



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Ataberk HACIMALE

<https://orcid.org/0000-0003-1617-0410>

Öğretim Görevlisi

ahacimale@dogus.edu.tr

Doğuş Üniversitesi

<https://ror.org/0272rjm42>

Türk Dili ve İnkılap Tarihi Birimi

İkinci Yeni'yi Nasıl Okumalı? İkinci Yeni Şiirinin Alımlanışı, Tartışılması ve Dışlanması

*How to Read Second New Poetry? Reception, Discussion
and Exclusion of the Second New Poetry*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 15.07.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | *Citation*

Hacimale, A. (2025) İkinci Yeni'yi Nasıl Okumalı? İkinci Yeni Şiirinin Alımlanışı, Tartışılması ve Dışlanması. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(2), 716-741. <https://doi.org/10.34083/akaded.1702973>

Hacimale, A. (2025) How to Read Second New Poetry? Reception, Discussion and Exclusion of the Second New Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(2), 716-741. <https://doi.org/10.34083/akaded.1702973>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes – iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Ataberk HACIMALE | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

İkinci Yeni, ortaya çıktığı ilk andan itibaren yoğun tartışmaların odağında olmuş, yenilikçi bir şiir hareketidir. İkinci Yeni'yi meydana getiren şairlerin kaleme almış oldukları şiirleri inceleyen kimi eleştirmenler, bu yeni üslup karşısında şaşkınlığa uğramış ve bu şiirin alışageldik şiir yazma biçimlerini yıkıma uğratan yenilikçi edebi tarzını anlamlandırmakta güçlük çekmiştir. Bu husus, İkinci Yeni'yi ortaya çıktığı ilk dönemde değerlendirmeye çalışan eleştirmenlerin incelemelerindeki kafa karışıklıklarında gözlemlenmektedir. Bu yeni şiire sahip çıkanlar da, onu anlamsızlıkla itham edip “kaçış şiiri” olmakla suçlayanlar da İkinci Yeni'yi değerlendirirken eski ezberlerle hareket etmiş ve bu sebeple eleştirilerinde yüzeysellikten kurtulamamıştır. İkinci Yeni'yi değerlendiren isimlerin düştükleri ortak hata, bu şiiri izlenimci bir tutum takınarak değerlendirmeye çalışmış olmalarıdır. Şiirin neyi başarmaya çalıştığını merkeze almaktan çok ona yansıtılan beklentileri karşılayıp karşılamadığına odaklanılmış olması, İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı ilk dönemde son derece yanlış bir perspektifle değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. İmge merkezli bir şiir anlayışına sahip olan İkinci Yeni'nin şiiri bütün dış etkilere arındırma çabası, şiirin ancak toplumsal bir bakışla kaleme alınabileceği inancını taşıyan kimi eleştirmenlerde rahatsızlık yaratmıştır. Oysa İkinci Yeni'nin esas amacı, imgeyi şiirin merkezine yerleştirmek ve şiiri diğer tüm yüklerden kurtararak kendi özüne dönmesini sağlamaktır. Noël Carroll'ın *On Criticism* (Eleştiri Üzerine) adlı kitabında değerlendirmeye dayanan eleştiri tarzını ele alırken “başarı değeri” (*success value*) ve “alımlanma değeri” (*reception value*) arasında yaptığı ayırmada göstermiş olduğu gibi bir edebi eserin başarısı, her şeyden önce sanatçının eserini yaratırken hedeflediklerini gerçekleştirip gerçekleştirememesine göre değerlendirilmelidir. Carroll'ın da göstermiş olduğu üzere edebi eleştiride dikkate alınması gereken önemli hususlardan birisi yazarsal niyettir. “Alımlanma değeri”, bir şiirin başarısını değerlendirmekte tek başına yeterli bir ölçüt değildir. İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı ilk dönemde kaleme alınan eleştirilerin pek çoğuya bu yeni şiirin sadece “alımlanma değeri”yle ilgilenmiş, “başarı değeri”niye es geçmiştir. Bu makalede, ilk ortaya çıktığı yıllarda İkinci Yeni'ye yönelik yapılan olumlu ya da olumsuz eleştirilerin “başarı değerini” nasıl es geçtikleri üzerinde durulacak, Carroll'ın ortaya koymuş olduğu ayırmadan hareketle bir şiiri yalnızca “alımlanma değeriyle” değerlendirmenin edebiyat eleştirisinde yol açtığı sakıncalara dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı; İkinci Yeni; edebiyat eleştirisi; alımlanma değeri; başarı değeri

Abstract

Second New Poetry is an innovative poetry movement that has been at the center of intense debates since the first moment it emerged. Both those who defended this new poetry and those who accused it with meaninglessness and being as "escapist" are acted with old habits when criticising the Second New and therefore could not get rid of superficiality in their criticisms. A common mistake made by those who criticize Second New Poetry is that they try to evaluate this poetry with an impressionist attitude. Focusing on whether the poem met the expectations reflected in it rather than focusing on what it was trying to achieve paved the way for the Second New Poetry to be evaluated from a very wrong perspective in the first period of its emergence. The Second New's effort to purify poetry from all external influences, which has

an image-centered understanding of poetry, caused discomfort in some critics who believed that poetry could only be written with a social perspective. However, the main purpose of the Second New is to place the image at the center of the poem and to free the poem from all other burdens and enable it to return to its own essence. As Noël Carroll showed in the distinction he made between *success value* and *reception value* while discussing the style of criticism in his book *On Criticism*, the success of a literary work is whether the artist accomplished to reach his/her artistic aim or not while writing his/her work. As Carroll has shown, one of the important issues to consider in literary criticism is authorial intent. *Reception value* alone is not a sufficient criterion to evaluate the success of a poem. Most of the criticisms written in the first period of the Second New Poetry were only interested in the "reception value" of this new poetry and ignored its "success value". In this article, we will focus on how the positive or negative criticisms made against the Second New in the years when it first appeared overlooked the "success value" and only focused on "reception value". Based on the distinction between "success value" and "reception value" put forward by Carroll, we will pay attention to the problems caused in literary criticism if a critic evaluates a poem only with its "reception value".

Keywords: *Modern Turkish Literature; Second New Poetry; literary criticism; reception value; success value*

Giriş

Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur* adlı kitabında okurların bir şiire "hem gösterenin bir marifet gösterisi olarak hem de gösterilenin derinliği ve inceliğini görmek için" baktıklarını söyler. (Eagleton, 2011, s. 101) Sıradan bir şiirde bu ikisinin ustaca bir araya getirildiğini görmek çoğu zaman mümkün değildir. Ancak ideal durumda bir şiirin temel malzemesi olan dili alışılmışın dışında kullanırken aynı zamanda yoğun bir anlatı ortaya koyması beklenir. Bununla birlikte şairlerin kendilerinden önce gelen şiir tarzının dışına çıkarak yeni bir dil inşa etmeleri, çoğu zaman yerleşik edebiyat anlayışının temsilcileri tarafından kuşkuyla karşılanmalarına sebep olur. Şiirde belirli bir geleneğin temsilcilerinin yeni gelen şiir tarzına karşı çıkmaları alışıldık bir durumdur. Bu karşı çıkışın çeşitli sebepleri vardır ve yeni şiirin getirmiş olduğu anlatı imkânlarını yeterince kavrayamamış olmak bu sebeplerin başında gelir. Genç şairleri önyargıyla karışık şekilde küçümsemek ve bu yüzden yazdıkları şiirlere gerekli dikkati göstermemek de bu tavrın görünürdeki sebeplerinden biridir. Edebiyat ortamında sahip olunan ayrıcalıklı konumu kaybetmemek adına yeni şiire cepheden karşı çıkmaksa meseleyi edebiyat eleştirisinden çıkarıp bir çatışmaya dönüştürdüğü için son derece sakıncalı bir tutumdur.

Eleştirmenin incelediği edebi ürünle arasına gerekli mesafeyi koymayı beceremeyip esere duyduğu kişisel öfkesini objektif bir tavır gibi yansıtmaya çalışmasının örneklerine Türk edebiyatında sıkça rastlanır. Türk şiirinde İkinci Yeni'nin ortaya çıkışından sonra karşı karşıya kaldığı dışlayıcı tavır, buna en iyi örneklerden biridir. İkinci Yeni'nin özerk bir şiir inşa etme amacıyla imgeye dayanan yeni bir şiirsel dil yaratmaya çalışması toplumcu şairleri kızdırmış ve bu şiirin temsilcilerinin tepkilerini üzerine çekmesine sebep

olmuştur. İkinci Yeni'nin şiirsel stratejisini kavramaya çalışmak yerine bu yeni tarzı anlamsızlıkla suçlamayı tercih etmek, bu şiirin ortaya çıktığı ilk yıllarda alışlageldik bir tavır haline gelmiştir. Pek çok şair ve eleştirmen yeni şiiri çok sert bir şekilde eleştirmiş ve gelişmekte olan bu harekete karşı çıkmıştır. Ancak İkinci Yeni'ye bu karşı çıkışın ardında derinlikli bir analiz ve değerlendirme olduğunu söylemek zordur. Tam tersine, yeni şiiri değersiz gören eleştirmenlerin pek çoğu eleştirilerini son derece öznel bir noktadan dile getirmiş ve İkinci Yeni'nin aslında neyi başarmak istediğini çoğu defa ıskalamıştır. İkinci Yeni'ye karşı sesini yükseltenlerin bu yeni şiire yönelttikleri haksız saldırılar karşısında hareketi savunmak isteyen eleştirmenler de farklı uçlara savrulmuştur. İkinci Yeni'nin teorik açıklamasını üstlenen Muzaffer Erdost gibi kimi eleştirmenler bu şiirin savunmasını metinden hareket eden akılcı yorumlarla yapmak yerine sezgilere dayanan, coşkulu ifadelerle gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu durum, İkinci Yeni'nin ilk ortaya çıktığı dönemde eleştirmenler tarafından alımlanışının ne kadar sorunlu olduğunu ortaya koymaktadır. İkinci Yeni'ye başından itibaren karşı çıkanların da, bu şiiri sahiplenip ona teorik bir zemin sağlamaya çalışanların da temel hatası, bu hareketi değerlendirirken izlenimci eleştiri yaklaşımından uzaklaşmayı başaramamış olmalarıdır. Noël Carroll'ın *On Criticism* (Eleştiri Üzerine) adlı kitabında değerlendirmeye dayanan eleştiri tarzını ele alırken “başarı değeri” (*success value*) ve “alımlanma değeri” (*reception value*) arasında yaptığı ayırma göstermiş olduğu gibi bir edebi eserin başarısı, her şeyden önce sanatçının eserini yaratırken hedeflediklerini gerçekleştirip gerçekleştirilememesine göre değerlendirilmelidir. (Carroll, 2009, s. 51-2) Edebi eleştirinin her şeyden önce yazarsal niyete odaklanması gerektiğine inanan Carroll, bu sebeple “alımlanma değeri”nin bir metni değerlendirmede tek başına yeterli olamayacağını düşünmektedir. Bu makaledeki temel amaç, Carroll'ın bu yaklaşımından hareket ederek eleştirmenlerin İkinci Yeni'ye yönelttikleri eleştirilerde şiirlerin “başarı değeri”ni temel alamayışlarının izini sürmektir. Makale boyunca İkinci Yeni hareketi içerisinde yer alan şairlerin edebi niyetlerini görmezden gelerek şiirlerini duygusal bir yaklaşımla eleştiren eleştirmenlerin yaklaşımlarındaki hatalı tavır gösterilmeye çalışılacak ve bu yeni tarza karşı öfkelerini gizlemekte zorlanan kimi isimlerin meseleyi kişiselleştirmelerinin edebiyat eleştirisi açısından yol açtığı sakıncalara dikkat çekilecektir.

1. İzlenimci Eleştiri ve İkinci Yeni

Sanat felsefecisi Morris Weitz, eleştirmenlerin bir eseri eleştirirken öznel yargılar yerine “itiraz edilemez” ölçütlerden yola çıkarak hareket etmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. (Moran, 2014, s. 316-7) Ona göre itiraz edilebilir yargılar varoluşları bakımından öznel ve bu yüzden bir eserin taşıdığı estetik değeri açıklamakta yeterince yardımcı olamayacaktır. Her türden ahlaki yargının karşı çıkılabilir olduğuna vurgu yapan Weitz, bir yapıtı değerlendirirken sorgulanamayacak, güçlü dayanaklar bulmanın şart olduğunu söyler. Eleştirinin bizatihi içkin olduğu metni ihlal etme riski olduğuna dikkat çeken Todorov da edebiyat eleştirisinde “öznel, kırılğan ve sonuçta keyfi olan yorumlama” ile “kesin ve emin bir faaliyet olan betimleme” arasındaki ayırma dikkat çeker. (Todorov, 2018, s. 35) Ona göre eleştirinin okuma sürecinden ibaret olmayıp yazmayı da içermesi beraberinde eleştirmenin incelediği yapıtın söylemediği bir şeyi dile getirmesi ihtimalini

taşıır. Bu durumda eleştirmenin yazdığı kitap, incelediği yapıtı ortadan kaldıracaktır. (s. 34) Eleştirmenin bir edebi eseri incelerken kendi benliğini geri planda tutmayı başaramadığı zaman gözlenen bu durum, yapıtın gereğince değerdendirilememesine sebep olur. Oysa bir edebi ürünü incelerken eleştirmenin değerdelerini duygulara değıl akla dayalı şekilde vermesi beklenmektedir. Noël Carroll’a göre edebi eleştirdinin temel görevi yorumlamak değıl, değır biçmektir. Eleştirdi, sanatçının ortaya koyduğu eserin güzelliğı ya da sürükleyiciliğıyle doğrudan ilgilenmez. Eleştirdinin ilgilenmesi gereken öncelikli konu, sanatçının eserini hangi hedefe ulaşmak için yarattığı sorusuna yanıt bulmaktır. Eseri dışarıdan kuşatan yorum ve değerdendirmelerin eleştirdi sürecinde taşıdığı hiçbir önem yoktur. Eleştirdinin odaklandığı yegâne unsur, yapıtın içindeki sanatsal edimler olmalıdır. (Carroll, 2009, s. 53) Eleştirdinin sonunda eserin “başarı değeri”ni de bu sanatsal edimlerin yazarın başlangıçta koyduğu hedeflere ulaşmasını sağlayıp sağlamadığını göstermesi ortaya koyacaktır.

