar Postası*’nda yayımladığı “kötü örnekler”, işini daha da zorlaştıracaktır. Giderek, Erdost’un yazdıkları da, başka yazarlarca başlatılan tartışmalar da, hep bu eksen etrafında döner. Kısa bir süre içinde tartışmalar, o gün yazılan şiirden çok, eleştirmenlerin sözlerinden hareket edilerek yürütülmeye başlanır. Erdost, 3 Şubat 1957’de yayımlanan “Tartışma Yanılmaları” başlıklı yazısında bu tartışmalardan yakını ve İkinci Yeni’nin kuralları belirlenmiş bir akım adı olmadığını belirtir. Bu yazıda “Bugün ortada bir şiir var, ama ne için ne yapacağı tam belli değil. Bunun adını koymak gülünç olur” (58) dese de, bir kere ağzından

“İkinci Yeni” adı çıkmıştır ve herkes bu adı anarak konuştuğu için İkinci Yeni kısa sürede yerleşir. Elbette yayımlanan şiiirlerden tek tek söz etmek yerine hepsine birden “İkinci Yeni” demek, birçok yazarın kolayına gelmiştir. Dolayısıyla şiiirlerle, şairlerle kurulamayan İkinci Yeni, bir bakıma eleştirmenlerin “anlamsızlık” tartışmalarıyla çoktan kurulmuş olur. Zaten o yıllarda İkinci Yeni’nin diğer adı, “anlamsız şiiir”dir.

Tartışmaların “anlamsızlık” konusuna yoğunlaşmasında İlhan Berk’in ve Oktay Rifat’ın da payı olmuştur. İlhan Berk, o dönem yayımladığı yazılarda ve soruşturmalara verdiği yanıtlarda İkinci Yeni’yi sahiplenen tek şair konumundadır. Hattâ Erdost, “İkinci Yeni” adının yerleşmesinin de İlhan Berk’in önerisiyle gerçekleştiğini ifade eder:

“İlhami Soysal yazı gelmedi diye sıkıştırır, ben yazıyı bitirmişim, bir ad bulmakta zorlanıyorum, attım bir başlık, ‘İkinci Yeni’ diye, öyle yayınlandı yazı. Kısa süre sonra da bu şiiirin ‘tabela’sı gibi oturacaktır, giriş kapısının üstüne. İlhan Berk’in önerisiyle. Böyle her şey kendiliğinden oluştu deyince, bugün, kimi okur şaşırabilir belki” (“İkinci Yeni İçin Yeni Türevler” 113).

İlhan Berk, İkinci Yeni’yi bir “akım” olarak benimsediği için, söylediği her şey, onun kişisel görüşüymüş gibi değil de, “İkinci Yeni’nin ilkeleri”ymiş gibi kavranır. Özellikle şiiirin anlamsız oluşuna ve anlamın düzyazıya özgü olduğuna ilişkin görüşleri, eleştirmenler tarafından tekrar tekrar alıntılanarak neredeyse bir slogan hâline getirilir:

İkinci Yeni anlatılmayan bir şiiirden yanadır. [...] Düşünceyi silmek, anlamı elinden geldiğince yoketmek ister. [...] İkinci Yeni’nin anlamdan anladığı: bir *anlamsızlık anlamıdır*. Bunu *bilinçli*

*bilinçsizlik* diye de tanımlayabiliriz. [...] İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye bağlıdır. [...] Bir şeyi tanımlamak, belirtmek, adlandırmak, Mallarmé'nin de dediği gibi şiirden beklenen kıvancın dörtte üçünü atmak demektir. Çünkü anlam kadar şiire düşman bir ilke yoktur.

(Alıntılaman Bezirci, "İkinci Yeni'nin Özellikleri" 23, özgün vurgular)

İlhan Berk, bu konuya ilişkin görüşlerini bir "söyleşi metni" olarak, biraz değiştirerek de olsa, *Şairin Toprağı* adlı kitabına almıştır. "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir" başlığını taşıyan bu metinde Berk, İkinci Yeni'nin "anlam"a, "konuşma dili"ne ve "öykü"ye karşı olduğunu belirtir (95-104). Bunlar, İlhan Berk'e göre "İkinci Yeni"nin en önemli "ilkeler"idir. Ona göre diğer önemli "ilkeler" ise, "soyut bir şiir dili anlayışı" (105), "görüntü" (109) ve "salt şiir"dir (111). Konuya ilişkin benzer görüşler, Berk'in soruşturma ve söyleşilerinin toplandığı *Kanatlı At* adlı kitabında da yer alır: "İkinci Yeni dediğimiz şiiri yeni yapan ilkelerin başında anlamın şiirden çok nesre vergi olduğudur. [...] Şiirin en yüce ögesi usu allak bullak etmesi, onu yıkmasıdır" ("İkinci Yeni'nin Sorunu" 8).\*

Oktay Rifat ise, Kasım 1956'da yayımladığı *Perçemli Sokak* adlı kitabıyla, hem "İkinci Yeni", hem de "anlamsızlık" tartışmalarına katılmış olur. Rifat, *Perçemli Sokak*'a yazdığı önsözde şiirin "anlam"a bağlı kalması gerekmediğini şu şekilde ifade eder:

Bir sözün anlamı, çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir. [...] Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü, olabilecek bir şeyle o söze anlamlı, olmayacak bir

---

\* İlhan Berk'in "İkinci Yeni'nin ilkeleri" olarak belirlediği, "anlamın şiirden çok nesre vergi olduğu" gibi birçok özellik, daha önce Ahmet Hâşim tarafından dile getirilmiştir. Örneğin, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında Hâşim, "Şairin lisânı nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücûd bulmuş musîki ile söz arasında, sözden ziyâde musîkiye yakın mutavassıt bir lisândır" (202), "'Mânâ' araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'şede içinde bırakan hakîr kuşu, eti için öldürmekten farklı olmasa gerek" der (204).

şeyse anlamsız deriz. [...] Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenmeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez. (“Önsöz” 126)

Hem İlhan Berk, hem de Oktay Rifat, “anlamsız şiir”den yana olsalar da, “anlayış”ları farklıdır. Berk, anlamı şiir için neredeyse “düşman” gibi görürken, Rifat, “anlamsızlığı” bir bakıma bir olanak gibi algılar:

Bizde anlamsız şiir deyince, bir şey söylemeyen, bir şey anlatmayan şiir sanılıyor. Olur mu öyle şey! Bir şey anlatmamanın en kestirme yolu susmaktır. [...] Anlamsız şiir, bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor, bizi insandan uzaklaştırmak şöyle dursun, bize insan gerçeğinin, dış gerçeğin ta kendisini vermeye çalışıyor. (Oktay Rifat, “Anlam” 144)

Oktay Rifat’ın İkinci Yeni’nin *Perçemli Sokak* ile birlikte kurulduğunu iddia etmesi ise, ne “İkinci Yeni” genel başlığı altında anılan şairler tarafından, ne de eleştirmenler tarafından kabul görür. Şairlerin Oktay Rifat’ı İkinci Yeni’nin öncüsü olarak kabul etmemelerinde iki önemli neden ileri sürülmüştür. Birincisi, *Perçemli Sokak*’ın “İkinci Yeni” olarak anılan şairlerin dergilerde şiir yayımlamaya başlamalarından çok sonra basılmasıdır. Örneğin, Cemal Süreya’nın ilk şiiri Ocak 1953’te, daha önce dergilerde yer almayan şiirleriyle *Perçemli Sokak* ise 1956’nın kasım sonlarında yayımlanır. Oktay Rifat’ın “öncü” olarak kabul edilmemesinin diğer nedeni ise, ortada bir akımın olmamasıdır. “İkinci Yeni” adı altında anılan şairlere göre, ortada ilkeleri belirlenmiş bir akım yoktur ki bu akımın öncüsü olsun. Gerçekten de İlhan Berk dışında hiçbir şair İkinci Yeni’yi benimsememiş, hattâ Erdost’un belirlemeye çalıştığı “ilkeleri”, Edip Cansever gibi kıyasıyla eleştirenler de

olmuştur. Cansever, Oktay Rifat'ın "öncülüğü" konusunda, *Varlık* dergisinde yayımlanan bir oturumda şunları söyleyecektir: "İkinci Yenici'liği kabul etmiyoruz hiçbirimiz, ama tutalım ki bir an kabul ettik, biz belli bir kuramdan yola çıkmıyoruz ki bu kurama uygun olanı daha önce Oktay Rifat bulmuş olsun. Mantiğa uymuyor. Hepimizin şiiri başka bir şiir, ortak bir kurama bağlayamayız. Peki olmayan bir şey daha önce nasıl yapılabilir" (Cansever, "Yaş ve Şiir Üstüne" 294).

"Biçim", "kelime", "yeni şiir" gibi, dönemin güncel edebî konuları ile ilgili en sık yazan şairlerden biri olan Cemal Süreya ise, "İkinci Yeni" adını anmaktan özellikle kaçınır. Yazılarında genellikle "şirimizdeki yeni davranış", "yeni şiir davranışı" gibi tanımlamaları tercih eder. Yine de, yazdıklarıyla tartışmaların odak noktalarından biri olur. Özellikle de Ekim 1956'da *A* dergisinde yayımlanan "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazısından sonra "halk şiirini çürütmeye çalışmak" gibi asılsız suçlamalarla karşılaşır.

Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazısında genel olarak iki nokta üzerinde durur: "Kelime" ve "kişilik". Çağdaş şiirin kelimeye dayandığını, dolayısıyla şairin kelime bloklarından kaçınması gerektiğini savunan Cemal Süreya, buradan hareketle folklorun şiir için bir tehlike olduğu sonucuna varır. Çünkü folklorlarda önemli bir yere sahip olan "anonim kalıplar", hem şiirin çağrışım gücünün sınırlanmasına, hem de şairin bir kişilik kazanmasına engel olmaktadır:

Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. [...] Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz.

Nasıl olsun ki [;] bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır. (23-24)

Cemal Süreya'nın alttan alta bir folklor duyarlığının sezildiği şiirleri ve konuyla yakından ilgili diğer yazıları bir yana, yalnızca bu yazı bile dikkatle okunduğunda, şairin işaret ettiği tehlikenin aslında folklor değil, genelde folklorun kötü kullanımı, özelde ise Oktay Rifat'ın şiiri olduğu anlaşılır. Ancak “folklor” gibi bir genellemeye varmakla, hattâ yazısına “Folklor Şiire Düşman” gibi sloganlaştırılabilecek bir başlık koymakla “hata” yaptığı, birçok yanlış anlamalara yol açtığı söylenebilir. Nitekim, bu yazının yayımlanmasının hemen ertesinde asıl konu ile ilgisi olmayan tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmalarda “kelime” ve “kişilik”ten çok “halk kültürünün önemi” gibi konular üzerinde durulmuş, Cemal Süreya'nın “halk şiirine düşman olduğu” iddia edilmiştir. Örneğin, Asım Bezirci'ye göre Cemal Süreya, halk edebiyatını aşağılayarak çürütmeye çalışmış, “topluma, tarihe, düşünceye ve geleneğe” arkasını dönmüştür. “Oysa, bunları göz önünde tutmayan her akım -köksüz bir ağaç gibi- kurumaya mahkûmdur” (Bezirci, “Halk Şiiri, İkinci Yeni...” 14). Bezirci'nin yazısında da görüldüğü gibi, Cemal Süreya'nın “kelime” ve “kişilik”le ilgili düşünceleri de yanlış anlamalarla birlikte “akım”a, daha doğrusu “İkinci Yeni”ye mal edilmiş, metin incelemelerinden uzaklaşan İkinci Yeni tartışmalarına “malzeme” olmuştur.

Cemal Süreya, şiirlerden değil de eleştirmenlerin görüşlerinden hareket edilerek oluşturulan “İkinci Yeni” adlandırmasını, daha sonra kaleme aldığı bir yazıda şu şekilde değerlendirecektir:

[Ç]ok kötü ve donmuş bir İkinci Yeni şiiri şeması üretildi. Bir maket çıkarıldı. Tartışmalar o maket üzerinde yapıldı. Ne yazık ki o maketi içlerine sindiren ve üç boyutlu bir ‘aruz’ gibi onu işleyip duran



arkadaşlarımız da vardı. Zaman zaman bu bize de sıçradı. Aramızda gerçek anlamda bir iletişim de yoktu. [...] Birbirimizi kişisel olarak tanıımıyorduk. Bunun için İkinci Yeni'ye bir akım demek yanlış. Çünkü bir programı yoktu. Yani ilk tartışmalar, daha çok yazarların kendi aralarındaki çekişmelerinden doğdu. Bunlar yazarların kendi görüşleriydi aslında. (Aktaran Memet Fuat, "İkinci Yeni'de Buluşanlar" 109)

## **B. İstisnalar Kuşağı ya da Hangi "İkinci Yeni"?**

Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni" tartışmalarının 1956'nın ortalarında başlayıp 1957'nin ortalarında tavsadığını belirtir. Erdost'a göre, 1958 sonlarında *Pazar Postası*'nın yayınına ara vermesiyle birlikte "İkinci Yeni", artık "kendi sessizliğinde erginleşecekti[r]" ("İkinci Yeni Yazıları Önüne" 7).

1960'lı yıllara gelindiğinde ise, eleştirmenlerce kurulan İkinci Yeni, yine eleştirmenlerce defnedilir. Asım Bezirci, yara alan İkinci Yeni teknesinin yavaş yavaş sulara gömüldüğünü ve artık gözden kaybolduğunu yazar. Bezirci'ye göre, artık "İkinci Yeni tarihe gömülmüştür. Bugün İkinci Yeni'den ancak 'İkinci Eski' diye söz açılabilir" ("İkinci Yeni'nin Tarihçesi" 52).

1960'lı yılların genç şairleri ve bazı eleştirmenler tarafından öldüğü iddia edilen "İkinci Yeni"ye suçlamalar devam ederken, ortaya Eser Gürson gibi farklı bakış açıları üreten eleştirmenler de çıkar. 1960'ların en önemli eleştirmenlerinden biri olan Gürson, İkinci Yeni'nin bir akım değil, "zengin olanaklar şiiri" olduğunu söyler ("*Devinim 60*'ın Yeri Yurdu" 16):

Öylesine geniş bir olanak ki, T. Uyar'a binlerce şiir sözcüğü kazandırıp bunlarla karanlık, mutsuz, şimşekli havalar estirebiliyor; "Çivi Yazısı" başarısından "Mısırkalyoniğne"ye gelen tıkanışı kabul edebiliyor (İ. Berk); C. Süreya'ya Picassovari desenler çizdirebiliyor; materyalist "Yerçekimli Karanfil"i, hiçliğe saplanan "Umutsuzlar Parkı"nı, toplumcu "Tragedyalar"ı içine alabiliyor (E. Cansever); S. Karakoç'un metafizikçi spiritualism'inin daha bir güçlü şiirleşmesini sağlayabiliyor; E. Ayhan'ın gerekli biçim araştırmalarını, deformasyonlarını haklı kılabilir... Öylesine geniş bir olanak ki, Birinci Yeni'den gelen M. Eloğlu'yu "Horozdan Korkan Oğlan" bileşimiyle buyur edebiliyor; daha eskilere gidiyor, B. Necatigil'i, S. Birsal'i elinden tutup getirebiliyor. ("Devinim 60'ın Yeri Yurdu" 14)

Dolayısıyla, Gürson'a göre, İkinci Yeni'nin "tükendiği, görevini bitirdiği, işlevini yitirdiği, çağdaş duyarlılığın ardında kaldığı söylenemez. Çünkü onun belirli sınırları yoktur" (15). Buradan hareketle Gürson, 1960'larda yazılan şiirin de kendini İkinci Yeni'ye borçlu olduğunu ifade eder: "İllyan şiir olanaklarının, İkinci Yeni'den bambaşka bir şiir serüvenine geçildiği izlenimini bırakan aldaticılığına uzak durmamız gerekir. Günümüzde yazılan şiir, büyük bir ölçüde kendini İkinci Yeni'ye borçludur. Şiirin bilincine varan şair, bu gerçeği kolayca görebilir" (Gürson, "Devinim 60'ın Yeri Yurdu" 16).

Gürson, bizce İkinci Yeni üzerine en doğru değerlendirmeyi yapan eleştirmenlerden biridir. Ancak, onun da, "İkinci Yeni" adlandırmasından hareket ettiği için, yazısında iki ayrı İkinci Yeni anlayışının oluşmasına engel olamadığı söylenebilir. Gürson'un yukarıda aktardığımız görüşleri, onun savunduğu İkinci Yeni'dir. Eleştirdiği İkinci Yeni ise, özelliklerini Muzaffer Erdost'un belirlemeye

çalıştığı ve İlhan Berk'in de sahiplendiği İkinci Yeni'dir. Gürson, "İkinci Yeni kuramı diye öne sürülen yazıların hepsi"nin, "İkinci Yeni verileriyle ilgisini" kestiğini, "ya da ancak bir iki şairi kapsayabilen, hava bütünlüğünü haksız yere parçalara ayıran kurgusal ve duruk kalıplar" olduğunu belirtir (14). Pek de iyi olmayan cümlesiyle Gürson, "İ. Berk, kendi tanımladığı İkinci Yeni'nin, ancak kendisi şairi olabilmıştır" (14) ifadesini kullanır. Eser Gürson'a göre, "M. Erdost'un çizmek istediği İkinci Yeni kuramı, öncülerin yapıtlarına az da olsa yaklaşmakla birlikte, gerçekte, adları çoktan unutulup giden bir sürü cılız şair için geçerli olabilmıştır" (14). Bu arada yazar, "İkinci Yeni'ye en yakın kuramı", *Çağının Şairi* adlı yapıtıyla Hüseyin Cöntürk'ün "çizdiğini" ifade eder (14).

*Çağının Şairi*, Hüseyin Cöntürk'ün 1957 ve 1959 yılları arasında çoğunlukla *Pazar Postası*'nda yayımladığı yazılardan oluşur ve gerçekten de dönemin sayılı kuramsal yapıtlarından biridir. Cöntürk, bu kitabında o dönem sıkça tartışılan "öz", "biçim", "dil", "deformasyon" gibi kavramlar üzerinde durarak, bunların şiirde "ne olduğu ya da ne olmadığı"ni tartışır. Ancak, *Çağının Şairi*'ni İkinci Yeni'nin kuramsal yapıtı olarak görmek pek olanaklı değildir. Çünkü Cöntürk, zaman zaman tartışma yaratan yazılara gönderme yapsa da, örneklemelere gitmediği için, kendi deyişle "nazarî" boyutta kalır (Cöntürk, "Öz, Biçim ve Uygunluk" 47). Bir yazısında "yeni şiirin ağır basan bir niteliği araştırmacılık olduğundan, gelişmenin ardi gelmiyor. Bu yüzden yeni şiir üzerinde konuşmak güç oluyor" diyerek kendi çekincesini de ortaya koymuştur (Cöntürk, "Bir de Çevrin" 21). Yazılarında tartışmalardan değil, kavramlardan hareket ettiği için Cöntürk'ün adı İkinci Yeni tartışmalarında pek geçmez. Kitabında bir kez olsun "İkinci Yeni" adlandırmasını kullanmamış, bu yönelimi tanımlamaya kalkmamıştır. Aradan geçen bunca yıl sonra bunun ne kadar isabetli bir tercih olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Nitekim, Cöntürk,

o günlerde olduğu kadar bugün de edebiyatçıların yararlanabileceği yetkinlikte bir yapıt ortaya çıkarmıştır. Yazarın Edip Cansever, Behçet Necatigil ve Turgut Uyar üzerine yaptığı incelemeler ise, bu şairler hakkında yapılmış en iyi çalışmalar arasındadır.

İkinci Yeni üzerine yapılan tartışmalar, 1960'lı yıllardan sonra da devam eder. Soruşturmalarda ise, artık şairlere “İkinci Yeni nedir?” yerine, “İkinci Yeni'den ne anlıyorsunuz?” şeklinde sorulur. Çünkü İkinci Yeni, yalnızca bir dönemin ya da eleştirmenlerce “maketi yapılan” bir akımın adı değil, “iyi şair”lerin yer aldığı bir hareketin de adı olmaya başlamıştır. “İkinci Yenici” olmakla suçlanan bazı şairler, kendi şiirlerini, kendi poetikalarını geliştirmesini bilmişler, üstelik kendilerinden sonra gelenleri de etkilemeyi başarmışlardır. Böylelikle İkinci Yeni'ye ilişkin görüşler daha da çeşitlenmiş, karmaşıklaşmıştır. Sonuçta hem eleştirilen yanlarıyla, hem de benimsenen yanlarıyla “İkinci Yeni”, bir adlandırma olarak belirsizliğini hâlen korusa da, temsil ettiği yeni yönelimle yadsınamaz bir duruma gelmiştir.

İlk döneminde İkinci Yeni şairleri arasında anılan Özdemir İnce, *Türk Dili*'nin 1977'de düzenlediği bir soruşturmada İkinci Yeni'den şu şekilde söz eder: “İkinci Yeni, yakın akrabaları sahip çıkmadığı için, ölüsü Belediye tarafından kaldırılan, ama mirası yenilen bir garip akrabadır” (“İkinci Yeni” 33). Özdemir İnce, tartışmalarla “şamar oğlanı”na döndürülen İkinci Yeni'nin yalnızca şiire değil, tüm sanat ve kültür yaşamına taze kan getirdiğini savunarak “İkinci Yeni bir sürekli devrimdir” der (36). İnce, başka bir yazısında ise, burada savunduğundan farklı bir İkinci Yeni'den söz eder: “Sadece İkinci Yeni değil, artık Birinci Yeni de, 1940 Kuşağı toplumcu şiiri de günümüz şiirinde tekrar söz sahibi olamazlar. Böyle bir şey gelişmeye aykırıdır” (“Gelenek Üzerine” 121).

“İkinci Yeni” adı altında anılan şairler hakkında yaptığı çalışmalarla öne çıkan Mehmet H. Doğan ise, İkinci Yeni’den sonra şiirimizde yeni bir kırılma görülmediğini ifade ederek, bu hareketin “en son modernist atılım” olduğunu savunur (“Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci” 101).

Ahmet Oktay ise, “kendisinden bir türlü doyasıya öç alınamayan İkinci Yeni”nin (Oktay, “Hep O Şarkı” 398) “geçici ve özgül bir an” olduğunu ifade eder: “O şiir daha 1965’lerde aşılmaya başlandı ve İkinci Yeni diye adlandırılan şairler tarafından da çeşitli açılardan eleştirildi. Her şair ondan öğreneceğini öğrendi, edineceğini edindi ve *farklı* şiirlere ulaştı” (405, özgün vurgu).

Çağdaş şiirimizin geldiği bugünkü noktada İkinci Yeni’nin “bir sürekli devrim” oluşu da, “defnedilmiş” oluşu da doğrulanabilir ifadelerdir. Tersine de geçerli olabilecek bu durum, İkinci Yeni’den ne anladığımıza bağlıdır. Nedir İkinci Yeni? Yazılan şiirden giderek kopan ve “anlamsızlık”, “biçimcilik”, “topluma sırtını dönme” gibi konulardaki tartışmalarla yaratılan bir “eleştirmen akımı” mıdır? Ya da İkinci Yeni’ye atfedilen birçok özelliğin hem savunucusu, hem de uygulayıcısı konumundaki tek şair İlhan Berk midir? 1950’li yıllarda bir şekilde “yenilik arayışı”na girmiş ve bu doğrultuda ürün vermiş bütün şairlerin o dönemde yazdıklarının toplamı, yani bir dönemin adı mıdır? Çalışmamızın başında adlarını andığımız yedi şairin, 1955-60 döneminde yazılan ve daha önceki şiirlere göre “başka” olan deneysel çalışmalarının adı mıdır? Yoksa bugün “İkinci Yeni şairleri” olarak yalnızca onlar anıldığı için, bu şairlerin bütün şiir serüvenlerine “İkinci Yeni” mi demeliyiz?

Bugüne kadar yapılan eleştirilerde bu ayrımların hiçbiri yapılmadığı için, İkinci Yeni’nin nelere ya da kimlere gönderme yaptığı belirsizliğini korumaya devam etmektedir. İkinci Yeni’den söz eden her cümleye bu soruların sorulması

gerekiyor. Örneğin, “Kemal Özer, ‘İkinci Yeni’den ayrıldı” ya da “Sezai Karakoç, ‘İkinci Yeni’den ayrılıp kendi poetikasını kurdu” gibi düşünceler ileri sürüyorsak, İkinci Yeni’yi bir “dönem” olarak görüyoruz demektir. Bu yüzden Sezai Karakoç’un sonraki dönemine ait bir şiirini İkinci Yeni örneği olarak gösteremeyiz. Aynı durum, diğer İkinci Yeni şairleri için de geçerlidir.

Muzaffer İlhan Erdost, 1990’da yayımlanan bir yazısında Cemal Süreya’nın İkinci Yeni ile ilişkisine dâir şöyle söyler: “Cemal, İkinci Yeni ile kendisi arasına, örtülü de olsa, şu iki şeyi koymaya özen gösterdi: Birincisi, anlamsız ilke edinen çoğunluğu genç olan ozanlardan kendisini ayırmak. İkincisi, [...] bir ‘akım’ın ‘kural’ları içinde, aynı mangada biri gibi gösterilmekten kaçınmak” (Erdost, “Papirüs Düşüşüyle Buluşma” 117). Eğer bunu kabul ediyorsak, Cemal Süreya kendisini İkinci Yeni’den ayrı tutmuşsa –elbette şiirlerini de göz önünde bulundurarak söylüyoruz– ona “İkinci Yeni şairi” demek ne kadar doğru olabilir?

Birçok eleştirmen, en fazla bir “dönem adı” olması gereken İkinci Yeni’nin yukarıda adlarını andığımız yedi şair üzerinde kalmış olmasının suçunu da bu şairlere yüklemişlerdir. Örneğin Memet Fuat, “‘Çok kötü ve donmuş bir şema’ üretilir, tartışmalara dayanamayacak ‘bir maket’ ortaya konurken Muzaffer Erdost’a pek karşı çıkan olmamıştı” der (“İkinci Yeni’de Buluşanlar” 109). Muzaffer İlhan Erdost’un “bir şey söylemeyen şiir”e ilişkin yazdıklarına karşı çıkanlar olmuştu. Örneğin, bir sonraki bölümde ele alacağımız gibi, Edip Cansever karşı çıkmıştı. Ancak, karşı çıkılmasa bile bunun bir eleştiri konusu yapılması düşünülecek en son şey olmalıdır. Çünkü, yine Memet Fuat’ın belirttiği gibi, “İnsan belirsizlikler içinde yaşadığı, yaptığı işlerin beğenilip beğenilmeyeceğini bilmediği günlerde, kendini savunanların yanlış şeyler söylediklerini düşünse de, karşı çıkmaktan kaçınır” (109).

