

“İmge”den “Anlam” a Cahit Zarifoğlu’nun Poetikası

Yalçın ARMAĞAN

Istanbul Őehir Őniversitesi

Özet

1960’lı yıllardan itibaren Türk Şiirinin en önemli sorunlarından biri “imge”dir. İkinci Yeni tarzı modernist Şiiri savunanlar, Şiir dilinin gündelik dilden farklı bir dil olduğunu iddia ederek sıkça imge terimini kullanmışlardır. Bu özerk Şiir diline karşı çıkanlar ise bu bakış açısıyla yazılan Şiirin “anlamsız” olduğunu ileri sürmüşlerdir. 1960 yıllarda Şiir yazmaya başlayan Cahit Zarifoğlu da imge ve anlam sorunuyla uğraşmak zorunda kalmıştır. Şiir anlayışında iki dönemin ayrıştırılabilen Cahit Zarifoğlu, 1960’ların ortasından 1970’lerin sonuna kadar imgeyi ve özerk Şiir dilini savunmuştur. Estetik özerkliğe bağlanan bu anlayışı sonradan terk eden Cahit Zarifoğlu, politik göndermeleri olan bir Şiir anlayışına geçiş yapmıştır. Her ne kadar en başından beri Şiir anlayışının değişmediğini dile getirse de hem özerk hem de politik bir Şiir yazmanın yarattığı zorluk ile uğraşması gerekmiştir. Zarifoğlu’nun Şiir anlayışındaki bu köklü değişim, Şairin İkinci Yeni ile kurduğu ilişki bağlamında Harold Bloom’un “etkilenme endişesi” kavramı açısından da sorgulamaya açıktır.

Anahtar kelimeler: Türk Şiiri, İkinci Yeni, Estetik Özerklik, Politik Şiir, Etkilenme Endişesi.

Yazdığım şiirlerle ilgili sorularla karşılaştım mı çok rahatsızım. Git gide her türlü şiir sorusuna kızıyorum. Neredeyse “dokunmayın” şiire diyeceğim. Çünkü şiir yaptığımız bir şey değildir (ah bütün eşya öyle değil mi?) Şiir kendisi var. Bir rastlantıyla değil, tersine özel iradeyle çıkıyor yeryüzüne. (*Yaşamak*, 99)

Türkiye’de 1960’tan sonra şiir üzerine düşünürken “altın terim” imge, başat beklenti ise “anlam”dır. Her ne kadar ne imgenin ne de anlamın şiirdeki yeri üzerine kuşatıcı bir kavramsal çalışmaya ya da tartışmaya rastlanmasa da, 1960’lardan itibaren belli bir şiir dilini savunmak için “imge”, aynı şiir dilini yermek için de “anlam” kavramına sıkça başvurulmuştur. Orhan Koçak’ın belirttiği gibi, “İmge, bütün bu dönem boyunca [1960 sonrasında], hem şiiri şiir olmayandan ayıran şeydir, şiirin işlenmesini sağlayan temel birimdir [...] hem de yeni şiirin yeniliğini ve zorluğunu açıklamak için başvurulan kavramdır.”¹ Şiir alanında eleştirel bir terim olarak imgenin bu dönemde yaygınlık kazanması bir rastlantı değil, bir ihtiyacın sonucudur. İkinci Yeni gibi, gündelik dilin bilinçli biçimde deforme edilmesi üzerine kurulu bir şiiri yorumlayabilmek için yeni eleştirel terimlere ihtiyaç duyulmuş ve bu ihtiyacın sonucunda, her türlü dilsel sapmayı işaretlemek için “imge” terimi kullanılmıştır. Metafor, metonomi ya da dilin diğer mecazi kullanımlarını ayırıştırmak yerine gündelik dilden sapan her türlü kullanıma “imge” demek bir yandan modernist şiir üzerine konuşmayı kolaylaştırmış, diğer yandan bu özerk şiir dilinin savunulmasına zemin ya da çıkış noktası sağlamıştır. Bir şiir eleştirisi terimi olarak imge, şiir dilinin talep ettiği özerk yapıyı kabul etmenin aracına dönüşürken, bu dili reddedenler de “imge”nin karşısına “anlam” kavramını çıkarmışlardır. Bu nedenle İkinci Yeni tarzı şiiri eleştirenler (Asım Bezirci vd.) bu şiirin “anlamsız” olduğunda ısrar ederken, bu dili savunanlar da (Muzaffer İlhan Erdost, Hüseyin Cöntürk, İlhan Berk vd.) okurdan, önce “imge”yi anlamasını talep etmişlerdir.

1960’tan sonra şiir yazan ve şiir yazmaya başlayanlar arasında “imge” ve “anlam” sorunuyla uğraşmayan şair neredeyse yoktur. Cahit Zarifoğlu da, yer yer farklılaşan bakış açısına rağmen, bu kavramlar üzerinden kendi şiirini anlatmak ya da savunmak zorunda kalır. “İmge” ve “anlam” kavramları açısından Zarifoğlu şiirini okumak ve şiir anlayışını yorumlamak, bir yandan onun 1960’lardan 1980’lere değişen şiir poetikasını, diğer yandan da onun Türkçe şiirdeki konumunu anlamakta hayli işlevseldir.

1 Orhan Koçak, “Güneşte Çözülenler: Anday Şirinde İmge”, *Melih Cevdet Anday Günleri* içinde (Ankara: Edebiyatçılar Derneği, 1996), s. 115.

Cahit Zarifoğlu’nun hem şiirinde hem şiiri üzerine yazılarında hemen fark edilebilen iki dönem vardır. Zarifoğlu, 1960’ların ortasından 1970’lerin sonuna kadar savunduğu ve büyük oranda Romantizm sonrası estetikten besleniyor görüldüğü şiir anlayışından 1970’lerin sonundan ölümüne kadar savunduğu ve ilk dönemini bir oranda dışlayan “angaje edebiyat” a geçmiştir. Bu iki döneminden ilkinin “estetik özerklik”, diğerini ise “politik edebiyat talebi” olarak adlandırmak mümkündür.