Edebiyat eleştirdisinde bu türden bir nesnellik arayışına tepki olarak ortaya çıkmış olan izlenimci eleştirdi kuramına göre ise bir edebi eseri incelerken en önemli ölçüt yapıtın okur üzerinde bıraktığı etkidir. İzlenimci eleştirdi kuramına göre hiçbir edebi eser hakkında tüm okurların üzerinde ortaklaşacakları bir yargıda bulunmak mümkün değildir. Bu sebeple objektiviteyi ve kuralcılığı reddeden izlenimci eleştirdi, bir edebi metni incelerken çoğunlukla keyfi bir tutum takınır. Bir metnin değerdini belirleyen yegâne şeyin okuyucu üzerinde bıraktığı izlenimler olduğu fikri bir kere kabul edildikten sonra metnin kurgusal yönü önemini kaybeder ve edebi eserin estetik değerdini belirleyen şey yalnızca okurun yapıt hakkında sahip olduğu fikirden ibaret hale gelir. Yazarsal niyeti ya da metnin “başarı değeri”ni önemsemeyen izlenimci eleştirdi için önemli olan eserin ne anlattığı değıl, okurun ne hissettiğidir. Paul H. Fry, izlenimci eleştirdinin edebiyata yaklaşımını şu şekilde ortaya koyar: “Anlama yetimden ya da ahlaki olan mantık yetimden dolayı değıl yargı yetimden doğan prensiplere bağılı olarak bir şeyi severim ya da sevmem.” (Fry, 2017, s. 98) Fry, izlenimci eleştirdinin estetikle kurduğu ilişkinin “benim hayatıma ne etkisi var” sorusu üzerinden şekillendiğini belirtmektedir. Bu bakışa göre bir edebi metin, her şeyden önce okurun -eleştirmenin- üzerinde yarattığı etkiye ve beklenti ufkunu karşılayıp karşılamadığına göre değır kazanmaktadır. Bu kuramın öznelliğini sanatta nesnellığe yer olmamasıyla açıklamaya çalışan izlenimci eleştirdimenler, bir edebi eseri incelerken bütünüyle kişisel yorumlardan hareket eder. Bu sebeple izlenimci bir eleştirdide üzerinde durulan asıl şey metnin kendisi değıl, eleştirdimen üzerinde yarattığı etkidir. Çünkü edebi eleştirdide herhangi bir metoda bağılı olmayan izlenimciler, eserin yapısı üzerinde durmayı gereksiz bulur.

Edebi esere duygusal bir açıdan yaklaşan bu kuramın Türkiye’deki kültür ve şiir eleştirdisi alanında etkisi büyük olmuştur. Özellikle batıda ortaya çıkan yeni eleştirdi kuramlarının Türkiye’de henüz yeterince bilinmediğı 1950’li yıllarda roman ve şiir üzerine yazılan incelemelerin pek çoğu izlenimci eleştirdi tarzıyla kaleme alınmıştır. Edebi eserin kurgusunu çözümlemekle, yazarın metinsel stratejisini anlamaya çalışmakla ya da yapıtın gerçekleştirmek istediğı hedefin ne olduğunu ortaya çıkarmakla uğraşmak yerine metne dair kişisel izlenimlerini kaleme almak, dönemin eleştirdimenleri açısından çok daha

konforlu bulunmuştur. Metne yakın okuma yapmaktan ya da yazarın perspektifini detaylıca incelemekten hoşlanmayan eleştirmenler, yapıta yönelik kişisel yargılarda bulunmayı edebi eleştiri için yeterli görmüştür. Eleştirmenlerin ideolojik yaklaşımlarından izler de taşıyan bu yargılarda edebi metinlerin kendine ait bir bütünlüğe sahip oldukları görmezden gelinmiş ve yapıtların iç tutarlılıkları yok sayılmıştır. Eserin neyi başarmaya çalıştığını önemsemeyen izlenimci eleştirmenler, yapıtların edebi değerini kendi beklentileriyle ölçmüş, beklentilerini karşılamayan metinleri de başarısız olmakla eleştirmişlerdir.

İlk örnekleri 1950'li yılların ortasında görülmeye başlanan İkinci Yeni'ye yönelik ilk eleştiriler de bu izlenimci yaklaşım çerçevesinde kaleme alınmıştır. Türk şiirinde o güne kadar yapılmadık bir şeyi deneyen İkinci Yeni'nin tabu yıkıcı tarzı, yerleşik edebiyat anlayışına sahip kimi eleştirmenler tarafından yeterince anlaşılamamış ve yadırganmıştır. Dönemin hâkim toplumcu gerçekçi şiir atmosferinin etkisinde olan eleştirmenler, bireyi merkeze alan bu kapalı şiiri anlamakta güçlük çekmiştir.¹ İkinci Yeni'yi daha iyi anlamak için farklı edebiyat metotlarını kullanmaktan imtina eden eleştirmenler, bu yeni şiirin eleştirisini kendilerinde yarattığı izlenimlerden yola çıkarak yapmayı yeterli görmüşlerdir. Yoğun entelektüel çaba gerektiren bu modernist şiirin kişisel izlenimlerle yeterince anlaşılıp çözümlenemeyeceği ortada olduğu halde eleştirmenlerin İkinci Yeni'yi incelerken izlenimci eleştiri yönteminden vazgeçmemiş olması, ortaya edebi eleştiri bakımından kötü örnekler çıkmasına sebep olmuştur. Türkiye'de modernizm eleştirisinin genellikle "içeriden" değil "dışarıdan" yapıldığı tespitinde bulunan Hasan Bülent Kahraman, bu durumun modernizmin "daima dışarıklık, daima bir 'sistem' olarak görülmesine" sebep olduğunu söyledikten sonra "Türk modernizminin en büyük eksiğinin *'içrek (embedded) eleştiri'* olduğunu" kaydeder. (Kahraman, 2000, s. 33) İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı dönemde kaleme alınan eleştirilerdeyse böylesi bir "içrek eleştirin" eksik olduğunu belirtmek gerekir. İkinci Yeni'ye sahip çıkan Muzaffer Erdost gibi isimler de, edebiyattan beledikleri toplumcu gerçekçi ideolojiyi onda bulamadıkları için yeni şiire karşı çıkan Attilâ İlhan ve Asım Bezirci gibi eleştirmenler de eleştirilerini izlenimci bir çizgiden hareket ederek kaleme almış, bu sebeple İkinci Yeni'ye dair derinlikli bir yorum getirme konusunda başarısızlığa uğramıştır.

İkinci Yeni'ye bütüncül bir şiir hareketi olarak bakan ilk eleştirmenlerden biri Muzaffer Erdost olmuştur. 1950'li yılların ortalarında yazdığı ve sonrasında kitap haline getirdiği İkinci Yeni incelemeleriyle Erdost, bu harekete teorik bir zemin sağlamaya çalışmıştır. Ancak bunu yaparken izlenimci eleştiri metodunu kullanan Erdost, İkinci Yeni'yi kendi üzerinde bıraktığı hisler üzerinden değerlendirme yoluna gitmiştir. 1980'li yıllarda kaleme aldığı yazılarında İkinci Yeni'yle ilgili yazdığı ilk eleştirilerin savrukluğunu itiraf eden Erdost, o dönemde edebiyat kuramlarına yeterince hâkim olmaması yüzünden yeni şiire dair derinlikli bir okuma gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Şiirin toplumları etkileme gücünü yitirdiğini düşünen Erdost, kendi içine kapanan bir sanat anlayışına inanmaya başlamış ve aradığı şiiri İkinci Yeni'de bulduğunu düşünmüştür. Şiirde anlam aramanın

¹ *Hisar* gibi kimi muhafazakâr dergilerde çıkan İkinci Yeni eleştirilerinde de benzer bir yadırgama mevcuttur.

manası olmadığına inanan yazar, İkinci Yeni'nin zor anlaşılabilirliğini bir şey anlatmamakla bir tutmuş ve bu hareketin poetikasını “anlamsız şiir” üzerinden açıklamaya çalışmıştır. İkinci Yeni'nin başarmaya çalıştığı şiirsel hedefin peşinden gitmeyen Erdost, bu şiirin kendisine hissettirdiği şeyleri teorik bir açıklama kurmak için yeterli görmüştür. İkinci Yeni'yi yalnızca “yeni bir şiirsel söylem” kurma çabası olarak gören ve hareketin bundan başka hiçbir şey içermediğini öne süren Erdost, şahsi izlenimlerini yeni şiirin teorisiymiş gibi gösterme yanlışına düşmüştür. Bu sebeple Erdost'un yeni şiire yönelik kişisel yorumlarını içeren *İkinci Yeni Yazıları* adlı kitabına göz atmak, izlenimci eleştirinin eleştirmeni hangi yanlışlara sürükleyebileceğini görmek açısından son derece faydalı olacaktır.

Aynı yıllarda İkinci Yeni'yi kişisel gözlemlerle eleştiren bir diğer önemli isim, şair Attilâ İlhan'dır. Muzaffer Erdost'un ileriye dönük olumlu bir adım olarak gördüğü “anlamsız şiir” tespitini olumsuz manada kullanan İlhan, İkinci Yeni'yi hiçbir şey anlatmamakla suçlamıştır. İkinci Yeni'ye dönük eleştirilerinde hiçbir şiir örneği öne sürmeyen İlhan, gerçekte İkinci Yeni'nin ne yaptığını anlamaya çalışmak yerine, kendi beklentisini harekete dayatmaya çalışmıştır. Toplumcu gerçekçi bir şiir anlayışına sahip olan İlhan, hakiki şiirin ancak bu çizgide ilerlenirse yazılabileceğine inanmaktadır. Bu sebeple özerk bir şiir inşa etmeye çalışan İkinci Yeni'ye daha baştan karşı çıkmış, şiirin yapmaya çalıştığı şeyde başarılı olup olmadığını hiç umursamamıştır. Apolitik olmakla suçladığı bu hareketi “dikta ürünü” bir şiir olarak gören İlhan, İkinci Yeni'yle kavgaya tutuşmuş ve yeni şiirin eleştirisini yapmak yerine onunla polemige girmeyi tercih etmiştir. Sonrasında *İkinci Yeni Savaşı* adıyla bir kitap haline getireceği bu yazılarında İlhan, son derece komplocu bir tavır takınmış ve İkinci Yeni'yi edebi ölçütler yerine soğuk savaşla açıklamaya çalışmıştır. Kişisel kırgınlıkların ve öfkenin kendisini çokça hissettirdiği bu izlenimci yazılarıyla İlhan, edebiyat eleştirisi açısından ilginç kabul edilebilecek örneklerden birini ortaya koymuştur.

İkinci Yeni'ye yönelik izlenimci eleştirilerin zayıf örneklerinden biri de Asım Bezirci'ye aittir. İkinci Yeni eleştirisinde Attilâ İlhan'ın yolunu takip eden Bezirci, bu hareketi apolitik olduğu gerekçesiyle bir “kaçış edebiyatı” olmakla suçlamıştır. Edebiyat eleştirisinin önemli gerekliliklerinden biri olan soğukkanlılığı bir kenara bırakan Bezirci, İkinci Yeni'ye son derece kişisel yorumlarla karşı çıkmış ve bu şiiri edebi bir yıkım olmakla eleştirmiştir. *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabında topladığı yazılarında Bezirci, yeni şiiri anlaşılmazlıkla suçlamış ve bilinçli bir anlamsızlık çabası peşinde olduklarını iddia etmiştir. İkinci Yeni'ye dönük eleştirisinin merkezine “kaçış” fikrini yerleştiren Bezirci, yeni şiirin biçimsel arayışlar dışında hiçbir şeyle ilgilenmediğini ve kapılarını insani olan duygulara bütünüyle kapattığını öne sürmüştür. İkinci Yeni şemsiyesi altında değerlendirilen şiirlere kısaca göz atıldığında böyle bir durumun söz konusu olmadığı hemen anlaşılacak olsa da Asım Bezirci, yeni şiire yönelik kişisel öfkesini edebi eleştirilerine yansıtmış ve bu hareketi yalnızca kendi şiirsel beklentisine karşılık vermediği için başarısız bulmuştur. İkinci Yeni'nin ufkunu ortaya çıkarmakla hiç ilgilenmeyen Bezirci, şiirlerin yapısını bir kenara bırakmış ve hareketi şairlerin şahsiyetleri üzerinden değerlendirme yolunu tercih etmiştir. Asım Bezirci'nin İkinci Yeni yazıları, izlenimci

eleştirinin bir eleştirmeni ne kadar yanlış noktalara sürükleyebileceğini göstermesi açısından yakından incelenmeyi hak eden metinlerdir.