Yazdıkları şiirler yalnızca “başka” olduğu için bir arada anılan İkinci Yeni şairlerinin bu adlandırmayı kabul etmemelerine rağmen nasıl “İkinci Yenici” olduklarını, Cemal Süreya’nın 1983’te yayımlanan bir oturumdaki şu sözleri çok net bir şekilde göstermektedir:

Biz hepimiz ‘başka’ bir şiir, o sırada mevcut olan şiire göre birdenbire başka bir şiir yaptığımız için bir akım altında birleştirildik. Birtakım genç adamlar, başka bir şiir yazıyorlardı. Şiirleri ayrı ayrıydı, elbet benzer yanları da olacaktı; çünkü gençtiler; birbirlerini etkiliyorlardı, ama yalnızca o ‘başka’lık onları bir arada görmeye yöneltti herkesi. Bu öyle bir noktaya geldi ki, artık yazılarda herkesin tek tek adından çok ‘İkinci Yeni’ diye bir ad geçiyor... Kimdir bu ‘İkinci Yeni’, kaç kişidir belli değil. Hiç değilse ‘Garip’ dendiğinde üç kişinin adı geçer, bellidir. Sartre’ın bir sözü var, ‘Ben varoluşçu değildim’ diyor, ‘ama alınma vurdular, vurdular, sonunda o yaftayı kabul ettim. Oysa neysem yine oyum’. Biz de öyle. (Cansever, “Yaş ve Şiir Üstüne” 287)

1950’li yıllarda yalnızca şiirde değil, edebiyatın diğer alanlarında da büyük ve önemli bir atılım olduğu, yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, her şairin poetikası birbirinden o kadar farklıdır ki, değil bir “akım” içinde toplamaya kalkmak, bir “kuşak” olarak değerlendirmenin bile istisnaları olacaktır. Yine Cemal Süreya’nın bir söyleşisinde İkinci Yeni’ye ilişkin şu yanıtı, esprisinin yanında son derece önemli bir noktaya da ışık tutmaktadır:

İkinci Yeni ben’im... Tabii, Ece’yi, Turgut’u, Sezai’yi, Edip’i, Can’ı, Tevfik’i, Özdemir’i, Nihat’ı, Gülten’i, Hilmi’yi, Ergin’i, Metin’i, Dağlarca’yı, Ahmet’i, Ahmed Arif’i, Arif Damar’ı, Oktay Rifat’ı,

Melih Cevdet'i, Behçet Necatigil'i, Mehmed Kemal'i, Şeyh Gâlib'i,  
Nâzım'ı saymazsak... Yılmaz da var, Attilâ da, İsmet Özel de,  
Behram'lar da. Berfe! (“Şair Bir Tavırdır ve...” 93)

Aynı söyleşide Cemal Süreya, “İkinci Yeni bir güvercin curnatasıdır” der,  
“[b]en en alçaktan uçuyorum. Avcılardan değil, arkadaşlarımdan korktuğum için”  
(93). Öyleyse İkinci Yeni'nin, kaidesi “başka” olan, bir istisnalar kuşağı olduğunu  
ifade edebiliriz. Çünkü İkinci Yeni'ye ilişkin belirlediğimiz birçok özellik, ancak  
birini ya da birilerini saymadığımızda geçerli olacaktır. Bu, “hiçbir ortak paydadın  
söz edilemez” anlamına gelmemelidir. İmgeye verilen önem, anlamın arka-plana  
atılması (İng. *backgrounded*), sözdiziminde ve biçimde yapılan deformasyon gibi  
çeşitli olanaklardan söz edilebilir. Ancak bunlar, “İkinci Yeni” adı altında anılan her  
şairin temel özellikleri değil, farklı ölçülerde yararlandığı olanaklardır ve “dönemsel  
değerlendirmeler” söz konusu olduğunda başvurulabilir. Elbette çoğu, Batı şiirinden  
ve birbirlerinden etkilenmişler, bir yenilik arayışı içinde olmuşlardır. Ancak, “İkinci  
Yeni” genel başlığı altında adı geçen her şairi kendi başına bir istisna saymak, onları  
“aynı kefeye koymak”tan daha doğru sonuçlar verecektir. Çünkü bugün, “İkinci  
Yenici” her şairin bir istisna olduğunu kabul eden, onları bir akım içinde toplamaya  
kalkışmanın yanlış olacağını düşünen yazarların bile “İkinci Yeni” adlandırmasıyla  
genellemeler yapmaktan çekinmediği görülmektedir. Bu “genel” yazılarda yarım  
yüzyıldır tekrarlanan “İkinci Yeni özellikleri” belirtilmeden geçilmez. Nedir bu  
özellikler; biz de tekrar edelim: “İkinci Yeni şiiri”nin “soyut”, “anlamsız” ya da  
“kapalı” olması, “özde ve biçimde deformasyon” a dayanması, “bireycilik”,  
“biçimcilik”, “okurdan kopma”, “topluma sırtını dönme”, “usdışına çıkma”,  
“bilinçdışının olanaklarından yararlanma” ya da “duygusal anlam”ın tercih edilmesi,  
geleneğe, özellikle de “Garip akımının yalınlığına karşı çıkılması”. Şairler ayrı ayrı



inceleme konusu yapıldığında –elbette istisnalar da belirtilerek– bu özelliklerin karşısında konumlandırılabilirler. Ancak çoğunlukla hepsine birden “İkinci Yeni” demek birçok yazarın kolayına geldiği için, bu belirsiz adlandırmadan kurtulmak mümkün olmamaktadır. Oysa Turgut Uyar’ın da belirttiği gibi, “İkinci Yeni Şiiri” diye anılanlar, ister istemez “o dönemdeki kötü örnekler”i\* de ifade etmektedir (Cansever, “Yaş ve Şiir Üstüne” 288).

Biz bu çalışmada “İkinci Yeni”nin taşıdığı belirsizliklerden ve genellemelerden kurtulabilmek için, Edip Cansever’i İkinci Yeni’nin dışında, İkinci Yeni’yi ise, hiç değilse ilk yıllarında olduğu gibi, tırnak içinde düşünmeye özen göstereceğiz.

### C. Cansever’in “İkinci Yeni’liği”

Edip Cansever, henüz tartışmaların yoğunlaşmadığı bir dönemde, 27 Ocak 1957’de *Pazar Postası*’nın düzenlediği soruşturmaya verdiği yanıtta İkinci Yeni’nin Erdost’un verdiği isimlerce kuruluyor olduğunu ifade eder. Ancak, henüz yalnızca Erdost tarafından sözü edilen İkinci Yeni’nin, oluşturulmaya çalışılan “ilkelerini” kabul etmez:

Bence ‘İkinci Yeni’ gene Erdost’un adını andığı ozanlarla kuruluyor.

Ne var ki onları anlamsız şiirin çemberi içinde düşünmek yanlış bir

yol. Can Yücel’in de belirttiği gibi bu yeni silkiniş, tilcik - görüt -

anlam üçlemine çözecek ozanlarla kendini bulacak. [...] [B]eni

inandıran şiirin, anlamı olan, kişinin şiir gereksinmesini karşılayabilen

---

\* Bu konuda Yavuz Örtan’ın şu “dize”leri, bu anlamdaki “İkinci Yeni”ye “iyi” bir örnek olmuştur: “[Z]aaf çizgisinde ayaz sırtı olmanın yemyeşil kibrit aydınlığına gerilerek ışıgımızı hoyrat çizerdik muhtaç bir adeta karşı inkârın baldırında firarî dişleriyle o lüzum köpekleri fevkalâde ıslanır. Sonra fani uzak çıplaklığımızı giyinerek o malûm sırtıyla kayıp sakladığımız ellerimizde büyük kırmızılar beklerdik” (alıntılayan Bezirci, “İkinci Eski’ Çıkmazda” 95).

bir şiir olduğunu biliyorum. S. Birsal'in dediği gibi anlaşılmayana özel bir saygı beslemiyorum ben. Kelimeciliği, 'şiirin amacı bir şey söylemek değildir' fikrine karşıt olarak ele alıyorum. [...] Anlamı mısra ve şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire, çalışma tarzına aklım yatmıyor. ("Edip Cansever'in Cevabı" 7)

*Pazar Postası*'nın sayfalarında kalan bu görüşlerinden de anlaşıldığı gibi, Cansever, verdiği yanıtta Muzaffer İlhan Erdost'un "bir şey söylemeyen şiir" savına karşı çıkar. Bu arada Erdost'un adını İkinci Yeni ile birlikte andığı şairlerden biri olan Ece Ayhan için "şiirin ne olduğundan habersiz" ifadesini kullanır. Ece Ayhan, yıllar sonra Cansever'e bu sözleri için teşekkür edecektir: "Yıllar önce söylediği sözler bugün doğru çıkıyor. İçtenlikle yazıyorum şunu: 66 yaşındayım ama şiirin ne olduğunu bilmiyorum daha" ("Bir Sıkı Şair: Edip Cansever" 50). Bu sözler, elbette Ece Ayhan'a has bir ironi olarak da okunabilir. Ancak, Ece Ayhan ile Edip Cansever'in şiirleri arasındaki farklar düşünüldüğünde, Cansever'in başından beri neye "cephe aldığı" anlaşılacaktır. Nitekim Cansever, soruşturmanın *Perçemli Sokak* ile ilgili sorusuna verdiği yanıtta "İkinci Yeni'nin başarısı[nın], şiirin ne olduğunu bilerek, O. Rifat ve onun gibi yazarlara cephe almasından ibaret" olacağını savunur ("Edip Cansever'in Cevabı" 11). Cansever'e göre Oktay Rifat, bu kitabıyla "ortalığı şaşkırtmak" amacıyla olduğunu göstermiş, "Batıda çoktan işlemini yitirmiş bir akımı yurdumuza ithal" etmiştir. Edip Cansever'in bu görüşü, eleştirmenlerce İkinci Yeni'nin içinden konuşuyormuş gibi anlaşılmıştır. Oysa bütün sorulara verdiği yanıtlar göz önünde tutulursa, daha kurulmamış bir İkinci Yeni'nin, eğer kurulacaksa Oktay Rifat gibi şairlerin yaptığını yapmayarak başarılı olabileceğini kastettiği anlaşılır.

Bir tür “eleştirmen akımı” sayabileceğimiz “İkinci Yeni maketi”nin yaratıldığı 50’li yılların sonunda ise, İkinci Yeni’nin, ilkeleri şairler tarafından belirlenmiş bir akım şeklinde kurulmadığı iyice anlaşılmıştır. Cansever, Şubat 1960’ta *Yeditepe* dergisinin düzenlediği soruşturmada İkinci Yeni’ye bir akım niteliği kazandırmanın “ikinci bir yanılığ” olacağını ifade eder:

‘İkinci Yeni’ye gelince, bu deyim ilk ortaya atanlar, tutarsız bir anlayışı savunmak istemişlerdir; ‘sözcüklerin rastlantusallığına’, ‘şiirin toplumsal bir görevi olmadığına’ inandırmışlardı kendilerini. İşte bu yanlış görüş, bu yanlış tanıtma yüzünden ‘İkinci Yeni’ denen olguyu kimse benimsemek istemedi. Nitekim aynı düşünce önce yadırgandı sonra da çürütüldü. Çünkü hem anlam, hem de toplumsal öz bakımından yüklü, olgun, yeni bir şiire varıldı. [...] ‘İkinci Yeni’ye bir akım niteliği kazandırmak, ikinci bir yanılığa düşmek olur. O, değişik şairlerin, değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa. (“Soruşturmaya Yanıt” 45-46)

Eleştirmenlerin çoğu, özellikle de Asım Bezirci, Cansever’in bu gibi sözlerini kaynak göstererek, “İkinci Yeni”nin kısa zamanda “İkinci Eski” olduğunu, artık İkinci Yeni şairlerinin bile İkinci Yeni’yi sahiplenmediğini ifade eder. Bezirci’ye göre, 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle birlikte koşullar değiştiği için şairler de hatalarını anlamışlar ve değişmişlerdir. Oysa Cansever, İkinci Yeni tartışmalarının ilk günlerinde bile bir İkinci Yeni şairi olarak konuşmamış, eleştirmenlerce belirlenen “ilkeleri” benimsememiştir. Gerçi Cansever’in İkinci Yeni’nin ileri sürülen özelliklerine en yakın görünen *Yerçekimli Karanfil* adlı kitabında deneysel çalışmalar daha ön plandadır. Ancak, bu yakınlığı bütünüyle “bir şey söylemeyen şiir”e ya da “topluma arkasını dönen şiir”e bağlamak, pek olanaklı görünmemektedir.

Cansever'in şiirlerini ele alacağımız üçüncü bölümde, bu konuyu ayrıntılı bir şekilde irdeleyeceğiz.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, *Pazar Postası*'nın soruşturmasına katılan şairlerden İlhan Berk dışında hiçbiri, ilkeleri Erdost tarafından belirlenmeye çalışılan İkinci Yeni'yi kabul etmez. Ancak bu bile bir eleştiri konusu olacaktır. Hepsi bir araya gelmiş ve ilkelerini kendilerinin koyduğu bir akım yaratmışlar gibi, "birinin söylediği öbürünü tutmuyor" ya da "her biri ayrı telden çalıyor" şeklinde eleştiriler gelecektir (İlhan, "Anlamsızlıklar Sirki..." 45).

İkinci Yeni'yi "Menderes Diktası'nın şiiri" olarak gören ve "İkinci Yeni" adı altında anılan şairlere karşı en sert yazılarıyla dikkati çeken yazarlardan biri olan Attilâ İlhan bile ("Önsöz Yerine" 7), Muzaffer İlhan Erdost'un "bir şey söylemeyen şiir" savını haksız çıkarmak için kendisiyle çelişmeyi göze alarak Sezai Karakoç'tan ve Cemal Süreya'dan aldığı örneklerle bu şiirleri "kim 'anlamsız' bulabilir" diye soracaktır ("Anlamsızlıklar Sirki ya da..." 46). Erdost'un şiirden "siyasi bir işlem" beklenemeyeceğine ilişkin görüşüne ise, Cemal Süreya'nın "Bun" adlı şiirinden yaptığı bir alıntıyla yanıt verecektir: "Şair burada ABD'deki zenci aleyhtarlığını kınamakta, görüleceği gibi açıkça zencilerin yanını tutarak düpedüz 'siyasi bir işlem' görmektedir" (44). Oysa, İkinci Yeni'yi "anlamsızlık" ile suçlayan da, yine Attilâ İlhan'ın kendisidir: "İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, 'rastlantısallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal / bireysel içlemden soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar" ("Önsöz Yerine" 11).

Attilâ İlhan'ın Cemal Süreya'dan ve Sezai Karakoç'tan alıntılıdığı dizeleri, İkinci Yeni'nin "bir şey söyleyen" ve "toplum ile ilgisi olan" örnekleri olarak, burada da anmakta yarar var:

Gözleri göz değil gözistan  
Bir odadan bir odaya geçiyor  
Kapının birini açıp birini kapıyor  
Adı Meryem değil sadece Dorothy Lucy  
Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan  
Zenciler zenciler iki okka zencefil  
İntihar süsü verilerek  
Güneşin linç edildiği bir akşam (Cemal Süreya, “Bun” 37)

Çocuk düşerse ölür çünkü balkon  
Ölümün cesur körfezidir evlerde  
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların  
Anneler anneler elleri balkonların demirinde (Karakoç, “Balkon” 116)

Bu örnekleri vermesine rağmen, Attilâ İlhan, İkinci Yeni şairlerinden hiçbirini ayrı ayrı değerlendirme zahmetine katlanmadığı için hepsine birden “İkinci Yeni sirki” diyerek “İkinci Yeni Savaşı”nda çatışmalara katılmaya, “saldırı”lar düzenlemeye –bu sözcükler kendisine aittir– devam edecektir (*İkinci Yeni Savaşı* 205). Örneğin, 27 Mayıs’tan sonra bütün İkinci Yeni şairlerinin “toplumcu” olduğu noktasında Asım Bezirci ile aynı “saf”ta yer alacaktır:

Şimdi de herkes toplumcu, çık çıkabilirsen, işin içinden: Delikanlı, 27 Mayıs delikanlısı: [...] Evet, hiç kimse ona ‘maaşlı parti şairi ol’ demiyor, ‘şarkı söyleyen yarınların’ çığırtkanlığını yap, demiyor; ama toplumcu adamın sanatı, ister istemez özcü, işlemci bir sanattır, toplumcu bir dünya görüşün olur, toplumculuğa heveslenir de, biçimci bir sanat düzeyinde direneyim dersen, en azından *Edip Cansever*

kadar acınacak bir hâle düşersin, kimse de zahmet edip yazdıklarını okumaz. (İlhan, “Yenilerin Çıkmazı” 77-78, özgün vurgu)

Başka bir yazısında ise “[s]anaatçının ‘sosyalistliğini’, toplumculuğunu her şiirinde, her dizesinde aramaya kalkışmak besbelli ‘ineklik’”tir (“Eylül Palmiyeleri” 150) diyecek olan Attilâ İlhan, çalışmamızın başından beri ifade ettiğimiz “eleştirmen akımı”na belki de en büyük katkıyı yapmıştır. İlhan’ın “Ayıptır” başlıklı yazısında geçen şu sözler, bunu göstermeye yetecektir: “Turgut Uyar’ın bir şiirinden beş mısraya, Cemal Süreya’nın rastgele beş mısramı ekleyip, sonra hepsini tersinden yazıp, altına Edip Cansever imzasını atın, yadırganmaz” (“Ayıptır” 230).

Edip Cansever’e ya da yukarıda adı geçen diğer şairlere “İkinci Yeni” genellemesinden yaklaşma kolaylığı, Attilâ İlhan gibi birçok eleştirmenin bizce büyük “ayıp”lara, yanlışlara düşmesine neden olmuştur. Bu eleştirmenlerden biri olan Asım Bezirci, Cansever’e “İkinci Yeni maketi” aracılığıyla yaklaştığı birçok noktada yanlışlarını da beraberinde getirmiştir. Örneğin, İkinci Yeni şiirinin özelliklerini belirlemeye çalıştığı bir yazısında bu şiirin soyutlamaya dayandığını kanıtlamak için Cansever’den şu şekilde bir alıntı yapıyor: “Sözcüklerin, deyimlerin en soyutuna kadar gitmek bence şairin evreninin zenginliğini gösterir. Gerçeğin anlatımı, gerçeğe çok yanlılık kazandırılması için en doğal yol soyutlamadır” (Bezirci, “İkinci Yeni’nin Özellikleri” 21). Bezirci’nin alıntısı burada bitiyor. Alıntılardığı özgün metinde ise Cansever, şöyle diyor:

Sözcüklerin, deyimlerin en soyutuna kadar gitmek bence şairin evreninin zenginliğini gösterir. Gerçeğin anlatımı, gerçeğe çok yanlılık kazandırılması için en doğal yol soyutlamadır. Bu da bir uygarlık sonucudur. Varlıklar yeni özellikler kazandıkça, soyut sözcükler de aynı oranda artacaktır. *Ama şairin işi burada bitmiyor.*

*Onun işi soyutu somutlamaktır.* (“Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında” 21, vurgu bize ait)

Görüldüğü gibi Cansever, burada “soyutlamayı” değil, “somutlamayı” savunuyor. Ancak Bezirci, Cansever’in somutlamaya dayanan sözleri zihnindeki “İkinci Yeni maketi”ne uymadığı için, bu cümleleri görmezlikten gelerek, yalnızca işine yarayan kısımları alıyor. Böylelikle Cansever’i söylediğinin tam tersini, somutlamayı değil de soyutlamayı, savunuyormuş gibi gösterebiliyor.

Aslında Bezirci’nin bu tutumu sergileyen başka bir yazarı, Fethi Naci’yi eleştiren bir yazısı da var. Bezirci, Napolyon’a atfedilen “[b]ana bir aşk mektubu verin, ordan alacağım sözle sizi idam ettireyim” sözünü alıntıyla, Fethi Naci’ye “[s]enin yaptığın da, aşağı yukarı, buna benzemiş” diyor (“Şiirde Kapalılık” 113). Ayrıca Fethi Naci’yi, hukukta geçen “[k]üllün içinden alınan bir cüze istinaden hüküm yürütmek usulsüzdür” şeklindeki içtihat kararıyla suçluyor. Bu noktada başka bir benzerlik dikkatimizi çekiyor; Bezirci’nin “usulsüzlük” yaptığı alıntının, onun “usulsüzlük”le suçladığı Fethi Naci ile bir ilgisi var: “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında” başlığıyla yayımlanan söyleşi, Fethi Naci imzasını taşıyor.

Asım Bezirci’nin İkinci Yeni şairlerinin kısa sürede hatalarını gördüklerini ve 1960’tan sonra “27 Mayıs’ın getirdiği hava” ile topluma yöneldiklerini ifade ettiğini yukarıda belirtmiştik. Bezirci, bunu kanıtlamak için de Cansever’e başvuruyor. Ona göre Cansever, 1960’tan sonra birdenbire “toplumculuğu öneren”, “toplum”u öne çıkaran yazılar yazmaya başlıyor (“İkinci Yeni’nin Tarihçesi” 64). Oysa Cansever, 1960’tan sonra değil, başından beri toplumla ilgiler kurmaktan söz ediyor. Örneğin, 1 Kasım 1956’da *A* dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde “şiir yapma”yı da buna bağlıyor: “Şiir yapmak toplumla ilgiler kurmaktır en önce. Usta ozan, işi ne yandan alırsa alsın sonuca varan adamdır. Soyut şiir yapıyorum diye bilinçaltı saçmalıklarını

dökenleri de, salt dış gerçeklere bağlanıp sanattan yoksun mısralar düzenleri de anlamıyorum ben” (“Edip Cansever’le Konuştum” 71).

Bezirci, Edip Cansever’in İkinci Yeni’ye nasıl katıldığını ise, şu şekilde belirtiyor: “Cansever, başlangıçta Muzaffer Erdost’un İkinci Yeni tanımına karşı çıkmış, Pazar Postası’ndaki soruşturmasına genellikle olumsuz cevap vermiştir. Ardından İkinci Yeni’ye yaklaşmış, onun öncüleri arasına katılmıştır. *Yerçekimli Karanfil* bu katılmanın ürünüdür” (“Yara Deşildikten Sonra” 107, özgün vurgu). Bezirci’nin söz ettiği soruşturma, *Pazar Postası*’nın 27 Ocak 1957 tarihli sayısında yayımlanmıştır. *Yerçekimli Karanfil*’in de yayım tarihi 1957’dir. Aradan bir yıl bile geçmemişken, Cansever, birden bire fikir değiştirip bir çırpıda İkinci Yeni ürünü şiirler mi yazmıştır? Bezirci’nin sözlerinden başka türlü bir anlam çıkarmak olanaklı mıdır?

Asım Bezirci’nin bu gibi yanlış gözlem ve yorumları çoğaltılabilir. Bu tür yanlışlar yalnızca İkinci Yeni eleştirmenleri tarafından değil, günümüzde de sıklıkla yapılıyor. Örneğin, Cevat Akkanat’ın da, 2002 yılının sonlarında yayımlanan *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri* adlı kitabıyla, elli yıllık “eleştirmen akımı”nı “yeniden ürettiği” söylenebilir. Akkanat, kitabında bizim de adlarını andığımız yedi şairin gelenele olan bağlarını ortaya çıkarmak istiyor. Ancak, o da bu şairlere “İkinci Yeni maketi”nden yaklaştığı için ortaya “ilginç” sonuçlar çıkıyor.

Kitabının son bölümüne kadar yalnızca aktarma ve alıntılarla yetinen Akkanat’ın, özgün olması beklenen son bölümde, geleneğe ve İkinci Yeni’ye ilişkin kalıplardan hareket ettiği için, çalışmasını bir çıkmaza soktuğu söylenebilir. Akkanat, kitabının “İkinci Yeni Şiirinde Geleneğin Görünüşü” başlığını taşıyan bu bölümünde divan edebiyatının ve halk edebiyatının “şekil ve muhtevâ unsurları”nı teker teker sıralayarak, İkinci Yeni şiirlerden bu “unsur”lara uyan bölümler



alıntılıyor. Alıntıladığı bölümlerin o şairin hangi dönemine ait olduğuna dikkat etmediği gibi, o unsurların şairlerin poetikalarına uyup uymadığını da tartışmıyor. Örneğin Akkanat, Edip Cansever'in gelenekle bağları en zayıf "İkinci Yeni şairi" olduğunu belirtmesine karşın (327), bu bölüme ondan bulduğu örnekleri de katıyor. Çünkü "gelenek" konusuna bir şairin poetikasıyla değil, "İkinci Yeni" genellemesinden yaklaştığı için Edip Cansever'den de örnekler vermek durumunda kalıyor. Ancak, bulduğu örnekler, bu yöntemin ne kadar zorlayıcı ve yanlış olduğunu göstermeye yetiyor. Akkanat, "İkinci Yeni Şiirinde Halk Şiiri 'Şekil' Özelliklerinin Görünüşü" başlığını taşıyan bölümün "Türküler" kısmında, Edip Cansever'in türkülerden "yararlandığını gösteren" iki örnek saptamış:

Edip Cansever'in şiirlerinde ise türkülerle ilgili olarak tespit edebildiğimiz iki örnek, *Yerçekimli Karanfil* kitabındaki [\*] "*Tragedyalar*"ın teatral havası içinde, birkaç ara başlık olarak kullanılan "*Ağıt*"lar (s. 148 ve 154) dır. Bu parçaların "*ağıt*" olarak anılmasının sebebi, hüznün duygularının egemen olmasından olsa gerektir". (Akkanat 255, özgün vurgu)

Edip Cansever'in "Tragedyalar"da "Ağıt" ara başlıklarını kullanmış olması, onu halk şiiri geleneğine bağlamamız için yeterli bir neden midir? Bir şairin gelenek ile olan ilişkisi, o şairin şiirlerine yalnızca "ağıt", "kaside", "gazel" gibi başlıklar koymasıyla mı ölçülür? Cevat Akkanat, Edip Cansever'i "İkinci Yeni maketi" içinde düşünmeseydi, öyle sanıyoruz ki bu kitabında ondan hiç bahsetmeyecek, örnek bulmak için de kendini bu kadar zorlamayacaktı. Edip Cansever'in gelenek ile hiçbir ilişkisi kurulamaz anlamına gelmemelidir bu. Buradaki sakınca, gelenekle ilişkisi

---

\* Edip Cansever'in "Tragedyalar" başlığını taşıyan şiiri, *Yerçekimli Karanfil* kitabında değil, *Tragedyalar* adlı kitabında yer alır. *Yerçekimli Karanfil*, aynı zamanda "Toplu Şiirleri 1" in de adı olduğu için, Akkanat bunu tercih etmiş. Oysa, bu kitapların biri "İkinci Yeni" döneminde, diğeri ise, onun "İkinci Yeni'den ayrıldığı" iddia edilen dönemde yayımlanmıştır. "İkinci Yeni" genel başlığı altında anılan bir şair için, bu önemli ayrıntıyı atlamamak yarar var.

kurulamayacak bir şaire yer verilmesi değil, o şairin başka şairlerle, yalnızca İkinci Yeni içinde anılmalarına dayanarak, “gelenek” gibi alanı oldukça geniş bir konuda yan yana getirilmesidir.\* Cansever’in gelenek ile olan ilişkisinin nasıl temellendirileceği ve onun bu konudaki görüşleri ise, çalışmamızın ikinci ve üçüncü bölümlerinde ele alınacaktır.