“Edebiyatın Teoriğini Yapmayı Sevmeyen” Şair

Cahit Zarifoğlu’nun şiir anlayışını (poetikasını) kuşatıcı biçimde yorumlamak, şiiri için teorik düzeyde herhangi bir metin kaleme almadığı, hatta böyle bir metin yazmaktan özellikle kaçındığı için hayli zor görünüyor. Söyleşilerinde sıkça dile getirdiği gibi, “edebiyatın teoriğini yapmaktan” hoşlanmaz² Zarifoğlu. Buna rağmen onun şiir anlayışını tartışmak için elimizde (teorik düzeyde olmasa da) bir hayli metin mevcut. En başta *Konuşmalar* kitabında yer alan söyleşiler, *Yaşamak* isimli günlüğü, yaşarken yayımladığı ama yayımlandığını göremediği *Bir Değirmendir Bu Dünya* kitabındaki denemeler, ölümünden sonra *Zengin Hayaller Peşinde* adıyla bir araya getirilen yazıları, *Okuyucularla* adıyla yayımlanan *Mavera* dergisine gelen şiirleri değerlendirdiği yazıları ve *Mektuplar’ı*, Zarifoğlu’nun şiir anlayışını yorumlamak açısından ciddi bir toplam oluşturur. Buna rağmen bu toplamın hayli dağınık olduğunu ve belki de bilinçli olarak teorik meselelerden kaçınıldığını da itiraf etmek gerekir. Ayrıca bu dağınık metinler, topluca değerlendirildiği zaman şairin tutarlı olduğunu söylemek de mümkün değildir. Düşüncelerin kendi içindeki tutarlılık açısından sınanmaya ihtiyacı vardır. Dolayısıyla kendimizi yazarın niyetiyle bağlı saymak,³ yalnızca Zarifoğlu’nun sözlerini aktarmakla yetinmeyip bu düşünceleri içsel tutarlılığı açısından tartışmaya açmak elzemdir.

2 Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar* (İstanbul: Beyan Yayınları, ty.), s. 22, 23, 68, 85.

3 Bugüne kadar Cahit Zarifoğlu’nun şiir anlayışı hakkında yapılan çalışmalarda, genellikle, yazarın niyetini aktarmak yeterli sayılmış ve genelde “ilham” konusunda söyledikleri esas alınmıştır. Bu yazıda yazarın niyetinden daha öte şairin fikirlerinin tarihsel ve teorik bağlamda nasıl değerlendirileceğinin üzerinde durulacaktır. Zarifoğlu’nun ilham bağlamında söylediklerinin teorik düzeyde (özellikle Romantik estetiğin “deha” kavramı bağlamında) yorumlanması ise yalnızca bu meseleye özgülenecek başka bir yazının konusudur.

“Botanikten Anlamamak” ya da Şiirin Özerkliği

1960’ların ortasından itibaren ilk şiirleri yayımlanmaya başlayan Cahit Zarifoğlu, 70’lerin sonuna kadar şiir üzerine çok az yazmış ve kendisiyle çok fazla söyleşi yapılmamıştır. Dolayısıyla elimizdeki onun ilk dönem şiir anlayışını yorumlayabilmek için sınırlı sayıda metin vardır. Buna rağmen bu az sayıdaki metinden yola çıkarak Zarifoğlu’nun *İşaret Çocukları*’nı (1969) ve *Yedi Güzel Adam*’ı (1973) yazdığı dönemlerde nasıl bir şiir anlayışına sahip olduğunu saptamak mümkün. 1974 yılında *Gelişme* dergisinde yayımlanan hayli uzun bir söyleşi, Zarifoğlu’nun ilk dönem poetikasını yorumlamaya olanak veriyor.

Bu söyleşi daha başlığıyla belli bir şiir anlayışını ele vermektedir: “Hiç Kimse, Şu ya da Bu Şiiri Anlamak Zorunda Değildir. Şiirimi Bana Şikâyet Ediyorlar. Anlamıyorsa Niye Rahatsız Oluyor Bilmem? Ben de Botanikten Hiç Anlamam.” Her ne kadar bu söyleşide “edebiyatın teorigini yapmaktan hoşlanma[dığını]” ısrarla vurgulasa da, Zarifoğlu daha bu sözleriyle bile teorik bir duruşa sahip çıkmak zorunda kalır. Bu teorik duruşun başka yansımalarını —özellikle şiirin anlamsız bulunması noktasında— aynı söyleşide bulmak mümkündür.

Söyleşiyi yapan Nazif Gürdoğan, yalnızca Zarifoğlu’nun değil bütün İkinci Yeni şairlerinin ve İkinci Yeni sonrasındaki şiir dilinin özerkliğini savunanların muhatap olduğu şu soruyu şaire sorar: “Şiirinizdeki imaj bolluğu vurgulamak istediğiniz ana temaları biraz gölgelemiyor mu?” Cahit Zarifoğlu, biraz kapalı biçimde sorulmuş bu soruyu açıklığa kavuşturarak “imge” ve “anlam” arasındaki o süreğen çatışmayı ortaya koyacak şu cevabı verir:

İmaj bolluğu mu? O da nereden çıktı. [...] Bu imaj bolluğu sözünü getirip, bana bazı kişilerin söylediği gibi, siz de—kapalı bir şekilde—şiirlerimin anlamsızlığından dem vuracaksınız. Sorunuzun arkasındaki asıl soru bu... Bunlara karşılık olarak, şunları hemen söylemem mümkün: [...] Hiç kimse, şu ya da bu şiiri anlamak zorunda değildir... Şiirimi bana şikâyet ediyorlar. Anlamıyorsa niye rahatsız oluyor bilmem? Ben de botanikten hiç anlamam...pardon ekonomi diyecektim...Neyse; o ya da bu; daha anlamadığım bir sürü şey var. Bilmek zorunda da değilim.⁴

4 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 23.

“Anlam” ve “imge” arasındaki bildik çatışmada kendi şiirini imge cephesinden savunan Zarifoğlu, bu savununun kaçınılmaz sonucu olarak, okurdan bir entelektüel sermaye talep ettiğini de dile getirir:

Ama biliyorum ki bu tarzda konuşmaya hakkım yok. Zira belirli yerlerde yazıyorum. O belirli yerlerin çok belirli yönleri ve amaçları vardır. Ve o amaç üzerindeki her şey belirgin olsun istiyorlar. Sloganlara kayalım, didaktik olalım ve söylev dili kullanalım istiyorlar herhalde. Bilirsiniz “ayran kabartmak” denir buna...**Gelişmemiş okuyucuda bu vardır.** Hedefe dürbünle bakmak gibi bir şey bu. Yürümeye başlarsan, ne uzun yollardan geçmen gerekir.⁵

Cahit Zarifoğlu, hem “anlam”ın karşısına imgeyi koyarak hem de okurun belli bir kültürel sermayeye sahip olması gerektiğini belirterek hayli tipik bir özerklik savunusu gerçekleştirmekte ve teorik düzeyde bir temellendirme yapmaktadır aslında.