İkinci Yeni gibi müphem bir şiir söz konusu olduğunda bir eleştirmenin yapması gereken ilk şey, bu hareketin edebiyatta neyi başarmayı hedeflediğini ortaya koymak olmalıdır. Örneğin Yalçın Armağan, İkinci Yeni şiirinin her şeyden önce “imge” kavramı çevresinde şekillendiğini belirtmiş ve hareketin kendisine meşruiyet zemini kurmasında imgenin kurucu bir rolü olduğunu tespit etmiştir. (Armağan, 2019, s. 27) İkinci Yeni’den önce başta Attila İlhan olmak üzere kimi şairlerin şiirlerinde imaj kullanımı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bununla birlikte o güne kadar henüz bir kavram olarak bile pek görünürlük kazanmamış olan imgenin İkinci Yeni’yle birlikte edebiyatın merkezine gelmiş olması, bu yeni şiirin sanatta neyi başarmayı hedeflediğine dair önemli ipuçlarını bünyesinde barındırmaktadır. Oysa 1950’li yılların ortalarından itibaren bu şiiri savunmaya çalışan Muzaffer Erdost gibi kimi eleştirmenler, imgeye neredeyse hiç atıfta bulunmamış ve İkinci Yeni’yi sezgi yüklü, düzensiz düşüncelerle savunmayı tercih etmiştir. İkinci Yeni’nin gayri resmî teorisini olarak öne çıkan Muzaffer Erdost, İkinci Yeni’ye yönelik izlenimci yaklaşımıyla iyi niyetli ancak edebi eleştiri açısından zayıf incelemeler ortaya koymuştur.

2. İzlenimci ve Sezgisel Eleştiri: Muzaffer Erdost’un İkinci Yeni Yazıları

1950’lerin ortasında imgeyi merkeze alarak gelişen yeni şiir tarzına “İkinci Yeni” ismini ilk veren kişi olan Muzaffer Erdost, herkesin kıyasıya eleştirdiği bu hareketi savunma görevini de üstlenmiş ve İkinci Yeni’nin ne olduğunu anlatan yazılar kaleme almaya başlamıştır. Mehmet H. Doğan’ın “İkinci Yeni hareketinin ilk yıllarında onun içeriğini ve şiirde yapmak istediğini iyi anlayamadı[ğın]dan ötürü tanıtayım derken ona ters düşmüş” olmakla [Doğan, 2008, s. 21-2] eleştirdiği Erdost, İkinci Yeni’nin taşıdığı potansiyeli ilk andan itibaren fark etmiş olmasıyla saygıyı hak etse de bu yeni şiirin ne yapmaya çalıştığını tam olarak kavrayabilmiş değildir. Şiirin “başarı değeri”ni ortaya koymak gibi bir derdi olmayan Erdost, önünde duran yeni edebiyat tarzının büyüüne kapılmış ve ona duygusal hislerle bağlanmıştır. Muzaffer Erdost, İkinci Yeni yazılarını topladığı kitabının önsözünde de itiraf ettiği gibi 1950’li yıllarda henüz teori konusunda yeterli bilgiye sahip değildir. Aradan geçen yıllarda pek çok şey öğrendiğini ve bu arada kendisini geliştirdiğini ifade eden Erdost, İkinci Yeni’yle ilgili *Pazar Postası*’nda çıkmış olan incelemelerini de “bir dönemin şiirinin dönüşerek gelişmesini *sezgisel* olarak görmüş birinin yazıları,” (Erdost, 1997, s. 11) olarak değerlendirmektedir. Yalçın Armağan da Erdost’un 1956 ile 58 yılları arasında İkinci Yeni’yle ilgili yazdığı teorisinin “hayli parçalı ve gevşek dokulu bir görünüm” taşıdığını belirtir. (Armağan, 2019, s. 84-5) Gerçekten de Erdost’un kafası bu yazılarda son derece karışıktır. Aslında toplumcu bir edebiyattan yana olan Erdost, kendisini İkinci Yeni’ye Marksist çevrelerden gelen eleştirilere cevap vermekle yükümlü hisseder. Başlangıçta İkinci Yeni’nin toplumcu gerçekçi şiirle uzlaşmasını sağlamanın yollarını arayan Erdost, zamanla bu çabasından vazgeçmiş ve anlam meselesi üzerinde durmaya başlamıştır. Marksistlerin İkinci Yeni’yi devamlı “anlamsız” olmakla suçlaması üzerine bu şiiri savunmanın yeni yolları üzerine düşünen Erdost, anlamsızlık eleştirisiyle

baş etmenin en iyi yolunun onu içselleştirmek olacağına karar verir ve “şiiirin bir şey anlatması gerekmediğini” savunmaya başlar:

“[Ş]iirin amacı bir şey söylemek değil, şiiirin kendisini kurmaktır. Böylece şiiir dili, konuşma dilinden, yazı dilinden ayrılıyor. Çok zaman tartışma konusu olarak ileri sürülen bir söz vardı[r]: Şiiri, yazından (edebiyattan) ayırmak, dörüt [sanat] adıyla tanımak... Bugünkü şiiir akımı kurmaya başladığı şiiir diliyle öyküden, romandan, denemeden giderek ayrılacak. Şiiir doğrudan doğruya kelimelerle yapılan, kurulan bir nitelik kazanacak, dörütün bir kolu olacak. Salt geometrik biçimlerle, renklerle kurulmuş bir desen, bir nakış gibi.” (Erdost, 1997, s. 51)

Şiiirin amacını sadece “şiiirin kendisini kurmak” olarak gören Erdost, onun bir anlam içermesi gerektiği fikrine de karşı çıkar. Anlamı şiiirden dışlayan Erdost, bir şiiirin değerini neyi anlattığından çok nasıl anlattığında aramaya başlar. Şiiri geometrik biçimlere ya da renklerle kurulmuş desenlere benzeten Erdost, bir nakşın güzelliğinde aranmayan anlamın şiiirden beklenmesine karşı çıkmaktadır. Muzaffer Erdost, şiiirde anlamın varlığına bütünüyle karşı çıkmaya cesaret edemediği için rastlantısallığı ön plana koyar. Ona göre şiiir hiçbir şey söylemiyor değildir, ancak söylediği bir şey varsa bile bu planlı bir şekilde ortaya çıkmamaktadır:

“Bu şiiir, bir şey söylerse, söylediği rastlansaldır. Yani ozan bir düşüneyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır, onlardan mısrasını kurar. Ama sonunda şiiir gene bir şey söyler.” (s. 50-1)

Erdost’un anlamı şiiirden bütünüyle dışlamamış olmasının gelecek tepkilerden çekinmesiyle doğrudan ilişkisi vardır. Tam da bu sebeple şaiiri ancak “anlamsız kadar özgür” bırakan Erdost, açık açık anlamsız şiiiri savunmaktan çekinmiştir. Ancak Erdost’un anlamsızlık çizgisini nereye çektiği, hangi tarz şiiirleri anlamsız, hangilerini anlamlı kabul ettiği son derece muğlaktır. İlhan Berk’in “şiiirde anlam aranmaz” teorisini sonuna dek destekleyen, Oktay Rifat’ı eserinin anlamlı olduğunu kanıtlamaya çalıştığı için eleştiren Erdost’un gerçekte İkinci Yeni’yi anlamsız bir şiiir olarak gördüğü ve hareketin savunusunu da anlamsızlık üzerinden kurduğu ortadadır. Kilim desenlerinin, çinilerin ya da minyatürlerin bir şey anlatmadıkları halde estetik bir güzellik taşıdıklarını söyleyen Erdost, İkinci Yeni şiiirini de üstü kapalı şekilde bu süsleme sanatlarına benzetmektedir:

“Önümdeki masanın camı altın[d]a[ki] fotoğraflardan biri çini desenini, hemen altındaki bir kilim desenini, öbürü Erzurum işi çorap nakışlarını gösteriyor. Bu desenlerin, bu nakışların da söylediği hiçbir şey yok. Geometrik biçimlerden kurulu olan bu bileşkeler hiçbir şey söylemiyorlar ama gene de bunları hayatımızdan atmayı istemedik; bir dörüt yapıtı olmadığını hiçbir zaman söylemedik.” (s. 50)

Tıpkı çini sanatında olduğu gibi şiiirde de bir duygu ve düşünceye bağlanmadan eser verilebileceğini düşünen Erdost, İkinci Yeni’yle birlikte şairlerin bir şey söyleme zorunluluğundan kurtulduğunu savunur. İkinci Yeni’nin getirdiği en önemli değişimlerden birinin şiiiri mısralarla kurmak olduğunu söyleyen yazara göre bu durum, şairlerin özgürleşmesi sonucunu doğurmuştur. Şiiri belirli bir konu bütünlüğü içerisinde kurgulamak yerine işe ilk önce kelimelerle başlamanın mısraları bağımsızlaştırdığına

değinen Erdost, böylece şiirin de anlam baskısından kurtulduğunu düşünmektedir. Muzaffer Erdost'a göre mısranın özgürleşmesi beraberinde şiirin olanaklarını da genişletmektedir. Şiirde tekil anlamın egemenliği bir defa ortadan kalkınca ozan da yeni bir şiirsel dili çok daha kolay inşa edebilir hale gelecektir. Şairin anlam kaygısına kapılmadan mısralarla dilediğince oynayabilmesi onun yeni deyişlere ulaşmasını kolaylaştıracak, bu da şiirin başka türlü de düşünülebileceğini gösterecektir. İkinci Yeni'yi "yeni bir modernizm, daha etkin bir modernizm başlangıcı" olarak tarif eden Mahmut Temizyürek de benzer bir yaklaşımla şiir dilindeki farklılaşmaya dikkat çeker ve bu yeni şiirin özelliklerini şu şekilde sıralar:

"Verili şiir dillerinden hiçbirine bağlı kalmamak. İmgeyi alabildiğine özgür kılacak nitelikte çağrışım gücüne yaslanmak. Şeyler, kavramlar arasındaki anlam bağlarını nedensellik üzerine kurmamak. Uzak çağrışımlar ile somut olanı yan yana getirmek konusunda bilinçli, özellikle yeğlenmiş bir imgesel savruluk. Dahası, anlamı mümkünse rastlantıya bırakmak ya da şiirde anlam aramamak. İsim babası Muzaffer Erdost'un deyişiyle 'Anlamsıza kadar özgür olmak.' [...] Zihnin tüm dolayımını, dilin çağrışım zenginliğini kullanmak. Belirgin bir birey tutumundan, bir kentli bireyden yana olmak. Aklın buyurduklarıyla didişmek. Şiirde ne adına kurulmuş olursa olsun, kalıplaşan her şeyi yıkmak. 'Musiki, her şeyden önce musiki' ilkesi adı altında klasik sesli klasik öğüt yerine, atonal bir sesi (de) şiirde var etmek." (Temizyürek, 2007, s. 13-4)

Muzaffer Erdost'un yorumundan hareket eden Temizyürek de İkinci Yeni'nin şiirde anlamla kurduğu ilişkiyi rastlantısallık üzerinden açıklamayı tercih eder. Bununla birlikte o, İkinci Yeni'nin temel amacının anlamı merkeze koymayan bir şiir yaratmak olduğunu iddia etmez. Bunun yerine, anlamın rastlantısallığını İkinci Yeni'yi meydana getiren pek çok unsurdan biri olarak görür. İkinci Yeni'nin imgeyle kurduğu güçlü ilişkinin farkında olan Temizyürek bu meselenin de altını çizer ve herhangi bir hiyerarşi kurmaktan kaçınır. Erdost'un "anlamsıza kadar özgür olmak" sözü sebebiyle başına gelmedik şeyin kalmadığını ifade eden Temizyürek bu tarifi sahiplenir ve Erdost'a destek verir. Bununla birlikte Erdost'un İkinci Yeni'yi neredeyse tamamen anlamdan kopuk bir şiir yaratma çabası olarak tarif eden yorumları hakkında sessiz kalır.

İkinci Yeni'nin poetikasını "bir şey söylemeyen şiir" etrafında şekillendirmeye çalışan Erdost, yeni şiirin imgeye yaslanan, kapalı tarzını "anlamsızlıkla" bir tutma hatasına düşmüştür. Ona göre şiirsel özgürlük ancak hiçbir duygu ve düşünceye bağlanmamakla mümkündür:

"Bir şey söylemeden de güzel şiir yapılabilir. [...] Bir duyguya, bir düşünceye bağlanmaksızın şiir yazmak, kafanızda önceden varolan bir düşünceyi anlatmamak demektir[r]. [...] [B]ir düşünceye bağlandığımda, şiire ulaşmak serbestliğini yitiriyorum. Şiir burada, bendeki düşünceyi başkalarına iletecek araç konumuna giriyor. Ama böyle bir koşul altında kalmazsam, yani kafamda çizili bir düşünüyü anlatmak, şiirle bu düşünüyü etkinleştirmek, başkalarına iletir konuma getirmek zorunluğu içinde değilsem, o zaman bir düşünüyü, bir duyguya bağlanmaksızın şiir yazmaya hazırım demektir." (Erdost, 1997, s. 63)

Muzaffer Erdost'u "anlamsız şiire" bu kadar bağlı kılan sebep nedir? Kendisi de bir Marksist olan Erdost, başından itibaren desteklediği İkinci Yeni'de neden inatla anlamsızlığı ön plana çıkarmaya çalışmış ve yeni şiirin savunusunu niçin bu taraftan kurmak istemiştir? Bunun bir sebebi, Muzaffer Erdost'un şiirin gündelik hayata bir etkisi olduğuna artık inanmıyor oluşudur. Şiirin büyük kitleleri etkileme gücünü yitirdiğine inanan Erdost, bu edebi türün artık dönüşmesi ve sadece kendiyle ilgilenmesi gerektiğini düşünmektedir. Yazara göre büyük teknolojik değişimlerin yaşandığı bu çağda şiirden hâlâ mucizeler beklemek pek akıllıca değildir: "Şiir, tekniğin ilerlediği çağlarda, giderek siyasi işlevini yitirdi. Atomun parçalanmasından, hele sputnikten sonra, şiirin günümüz insanlığına yapacağı hizmette hâlâ bir kuran ışığı, bir incil ışığı bekleyenlere şaşarım." (s. 66) Görüldüğü üzere Muzaffer Erdost, şiirin kitleleri dönüştürme gücünü yitirdiği inancıyla içe dönük bir entelektüelizme yönelmiş ve buradan şiirin kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemesi gerektiği düşüncesine ulaşmıştır. "Atomun parçalanmasından sonra" şiirde anlamın varlığını bile gereksiz görmeye başlayan Erdost, aradığı şiiri İkinci Yeni'de bulduğunu düşünmüş ve bu yüzden büyük bir hevesle bu yeni şiirin sözcülüğünü üstlenmeye karar vermiştir. Ancak Muzaffer Erdost bunu yaparken şiirin "başarı değeri"ni ortaya çıkarmakla ilgilenmemiş ve bu şiirin gerçekte ne olduğunu anlamaya çalışmak yerine kendi şiir anlayışını İkinci Yeni'ye uydurmaya çalışmıştır.