Öyle görülüyor ki, günümüzde de çok kez tekrarlanan İkinci Yeni yanlışlarından kurtulabilmek için, öncelikle Edip Cansever’in bir “İkinci Yeni şairi” olduğunu unutmamız gerekiyor. Amacımız “Amerika’yı yeniden keşfetmek” ya da ona yeni bir ad bulmak değil; içi boşaltılmış kavramlardan sakındığımız gibi, akımlara ilişkin “maket”lerden de sıyrılabilmek; şairin kendisine gitmek, onu asıl kişiliğiyle değerlendirebilmek. Çalışmamızın ikinci bölümünde Cansever’in düzyazılarını, üçüncü bölümde ise, şiirlerini ele alarak bunu yapmaya çalışacağız.

---

\* Cevat Akkanat, “gelenekle sürekli bir uyum içinde kalan tek isim Sezai Karakoç’tur” diyor (329). Kitabında Sezai Karakoç’a geniş yer ayırması da dikkati çekiyor. Onun bu görüşüne ve Sezai Karakoç’a verdiği öneme dayanarak, şöyle söyleyebiliriz: Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri* değil de, “Gelenek ve Sezai Karakoç Şiiri” başlığını taşıyan bir kitap yazsaydı, çalışmasını yalnızca bu şairle sınırlasaydı, hiç değilse “İkinci Yeni” maketinden kurtulmuş olur, daha isabetli sonuçlar elde edebilirdi.

## BÖLÜM II

### CANSEVER'İN “DÜŞÜNCE”LERİ

Edip Cansever, yalnızca soruşturma ve söyleşilerde “İkinci Yeni”ye ilişkin sorulara verdiği yanıtlarda değil, düzyazılarında da bu hareketin ilkeleri olarak öne sürülen düşüncelerin karşısında yer almıştır. Çalışmamızın bu bölümünde Cansever’in “düşüncenin şiiri”, “toplum” ve “insan” gibi kavramlara vurgu yapan düzyazıları ele alınacaktır.

Öncelikle belirtilmesi gereken, Cansever’in herhangi bir şekilde “eleştirmenlik” ya da “ediplik” gibi bir iddiasının olmadığıdır. Söz konusu edilen düzyazıları da olsa, o her şeyden önce bir şairdir. Yazılarında da çoğunlukla “şairâne” bir üslup görülür. İlk bakışta nesnel görünenlerinde bile bir yerden sonra öznelğin öne çıktığı söylenebilir. Bu ise, kendi poetikasını belirleme ya da şiirini anlamamıza yardımcı olacak ipuçları verme çabasında olan bir şair için eleştirilecek bir nokta değil, doğal ve kaçınılmaz olan bir sonuçtur. Buna bağlı olarak çalışmamızın bu bölümü, Cansever’in kullandığı kavramların tartışılması bağlamında değil, poetikasının belki de en önemli kavramı “düşünce” olan, ilk şiirinin adını bile “Düşünce” koyan (54) ve “düşüncenin şiiri”ni arayan bir şairin “düşünce”lerini

anlama, ona yakınlaşma çabası olarak görülmelidir. Bu “düşünce”ler, hem onun şiirini anlamamızı sağlayacak, hem de ne ölçüde İkinci Yeni dışında olduğunu gösterecektir.

Edip Cansever’in diğer İkinci Yeni şairlerine göre “fazla” şiir yazmış olmasına karşın, çok az düzyazı kaleme aldığı söylenir. Şiir yazdığı kırk yıllık süre göz önüne alındığında doğru bir saptamadır bu. Ancak, bütün yazıları yalnızca *Gül Dönüyor Avucumda* adlı kitaba alınanlardan ibaret değildir. Bugün birçok yazar tarafından, Cansever’in düzyazılarının bu kitaptakilerle sınırlı olduğu, dolayısıyla bu yazıların “toplamı[nın] 10’u geçme[diği]” sanılmaktadır (Canberk 23). Oysa Cansever’in bu kitaba alınmayan, dergilerde kalan yazıları çok daha fazladır. Söyleşileri ve soruşturma metinlerini dışarıda tutarsak, Cansever’in düzyazıları otuzu geçer. Buna soruşturma metinlerini de katarsak, şairin yetmişe yakın yazısı olduğunu görürüz. Yazıların yayımlanma tarihlerine bakıldığında, 1966’ya kadar pek de az yazmadığı, fakat bu tarihten sonra neredeyse düzyazıyı bıraktığı söylenebilir. Şiir kitapları düşünüldüğünde, bu dönem, sekizinci kitabı *Çağrılmayan Yakup*’un (1966) sonrasındır. Bu kitaptan sonra dokuz kitap daha yayımlayacak olan şair, “neden düzyazı yazmadığı” sorusuna 1983 yılında *Varlık*’ta yayımlanan bir açıkloturumda şu yanıtı verir:

Yalnızca şiir düşünüyorum. Biraz da tembellik denebilir, ama şiirden başka hiçbir yazı biçimi beni ilgilendirmiyor artık. [...] T. S. Eliot çapında deneme yazabilen çıkmadı şimdiye kadar. Diyelim bir Luca[k]s gibi tezler öne süren bir incelemeci çıkmadı. [...] Böylesine kapsamlı yazılamayacaksa, yazıdan vazgeçmeli dedim ve en iyi bildiğim -eğer becerebiliyorsam- şiirin daha iyisini yazmayı seçtim. (“Yaş ve Şiir Üstüne” 278-80)

Edip Cansever’le birlikte Cemal Süreya ve Turgut Uyar’ın da katıldığı bu açikoturumda da belirtildiği gibi, Cansever’in yazmamasında dönemin bazı “eleştirmen”lerinin onun düşüncelerine ilişkin yanlış yargıları da etkili olmuştur. Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” (1956) ve Turgut Uyar’ın “Çıkmazın Güzelliği” (1963) adlı yazılarının yayımlanmasından sonra olduğu gibi, Edip Cansever’in “mısra işlevini yitirdi” (1964) demesinden sonra da (“Tek Sesli Şiirden...” 57), söylenenleri “çarpıtma” düzeyine varan yazılar yayımlanmıştır. Turgut Uyar ve Edip Cansever’in “şiiir üzerine” yazmayı birbirine yakın tarihlerde bıraktıkları düşünülürse, yazılarının karşılığını bu şekilde almaları –her ne kadar bunda yazıların yanlış anlamalara yol açabilecek sloganlar üstüne kurulmasının payı olsa da– her iki şair için de bir umursamazlığa neden olmuş olabilir. Ayrıca o tarihlere kadar kendi şair kişiliklerini çoktan yaratmış olmaları, yazmamalarında başka bir etken olarak düşünülebilir.

#### **A. “Düşüncenin Şiiri”nde Kapalı İncelik**

“Düşüncenin şiiiri”ni bulmak, başka bir deyişle, şiiirde düşünceyi gizlemek yerine, onu açığa çıkarıp estetik hazza bu yoldan ulaşmayı denemek, Edip Cansever’in bütün yaşamı boyunca önemsediiği tutumlardan biri olmuştur. Güzelliğin düşündürücü olduğunu savunan Cansever, “şizofrenik dil”den ve bilinçdışının diğer olanaklarından yararlanması bir yana, şiiirde “düşünsel-ussal bir ölçü” aramış, birçok yazısında bunun gerekliliğini vurgulamıştır.

Edip Cansever, 1959’da *Yeditepe*’de yayımlanan “Düşüncenin Şiiri” başlıklı yazısında Fransız sembolistlerinden Paul Valéry’nin “[ş]iirin içinde fikir, elmanın içindeki gıda kadar saklı olmalıdır” görüşüne üç nedenle karşı çıkıyor: Birincisi,

şairin düşüncelerini gizleyip onları belli belirsiz bir hâle getirmesi, okuru pasif bir noktaya itiyor. Okur, “şairin düşüncelerinden çok, bu düşünceleri saklayan duygularla oyalanıyor. Şiir diye yüzeyde kalan bir görünüşü benimsiyor. Böylece duygulandırma dediğimiz, şiirin herhangi bir niteliği değil de, şartı olup çıkıyor” (41). Bu görüş, Cansever’in diğer yazılarından da edindiğimiz izlenime göre, onun “okuru düşünmeye yöneltme” amacına uygun düşüyor. İkinci neden, düşünceyi gizlemenin eski bir şiir alışkanlığı olmasına dayanıyor. Cansever bilimin, felsefenin bunca kaynaştığı bir çağda düşüncenin şiirini öncelikle bir “zorunluluğun şiiri” olarak nitelendiriyor (42). Cansever’in bu zorunluluğu, “Batı şiirine öykünmenin bir sonucu” olarak gördüğü “aşırı biçimciliğe” karşı duyduğu da söylenebilir. Üçüncü neden olarak ortaya çıkan bu durum, başka bir deyişle dönemin “aşırı biçimci” şiir anlayışından duyduğu rahatsızlık, ona göre “değişik şiir alanları”nın bulunmasını gerekli kılıyor. Cansever, yeni şiir alanlarının ancak değişik düşüncelerle, düşünme yöntemleriyle kurulacağını söylüyor.

“Evet şiir biçimdir; değişik biçimler yaratma sanattır. Ama ben, şimdilik buna inanmak istemiyorum” (44) diyen Edip Cansever’in bu görüşleri, onu “özcü” denen şiir anlayışına yaklaştırıyor ve “acaba hazır düşüncelerden mi yararlanmak istiyor” ya da “şiirin bir düşünce aktarıcısı olduğunu mu savunuyor” sorularını akla getiriyor. Bu konuda Ahmet Oktay, bir yazısında Cansever’in hep “özcü” bir şair olarak kaldığını ifade ediyor (“Gününe Tanık” 93). Ancak Cansever, “düşüncenin şiiri” deyiminin öncelikle bir düşünürlüğü çağrıştırdığını, bunun özcülükle karıştırılmaması gerektiğini belirtiyor:

Çünkü her biçimli söz, aynı zamanda bir özü de kapsayabilir. Oysa düşünüyüşü şiiri, özcü dediğimiz şiiri de kapsayabilecek bir bütünlüğün, bir güçlülüğün şiiridir. [...] Politik kaygılar, ama salt bu kaygılar

yeni şiirin ustalarını [Birinci Yeni şairlerini] sınırlamış, bir bakıma iğdişlemiştir. Çünkü onlar özcülüğü bir aşama değil, amaç olarak bellemişlerdir. Böylece tek yanlı olmaktan kurtulamamışlar; yani politik anlayışlarını da kavrayacak bir bütünlüğe erişememişlerdir. (“Düşüncenin Şiiri” 42)

Burada Cansever’in sınırları belirlenmiş “hazır” düşünceleri ya da bilinen öğretileri kastetmediği, bunları da kapsayacak olan şiire bir “düşünce aktarıcısı” değil, “düşünce üreticisi” gözüyle baktığı ortadadır. Ancak, bu yazıda “düşünce” ile “şiir” arasındaki ilişkinin net bir şekilde açıklandığını söylemek de pek olanaklı görünmüyor. Aynı konunun, yeterli olmasa da, daha açık bir ifadesini 1982’de yayımlanan bir söyleşisinde buluyoruz:

Düşünce ürünleri duygusallığa yer vermez. Şiirse sağduyuyu, bir ölçüde denetimi elden bırakmamak koşuluyla duygusaldır. Düşünce dediğimiz (yani aklın işlevi) eninde sonunda şiire dönüşmelidir. İşte bu kertede şair düşünmeyi düşünemez. *Dolaysız olarak* felsefenin, toplumbilimin, ruhbilimin, genellikle ithal düşüncenin şiire hiçbir yararı yoktur. [...] Felsefede de, öteki bilim dallarında da duyguya yer yoktur. Tezler, savsözler, yargılar ve sentezler vardır. Bu yöntemle elbette bir şiir çalışması yapılamaz. (“*Yeniden Üstüne Konuşma*” 135, vurgu bize ait)

Cansever, 1960’ta *Yeditepe* dergisinde yayımlanan “Düşünceye Sunu” başlıklı yazısında ise “şiir düşünmek” ile “düşünceye yaslanmak” arasındaki ayrımı değinerek düşünce ile şiir arasındaki ilişkiyi başka bir açıdan kurmaya çalışıyor: “Şiir düşünmek, salt duygululuğu, insanın doğal özelliğinde bulunan bir uyum alışkanlığını, bilinçsiz bir somutlamayı, geleneksel bir biçim endişesini akla

getiriyor. Şairlerimizin belli bir dönemden sonra durulması da, onların düşünmekten çok, ‘şiiir düşünmek’le oyalandıklarını tanıtıyor bize” (6). Bu düşüncelerini Ziyâ Paşa’dan, Ahmet Hâşim’den ve Necati Cumalı’dan aldığı örneklerle destekleyen Cansever, bu şairleri günün geçerli doğrularını “kendi düşünce evrenleri”nde yorumlamadıkları ve kişileştirmedikleri için eleştiriyor. Bunların karşısına Turgut Uyar’dan aldığı “Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız / Üşürdü ellerimiz, aşkımız, sonsuz uzun sakallarımız” dizelerini çıkartıyor:

Buradaki “üşümek” sözcüğünü ezilmekle, sıkılmakla, mutsuz olmakla, ne bileyim buna benzer herhangi bir sözcükle değiştirin; şiiir bozulur ama Turgut Uyar’ın düşünce dünyası bozulmaz. Çünkü şairin söylediği her söz, onun düşüncelerinin şiiirsel bir formülü haline gelmiştir. Bu dizelerin anlamına, aynı zamanda, karşıt bir anlam yakıştıramazsınız. Çünkü Turgut Uyar en önce düşünüyor. Edindiği, ya da yeniden kurduğu bu düşüncelere yaslıyor şiiirini. Yapıtlarındaki güç, salt yaşantılarından, bu yaşantıların da şiiire aktarılmasından ileri gelmiyor. Kısaca diyebiliriz ki, Turgut Uyar’ın düşünceleri, yaşamasının dışında değil. O, düşüncelerini daha canlı kılacak ortamlar arıyor kendine, o kadar. (“Düşünceye Sunu” 6)

Burada da görüldüğü gibi Cansever, düşüncelerin şiiire giren “yaşantıların” dışında bırakılmaması gerektiğini vurguluyor. Daha açık bir şekilde ifade edecek olursak, yaşadıklarımız içinde gördüklerimiz, işittiklerimiz ya da hissettiklerimiz ile birlikte düşündüklerimiz de olduğuna göre, şiiirin, diğerlerini taşıdığı gibi düşündüklerimizi de içine alması, hattâ daha çok buna yaslanması gerektiğini savunuyor. Bu durumda şiiire giren “düşünce”ye “şairin yaşam karşısında aldığı tavır” denebilir. Cansever’in “sorunsallar” üzerine kurulmuş olan “Umutsuzlar



Parkı”, “Tragedyalar” ve “Çağrılmayan Yakup” gibi “uzun” şiirlerinde bu tavrı net bir şekilde görebiliyoruz. Dolayısıyla şairin “düşüncenin şiiri” tanımlamasında asıl altı çizilmesi gereken de bu olmalıdır.

Düşüncelerin şiire giren yaşantıların dışında bırakılmaması, Cansever’in şiirin “yapılan bir şey” olduğuna ilişkin görüşü ile de bir bütünlük taşıyor. Cansever, *Yerçekimli Karanfil*’de yer alan “Kaybola” adlı şiirinde “Yapılan bir şeydir şiir” diyor (28). Şiirin yaratılan değil, “yapılan bir şey” olması, bize şairin öncelikle düşündüğünü, bir tasarım içinde olduğunu ifade ediyor. Cansever’in yukarıdaki alıntıda Turgut Uyar için söylediği gibi, şair “yeniden kurduğu bu düşüncelere yaşıyor şiirini”. Hilmi Yavuz, “Şiir ve Logos” başlıklı yazısında bu konuya şu şekilde açıklık getiriyor:

Ne yaptığını bilen şair, yaratıcı değil, yapıcıdır. Şiir önceden tasarlanabiliyorsa, bu, şiirin *ex nihilo* yaratılan bir nesne değil, yapılan bir nesne olduğunu gösterir. ‘Yapmak’ eylemi, bir tasarımı içerir çünkü. Varoluşçu dille söylemek gerekirse, bir nesne olarak şiirin tasarımı ya da özü, varlığından önce gelir. Dolayısıyla, Edip Cansever haklıdır: ‘Yapılan bir şeydir şiir’. (116, özgün vurgu)

Bu noktada Cansever’in “düşünce” ve “lirizm” arasında kurduğu ilişki aklı geliyor: “Güzellik düşündürücüdür. Bu yüzden de lirizmle hiçbir ilişkim olmadı diyebilirim. ‘Liriği söyleyen kimse, kendi duygulanışının bilincinden çok, duygu anının bilincindedir’, der James Joyce” (“Şiir Üstüne Söyleşi Notları” 66). Edip Cansever, lirizm ile hiçbir ilişkisinin olmadığını söylese de, Talât Halman, 1963’te *Books Abroad* dergisinde yayımlanan bir yazısında Cansever’in “kendine rağmen lirik” olduğunu belirtiyor: “Cansever’in şu anki temel estetik sorunu, doğuştan kendisine verilmiş olan taşkın bir lirizm ile aklının eğilimleri arasında kararsız

kalmasıdır. Cansever ‘kendine rağmen’ (*malgré lui*) lirik bir şair gibi görünüyor” (480, çeviri bize ait).

Edip Cansever’in özellikle kısa şiirleri düşünüldüğünde, onun lirizm ile hiçbir ilişkisinin olmadığını söylemek olanaklı görünmüyor. Orhan Koçak’ın Melih Cevdet Anday için söylediklerini Edip Cansever için biraz değiştirerek ifade edecek olursak, Cansever’deki “ben”in, “aşkın öznesi olan ben” değil, Descartes’ın “düşünüyorum, öyleyse varım” cümlesindeki “ben” olduğu söylenebilir (Koçak 30). Buradan hareketle Edip Cansever’de “düşüncenin şiiri” ile “lirizm”in birbiri ile çelişmediğini söylemek olanaklıdır.

Cansever’in yukarıda ifade ettiğimiz Ziyâ Paşa, Ahmet Hâşim ve Necati Cumalı için kullandığı “günün geçerli doğrularını kendi düşünce evrenlerinde yorumlamadıkları” şeklindeki yargısı, düşünce ile şiir arasında kurulacak olan ilişkide “kişilik” ve “geleneğe” kavramının da önemsenmesi gerektiğini duyuruyor. Cansever’e göre “kişilik”, düşünceye sıkı sıkıya bağlı bir kavram. 1960 yılında yapılan bir soruşturmaya verdiği yanıtta yeni şiirin artık “doğuştan şair” olanları barındırmadığını, yalnızca duygulu olmanın “masallardaki ve ilkçağ destanlarındaki düşünce yoksunluğu”nu sürdürmekten başka bir işe yaramadığını belirtiyor (“Soruşturmaya Yanıt” 49). Yaşantılarla düşüncenin bağdaştırılması gerektiğini savunan Cansever, yeni kişiliklerin oluşmasında geleneğe de büyük önem veriyor. Örneğin, İkinci Yeni’nin doğrudan doğruya bir tepki şiiri olmadığını, Garip şiirinin verdiği örnekleri gerçek bir şiir geleneği saydığını ifade ediyor (46). Şairin geleneği bir süreklilik olarak kavrayışı, başka bir deyişle şiiri bir evrim süreci olarak görmesi, “soyut, somut ve kapalı” kavramlarına bakışında daha bir belirginlik kazanıyor.

1963’te *Yeni İnsan*’da yayımlanan “Kapalı” başlıklı yazısında şiirin “geleneğe” ile “kişilik” arasındaki konumunu Eski Roma tanrılarında Ianus’un

başına benzetiyor: “[B]ir yüzü başlangıçta, bir yüzü sonda, geçmişin de geleceğin de yükünü taşıyan o. Yazının, papirüsten plastiğe geçişine dek süregelen, daha da süregidecek olan büyük bir dünya oyunu bu; hem zamanla barışık, hem de zaman dışı” (7).

Cansever, Ianus’un geçmişe dönük olan yüzünde “anlamak” ile “alışmak” arasındaki ayrıma dikkati çekerek, geçmişte yazılmış şiirleri daha az bir çabayla anladığımızı ya da anladığımızı sandığımızı ifade ediyor. Bunun usumuzun kalıplara alıştırmış olmasından kaynaklandığını belirten şair, giderek anlamak alışmaya dönüştüğü için herhangi bir şiiri anladığımız yerde aldandığımızı, farkında olmadan tuzağa düştüğümüzü savunuyor. Buradan yola çıkarak “kapalı” denen şiirlerin genel olarak bu kalıplara uymayan şiirler olduğu yargısına varıyor. Şiiri kalıplaştırarak sevmenin gerçekte ondan uzaklaşmak anlamına geleceğine vurgu yapan Cansever, Ianus’un geleceğe dönük olan yüzünde ise “kapalı” denen şiirlerdeki açıklığı görebilmek için gündelik sözlerin anlamından, alışkanlığından uzaklaşmayı öneriyor. Bununla birlikte kapalılığın şair için bir korunma yolu olacağını ifade ediyor:

Kapalı yazmak, ozan için bir korunma yolu olamaz mı? Nice mısralardaki güzelliğin, yalınçlıkla, bayağılıkla yer değiştirdiği göz önünde tutulacak olursa, kapalı yazmayı pek o kadar korkunç bulmamak gerek. [...] Ne var ki, kolaylığa kaçmak, beceriksizliği örtmekle de bir tutmamalıdır kapalılığı; onu, şiiri korumakla görevli bir kabuk gibi düşünmelidir. Kısacası, kapalı yazmak, ozanın kutsal bildiğini yere düşürmemek içgüdüdür. Ve ozana çok yaraşan bu incelik, şiir bilirkişilerinin, hiç de yabancıları olmadıkları bir incelik. (“Kapalı” 7)

Cansever'in bu yazıda "kapalı yazmayı" savunuyor gibi görünmesi, aşırı biçimciliğe karşı olan bir şair için ilk bakışta büyük bir çelişki olarak görülebilir. Gerçekten de Ianus'un geleceğe dönük olan yüzünü, başka bir deyişle yeniliği, yalnızca "kapalı" kavramına dayanarak açıklaması, birçok soruyu da beraberinde getiriyor: Gerçek anlamıyla "şiir bilirkişisi" olan bir okur için düşünceye yaslanan bir şiirin kapalı olması mümkün müdür? Cansever'in yukarıda alıntıladığımız "düşünü şiiri, özcü dediğimiz şiiri de kapsayabilecek bir güçlülüğün şiiridir" sözüne dayanarak soracak olursak, kapalı bir şiirin özcü şiiri de kapsadığı söylenebilir mi; söylenebilirse nasıl açıklanır bu? Öyle görülüyor ki, bu sorulara bir yanıt bulabilmek için öncelikle her türlü yoruma gelebilecek olan, bu yüzden de "içi boşaltılmış bir kavram" olarak niteleyebileceğimiz "kapalı" sözcüğünden kurtulmamız gerekiyor. Sorun, geçmişin bilgisini dönüştürerek yeni olabilmış, kalıplardan ya da başka türlü alışılmış söylemlerden kurtulabilmiş bir şiir ise, bunu "kapalılık" ile değil, "zenginlik" sözcüğüyle ifade etmek daha anlaşılır olacaktır. Çünkü böyle bir şiir, daima yeni anlamlar, yeni çağrışımlar edinecektir.

Nitekim Cansever, "Kapalı"dan daha önce, 1960'ta *Yeditepe*'de yayımlanan "Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?" başlıklı yazısında "şiiri kapalı, açık diye kümelendirmeyi" garipsediğini ifade ediyor. Bu yazısında Memet Fuat'ın şiirde kapalılığın bir kolaylık olduğuna ilişkin görüşlerini eleştiren Cansever, "sanat" ile "bilim"i karşılaştırarak gerçek şiirin kapalı olamayacağını savunuyor: "Şiiri açık - kapalı diye ikilendirmek yanlıştır. Kapalı şiir yoktur; olsa olsa şiire kapalı kişiler vardır. [...] Demek oluyor ki, gerçek şiir aydınlıktır; ne var ki bizim ona yakınlaşmamız oranında aydınlıktır" (7). Cansever, aynı yazıda kapalılık, "öz yoksunluğunu, ne dediğini bilmezliği, şairde belli bir düşünce düzeni olmadığını

göster[iyorsa...], yeni şiirin kapalı olmadığını savunmak gereklidir” ifadesini kullanıyor (7).

Edip Cansever, 1962’de *Değişim* dergisinde yayımladığı “Soyut Somut” adlı yazısında ise, taşıdığı belirsizlikler açısından “açık” ve “kapalı” kavramlarına benzeyen başka bir ayrım, “soyut” ve “somut” a dikkati çekiyor. “Soyut-somut” sorununun çok tartışılmasına rağmen bir yere varılamadığını, bu yüzden de bu ikilemeyi kaldırmayı deneyeceğini söyleyen Cansever, yazısına “[ş]iiri şiirden soyutlamak mümkün müdür” sorusuyla başlıyor (54). Bu soruyla herhangi bir şiirin başlangıçtan bugüne kadar yazılmış şiir birikiminden koparılmasının mümkün olup olmayacağını tartışıyor. Yıkıcı akımların bile yıktığı değerlerle beslenerek güçlenmek zorunda olduğunu ifade eden şair, şiir tarihi içinde kendi öz gerçeğini yitirmeden değişebilen bütün şiirlerin canlı ve organik bir bütünlük oluşturduklarını, şiirin somutluğunun da bu organik bütünlüğe bağlı olduğunu savunuyor. Cansever’e göre bu bütünlük adına yapılan her türlü işlem, “kendiliğinden bir somutlama eylemine geçiş” anlamına geliyor (55).

Şiirin “insani değerlerden, ölümsüz özlerden, yaşam koşullarından ve çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla somut bir olgu” olduğunu söyleyen Cansever, soyut araçlardan yararlanmanın ise, bu düşüncelerle çelişmediğini belirtiyor:

Bilimler bile, insanın salt bir yanıyla ilgilenmekle, insanı insandan soyutlayarak, gerçekte ona somut bir nitelik kazandırmıyorlar mı? Felsefe için de durum aynı: o da yaşamamıza yepyeni anlamlar katmakla kalmıyor, ortaya attığı düşünce biçimlerinin dizgelerinin birbirlerini etkileyip değerlendirmesiyle somut bir görünüme kavuşuyor. Soyut araçlardan yararlanması bakımından şiir de, bu

mantık kurgusunun dışında kalamaz. İşte şiirin şiiri, düşüncenin düşünceyi somutlaması da budur, bence. (55)

Cansever, buradan “soyut dediğimiz şiirler ne kapalı, ne anlamsız, ne de toplumcu olmayan şiirlerdir. Soyut şiir, olsa olsa daha yazılmamış bir şiirdir” sonucuna varıyor (56). Aynı şekilde, belli bir şiir düzeninde yer almayan, geleneğinden kopuk ve geleceğe yönelmemiş olan, yalnızca şairini ilgilendiren her türlü şiirin “soyut” olduğunu ifade ediyor (56).