Öncelikle “anlam” ve “imge” arasındaki çatışmanın nedenine bakılırsa, imgeyi savunmanın niçin özerklik talebi olduğu çok açık biçimde görülebilir. “Anlam” ya da anlaşılır şiir talebi 1860’lardan itibaren Türkçe şiirde baskın eğilim olmuş ve bu eğilime karşı çıkanlar şiirin “anlam”ının gündelik dil ölçüt alınarak anlaşılacakcağını dile getirmiştir. Örneğin Ahmet Haşim “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da şiirini anlamsızlıkla suçlayanlara, şiir dilinin farklı biçimde örgütlendiğini ve şiirin “musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın mutavasıt bir lisan”⁶ olduğunu söyleyerek karşı çıkar. İkinci Yeni şiiri de anlamsızlıkla suçlanırken, bu şiiri savunanlar farklı bir sanatsal gerçekliğin ürünü olduğunu iddia ederler. Benzer biçimde, Oktay Rifat da, büyük bir dönüşüme işaret eden *Perçemli Sokak* kitabının önsözünde şiirin “Lambanın saçları ıslak” gibi “anlamsız” cümlelerle kurulması gerektiğini ileri sürer.⁷ Tüm bu savunma biçimleri aynı noktada buluşur aslında; şiir dili gündelik (ya da doğal dilin) dışında farklı bir dildir. Eğer böyle bir dil varsa, bu dilin farklı “işleme” kuralları olduğunu da kabul etmek gerekir. Bu farklı işleme kurallarının beraberinde farklı terimleri getirmesi de kaçınılmazdır elbette. Şiir eleştirisinin baş tacı ettiği “imge” kavramı da böyle bir ihtiyacın sonucudur. “Anlam”ın talep edildiği yerde, şiir dilinin “anlam” ölçütüyle anlaşılmayacağını

5 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 24. Vurgu bana ait.

6 Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (haz. Asım Bezirci, İstanbul: Can Yayınları, 1983), s. 202-03.

7 Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri 1* (İstanbul: Adam Yayınları, 1999), s. 175.

söylemenin yolu bu farklı şiir dilinin anlaşılması için “imge”yi devreye sokmayı zorunlu kılar.⁸

“Anlam” gündelik dilin içinde kalmayı talep ederken, “imge” gündelik dilin dışında başka bir dil talep etmenin aracıdır. Bu durum kaçınılmaz olarak şiirin özerkliği kabul etmek sayesinde mümkün hâle gelecektir. Rus Biçimçileri’nin “alışkanlığı kırmak”⁹ (*defamiliarization*) olarak ifade ettiği bu dilsel kullanım, edebiyatı özerkleştirme arzusunun başat argümanı olarak da karşımıza çıkar. Zarifoğlu da “İmaj bolluğu mu? O da nereden çıktı?” diyerek, şiiri “anlam” açısından sorgulanırken “imge”nin şiir için olağanlığını dile getirerek benzer bir taktiği devralır ve nihai noktada şiirin özerkliğini savunur.

Şiirin farklı bir dil inşa ettiği iddiasının sıkça başvurduğu yollardan biri de, edebiyatı özel bir bilgiyi talep eden bir alanla karşılaştırmaktır. Earl Wasserman, şiirin kendi gerçekliğini formüle etmeye çalışan modern eleştirmenlerin matematik, müzik ya da resim gibi sembolik sistemlerle analogi yolunu tuttuklarını dile getirir.¹⁰ Nasıl sayıların varlığını kabul ettiğimiz anda matematik geçerli hâle geliyorsa, şiirin kendine ait bir evren olduğunu da kabul etmemiz gerekir.¹¹ Bu kabul, şiirin kendine yeten ve kendine referans verebilen bir bütünlük olduğunu, dolayısıyla da özerk olduğunu kabul etmeyi zorunlu kılar.

Bir alanın özerkliğini kabul ettirebilmesi için, kendi alanında geçerli kabul edilecek bir bilgiye sahip olduğunu göstermesi gerekir. Pierre Bourdieu’nün belirttiği gibi, bilginin olduğu yerde

8 Bu yazıda “imge” ve “anlam” kavramlarını teorik düzeyde tartışmayı, yalnızca Türkiye’deki mevcut kullanımı üzerinden ele aldığımı ve bu kullanımları doğru kabul etmediğimi belirtmeliyim. Mevcut kullanım açısından, kavramsal düzeyde bazı sorunlar olduğu açıktır.

9 Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimçilerinin Metinleri* içinde (çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 72. Metinde “farklılaştırma/yabancılaştırma” olarak çevrilmiş.

10 Earl Wasserman, *The Subtler Language* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1959), s. 6-7

11 “Matematik sanatı, dış gerçekliğin soyutlanmasıyla başlar fakat kendi içsel gereklerinin yerine getirilmesi [sayesinde] işler. Rasyonel olmayan sayılar deneyimle doğrulanamaz ama bu kavramsallaştırmanın gerekliliklerinden kaynaklandığı için sayısal evrende hayli gerçektir. Matematik, soyutlandığı gerçekliğin dışında kanıtlanmaya çalışılmadığı, kendi düzeninin gerekliliklerini karşıladığı sürece “doğru”dur [geçerlidir] ve kendisinin doğruluğunu devam ettirebilir.” Wasserman, *The Subtler Language*, s. 6.

sermaye vardır ve bir “alan”ın özerkliğini ilan edebilmesi için kültürel sermayeye sahip olduğunu kanıtlaması gerekir.¹² Estetik ya da daha daraltırsak edebiyat, özerklik talebinde bulunabilmek için yalnızca bu alanda geçerli olan bilginin varlığını kanıtlamalıdır. Şiir dilinin farklı bir işleme düzeninin olduğunu iddia etmek, bu düzenin herkes tarafından değil de ancak bu işleme düzeninin bilgisine sahip olanlar tarafından anlaşılacağını ileri sürmeyi beraberinde getirecektir. Bu nedenle edebiyatın özerkliğini talep edenler, bu alanı cebirle, yüksek matematikle ya da herkesin anlamayacağı bir alanla karşılaştırmaktadır.

Cahit Zarifoğlu da, herkesin şiirden anlaması gerekmediğini dile getirirken şiiri botanikle ya da ekonomiyle karşılaştırmayı tercih eder. İddiası açıktır: Nasıl botaniğin ya da ekonominin kendine ait bir bilgisi varsa, şiirin de kendine ait bir bilgisi vardır ve şiir ancak bu bilgiye sahip olanlar tarafından anlaşılabilir. Bu talebin “imge” tartışmasında gündeme gelmesi de rastlantı değildir elbette. Şiiri anlamak isteyenler, önce gündelik dilin “anlam” talep eden anlayışından sıyrılmalı ve şiirin “imge” kavramında cisimleşmiş bilgisine sahip olmalıdır. Elbette böyle bir şiir herkese değil, ancak belli bir kitleye açık olacaktır.