Erdost, İkinci Yeni'nin yeni ortaya çıktığı ve herkesin bu yeni şiiri anlamlandırmaya çalıştığı yıllarda yazdığı eleştiri yazılarıyla yıllar sonra yeniden hesaplaşır. 2009 yılında yayınlanan *Şiirin U Dönüşü* isimli kitabına aldığı İkinci Yeni yazılarının tamamı 2000 sonrasında yazılmıştır ve bu yazıların pek çoğunda 50'li yıllarda yazdığı İkinci Yeni yazılarını yeniden gözden geçirir. İkinci Yeni'nin aslında anlamsız bir şiir olmadığını, sadece kendini "anlamsıza kadar özgür" bıraktığını söyleyen Erdost, "Şiirin U Dönüşü" isimli yazısında İkinci Yeni'yle çorap, kilim gibi ürünler arasında kurduğu benzerliği de şöyle açıklar: "Bir şey söylemeyen şiir' adlı yazımda, çorap, kilim vb. desenlerini iki açıdan dile getirmişim. Birincisi, çiçeği, kuşu, ağacı simgelemiş olsalar da, bu geometrik biçimlerin toplumsal anlamda bir şey söylemediğini; ikincisi, ama halkın estetiğinin ürünü olduğunu, halktan yalıtılamayacağını." (Erdost, 2009, s. 52) Geçmişte çinilerin, kilim desenlerinin, çorap nakışlarının kendisine bakan kişiye hiçbir şey söylemediği halde son derece kıymetli yapıtlar olduğunu belirten ve İkinci Yeni'nin değerini de buradan yola çıkarak tarif eden Erdost, aradan geçen yıllarda yaklaşımını değiştirerek şiirde anlamın hiçbir zaman dışlanmamış olduğunu öne sürer. Aslında kendisi de İkinci Yeni'yle ilgili yazmış olduğu ilk yazılardaki dağınıklığın farkındadır. Belirli bir teorik bakıştan mahrum olan bu ilk dönem yazılarının okuyucunun bakış açısına göre farklı anlamlara açık olduğunu itiraf eden Erdost, önemli olanın niyet olduğunu belirtir:

"Bizim estetik doyum sağladığımız böyle bir şiirde, benim o dönemdeki yazılarımdan negatif bir seçme yaparsanız, hiçbir şey olmayacaktır, toplum olmayacak, toplumsal olmayacak, birey olmayacak, mantık olmayacak, anlam olmayacak, estetik de. Ama benim o dönemdeki yazılarıma olumlu yaklaşırsanız, bu şiirde bunların tümünü bulursunuz. Ben her şey olandan hiçbir şey olmayana, hiçbir şey olandan her şey olana

değin şiiri savundum. Savunduğum şey, temelde şiirdi ve şiirin özgürleşmesiydi.” (s. 51)

İkinci Yeni'yi “değişen toplumun değiştirdiği insanın değişen şiiri” (s. 34) olarak tarif eden Erdost, bu yeni hamlenin “şiirin alanının daraldığı bir süreçte doğduğunu” belirterek toplumsallık ve ideoloji meselesine açıklık getirmeye çalışır: “Şiirin bu nedenle ideoloji üretmeyeceği, ideolojinin de şiirle üretilmeyeceği yazıldı, yazdım. Ama şiirin ideolojiden arındırıldığı, arındırılmış olduğu gibi yanlış bir soyutlamaya gidilmedi, gitmedim. Bu, şairi şiirinden şiiri şairinden soyutlamak gibi bir şeydi. Şairin ideolojisinin, dünya anlayışının şiirine sızacağını, kimi zaman harç olarak, kimi zaman başka bir etken olarak şiirine yansıyacağını söyledim. İlk ‘Fayton’ şiiri ile buluştuğumuz Ece’nin ‘Meşhul Öğrenci Anıtı’ şiirini anımsayınız.” (s. 39) Erdost’un burada söylediğine göre anlam meselesi, İkinci Yeni şiirinden bütünüyle dışlanmamış, sadece kenara itilmiştir. Ancak bu yazıların 2000 sonrasında yazılmış olduğunu ve Erdost’un İkinci Yeni’ye uzun bir aranın ardından yeniden dönüp bu şiiri aradan geçen zamanın süzgeciyle yeniden değerlendirdiğini akıldan uzak tutmamak gerekir. Nitekim *Şiirin U Dönüşü*’nde İkinci Yeni’yle anlamı yaklaştıran bir çaba içerisine giren Erdost, bu şiirin en aktif olduğu yıllarda yazdığı eleştirilerde bunun tam tersi bir tutum takınmış ve şiirde anlam arayışını eleştiren yazılar kaleme almıştır. Bu değişen perspektifin kendi de farkındadır; bu yüzden kendisine sürekli anlam meselesinin hatırlatılmasından rahatsızlık duyar: “İkinci Yeni: 1956’dan, bilemedin, 1957’ye bir yıl. Ben 1948’den bugüne 60 yıldır yazıyorum. Altmış yılın bir yıla hapsedilmesi, biraz acı, biraz hüznün, biraz oyun değil mi? Altmış yılda ben başka bir şey yapmadım, yazmadım mı ki, bana hep 19 Ağustos 1956’yı soruyor ve o günü sorguluyorlar.” (s. 40) Ancak son tahlilde onun anlam meselesinde takındığı ikircikli tutumu sürdürdüğünü ve İkinci Yeni’nin anlam üretmeyen bir şiir olduğu düşüncesinden hiçbir zaman bütünüyle kopmadığını öne sürmek mümkündür: “Eve anlam götürmek için çıkmıştım evden. Kırk yıl önce. Anlam’ı görür gibi olmuştum, köşeyi dönerken. Eteğini biraz yukarı kaldırmıştı, yani görememiştım anlam’ı. Şuracıkta düşünceye daldım. Kırk yıldır gidemiyorum eve. Çünkü bulamadım kırk yıl önce yitirdiğim anlam’ı. Karar verdim, kan dinerse döneceğim eve, ama anlam-sız.” (s. 46)

Peki İkinci Yeni gerçekten de manayı dışlayan, anlamsız bir şiir midir? Alâattin Karaca, İkinci Yeni şairlerinin şiirde anlamı genel olarak kendine özgü bir mantık içerisinde, gizleyerek verdiklerini söyler. (Karaca, 2019, s. 348) İkinci Yeni tarzında yazılmış şiirlerin kapalı bir üsluba sahip, anlaşılması güç şiirler oldukları doğrudur. Ancak Karaca’nın da belirtmiş olduğu gibi bu durum şiirlerin herhangi bir anlama sahip olmadıklarını göstermemektedir. Şiirlerdeki anlamın rastgele ortaya çıktığı iddiası da çoğu zaman için yanlıştır. Şairlerin şiirlerine gayet bilinçli bir şekilde yerleştirdikleri anlam, yalnızca bir müphemiyet perdesinin arkasına gizlenmiştir ve şiir okuru tarafından deşifre edilmeyi beklemektedir. Muzaffer Erdost, biricik hedefi özerk bir şiir inşa etmek olan İkinci Yeni şairlerinin imgeye dayalı edebiyat anlayışlarını savunmak için “anlamsız şiir” fikrini ortaya atmış ve bu harekete aslında hedeflemediği bir misyon biçmiştir.

3. Attilâ İlhan'ın "İkinci Yeni Savaşı"

Muzaffer Erdost'un İkinci Yeni'yi övmek için kullandığı "anlamsız şiir" tanımı, Attilâ İlhan'da yeni şiire saldırı aracına dönüşür. İkinci Yeni'nin poetikasını, stratejisini ve gerçekleştirmeyi umduğu hedefleri hiç dikkate almayan İlhan, bu şiire karşı son derece kişisel bir üslupla saldırıya geçmiş ve şahsi öfkesini şiir eleştirisine karıştırarak edebi değerlendirmede yeri olmaması gereken bir tutum takınmıştır. Attilâ İlhan'ın şiirleri bir yana bırakıp doğrudan şairlerin kişiliklerine saldıran eleştiri tarzı, kesinlikle incelenmeyi hak eden bir örnek olarak ortada durmaktadır.

Attilâ İlhan, şiirde ve genel olarak edebiyatta toplumcu gerçekçi bir anlayışın peşindedir. Ona göre edebiyat, toplumsal olandan ayrı düşünülmemesi gereken bir zihni uğraşıdır. İlhan, toplumcu gerçekçiliği şöyle tanımlar: "Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir." (İlhan, 2000, s. 129-30) Edebiyatın toplumcu bir yönü olmasında ısrarcı olan İlhan'a göre bunun aksini iddia etmek kişiyi yalnızca nihilizme götürür. Sanat eserinin toplumcu bir bakış taşıması gereğini savunan İlhan, edebî eleştiride de toplumsalcı bir bakışı önemser. Ona göre "bir eleştirmecinin herhangi bir sanat eserini değerlendirebilmesi için elindeki ölçünün toplumsal estetik bir ölçü olması" şarttır. (s. 50) Toplumsalcı eleştiriyle bireysel estetik eleştiriye karşılaştıran İlhan, estetik değerlendirmede asıl önemli olanın içinde yaşadığımız hakikati ortaya çıkarmak olduğunu öne sürerek eleştiride tutulması gereken doğru ölçünün toplumsalcı çizgi olduğunu öne sürer. İlhan'a göre, değişen koşulların ve hayatın akışı içerisinde açığa çıkan yeni konuların buna uygun yeni biçimlerle işlenmesi, sanatçıyı toplumsallıktan uzaklaşmaya zorunlu kılmaz. Öyle ki hakiki sanatçı, her yeni koşula uyum sağlayabilen ve biçimini buna uydururken kendi hakikatini korumayı da başarabilen kişidir: "İyi ama yeni koşullar, yeni sorunlar, yeni konular ve biçimler derken, acaba sanatçıda 'sabit' hiçbir şey bırakmıyor; onu kaypak, su gibi her girdiği kabın biçimini alır bir hale getirmiyor muyuz? Hayır! Çünkü: sanatçı, değişen koşulları, onların getirdiği sorunları işlerken, değişik durumlarda olsa bile, dünya görüşü ve yöntemi aynıdır. Aslında onun kişiliğini yapan da budur, yöntemidir; ve bu yöntemine uygun olarak, yeni sorunlar karşısındaki davranışındır." (s. 108) İlhan, toplumcu çizgiden kopuk olduğunu düşündüğü çağının sanatçıları da tam olarak bu husus üzerinden eleştirir. Ona göre toplumu ve toplumun sorunlarını dert edinmeyen sanatçılar "sorumlu sanatçılar" değildir; bunlar olsa olsa "kaypak, akli havada" züppelerdir:

"Son yirmi yıllık sanat serüvenimiz ortaya bir sanatçı tipi çıkarmıştır. Sorumsuz bir tiptir bu. Sanatı, amacı kendisi olan soyut bir çaba, bir oyun sayar. Memleket gerçeklerinin, fikir sorunlarının farkında değildir. Sıkılır bunlardan. Karşısına çıkarırsanız; ya korkar yan çizer, ya işi şakaya boğar. Fikir yazılarını, eleştirmeleri -ucu kendine dokunmadıkça- okumaz. Eleştirme ile dedikoduyu, fikir tartışması ile ağız kavgasını karıştırır. Bohemlik taslar. Bütün estetik sorunlarını, meyhanelerde çözümler. Memleket gerçekleri, onun için, katlanılması güç, sinir bozucu şeylerdir. Ve o, bu gerçekleri değiştirmek konusunda üstüne bazı ödevler düşebileceğini aklından

geçirmez. Kimisi aslını astarını bilmeden 'surrealiste'dir. Kimisi 'solcu' geçinir. Kimisi 'existensialiste' olduğunu söyler. Aslı şu ki, her biri, ne olduğu belirsiz karma bir tipin çeşitli örnekleridir." (s. 87)