Cansever, burada olduğu gibi, birçok yazısında ve söyleşisinde geleneğin önemine vurgu yapıyor. Ancak, ne divan şiiri ne de halk şiiri ile ilgili sorulara pek de olumlu yanıtlar vermiyor. Örneğin, “Cansever’in İşi Gücü” başlığıyla yayımlanan bir söyleşide, “[k]endi şiir geleneğini yadsıyan bir ozanın, ozanlığı nasıl ve nereden edindiğini, nereye kadar sürdürebileceğini kestiremem” (81) gibi, geleneğe sahip çıkan sözlerinden sonra, “[h]alk şiirinin, halkın diline daha bir yaklaşıklık olmaktan başka bir niteliği ya da ayrıcalığı yok, bence” diyerek (84), halk edebiyatının şiir geleneğimiz içindeki sınırlı yerinden söz ediyor. Buna rağmen, halk edebiyatının da şiirimize etkileri olduğunu yadsımıyor: “Divan şiiri, daha bir şiir, daha bir şiir niteliği taşıyor, diyeceğim ben. Ama Halk şiirinin de birtakım etkileri olmuştur bizlere. İstesek de, istemesek de bu etkileri silmeye gücümüz yetmez” (85). Burada divan edebiyatını gelenek içinde daha önemli bir yere koyan Cansever, başka bir yerde yapılan bir soruşturmada ise, divan şiirinin kendisi için hiçbir etkisi olmadığını ifade ediyor:

Ben kendi adıma Divan Şiirine yaşamımda ve şiirlerimde yakın bir ilgi duyduğumu söyleyemem. Nedeni, öz bakımından yapay, durağan, gerçek yaşamdan uzak bir şiirdir de ondan. Ne doğası doğa, ne aşkı inandırıcı bir aşk, ne de insanı etiyle kanyla somut bir insandır.

Mazmunlar, deyişler, edalar yarışmasıdır daha çok. Sanat değil zanaattır kısacası. Onca yüzyıl egemenliğini sürdürmüş bu şiiirden bir tek ‘Osmanlı insanı’ bile çıkaramayız. Öyleyse? İnsanın olmadığı yerde şiir aramak çabası boş bir çaba değilse nedir? Yaşamasızlığın getireceği tek şey ölü şiir hücreleri, ölü bir doku olmaktan öteye geçemez. Bu bakımdan biçimsel ya da özsel hiçbir etkisi olmadı bana Divan şiirinin. (“Günümüzde, Şiir Yaratışında...” 79)

Öte yandan, Cansever, “[g]eçmişte yazılmış iyi şiirler, bugün yazılmış ya da yazılmakta olan şiirlerde akacak bir damar bulurlar kendilerine. Şiirler arası kan dolaşımı kuralıdır bu” (79) diyerek, birçok yazısında dile getirdiği “gelenek”ten yana olan tavrını da ortaya koyuyor. “Dünyada (geçmişte ve günümüzde) sanat adına yapılmış ve yapılmakta olan ne varsa, bunlar, Türk sanatçısının da yararlanacağı en doğal, en hak edilmiş mirastır” şeklindeki sözleriyle ise, gelenekten yalnızca kendi edebiyatımızı değil, dünya edebiyatını kastettiğini de ifade etmiş oluyor. Ayrıca, Cansever’in gelenekten yana olup da, divan ve halk şiirlerini kendisi için bir “etki alanı” saymaması, onda “kişilik” kavramının ve “çağının şairi” olma kaygısının “gelenek”ten daha önemli bir yere sahip olduğunu gösteriyor.

Cansever, 1975’te *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan “Soyut, Anlamsız, Kapalı” adlı yazısında ise, “soyut” ve “kapalı” kavramlarına yeniden dönerek, yine kişiliğe vurgu yapıyor. “Soyut”, “anlamsız” ve “kapalı” gibi kavramların “eskimiş”, “yıpranmış” ve “genel kavramlar” olduğunu ifade eden şair, İkinci Yeni’yi bu kavramlara dayanarak belirlemeye çalışanları, özellikle de Vedat Günyol’un bir şair için kullandığı “[a]rtık şair, İkinci Yeni diye adlandırılan, soyut, anlamsız, kapalı, öz ve biçim özelliklerine kaymıştır” şeklindeki sözlerini eleştiriyor (31). Cansever, bu yazısında çoğunlukla daha önce dile getirdiği düşünceleri tekrar akla getiriyor.

Ancak Cansever'in, Vedat Günyol gibi eleştirmenlerin “soyut”, “anlamsız” ya da “kapalı” gibi yargılarla birçok şairi “İkinci Yeni” adı altında yan yana getirmelerinden yakınması, bu tezin irdelediği temel sorunlardan biri olduğu için büyük önem taşıyor.

## **B. Şiir Yapmak: “Toplumla İlgiler Kurmak”**

1956 yılında yapılan bir söyleşisinde “[ş]iir yapmak toplumla ilgiler kurmaktır en önce” (“Edip Cansever’le Konuştum” 71) diyen Edip Cansever’in şiirinde yarattığı karakterlerin de bir şekilde toplumla bağlarını sorgulayan kişiler olduğu düşünülürse, onun poetikasında etkili olan en önemli olgulardan birinin “toplum” olduğu söylenebilir. Bu bağlamda onun “okur-şair” ve “toplum-politikacı” çevresindeki düşünceleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Cansever, 1963’te *Yeni İnsan*’da yayımlanan “Sanatçı ile Politikacı” adlı yazısına “[s]anatçılar için olsun, düşünürler için olsun, salt (mutlak) bir özgürlükten söz açılabilir mi? [...] Sanatçı dediğimiz kimse, bütün koşullardan bağımsız, istediği yerde istediği sözü söyleyebilen bir yarı-Tanrı mıdır?” sorularıyla başlıyor. Ortaklaşa çalışmanın, toplumca kalkınmayı amaç edinmenin ve bilimsel dayanışmanın önemine işaret ederek, “sanatçıyı yalnız olarak düşünmekte, onu alabildiğine özgür saymakta, bir çelişki aranmalıdır” diyor (139). Yanıtı da sorusu kadar soyut olabilecek bu durum, Cansever’i politikaya “karışmak” ile “karışmamak” arasında bir ikileme sürüklüyor:

Politika dışı kalmayı yeğlemişsek, bu günlük çıkar peşindeki politikacıların sanatçıyı ezeceği, onu saygınlıktan uzaklaştıracağı sanısına kapıldığımızı gösterir. Yok, politikaya karışmak gereğini



duyuyorsak, politikanın insancıl ve yüceltici yönüne iyice inanmışız demektir. Ne var ki, birincisinde bir yalnızlık duygusu, bir savaştan kaçınma da gizlidir ki, bu da sanatçıyı bencilliğe, kısır bir bireyciliğe götürebilir sonunda. İkinci davranışta ise, sanatçıyla, sanata özünü kazandıran politik yapının çelişmediği bir denge vardır. Çünkü gerçek politikanın temelinde bir tutarlılık, olumluluk, yapıcılık, kısacası bilimsel olana uygunluk yatar. Bu ad sanata ve sanatçıya aykırı düşmez hiçbir zaman. (“Sanatçı ile Politikacı” 141)

Hem sanatçının politikayla ilişkisi üzerinde duran, hem de politikacının sanatçıya müdahale etme noktasında yetkisini sorgulayan Cansever, politikacının herhangi bir sanat alıcısı gibi sanat üzerine yargılarda bulunmasının iyimserlikle karşılanabileceğini, karşıt düşünceleri bir baskı silahı olarak kullanmasının ise, zorbalıktan başka bir şey olmayacağını ifade ediyor. “Politikacı bir anlamda sanatçıya karışmasın” sonucuna varan şair, sanatçının ise kendini her şeyden bağımsız görmemesi, sanatını insanlığın ve yaşamayı yüceltme çabasının dışında düşünmemesi gerektiğini vurguluyor (142).

Edip Cansever’in toplumcu bir öğretiyi savunduğu ve bir dönem Türkiye İşçi Partisi üyesi olduğu, bugüne kadar birçok yazar tarafından dile getirilmiştir. Örneğin Ahmet Oktay, bir yazısında Cansever’in “içtenlikle sosyalizme inanmış biri” olduğunu, ancak TİP üyesiyken bile militan olmadığını, şiirini gündelik politikanın uzağında tutmaya özen gösterdiğini ifade ediyor (“Gününe Tanık” 94). Cansever’in bu tutumu, başka bir deyişle ne toplumla ilgiler kurmaktan vazgeçme, ne de şiiri sloganlaşmanın kolaycılığına kaptırmama noktasında taviz vermez oluşu, Fransız yazar Albert Camus’nün şu tutumuyla büyük benzerlik taşıyor: “Ne insanlık değerleri için sanat değerlerini budalaca hiçe sayarım, ne de sanat değerleri için

insanlık değerlerini. Bence bu değerler birbirinden hiç ayrılmaz ve sanatçının büyüklüğünü, bu iki değeri dengede tutmasıyla ölçerim” (alıntıl原因 Memet Fuat, “Sanat-Politika İlişkisi” 135). Cansever’in böyle bir dengeyi her zaman için koruduğu söylenebilir de, bazı yazarların onun şiirleri hakkındaki yorumlarında “denge” gözetilmeyebiliyor. Örneğin Cansever’e 1957 yılında Yeditepe Şiir Armağanı’nı verenlerden biri olan Vedat Günyol’un “Çağrılmayan Yakup” adlı şiir üzerine yaptığı yorum, oldukça ilgi çekicidir:

Edip Cansever kapalı bir ozan. Alalım Çağrılmayan Yakup’u. Kim bu Yakup. Kendisi. O kurbağalar, aç gözlü kurbağalar kim? Bir zamanlar İşçi Partisi’ni oluşturan o güzelim insanlar. Eğer ben, bir zamanlar Edip Cansever’in gönülden yürekten İşçi Partisine kayıtlı olduğunu ve sonra bir anlaşmazlık sonucu partiden uzaklaştırıldığını bilmesem, Çağrılmayan Yakup ve aç gözlü kurbağalar benim için kapalı, haydi çekinmeden söyleyelim, anlamsız kalırdı. (Günyol, “Cansever’in Haklı-Haksız Öfkesi” 284)

Cansever, 1975’te *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan “Timsah” başlıklı yazısında Vedat Günyol’un bu yorumu karşısında “vurgun yemişe döndüğünü” ifade ediyor. “Çağrılmayan Yakup”u yazarken Türkiye İşçi Partisi’nin aklından bile geçmediğini, partiden uzaklaşmasının ise güncel politikadan anlamamasından kaynaklandığını belirterek, “Vedat Günyol’un şiirden anlamayı nasıl anladığı”nı sorguluyor (9).

Cansever, yalnızca Vedat Günyol’un görüşleriyle ilgili olarak değil, genel olarak şiirin yorumlanmasına pek sıcak bakmıyor. 1982 yılında yapılan bir söyleşisinde “ben şiirimin çok çeşitli anlamlara gelmesini istemem. Neyi söylüyorsam tam yerini bulmasını isterim. Bu kadar salt şiirden yana değilim” diyor

(“Edip Cansever’le Yaşamı...” 103). 1959’da *Yeditepe*’de yayımlanan “Şiiri Açıklamak” adlı yazısında da aynı konuya değinen Cansever, şiir eleştirilerinin “şiirle araçsız ilgiler kuramayan” kişilere bilgiler vermekten öteye gidemeyeceğini, böylesi çalışmaların okuyucuyu şiirden anlar hâle getiremeyeceğini ifade ediyor: “Çünkü bir şiiri açıklamaya kalkmak şiiri değil de, şiirin seçtiği düzeni açıklamak olur ki, bu da şiiri çıkış noktasına, yani hammaddesine çevirmek gibi gereksiz bir işlemdir” (6). Cansever’in bu görüşleri, şiire ilişkin birçok konuda olduğu gibi bu konuda da, Yeni Eleştiri’nin öncülerinden biri olan İngiliz şair T. S. Eliot’ın görüşleriyle paralellikler taşıyor. Eliot da bir yazısında sanat yapıtının yoruma gelmeyeceğini savunuyor: “Nitelikli sanat yapıtı yorumlanamaz, çünkü yorumlanacak bir şeyi yoktur. Ancak belli ölçütlere göre, başka sanat yapıtlarıyla karşılaştırarak eleştirebiliriz onu. İlle ‘yorumlanacaksa’, yapılacak iş, okurun bilmediği sanılan, yapıtla ilgili tarihsel gerçekleri açıklamaktır” (Eliot, “Hamlet ve Sorunları” 70). Eliot bu görüşü *Hamlet*’i yorumlarken metne bağlı kalmayan ve dolayısıyla başka bir Hamlet yaratmış olan Goethe’ye karşı dile getiriyor. Cansever içince yalnızca metne bağlı olmak gibi bir durum söz konusu değil. O, şiirdeki anlamın şairin kişiliğinden ayrı düşünülmemesi gerektiğini savunuyor. Bu düşünceyi, metne odaklanan ve yazarı görmezlikten gelen Yeni Eleştiri’nin diğer öncüsü I. A. Richards’ı ve onu takip edenleri eleştirirken, şu şekilde ifade ediyor:

Bu kişiler, açıklamasını yaptıkları şiirlerin yazarını tanımıyorlar. Tanımayınca da yaptıkları işin değeri kalmıyor, ayrı ayrı sonuçlara varıyorlar. Çünkü şiirin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu gerçeği akıldan çıkarmamak gerekir. Sözgelimi Oktay Rifat’ın şu mısraını alalım: “Bir kız vardı yok gibi öyle güzel”. Aynı zamanda, bu parçayı O. Rifat’ın yazdığını da unutalım. Unutunca bu mısraın

çeşitli yorumlara elverişli olduğunu göreceğiz. Örneğin biri kalkıp “yok olan şeyin güzelliği olabilir mi, şair herhalde bir saçmalığı denemiş” diyebilir. [...] Ya biri de kalkar, “bu şair kadın düşmanı, onları yok olduğu zaman güzel gördüğüne göre, kadınsızlıktan hoşlanıyor” derse, ayıkla pirincin taşını. [...] O. Rifat’ı hepimiz tanırız. Onun dünya görüşü, hayat görüşü hakkında bilgiler edinmişizdir. Şimdi o mısraya bakarak, şair “kadınsızlıktan hoşlanıyor” diyebilir miyiz? (“Şiiri Açıklamak” 6)

Cansever’in “şairin kişiliği”yle kastettiği yalnızca şairlerden edindiğimiz bir kişilik izlenimi olmasa gerektir. Çünkü bir şairin kişiliğini, dünya görüşünü ya da yukarıdaki örnekte olduğu gibi “kadınsızlıktan hoşlandığını” anlayabilmek için şiirlerine başvurmak yeterli bir yol olmayabiliyor. Cansever’in bunun farkında olduğu söylenebilir. Ancak onun asıl önemseydiği konu, birçok noktada olduğu gibi burada da, “düşünce”. Şiirin anlamını şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlı olarak gören Cansever, yukarıda ele aldığımız gibi, kişiliğin de düşünceye bağlı olduğunu savunuyor. Bizim şiirden ne anladığımızdan çok, şiirin ne anlattığına bakmamız gerektiğini söylüyor (“Şiiri Açıklamak” 7). Burada rahatlıkla denebilir ki, ancak “düşünce”si olan, söyleyecek sözü olan bir şair, ne anlattığına dikkat etmemizi isteyebilir. Dolayısıyla Cansever’in “şiirin yoruma gelmezliği”ne ilişkin görüşünün, hem “düşüncenin şiiri” tanımlamasıyla, hem de “toplumla ilgiler kurmak” amacıyla bütünleşen bir tavır olduğu söylenebilir.

Bu noktada akla “İkinci Yeni” adlandırmasının ortaya atıldığı dönemdeki “anlamsız şiir” tartışmalarında sıkça geçen, bugün bile aynı içeriksizlikle kullanılabilen bir cümle geliyor: “Şairin sözü var ama, okurun anladığı yok”. 1967’de *Ant* dergisinin düzenlediği bir soruşturmada da buna benzer bir yakınma dile

getiriliyor. “Yazdığınız şiirin okurdan koptuğu, şiir okuru sayısını gitgide azalttığı, şiire ilgiyi gevşettiği ileri sürülüyor, bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?” şeklindeki soruya Cansever, şu yanıtı veriyor:

Gerçek şiir her dönemde çok az okuyucu bulabilmiştir. [...] Daha uzun bir süre, okuyucu ile aramızda gerçek bir diyalog kurulamayabilir. Ben kendi adıma bu durumdan yakınmıyorum. Mitimizi yoğunlaştırmak, etkinleştirmek, bugünün toplumsal bilincinin ötesini araştırıp somutlamak için böylesi bir yalnızlık gereklidir belki de. [...] ‘Kapital’i anlamak için başka kitaplara başvuranlar, şiire yakınlaşmak için esin beklemesinler. (“Şairler Şiirlerini...” 14)

### **C. Dize, İnsanî Değerlerle İlgili Bir Ölçü mü?**

“İnsanı birey olarak da, toplumdan soyutlanmamış bir birim olarak da kurcalamak istiyorum, yaşamım tükeninceye kadar” (“Yaşam Öyküsü” 32). Edip Cansever’in 1977’de *Türkiye Yazıları* dergisinde yayımlanan bir yazısında geçen bu söz, onun bütün yaşamı boyunca verdiği çabanın özünü oluşturuyor. Birçok yazısında “insan”ı hem toplum içinde somut olarak görünür bir duruma getirmek, hem de onun içsel dramını kurcalamak istediğini belirten Cansever, şiirin işlevinin de “insanlığı yüceltmek” olduğunu ifade ediyor: “Şiirin işlevi, öncelikle şiir yoluyla, insanlığı bir yüceltiye vardırmak olmalıdır. Şair de bir insan olduğuna göre, toplumsal sorunlar karşısında elbette bir tavır takınacaktır... İnsan anlatan bir yaratıktır... Benim için şiir bir anlatma yoludur. İletmek istediğim özdür beni uzun yazmaya zorlayan” (alıntılayan Ünlü 551).

“İnsanın insandan başka dayanağı yok. Yalnızlık bile, başka insanların varlığı bilindikçe bir anlama kavuşuyor” (“Yalnızlık, Yenilik ve...” 51) diyen Cansever’in, şiirlerinden edindiğimiz izlenim de bu düşüncelerine ters düşmüyor. Ancak, “insan”ı kurcalamaya öncelik verme çabası, daha doğru bir deyişle birçok sorunu “insan”dan yola çıkarak açıklamaya çalışması, bazı noktalarda onu karmaşık ya da çelişkili durumlara itebiliyor. Örneğin 1964’te *Dönem* dergisinde yayımlanan “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” adlı yazısında Cansever, “mısra işlevini yitirdi” diyor ve bu savını, dizenin insanı ve çağdaş sorunları karşılayamadığına dayandırıyor:

Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi. Öfkelerin, bunlukların, başkaldırmaların dışında kendini yineliyor daha çok. Ne denli güçlü görünürse görünsün, duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı, başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz oldu. Öylesine durallaştı ki, onca bir sözcük yılı da uzak kaldı bize. (57)

Bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi, Cansever’in bu görüşlerinden sonra “mısra işlevini yitirdi, öyleyse, mısra şiirin en küçük birimi olduğuna göre, şiir de işlevini yitirdi” gibi “çarpıtma” düzeyinde yargılara varılmıştır (“Yaş ve Şiir Üstüne” 277). Her yerde ve her zaman karşımıza çıkabilecek olan kolaycı eleştirmenlerin bu gibi yargılarını bir yana bıraksak da, Cansever’in yazısının yanlış anlaşılmasını doğal karşılamak gerekiyor. Yanlış anlamalara son derece elverişli olan bu yazıda birçok çelişki ve yeterince açıklama getirilmemiş yargılar bulunuyor.

Yazının daha ilk cümlesinde akla şu sorular geliyor: Dize, şiiri şiir yapmaya yetecek bir birim midir? Eğer öyleyse bu hâliyle ne zaman yürürlükteydi ki şimdi kalkmış olsun? Cemal Süreya, bu konuya ilişkin bir yazısında Cansever'in "mısra işlevini yitirdi" demekle neyi kastettiğini sorguluyor: Dize, şiirdeki egemenliğini mi, yoksa her türlü önemini mi yitirdi? Cemal Süreya'ya göre söz konusu olan birincisi ise, bu egemenliğin Tanzimat şairleriyle yok olduğu söylenebilir. İkinci durum ise, şiirin ve şairin "cinsine" bağlıdır ("Dize" 36). Gerçekten de Cansever'in bu yazıda dizenin işlevini hangi anlamda yitirdiğini kastettiği anlaşılıyor. Yazısının sonunda "[ş]iiri, tarihsel-toplumsal koşullarından soyutlamayı düşünmedikçe, mısra da işlevini yitirmiş sayılır" diyor (59). Dize, tarihsel ya da toplumsal koşullara aykırı bir işleve mi sahiptir? Teknik bir terim olan "dize", Cansever'in yukarıda saydiklarına nasıl bir ölçü olabilir? Bu sorular yanıtsız kalırken, bir ölçü olarak "dize"nin yerine getirdiği düşünceler de bir açıklığa kavuşmuyor: "[U]sla okumalı şiiri, usla biriktirmeli artık; mısra ile değil. Diyeceğim, ille de bir ölçü gerekliyse, bu, düşünsel-ussal bir ölçü olmalı. Tek sesli şiirden, çok sesli bir şiire yönelişteki en kapsamlı ölçü de budur sanırım" (57). Burada hemen "şiiri usla okuyoruz da dizeyi neden okumuyoruz?" sorusu akla geliyor. Ancak, bu soruyu yanıtlamak da pek olanaklı görünmüyor.

Cemal Süreya, "dize" ile "imge" arasında bir "iç içelik" olduğunu belirterek, "imgeyi yanı sıra götüren bir şairde dize küçük bağımsızlığını hiçbir zaman yitirmez" diyor (36). Özdemir İnce ise, Cansever'i çağdaş bir şairin duyması gereken tedirginlikleri dizinin işlevine yüklediği için eleştirerek, Cansever'in bazı cümlelerinin "[y]anlıştır anlaşılması[nın] bile övgüye değer" olduğunu belirtiyor (142). İnce, Cansever'i şu şekilde eleştiriyor: "Dizeyi şiir için bir engel görmek, düzyazı için cümleyi engel saymak gibi bir şeydir [...] Edip Cansever, içerikle ilgili bir

olguyu, biçimle ilgili olgunun yerine koyuyor (ikame ediyor) gibi geliyor bana”  
 (“Sözcük, Dize...” 141).

Cansever, söz konusu yazıda dizenin işlevini yitirmesine dayanak olarak halk şiiri ya da divan şiiri geleneğinden hareket eden “mısracı” şairleri örnek gösteriyor. Bu şairlerden Cahit Külebi’nin “Ben yine insanlığı severim / Bütün kadınlardan ziyade” şeklindeki dizelerini ise şu şekilde eleştiriyor: “Kadınları insanlık dışı tutan kof ve yanlış bir toplumculuktan başka nedir ki bu? Ayrıca şiirimizin bugünkü dengesizliği, bugünkü bunluğu da hep bu mısracı tutumun kılık değiştirmesinde aranmalıdır” (59). Burada da görüldüğü gibi, Cansever, “dize”ye teknik bir terim olmaktan öte bir işlev yüklediği için, mantık açısından yanlış bir yorumda bulunmuş oluyor.

Aslında Cansever, açık bir şekilde dile getirmese de “dize”nin değil, “dizeci tutum”un işlevini yitirdiğini savunuyor. Bunun yerine getirdiği “düşünsel-ussal bir ölçü” ise, onun “düşüncenin şiiri” anlayışından başka bir şey olmasa gerek. Cansever, “düşüncenin şiiri”ni bu noktada tek seslilikten çok sesliliğe bir geçiş olarak nitelendiriyor. “Çok seslilik” ile ifade etmek istediğinin ise –ki bunu da açıkça belirtmiyor– şiirde düzyazının olanaklarından yararlanmak olduğu söylenebilir. Yoksa, onun kendi şiirlerinde de “dize”nin işlevini yitirmediği, hattâ bazı dizelerinin birçok okurun ezberinde şiirin bütününden bağımsızlaşarak yer ettiği yadsınamaz bir gerçektir. “Medüza” başlıklı şiirindeki şu dizeler, buna bir örnek olarak gösterilebilir:

Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla  
Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığınca düşer  
Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter



Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur

Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler. (102)

Cansever, bazı dizelerin okurun belleğinde şiirin bütününden bağımsızlaşarak yer alabileceğini kabul etmiş olacak ki, “Olvido” adlı yazısında bu konuya değiniyor: Yazısına “[b]ir şiir, o şiirdeki sözcükler, sözcük bağıntıları, deyiş ve yapı özellikleri unutulardan da sevilemez mi? [...] Sevdiğimiz kaç şiirden kaç dize kalmıştır belleğimizde bugüne dek?” sorularıyla başlayan Cansever, “[i]yi bir okuyucuysak, şiirin bütünsel değeriyle bir iletişim kurabilmişsek, bu durumda sevdiğimiz bölümleri yeniden okumakla yetiniriz çoğu kez. Böylelikle şiirin bütününe yinelemiş oluruz az çok” ifadesini kullanıyor (60). Ayrıca bu düşünceler, Cansever’in “mısra işlevini yitirdi” savında asıl sorunun “bütünlük” vurgusu olmadığını gösteriyor.

Edip Cansever, 1966’da *Papirüs* dergisinde yayımlanan “En Genç Şairlerle” adlı yazısında “mısra” konusuna tekrar dönüyor ve genç şairleri, yapıtlarında “insanî içerik bakımından yeni bir yönelim”e gitmemekle, ayırt edici bir nitelik koymamakla eleştiriyor. Cansever’e göre bunun nedeni ise, genç şairlerin dizelerden kurulu bir evrene sahip olmalarıdır: “Yaratmanın ilk koşulu, işlekliliğini yitirmiş, dongun (caduc), ya da ölü diyebileceğimiz birtakım biçimlerden kaçınmaktır. Bugün için her gerçek şiir, kendine özel bir ölçüyü de birlikte getirmek zorundadır. Bu ölçüyse özgüldür (spécifique), bağımsızdır” (4). Buradan da anlaşıldığına göre Cansever, “dize”yi “vezin” ya da “kafiye” gibi klişeleşmiş ölçülerden biri, ancak terk edilmesi değil de, öncelik verilmemesi gereken bir ölçü, olarak görüyor.

Mısranın bir birim olarak yürürlükten kalkmış olması, dramatik öğelerin gelişmesine de sağlam bir ortam hazırlamıştır denebilir.