Bu durum, Ortega y Gasset’in kavramıyla “sanatın insanı dışlaması” (*dehumanization of art*), sanatın artık herkese açık olmamasıdır.¹³ Sanat ya da edebiyat kendisine ait kuralları olduğunu iddia ettiği zaman, belli bir entelektüel sermayeye sahip okura açık hâle gelmektedir. Cahit Zarifoğlu da böyle bir okuru talep etmektedir. Zarifoğlu’nun “gelişmemiş okuyucu” dediği okur, şiirin farklı bir dil yani özerk bir dil olduğunu kabul etmemekte ve Zarifoğlu’nun şiirini anlamsız bulmaktadır. Dolayısıyla Zarifoğlu, okurdan belli bir entelektüel sermaye talep etmektedir. Bu entelektüel sermayeyi talep edebilmek için ise, şiirin özerk bir alan olarak kendine ait bilgiye sahip olduğunu kabul etmek gerekir.

Cahit Zarifoğlu’nun şiiri özerk bir bütünlük olarak gördüğü bir başka nokta da, şiirin kendisi dışında hiçbir görevinin olmadığını ileri sürmesidir. Modern Türk edebiyatında, Tanzimat’tan itibaren baskın eğilim edebiyatın özerkliğini reddetmiş ve yazarı ya da şai-

12 David Swartz, *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi* (çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), s. 167-201.

13 Ortega y Gasset, “Sanatın İnsanı Dışlaması”, *Tarihsel Bunalım ve İnsan* içinde (çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 147. Bu yazıya referans verilirken “sanatın insansızlaştırılması” ifadesi de kullanılmaktadır.

ri büyük politik projelerin inşası için “görev adamı” olarak gerekli harcı karmaya davet etmiştir. Buna rağmen Cahit Zarifoğlu, bu ilk döneminde genel eğilime aykırı biçimde şiirin kendi amacı dışında bir görevi olmadığına işaret eder:

Günlük yaşantımın içinde bol bol şiir demetleri vardır. Oluşurlar... Galiba yaşarak şiire doyuyorum. Şiirin boyutları çok genişliyor. Sizin beklediğiniz anlamda bir şiir tarifi ya da görevi kalmıyor gibi böyle deyin. İnılan, yahut inandığımız bir düşünce yönünden; ondan beklenenden söz etmemi isterdiniz. Bir şair olarak, maaşlandırılmış gibi, bu yazılmalıdır, şunları yapmalıyız diyemiyorum. Bunları söyleyince, kendime ayırdığım biricik özgürlüğü, zevki yadsımış olurum. Şairin görevi şudur diye hiçbir kayıtlama yok.¹⁴

Cahit Zarifoğlu, sonrasında görev duygusuyla şiirler yazdığını söyleyecek olsa da, 1975 yılında şairin bir “görev adamı” olmaya çağını dile getirirken şiirin kendine yeterli bir bütünlük olduğunu, dolayısıyla da şiiri amacı kendinde olan (*autotelic*) bir yapı olarak gördüğünü kabul eder. Bu anlayış, yine, şiirin özerkliğini savunmanın olağan bir sonucudur.

Cahit Zarifoğlu’nun özerklik talebinde bulunduğu bu ilk dönemini bitirmeden önce, benzer sorulara muhatap olmuş ve benzer iddiaları savunmuş İkinci Yeni’ye ve Zarifoğlu’nun bu şiirle gerilimli ilişkisine bakmak, şairin özerklik talebinin yerine politikayı koyduğu sonraki dönemini anlamakta yararlı olacak.

İkinci Yeni’nin İçinden ya da Etkilenme Endişesi

Cahit Zarifoğlu’nun yukarıda analiz etmeye çalıştığım söyleşisindeki talepleri, aslında Türkçe şiir açısından yeni değildir. 1974’ten yaklaşık 20 yıl önce İkinci Yeni şairleri tarafından da benzer saiklerle savunulmuştur. Dolayısıyla Zarifoğlu’nun ilk dönemindeki şiir anlayışını İkinci Yeni’nin içinden okumak mümkündür. Buna rağmen, hem Cahit Zarifoğlu hem de Cahit Zarifoğlu okurları, bu tür bir akrabalık ilişkisinden hoşlanmamaktadır. Zarifoğlu kendi şiiri ile İkinci Yeni arasında bağ kurulmasından pek hoşnut değildir. Bir söyleşide kendisinin “şiire başladığı yıllarda İkinci Yeni denilen şiir[in], en görkemli dönemini yaş[adığımı]” söyler ve ekler: “Zaten birdenbire yaşadı ve bitti. Bazı yorumculara bakarsanız

¹⁴ Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 32. Vurgu bana ait.

benim şiirimde o atmosferin etkisi varmış.”¹⁵ “Bazı yorumcular”ın analizlerini doğru bulmadığı anlaşılan Cahit Zarifoğlu bu konuya başka söyleşilerde de değinir. Yalnızca Zarifoğlu değil onunla söyleşi yapanlar da, Zarifoğlu ve İkinci Yeni arasındaki bağdan hoşnut olmadıklarını belli ederler. Mustafa Ruhi Şirin’in yaptığı bir söyleşide Zarifoğlu ve Şirin şunları söylerler:

M.R. Şirin: Bazı eleştirmenler sizi de İkinci Yeni şiire dahil ettiler. İsa-
betli mi sizce?

C. Zarifoğlu: İsa-
bet buyurmamışlar.

M.R. Şirin: Bu kadarını yeterli sayıyorum.¹⁶

Yalnızca Zarifoğlu yaşarken değil, sonrasında Zarifoğlu imge-
sinin oluşumunda da bu İkinci Yeni ilişkisi görmezden gelinmek
istenmiştir. *Hece* dergisinin şiir özel sayısında Mustafa Aydoğan
şunları söyler:

Cahit Zarifoğlu, İkinci Yeni’nin en görkemli dönemini yaşadığı 60’lı yıl-
ların başlarında şiir yazmaya başlamış, hem tarz hem de yapı bakımın-
dan bu kuşağın açtığı kulvara çok yakın bir yerde durmuştur. Bu duruş
biçimi, onun da İkinci Yeni’nin içinde sayılıp sayılmayacağı tartışmalarını
beraberinde getirmiştir. Ama bu tartışmaya dahil olmanın ne okura
ne de şairine getireceği bir şey vardır.¹⁷

Her ne kadar Mustafa Aydoğan bu tartışmanın bir fayda getir-
meyeceğini kesin bir dille söylese de, Zarifoğlu’nun şiir anlayışını
ve sonrasında değişimini anlamakta, şairin İkinci Yeni’yle iliş-
kisini incelemenin eleştirel kapılar aralayacağını düşünüyorum.
Ancak “Cahit Zarifoğlu, İkinci Yeni’den etkilendi mi?” sorusu yeri-
ne “Cahit Zarifoğlu, bu etkilenme yorumuna niçin keskin biçimde
karşı çıkıyor?” sorusu, meseleyi anlamak açısından daha işlevsel
görünüyor.