Attilâ İlhan'a göre "hakiki şiir"i kurmak için gerekli olan en önemli şey toplumsal bir estetiğe sahip olmaktır. Ancak İlhan'a göre yalnızca bu yeterli değildir. Şiirin ayrıca ulusal bir sesinin de olması gereklidir. Şiir ve edebiyat, ulusal olandan koptuğu anda köksüzleşir ve taklitçi bir yapıya bürünür. Bu durum, şiirin "can çekişmesine" yol açar: "[Ş]airler dili işleyerek, yüzyıllar boyunca bir ses, bir tad oluştururlar; bu ses, bu tad; muhteva, üslup, ifade ve kişilik, ne kadar farklı olursa olsun, şiir ne kadar farklı zamanlarda söylenirse söylensin, 'mahiyeti itibariyle' aynıdır, değişmez: Çünkü ulusaldır. Modern Türk şiiri işte bu tadı unuttuğu, bu sestən koptuğu an 'ölmeye' başlamıştı..." (İlhan, 2002, s. 363) İlhan, şiirdeki en büyük tehlikeyi ulusal olandan kopuş olarak görür. Ona göre şairler, ulusal olandan beslenmeyi bırakıp ilhamını dışarıda -ve özellikle de Batı'da- aramaya başladığı an Türk şiiri can çekişmeye başlamış ve ölüme yaklaşmıştır. İlhan, dikta dönemlerinde ve ara rejimlerde toplumcu gerçekçi şiir ve şairlerin sanat dışı baskılarla sindirildiğini iddia eder. Toplumsal olandan kopuşu içi boş bir bireyciliğin yaygınlaşmasıyla, ulusal olandan kopuşu da batı taklitçiliğinin yükselişiyle açıklar. Her iki durum da büyük bir sorundur ve şiirde bir boşluk yaratır. Buna karşılık oluşan bu boşlukta "süs bitkisi karakterinde, anlamsız -ya da anlamı 'rastlantısal'- şiirler ve şairler" türemektedir. (s. 416) Var olduğunu öne sürdüğü bu boşluğu dolduracak olan, onun "içi boş bir şekilcilik" olarak gördüğü İkinci Yeni Şiiridir: "Soğuk savaş yıllarının en çarpıcı gelişmelerinden birisi, 40'lı yıllarda toplumculuğu karalayıp bireyciliği öne çıkaran, ama yine de muhteva sanatı düzeyinde kalan edebiyatın; hüküm süren 'komünizm histerisi'nin etkisiyle, bu defa her türlü muhtevayı reddeden şekilcilığe (formalisme) doğru kaymasıdır ki, bu 50'li yıllarda Birinci Yeni'yi eleştiren toplumsal ve muhtevacı Mavi hareketinin, siyasi baskıdan ürkererek, zamanla İkinci Yeni adındaki anlamsız bir formalisme'e doğru kaymasıdır: Artık şiirde mana aranmıyor, şekil güzellikleriyle yetiniliyordu." (s. 386) Onun İkinci Yeni'yle olan kavgası da motivasyonunu buradan alır. Bununla birlikte İlhan'ın İkinci Yeni'ye yönelik eleştirisinde izlenimci bir tavır söz konusudur. Attilâ İlhan edebiyata toplumsal bir estetik perspektifinden baktığını iddia ediyorsa da onun edebi eleştirilerinde sık sık izlenimci eleştirinin izleri görülmektedir. Onda dönemin isim yapmış eleştirmenlerinin birçoğunda görmeye alışık olunan öğretici/öğretmen kimliğini gözlemlemek mümkündür. Çevresini eğitmeye ve doğru tarafa yönlendirmeye dönük bu tutum, İlhan'ın edebi eserlere yaklaşımında da kendisini gösterir. Edebi metinlerin metinsel stratejilerini göz önünde bulundurmadan yazdığı edebi eleştirilerinde incelediği metinlere dair edindiği temel izlenimlere dayanmayı yeterli gören bir tutum hissedilir. Attilâ İlhan'daki bu izlenimci tavra Yıldız Ecevit de dikkat çeker ve onun karizmatik kimliği ile sözünü sakınmayan patetik yapısıyla edebi eleştiride izlenimci çizgiyi sürdürdüğünü belirtir. Ecevit, şöyle der: "[Attilâ] İlhan, imge yoğun/şiişel dili ve öyküleme eğilimiyle, öznel/izlenimci kulvarın kurmacaya en yakın üreten eleştirmen/yazarıdır." (Ecevit, 2013, s. 105) İlhan'ın edebiyat eleştirisinde takındığı bu izlenimci tutum, onun İkinci Yeni'ye yaklaşımını da etkilemiş ve bu yeni şiirin başarmak istediği asıl şeyi görememesine neden olmuştur.

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'ye daha en başından savaş açmış ve bu edebi harekete karşı çıkışını ömrünün sonuna dek istikrarlı bir şekilde sürdürmüştür. İkinci Yeni'yi anlamsız bir şiir olmakla suçlayan İlhan, her zamanki kavgacı üslubuyla meseleyi kişiselleştirmiş ve edebi bir tartışmayı polemik haline getirmiştir. İlhan'a göre İkinci Yeni'nin birinci ve affedilemez günahı, apolitik bir şiir olmasıdır. O, bu yeni şiirin ortaya çıkışını Menderes iktidarının kaçınılmaz bir sonucu olarak görmüştür:

“Geçmiş gün, demişim ki: ‘-... Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası’nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası’nın!’ Söylerken, işin şu tarafını düşünmüş müydüm, şüpheliyim: Birinci Yeni (Garip) ‘sıcak’ savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni ‘soğuk’ savaş yıllarının!’ (İlhan, 2004, s. 7)

Attilâ İlhan’ın İkinci Yeni’yi “Menderes diktasının” şiiri olarak değerlendirmesi, bu hareketin apolitik ve anlamsız olduğunu düşünmesiyle doğrudan ilintilidir. Onun düşüncesine göre iktidarı korkutacak gerçek edebiyatı, “sosyal realizm” adını verdiği sanat anlayışı doğrultusunda şiirler kaleme alan kendisi ve çevresindeki isimler yapmaktadır. Toplumcu gerçekçi bir şiirin mücadelesini veren “Mavi” hareketinin önünü kesmek isteyen siyasi iktidar, bu yüzden anlamsız şiirin önünü açmış ve Attilâ İlhan’ın “İkinci Yeni Sirki” dediği bu hareketi desteklemiştir. Attilâ İlhan, soğuk savaş koşullarının edebiyatı olarak nitelediği İkinci Yeni’yi eleştirirken işi abartıya vardırır ve yeni şiirin güdümlü bir edebiyat yaptığını ima eder. Ona göre İkinci Yeni, soğuk savaşın şart koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşımaktadır:

“İçlem (*contenu*, muhteva) en ürkütücü şey [...] sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, ‘rastlansallıkla’ yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip ‘kelimeye’ dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, ‘boşa’ çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavır takındılar mı, ‘soğuk’ savaş onları desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek[?]” (s. 11)

Attilâ İlhan, İkinci Yeni’nin hükümetin dümen suyuna girmiş bir şiir olduğunu kanıtlamak için bu anlayışla eser veren şairlerin iktidar tarafından cezalandırılmıyor oluşunu öne sürmüştür. Ona göre toplumcu gerçekçi şiirler kaleme alan şairler kovuşturmaya uğrarken İkinci Yenicilerin hiçbir soruşturma geçirmemiş oluşları, iktidar tarafından kollandıklarına dair en önemli delildir. Ancak Attilâ İlhan’ın bu yorumu, döneminde şiirden beklenen misyonun “anlaşılabilirlik” oluşunu yok sayması bakımından hatalıdır. Dönemin iktidarı, şiirin geçmişte olduğu gibi o gün için de anlaşılır olması gerektiğini düşündüğü için İkinci Yeni şiirini anlayamamış ve bu yeni şiirin ne söylediğiyle ilgilenmemiştir. Yalçın Armağan da bu duruma dikkat çeker ve İkinci Yeni’nin cezalandırılmaktan kurtulmasının asıl sebebinin iktidar tarafından desteklenmesi değil, bu şiirin “iktidarın ufku dışında kalması” olduğunu vurgular. (Armağan, 2017, s. 122) İkinci Yeni şiirini kovuşturmaya uğramadığı için “Menderes diktasının ürünü” sayan Attilâ İlhan’ın aynı yıllarda devletle başının derde girmemiş olması da ilginç bir çelişki olarak ortada durmaktadır.

İkinci Yeni'nin bilinçli bir şekilde ön plana çıkarıldığını öne süren İlhan, bundaki amacın kendisinin yazdığı toplumcu çizgideki şiirin önünü kesmek olduğunu iddia eder. İkinci Yeni'nin ortaya çıkışındaki temel tezi, hareketin şiirsel stratejisini ve gerçekleştirmeyi hedeflediği şeyleri hiç göz önüne almayan şair, dönemin edebiyatında olup biten gelişmeleri kendisine karşı düzenlenmiş bir komplo olarak görme eğilimine sahiptir. Attilâ İlhan'ın komplocu kişiliğine Murat Belge de dikkat çeker ve onun dünyasının “yukarıdan aşağıya” doğru biçimlendiğini söyler. (Belge, 2018, s. 383) Belge'nin yorumuna göre Attilâ İlhan için siyasi iktidarın kimin elinde olduğu çok önemlidir. Şairin şiir tarihinde yaşanan tüm gelişmeleri siyasi olaylara bağlamak gibi “dar bir açıdan” baktığını belirten Belge, toplumsal yaşantıda aynı anda birbirinden farklı tavırların bir arada görülebileceğini hatırlatır ve Attilâ İlhan'ın her şeyi daha büyük bir komploya bağlamasının bu sosyal duruma hiç önem vermemesinden kaynaklandığını vurgular. Olup biten her şeyi kendisinden hareketle açıklamayı tercih eden İlhan'ın bu şekilde sağlıklı bir İkinci Yeni eleştirisi ortaya koyabildiğini söylemek zordur.

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'yi değerlendirdiği kimi yazılarında bu şiirin geçici bir modadan ibaret olduğunu ve kalıcı olmayı başaramayacağını yazar. “İçlerinden birçoğu, zaman gelecek, hatırlanmayacak bile!” (İlhan, 2004, s. 30) diyen İlhan, İkinci Yeni'nin zamanla unutulacağı tezinde ısrarcıdır. Ancak tarih İlhan'ı haksız çıkarmıştır. Bugün modernist şiirin Türkçe'deki başyapıtı olarak kabul edilen İkinci Yeni hareketi, unutulmak bir yana etkisini giderek artırmış, yeni gelen kuşaklar tarafından örnek alınması gereken bir şiir tarzı olarak görülmüştür. Peki Attilâ İlhan'ı bu yanılgıya düşüren sebepler nelerdir? Her şeyden önce İlhan, İkinci Yeni'nin gayri-millî olduğuna inanmış ve Batı şiirinin kötü bir taklidi olduğu fikrinde ısrar etmiştir. Şiirde kalıcı olmak için ilk şartın millilik olduğunu öne süren İlhan, İkinci Yeni'ye sık sık “millî gerçekliğe dönme” çağrısında bulunmuştur:

“Şiir ve hikâyelerinde ülkemizin toplumsal gerçeklerinden çok; çevresiyle çelişmiş, entelektüel ve duygulu gençlerin birey olarak duygu, düş, özlem ve sıkıntılarını anlatıyorlar; bırakın toplumsal görevini yerine getiren bir sanat yapmayı, çoğunluk şu bildiğimiz düpedüz tespitçi gerçekçilik kadar olsun millî gerçekliğimizin içine yerleşemiyorlar. [...] [G]erçekten ‘önemli’ olmak niyetindeyseler [...] Doğu-İslam ve Batı-Latin kültürünün temelleri üzerinde kurulmuş *millî* ve Atatürkçü bir senteze gidebilmek için mutlaka *toplumcu* ve *gerçekçi* bir yöntem tutmalıdırlar.” (s. 32-3) [Vurgu bana ait]

İkinci Yeni'nin yerli bir kaynaktan beslenmediğini düşünen İlhan, bu şiiri “maksatsız serserilik”le, “suçluluk kompleksi”yle, “kıskançlık”la, “çekememezlik”le ve “sorumsuz bir snob sıkıntısı”yla eşdeğer görmektedir. “Bu çeşit akımlara karşı olduğunu” söyleyen şaire göre “sınırları belirsiz ve bulanık” olan bu yeni şiir bir “curcuna” ve “anlamsızlıklar sirkisi” olmaktan öteye gidemeyecektir. (s. 51) “Evrensel kültür” kavramının içerisinde bir tuzak gizlediğini düşünen İlhan'a göre ulusal kültürün dışına çıkıp herkese seslenen bir kültür ürünü üretmeye çalışanlar, bilerek ya da bilmeyerek Batı'nın “kültür emperyalizmine” hizmet etmektedir. İkinci Yeni gibi gayri-millî gördüğü kültür ve sanat üreticilerine karşı giriştiği kavgayı da bu şekilde temellendirmeye çalışır. Ona göre ulusal bir kültür

retmenin yolu, ilk olarak bu gibi gayri-milli “misyonerlerin” susturulmasıyla gerçekleşecektir:

“Bence apaçık görülüyor: bunlar, [batılılar] kendi Yahudi/Hristiyan tabanlı kültür dairelerinin dışında kalan toplumların, öz ulusal/laik kültür bileşimlerini gerekletirmelerini engellemiş, bunu ulusal nüfuz politikaları, emperyalist yayılma planları için zorunlu saymılar. Kültür emperyalizminin ‘ibirlikileri’ olarak, evvela o toplumların içinde bazı aydınları ele geçirip ‘misyonerletiriyorlar.’ Bu tiplerin, komprador burjuvazisiyle çıkar paralelliği dolayısıyla, komprador aydınlr oldukları ileri sürülebilir. Ben hanidir böyle diyorum. Batılı kültür dairesinin dışındaki, eski kültür sahibi ülkelerde, ulusallama sürecinin hakkıyla gerçekleşebilmesi, ilkönce bu ‘misyonerlerin’ anına ot tıkanmasını gerektiriyor.” (İlhan, 2005, s. 17)