İnsan daha bir boyutlanmış, çok yanlı görünüşüyle derinliğine incelenir olmuştur. Çünkü birim dediğimiz şey, “bir niceliği ölçmek

için kendi cinsinden örnek seçilen değişmez parça” diye tanımlanmaktadır sözlükte. Oysa şiir ne sadece bir niceliktir, ne de değişmez bir olgu. Demek oluyor ki insanı, durmadan değişen insanı amaçlayan şairin, mısraya, bu işlevini tamamlamış dirimsiz kalıba öncelik tanınması, şiiri insanî değerlerinden soyması anlamına gelmektedir. (4)

Cansever, bu yazının sonucunda da asıl önemsedığı tutumlardan birine, “insani değerlerden kopmazlığa” geliyor. Şiiri aralıksız inceltmenin, biçim bakımından ona yeni olanaklar sağlamanın “güçlü şair” olmaya yetmeyeceğini savunan Cansever, “sanatın en soylu yasası” olarak nitelediği “insanlığın ölmez değerlerini geri verme ya da bu değerleri yeniden aşılama” amacının göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtiyor (5). Bir söyleşisinde geçen şu sözler, onun “nesneleri didik didik etme”sinin temelinde de “insan”ın yattığını gösteriyor:

Ben insanın içsel ve dışsal dramını yazmaya çalışıyorum. Bu karmaşık dünyayı sergilerken de, hem insanın hem de nesnelerin boyutlarını çoğaltmam kaçınılmaz oluyor. [...] Nesneleri didik didik etmem, insanı didik didik etmemden kaynaklanıyor bir bakıma. Her şiirim bir dekoru, yani bir ‘nesneler altyapısı’ var. İnsanın doğal göstergesidir nesneler. Onları (nesneleri) bir yana bırakırsam, insanı da, toplumu da soyut ve tamamlanmamış olarak bırakmam gerekirdi (“Edip Cansever’le Söyleşi” 97).

Cansever’in “dramatik şiir”e yönelmesinde de aynı amacın söz konusu olduğu görülüyor. 1963’te *Yeni İnsan*’da yayımlanan “Şiiri Bölmek” başlıklı yazısında Cansever, “eninde sonunda dramatik bir şiire yönelmemiz gerekecektir” diyor:

Gerçekte korkunç bir dramı sürdürmekteyiz çünkü. İşlevini tamamlamış bir gizemciliğin yerine, gene toplumun üst katlarında yer alan toplumsal - ekonomik bazı güçler, bu güçlere bağlı kurullar, sinen ya da başkaldıran; sayan ya da değerlenmeye doğru atılan; tutsaklığı ya da yok olmayı kabullenen bir yığın varoluş biçimi yaratıyor. Çoğu zaman da olumluyla olumsuz birlikte ya da çelişe çelişe yaşıyor insanoğlunda. İşte biz bu durumu çağımızın, toptan yaşamamızın bir niteliği sayıyorsak, o denli büyütüp yoğunlaştırabiliyorsak, aynı zamanda gerçek bir tragedyanın içindeyiz demektir. Şu farkla ki, klâsik tragedya ile bağdaşmadığımız yan, yazgıya boyun eğmeksizin, hiçlenmeyi karşı komakla çatıştırmamız, soylu kişilerin töresel davranışlarına öykünmek yerine, bilimsel düşünceyi karşıtlarına egemen kılmamız olacaktır. (“Şiiri Bölmek” 9)

Edip Cansever’in, bu bölümde ele aldığımız örneklerde de görüldüğü gibi, “düşünce”ye bunca vurgu yapmış olmasına rağmen, bazı yazılarında bir düşünce açıklığına varamamış olduğu söylenebilir. Birçok yazısında birbiriyle çelişen gözlemler söz konusudur. Bunun nedeni, düşüncelerini güncel bir sorundan hareket ederek kaleme alması olabilir. Yazıların çoğu, döneminde yapılmış bir tartışma çerçevesi içinde oluşturulmuştur. Dolayısıyla, kullandığı kavramların içeriklerinin daha o zamandan “boşaltılmış” olduğu söylenebilir. Cansever’in bu kavramları içselleştirmediği, kendi söylemine eklemlemediği görülüyor. Ancak bu, onun sistemli bir düşünceden yoksun olduğu anlamına gelmemelidir. Çelişkiler ya da zaman içinde değişen görüşlerinin yanı sıra, değiştikçe derinleşen bir düşünce evreninin olduğu da söylenebilir. “İkinci Yeni”ye atfedilen birçok özelliğin karşısında yer alması, buna önemli bir örnek oluşturuyor.

Cansever, anlamsızlığı ya da usdışını, biçimciliği ya da bireyciliği savunmuyor. İlk yazılarından son yazdıklarına kadar, insanî değerlere ve şairin bir düşünür olarak şiirde ve toplumdaki sorumluluğuna büyük bir önem veriyor. Dolayısıyla İkinci Yeni ile olan ilgisinin, onu “İkinci Yeni şairi” saymalarından ibaret olduğu söylenebilir. O ise, 1977 yılında *Türk Dili* dergisinde yapılan bir soruşturmaya verdiği yanıtta da belirttiği gibi, “İkinci Yeni” diye bir akımın olmadığını, bunun edebiyatımızda görülen toptan yargılama alışkanlığından kaynaklandığını ifade ediyor (“Soruşturma” 527).

## BÖLÜM III

### CANSEVER ŞİİRİNDE “YENİ”, ÇOK GÖZLÜLÜK ve DEKOR

Edip Cansever, düzyazıları ile olduğu kadar, şiirleri ile de İkinci Yeni'nin dışında konumlandırılabilir. Ahmet Oktay'ın “Cansever, *Yerçekimli Karanfil*'de de sözcüğün tam anlamıyla özcü bir şairdir” (alıntılayan Ünlü 557) demesinde, Edip Cansever'in “bir şey söylemeyen şiir”e karşı yerini göstermesi bakımından doğruluk payı çoktur. Günümüze kadar Cansever şiiri üzerine Hüseyin Cöntürk, Mehmet H. Doğan, Ahmet Oktay, Güven Turan ve Tomris Uyar gibi yazarların hayli önemli değerlendirmeleri yayımlanmıştır. Biz burada bu yazarlar tarafından saptanan noktalara mümkün olduğunca az değinerek, Cansever şiirinde bugüne kadar yeterince ele alınmamış iki konu olan “nesnel bağlılaşık” ve “çok gözlülük” üzerinde durmayı yeğleyeceğiz. Ancak, bu konulara girmeden önce, onun bir İkinci Yeni şiiri olarak görülen *Yerçekimli Karanfil* adlı kitabı ve sonrası ile ilgili genel bir değerlendirmeye yer vereceğiz.

### A. *Yerçekimli Karanfil* ile “Yeni”lenen

Edip Cansever’in ilk şiiri “Düşünce”, 1944 tarihini taşır. İlk kitabı *İkindi Üstü* ise, 1947 yılında, Cansever henüz 19 yaşındayken yayımlanır. Ancak Cansever, *İkindi Üstü*’nün yeni basımını yapmamış, bu kitabını “toplu şiirleri”ne almamıştır. İkinci kitabı *Dirlik Düzenlik*’ten (1954) ise yalnızca dört şiir almıştır. Bir şairin kendi şiir poetikasını henüz oluşturmadığı ilk dönem ürünlerini daha sonradan benimsememesi, doğal karşılanabilecek bir durumdur. Ancak, burada asıl önemli olan, Cansever’in şiir yazmaya İkinci Yeni ile birlikte başlayan bir şair olmadığıdır. Nitekim, birçok yazar tarafından bir İkinci Yeni yapıtı olarak değerlendirilen üçüncü kitabı *Yerçekimli Karanfil*’de (1957) hem daha sonra oluşturacağı şiirin ipuçlarını, hem de onu ilk kitaplarına bağlayabileceğimiz bir söylemi bulmak olanaklıdır.

Cansever’in “yenilik” hakkındaki şu görüşü, onun hem gelenek ile, hem de İkinci Yeni ile ilişkisi açısından anahtar niteliktedir: “Bence gerçek yenilik, başka şiirlerin, başka şiir yaşantılarının etkileyemediği -ya da pek az etki[le]diği- yani salt kendimiz olan bölgelerdeki zenginliğin bulunup çıkarılmasıdır” (“Soruşturmaya Yanıt” 45). Cansever’in bu düşünceyi ne kadar yoğun bir şekilde yaşadığı, ilk dönem yapıtlarının yeni basımını yapmamasında, kitaplarının her yeni basımında şiirini sürekli değiştirmesi ve hep bir elemeye tutmasında net bir şekilde görülmektedir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Cansever’in geleneğe karşı çıkmadığını, Garip şiirini “gerçek bir şiir geleneği” sayarak ondan yararlandığını ifade etmiştik. Cansever’in ilk yapıtlarında bunun izleri görülebilir. Bu yapıtlardaki “açık” etkilenmeler, Asım Bezirci, Mehmet H. Doğan ve Mustafa Öneş gibi birçok yazar tarafından ortaya konmuştur. Örneğin Mehmet H. Doğan, Cansever’in *Dirlik*

*Düzenlik* adlı kitabında kalmış olan “Saray Köftesi”, “Fıldırфіş”, “Hoşaf”, “Maydanoz”, “Ali’nin Yüzü”, “Üçüncü Selim’in Kilimi”, “Zurnacı Mehmet”, “Chagal” ve “Karşıtlık” gibi şiirlerde Orhan Veli’nin “Pireli Şiir”inden, Melih Cevdet’in “Medeniyet”, “Hayvanat Bahçesi” ve “Şınanay”, Oktay Rifat’ın da “Fadik ile Kuşu” ve “Tekerleme” adlı şiirlerinden derin etkilenmeler bulunduğunu ifade etmiştir (Doğan, “Cansever Şiiri Üzerine...” 207). Bugün okuyucu, bu şiirlere kolaylıkla ulaşamasa da, *Dirlik Düzenlik*’te yer alan “Dipsiz Testi” ile “Mesire Yerleri” şiirlerinde ve biraz daha farklı kuruluşlarına rağmen *Yerçekimli Karanfil*’deki “Aaaa” ile “Horozla Merdiven” adlı şiirlerde Garip şiirine özgü bir söyleyiş rahatlığını görecektir. Bu şiirlerden en çok öne çıktığını düşündüğümüz “Dipsiz Testi” burada örnek verilebilir:

Beni dinlersen Üsküdar’a gitme

İbrahim’i görme şiir yazma

Şu herkesin bildiği düzlük

Bu deli alacası çayır

Ardıç kuşu türkölü sokak

Senin için değil.

Sen yoksun

Çevrende kimseler yok

Zengin de olsan

Yoksulluğun gitmez. (10)

Cansever’in daha sonraki yapıtlarında gelenek ile ilişkisini belirgin bir şekilde ortaya koyacak örnekler bulamayışımız ise, onun geleneğe karşı çıktığını ya da geçmişin birikiminden yararlanmayı reddettiğini değil, yukarıda alıntıladığımız

görüŖüne ne kadar bağlı kaldığını göstermektedir. Çünkü Cansever, kendi poetikasını oluŖturmaya baŖladıktan sonra, bu yararlanmanın açık bir Ŗekilde Ŗiire taŖınmasından yana olmamıŖtır. Ŗiirlerinden mümkün olduğunca kendi diline ya da kendi poetikasına uymadığını düŖündüđü yerleri ayıklamıŖtır. Yalnızca ilk Ŗiirlerini reddetmesinde değil, sonraki Ŗiirlerinin her basımında sürekli deđiŖiklikler yapmasının altında da bu kaygının yattığı söylenebilir. Cansever'in nasıl Ŗiir yazdığını bilmek, bu kaygıyı daha iyi anlamamızı sağlayacaktır: “Çoğu kez önceden yazdıklarımı yeniden yazmayı denerim. Bu da iki türlü sonuç verir: ya Ŗiiri büsbütün bozarım ya da yeni boyutlar katarak zenginleŖtirmiŖ olurum. BozmuŖsam yazmayı ertelerim” (“Bütün Mutlulukların Toplamı” 71). Son Ŗiirlerinden biri olan “Süreksizliğin BaŖkaldırıŖı”nda bunun ifadesi görülebilir:

Yazdığım ilk dizeyi silerek  
Bir alttaki dizeye geçiyorum hemen  
Onu da sildikten sonra bir üçüncüye  
Ve dördüncüye ve beŖinciye geçiyorum  
Bilmem ne kadar sürüyor bu benzersiz çaba  
Bildiğim ya da duyduğum iyice  
Ben böyle siledurdukça sürekli  
GeçmiŖten gelecekte arınmıŖ  
Dipdiri bir müzik parçası kalıyor geriye. (19)

İlle de gelenek içinde bir yerlere oturtulacaksa, ilk dönem Ŗiirlerine ve onda hep varolan “konuŖma edâsı”na dayanarak, Cansever Ŗiirinin köklerini Orhan Veli'ye bağlamak olanaklıdır. Buradaki “konuŖma edâsı”, Garip Ŗiirinin temel özelliklerinden biri olan “konuŖma dilini kullanma” ile karıŖtırılmamalıdır. Cansever, Garip'in konuŖma dilini aŖmıŖ, ancak anlamı en arka planda gibi görünen



şiiirlerinde bile bir konuşma edâsını korumuştur. Düzyazının olanaklarından yararlanması ve uzun monologlarla hep “anlatan” bir şair olmasıyla da ilişkilidir bu. Cansever’in “yenileşen şiiir” için söyledikleri göz önünde tutularak denebilir ki, onun şiiiri “bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucudur” (“Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu...” 76).

*Yerçekimli Karanfil*’i kimileri bir geçiş, kimileri “tipik” bir İkinci Yeni ürünü, kimileri de İkinci Yeni’ye başlangıç saymıştır. Başlangıç sayanlardan biri olan Mustafa Öneş, Cansever’in *Yerçekimli Karanfil*’den (1957) *Tragedyalar* (1964) adlı kitabına kadar olan dönemini (*Yerçekimli Karanfil, Umutsuzlar Parkı, Petrol, Nerde Antigone*), “İkinci Yeni dönemi” olarak nitelendirmiştir (“Edip Cansever’in Şiiirleri...” 66-67). Bu ayırım, neye göre yapıldığına ilişkin açıklayıcı bilgiler içermemesine karşın, birçok yazar tarafından yinelenmiştir. Oysa bunun, hem düzyazılarında, hem de şiiirlerinde hep bir “sürekli” vurgusu bulunan bir şair için son derece mekanik bir ayırım olduğu söylenebilir. Cansever, hemen her kitabında kendini yenilemiş ve arayışlarıyla öne çıkmış bir şairdir. Ancak, birçok şiiirini birbirine bağlayan, onları bir zincirin halkalarıymış ya da “tek söz”müş gibi düşünmemizi sağlayan bir bütünsellik de kurmuştur. Cansever, bunu bir söyleşisinde kendisi de ifade etmiştir: “Gerçekte şiiir uzun da olsa, kısa da olsa, şair kişiliğinden gelen tek sözü söylemiş oluyor. Bu ‘tek söz’ de kimi zaman uzun şiiiri, kimi zaman da kısa şiiiri yaratıyor” (“Edip Cansever Anlatıyor” 8). Hüseyin Cöntürk’ün “Salıncak” şiiirini incelediği yazısında da belirttiği gibi, Cansever, okura “tam bir dünya” sunmuştur (“Edip Cansever’in ‘Salıncak’...” 79). Mehmet H. Doğan’ın Edip Cansever ile ilgili bir yazısında “tanıdığımız bir şairin yeni bir şiiirini ya da şiiir kitabını elimize aldığımızda, kalabalık bir caddede bir arkadaşın koluna girmenin rahatlığını duyarız ilkin” şeklindeki sözü, bu açıdan Cansever için söylenecek en

uygun sözlerden biridir (“Cansever’in Dünyası” 240). Onun şiirini tanıyan biri için *Umutsuzlar Parkı*’nda yer alan “Doğrusu elinizden ne gelir ki” (“Amerikan Bilardosuyla...” 39) dizesi ile *Nerde Antigone*’deki “Ne gelir elimizden insan olmaktan başka” (“Ne Gelir Elimizden...” 121) dizesi arasında bağlantı kurmak zor değildir. Aynı şekilde, *Petrol* adlı kitabındaki “Ne çıkar bizi anlamaktan” (“Petrol” 81) dizesi ile *Nerde Antigone*’deki “Ne çıkar siz bizi anlamasanız da” (“Ne Gelir Elimizden...” 121) ya da *Tragedyalar*’daki “Ne çıkar anlaşsak da biz” (“Tragedyalar” 178) ile *Sevda ile Sevgi*’deki “Hem sonra ne çıkar bir parça abartsam da” (“Bilmezsin...” 102) dizelerinin birbirleri ile buluşmadığı söylenebilir mi? *Çağrılmayan Yakup*’taki “Bir pencerenin sokağa doğru içinde” (“Çağrılmayan Yakup” 222) ve “Bir evin camlara doğru çok boşalan içini” (“Cadı Ağacı” 236) dizeleri ile *Sevda ile Sevgi*’deki “İçinden doğru sevdim seni” (“İçinden Doğru” 78) dizeleri arasında yalnızca kuruluş benzerliği değil, aynı evrenin öğeleri olması bakımından da bir benzerlik söz konusudur. Bu örnekler çoğaltılabilir. Sonuçta, Jan Mukarovskiy’in “şiirsel bir yapıtta yer alan bir sözcük ya da bir sözcük öbeği, başka bir metne getirildiğinde [...] içinde yer aldığı metnin anlamsal havasını da beraberinde taşı[r]” düşüncesinden hareketle (149), Edip Cansever şiirinin kendine dönen bir şiir olduğu söylenebilir.

*Yerçekimli Karanfil*, ne öncesinden ne de sonrasında kopuk olmayan bir sıçrama alanıdır. Kuşkusuz ki, makineleşmenin ve kentleşmenin getirdiği bunalımların içindeki çağın insanını yakalamasıyla içerik açısından, sözdiziminde ve özellikle sıfat ve isim tamlamalarında yaptığı değişikliklerle biçim açısından “yeni” bir şiirdir. “Alüminyum Dükkân” ve “Güzel Atomların Yaptığı Ayak” gibi şiirler, bazı yazarlar tarafından “materyalist” olmakla eleştirilse de (Karakoç, “Bir Materyalist Şiir” 128), gerçekte söz konusu olan makineleşmenin sancısını çeken

“yeni” insanın şiiridir: “İşte bu yeninin yenisi insan / Dizilmiş kutu / Bükülmüş teneke / Alüminyum dükkân” (“Alüminyum Dükkân” 26). Cansever, bu konu hakkında bir söyleşisinde şöyle der: “Batılı insan kendi yarattığı uygarlık içinde, duyarlılığını yerleştirecek bir ortam arayabilir. Biyolojik bir makine olmaktan kurtulmak onun en doğal hakkıdır. Ama bizim toplumumuza gelince öyle mi? Önce makineleşmenin sancısını çekiyoruz” (“Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu...” 75). Başka bir söyleşisindeki şu sözler de bu şiirler için oldukça açıklayıcıdır: “Bir göğemi bakacağım, yanı başımda bir buz dolabı. Yolda mı yürüyorum; otomobiller, motorlu araçlar gırla. Boşluk tepkililerle delik deşik. Yalnız başıma mıyım? Atomların, Hidrojen bombalarının korkusu sarmış yüreğimi” (“Edip Cansever’le Konuştum” 72).

*Yerçekimli Karanfil*’de ses düzeninin farklılığıyla en çok öne çıkanlardan biri, “Ey” adlı şiiridir:

Bu böyle kimin gittiği? Sen dur ey!  
Belki de ellerimiz mi? biraz ince, biraz da çok kelimeli!  
Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri  
Ay, pencere, göz! Siz git ey!  
[...]  
Benim bu çok elli, bu çok gözlü delişmen  
Çok bildim sana yaraşır olmayı günlerce  
Şunu sevdim, şuna özendim, şununla yetindim sonunda  
Ben miyim şimdi nerede, ben çok ey! (15)

Bu şiir, ses yapısıyla da anlam yapısıyla da o dönemin şiirine “alışmış” bir şiir okuru için yeni ve farklıdır. Cansever, kelimeleri, özellikle “ey” kelimesini alışılmış kullanımından çıkararak sözdizimini bozmuş, bu sayede farklı bir ses elde

etmiştir. Bunun şiirde fazla olabilecek kısımların atılmasıyla sağlandığı da söylenebilir. Örneğin, “siz gidin” ya da “o gitsin” cümlelerindeki “-in” ve “-sin” ekleri, çekim ekleridir ve dil bilgisi kuralları açısından bu şekilde kullanılmaları gerekir. “Siz gidin” yerine “siz git” dediğinizde, kuralların dışına çıkmış olursunuz, ancak verilmek istenen ileti değişmeyecektir. Kimin gitmesi gerektiğini belirleyen anahtar kelime, “gitmek” fiilinin çekimlerinden herhangi biri değil, “siz”dir çünkü. Bu gibi örneklerde “anlamın iletilebilmesi için” fiilin kökünü kullanmak yeterlidir. Hattâ Cansever’in bu şekilde kullanmakla “ey” kelimesinin anlamını pekiştirdiği, emir kipi üzerine kurulmuş olan şiirin etkisini de artırdığı söylenebilir.

Cansever’in sıfat kullanımındaki farklılıkta da buna benzer bir amaçtan söz edilebilir: “Deli ediyor onları sonsuzda / Çok isimli bir çay / Çok yuvarlak bir masa (“Kaybola” 28). “Yuvarlak” sıfatı Türkçe’de genellikle tek başına kullanılır; “çok yuvarlak” ya da “az yuvarlak” gibi, ikinci bir belirtmeye gerek duyulmaz. “Güzel” olan “çok güzel” de olabilir; çünkü “güzel”, soyut ve anlamı kişiye göre değişebilen bir sıfattır. Ancak “yuvarlak” dendiğinde herkesin zihninde oluşacak şekil bellidir. Cansever, bu şekilde bir kullanım ile yine kuralların dışına çıkmıştır. Ancak, burada söz konusu olan, “yuvarlak” sıfatına vurgu yapma, anlamını pekiştirme isteğidir. Nitekim, bir söyleşisinde Cansever, “kara olanın kapkara olması gibi yuvarlak olanın da çok yuvarlak olması yanlış değildir” der (“Edip Cansever’le Konuştum” 70).

Cansever’in bu gibi kullanımları, dil bilgisi kurallarının dışına çıkmayan şiirlere alışmış okurlara oldukça şaşırtıcı gelmiştir. Ancak Cansever, şaşırmanın da alışkanlıklarla ilgili olduğunu imâ ederek, bir bakıma gerekçesini de hazırlamıştır: “Bir cümle tuhafsa dikkat! Pek tuhaftır insanın tırnak çıkardığı / Sonra da boyadığı, ne demeli sonra da kestiği” (“Yangın” 21). Başka bir şiirinde ise bunun daha açık bir ifadesini buluruz:

Siz yok mu, sizin her yeriniz şaşırıp kalmaya istekli  
Bir bakın, uyanıp kalkınca çocuk olmalarım var benim  
Şu da var: bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor  
Dalıyor da söz mü, yatağa uzatıyor otomobillerini  
Aşk duyan bir kadını  
Onun kişiliği olan memelerini  
Gözlerim! Hey sokak! Geri getiriyor gözlerimi  
Kimi zaman da bir cam kırılıyor şangur şungur  
Diyorum böylesi gürültüler şiir için gerekli  
Öyle mi değil mi. (“Uyanınca Çocuk Olmak” 33)

“[B]en bazı şiirlerimi arka arkaya yazar, resim sergisi gibi düşünürüm. Ressamlar tablolarını yan yana getirerek sergi açarlar ya” (“Edip Cansever’le Yaşamı...” 105) diyen Edip Cansever’in ilk “sergi”lerinden biri olan *Yerçekimli Karanfil*’de, yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi, deneysel çalışmaların diğer kitaplarına kıyasla daha önde olduğu söylenebilir. Ancak, “sergi” düşüncesinde de bir süreklilik vurgusu bulunan Cansever’in, yalnızca *Yerçekimli Karanfil* kitabı üzerine konuşmak, onun şiiri için yeterince derinlikli bir alımlama olmayacaktır. Kısa şiirlerinde genellikle “an”ları şiirleştirse de, onun asıl poetikası, “Umutsuzlar Parkı” (1958), “Tragedyalar” (1964), “Çağrılmayan Yakup” (1966) ve “Ben Ruhi Bey Nasılım” (1976) gibi, kitaplarına adlarını veren ve bir “sorunsal” ya da “sorunsallar dizisi” üzerine kurulmuş olan “uzun” şiirlerinde daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Cansever’in “düşüncenin şiiri” ya da “çok sesli şiir” gibi adlandırmalarla belirlemeye çalıştığı poetikası, karşılığını daha çok “uzun” şiirlerde bulmaktadır.

Düzyazının ve özellikle de “oyun”un olanaklarından yararlandığı bu şiirlerde Cansever, kent yaşamının kısırılmışlığı içinde yalnızlığa ve umutsuzluğa itilmiş olan bireyin toplumsal yapıya uymak ile uymamak arasında yaşadığı çelişkileri merkezine alır. Bu çelişkiler, kimi zaman bir umuda, kimi zaman da *Tragedyalar*’ın kişilerinden biri olan Stepan’ın yaşadığı gibi, bir çıkmaza dönüşür:

Duymuyorum ben acılarımı. Ve yitirdim çoktan  
Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut  
Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey  
Kurtaramaz varlığımı benim. Ve yoğun bir anlamsızlığın içinde  
Sanki renksiz, boyutsuz  
Ve göksüz, zamansız bir evrende  
Tek çıkar yol yaşamaksa Lusin  
Yaşıyorum ben de kaygısız  
Değişmez bir anlamsızlığı böylece. (“Tragedyalar” 181)

*Tragedyalar*’da önemli bir yere sahip olan “yabancılaşma” teması, *Çağrılmayan Yakup*’ta daha ön plândadır. Başkaldırma ya da boyun eğme arasında kararsız kalan ve henüz hiç kimse tarafından çağrılmamış olan Yakup, kendisi başta olmak üzere her şeyi karıştırmaktadır: “Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup / Bazen karıştırıyorum” (“Çağrılmayan Yakup” 221). Bireyin uyumsuzluğu ve çevresindeki her şeye yabancılaşmış oluşu, “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı şiirde de ağırlığını hissettirir. Bu şiirde “Baktım ki, ben Ruhi Bey / Nasıl olan Ruhi Bey / Daha nasılım” (21) diyen Ruhi Bey’in kendini bir soru sözcüğü ile, “nasıl” ile tanımlamasında bile bir “ne olduğunu bilmemenin” ifadesi söz konusudur: “O ben ki / Bir kadında bir çocuk hayaleti mi / Bir çocukta bir kadın hayaleti mi / Yalnızca bir hayalet mi yoksa” (“Ben Ruhi Bey Nasılım” 9).