Zarifoğlu’nun İkinci Yeni’yle hem şiir dilinde hem de bu şiir di-
linin savunulmasında pek çok ortak noktası varken, böyle bir iliş-
ki yokmuş gibi davranmasının iki nedeninin olduğu söylenebilir.
Bunlardan ilki açıkça görünen, dünya görüşü farklılığıdır. Diğeri
ise daha derinde ve verimli bir kuramsal tartışmaya bağlanıyor,
Harold Bloom’un etkilenme endişesi kuramına.

¹⁵ Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 42 [1982].

¹⁶ Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 47 [1984].

¹⁷ Mustafa Aydoğan, “Cahit Zarifoğlu; ‘Var Olmak Hevesim İşte Böyle Başkal-
dınıyor”, *Hece* 53-55, (Mayıs-Temmuz 2001): 204.

Önce “açıkça görünen” dediğim dünya görüşü farklılığı kısaca geçilebilir. İkinci Yeni şairlerinin büyük çoğunluğu sol dünya görüşüne sahiptir. Zarifoğlu, *Yaşamak*'ta, katıldığı bir etkinliği anlatırken hem kendisinin solculara nasıl baktığını hem de solcuların ona nasıl baktığını zımnen dile getirir. 1966 yılında Memet Fuat, Cahit Zarifoğlu ve Rasim Özdenören'i Alman Kültür Derneği'nde genç şairler toplantısına davet eder. Zarifoğlu bu toplantıya katılanlar hakkında şunları söylüyor: “Kimler var dedik. Şunlar bunlar. Solcular. Olsun dedik bizi bağlamaz. Dinleyici olarak da herhalde aynı tip karaltılar gelecek.”¹⁸ Toplantı sırasında olanları ve sonrasını da Zarifoğlu şöyle anlatıyor:

Toplantıdan sonra olanları söyleyeyim. Kokteyl var. Rasim kalmayalım dedi. Ben hayır kalalım dedim. Zira bizim kürsüde söylediklerimiz orada toplananların yüzünde soğuk soğuk esti. Toplantıdan sonra ilgililer bizi tebrik etmemeye adeta özen gösterdiler. Solculuk ve batıcılık cereyanları ve Alman Kültür Merkezi vesair yabancı okul ve merkezlerin genel havasının politikalarının, kasıp kavurmalarının dışına, hem de çok dışına taşmış adamların rüyalarını bozmuştuk.¹⁹

Zarifoğlu kokteyl sırasında “içki bardakları ve çörek tepsilerinin uzağında” durduklarını da belirtme ihtiyacı hissediyor. Yalnızca bu olay bile Zarifoğlu'nun İkinci Yeni'nin solcu şairleriyle birlikte anılmaktan hoşlanmadığını göstermek için yeterli. Bunun yanı sıra, *Zengin Hayaller Peşinde*'de yer alan bir yazısında Zarifoğlu (daha geç bir dönemde) solla diyalog kurulmaması gerektiğini söylüyor: “Kurulacak diyalog hangi seviyede ve hangi kurallarla olacaktır? Zinayı zevkli bir uğraş kabul eden insanlarla neyi tartışacaksınız mesela?”²⁰ Turgut Uyar'ın “Akçaburgazlı Yekta” şiirinde “aşkı memnu”yu sahiplendiği²¹ ya da Cemal Süreya'nın şiirleri anımsandığında²² Zarifoğlu'nun İkinci Yeni ile anılmayı istememesi, dünya görüşündeki fark ve meseleye yaklaşımı nedeniyle açıklık kazanıyor.

18 Cahit Zarifoğlu, *Yaşamak* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2011), s. 193

19 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 194

20 Cahit Zarifoğlu, “Diyalog”, *Zengin Hayaller Peşinde* içinde (İstanbul: Beyan Yayınları, 2006), s. 155.

21 Turgut Uyar'ın “Akçaburgazlı Yekta” şiirindeki yasak aşkın yorumlanması için bkz. Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), s. 144.

22 Cemal Süreya'nın şiirinde cinselliğin temsili için Bkz. Mehmet Selim Ergül, “Cemal Süreya'nın Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması” (Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2003).

Bu açık (ve Türkiye siyasal tarihine bağlı) nedenden daha öte Zarifoğlu’nun İkinci Yeni şiirinin uzağında konumlanmak istemesi, Harold Bloom’un “etkilenme endişesi” kavramı açısından daha anlaşılır hâle geliyor. Bloom’a göre, her şair kendinden önceki büyük şairleri aşma endişesi duyar ve şiirsel yaratıcılık bu endişenin ta kendisidir.²³ Bu endişeyi aşmanın yollarından biri kendinden önce geleni silmek ya da görünmez kılmaktır. Bu noktada Zarifoğlu’nun İkinci Yeni’den (özellikle Cemal Süreya’dan²⁴) kaçması kendi şiiri için elzemdir.²⁵ Çünkü bu şiirden kaçabildiği, o şiirin etkisini silbildiği oranda kendisinin özerk olduğunu iddia edebilecektir. Zarifoğlu’nun yazılarının hiçbirinde Cemal Süreya’nın adına rastlanmaması, bu kendinden öncekini silme ve bu sayede özerkleşme arzusunun tezahürü olarak görülebilir. Yazılarında İkinci Yeni şairlerine hiç değinmemesi (örneğin “Okuyucularla” yazılarında) bir unutmama/unutturma isteği olarak yorumlanabilir.

Eğer Bloom’un teorisi açısından İkinci Yeni sonrası şiir ele alınırsa, hem İsmet Özel, hem Hilmi Yavuz hem de Cahit Zarifoğlu gibi 1960 sonrasının güçlü şairlerinin bu etkilenme endişesiyle uğraştıklarını ve farklı biçimlerde bu endişeyle baş etme yolları geliştirdikleri söylenebilir. Bu şairler arasında İsmet Özel’in hayli dalgalı düşünce yaşamı ya da Hilmi Yavuz’un yalnızca kendi şiirini yorumlamaya olanak veren “sahih şiir” kavramı, endişeyi bastırmanın biçimleri sayılabilir mi?²⁶ Özel ve Yavuz’dan farklı olarak Zarifoğlu’nun şiirini politize etmesi de yine aynı endişeyi bastırmanın bir yolu mudur?