Ona göre bu “misyoner” kültür insanların en büyük sorunu, bir tür komprador aydın olmaları ve Batı’dan görüp taklit ettikleri yapay bir estetiğin taşıyıcısı olmalarıdır. İlhan için bu grubun en temel iki sorunu şudur: “Orijinal ulusal kültür bileşimi yapamıyor, bir, eldeki taklit kültürü de -halka yabancılatığından- kesinlikle demokratikletremiyor, iki!” (s. 112) Görüldüğü zere Attilâ İlhan, İkinci Yenicilerin yeni söyleyiş biçimleri aramalarının sebebini ararken mevcut şiirdeki sıkımılığa hiç önem vermemekte ve meseleyi ulusal kültüre karşı batı taklitçiliği ikiliğine sıkıtırmayı tercih etmektedir. İkinci Yeni’nin şiiri düştüğü tekdüzelikten kurtarma çabasıyla giriştiği orijinalite arayışı, ona göre “yeni olalım, değişik olalım” hevesinden başka bir şey değildir. Ancak ona göre İkinci Yeni değişik olmaya çalışırken “düpedüz gerçek olandan” kopmuş, insancılığını yitirmiştir. (İlhan, 2004, s. 64)

Muzaffer Erdost’la Attilâ İlhan, ilginç bir şekilde İkinci Yeni’yi süsleme sanatlarına benzetme konusunda ortaklaır. Ancak Muzaffer Erdost bu benzetmeyi olumlu bir manada kullanırken Attilâ İlhan, İkinci Yeni’nin “faydasızlığına” vurgu yapar. Şair, İkinci Yeni iiri dantele benzetmektedir. İkinci Yeni, tıpkı bir dantel gibi ilgi çekici fakat anlamsızdır. Bu iirin tek amacı dili sslemekten ibarettir. İkinci Yeniciler airler farklı renklerde ürünler ortaya koyarak zamanlarını boa harcamaktadır, üstelik yaptıkları için kimseye bir yararı yoktur:

“Sen dantel örüyorsun arkadaş, renk renk ipliklerle, anlamı da olmayan, kimsenin de kullanamayacağı danteller örüyorsun; toplumcu olabilirsin içinden, toplumculuğun seçimden seçime verdiği[n] oyda belirir, ya da siyasal eyleme girmisen parti çalışmalarında, dantellerinde değil!” (s. 116)

İlhan’a göre İkinci Yeniciler, iirlerinde hiçbir şey anlatmadıkları gibi kelimelerin de beraberlerinde taşıdıkları anlam yükünü erozyona uğratmıştır. Bunu yaparak içinde yaşadıkları kültürü yozlatırdıklarını iddia eden İlhan, kendisine de Türk şiirini bu “soyut sanat yoksulluğundan” kurtarma misyonu yüklemiştir. İkinci Yeni hakkında yazdığı yazıları derlediği kitabına *İkinci Yeni Savaşı* adını vermiş olması da bu misyonla ilgilidir. Ancak Attilâ İlhan’ın buradaki kelime tercihi sorgulanmayı gerektirir. “Savaş”, doğası gereği karşılıklı yapılması gereken bir eylemdir. Halbuki İkinci Yeni’nin özel olarak Attilâ İlhan’a karşı açtığı bir savaş yoktur. İkinci Yeni, zerk bir şiir inşa etmenin peşine dm

bir grup şairin ortaya koyduğu eserler sonucu kendiliğinden açığa çıkmış bir harekettir ve nihai hedefi imgeye dayalı, modernist bir şiir yaratmaktır. Ancak Attilâ İlhan, kendi yolunda akan bu şiir ırmağını doğrudan şahsına yöneltmiş bir tehdit olarak telakki etmiş ve İkinci Yeni'yle bir "savaşa" tutuşmuştur.

Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi mutlaka daha büyük bir komplonun parçası olarak görme isteği, onun bu hareketin kendiliğinden şekillenmiş olmasını bir türlü kabullenememesine sebep olmuştur. İkinci Yeni, Garip'te olduğu gibi birkaç şairin bir araya gelip manifestosunu yazdığı bir edebiyat olayı değildir. Akım olduğu bile söylenemeyecek olan bu hareket, şiirin tekdüze bir söyleme sıkıştığını hisseden kimi genç şairlerin bu duruma karşı yeni arayışlara yönelmeleriyle kendiliğinden ortaya çıkmış bir edebiyat hadisesidir. Bu yüzden İkinci Yeni şemsiyesi altında değerlendirilen şairlerin pek çoğu bütünüyle ortak bir poetik zeminde buluşmayı hiçbir zaman başaramamış, zaten buna gerek de duymamıştır. İkinci Yeni'nin farklı şiirsel tecrübelerle zenginleşmeye imkân sağlayan bu açık uçluluğu Attilâ İlhan'ı rahatsız etmiştir. Şair bu durumu devamlı İkinci Yeni aleyhinde kullanmaya çalışmış, onları düzensiz olmakla, kendileriyle çelişmekle ve kafa karışıklığıyla suçlamıştır. Her şeyden önce şiirin nasıl başka türlü yazılabileceğine dönük bir arayış olan İkinci Yeni'den net bir manifesto beklemesi, Attilâ İlhan'ın bu yeni şiiri değerlendirmesinin ne kadar sorunlu olduğunu göstermektedir. "Her bilinçli sanatçı yöntemini, tutumunu kuşkuyla, kaygıyla yer bırakmayacak bir biçimde açıklamalı," (s. 65) diyen İlhan, İkinci Yenicilere ortak bir manifesto ortaya koymaları çağrısında bulunur. "Anlamsızlıklar Sirkisi ya da Şiirimizi Götürenler" yazısında İkinci Yeni'nin belirli bir kimliği olmadığını söyleyen İlhan, kendini kısıtladığı belirli çizgiler olmaması sayesinde şiirin imkânlarını çokça genişletmiş olan bu yeni şiire ısrarla sınırlarını belirleme çağrısında bulunur:

"[S]ıraladığımız örnekler yeni bir şiir hareketini temsil iddiasıyla ortaya çıkan kalemlerin tutarsızlıklarını, metodu ve sistemi olmayan gelişigüzel çıkışlar yaptıklarını aşağı yukarı göstermektedir. [...] Oysa bizim bildiğimiz bir sanat davranışı, bir şiir tutumu öncenin öncesi bir felsefe yolundan gelir bir estetik metoda bağlanır. Bir şiiri 'götürmeye' niyetlenenler hiç olmazsa kendi aralarında ne yana götüreceklerini ve nasıl götüreceklerini kararlaştırmış olurlar. Yoksa, önüne gelenin rastgele meydana çıkıp pala salladığı böyle bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirkisi olmaktan öteye gidemez, şiiri de hiçbir tarafa götüremez." (s. 51)

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'ye duyduğu düşmanlığı o raddeye vardırır ki Cemal Süreya'ya dergisine seçtiği isim üzerinden saldırmaya başlar. İkinci Yeni'nin şiiri kelimeden başlayarak kurma fikrine şiddetle karşı çıkan İlhan, "kelime tutkunluğunun" şairi "dili toplumsal özden ayrı ve bağımsız çalıştırmaya" sürükleyeceğini öne sürer. Ona göre bu durum, kişiyi millilikten uzaklaştıracaktır. Burada Cemal Süreya'ya göndermede bulunan İlhan, onun dergisine yerel bir bağlama sahip *Cönk*, *Yazma* gibi isimler vermek yerine *Papirüs* ismini seçmesini eleştirir. Bu noktada edebi eleştiriden iyice uzaklaşan İlhan, işi niyet okumaya vardırır ve Cemal Süreya'yı milliyetçi bir açıdan sıkıştırmaya başlar:

“O hâlâ kelimelerin büyüünde, dilin tadında. Yoksa Ararat koymayı düşünür müydü ilkin dergisinin adını? Ararat ne demek? Bu kelime Ağrı Dağı’nın Ermeni mitologyasındaki adı. Hani Şam, hani Selânik? Sen tut mitologya üç kâatçısı ozanları kınamak için makaleler döktür, dergine Ermeni mitologyasından ad seç. Bunun açıklaması da aynı çelişme. Fikir düzleminde benimser gördükleri bileşime gerçekte inanmıyorlar. İnsansalar anlayacaklar ki o fikir düzleminde bu sanat olmaz. Bu sanatın benimseyeceği fikirler o fikirler değildir.” (s. 106)

İlhan, Cemal Süreya’da eleştirdiği bu gayrimillî tutumu *Aydınlar Savaşı*’nda topladığı yazılarında ülkenin Batılı aydın kesimine doğru genelleştirir ve kültür-sanat hayatında yaşanan bütün bu değişim arayışlarının Batı’nın mümessilliğini üstlenmeden ibaret olduğunu iddia eder:

“Komprador aydın’, bu gelişmiş [batılı] metropollerden gözde bir aydını, sanatçıyı, fikir adamını seçer, tabiri caizse ülkesinde onun mümessilliğini alır. Koşullarına uyuyor mu uymuyor mu pek de incelemeyen; başlar adamı, fikirlerini, önerilerini savunmaya. Tanzimat’tan bu yana, fikir adamlarımızın çoğunu kurcalayın: ‘Batı’dan bir filozofun bir sanatçının, bir bilginin, ‘Türkiye mümessili’ olduğunu göreceksiniz! Tabii bu eğilim, zamanla, ülkenin öz kültürü üzerinde; sahte, ‘ecnebi’, kelimenin tam anlamıyla ‘komprador’ bir kültür tabakası meydana getiriyor. Daha kötüsü, bu ‘kültür’ çocuklarının, ‘Batılı’ özellikleri dolayısıyla, kendilerini ülkenin ‘ilericileri’ sanmaları. Çıkmazın dehşetini, gösterebiliyor muyum?” (İlhan, 1996, s. 49)

İlhan’a göre ilerici olduğunu iddia eden sanatçılar kendisini “meyhane ghettosuna” kapatmış ve “halktan soyutlanmış olmanın kahriyle işi biçimcilige” dökmüştür. (s. 58) Sanatçıların edebi eserin biçimine dair arayışlarını ve yeni ifade olanakları bulma çabasını halktan kopuk olmanın acısını hafifletmeye yönelik bir pansuman olarak tarif eden İlhan, bu düşüncesini kanıtlayabileceği herhangi bir güçlü argümana sunamamaktadır.

Bir edebi hareketi eleştirme iddiasında olan Attilâ İlhan’ın bunu şiirlerden yola çıkmak yerine şairlerin kimi kişisel tercihlerine dayanarak yapmış olması, eleştiri pratiği açısından sakıncalı bir tutumdur. Üstelik Attilâ İlhan’ın zaman zaman milliyetçi bir söylem üzerinden şairleri sıkıştırmaya çalışması, estetik anlayışta üstünlük kurmayı başaramadığı bir edebi hareketi politik kimliğiyle mahkûm etme çabası olarak gözükmektedir. Attilâ İlhan’ın İkinci Yeni’yi eleştirdiği yazılarının hiçbirisinde şiirlere yakın okuma yapmamış olması, argümanlarının çoğu defa havada kalmasına sebep olmuştur.

4. Kaçış Şiiri (Mi?): Asım Bezirci ve İkinci Yeni Olayı

İkinci Yeni’ye karşı açtığı “savaşta” Attilâ İlhan’ın en sadık müttefiki Asım Bezirci olmuştur. Önemli bir edebiyat eleştirmeni olan Bezirci, İkinci Yeni’ye ortaya çıktığı ilk andan itibaren şüpheyle yaklaşmış ve onun edebiyata getirme iddiasında olduğu yeni şiirsel söyleyişten kuşku duymuştur. Yeni şiire yaklaşımını detaylıca ortaya koyduğu *İkinci Yeni Olayı* isimli kitabında bu edebiyat hareketini her yönüyle açıklama iddiasında olan Bezirci, gerçekte bir edebiyat tarihi çalışması yapmamış, bunun yerine kendi tezinin haklılığını kanıtlamaya çalışmıştır. Bezirci’nin İkinci Yeni’yi kafasındaki teze uydurma çabası kitabı objektiflikten uzaklaştırmış ve polemikçi bir noktaya sürüklemiştir. Bu

kitapta İkinci Yeni'yi "Birinci Yeni'nin 'gayri meşru' çocuğu" (Bezirci, 1987, s. 102) olarak değerlendiren Bezirci, bu hareketin Garip şiirine bir tepki olarak müziğe, benzetmeye ve abartmaya kapılarını "disiplinsizce" açtığını öne sürmüştür. Bezirci'ye göre İkinci Yeni şiirinde akıl ve anlama yer yoktur. Bir tepki sonucu doğmuş olduğu için temel motivasyonunu kendisinden önce gelen şiire bütünüyle karşı çıkmaktan almaktadır. Bu yüzden "insanın kafasına hitap eden" Garip şiirine karşılık İkinci Yeni usu çiğnemiştir. Asım Bezirci'ye göre hayattan, ulustan, düşünceden, siyasetten kopuk, soyut bir şiir olan İkinci Yeni, kimi şairlerin elinde giderek "biçim otuzbiri durumuna" varmıştır. (s. 105) İkinci Yeni'yi "sözcük salatası" ya da "imge çorbası" gibi ifadelerle tanımlayan Bezirci, bu şiire baktığında yalnızca biçim oyunlarından ibaret, mekanik bir estetik görmektedir.

Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi eleştirirken kullandığı temel argüman, bu şiirin bir kaçış edebiyatı olduğudur. Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi Menderes diktasının ürünü olarak gören düşüncesine destek veren Bezirci, iktidar korkusunun şairleri bir tür kaçış edebiyatı yapmaya yönelttiğini iddia etmiştir. İkinci Yeni'nin bir çeşit "kaçış şiiri, bozgun çiçeği, sapma edebiyatı, uyumsuzluk gülü" (s. 60) olduğunu söyleyen Bezirci, bu edebiyatın kökenlerinde "bunaltı" ve "ürkek bir nihilizm" görür. Oysa Mehmet H. Doğan gibi kimi eleştirmenlere göre bu son derece haksız bir eleştiridir. Doğan şöyle der: "Eski şiirin imgesiz, derinliksiz, basit konuşma dilinden uzaklaşıp bir şiir diline varma çabaları, daha sonraki yıllarda anlamsızlık, kapalılık, soyutluk olarak adlandırılacak ve baskı karşısında 'kaçış'a yorulacaktır. 'Kaçak bir şiirdir İkinci Yeni' denecektir. Oysa, bir şiiri her şeyden önce söyledikleriyle, gözüpekliğiyle ölçeceksek, [İkinci Yeni] şairlerin şiirlerinde o günkü toplumsal koşullardaki dengesizliklere, haksızlıklara karşı çıkmada hiç de geri durmadığı görülecektir." (Doğan, 2008, s. 21) Doğan'ın dikkati çektiği İkinci Yeni'deki protest tavrı, Bezirci'nin dikkatinden tümüyle kaçmıştır. Bezirci, beklediği tonda bir siyasi söylem göremediği bu şiirdeki politik söylemi toptan sıfırlayan bir tutum takınarak İkinci Yeni'yi kaçış edebiyatı olmakla suçlamayı sürdürecektir.

Batı şiirinin kötü bir taklidi saydığı İkinci Yeni'de dikkate değer neredeyse hiçbir şey bulamayan Bezirci, bu hareketin edebiyatı "toy, güçsüz, kof değerlerle kapladığını" öne sürer. Elbette bütün bu düşüncelerin arkasında bu şiirin bir dikta ürünü olduğu düşüncesi vardır. Buna karşılık Ahmet Oktay gibi kimi eleştirmenler bu görüşe karşı çıkar ve şiirin geçirdiği böylesi bir kapsamlı değişimin kökeninde salt siyasal baskının izlerini aramayı anlamsız bulur. Ahmet Oktay'a göre İkinci Yeni'nin şiirde gerçekleştirdiği değişim, döneminin genel sanat eğilimlerinden ayrı değerlendirilemez: "Bu kopmada ya da dönüşümde DP iktidarının siyasal baskılarının rolü olduğu ve *İkinci Yeni* hareketinin de doğrudan doğruya bu baskıdan doğduğu çok yazılıp söylendi. Bu savın bir doğruluk payı içerdiğini tartışmak bile gerekmiyor artık. Ancak, şiirsel söylemin böylesine *kökten* değişimine sadece siyasal baskının yol açtığını söylemek abes olur. Çünkü şiirde görülen dönüşüm, tüm öteki sanat dallarında da gözlenmektedir." (Oktay, 2001, s. 83) Üstelik Oktay, Asım Bezirci tarafından İkinci Yeni'ye yönelik yapılan "kaçış şiiri" suçlamasına da karşı çıkar. Oktay, başta Cemal Süreya ve Edip Cansever olmak üzere İkinci Yeni'yi oluşturan şairlerin pek çoğunda toplumsal duyarlılıkların var olduğunu öne sürer. Oktay'a göre Cemal Süreya *Üvercinka*'da, Edip Cansever'se *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde*

Antigone gibi kitaplarında tarihi ve toplumsal olana eğilmiş ve şiirini politik olana doğru genişletmiştir. Oktay, Edip Cansever'deki insana yönelik vurguyu ve birey savunusunu şöyle ifade eder:

“[K]üçük burjuva kökenli aydın kesim, düşünce hayatına konan kısıtlamaların giderek yoğun bir *baskıya* dönüşeceğini sezinliyordu. Sağcı baskı, işçi ve köylü sınıfının iktisadî gelişme umudunca desteklendiği, onaylandığı anda, burjuva ideolojisinin ürünü olan sanat için öldürücü bir kimlik kazanabilir. Baskıcı yönetim, kendi varlığının doğal düşmanı olarak gördüğü mutluluk ve özgürlük isteği, değişim yönelmesi gibi her türlü eğilimi -ki bunlar o yıllarda Türk edebiyatının başta gelen izlekleridir- daha başlangıcında boğar. Edip Cansever, böyle bir durumun belirginleşmeye başladığı tarihte *avant-garde* olmayı bir yana bırakarak insan sorunlarına eğilmeyi seçer. Toplumsal ve tarihî içeriğinden yoksun bırakılma tehlikesiyle karşılaştığını sezinleyen bu şiir, yaklaşmakta olanın insan karşısı içeriğini göstermeyi, *bireyi savunmayı* yüklenir.” (s. 156)

Ahmet Oktay, Edip Cansever'deki toplumsal olanı ortaya koyduktan sonra okuruna şu haklı soruyu sorar: “Bazı eleştirmenlerin ‘İkinci Yeni’yi bir kaçış şiiri olarak nitelemesi karşısında Cansever’in bu eğilimini neye yormalı? Tarihî ve toplumsal içerikten kaçmakla bu içeriği yanlış yorumlamak, apayrı kuramsal çözümlemeler gerektirir.” (s. 172) Ahmet Oktay’ın Edip Cansever şiirine baktığında gördüğü toplumsallık, Asım Bezirci’ye göre “gerici olmayan, ama devrimci de olamayan bir aydının üzünc durumu”nun (Bezirci, 2007, s. 128) şiire yansımından ibarettir sadece. Bezirci, ilk olarak 1971’de yayınlanan Edip Cansever monografisinde şairin *Yerçekimli Karanfil*’den itibaren hızla biçimcilğe kaydığını öne sürer ve onun giderek “tümel ve tutarlı bir konusu, içeriği olmayan şiirler yazdığını” (s. 122) iddia eder. Bezirci’ye göre Cansever’in bu kitaptaki şiirlerinde Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak*’ındakine benzer şekilde “aşırı bir yenilik, biçimcilik çabası” vardır; bununla birlikte bu çaba, “beraberinde bir özü, bir yaşantıyı getirmediğinden sadece akıl düzleminde gerçekleşen geometri oyunları olarak çokluk havada kalır.” (s. 123) Bu sebeple de *Yerçekimli Karanfil*’deki şiirlerde genel olarak “hayattan, somut insandan, yurt ve toplum gerçeğinden kaçış seziliyor” ve “aşırı bir biçim tasarısı görülüyor”dur. (s. 125) Bezirci’ye göre bu durum, Cansever’in şiirinde özün biçimden geride kalmasına yol açan temel sebeptir. Bezirci, Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’yla birlikte toplumla olan ilişkisini tamamen kestiğini öne sürer ve buradan itibaren artık sadece hiçlikten kaçmak için kendisine sığınan bir şair görür. Çünkü ona göre Edip Cansever’in özel bir evreni görüş ve yorumlayış şekli yoktur: “Kendine özgü bir felsefesi ve yöntemi yok. Gerçi bunalı, bağırsızlık, bırakılmışlık, yalnızlık, umutsuzluk... gibi varoluşçuların kullandığı sözcüklere (kavramlara değil!) sık sık başvuruyor. Ama, bunların bağlandığı gerekçeyi, felsefi dizgeyi (systeme’i) göz önünde tutmuyor.” (s. 129) Tam da bu yüzden, Edip Cansever’in şiirlerindeki kişilerin gerçeklikle ve hayatla bir ilgisi bulunmamaktadır: “Özneldeki nesnel ve nesneldeki öznel ‘birlikte’ göstermediğinden, -oysa bunlar birbirinden ayrılmaz verilerdir-, yansıttığı kişinin hayatta, somut gerçekle ilişkileri kesiliyor çoğunca (bunda siyasal baskının da etkisi var sanıyorum); soyut ve kurgusal (speculatif) bir varlık haline geliyor; tipiklikten uzaklaşıyor; duyarlıktan öte, ussal (akli) bir ortamda yakınıp duruyor.”

(s. 130) Bezirci'ye göre bu durum, Edip Cansever'i kaçınılmaz olarak kaçış şairi olmaya sürükler.

Asım Bezirci'nin sırf şiiri toplumcu bir noktadan ele almıyorlar diye İkinci Yenicileri kaçış edebiyatı yapmakla suçlaması, bu şiire yönelik incelemesindeki önyargıyı açığa çıkarmaktadır. Ona göre İkinci Yenicilerin mevcut iktidara karşı açık tavır almayışları, onların diktaya boyun eğdiklerine ve apolitik olduklarına dair net bir delildir. Oysa her şeyden önce İkinci Yeni'nin apolitik olduğu suçlaması gerçeği yansıtmamaktadır. İkinci Yeni'yi destekleyen şairlerin şiirlerinde açık ve herkes tarafından kolayca anlaşılır siyasi göndermelerde bulunmadıkları doğrudur. Ancak bu durum onların şiirlerini politik olana bütünüyle kapattıkları anlamına gelmemektedir. Örneğin Cemal Süreya, ilk olarak 1958 yılında yayınlanan *Üvercinka*'ya aldığı pek çok şiirinde örtük siyasi göndermelerde bulunmuş, anti-empyralist tavrını ve politik baskıya olan duruşunu göstermiştir. Ancak Asım Bezirci gibi kimi eleştirmenler, İkinci Yeni'de toplumcu gerçekçi çizgiye yakın, açık bir politik mesaj göremedikleri için bu şiiri kolayca apolitik olmakla suçlamaktan çekinmemiştir. Bunun yanı sıra hiçbir şiirin estetik değerinin içeriğinde politik mesaj taşıyıp taşımasıyla değerlendirilemeyeceği aşikârdır. İkinci Yeni'nin gerçekleştirmeye çalıştığı hedefler arasında olmayan bir unsuru bu şiirin başarısızlığına delil olarak göstermeye çalışmak da bu yüzden geçerliliği olmayan bir eleştiridir. Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi kaçış edebiyatı olarak görüp bu yüzden onu değersizleştirmeye çalışması da yeni şiirin ne yaptığını tam olarak kavrayamamış olduğunu göstermektedir. İkinci Yeniciler, 1950'li yılların hızla değişen büyük kentlerindeki hareketli yaşam içerisinde kalabalık gruplara uyum sağlamakta güçlük çeken şehirli insanların yaşadığı sorunları büyük bir ustalıkla gözlemlemiş ve şiirlerine taşımıştır. Büyük kent içerisinde sıkışmış bireyin içsel sorunlarından yola çıkarak bir şiir ortaya koymak, tam da bu toplumun insanına dair olduğu için yerli bir tavidir ve bizatihi politik bir konumlanışı içinde barındırır. O sebeple bu topluma ait insanların deneyimlerinden beslenerek gelişen ve kentli orta sınıfların sıkışmışlığına ses olan bir şiiri slogan atmadığı ya da sabit ideolojik beklentilere karşılık vermediği için kaçış edebiyatı olarak değerlendirmek, şiire edebiyat eleştirisi adı altında kişisel beklentileri dayatmak anlamına gelmektedir.

Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin kelimeye dayanan şiirsel üslubunu "kuşdiline" benzetmiş, bununla da yetinmeyip okuru dışlayan, içe dönük bir şiir olduğunu iddia etmiştir. Ona göre İkinci Yeni yalnızca "mutlu azınlık" için yazılan bir şiirdir:

"Anlatılmayan bir şeyin anlaşılması gerçekten güçtü. Bu güçlüğü ise, ancak İkinci Yeni'yle düşüp kalkan bir mutlu azınlık yenebiliyordu. Bir çeşit kuş dili konuşarak kendi aralarında anlaşıyorlar, karanlıkta birbirlerine göz kırıyorlardı. Yazık ki halkla birlikte çoğu okurlar bu mutluluğa eremiyorlardı. O yüzden de alabildiğine küçümseniyor, gerilikle, şiirden anlamazlıkla suçlanıyorlardı." (Bezirci, 1987, s. 162)

Asım Bezirci'nin kendisinden önce gelen pek çok eleştirmenin düştüğü bir hatayı tekrarlayarak İkinci Yeni'yi anlamsızlık ve anlaşılmazlıkla suçlaması önemli bir yanılgıdır. Her şeyden önce İkinci Yeni, anlamsız bir şiir değildir. İkinci Yeni tarzındaki şiirler, girift bir şiirsel yapının içerisinde gizlenmiş olsa da belirli bir anlam taşımaktadır. Bununla

birlikte İkinci Yeni Attilâ İlhan ve Asım Bezirci'nin iddia ettiği kadar anlaşılabilir da değildir. İkinci Yeni'nin önde gelen pek çok şairi genellikle küçük bir dikkatle fark edilebilecek bir anlamı olan şiirler kaleme almışlardır. İkinci Yeni'yi yalnızca mutlu bir azınlığın anlayabildiği iddiası da bu şiirin okurlar tarafından gördüğü ilgi ve kitapların satış rakamlarıyla kolayca çürütülebilecek bir önermedir. Bunca insanın kendisinden bir şeyler bulduğu bu şiirin “kuş diliyle” konuştuğunu öne sürmek, Asım Bezirci'nin kendi düşüncesini kanıtlamak için yaptığı bilinçli çarpıtmalardan biridir.

Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin kendisinden önce gelen şiir geleneğini aşma çabasını da şiirsel bir yıkım olarak görür. Şiirde yeniliğin ancak yapısal değişikliklerle gerçekleştirilebileceğini belirten Bezirci'ye göre İkinci Yeni bunu unutmuş ve doğrudan “şiirin kendisini yıkmaya girişmiştir.” (s. 165) Ancak İkinci Yeni'nin zamanla geleneği kucakladığını öne süren Bezirci, yeni şiirin bu şekilde kendi koyduğu kuralları yine kendisinin çiğnediğini söyler. Turgut Uyar'ın ve İlhan Berk'in geleneksel şiir biçimlerini kullanarak yaptıkları kimi şiirsel arayışları “geleneği diriltme çabası” olarak gören Bezirci için şairlerin kişisel arzu ve isteklerinin hiçbir önemi yoktur. İkinci Yeni şairler kendi şiir serüvenlerinde kelimeyi zorlayarak imgeci bir şiir yapmanın peşine düştiklerinde “şiirin kendisini yıkmakla”, eski biçimleri bugünün içeriğiyle sentezlemeye çalıştıklarındaysa “gericilikle” suçlanır. Oysaki İkinci Yeni, her şeyden çok bireyi özgürleştirmekle ilgilenmiş ve Yücel Kayıran'ın da ifade ettiği üzere modern öznenin zihnini düşünüş biçimini bozacak her türlü öğeye karşı karantinaya almıştır. Kayıran, İkinci Yeni şiirde konuşmanın işleyişini dile getiren temel ögenin akıl veya bilinç değil göz olduğunu belirtir. (Kayıran, 2010, s. 153) Bu şiirde göz, zihnin ona zorunlu kıldığı yere değil kendi arzu ettiği yere bakar ve İkinci Yeni de kendisini tam olarak gözün gördüğü yerden inşa eder. Kayıran, İkinci Yeni'yi diğerlerinden ayıran temel özelliğin de zihnin buradaki akış hali olduğunu söyler. Bezirci ise, Kayıran'ın aksine, İkinci Yeni'ye baktığında yalnızca zihni bir çözülüş görür. Ona göre İkinci Yeni, modern bireyi özgürleştirmeye çabalayan bir şiir olmaktan çok uzaktır. Onun baktığı yerden İkinci Yeni, şiirsel bir bozgunun ibarettir. Bezirci'nin İkinci Yeni'ye karşı bu keskin yaklaşımı, ara tonların varlığını yok sayması ve farklı ihtimalleri dışlaması sebebiyle sorunlu bir tutumdur. Asım Bezirci'nin eleştirmenliğinde var olan bu keskin tavra Hüseyin Cöntürk de dikkati çeker. Cöntürk'e göre Bezirci, şiir incelemesinde çözümlemeye verdiği önemle takdiri hak etse de çok daha önemli bir şeyi, edebi eleştiride olmazsa olmaz olan eserle araya mesafe koyma meselesini başaramamaktadır. Cöntürk'e göre bu durum onun “sağlam olmayan bir ‘nesnel ve bilimsel’ eleştiri tutumundan” kaynaklanmaktadır. (Cöntürk, 2006, s. 194) Cöntürk'e göre Bezirci, kendisine doğru gelen bu eleştirel tutumu o kadar içselleştirmiştir ki nesnel olan eleştiri anlayışının yalnızca kendi pozisyonuna uyan incelemelerden ibaret olduğu yanılgısına düşer. Cöntürk, Asım Bezirci'nin eleştirmenliğindeki en büyük kusuru, edebi çözümlemeye sıkça kendi değer ölçütlerini katıyor oluşunda görür. Ona göre Bezirci, sık sık edebi metinleri estetik ölçütlerden çok ideolojik bakışla değerlendirme hatasına düşmektedir: “Bezirci, [...] zaman zaman şu noktalardan açık veriyor bence: (1) Çözümleme sırasında bulunduğu nitelikleri estetik ölçütlerden çok toplumbilimsel ve *existentialist* ölçütlerle değerlendirmesi. (2)

Çözümleme işini bilimsel bir yöntemle (tarafsız bir yöntemle) yapacak yerde, çözümlemeye 'değer' öğeleri katması." (s. 195) Asım Bezirci'nin bir taraftan nesnellik iddiasında bulunurken diğer yandan edebi metinlere kendi dünya görüşünden yola çıkarak değer biçiyor oluşu, onun eleştiri anlayışında önemli bir sorun olarak öne çıkar.

Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi bir kaçış şiiri olarak değerlendirmesi dönemi içerisinde epey ses getirmiştir. Öyle ki şiirin mutlaka toplumcu bir yönü olması gerektiğini düşünen kimi okurlar onun bu yorumundan etkilenerek İkinci Yeni'ye uzun bir süre mesafeli durmuştur. Bu gibi okurların yeni şiire mesafeyle yaklaşımlarında İkinci Yeni'yi doğrudan bu şiiri temsil eden şairlerin eserlerini okuyarak değerlendirmek yerine Asım Bezirci'nin eleştirisine benzer yorumlar üzerinden tanımlarının büyük rolü vardır. Oysa aradan geçen yıllarda İkinci Yeni tarzındaki şiirlerin yeniden okunmaya başlanmasıyla birlikte bu yorumun geçersizliği açığa çıkmış ve pek çok şiir okuyucusu bu şiiri bir başyapıt olarak selamlamıştır. Bu durum, bir edebi eserin kökenlerine inmeden yapılan izlenimci eleştirinin ne kadar yanıltıcı olabileceğine dair önemli bir örnektir. Günümüzde Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'ye yönelttiği subjektif yorum neredeyse unutulmuştur. Buna karşılık onun anlamsız olmakla itham ettiği ve bir kaçış edebiyatı olarak gördüğü İkinci Yeni şiiri, yeni kuşakların içinde kendi seslerini buldukları bir edebi hareket olarak Türk edebiyatındaki etkisini sürdürmektedir.

Sonuç

Bir edebiyat eleştirisinin birinci önceliği, ele aldığı yapıtın kendisine koyduğu hedefi ortaya çıkarmak ve nihayetinde bunu başarıp başaramadığını değerlendirmek olmalıdır. Bir şair yazdığı şiirde duyguları işlemekte özgürdür. Sıradan bir okuyucunun da bu şiiri aynı duyguların etkisine kapılarak okuması ve esere yönelik değer yargısını bu duygulara dayanarak vermesi kabul edilebilir bir tavidir. Bununla birlikte bir edebiyat eleştirmeni, incelediği eseri akılla okumalı ve değerlendirmesinde duygulara yer vermemelidir. Çünkü Noël Carroll'ın da göstermiş olduğu gibi bir eleştirmenin sorumluluğu, her şeyden önce incelediği eserin *başarı değerini* ortaya koymaktır. Bunu yapmanın yolu da sanatçının eseri üretirken kendisine koymuş olduğu hedefleri tespit etmek ve metnin bu hedefleri gerçekleştirip gerçekleştiremediğine odaklanmaktır. Sanatçının üslubunun açık ya da kapalı olması, anlamı metin içerisinde belirgin ya da müphem bırakması gibi tercihleri hep başlangıçta kendisine koyduğu hedeflerle ilgilidir. Bu yüzden eleştirmenin bu hedefleri göz önünde bulundurmadan bir metni değerlendirmesi, eserle ilgili yanlış saptamalarda bulunmasına yol açabileceği için sakıncalı bir tutumdur. Metnin başarı değeri yerine alımlanma değerini ön plana çıkaran eleştirmenler, izlenimci/duygusal bir eleştiri yapmaya yönelir. Bu durum, edebi metnin gerçekleştirmeyi hedeflemediği kimi değerler üzerinden eleştirilmesine neden olur. Sanatçının metinsel stratejisini umursamayarak kendi beklentisini esere yansıtan eleştirmenler, kendi istedikleri gibi bir yapıtla karşılaşmayınca eser hakkında olumsuz bir yargı vermeye yönelir. Halbuki bir eleştirmene düşen görev, eseri kendi değer yargılarıyla eleştirmek değil, metnin kendi iç tutarlılığı içerisinde başarılı olup olmadığını ortaya çıkartmaktır.

Duygularla hareket edilerek yapılan eleştiri örneklerine Türk edebiyatında sıkça rastlanmaktadır. İkinci Yeni'nin ilk ortaya çıktığı dönemde karşı karşıya kaldığı kimi eleştiriler bu izlenimci tavrı sürdürmüş ve yeni şiiri başarısız bir deneme olarak değerlendirmiştir. Bu dönemdeki kimi eleştirmenler ister yeni şiiri savunsun, isterse onu yetersiz bularak sert bir şekilde eleştirsın akılla değil sezgiyle hareket etmiş ve yeni şiirin gerçekte neyi başarmaya çalıştığıyla ilgilenmemişlerdir. Muzaffer Erdost, Attilâ İlhan ve Asım Bezirci gibi dönemin öne çıkan eleştirmenlerinin İkinci Yeni'ye dönük izlenimci eleştirileri, yeni şiirin hedeflediği şeyin ne olduğuyla ilgilenmek yerine kendi şiirsel beklentilerini İkinci Yeni'ye yansıtarak son derece hatalı bir tavır takınmıştır. İkinci Yeni'ye dönük kişisel gözlemlerini bütün bir hareketi açıklamak için yeterli görme hatasına düşen bu eleştirmenler, izlenimci eleştirinin kötü birer örneğini vermekten fazlasını başaramamıştır. İkinci Yeni'yi savunmak için “anlamsız şiir” fikrini ortaya atan Muzaffer Erdost, yeni şiiri çini sanatına, minyatüre ve el işi nakışlara benzeterek bu hareketi bir süsleme sanatından ibaret gösterme hatasına düşmüştür. İkinci Yeni'nin müphemiyetini büsbütün anlamsızlıkla eş tutan Erdost, sistematik bir edebiyat eleştirisi yapmamış olmanın sıkıntısını yaşamıştır. Sezgilere güvenerek yapılmış olan bu eleştirilerin hatasını kendisi de fark eden Erdost, 1980'li yıllarda kaleme aldığı kimi yazılarında İkinci Yeni hakkında yaptığı ilk eleştirilerde zaman zaman aşırıya gittiğini itiraf etmiştir. İkinci Yeni'ye cepheden karşı çıkan Attilâ İlhan ve Asım Bezirci'ye bu şiirin neyi hedeflediği sorusuyla hiç ilgilenmemiş ve bu hareketi neredeyse sadece toplumcu olmadığı gerekçesiyle başarısızlıkla itham etmiştir. İkinci Yeni'nin herkes tarafından anlaşılabilir, açık bir siyasi söylem geliştirmemiş olması, Attilâ İlhan tarafından “Menderes diktasının ürünü” olmakla suçlanmasına yol açmıştır. Yine aynı sebeple Asım Bezirci de İkinci Yeni'yi “kaçış şiiri” olmakla itham etmiştir. Hiçbir gerçekliği olmayan bu iddiaların bütünüyle eleştirmenlerin kişisel değerlendirmelerinden kaynaklandığıysa ortadadır.

Temel hedefi imgeyi merkeze alan, özerk bir şiir inşa etmek olan İkinci Yeni'yi sırf toplumcu olmadığı için zayıf bir şiir olarak görmek, hareketin başarı değerini görmezden gelmek demektir. Şiiri savunurken onu anlamsızlıktan hareket ederek açıklamaya çalışmak ya da açık bir politik söylem taşımadığı için onu kaçış edebiyatı olmakla suçlamak, izlenimci eleştiri tarzının beraberinde getirdiği aksaklıklardır. İkinci Yeni'nin şiirlerin kendisinden yola çıkarak yapılmış soğukkanlı bir eleştirisini okumak için ortaya çıkışının ardından uzun yıllar geçmesi gerekmiştir. Bu arada pek çok kişi bu şiire dair subjektif yorumlar nedeniyle İkinci Yeni'ye mesafeyle yaklaşmıştır. Bu sebeple Muzaffer Erdost, Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi eleştirmenlerin İkinci Yeni hakkındaki son derece kişisel ve subjektif yorumları, edebiyat eleştirisinde sezgi ve duygulara niçin yer olmaması gerektiğine dair önemli ipuçları barındırmaktadır.

Kaynaklar | References

- Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı: İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*. İletişim Yayınları.
- Armağan, Y. (2017). *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir*. İletişim Yayınları.
- Bezirci, A. (1987). *İkinci Yeni Olayı: Eleştirme-Örnekleme*. Gözlem Yayıncılık.
- Bezirci, A. (2007). *Metin Eloğlu-Edip Cansever*. Evrensel Basım Yayın.
- Carroll, N. (2009). *On Criticism*. Routledge.
- Cöntürk, H. (2006). *Çağının Eleştirisi: İkinci Kitap*. Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, M. H. (2008). *İkinci Yeni Şiir*. İkaros Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir Nasıl Okunur*, Çev. Kaya Genç. Agora Yayınları.
- Erdost, M. (1997). *İkinci Yeni Yazıları*. Onur Yayınları.
- Erdost, M. (2009). *Şiirin U Dönüşü*. Onur Yayınları.
- Fry, P. H. (2017). *Edebiyat Kuramı*. Hece Yayınları.
- İlhan, A. (1996). *Aydınlar Savaşı*. Bilgi Yayınları.
- İlhan, A. (2002). *Hangi Edebiyat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2004). *İkinci Yeni Savaşı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2000). *Gerçekçilik Savaşı*. Bilgi Yayınları.
- İlhan, A. (2005). *Ulusal Kültür Savaşı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. Büke Yayınları.
- Karaca, A. (2009). *İkinci Yeni Poetikası*. Hece Yayınları.
- Kayıran, Y. (2010). *Kritiğin Toprağında: Türk Şiirine Felsefeyle Bakmak*. Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (2001). *Şairin Kanı: Yazınsal Eleştiriler I*. Yapı Kredi Yayınları.
- Temizyürek, M. (2007). *Boşluktan Doğan*. Kanat Kitap.
- Todorov, T. (2018). *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin. Metis Yayınları.