Albert Camus'ye göre “boşluğun çok şeyler anlattığı, günlük devinimler zincirinin koptuğu, yüreğin kendisini yeniden düğümleyecek halkayı arayıp da bir türlü bulamadığı [... ruh hâli,] uyumsuzluğun ilk belirtisi gibidir” (Camus 24). Bu ifade Cansever'in şiirindeki bireyin uyumsuzluğunu da açıklar:

Anlıyorum, ama yepyeni anlıyorum bıktığımı  
Evlerde, köşebaşlarında değişmek diyorlar buna  
Değişmek  
Biri mi öldü, biri mi sevindi, değişmek koyuyorlar adını  
Bana kızıyorlar sonra, ansızın bana  
Kimi ellerini sürüyor, kimi gözlerini kapıyor yaşadıklarına  
Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık insan  
Ve geçilmiyor ki benim  
Duvarlar, evler, sokaklar gibi yapılmışlığımdan. (“Umutsuzlar Parkı”  
54)

Cansever'in bu şiirleri, modern yaşamın getirdiği bunalımlar içinde varolma çabası veren “öznenin şiiri” olduğu için yenidir. Şairin bu yeniliği, Hüseyin Cöntürk ve Güven Turan gibi yazarlar tarafından “dramatik monolog” olarak adlandırılan bir anlatım biçimi ile gerçekleştirdiği söylenebilir. Güven Turan, Cansever'in *Umutsuzlar Parkı*'ndan itibaren “dramatik” bir şiir yazdığını ifade eder. Çünkü dramatik şiirin en önemli özelliği bir anlatıcısının olmasıdır. “Bu ‘anlatıcı’ bir diyalogun sürdürücüsüdür ya da bir monolog kurar” (“Yüzler ve Maskeler...” 221). Güven Turan'a göre Cansever'in yalnızca uzun şiirleri değil, kısa şiirlerinin çoğu da dramatiktir: “Her bir kısa şiir, bir ‘dinleyici’ye yöneliktir, onunla bir konuşmanın -bir diyalogun- bir bölümüdür. Yani, lirik şiirin tek yönlü olmasına karşın, bu şiirler iki yönlüdür. Dolayısıyla, ‘dramatik monologdur’ bu şiirler. Lirik şiirler gibi tek

‘kişi’li değildir” (222). Turan’ın Cansever için söylediği “dramatik monolog” tekniği, benzer bir şekilde Eliot’ın bazı şiirleri için de ifade edilmiştir. Eliot’ın bazı yazılarını dilimize çeviren Sevim Kantarcıoğlu’na göre “Eliot, bir tecrübeyi objektif bir şekilde verebilmek için, ‘dramatik monolog’ tekniğini kullanmıştır. Dramatik monolog, şiirde kullanılan sesin veya maskenin serbest çağrışımlarından oluşan bir iç monologdur ve şiire psikolojik bir yapı kazandırmaktadır” (“Önsöz” 11).

Cansever’in çağın insanını yakalama noktasındaki başarısını, dramatik monolog tekniğinin yanında, nesnel bir dekor olarak kullanması da sağlamıştır. “Nesnel bağlılaşık” kavramıyla ifadesini bulan bu teknik, Cansever şiirinin kavranmasında önemli bir yere sahiptir.

## **B. “Nesnel Bağlılaşık” Kavramı ve Cansever’de Dekor**

Edip Cansever’in belki de önemseydiği tek kuramcı, İngiliz Edebiyatında Yeni Klasik akımın öncülerinden biri olan T. S. Eliot’tır. Cansever, çalışmamızın ikinci bölümünde ele aldığımız “şiirin yoruma gelmezliği” ya da “dramatik monolog” gibi, birçok konuda Eliot’tan etkilenmiş ve yazılarında sık sık ona gönderme yapmıştır. Özellikle Eliot’ın bir yazısında kullandığı “nesnel bağlılaşık” (İng. *objective correlative*), Cansever’in her zaman ilgi duyduğu bir kavram olmuştur. Bu ilgisini 1981’de Mustafa Öneş’in yaptığı bir söyleşide şu şekilde açıklar:

Öteden beri Eliot’un “nesnel karşılık” kuramına çok önem verdim. Yani duyguların, düşüncelerin, coşkuların vb. nesnel bir karşılığı olması kuramına. Böylece şiirsel bir dekor hazırlanması söz konusu. Şiirlerim küçük insandan, küçük durumsal anlardan çok, insan dramını, yani bir çelişkiler, karşıtlıklar bütünlüğünü içermeye yönelik



olduğundan, bu dekorun nesnelere de, insanları da daha bir hareket halinde görünüyorlar sanırım. (“Edip Cansever: ‘Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin’...” 93-94)

“Nesnel bağlulaşık” kavramının Cansever için ne kadar önemli olduğu, birçok yazar tarafından dile getirilmiş, ancak bu kavramın nasıl somutlandırılacağı ve Cansever’in bundan nasıl yararlandığı konusu üzerinde pek durulmamıştır. Öncelikle kavramın Türkçe karşılığını ele alacak olursak, en doğru ifadenin “nesnel bağlulaşık” olduğu söylenebilir. Cansever, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, büyük olasılıkla Akşit Göktürk çevirisine dayanan “nesnel karşılık” ifadesini tercih etmiştir (Eliot, “Hamlet” 57). Halit Çakır ise, bu kavramı dilimize “nesnel bağlulaşım” olarak çevirmiştir (Eliot, “Hamlet ve Sorunları” 73). Ancak Özdemir İnce’ye göre “*objective correlative*’i ‘nesnel karşılık’ deyiimiyle karşılamak bir *eşitlik* düşüncesine yol açacağı için anlamı saptırır”. Dolayısıyla “nesnel bağlulaşık” ifadesi kullanılmalıdır (“Şiirsel Anlamın Yapısı” 69). Biz de bu karşılığı tercih ettiğimizi belirterek, “nesnel bağlulaşık” üzerinde durabiliriz.

Eliot, söz konusu kavramı Goethe ve Coleridge’in “Hamlet” hakkındaki yorumlarını eleştirdiği bir makalesinde kullanır:

Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir “nesnel karşılık” bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesnelere dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duysal yaşantı çerçevesinde algılanacak o olguların verilmesiyle coşku birdenbire uyandırılmış olsun. [...] Sanatın “zorunluluğu”, ortaya konanlarla, duyulan coşkunun tam bir karşılıklı denge halinde olmasını gerektirir. (Eliot, “Hamlet” 57)

Eliot'ın buradaki “nesnel bağılılık” kavramı ile tam olarak ne kastettiğini irdelemeye geçmeden önce, araştırmamız sırasında ulaştığımız ve oldukça şaşırtıcı bilgiler içeren bir yazıdan söz edebiliriz. 1970 yılında *American Literature* dergisinde yayımlanan bu yazı, Nathalia Wright imzasını ve “A Source for T.S. Eliot's ‘Objective Correlative’” başlığını taşıyor. Wright, “nesnel bağılılık” kavramının Eliot'tan 69 yıl önce Washington Allston tarafından dile getirildiğini ortaya koyarak son derece önemli bir noktaya ışık tutuyor. Şiir de yazan, ancak ressamlığıyla öne çıkmış romantiklerden biri olan Allston, 1850 yılında yayımlanan *Lectures on Art, and Poems* adlı kitabında “zihinsel hazlar”ın (*mental pleasures*) ya da “coşumlar”ın (*emotions*) bir gösterge olarak “nesnel bağılılık”a (*objective correlative*) ihtiyaç duyduklarını belirtiyor: “Zihinsel hazlar ya da coşumlar, maddî dünyanın ifadelerine taşındığı zaman üretilir. Bu ifadelerin biçimleri ‘yaşam’ın ya da ‘düşünce’nin çeşitli göstergelerinin önceden karar verilmiş bağılılıkları olarak varolurlar” (aktaran Wright 590, çeviri bize ait). Allston'a göre, herhangi bir dışsal nesnenin varlığı, önceden varolan “düşünce”ye tekabül eder. Bu ise kendisine uygun olan amacın, yani “haz veren coşum”un (*pleasurable emotion*) gelişmesi için önemlidir (590).

Burada da görüldüğü gibi, Allston'un yazdıkları ile (1850) Eliot'ın “nesnel bağılılık” için ifade ettiği düşünceler (1919) arasında büyük benzerlikler bulunuyor. Her iki yazardan yaptığı alıntılarla bir karşılaştırma yapan Wright, bu durumu “bilinçsiz” bir etkilenme olarak görse de, alıntılara baktığımızda Allston'un ve Eliot'ın düşünceleri arasındaki benzerliği, yalnızca “etkilenme” olarak görmek son derece güçleşiyor. Eliot'ın “nesnel bağılılık” kavramını açıklarken yaptığı vurgular bile Allston tarafından daha önce yapılmış görünüyor. Örneğin, Eliot, “Tradition and The Individual Talent” adlı yazısında “duygular” (*feelings*) ve “coşumlar” (*emotions*)

arasındaki ayrıma dikkati çekiyor (Eliot 21). “Hamlet” adlı yazısında ise, bu ayrımı *feelings* ve *sensority* sözcükleri ile ifade ediyor (57). Allston ise, tıpkı Eliot gibi “nesnel bağılılık”ta belirleyici olanın “duygular” ya da “duyular” (*sensations*) değil, “coşumlar” (*emotions*) olduğunun altını çiziyor (Wright 590). Buna rağmen Eliot, bu konuyu ele aldığı “Hamlet” adlı yazısında Allston’a hiçbir şekilde gönderme yapmıyor. Gerçi kavramı tırnak içinde gösteriyor, ancak alıntı olduğu için mi, yoksa vurgulamak amacıyla mı tırnak içine aldığı belli olmuyor.\*

İster Allston, ister Eliot tarafından dile getirilmiş olsun, “nesnel bağılılık” kavramının bizi ilgilendiren yanı, Edip Cansever tarafından “bir Eliot kuramı” olarak sıklıkla anılmış ve uygulanmış olmasıdır. Ancak, kavramın yeterince açıklayıcı bir niteliğe sahip olmaması, onu bir “kuram” olarak nitelendirmeyi güçleştiriyor. Eliot’tan yukarıda yaptığımız alıntıda da görüldüğü gibi, “coşum”u şiir biçiminde ifade edebilmek için onun örneği sayılabilecek “bir nesnel dizisi”, “bir konum” ya da “bir olaylar zinciri”nin bulunması gerekiyor. Ne anlama geliyor bu? Eliot bu konuya ilişkin görüşlerine “Hamlet” ve “Gelenek ile Bireysel Yeti” adlı yazılarında yer veriyor ve konunun ayrıntılarına girmediği gibi herhangi bir örnek de göstermiyor.

Eliseo Vivas gibi bazı yazarlar, “nesnel bağılılık” kavramını “anlaşılmaz” saymalarına rağmen, anlamaya çalışmaktan da geri durmuyorlar. Vivas, “[a]nlaşılmazlığından ötürü bu kadar yaygın bir kuramın atılmasını istemek aşırılık olur” diyerek, “nesnel bağılılık”ın “şiirde dile getirilen coşkunun şiirden önce duyulan coşkudan ayrı bir şey olduğunu” ifade ettiği için, bu kavramı önemli buluyor (alıntılaman Göktürk, “Birinci Basım Önsöz” 18-19). Terry Eagleton’a göre ise,

---

\* Burada asıl ilginç olan, bu durumun Amerikan ve İngiliz edebiyatında bilinmesine karşın, bugüne kadar Türkçede dile getirilmemiş olması. Her zaman Eliot’ın “kuram”ı olarak ilgi gören “nesnel bağılılık”ın, aslında ondan yıllar önce Washington Allston tarafından ortaya atıldığı, sanıyoruz ki Türkçede ilk defa bizim tarafımızdan ifade ediliyor.

“nesnel karşılık’ öğretisinde, öznel yaşantının keyfi dışavurumundan formüller” çıkarılıyor ve “bu formüller o yaşantının ‘nesnel’, tutarlı bir biçimde tanınabilir kodları olarak” sunuluyor (Eagleton 190-91). Halit Çakır’ın Eliot yorumuna göre ise, “[ş]iir için temel, zekâ değil, coşkulardır. Ama ozan, kişisel coşkusu oldu olasıya ortaya dökmekle de çıkamaz işin içinden. Bir sanat kaygısı taşıyorsa, o coşku için bir ‘nesnel bağlantı’ bulmalıdır. [...] Her nesnel bağlantı bir coşkunun anahtarı gibidir. Coşkuya onunla varılabilir” (Çakır, “T. S. Eliot Üzerine” 8). Halit Çakır gibi, Sevim Kantarcıoğlu da Eliot’ın bu kavramı kendi kişisel coşumu ile şiire giren coşumu ayırmak için kullandığını söylüyor. Kantarcıoğlu’na göre “Eliot, bir şair olarak kendi şiirini bir itirafname (otobiyografik) olmaktan kurtarmak için” nesnel bağlantı kavramını geliştirmiştir (“Önsöz” 11). Yazara göre “nesnel bağlantı”ın başka bir amacı da, şiirde yer alan duygu ve düşüncelerin okuyucuda da uyandırılabilmesidir (“Eliot’un Çağdaş...” 21).

*The Penguin Dictionary*’nin “objective correlative” maddesinde ise, ilk kez Washington Allston tarafından kullanılan bu kavramın, Eliot sayesinde “meşhur” olduğu ifade ediliyor (Cuddon 605). Sanatsal yaratımın biçim ve içerik arasında mükemmel bir denge ve birlik gerektirdiği belirtilen sözlükte, “nesnel bağlantı”ın biçim ve içerik yönünden ilişkisi ele alınmıyor. Buna göre, bir sanat yapıtında içerik (“düşünce, duygu, eylem”), biçim için (“bu durumda sözcükler”) “çok fazla” ise, yetersiz bir birliktelik vardır ve bütünlük değil, “ne diyeceğini bilememe” durumu söz konusudur. Dengeyi bozan diğer bir durum ise, deneyim (ya da yaşantı), sözcükler tarafından fazla kuşatıldığında ortaya çıkar. Bu ise, “sözcüklerin yetersizliği ile içeriği aşacak derecede fazla şey söyleme” durumudur (605). Dolayısıyla “nesnel bağlantı”ın, bu durumların aşılabilmesi, başka bir deyişle sanat

yapıtında içerik ile biçim arasında bir denge kurulabilmesi için uygulanması gereken bir teknik olduğu söylenebilir.

Buraya kadar yapılan yorumlarda “nesnel bağlılaşık” a teknik açıdan bakabilmemizi sağlayacak bir açılım getirilmiyor. Çoğunlukla şairin coşumları ile şiirde yer alan coşumların birbirinden ayrı oldukları üzerinde duruluyor. Bunun ise, zaten çağdaş şiirin önemli özelliklerinden biri olduğu söylenebilir. Şiir, şairin duygu ve düşüncelerinin doğrudan bir aktarımı değildir. Şairin coşumlarını düzyazıda ifade etme biçimiyle, şiirde ifade etme biçimi birbirinden farklıdır. Dolayısıyla “nesnel bağlılaşık” ta aradığımız “özgün” anlam, bu olmasa gerektir. Konuyu Eliot’ın dayandığı “Metafizikçi şiir” e göre ele alan Akşit Göktürk’ün, “nesnel bağlılaşık” ta benzetmelerin önemine dikkati çekerek, bu kavramın anlaşılmasını büyük ölçüde sağladığı söylenebilir:

Eliot, nesnel karşılık kuramını, İngiliz Metafizikçi şiirine dayandırmaktadır. Metafizikçilerin de şiirleri karmaşık gereçlerden kurulmuştur. Hem duygu, hem düşünce alanlarının verilerinden yararlanmışlardır. Kullandıkları benzetmeler bu duygu-düşünce bileşiminin nesnel karşılıklarıdır. [...] Eliot’un savunduğu şiirde ise benzetmeler Metafizikçilerdeki gibi, ozanın düşünceleriyle duygularının kaynaştırılarak yansıtılması için kullanılır. Şiirde yapısal bir görevleri vardır. Şiirin bütün yükü bu benzetmelerle birlikte örülmüştür. Bu da ancak nesnel karşılıklarla sağlanabilir. (Göktürk, “Birinci Basıma Önsöz” 19-20)

Bu noktada “nesnel bağlılaşık” a örnek olarak D. E. S. Maxwell ve L. G. Salingar gibi yazarların Eliot’ın “The Love Song of J. A. Prufrock” adlı şiirinden alıntılardıkları şu dizeler gösterilebilir: “Gidelim o zaman, sen ve ben, / Akşam,

bayıltılmış bir hasta gibi masada / Göğe karşı serilmiş yatarken; / Gidelim, o yarı terkedilmiş sokaklardan” (alıntılayan Salıngar 332, çeviri bize ait). Buradaki “bayıltılmış hasta”ya benzetilen “akşam” imgesinin şiirin öznesi olan Prufrock’un “çaresizliği” ile ilişkili olduğu söylenebilir. Şiirin bütününden çıkardığımız anlam ile uyumlu olan bu yoruma göre, “bayıltılmış hasta” gibi yatan “akşam”, Prufrock’un yaşam karşısında duyduğu çaresizliğin nesnel bağlaşığıdır. Burada Eliot, Prufrock’un çaresizliğini doğrudan vermemiş, ameliyat masasında yatan hastaya benzettiği “akşam” aracılığıyla bizim de o çaresizliği yoğun bir şekilde hissetmemizi sağlamıştır.

Nesnel bağlaşığın benzetmelerle sağlanması, Edip Cansever’de de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Cansever’in “Amerikan Bıllardosuyla Penguen!” adlı şiirinde geçen şu dizeler, Eliot’tan verdiğimiz örneğe de çok benzemektedir: “Geceler, işte geceler / Gündüzler, işte gündüzler / Beyaza siyah penguen sürüleri gibi” (40). Burada “gecenin siyahı” ile “gündüzün beyazı”nın “penguen” sözcüğünde birleştirildiğini görüyoruz. Aynı dizeler şiirin dekorunu kurmamızı sağlayacak başka bir bağlantıyı da ortaya çıkarıyor: Amerikan bıllardosu. Cansever, şiirin başlığından başka, hiçbir yerde bıllardodan söz etmiyor ve ilk okuduğumuzda şiirin “Amerikan bıllardosu” ile ilgisini kuramıyoruz. Ancak, yukarıdaki dizelerden sonra şiirde “gizli” bir Amerikan bıllardosu dekoru olduğunu anlayabiliyoruz. “Gece”ye ve “gündüz”e benzetilen “penguen”, aynı zamanda Amerikan bıllardosunda sona kalan “siyah” ve “beyaz” toplara da işaret etmiş oluyor. Amerikan bıllardosunda siyah topun en son düşürülmesi gerektiğine ilişkin metin dışı bir bilgimiz olmasa, şiirin dekorunu tamamlayamayacaktık. Bu dekor sayesinde “Elleri el gibi kocaman / Beyazda bir nokta gibi kocaman / Kocaman boşluğun küçülttüğü her şey gibi / Biriyle kendini artırıyor durmadan” (39) ve “Eliniz yok mu, bastonla iş görmeli” (41) dizelerini

anlamlandırabiliyor, bilardo masası önünde son topa nişan alan bir adamın kararsızlığını göz önüne getirebiliyoruz. Cansever, “kararsızlık” ya da bunun getirdiği “tedirginlik” durumunu, bu durumun nesnel bağlaşıkları olarak kullandığı “penguen” ve “Amerikan bilardosu” ile gerçekleştirmiş oluyor.

“Penguen”in “gece”ye ve “gündüz”e benzetilmesi, başka bir anlam katmanına daha ulaşmamızı sağlıyor:

Az şey mi kurtarıp rahat etmek

Ellerle gözleri

Bir penguen

Nişanla pengueni

[....]

Bir tramvay gibi, günümüzde köşe başları yapan

Serüvenler, hafta tatilleri

Penguen

Vur düşür pengueni.

Cansever’in burada, kurduğu bilardo masası dekoruyla, son topa nişan alan adama seslendiği söylenebilir. Ancak, adamın siyah topu nişanlamasını değil, “siyah” ile “beyaz”ı birleştiren “penguen”i nişanlaması, onu düşürmesi isteniyor. Böylelikle toplar değil, doğrudan “Amerikan bilardosu” hedeflenmiş oluyor. Şiirde arka plânda hissedilen “bilardo masası” dekorunun yanında, gündelik yaşama ilişkin eylemler ve nesnelere başka bir dekor da kuruluyor. Bu dekorun öğeleri arasında “eve dönme[k]”, “yemek yeme[k]”, “uykuya dalma[k]”, “anahtar”, “pencere”, “çay masaları”, “gezintiler”, “hafta tatilleri” (40-41) sayılabilir. Bunları düşündüğümüzde “vur düşür pengueni” dizesindeki, hem “gece”ye, hem “gündüz”e, yani “zaman”a ilişkin anlam açığa çıkıyor ve asıl “hedeflenenin” gündelik yaşama ilişkin

koşuşturmalar olduğunu anlıyoruz. Böylece “[y]aşamanın hızları” (43) arasında kararsız kalmış olmanın tedirginliği, nesnel bağlılığını bilardo masasının önünde topa nasıl vuracağına karar verememiş adamın tedirginliğinde bulmuş oluyor:

Penguen penguen

Vur düşür pengueni

Ama nasıl, daha karar vermediniz ki.

Doğrusu elinizden ne gelir ki

Siz dolgun yaşamaya bakın günleri. (42)

Şiirden edindiğimiz verilere göre, buradaki “dolgun yaşama”yı kişinin kendi istekleri doğrultusunda yaşaması olarak yorumlamamız gerekiyor. Bu “dolgunluğu” gündelik koşuşturmacalar olarak aldığımızda şiirde her bölümün sonunda tekrar edilen son iki dize, bir “ironi” olarak da okunabiliyor.

Cansever’in İkinci Yeni içinde, başka bir deyişle “bir şey söylemediği” ya da “topluma arkasını döndüğü” öne sürülen “akım” içinde değerlendirilen “Amerikan Bilardosuyla Penguen!” adlı bu şiirinin ne kadar zengin anlamlar yüklediğini, yalnızca bu kadar kısa bir “dekor taraması” bile gösterebiliyor. Ayrıca bu şiirin yer aldığı kitabın yayımlanma tarihini dikkate alırsak (*Umutsuzlar Parkı* [1958]), Cansever’in henüz “nesnel bağlılışık” kavramıyla tanışık olmadığı söylenebilir. Eliot’ın *Denemeler*’i, Türkçede ilk kez Akşit Göktürk’ün çevirisiyle 1961 yılında yayımlanmıştır. Cansever’in Eliot’ı kendi dilinden okumuş olması ise, oldukça düşük bir olasılık olarak görünüyor. Yakın arkadaşlarından Mehmet H. Doğan, bir yazısında Cansever’de yabancı dil öğrenmenin “büyük bir özlem, ama hep özlem olarak kaldı[ğın]” ifade ediyor (“Şair Edip Cansever” 21). Bu ise bize Cansever’deki nesnelere dekor kurma tekniğinin Eliot etkisiyle değil, daha önceden



de varolduğunu gösteriyor. “Nesnel bağlaşıklık” kavramının Eliot’ın makalesinde enine boyuna açıklanmamasına rağmen, Cansever tarafından neden bu kadar benimsendiği de, böylelikle anlaşılabilir. Cansever, “nesnel bağlaşıklık” ile kendisinde zaten varolan “nesnelere didik didik etme” ve “dekor kurma” çabasını bir bakıma kavramsallaştırmış oluyor. Adnan Benk, Nuran Kutlu ve Tahsin Yücel ile birlikte yapılan bir oturumda Cansever, bu kavramı “dekor hazırlamak” şeklinde nitelendirdiğine ilişkin olarak şunları söylüyor:

Bir şairin işi, bir yerde kuramı da bozmaktır. Fakat bugüne kadar bozmadığım, bozmak istemediğim T. S. Eliot’un bir “nesnel karşılık” kuramı var. Şiire bir çeşit dekor hazırlamak bu. Benim burada anlatacağım şeylerin dekorunu kurmam gerek. Garsonuyla, bardaklarıyla, masasıyla, insanlarıyla tümünü anlatmam gerek. Yoksa, niye karşıdaki ağacın gölgesi ölü bir kuş olsun? Her şeyi birtakım nesnelere vermeyi her zaman yeğlerim. Vazgeçemediğim bir şeydir bu. Eliot’un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı. Bir şiir, içindeki nesnelere, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü öğeyle oluşturulur. Ve ben buna çok inanıyorum. Bu şiirde gereksiz ayrıntı sayılabilecek şeyler aslında bir fon gibi gerekli olan öğelerdir. (“Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen...” 106)

Özdemir İnce’nin “nesnel bağlaşıklık” ile ilgili yorumuna göre, “anlamın eksiksiz olarak ortaya çıkması için metnin algısal, sezgisel ve bilgisel özellikler içeren metindışı nesnel bağlaşıklar (objective correlative) bağlamına oturtulması” gerekir” (“Şiirsel Anlamın Yapısı” 85). İnce, burada Nâzım Hikmet’in “Kerem

Gibi” şiirini örnek verir ve bu şiirin anlamının tamamlanması için “Kerem ile Aslı” öyküsünün bilinmesi gerektiğini söyler. İnce’ye göre bu bilgi, “estetik hazzın yoğunlaşması”nı sağlar (85). Burada şu soru akla gelebilir: Metinler arası göndermeler de bir nesnel bağlantı olarak kabul edilebilir mi? Gerçi Eliot, nesnel bağlantıyı “nesnel dizisi”, “konum” ve “olaylar zinciri” ile sınırlasa da, Cansever’in metinler arasılığı da bir nesnel bağlantı olarak kabul ettiğini varsaymak yanlış olmayacaktır.\* Ancak, şu da belirtilmelidir ki, bu şekilde bir nesnel bağlantı, Cansever’de çok az karşımıza çıkar. Cansever, genellikle metinler arası göndermeleri tercih etmemiştir. Yine de *Kirli Ağustos*’ta yer alan “Otel” adlı şiirinde bunun bir örneği görülebilir.

“Otel” şiiri, “Denizin alçalışıyla otel bir düştü / Binlerce kalıntı şehir değerinde” (278) dizeleriyle başlıyor. Buradan Cansever’in “otel”i, batmakta olan bir gemi olarak tasarladığını anlıyoruz. İkinci bölümde ise Cansever, otelin dekorunu “koridor”, “merdivenler” ve “salon” betimlemeleriyle kurmaya devam ediyor. Bu bölümün “Ölümler dirilirdi. Çıkamazdım ki otelden / Ben otelden hiç çıkamazdım ki” (280) dizeleriyle başlaması, “batacak olan otel” imgesini güçlendirirken, göndermesini de hazırlamış oluyor. Üçüncü bölüme geldiğimizde ise, bu gönderme netleşiyor ve “otel”in hem “yunus balığı” ile, hem de Yunus Peygamber’in denize atılmadan önce bindiği “gemi” ile ilişkilendirildiğini görüyoruz:

Fırtına fırtına fırtına!

Ben ki en azından bir durgunluğa çağrılıyordum

Her şeyi bir bir yaşamış da..

Ve yanıtız ve sessiz

---

\* Cansever, yalnızca nesnelere değil, işaretleri de “nesnel bağlantı” olarak kabul etmiştir. Örneğin, *Bezik Oynayan Kadınlar*’da tire ve parantez işaretlerini çok kullanmasının nedeninin “[b]ir durumun nesnel karşılığını güçlendirmek” olduğunu ifade etmiştir (“*Yeniden Üstüne Konuşma*” 135).