23 Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* (çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2008).

24 Cahit Zarifoğlu’nun ilk şiirlerinde büyük oranda Cemal Süreya’nın etkisinde kaldığı hemen görülür. En başta sentaksı bozmada Cemal Süreya’dan çok şey öğrenmiş gibidir Zarifoğlu. Cemal Süreya bu ilişkiyi şöyle ifade eder: “Zarifoğlu’nun şiiri başlangıçta benimkiyle Sezai Karakoç’unki arasında kendine yer arar. O ara bana daha yakın olduğunu söyleyebilirim. Giderek kendini buldu.” “761. Gün”, 999. *Gün: Üstü Kalsın* içinde (İstanbul: Broy Yayınları, 1991), s. 366.

25 Zarifoğlu ve İkinci Yeni arasındaki ilişkiyi “etkilenme endişesi” bağlamında ele almasa da Mehmet Can Doğan, İkinci Yeni ve Zarifoğlu arasındaki ilişkide benzer bir noktaya işaret eder. Bkz. Mehmet Can Doğan, “Yeryüzü Dilekleriyle Perişan: Cahit Zarifoğlu”, *Şairin Sözü* içinde (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), s. 211-13.

26 Hilmi Yavuz ve İkinci Yeni arasındaki ilişkiyi kapsamlı biçimde ele almasa da, bu konuya değinen bir yazı için Bkz. Enis Akın, “Mutsuzluğunu Yitirmiş Bir Şair”, *Duvar* 1 (Nisan 2012): 19.

Gösterilenin Denetim Altına Alınması ya da Politik Şiir

Cahit Zarifoğlu, 1960'ların ortasından 1970'lerin sonuna kadar şiirin özerkliğini savunan bir poetikaya bağlıyken sonrasında politikaya tedavül edilebilecek bir şiir anlayışına geçer. Ancak bu geçişin sorunsuz olduğunu söylemek mümkün değildir. İlk dönemine nazaran daha çok sorunla yüz yüzedir Zarifoğlu ve birtakım ara formüller geliştirmek zorunda kalır.

Öncelikle Zarifoğlu'nun kendi değişiminin ayrımında olduğunu ve bu sayede ara formüller bulmaya yöneldiğini söylemek gerekir. Bu tür bir değişimi koşulların olağan sonucu sayıp kendini sorgulamadan değişimini doğallaştırma ya da önceki şiirlerini reddetme gibi muhtemel bir yol varken, Zarifoğlu'nun, her ne kadar teoriyi sevmediğini söylese de, kendi değişiminin teorisine kafa yorduğu aşikârdır.

Yukarıda alıntılanan *Gelişim*'deki söyleşi Zarifoğlu'nun şiirin özerkliğini açık biçimde savunduğu bir metindir ve değişim sürecinde ilk olarak geçmişte söylediklerini gözden geçirme ihtiyacı hisseder. Söyleşilerde sıkça karşılaştığı “Şiiriniz anlaşılabilir bulunuyor” sorusuna keskin biçimde “tarzım öyle”²⁷ diyerek yanıt veren Zarifoğlu, şiir anlayışını değiştirdikten sonra aynı soruya şöyle cevap verir: “Bu soru daha önceleri de soruldu. O zamanlar nasıl cevaplar verdiğimi pek hatırlamıyorum. Belki de gençliğin verdiği bir sorumsuzlukla biraz ukala cevaplar olabilir onlar.”²⁸

Cahit Zarifoğlu imgeyi savunduğu ve okurdan kültürel sermaye talep ettiği zamanlardan farklı olarak, 1970'lerden itibaren şiirini daha anlaşılır hâle getirdiği gibi, şiir anlayışını da “anamlı” şiire doğru kaydırır ve muhayyel okurundan entelektüel sermaye talep etmez. Zarifoğlu'nun bu değişiminde politika doğrudan belirleyicidir. 1986 yılında yapılan bir söyleşide, “saf şiir”den “ideolojik” bir şiire geçişini “politize olma”ya bağlar: “İşaret *Çocukları* kitabım belki saf şiire daha yakındır. Öyle olması gerekir. O zamanlar şiirden, şiirin kendisinden başka kaygım yoktu. Sonra politize olduk. Şiire ideoloji refakat etmeye başladı.”²⁹ Şiirin amacının yalnızca kendisi olması (*autotelic*) ancak estetiğin özerkleşmesinin sonucudur ve Zarifoğlu, “saf şiir” dediği bu anlayıştan politika yoluyla ayrılır. Estetiğin politikaya bağlanması onun artık özerk kabul edilmediğinin, amacının kendisinde değil “dışarıda” arandığının kanıtıdır.

27 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 68, 85.

28 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 91

29 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 106.

Yine aynı yıl yapılan bir söyleşide Zarifoğlu, amacı kendinde yapıt anlayışından ayrılmasını görev bilincinin olağan sonucu sayar:

Başlangıçta şiir sadece kendimden yola çıkarak, şairliğimden yola çıkarak yazıyordum. Zamanla angaje oldum. Aktüalitenin zorlamaları, yönlendirmesi oldu. Hama olayları cereyan ediyor. Onbinlerce temiz müslüman katlediliyor. Çocuklar, kadınlar. Derken içerde acılarımız... derken Afganistan... Kayıtsız kalamıyor ve bir şair olarak, görev duygusunun baskın olduğu şiirler yazıyorsunuz. Bu şiirlerin elbette, ayağımın anlam olarak yere basması gerekli.³⁰

1975 yılında “Şairin görevi şudur diye hiçbir kayıtlama yok” diyen Cahit Zarifoğlu, 1986 yılında “görev duygusunun baskın olduğu şiirler yazdı[dığını]” söyleyerek şiir anlayışında köklü bir değişim yaşandığını dile getirir.