Bana kalırsa:  
— Yani o sular ki içinden  
Peygamber yüklü bir yunus balığı çıkarsa  
Hangi ilgi onu bir süre boşlukta tutacak  
Canım elbette  
Yunus batacak  
Yunus batacak — (283)

Cansever, aynı bölümde “Tevrat”tan söz ederek (282), bizi Yunus Peygamber’in öyküsüne gönderir. Tevrat’a göre Yunus, “Rabb”inden kaçarak bir gemiye binmiştir. Ancak, o gemideyken denizde büyük bir fırtına kopar. Gemidekiler, fırtınanın kimin yüzünden başlarına geldiğini anlamak için kura çekerler ve kurada Yunus çıkar. Yunus’u denize atarlar ve fırtına diner. Yunus’un Rabb’i ise, onu yutması için büyük bir balık gönderir. Yunus üç gün üç gece bu balığın karnında kalır. Bu süre içinde Rabb’ine dua eder ve pişmanlığını dile getirir. Bunun üzerine Rabb, balığa emreder ve balık, Yunus’u karaya kusar (*Kitabı Mukaddes* 872).

Yunus Peygamber’e ilişkin bu öyküyü bilmemiz, öncelikle bu şiirin dekorunu iyi kurmamıza yaramaktadır. Bu öykü sayesinde “otel”, zihnimizde “batacak olan bir gemi”ye tekabül etmekte ve şiirin anlatıcı kişinin içinde bulunduğu “tehlike” ve “umursamazlık” durumunun nesnesi hâline gelmektedir. Başka bir deyişle, bu “umursamazlık” durumu, nesnel bağlantısını “Yunus Peygamber’in bindiği gemi”de, şiirde yer alan nesnesiyle “otel”de bulur.

Dördüncü bölüm ise “Denizse her şeyi unutturan bir adam gibi / Gelecekti bir gün yeniden / Demeye kalmadı geldi / Sinirli bir gürültüyle yükseliverdi hemen”

dizeleriyle başlar. Bu noktada şairin “Ben otelden hiç çıkamazdım ki” dizesine tekrar döner ve “gemi”nin battığını anlarız. Dördüncü bölüm şu şekilde devam eder:

Ardından bir iki şey daha oldu — nasıl anlatsam  
Kimse bunu daha yaşamadı ki —  
Sanki bir akvaryumun içinde  
Yapayalnız kaldım da ben  
Yanımda başka akvaryumlar ve  
İçinde başka birileri (284)

Buradaki ilk iki dize Yunus Peygamber’in bilinen öyküsü ile aradaki farkı ortaya koyar. Daha sonraki dizeler ise, “batık gemi” imgesini otel odalarının akvaryuma benzetilmesiyle daha da güçlendirir. “Hepimiz ağzımızı açıyorduk arada / Bir sesi dışından olsun yakalamak için / Ama nafile / Yoktu ses” (284) dizelerinde de bu “batık” olma durumunu, suda konuşmanın imkânsızlığı ya da balıkların sessizliğini çağrıştırmasıyla yeniden yaşarız. Dördüncü bölümden sonra gelen “Ek” başlıklı kısımdaki “Canım elbette, diyordum, nasılsa / Otel batacak, otel batacak!” (285) dizeleri ise, “gemi” ile “otel” arasında kurulan eğretilmeli ilişkinin “yunus balığı” ile de kurulduğunu gösterir. Buna göre “otel”, Yunus Peygamber’in üç gün üç gece kaldığı yunus balığıdır. Başka bir deyişle yunus balığı, Cansever’in şiirinde bir “otel” olarak kurgulanmıştır.

“Otel”, Cansever’in en güzel ve en zengin şiirlerinden biridir. Birçok anlam katmanına sahip olan şiirde “otel”in, “bellek”e karşılık geldiği de söylenebilir:

Yumuşak yüzgeçleriyle dalgınlığımı yalayan  
Anılar, anı sürüleri  
Hep birden unutulmuşluğa dadanan  
Hep birden, ama tek bir yaratık gibi

Çıkararak gözlerime yarı loş mağrasından

Görülmemiş bir şekilde intihar ederdi. (278)

Burada da görüldüğü gibi Cansever, öncelikle “anı sürüleri” tamlamasıyla yaşanmışlıkları somutlamıştır. Birçok şey yaşanmıştır ve artık unutmalar gündeme gelmiştir; anılar, bir “otel” gibi kullandıkları “belleği” terk etmektedirler. Edip Cansever’in bir yaşam öyküsünde “[b]ir otel gibi yüreğim şu anda, masamın başında. Işıklar ışıklar içinde her yer ve her şey, bunca yıl ne yaşadımınsa inip çıkıyorlar merdivenlerinden” (“Bir Yaşadımın, Öyle” 839) demesi ise, “anılar”ın bu kez de “otel”i terk etmediğine ilişkin metin dışı bir bilgi olarak bu yoruma eklenebilir.

“Otel” şiiri, başka bir anlam katmanında “Sularla kaçışan ölümlüler türküsü” (278) olarak da okunabilir. Örneğin, “Ve desem ki, sonuncu günü / Dünyanın insan eliyle yaratılmasının / Sonuncu günü / Koridorlardan geçerdim” (280) dizelerinde sanki bir “mahşer günü” imlenmektedir. İkinci bölümün son kısmı bu imgeyi güçlendirir:

Güya Tanrının hep birlikte olalım diye çizdiği

Bir salon

Ben o salona varıncaya kadar

Tanrı yok — ne kadar da geçmiş aradan —

Salon ki otelin salonu yani

Ve dirilmiş ölümler ayakta

Bir ikon tasviri gibi

Ya da bir Bruegel tablosundaki çılgın

Belli bir zaman parçasını kımıldatıp da içinden

Sayısız zamanlara götüren

O birtakım adamlar

Ki artık ölü bile değil hiçbiri, değil de  
Gelecek bir zamanı ısırır gibi  
Kocaman dişleriyle  
Çeneleriyle ve göz çukurlarıyla  
Avurtları, göbekleri ve falluslarıyla  
Yani kaç yerinden delinmiş olmalı ki dünya  
Dünya desem dünya  
Değil desem değil  
Yaralı bir hayvan gibi soluk soluğa. (281).

Bu şekilde şiirde “mahşer yeri” diyebileceğimiz başka bir dekor kurulmaktadır. Gündelik yaşamın karmaşıklığı, “otelin salonu” ile “mahşer yeri” arasında kurulan eğretilmeli ilişki ile “somut” bir anlatıma kavuşur. Mahşer yerinin otel ile değil de, otelin salonu ile ilişkilendirilmesi, “dünya”nın da “otel” içinde olduğunu çıkarsamamızı sağlar. Dolayısıyla otelin batacak olmasının, dünyanın batmasının ya da “kıyamet”in değil, tam anlamıyla bir yok oluşun ifadesi olduğu söylenebilir. “Diyelim bir ölü yer değiştiriyordu” (282) dizesi ise “ölmek” ile “doğmamış olmak” arasındaki yakınlığa işaret ediyor gibidir. Bu görüş, Cansever’in başka şiirlerinde de ortaya konan “ölüm”ü anlayış biçimine, örneğin “Sona Kalsa” şiirine ilişkin olarak yaptığı değerlendirmeye de, uygun düşer: “Ölümü anlayış biçimim benim doğmamış olmamın özdeşidir. Önce bir doğmamış olmak vardır, sonra da ölüm. Ölüm de bir çeşit doğmamış olmaktır. Ama doğduğuma göre ölüm zaten var” (“Edip Cansever’le Yaşamı...” 105). Bu anlayış, sonuçta, “Otel”in anlatıcısını “ne olursa olsun” noktasına, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bir “umursamazlık” durumuna getirip bırakır:

İçki de içiyordum, hem de sert içkiler içiyordum  
Bazen bir iki bardak  
Bazen de sabahtan akşama kadar  
Durmada içiyordum  
Canım elbette, diyordum, nasılsa  
Otel batacak, otel batacak! (285)

Buraya kadar verdiğimiz örneklerle “Otel” şiirinde dört ayrı dekorun kurulduğu ortaya çıkmıştır: “Yunus Peygamber’in bindiği gemi”, “yunus balığı”, “bellek” ve “mahşer yeri”. Bu “nesnel dizisi”nin hiçbirinin şiirde geçmemesi, Cansever’deki “nesnel bağlantı”ta bir “temsil” ilişkisinin de söz konusu olabileceğini göstermektedir. Nesnelin hepsi “otel”in temsili ya da eğretilemesi olarak kurulmuş, “otel” ise, şiirde “umursamazlık” durumunun nesnel bağlantı olarak yer almıştır. “Otel”in bu şiirde bir fon ya da ayrıntı değil, şiirin bütünsel anlamını belirleyen önemli bir dekor öğesi olduğu söylenebilir. Ayrıca, Cansever’de hep varolan “otel” motifi, ilk kez bu şiirle birlikte öne çıkmış, temel mekânlardan biri olmuştur.

Özdemir İnce, “nesnel bağlantı”tan en çok söz eden yazarlardan biridir. Buna rağmen, bu kavramı şiirimizden örneklemeye gitmemiş, konuyu çoğunlukla “karşılık değil, bağlantıdır” bağlamında ele almıştır. Son yıllarda yayımlanan “Nesnel Karşılık Değil Nesnel Bağlantı” adlı yazısında “nesnel bağlantı” kavramının daha ayrıntılı bir şekilde yorumlandığı görülür: “[Ş]iir ile dış dünya arasındaki ilişkiyi kuran ‘correlative’ kavramının eyleminin bir çeviri eylemiyle ya da doğrudan doğruya temsil eylemiyle bir ilişkisi yoktur. [...] İlişki dışardadır, metin dışındadır” (131). Bu alıntıda da görüldüğü gibi, İnce, nesnel bağlantıda ilişkinin hem metin dışında olduğunu, hem de temsil eylemiyle bir

ilişkisi olmadığını ifade etmektedir. Oysa, Cansever'in "Otel" örneğinde de gördüğümüz gibi "metin dışında" kurgulanan nesnel dizisi ile metinde geçen "otel" arasında temsili bir ilişki kurulabilir. "Otel", "umursamazlık" durumunun temsili değil, yukarıda saydığımız nesnel dizisinin temsildir. Bu ilişkinin Eliot'ın sözünü ettiği "coşumun birdenbire uyandırılması"nın ifadesinden başka bir şey olmadığı ve bu bağlamda nesnel bağlaşığı gerçekleştirdiği söylenebilir.

Özdemir İnce'nin "nesnel bağlaşığ"ta "karşılıklılık" olmadığına ilişkin ısrarına, bu çalışmanın sonuna geldiğimiz bir zamanda, Hilmi Yavuz yanıt vermiştir:

İnce, 'correlative'in, 'bağlaşığ' (ya da, benim tercih ettiğim biçimiyle, 'bağlaşıım') olarak Türkçe'ye çevrilmesindeki ısrarında haklı olabilir; ama, 'correlative'de, bir 'karşılıklılık' vardır ve bizzat İnce'nin İngilizce bir lügatten aktardığı gibi, bu sözcük 'corresponding' ('mutabık', 'uygun', 'karşılıklı') ve 'reciprocally related' ('karşılıklı ilişkisi olan') anlamlarına gelmektedir. Görüldüğü gibi, her iki anlamda da söz konusudur 'karşılıklılık'... Özdemir İnce'yi anlamak mümkün değil! Hem 'correlative', 'karşılıklılık'ı içeriyor, diye lügatlerden alıntılar yapıyor, hem de 'correlative' 'karşılıklılık'ı içermiyor, diyor. Hangisine inanalım? ("Nesnel Bağlaşıım")

"Nesnel bağlaşığ" kavramını Yahya Kemal'in "Ses" şiirinden verdiği örnekle ele alan Hilmi Yavuz'un, yalnızca bu örneği vermesiyle bile, bu kavramın anlaşılmasında önemli bir boşluğu doldurduğu söylenebilir. Öte yandan "nesnel bağlaşığ" kavramı, bu çalışmadan sonra da tartışılmaya devam edecek gibi görünmektedir.



### C. “Çok Gözlü” Adamın Kamerası ya da Bakışın Gücü

“Nesnel bağlaşıklık” aracılığıyla şiirde dekor kurmanın her şeyden önce “bakmak” ve “görmek” edimleriyle ilgisi olduğu açıktır. Edip Cansever’in de bununla ilgili olarak, *Yerçekimli Karanfil*’den itibaren “izleyen”, hattâ elinde kamerasıyla çevresini kaydeden bir şair olduğu söylenebilir. Bu öyle bir kameradır ki, kimi zaman nesnelere “göz verip” onların bakışıyla kendisini çeker, kimi zaman da birden fazla görüntüyü yan yana getirerek bir tür “çok gözlülük” oluşturur.

*Yerçekimli Karanfil*’de yer alan “Ey” adlı şiirinde “Benim bu çok elli, bu çok gözlü delişmen” (15) dizesiyle “bakmanın ve görmenin bütün olanaklarını” kullanacağını ilk işaretlerini veren şair, burada olduğu gibi, birçok şiirde “eller” ve “gözler”i birlikte kullanır:

Sanki hiçbir şey uyaramaz  
İçimizdeki sessizliği  
Ne söz, ne kelime, ne hiçbir şey  
Gözleri getirin gözleri.

Başka değil, anlaşıyoruz böylece  
Yaprağın daha bir yaprağa değdiği  
O kadar yakın, o kadar uysal  
Elleri getirin elleri  
Diyorum, bir şeye karşı komaktır günümüzde aşk  
Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi. (“Gözleri” 31)

Ancak “gözler”, “eller”in de ötesine geçecek ve “bakmak”, dokunmayı da içeren bir işlev yüklenecektir: “Bilmem mi ellerin vardır, umuttan yuvarlar çizer /

*Bakılan bir şeydir el, boşluğu dengede tutan / Bir uzantıdır işte umutla insan arası /*  
*Bir yonudur ne belli, görmekle anlaşılan” ( “Kaybola” 28, vurgu bize ait).*

Cansever’de yalnızca dokunma duyusunun değil, duymanın da “görülebilir” bir yanı vardır. “Tragedyalar” adlı şiirinde “Biz bütün görme gücüyle görürdük sesimizi / Renksizdi / Ve nasıl kirliydi ki, her günkü kuşkulardan” (156) diyen şair, sesi de gözlerine uygulamıştır: “Bir kuş da gözlerine uygulanmış sesiyle / Öter durur kıyısız boş saatleri” (108).

“İkinci Yeni”nin özelliklerinden biri, bazı yazarlar tarafından “bir duyunun, algının yerine öbürünün konması” ya da “duyulardan birine ilişkin algılar ya da sıfatların başka bir duyuya mal edilmesi” anlamına gelen “karıştırım” (*synaesthesia*)\* olarak belirlenmiştir (Bezirci, “İkinci Yeni’nin Özellikleri” 17). Ancak bu kavram, bir “rastlantısallığı” içermesi nedeniyle Cansever’in şiiri için yeterli bir adlandırma değildir. Cansever’de öne çıkan, herhangi bir duyunun yer değiştirmesi değil, neredeyse bütün duyuların “göze uygulanması”dır. Böylesi bir tercih ise, bize öncelikle şairin resimle olan ilgisini düşündürür.

Cansever’in resim sanatıyla ne kadar yakından ilgilendiği ve şiirlerinde de resimlerden yararlandığı bazı yazarlar ve yakın arkadaşları tarafından dile getirilmiştir. Örneğin Cemal Süreya, bir söyleşisinde Edip Cansever’de ve kendisinde büyük bir resim tutkusu olduğundan söz eder: “Edip’le resmin sorunları üzerine çok konuştuk. Onun Kapalıçarşı’da, Sandal Bedesteni’ndeki dükkanının üst katındaki masanın bir bölümünde resim albümleri Himalayalar gibi yükselirdi” (alıntılayan Duruel 45). Cansever’in kendisi de “yaşam öyküsü”nde resimle

---

\* “Synaesthesia” terimi, Türkçeye çok farklı şekillerde çevrilmiştir. Örneğin, R. Wellek’in *Yazın Kuramı*’nda terimin Türkçe karşılığı olarak “bileştirme” sözcüğü kullanılmıştır (371). *The Penguin Dictionary*’de ise, “bir rengi duyma” ya da “bir kokuyu görme” olarak örneklenen “synaesthesia”, “perceiving together” şeklinde açıklanır (Cuddon 889). Buna dayanarak, “synaesthesia” terimini “karıştırım” sözcüğü ile değil de, “birlikte algılama” (*perceiving together*) şeklinde ifade etmenin daha doğru olacağı söylenebilir.

ilgilenmeye nasıl başladığına ilişkin bir olay anlatır. Buna göre, Cansever'in ilk şiirlerini gören Ahmet Hamdi Tanpınar, “[b]u şiirler çok güzel, hepsi de güzel. Ama hiçbiri şiir değil” demiş ve ona resimlerden söz etmiştir: “Sonra odanın ortasına bir sürü resim yayıyor. Uzun uzun resme nasıl bakılacağını anlatıyor. Resim üzerinde çok durmamı, resmi çok sevmemi öğütlüyor” (“Yaşam Öyküsü” 28). Bunun üzerine gidip “bir sürü resim” alan Cansever'in, kitaplarının toplu basımına almadığı ve Rus ressam Marc Chagall'ın adını taşıyan “Chagall” başlıklı bir şiiri de vardır (“Zaman İçinde” 100). Şiirlerini de resim sergisi gibi düşünen ve zaman zaman ressamlara gönderme yapan Cansever, resim kadar olmasa da, sinemadan da etkilenmiştir. Çocukluğunu anlatırken kendisinden “en çok sinema biletlerini, yağmurlu havalarda sinema kapılarını seviyor Edip” şeklinde söz eder (“Yaşam Öyküsü” 26). Son şiirlerinden birinde sinemaya açık göndermelerde de bulunmuştur:

Şurada, orada, daha yakında  
Fellini'den bir iki yüz – hayır, yanılmıyorum –  
Bergman'dan bir kız çocuğu – kolunda çilek sepeti –  
Bir satranç tahtası ortada  
Ve Passolini'den  
Yere düşmüş bir elma (“İki Ada” 11)

Cansever'in şiirlerini birçok eski eşya ile donatılmış bir antikacı dükkânında yazmış olması ise, onun nesnelere kurulu evreninde neden “bakma”nın bu derece öne çıktığının ayrı bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Cansever, resimlerden olduğu kadar bu eşyalardan da yararlanmasını bilmiştir. Örneğin *Kirli Ağustos*'ta yer alan “Yengeç”, doğanın sürekliliğini gümüş bir sikkedeki yengeç kabartmasına bakarak anlatan “göz”ün şiiridir: “Ve yengeç batırır göğsünün ortasına kısılcını /

Tam göğsünün ortasına. Artık / Görüp göreceğiniz ölü bir yengeç kabartmasıdır /  
Her gümüş sikkenin üstündeki” (301).

Edip Cansever’in neredeyse bütün şiirlerinde “göz”e ya da “bakma”ya ilişkin bir vurgu vardır. Bu, kimi zaman herhangi bir duyunun göze uygulanmasıyla, kimi zaman da görüntülerin yan yana geldiği izlenimini uyandıran ve “çok gözlülük” olarak nitelendirebileceğimiz bir “üç boyutluluk” şeklinde yapılıdır. “Otel” şiirinde geçen şu bölüm, ondaki çok gözlülüğe iyi bir örnektir:

Ben onun yanından geçerken  
O benim yanımdan geçerken  
O döner dönmez köşeyi  
Ben yere eğilir eğilmez  
O dönüp bakarken gizlice  
Ben cebime sokarken elimi  
O gözetlerken beni köşeden  
Ben başımı çevirirken ansızın  
Bir anahtar sesi  
Bir sigara gürültüsü  
Yere düşen bir çakmak  
Kırmızı bir benzin istasyonu belirtisi. (281)

Burada görüldüğü gibi “göz”, iki kişi arasında sürekli olarak yer değiştirir. Anlatıcı kişinin hem diğer kişiyle, hem de nesnelere bakışması söz konusudur. Okur ise, bir üçüncü göz olarak yer değiştiren bakışları izleyen bir konumdadır ve bakışmaya o da katılır. Dolayısıyla şiirdeki perspektifin yalnızca anlatıcı kişi tarafından değil, hem nesnelere, hem kişiler, hem de okur tarafından çizildiği söylenebilir. Cansever’in 14 kez “göz”, 12 kez “bakma”, 8 kez de “görme”

sözcüklerini kullandığı “Bakmalar Denizi” adlı, 22 dizelik kısa şiirinde bunun daha yoğun bir örneği görülebilir:

Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar  
Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması  
Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında  
Gördüm suyunki yumuşak, gördüm ağacinki katı  
Gördüm ama şey, gördüm ama nasıl, gördüm ama bu kadar göz  
Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı.  
[....]  
Kar gözleri, soğuk-güzel, buğu gözleri hamamlarda  
En harlısı bu: savaşlarda, en ışıksız ölülerdeki  
Bitti gözleri onlar bitti. (34)

“Bakmalar görmek”, bir “bakışma”ya işaret eder. Anlatıcı kişinin nesnelere bakışması ise, kendi bakmasına yanıt alabildiği, nesne ile ilişki kurabildiği anlamına gelir. Şiirin sonunda ölülerdeki ışıksız gözlerin bitmesi, yalnızca ölü gözün bakamamasından değil, daha çok anlatıcı kişinin bakışına yanıt alamamasından kaynaklanan bir bitıştır. Bütün bunlar, bize “perspektif geleneği”ni bozan “analitik kübizm”i çağırır. Analitik kübizmde “nesnelere duyuşal görünüşlerinden kurtararak ve üç boyutlaştırarak onları düşünsel bir varlık haline” getirme söz konusudur (Tunalı 170). Örneğin, Picasso’nun “Natürmort”u, tek bir perspektif içindeki görünüş değil, farklı perspektiflerden verilen bir görünüşdür (171). Edip Cansever’in de şiirlerinde “perspektif geleneği”ni bilinçli bir şekilde bozarak “üç boyutluluğu, bizim tercih ettiğimiz ifadeyle çok gözlülüğü yarattığı” söylenebilir.

[P]erspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. [....] Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının

merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir.

*Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklılık diye birşey yoktur.*

*Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir. (Berger 16, vurgu bize ait)*

Cansever, perspektif geleneğindeki bu çelişkiyi yakalamış ve bir tek gözle bakmayı değil, “çok gözlü” bir “görme biçimi”ni öne çıkarmıştır. Çünkü nesnelere bir “görsel karşılıklılık” kurmuştur. Bu şu demektir: Bir nesneyi görüyorsak, aynı zamanda o nesne tarafından görüldüğümüzü kabul etmemiz gerekir. Cansever, bunun farkındadır; “Kumcul” adlı şiirinde de belirttiği gibi “Gözleri gördüğü yerden bakar” (101). Bu durum, aynı zamanda Valéry'nin “[g]ördüğüm nesnelere, benim onları gördüğüm kadar beni görürler” (alıntılayan Benjamin 239) şeklindeki sözünün de bir ifadesidir. Dolayısıyla, bakarken nesnelere kendisini değil, daha çok nesnelere kendimiz arasında kurduğumuz ilişkiyi gördüğümüz söylenebilir. Cansever'in birçok şiirinde olduğu gibi, *Yerçekimli Karanfil*'de yer alan “Kesin” adlı şiirindeki görme biçimi de bu ilişkide yatar:

Gözlerim bir balığın onu tutma denizlerinde

Gözlerim bir balığın

Bir balık ellerimde

Balıktan bir göz ellerimde

Kirpiksiz, tuzlu, diri

Bakışları günlerce. (16)

Aynı şekilde Cansever, bakan kişinin düşüncelerinin, duygularının ya da inançlarının nesnelere görme biçimini etkilediğinin de farkındadır: “Ağır ağır yanıyordu da şehir / Yanmayan kadınlar gördüm / Nasıl görünürse dünya gözyaşının altından (“Ölü Sirenler” 306). *Sonrası Kalır* adlı kitabında yer alan “Su” şiirindeki dizeler ise, nesnelere arasındaki “bakışma”nın ne derece güçlü olduğunu göstermeye yetmektedir: “Hep sudur / Askerin son defa memleketine baktığı / Yüzünü çevirince bir bardak gibi düşüp kırılan memleket” (372). Cansever’in “Suçtur Çocuğun Olmak” adlı şiirindeki şu dizeler de “bir bardak su”yu “deniz”, “duvardaki çivi deliği”ni ise “kocaman bir yıkıntı” hâline getirebilen bakışın gücüne başka bir örnek olarak gösterilebilir:

Sulanmış caddelere bakıyoruz: bugünün ikindisi

Buğular içinde yüzüyor ağaçlar

[...]

Önümüzdeki bir bardak su bile öyle derin ki

Dalıp dalıp gidiyoruz suya

Bakıyoruz da kocaman bir yıkıntı duvardaki çivi deliği (383-84)

Walter Benjamin, Baudelaire şiirindeki bazı motifleri incelediği bir yazısında bakışın etkisiyle ilgili olarak şunları söyler: “[B]akış, yöneldiği yerden kendisine yanıt verilmesi beklentisini de içerir. Bu beklentinin gerçekleştiği noktada [...], bütün boyutlarıyla bir aura deneyimi de var demektir. [...] Baktığımız bir nesnenin aura’sını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir” (Benjamin 238). “Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim” (“Çember” 45) diyen Cansever, bu “aura”yı oluşturabilmek için “göz bildiği her şeyi” kullanır:

Ben omuzlarımı sevmem, o geldi birden aklıma  
Bir sürü kemiktir onlar, salt kemik, takır da takır boyuna  
Sevmiyorum ayaklarımı da  
Yok koyacak bir yer, bulamıyorum, gözlerim var iyi ki  
Çünkü ben mutsuz kişi, durmadan onları kullanıyorum  
Gözleri, göz bildiğim her şeyi (“Ne Gelir Elimizden...” 126)

Cansever, bir söyleşisinde “görme” ve “bakma” eylemlerine neden bu kadar vurgu yaptığına ilişkin bir soruya, “[h]er şey sürekli değiştiğine göre bakmanın, görmenin bütün olanaklarını denemekten yanayım” yanıtını verir (“*Yeniden Üstüne...*” 136). Nesnelere bir değil, birçok görünümü olduğunu belirten Cansever, insan, doğa ve toplum ilişkilerinde de aynı şekilde farklı görünümler olduğunu ifade eder. Cansever’e göre, “doğa ne kadar dışımızdaysa o kadar da içimizdedir. Biz onu kendimizden uzaklaştırarak bakmaya alışmışızdır. Bu böyle olunca doğa ‘güzel’dir, ‘vahşi’dir, ‘korkunç’tur, ‘dinlendirici’dir”. Cansever, [b]en iyice emilmiş, aslından çok başka görünümlere dönüşmüş bir doğayı kullanma çabasındayım. İnsanı da, toplumda olduğu gibi değil, olabilirliğini gözden uzak tutmadan algılıyorum. Bu da bireysel ve toplumsal çelişkileri ele geçirmeme yarıyor” der (“*Yeniden Üstüne...*” 136).

Cansever’in “bireysel ve toplumsal çelişkileri ele geçirme” ya da “insanı toplum içinde bir birim olarak alma” çabasında, nesnel bağılılıklar kadar, çok gözlülüğü ya da bakışın gücünü kullanmasının da payı büyüktür. Bunun ayrıca, modern yaşamın koşullarına uygun düşen bir yanı da vardır. Georg Simmel, bu konuda şu ifadeleri kullanmıştır:

Büyük kentlerde yaşayan insanların karşılıklı ilişkilerinin belirleyici özelliği, gözün etkinliğinin kulağın etkinliği karşısında hissedilir bir



ağırlık taşımıştır. Bunun temel nedeni, toplu taşıma araçlarıdır. Ondokuzuncu Yüzyıl'da otobüslerin, trenlerin ve tramvayların yerleşmesinden önce, insanlar birbirleriyle hiç konuşmaksızın dakikalar, hatta saatler boyu birbirlerine bakmak durumunda kalmamışlardı (alıntılayan Benjamin 242).

Bu görüş çerçevesinde Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*'de yer alan "Şu da var: bir sokak en açılmış pencerelelere dalıyor / Dalıyor da söz mü, yatağa uzatıyor otomobillerini" ("Uyanınca Çocuk Olmak" 33) dizelerinin makineleşmeye ilişkin ne kadar zengin bir anlamla yüklü olduğu, daha da belirginleşmektedir.

Edip Cansever'deki çok gözlülüğün, Marc Chagall'ın "Çalgıcı" (Gombrich 588) adlı "resmindeki şiire"\* benzediği söylenebilir. Bu resimde çalgısıyla bütünleşmiş bir müzisyeni betimleyen Chagall, çalgıcının yüzünde yaptığı "form parçalanması" ile çok gözlü bir bakışı elde etmiştir. Aynı anda hem sola, hem de karşıya bakan çalgıcı, böylelikle hem resme bakan izleyicinin bakışıyla, hem de yanındaki başka bir çalgıcının bakışıyla buluşur. Cansever'in şiiri ile Chagall'ın resmi arasında kurduğumuz benzerlik, yalnızca "çok gözlülük" ile değil, "çok seslilik" ile de ilgilidir. Chagall'ın resminde çalgıcı, nasıl çalgısıyla bütünleşmiş ve yüzündeki "form parçalanması"yla "bakış", dolayısıyla "anlam" farklılaşmasını gerçekleştirebilmiş ise, Cansever'deki bakışın da görüntü ile olduğu kadar sesle de bütünleşerek anlam çoğalmasına ulaştığı söylenebilir. "Mendilimde kan sesleri" ("Mendilimde..." 404) gibi dizelerdeki "ses"e ve "görüntü"ye ilişkin anlam zenginliğine de bu şekilde bir tutumla varılmıştır.

Cansever'in görme biçimini bu kısmın başında "kamera"ya benzetmemiz, akla anlatıcıdan bağımsız ve yalnızca görüntülerin sergilenmesine dayanan bir

---

\* Cemal Süreya, bir yazısında "kimsede Chagall'daki kadar adamı çarpan, bozan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar görmedim. [...] Şiir, Chagall'da her yerde şiir vardır" der ("Chagall'ın Şiirleri" 239).

çekimi getirmemelidir. Çünkü Cansever’de kamera, “merkezsiz bir göz” (Orr 85) olmaktan çok, izleyicinin bakışını ve gözün yerini değiştirebilen bir kameradır. Cansever’i “İkinci Yeni” dışında görmemizi sağlayan da, bu kamera ile yarattığı anlam çoğalmasının bizde bıraktığı etkidir.

Şiirde “anlatma”nın her türlü olanağından yararlanmanın bir ifadesi olan “çok seslilik”in yanı sıra, “bakmanın ve görmenin olanakları”nı kullanmanın bir göstergesi olan “çok gözlülük” de, onun poetikasının temel kavramları arasına yerleştirilebilir. Zengin olanaklarla örülmüş Cansever şiiri karşısında okur, artık bakışı değişen “yeni” biridir çünkü: “İyice baktınız mı, siz artık bu bakma biçiminde / Yeni bir şey oldunuz, bunu kendimden biliyorum” (“Cadı Ağacı” 234)

## SONUÇ

“‘İkinci Yeni’ Dışında Bir Şair: Edip Cansever” başlığını taşıyan bu çalışmanın temel sorunu, Edip Cansever’in İkinci Yeni ile ne şekilde ilişkilendirilebileceğidir. Bu bağlamda İkinci Yeni tartışmalarının genel bir değerlendirilmesi yapılmış, Cansever’in soruşturma ve söyleşilere verdiği yanıtlarla bu tartışmalardaki tutumu belirlenmiştir. Cansever’in gerek söyleşilerde, gerekse düzyazılarında İkinci Yeni’nin öne sürülen özelliklerini savunmadığı, poetikasını bu özelliklere karşı çıkan düşüncelerle kurduğu ortaya konmuştur.

Edip Cansever’in şiirlerinde nesnelere kurulu bir dekor oluşturması, “nesnel bağılılık” tekniği ile bu dekoru katmanlar hâlinde düzenleyerek anlamı çoğaltması, “görüntü” ve “ses” öğeleri üzerinde sağlam bir etkileşim kurarak tek bir gözün perspektifini sürdürmeyip çok gözlülüğe ilişkin bir görme biçimi edinmesi, her şeyden önce onun “şiirin yapılan bir şey” olduğu savında ne kadar tutarlı bir poetika kurduğunu göstermektedir. Savunduğu ve uyguladığı teknikler, şiirini akıl ile kurduğunun ve titiz bir tasarıma yöneldiğinin kanıtıdır.

İkinci Yeni’nin eleştirmenler ve İlhan Berk tarafından belirlenen “ilke”leri arasında akıl ile kurulabilecek, tasarlanabilecek, ya da sözcüğün tam anlamıyla “yapılabilecek” bir şiir değil, rastlantıyla oluşturulabilecek bir şiir söz konusudur. Çalışmanın birinci bölümünde ele aldığımız gibi, “İkinci Yeni” genel başlığı altında

adı geçen şairlerden, İlhan Berk dışında hiçbiri, eleştirmenlerce oldukça erken bir zamanda belirlenmeye çalışılan “ilke”leri kabul etmemişler, farklı düşünceler ve farklı şiirlerle yalnızca kendilerini temsil etmişlerdir. Bu nedenle her birine bir istisna gözüyle bakmak, dönemsel bir değerlendirmenin gerektiği durumlarda ise, onları bir “istisnalar kuşağı” olarak görmek, en doğru tutum olacaktır.

Bu çalışmanın sonuçlarından biri, Edip Cansever’in, “İkinci Yeni”nin “bir şey söylemeyen” ya da “topluma arkasını dönen şiir” savıyla, bu harekete en yakın döneminde bile bir alışverişi olmadığıdır. Çünkü bu savlar, her şeyden önce “şiirin rastlantısallığı”na dayanmaktadır. Oysa çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde ele aldığımız gibi, Cansever, bize “tam bir dünya” sunmuş, “ne söylüyorsa tam yerini bulan” bir şair olmayı sürdürmüştür. İkinci Yeni’yi hiçbir zaman bir akım olarak benimsemeyen Cansever, kendi düşünceleri ile bu “akım” adına konuşanlar arasına koyduğu mesafeyi sonuna kadar korumuş, şiirini hangi tekniklerle kurarsa kursun, sonuçta insanın toplum içindeki yerini sorgulayarak, “insanî değerler”in yüceliğine ulaşmıştır.

Cansever, yaşadığı dönemde olduğu kadar, bugün de yeni bir şairdir. Kendine özgü bir şiir poetikası üretebilmiş, Garip’in açtığı olanaklardan yararlanmış, onların “yetersiz”liğinden ne Garip ne de İkinci Yeni olmayan özgün bir şiirsel söylem çıkarmıştır. Bütün ömrü boyunca yenilikten ve denemekten vazgeçmeyen Edip Cansever’in “düşüncenin şiiri”ni bulma ve “çok sesli - çok gözlü şiir”e ulaşma noktasında ne kadar başarılı olduğu ortadadır. Onun şiirleri, bireyin içsel dramını evrenselle buluşturma noktasında, bir monologlar dizisi olmasının yanında bir “toplum diyalogu” olarak da nitelendirilebilir. Cansever’in öznesi, yalnızca kendisiyle değil, modern yaşamın kuşatması altında olan tüm bireylerle, bizimle

konuşmakta ve bakışını da bize çevirmektedir. Gözlerimizi kapadığımızda da  
görülebilen bir bakıştır bu:

*Az sonra kalkıp gitti o*

*Kalakaldım ben oracıkta*

*Kapadım gözlerimi ardından gene birlikte olduk*

- *Garson! Bize iki tek votka daha*

Edip Cansever ("Turgut Uyar" 18)

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ahmet Hâşim. “‘Şiir’ Hakkında Bazı Mülâhazalar”. *Bütün Şiirleri*. Der. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983. 200-15.
- Akathı, Füsun. “Bir Deniz Kabuğundan Daha Ayrıntılı Bir Şiir Üzerinedir”. *Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir: Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1998. 165-71.
- Akkanat, Cevat. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Ayhan, Ece. “Bir Sıkı Şair: Edip Cansever”. *Edebiyat Dergisi* 4 (Mart-Nisan 1997): 49-52.
- Benjamin, Walter. “Baudelaire’deki Bazı Motifler Üzerine”. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 202-52.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Berk, İlhan. “İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir”. *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992. 93-115.
- . “İkinci Yeni’nin Sorunu Halis Şiirdir”. *Kanathlı At*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994. 7-8.

- Bezirci, Asım. *Edip Cansever*. Hüseyin Cöntürk. *Turgut Uyar*. İstanbul: De  
Yayınevi, 1961.
- . “Halk Şiiri, İkinci Yeni ve Kemal Tahir”. *Yazko Edebiyat* 39-40 (Ocak-Şubat  
1984): 12-16.
- . “‘İkinci Eski’ Çıkmazda”. *İkinci Yeni Olayı* 93-100.
- . “‘İkinci Yeni’nin Özellikleri”. *İkinci Yeni Olayı* 9-41.
- . “‘İkinci Yeni’nin Tarihçesi”. *İkinci Yeni Olayı* 52-69.
- . *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1996.
- . “Şiirde Kapalılık”. *İkinci Yeni Olayı* 113-16.
- . “Yara Deşildikten Sonra”. *İkinci Yeni Olayı* 101-12.
- Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- Canberk, Eray, haz. *A’dan Z’ye Edip Cansever*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,  
2003. *Kitap-luk* dergisinin Mayıs 2003 tarihli sayısı ile birlikte “ek” olarak  
verilmiştir.
- Cansever, Edip. “Alüminyum Dükkân”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 26.
- . “Amerikan Bilardosuyla Penguen!” *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 39-  
43.
- . “Bakmalar Denizi”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 34.
- . “Ben Ruhi Bey Nasılım”. *Şairin Seyir Defteri: Toplu Şiirleri II* 9-23.
- . “Bilmezsin Bu Yolları Sen”. *Şairin Seyir Defteri: Toplu Şiirleri II* 99-102.
- . “Bir Yaşadönümü, Öyle”. *Nesin Yıllığı 1979*. İstanbul: Nesin Vakfı Yayınları,  
1979. 838-39.
- . “Bütün Mutlulukların Toplamı”. *Gösteri* 21 (Ağustos 1982): 70-71.
- . “Cadı Ağacı”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 230-42.

- . “Cansever’in İşi Gücü”. Söyleşiyi yapan: Metin Eloğlu. *Gül Dönüyor Avucumda* 78-86.
- . “Çağrılmayan Yakup”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 221-29.
- . “Çember”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 44-50.
- . “Dipsiz Testi”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 10.
- . “Düşünce”. *Papirüs* 2 (Temmuz 1966): 54.
- . “Düşüncenin Şiiri”. *Gül Dönüyor Avucumda* 41-44.
- . “Düşünceye Sunu”. *Yeditepe* 22 (Nisan 1960): 6-13.
- . “Edip Cansever Anlatıyor”. Söyleşiyi yapan: Muazzez Menemencioğlu. *Varlık* 540 (15 Aralık 1960): 8.
- . “Edip Cansever’in Antikacı Dükkânında”. Söyleşiyi yapan: Fethi Naci. *Dost* 5 (Nisan 1960): 19-26.
- . “Edip Cansever’in Cevabı”. *Pazar Postası* (27 Ocak 1957): 7, 11.
- . “Edip Cansever’le Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Füsun Akatlı. *Gül Dönüyor Avucumda* 87-92.
- . “Edip Cansever’le Konuştum”. Söyleşiyi yapan: Erdal Öz. *Gül Dönüyor Avucumda* 69-72.
- . “Edip Cansever’le Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Erdoğan Albayrak. *Gül Dönüyor Avucumda* 96-98.
- . “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”. Söyleşiyi yapanlar: Adnan Benk, Nuran Kutlu ve Tahsin Yücel. *Gül Dönüyor Avucumda* 99-123.
- . “Edip Cansever: ‘Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir’”. Söyleşiyi yapan: Mustafa Öneş. *Gül Dönüyor Avucumda* 93-95.



- . “En Genç Şairlerle”. *Papirüs* 3 (Aralık 1966): 3-5.
- . “Ey”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 15.
- . “Gözleri”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 31.
- . *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, 1994.
- . “Günümüzde, Şiir Yaratışında Divan Şiirinden Yararlanılabilir mi?”. *Gösteri* 17 (Nisan 1982): 79.
- . “İçinden Doğru Sevdim Seni”. *Şairin Seyir Defteri: Toplu Şiirleri II* 78-79.
- . “İki Ada”. *Gül Dönüyor Avucumda* 7-13.
- . “Kapalı”. *Yeni İnsan* 3 (Mart 1963): 7.
- . “Kaybola”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 28-29.
- . “Kesin”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 16.
- . “Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?”. *Yeditepe* 23 (15 Nisan 1960): 7.
- . “Kumcul”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 101.
- . “Medüza”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 102.
- . “Mendilimde Kan Sesleri”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 402-04.
- . “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 118-37.
- . “Olvido”. *Gül Dönüyor Avucumda* 60-63.
- . “Otel”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 278-85.
- . “Ölü Sirenler”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 304-07.
- . “Petrol”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 81.
- . “Sanatçı ile Politikacı”. *Memet Fuat’ın Seçtikleri: Türk Edebiyatı 1964*. İstanbul: De Yayınevi, 1964. 139-42.
- . “Soruşturma”. *Türk Dili* 309 (Haziran 1977): 526-29.

- . “Soruşturmaya Yanıt”. *Gül Dönüyor Avucumda* 45-50.
- . “Soyut, Anlamsız, Kapalı”. *Yeni Ufuklar* 262 (Temmuz 1975): 31-36.
- . “Soyut Somut”. *Gül Dönüyor Avucumda* 54-56.
- . “Su”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 371-73.
- . “Suçtur Çocuğun Olmak”. *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I* 383-85.
- . “Süreksizliğin Başkaldırışı”. *Gül Dönüyor Avucumda* 19.
- . *Şairin Seyir Defteri: Toplu Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992. Şairin *Ben Ruhi Bey Nasılım, Sevda ile Sevgi, Şairin Seyir Defteri, Eylülün Sesiyle, Bezik Oynayan Kadınlar, İlk yaz Şikâyetçileri ve Oteller Kenti* adlı kitaplarını içermektedir.
- . “Şairler Şiirlerini Savunuyor”. *Ant* 12 (21 Mart 1967): 14-15.
- . “Şiiri Açıklamak”. *Yeditepe* 200 (16 Mayıs 1959): 6-7.
- . “Şiiri Bölmek”. *Yeni İnsan* 8 (Ağustos 1963): 9.
- . “Şiir Üstüne Söyleşi Notları”. *Gül Dönüyor Avucumda* 64-66.
- . “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”. *Gül Dönüyor Avucumda* 57-59.
- . “Timsah”. *Yeni Ufuklar* 264 (Eylül 1975): 8-11.
- . “Tragedyalar”. *Yerçekimli Karanfil. Toplu Şiirleri I* 141-217.
- . “Turgut Uyar”. *Gül Dönüyor Avucumda* 18.
- . “Umutsuzlar Parkı”. *Yerçekimli Karanfil. Toplu Şiirleri I* 51-78.
- . “Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu ile Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Asım Bezirci. *Gül Dönüyor Avucumda* 73-77.
- . “Uyanınca Çocuk Olmak”. *Yerçekimli Karanfil. Toplu Şiirleri I* 32-33.
- . “Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşılanlar Üzerine”. *Gül Dönüyor Avucumda* 51-53.
- . “Yangın”. *Yerçekimli Karanfil. Toplu Şiirleri I* 20-21.

- . “Yaşam Öyküsü”. *Gül Dönüyor Avucumda* 25-32.
- . “Yengeç”. *Yerçekimli Karanfil. Toplu Şiirleri I* 301-03.
- . “Yeniden Üstüne Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Sennur Sezer. *Yazko Edebiyat* 18 (Nisan 1982): 135-37.
- . *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995. Şairin *Dirlik Düzenlik, Yerçekimli Karanfil, Umutsuzlar Parkı, Petrol, Nerde Antigone, Tragedyalar, Çağrılmayan Yakup, Kirli Ağustos ve Sonrası Kalır* adlı kitaplarını içermektedir.
- . “Zaman İçinde”. *Kitap-lık* 52 (Mart-Nisan 2002): 97-101.
- Cansever, Edip ve diğer. “Yaş ve Şiir Üstüne”. *Şiirde Dün Yok mu: Turgut Uyar Üzerine*. Haz. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 1999. 275-95.
- Cemal Süreya. “Bun”. *Sevda Sözleri: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları, 1990. 37.
- . “Chagall’ın Şiirleri”. *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 239-40.
- . “Dize”. *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991. 33-36.
- . “Edip Cansever”. *Sevda Sözleri: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları, 1990. 235.
- . “Folklor Şiire Düşman”. *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1992. 23-26.
- . “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir”. Söyleşiyi yapan: Enver Ercan. *Güvercin Curnatası: Cemal Süreya ile Konuşmalar*. Haz. Nursel Duruel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 90-99.
- . “Şarkısıbeyaz”. *Mülkiye* 11 (Ocak 1953): 21.
- Cöntürk, Hüseyin. “Bir de Çevrin”. *Çağının Şairi* 18-23.

- . *Çağının Şairi*. İstanbul: A Dergisi Yayınları, 1960.
- . “Edip Cansever’in ‘Salıncak’ Şiiri”. *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne*. Ankara: Kardeş Matbaası, 1964. 79-98.
- . *Eleştirmeden Önce*. Ankara: Kültür Matbaası, 1958.
- . “Öz, Biçim ve Uygunluk”. *Çağının Şairi* 45-50.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.
- Çakır, Halit. “T. S. Eliot Üzerine”. T. S. Eliot. *Denemeler*. Çev. Halit Çakır. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988. 7-15.
- Çolak, Veysel. *Edip Cansever’de Şairin Kanı*. İstanbul: Era Yayıncılık, 1997.
- Doğan, Mehmet H. “Cansever’in Dünyası”. *Şiirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy Yayınları, 1986. 240-49.
- . “Cansever Şiiri Üzerine Kazıbilim Denemesi”. *Kitap-lık* 52 (Mart-Nisan 2002): 205-07.
- . “Şair Edip Cansever”. *Şimdi Uzaktasın*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998. 14-28.
- . “Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci”. *Hece* 53-55 (Mayıs-Temmuz 2001): 93-101.
- Duruel, Nursel, haz. *A’dan Z’ye Cemal Süreya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. *Kitap-lık* dergisinin Ocak 2003 tarihli sayısı ile birlikte “ek” olarak verilmiştir.
- Eagleton, Terry. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztopbaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Eliot, T[homas] S[tearns]. *Çorak Ülke Dört Kuartet ve Başka Şiirler*. Çev. Suphi Aytimur. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

- . *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- . “Gelenek ile Bireysel Yeti”. *Denemeler*. Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 27-37.
- . “Hamlet”. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1934. 141-46.
- . “Hamlet”. *Denemeler*. Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 52-59.
- . “Hamlet ve Sorunları”. *Denemeler*. Çev. Halit Çakır. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988. 69-75.
- . “Tradition and the Individual Talent”. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1934. 13-22.
- Erdost, Muzaffer İlhan. “Bir Şey Söylemeyen Şiir”. *İkinci Yeni Yazıları* 50-53.
- . “İkinci Yeni”. *İkinci Yeni Yazıları* 25-28.
- . “İkinci Yeni İçin Yeni Türevler: ‘Anlamsıza Kadar Özgürsün’”. *İkinci Yeni Yazıları* 108-15.
- . *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları, 1997.
- . “İkinci Yeni Yazıları Önüne”. *İkinci Yeni Yazıları* 7-21.
- . “‘Papirüs’ Düşüşüyle Buluşma”. *İkinci Yeni Yazıları* 116-18.
- . “Tartışma Yanımları”. *İkinci Yeni Yazıları* 57-58.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
- Göktürk, Akşit. “Birinci Basıma Önsöz”. T. S. Eliot. *Denemeler*. Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 7-23.
- Günyol, Vedat. “Cansever’in Haklı-Haksız Öfkesi”. *Çalاکalem*. İstanbul: Çan Yayınları, 1977. 280-85.

- Gürson, Eser. “Devinim 60’ın Yeri Yurdu”. *Edebiyattan Yana*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 9-16.
- Halman, Talât. “Edip Cansever. *Nerde Antigone*”. *Books Abroad* 37 (Güz 1963): 480-81.
- İlhan, Attilâ. “Anlamsızlıklar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler”. *İkinci Yeni Savaşı* 42-47.
- . “Ayıptır”. *İkinci Yeni Savaşı* 228-30.
- . “Eylül Palmiyeleri”. *İkinci Yeni Savaşı* 147-50.
- . *İkinci Yeni Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996.
- . “Önsöz Yerine”. *İkinci Yeni Savaşı* 7-11.
- . “Yenilerin Çıkmazı”. *İkinci Yeni Savaşı* 77-79.
- İnce, Özdemir. “Gelenek Üzerine”. *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Can Yayınları, 1995. 107-22.
- . “İkinci Yeni”. *Ne Altın Ne Gümüş*. İstanbul: Telos Yayıncılık, 1997. 33-36.
- . “Nesnel Karşılık Değil Nesnel Bağlılaşık”. *Şiirde Devrim*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 129-35.
- . “Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar”. *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Can Yayınları, 1995. 136-50.
- . “Şiirsel Anlamın Yapısı”. *Tabula Rasa*. İstanbul: Can Yayınları, 1992. 69-88.
- Kantarcıoğlu, Sevim. “Önsöz: Thomas Stearns Eliot’un Edebiyat Teorisi”. T. S. Eliot. *Edebiyat Üzerine Düşünceler* 5-19.
- . “Eliot’un Çağdaş Klâsik Sanat Anlayışı”. *T. S. Eliot’un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987. 13-25.

- Karakoç, Sezai. "Balkon". *Şiirler III: Körfez / Şahdamar / Sesler*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1996. 116.
- . "Bir Materyalist Şiir". Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 128-30.
- Kitabı Mukaddes*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2000.
- Koçak, Orhan. "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra". *Defter* 14 (Temmuz-Kasım 1990): 20-36.
- Maxwell, D. E. S. *The Poetry of T. S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- Memet Fuat. "İkinci Yeni'de Buluşanlar". *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 97-124.
- . "Sanat-Politika İlişkisi". *Memet Fuat'ın Seçtikleri: Türk Edebiyatı 1964*. İstanbul: De Yayınevi, 1964. 133-38.
- Mukarovskiy, Jan. "Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi". *Yazko Çeviri* 6 (Mayıs-Haziran 1982): 148-52.
- Oktay, Ahmet. "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım". *Şairin Kanı: Yazınsal Eleştiriler 1: 1954-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 155-73.
- . "Gününe Tanık". *Şair ile Kurtarıcı*. İstanbul: Korsan Yayınları, 1992. 93-95.
- . "Hep O Şarkı". *İnsan, Yazar, Kitap*. Ankara: Ark Yayınevi, 1995. 397-407.
- . "Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: 'Sevgilim Ölüm'". *Şairin Kanı: Yazınsal Eleştiriler 1: 1954-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 174-207.
- Oktay Rifat. "Anlam". *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992. 142-46
- . "Önsöz". *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992. 126-27.

- Orr, John. “Bakışın Gücü”. *Sinema ve Modernlik*. Çev. Ayşegül Bahçıvan.  
Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları; Ark, 1997. 83-114.
- Öneş, Mustafa. “Edip Cansever’in Şiirleri Kendisini Konu Alan Bir Yaşam  
Tragedyasının Çeşitli Bölümleri Gibidir”. *Şair / Şiir Yazıları*. İstanbul:  
Oğlak Yayınları, 1996. 64-70.
- Salingar, L. G. “T. S. Eliot: Poet and Critic”. *The Modern Age*. Haz. Boris Ford.  
Middlesex, England: Penguin Books, 1964. 330-49.
- Tanyol, Tuğrul. “İkinci Yeni ve Ötesi”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Haz.  
Hüseyin Atabaş ve diğer. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1998.  
231-38.
- Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Turan, Güven. “Yüzler ve Maskeler: Edip Cansever’in Şiirine Genel Bir Bakış”.  
Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* 216-29.
- Uyar, Tomris. “Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever”. Cansever, *Gül Dönüyor  
Avucumda* 162-66.
- Uyar, Turgut. “Çıkmazın Güzelliği”. *Sonsuz ve Öbürü*. İstanbul: Broy Yayınları,  
1985. 153-54.
- Ünlü, Mahir ve Ömer Özcan, haz. *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet: Yeniler  
Dönemi 1940-1960*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.
- Wellek, R. ve A. Warren. *Yazın Kuramı*. Çev. Yurdanur Salman ve Suat Karantay.  
İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- Wright, Nathalia. “A Source for T. S. Eliot’s ‘Objective Correlative’”. *American  
Literature* 41 (Ocak 1970): 589-91.
- Yavuz, Hilmi. “Nesnel Bağlılaşım”. 7 Mayıs 2003.  
<<http://www.zaman.com.tr/2003/05/07/yazarlar/hilmiyavuz.htm>>



- . “‘Nesnel Bağlılaşım’, Aslında Bir ‘Yeniden Üretim’ Değil mi?”. 14 Mayıs 2003. <<http://www.zaman.com.tr/2003/05/14/yazarlar/hilmiyavuz.htm>>
- . “Şiir ve Logos”. *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1999. 109-12.

## ÖZGEÇMİŞ

Murat Devrim Dirlikyapan, 1974 yılında Nevşehir’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Nevşehir’de tamamladı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisat Bölümü’nü 1997’de bitirdi. Gazetecilik, düzeltmenlik, kültür ve sanat merkezi yöneticiliği gibi işlerde çalıştı. Bilkent Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programına 2000 yılında başladı.

1995 yılında Çankaya Belediyesi ve *Damar* edebiyat dergisinin ortaklaşa düzenledikleri “İkinci İlkbahar Öykü Şiir Yarışması Büyük Şiir Dalı”nda, “Epitaph” adlı dosyasıyla birincilik ödülü aldı. Aynı yıl Balıkesir Üniversitesi Rektörlüğü şiir yarışmasında da birincilik ödülüne değer görüldü. İlk şiir kitabı *Epitaph*, 1995’te Çankaya Belediyesi yayınları arasından çıktı. 1997 yılında ise, “Karla Gelen” adlı dosyasıyla Türk Tabipleri Birliği Behçet Aysan şiir ödülünü aldı. İkinci şiir kitabı *Karla Gelen*, 1998’de Bilgi Yayınevi tarafından basıldı ve 1999 Cemal Süreya şiir ödülüne değer görüldü.