Cahit Zarifoğlu, özellikle *Yeni Devir* gazetesinde yazmaya ve *Mavera* dergisi yayımlanmaya başladıktan sonra özerk şiir anlayışından kopmuş ve kendisinin de ayrımında olduğu gibi, şiiri politize olmuştur.³¹ Bu dönemde önceden itiraz ettiği ve okurun gelişmişliğine bağladığı anlaşılabilirlik talebini bu sefer kendisi yeni şairlere tavsiye eder:

Onlara anlamsızlığı benimsemelerini tavsiye etmem. Zor anlaşılabilirlikle, zor şiirle gerçekten anlaşılmaz abuk sabuk, hatta anlamsız olsun diye zorlanmış şiirler farklı şeylerdir. Şiirin ayağı yere basmalı diyorum, şimdilerde. Şairlere, yeni yeni şiire koyulanlara anlaşılır olmalarını salık veririm.³²

Genç şairlerden Mustafa Çelik’e 1984’te yazdığı mektupta da şunları söyler: “Ama ben sana yine de net şiirler yaz diyorum. Net-sizliğin büsbütün eline geçmeden. O bir dönemdir geçmiştir. Ustaları da ortada.”³³

Bu değişimde, Zarifoğlu’nun politik bir özne haline gelmesi ve artık kaçınılmaz olarak daha geniş bir kitleye hitap etme arzusu kadar sanat anlayışının onaylanmaması da etkilidir. Şair, 1987 tarihli

30 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 109.

31 Zarifoğlu’nun bu değişimi bireysel bir tercih olmanın ötesinde Türkiye’nin siyasal tarihinden izler de taşır. Türkiye’de politik saflaşmanın keskin biçimde yaşandığı 70’li yıllarda, tüm şairler de kendi saflarını seçmek durumunda kalmışlardır.

32 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 94.

33 Cahit Zarifoğlu, *Mektuplar* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2010), s. 135.

bir söyleşide “anlaşılmaz”ın tasvip görmediğini ve kendisinin de artık buna katıldığını açık biçimde dile getirir:

Sanat eserinin insana söylemesini bilen bir ağzı olmalı. Onun için gerektiğinde, şairlere bile, soyut şiirlerini bir kenara itmelerini ve şiirlerinin ayaklarını yere bastırmalarını söylüyoruz. Net, açık cümleler gibi mısralar, kendi zihinlerinde doğan ve çoğu, açıklanması kolay olmayan baskılar karşısında bir kaçış olan soyutlukları bırakmalarını, duygularını, **tasvip görmeyen bir sanat anlayışının** emrinde kullanmamalarını öğütüyoruz.³⁴

Cahit Zarifoğlu’nun bu ögüdünde aynı zamanda İkinci Yeni şiir anlayışıyla, isim vermeden, bir tür hesaplaşmaya giriştiğini görmek de olanaklıdır. İkinci Yeni, 1960’ların ortalarından itibaren sert bir dirençle karşı karşıya kalırken en sık dile getirilen eleştirilerden biri şiir dilinin “soyutluğu” ve bu anlayışın okur düzeyinde karşılığının olmadığıdır. Her ne kadar Cahit Zarifoğlu, 1975 yılında İkinci Yeni’yle aynı noktada dursa da, 1987’de “soyutluk” ve “onay alamama” eleştirisini yapanlardan biri olur.

İlk dönem şiirlerinden ve şiir anlayışından politik bir şiire evrilirken, Cahit Zarifoğlu da Türkiye’de şiir politikanın yedeğine girdiği zaman gündeme gelen anlaşılabilirlik talebine sahip çıkmış, yani şiirini baskın eğilime bağlamaktan kurtulamamıştır. Politika, gösterileni denetim altına almakta ve bu sayede özerk bir şiir dilini imkânsız hale getirmektedir. Şiirde kullanılan sözcüğün (göstergenin) işaret ettiği ses (gösteren) ile kavram (gösterilen) arasındaki konvansiyonel bağ, yani “anlam” sözlüklerde bulunmadığı zaman şiir anlaşılmaz kabul edilmekte, şiirin gündelik dilin dışında başka bir dil olduğu/olabileceği kabul edilmemektedir. Zarifoğlu’nun “şiirin ayağı yere basmalı” derken de gösterilenin denetim altına alınmasına artık itiraz etmediğini söylemek mümkündür. Ayrıca politik bir edebiyata sahip çıkarak Cahit Zarifoğlu’nun İkinci Yeni ile kurduğu gerilimli ilişkiyi askıya aldığı da aşikârdır.

Şairin Huzursuzluğu

Her ne kadar şiirinin politize olduğunun farkında olsa ve genç şairlere anlaşılır şiiri tavsiye etse de, Zarifoğlu politik şiirin sloga-

34 Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 122. Vurgu bana ait.

na dönüşmesine karşı çıkar. Bu nedenle de birtakım ara formüller geliştirmeye çalışacaktır; bir yandan şiir dilinin kendine özgülüğünü kabul eder, bir yandan da politika yapmasına izin verecek bir şiirden yanadır. Bu iki halin yan yana bulunma durumunun pek kolay olmadığı aşikârdır. Zarifoğlu da bu iki hali, bir yandan eski şiir anlayışına gönderme yaparak bir yandan da yeni şiir anlayışına sahip çıkarak dengelemeyi dener:

Sanatkârın çağının insanı olması ile, sanatı birtakım ideolojilere alet etmeyi birbirine karıştırmamalı. Afganistan şiirleri yazdım. Hama diye bir şiir yazdım. Bunları ben yazmayacaktım da kim yazacaktı? Bazılarının zannettiği gibi bunlar sırf bir bildiri sunmak için yazılmadı. Bu olay benim şair kişiliğimde şiire dönüştü.³⁵

Bu ara formül bulma sürecinde ilk dönemdeki şiir anlayışından tamamen kopmadığını da belirtme ihtiyacı hisseder: “Bu vardığım bir nokta, bir sonuç değil. Sadece bilinçli şekilde uygulanmış bir metot. Konunun belirlediği bir ‘daha anlaşılabilirlik’. Yoksa başlangıçtaki şiir çizgimi terk etmiş değilim. Tarzım hiç değişmemiştir.”³⁶ Zarifoğlu, baştaki şiir anlayışının değişmediğini söylese de İşaret Çocukları ile *Korku ve Yakarış*’ı karşılaştırdığımızda bunun aksini görmek mümkündür. Buna rağmen Zarifoğlu, şiirini “imge”den “anlam”a doğru kaydırırken slogana kaymamış, arada bir yol bulmak için uğraşmıştır. Bu “ara yol” bulma uğraşında Türkçe şiirin 1970’lerdeki hali de, olumsuz örneği göstermesi noktasında, etkili olmuştur. 1965 sonrasında Türkiye’de toplumsal hareketliliğin yükselişe geçtiği yıllarda şiir herhangi bir dönüştürme işlemine tabi tutulmadan doğrudan politikanın yedeğine verilmiş ve özerk şiir dili açık biçimde aşağılanmıştır. Cahit Zarifoğlu da “materyalist” dediği bu şiirleri o dönemde eleştirmiştir. Bu deneyimin, şiiri doğrudan politikanın diline tedavül etmekten kaçınmasında etkili olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Zarifoğlu, politikanın dilinden kaçınmak gerektiğini söylerken bunu yalnızca kamusal alandaki söylemle sınırlı da tutmaz. Kullandığı her türlü metnin şiirsel karşılığını arayacak bir yere de vardırır:

İslami duyarlığa sahip olmak, her şiirde mutlaka İslam’ı işlemek değil elbet. Ama sizin bu duyarlığa sahip bir şair olduğunuzun bilinmesi, teması itibarıyla ortadaki bir şiirinizin bile İslami atmosfer içinde algı-

35 Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 41 [1982].

36 Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 109 [1986].

lanmasına yeter. Benim şiirlerimde hadis-i şerifler, belki ayetler, tasavvuf, menkıbeler, İslami davranış biçimleri, tavırlar, tepkiler, kabuller, suda erimiş madenler gibi vardır. Genellikle doğrudan doğruya bangır bangır bağırarak söylemem. Onlar ömürsüzdür. Onlar ömürsüz olduğu için, sezgiyle bu yoldan kaçırım. **Madem şiir yazıyorum, önemli olan ilkin şiirdir.** Ama o tadı, kaliteyi, evsafı verecek olan, içinde erimiş olanları ihmal etmeyeceksiniz.³⁷

Zarifoglu, her ne kadar “politize oldum”, “şiirde islami duyarlık kendini belli etmeli” dese de şiir dilinin gündelik dilden ayrılığına işaret etmekten de geri durmaz. *Mavera* dergisine gelen ürünleri değerlendirdiği “Okuyucularla” köşesinde sıkça İslami duyarlılığın tek başına şiiri şiir yapmaya yetmeyeceği uyarısında bulunur. “Çalışmalarınızda belli bir aşamaya gelmeden ideolojik şiir yazmayın”³⁸ der.

Bu ara formül bulma uğraşı, okurdan entelektüel sermaye talep etme noktasında bir tür suskunluğa evrilir. 1975 yılında şiiri doğrudan anlamayı talep eden okuru “gelişmemiş okuyucu” olarak nitelendiren Cahit Zarifoglu, 1986 yılında “Genellikle zor anlaşılır şiirler yazıyorsunuz. Amacınız ne?” sorusuna verdiği cevapta yine şiiri anlama sorumluluğunu okuyucuya bırakmaya işaret eder ama sonrasında devam etmez: “Şiir tarzım böyle. Zor anlaşılabilirlik bu şiirlerin kendisinde olmalı. Ben bir amaçla yola çıkıyor değilim. Şu da sorulabilir, acaba zor anlaşılır şiirler mi var, yoksa zor anlayan şiir okuyucuları mı? Doğrusunu isterseniz bu tartışmaya hiç heves duymuyorum.”³⁹ Soruyu cevaplamaya 1975 yılındaki estetik özerkliği savunan Zarifoglu gibi başlayan şair, sonrasında bu tartışmaya heves duymadığını söyleyerek susmayı tercih eder. Oysa onun heves duymadığı tartışma, İkinci Yeni bağlamında hayli sert biçimde yapılmış ve Edip Cansever, “Kapalı şiir yoktur; olsa olsa şiire kapalı kişiler vardır”⁴⁰ diyerek İkinci Yeni tarzında şiiri savunmuştur. Zarifoglu da “zor anlayan okuyucu”ya işaret ederek Cansever’in yanında bir konuma işaret etmiş ama sonrasında susmayı tercih etmiştir. Zarifoglu bir yandan “tarzım böyle” diyerek özerk bir şiir dilini savunmanın bir yandan da okurun ufkuna kendini ayarlayan politik bir şiirin yan yana durmasının zor olduğunun farkındadır.

37 Zarifoglu, *Konuşmalar*, s. 110 [1986]. Vurgu bana ait.

38 Cahit Zarifoglu, *Okuyucularla* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2009), s. 154.

39 Zarifoglu, *Konuşmalar*, s.68.

40 Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek* (haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s. 99.

Poetik Tortu

Cahit Zarifoğlu’nun poetikası “imge”den “anlam”a geçiş olarak görülebilir ya da göstergenin “kendi içinliği”nden gösterilenin denetim altına alınmasına varıldığı söylenebilirse de, Cahit Zarifoğlu’nun bu geçişi keskin biçimde yaptığı iddia edilemez. 1960’ların poetik anlayışı bir tortuya dönüşmüş, “anlaşılırlık” talep edilse bile, şiirin dibinde kalmaya devam etmiştir. Hem tortunun hem de onun üstündekilerin bir arada durmasının zorluğunun, şairde huzursuzluğa yol açmaması imkânsızdır. Zarifoğlu da bu huzursuzluğu gidermek için ara formüller geliştirmek zorunda kalmış ama o tortuya bağlılıktan ya da o tortuya işaret etmekten vazgeçmemiştir. Zarifoğlu’nun Türk şiirindeki yerini belirleyen de, büyük oranda, o tortunun yani şiir dilinin özerkliğinin onun şiirindeki ve şiir anlayışındaki varlığıdır.

Abstract

Cahit Zarifoğlu’s Poetics: From “Image” to “Meaning”

Since the 1960’s, “image” has been one of the most prominent issues in Turkish Poetry. Defenders of the modernist poetry, such as the representatives of the İkinci Yeni (*Second New*), frequently used “image” as a poetic term, claiming that the poetic language is different from the everyday language. Those who oppose to such a distinct, autonomous poetic language, on the other hand, argue that poems written within this view are “meaningless”. Cahit Zarifoğlu, who had started writing poems in the 1960’s, also had to deal with the concepts of “image” and “meaning”. His poetry can be analyzed within two periods: From the mid-1960’s to the late 1970’s, he defended an autonomous, poetic language and image. However, starting from the late 1970’s, Zarifoğlu abandoned this approach, which was related to esthetical autonomy; and subsequently he adopted an understanding of a poetry with political references. Though he claimed that his understanding of poetry had not changed since the beginning, he had to work out his way through the difficulties in writing poetry which is both autonomous and political. This radical change that Zarifoğlu’s poetry experienced is also open to consideration in terms of Harold Bloom’s concept of the “anxiety of influence” within the context of the poet’s relationship with the İkinci Yeni.

Keywords: Turkish Poetry, Second New, Autonomy of Aesthetics, Poetical Poetry, Anxiety of Influence.